

eSamizdat

2020 (XIII)





eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

COMITATO DIRETTIVO

Anita Frison, Emilio Mari e Chiara Rampazzo

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Marina Balina, Alessandro De Magistris, Dalibor Dobiáš, Catriona Kelly, Tatjana Kuzovkina, Mark Lipovetsky, Stephen Lovell, Vladimir Paperny, Gian Piero Piretto, Susan E. Reid, Dmitry Zamyatin

COMITATO EDITORIALE

Alessandro Catalano, Claudia Criveller, Giuseppina Giuliano, Simone Guagnelli, Giulia Marucci, Massimo Maurizio, Laura Piccolo, Marco Puleri, Raissa Raskina, Massimo Tria, Olga Trukhanova, Anna Vyazemtseva

IN COPERTINA:

Kvartira i eë ubranstvo, a cura di O. Bajar - R. Blaškevič, Moskva 1962, p. 83.

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS>

Contatto principale: esamizdat@esamizdat.it

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/norme>

MONOGRAFICA

MISCELLANEA

TRADUZIONI

INTERVISTE

Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo, Editoriale	3-4
Владимир Паперный, Майя Туровская: кино, культура и дух времени. Главы из будущей книги)	5-14
 STANZE, ARREDI, OGGETTI. L'INTÉRIEUR NEL MONDO SLAVO a cura di Emilio Mari	
Emilio Mari, Testi e letture della cultura materiale domestica in Russia. Un'introduzione	17-25
Susan E. Reid, Picturing the Self and Homeland in the late Soviet Home	27-58
Andrea Mecacci, La casa di Ivan Il'ič	59-66
Rosanna Casari, Come in un <i>vertep</i> : una lettura di <i>Bab'e carstvo</i> di A. Čechov tra narrazione e teatro.	67-73
Gian Piero Piretto, Il casa senza amareni	75-89
Olga Bogdanova, <i>L'intérieur dell'usad'ba</i> -museo nobiliare: significati artistici e culturali	91-97
Ugo Persi, <i>Stil' modern</i> : l'architettura in legno nella provincia russa	99-107
Ольга Труханова, "Обеспредметившаяся предметность": наброски о материальном мире Набокова	109-119
Enrico Davanzo, "Nel mondo di legno di noce si viveva più a lungo". <i>L'intérieur</i> come fallimento dell'utopia nel romanzo <i>La dimora di noce</i> di Miljenko Jergović	121-132
Майя Майстровская, ВХУТЕМАС — проектная школа русского авангарда: поиски и эксперименты в проектировании мебели и среды (1920-1930 гг.)	133-148
Kristina Krasnyanskaya, Il post-costruttivismo, o l'Art Déco sovietica	149-159
Артем Дежурко, Образцовые интерьеры на советских выставках рубежа 1950-х-1960-х гг.	161-172
Aleksandra San'kova, Emilio Mari, Una conversazione con Aleksandra San'kova	173-187
 MISCELLANEA a cura di Chiara Rampazzo	
Luciano Mecacci, Реč', tra linguistica e psicologia	189-194
Alessandro Catalano, I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su <i>R.U.R.</i> e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta	195-218
Елена Воронович, Окно в будущее: конструктивистский город в советском изобразительном искусстве конца 1920-х-начала 1930-х годов	219-230
Giovanni Argan, Avanguardia, arte non conformista e guerra fredda. Franco Miele, un intellettuale italiano alla scoperta dell'arte sovietica.	231-249

Martina Napolitano, Meeting the Duende: Sasha Sokolov reads Federico García Lorca	251-258
Maria Serena Felici, L'umanità in costruzione: l'URSS degli anni Settanta descritta da Urbano Tavares Rodrigues in Viagem à União Soviética	259-271
TRADUZIONI	
a cura di Anita Frison	
Zara Minc, La poetica del simbolismo russo. Tre saggi teorici (traduzione di Cheti Traini)	273-283
Zara Minc, Blok e Gogol' (traduzione di Alessandro Farsetti)	285-342
Zara Minc, Blok e Dostoevskij. Parte prima (traduzione di Chiara Rampazzo)	343-352
Marina Spivak, Reminiscenze fetiane nel ciclo di Aleksandr Blok <i>La maschera di neve</i> (1907) (traduzione di Martina Morabito)	353-363
Natal'ja Grjagalova, Le radici folkloriche della figuratività poetica di Blok (traduzione di Anita Frison)	365-373
Zara Minc, Nello spazio di senso di <i>La baracca dei saltimbanchi</i> (traduzione di Claudia Criveller)	375-382
Neja Zorkaja. Il cinematografo nella vita di Aleksandr Blok (traduzione di Raffaella Pastore)	383-396
Zara Minc, La trilogia di Merežkovskij <i>Cristo e l'Anticristo</i> (traduzione di Giorgia Rimondi)	397-413
Zara Minc, Il problema del 'simbolismo dei simbolisti'. <i>La pièce</i> di Fëdor Sologub <i>Van'ka il dispensiere e il paggio Žean</i> (traduzione di Anna Angela Mezzina)	415-426
Michail Gasparov, L'anno 1905 e l'evoluzione metrica di Blok, Brjusov e Belyj (traduzione di Alessandro Farsetti)	427-432
Vladimir Toporov, Il testo pietroburghese: genesi, struttura, maestri (traduzione di Tania Triberio)	433-441
Elena Mel'nikova, Michail Bezrodnyj, Vladimir Papernyj, Il Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura nel romanzo di Andrej Belyj <i>Pietroburgo</i> (traduzione di Giuseppina Giuliano)	443-448
Nikolaj Berdjaev, Un romanzo astrale. Riflessione sull'opera di A. Belyj <i>Pietroburgo</i> (traduzione di Giovanni Di Paola)	449-454
Nikolaj Berdjaev, Figure oscure (traduzione di Giorgia Rimondi)	455-461
D. Merežkovskij, Sul simbolismo di <i>Dafne e Cloe</i> (traduzione di Alessandra Visinoni)	463-478
INTERVISTE	
a cura di Anna Vyazemtseva	
Abitare e costruire ambienti in Russia/URSS. Testimonianze	481-498

In quest' *Anno nudo* duemilaventi anche “eSamizdat”, nel suo piccolo, ha vissuto alcuni importanti cambiamenti. Dopo 18 numeri pubblicati dal 2003 al 2019, che hanno reso la rivista una delle realtà più vivaci e partecipate nella comunità della slavistica italiana, i fondatori Alessandro Catalano e Simone Guagnelli ci hanno passato l'onore e l'onere di garantire una prosecuzione a questa esperienza editoriale. Il lavoro di ristrutturazione, reso necessario dal mutare dei tempi, ha coinvolto in primo luogo gli aspetti esteriori: a giugno è stato lanciato il nuovo sito web della rivista, su cui appare oggi questo numero. Parallelamente, si è allargato il gruppo di amici e collaboratori, il consiglio scientifico-editoriale, che riunisce studiosi attivi in Italia (Alessandro Catalano, Claudia Criveller, Alessandro De Magistris, Giuseppina Giuliano, Simone Guagnelli, Giulia Marcucci, Massimo Maurizio, Laura Piccolo, Gian Piero Piretto, Marco Puleri, Raissa Raskina, Massimo Tria, Olga Trukhanova, Anna Vyazemtseva) e all'estero (Marina Balina, Dalibor Dobiáš, Catriona Kelly, Tatjana Kuzovkina, Mark Lipovetsky, Stephen Lovell, Vladimir Paperny, Susan E. Reid, Dmitry Zamyatin), esperti nei diversi ambiti di interesse e ricerca della rivista. Non sono invece state toccate le fondamenta, a nostro avviso ancora solide, del progetto “eSamizdat”, improntato fin dagli esordi sull'*open access* e sull'interdisciplinarietà, sull'apertura a diversi approcci teorici, a fenomeni culturali ‘periferici’, al mondo slavo non-russo e al panorama extra-accademico. Ogni fascicolo della nuova serie sarà strutturato in quattro ‘spazi’ interni: una sezione monografica, incentrata su un tema o una metodologia di studio; una sezione miscelanea, aperta alle proposte libere degli autori; una sezione di traduzioni, che si propone di rendere accessibili al pubblico italiano (anche ai giovani e ai non specialisti) materiali in lingue slave; una sezione di interviste e dibattiti.

Questo numero si apre con l'estratto del nuovo libro di memorie di Vladimir Paperny, *Majja Turovskaja: kino, kul'tura i duch vremeni* [Majja Turovskaja: cinema, cultura e spirito del tempo], generosamente offertoci dall'autore, che aveva già collaborato con “eSamizdat” (si veda il numero del 2005 – Studi culturali). La sezione monografica *Stanze, arredi, oggetti. L'intérieur nel mondo slavo*, dedicata alla cultura materiale domestica e alle sue rappresentazioni, è introdotta da un saggio del curatore, cui si rimanda per una cornice teorica e uno sguardo d'insieme. Gli articoli che la compongono affrontano il tema da vari punti di vista: letterario-culturologico (O. Bogdanova, R. Casari, E. Davanzo, A. Mecacci, U. Persi, G. P. Piretto, O. Trukhanova), storico-sociale (S. E. Reid), artistico-architettonico (A. Dezhurko, K. Krasnyanskaya, M. Maystrovskaya) e museografico (A. San'kova). La sezione miscelanea riunisce contributi di diversa natura e taglio, che spaziano dalla riflessione sul termine *reč'* in Vygotskij (L. Mecacci) a un approfondimento sulla figura di Franco Miele (G. Argan), da una rassegna di testimonianze d'epoca su *R.U.R.* di Karel Čapek (A. Catalano) ai legami intertestuali tra Sasha Sokolov e Federico García Lorca (M. Napolitano), fino ad arrivare alle rappresentazioni della città costruttivista nell'arte sovietica degli anni Venti e Trenta (E. Voronovič) e ai resoconti di viaggio in URSS da parte di scrittori portoghesi (M. S. Felici). La sezione di traduzioni è dedicata a una serie di saggi di taglio semiotico sul simbolismo russo, rilevanti dal punto di vista scientifico e a oggi non accessibili in italiano. Grazie alla disponibilità del Juri Lotman Semiotics Repository, siamo lieti di poter proporre una cospicua selezione di articoli di Zara Minc, alcuni legati a questioni più prettamente teoriche (i concetti di simbolo e Testo), altri a opere specifiche (come *Cristo e l'Anticristo* di Merežkovskij o la *pièce Van'ka il maggiordomo e il paggio Žean* di Fedor Sologub), altri ancora ai rapporti intertestuali tra diversi autori (in particolare quelli che legano Blok a Gogol', Dostoevskij e Belyj passando per Benua). Affiancano Zara Minc altri noti

studiosi provenienti dalla scuola di Tartu-Mosca: Michail Gasparov (*L'anno 1905 e l'evoluzione metrica di Blok, Belyj e Brjusov*), Vladimir Toporov (con una prima incursione nel suo lavoro *Il testo pietroburghese*), Elena Mel'nikova, Michail Bezrodnyj e Vladimir Papernyj (*Il Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura nel romanzo di Andrej Belyj* Pietroburgo), fino ad arrivare a Natal'ja Grjakalova (*Le radici folkloriche della figuratività poetica di Blok*), Neja Zorkaja (*Il cinematografo nella vita di Aleksandr Blok*) e all'ultima generazione di Tartu (Marina Spivak, che indaga i rapporti intertestuali tra Blok e Fet). La sezione è corredata da tre traduzioni di saggi di epoca simbolista: due riflessioni di Nikolaj Berdjaev su autori a lui coevi (Blok e Belyj, tra gli altri) e opere specifiche (*Pietroburgo* di Belyj), e un articolo critico di Dmitrij Merežkovskij, che reinterpreta in chiave simbolista *Dafne e Cloe* di Longo. Chiude il volume la sezione *Abitare e costruire ambienti in Russia/URSS. Testimonianze*, con interviste di Anna Vyazemtseva agli storici dell'architettura Vieri Quilici e Claudia Conforti e all'architetto Aleksej Ginzburg.

Cogliamo l'occasione per ringraziare, tra le molte persone che ci hanno sostenuto nel corso dell'anno, alcuni colleghi e amici il cui impegno ha reso possibile l'uscita del numero nella sua veste definitiva: Alessandro Catalano, Simone Guagnelli e Gian Piero Piretto per i consigli e l'esperienza messa a disposizione, Marina Balina per aver presentato la rivista al congresso AATSEEL 2020 (San Diego), Tatjana Kuzovkina e l'Università di Tallinn per aver concesso i diritti alle opere di Zara Minc. Un ringraziamento particolare va ai revisori anonimi di articoli e traduzioni.

S novose l'em!

Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo



Майя Туровская: кино, культура и дух времени.

Главы из будущей книги

Владимир Паперный

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 5-14 ◇

1. ПРЕДИСЛОВИЕ

В 1961 году мне исполнилось семнадцать лет. Этот год был полон драматических событий. В январе в СССР была проведена денежная реформа¹, в Америке Эйзенхауэр порвал дипломатические отношения с Кубой, а сменивший его Кеннеди напомнил американцам об “угрозе коммунизма”. В феврале Битлз первый раз выступили в ливерпульском клубе “Каверна”. В марте Поль Робсон попытался покончить собой в гостинице “Советская” в Москве. В апреле Гагарин летал в космос, у памятника Маяковскому в Москве начали разгонять поэтов, американцы безуспешно пытались высадиться на Кубу, а в Израиле начался процесс над Эйхманом. В июне Рудольф Нуреев стал первым советским артистом-невозвращенцем. В июле Хрущев пообещал построить коммунизм за двадцать лет. В августе вместо этого построил Берлинскую стену, снял со всех постов Фурцеву, а Титов стал космонавтом номер два. В ночь на 1 ноября из мавзолея вынесли Сталина.

В этом же году вышло несколько оттепельных фильмов, среди них *Каток и скрипка* Тарковского, *Человек идет за солнцем* Калика и, самое главное, *Високосный год* Эфроса, где я снимался в роли Сережи Борташевича. Съемки начались в 1959-м, продолжались полтора года, потом я несколько месяцев работал в слесарной мастер-

ской (“трудовой стаж” давал преимущества для поступления в институт), потом уволился и поступил на подготовительные курсы Строгановского училища. Трудовой книжки в тот момент у меня не было. Почему это важно, станет ясно из дальнейшего.

За пятнадцать дней до моего семнадцатилетия, 4 мая 1961 года, вышел указ о тунеядстве. Пересказывать советские указы своими словами это все равно, что играть Баха на барабане, поэтому процитирую:

Совершеннолетние, трудоспособные граждане, не желающие выполнять важнейшую конституционную обязанность — честно трудиться по своим способностям, уклоняющиеся от общественно полезного труда, извлекающие нетрудовые доходы от эксплуатации земельных участков, автомашин, жилой площади или совершающие иные антиобщественные поступки, позволяющие им вести паразитический образ жизни, подвергаются по постановлению районного (городского) народного суда выселению в специально отведенные местности на срок от двух до пяти лет с конфискацией имущества, нажитого нетрудовым путём, и обязательным привлечением к труду по месту поселения.

Когда вышел указ, Майя Иосифовна Туровская тут же позвонила моим родителям. Она была близкой подругой семьи. Когда мой отец читал друзьям свои гомерически смешные, но идеологически опасные пародии, он всегда просил, чтобы Туровская пришла с мужем, Борисом Медведевым — так заразительно, как он, не смеялся никто.

— Вы понимаете, что у вашего ребенка нет трудовой книжки — сказала Майя по телефону, — формально он тунеядец, его в любую минуту могут выслать из Москвы, и вы ничем ему помочь не сможете!

Ее интуиция, как всегда, была безошибочной. Три года спустя, именно с помощью указа о тунеядстве, Иосифа Бродского отправили в ссылку.

¹ О многих из этих событий, в частности, что на самом деле представляла из себя денежная реформа, я узнал намного позднее: “Получив вместо десяти старых рублей один новый и отправившись с ним в магазин, можно было купить товаров в восемь раз меньше, чем прежде. Львиную долю сбережений населения государство изъяло безвозмездно”, О. Хлевнюк, *Сталин. Жизнь одного вождя*, Москва 2005, с. 379.

Вмешательство известных писателей ему не помогло².

— Я член двух творческих союзов, — продолжала Майя, — поэтому имею право нанять литературного секретаря. Мы оформим вашу крошку моим секретарем, делать ему ничего не придется, платить ему я, естественно, не буду, но у него будет трудовая книжка. Пусть завтра придет ко мне, и мы составим договор.

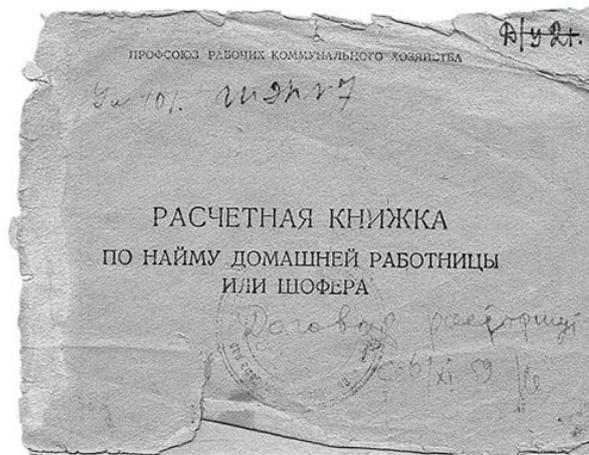
Эксплуатация труда в СССР была запрещена законом, но к членам творческих союзов это не относилось. Художник, например, имел право эксплуатировать натурщицу, но только после вступления в Союз художников.

Я всю жизнь обращался к Майе Иосифовне по имени и отчеству. Потом она много раз предлагала забыть отчество, но мне трудно было отказаться от привычной с детства формы. Я же всегда оставался для нее “Вадиком”. Теперь, после ее смерти, я решил, наконец, воспользоваться ее разрешением и отбросить отчество.

Итак, я приехал к Майе, мы составили и подписали договор, с которым я тут же помчался в профсоюз рабочих коммунального хозяйства, кажется, это было где-то в районе улицы Разина. Мне выдали два документа — “Трудовую книжку” и “Расчетную книжку по найму домашней работницы или шофера” [Илл. 1]. Мне объяснили, что раз в месяц я должен буду приехать и заплатить страховой взнос, что-то около 40 копеек, а в мою расчетную книжку вклеят страховую марку. От чего меня страховал этот взнос я до сих пор не знаю, но его вклеивали на страницу “страховых взносов за домашнюю работницу”, и это немного прояснило мой статус — по крайней мере я не был шофером.

Эта фиктивная и, возможно, криминальная деятельность продолжалась до 1964 года, когда я поступил в Строгановку — обучение в государственном учебном заведении считалось “общественно полезным трудом”. Я перестал ездить на улицу

Разина, а профсоюз, если и пострадал от потери моих страховых взносов, никаких действий по этому поводу не предпринял.



Илл. 1

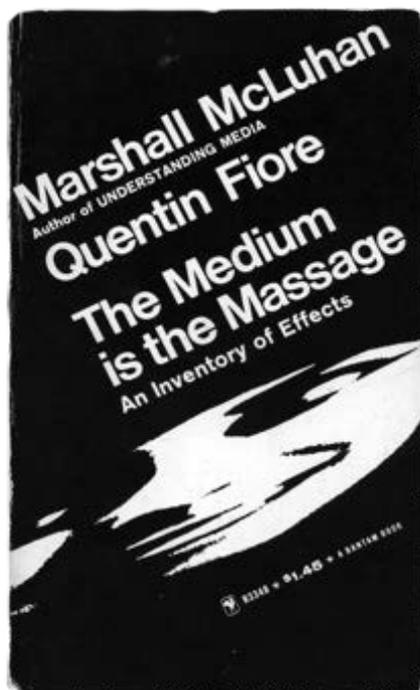
В течение примерно семнадцати лет, между поступлением в Строгановку и моим отъездом из СССР, Майя занималась интеллектуальным развитием своего бывшего секретаря. Она давала мне книги, ксерокопии статей, свои переводы и многое другое. Наиболее сильное впечатление произвела статья Бенямина *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* и две книги: *The Medium is the Massage* Маршалла Маклюэна³ и ее собственная книга *Герои “безгеройного времени”*⁴ [Илл. 2, 3].

Книга Маклюэна произвела впечатление, не только на меня, но и на друзей по Строгановке, главным образом оформлением дизайнера Квентина Фиоре. Это был не авангард Лисицкого и Родченко, а какой-то новый, неизвестный нам авангард, построенный по принципам коммерческой рекламы. Майина книга оказала на меня более серьезное влияние. Когда в 2000 году в РГГУ мне присуждали ученую степень, кто-то из чрезмерно доброжелательных оппонентов сказал, что считает меня “родоначальником российской культурологии”. На самом деле российская культурология началась с книги Майи Туровской 1971 года. Эта книга — взгляд на мир западной массовой куль-

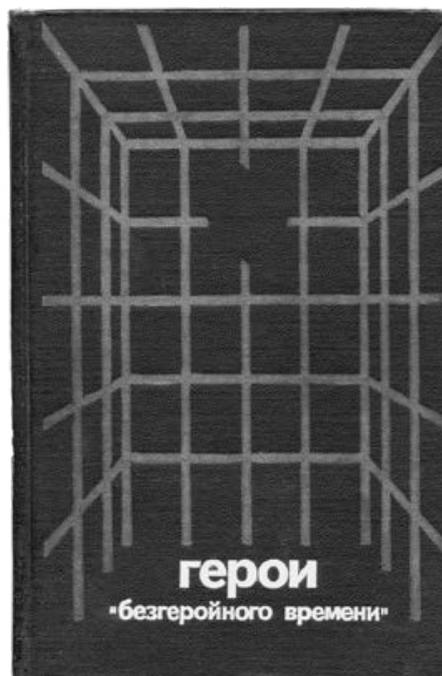
² В моем случае, конечно, риск был ничтожным — от опального поэта Бродского хотели избавиться, и нашли для этого удобную статью, а если бы кому-то пришла в голову идея отправить в ссылку меня, то это было бы наказанием отцу за его пародии.

³ Книга первоначально называлась *The Medium is the Message*, но автору так понравилась опечатка, что он сохранил *Massage*. См. М. McLuhan, *The Medium is the Massage*, New York 1967.

⁴ М. Туровская, *Герои “безгеройного времени”*, Москва 1971.



Илл. 2



Илл. 3

туры из СССР, выехать за пределы которого ей удалось только много лет спустя. А уже попав на этот Запад, она с удивлением обнаружила, что ее взгляд издавека был точным, и это привело ее к неожиданному открытию: “две системы, разделенные железным занавесом, зеркально отражаются друг в друге”.

В 1985 году моя диссертация *Культура Два* была опубликована по-русски в американском издательстве ARDIS. Майя ее прочла. В 1992-м она позвонила мне из Мюнхена, куда она недавно переехала.

— Вадик, — сказала она, — ты все знаешь про историю советской культуры, а я все знаю про кино. Мы с тобой должны сделать совместный проект.

Предложение мне чрезвычайно польстило, но зачем я понадобился Майе, я не очень понимал. Сейчас я думаю, что дело было в следующем. Майя — блестящий эссеист. Все ее книги — это собрания отдельных эссе, более или менее связанных общей темой. Она не создавала глобальных конструкций, потому что слишком много знала о том, что пишет — из работы в архивах, из разговоров с выжившими участниками событий, из чтения “запрещенных” книг на английском и немецком

языках. Она нигде не позволяла себе страстно увлечься какой-нибудь одной идеей и сделать ее конструкцией целой книги. В каждом собственном тезисе она сразу видела несколько антитезисов.

Эта способность связана, с одной стороны, с типом личности, с другой — с историей ее формирования. С раннего детства, Майя была погружена в интернациональную среду. С помощью “бонны”, она читала и писала по-немецки, даже готическим шрифтом. Она училась в уникальной школе № 110 имени Фричьофа Нансена на углу Мерзляковского переулка, где ее друзьями были венгр Габор Рааб, немец Кони Вольф и американец Витя Фишер. Директор школы, Иван Кузьмич Новиков, пригнул у себя ЧСР, что значило “членов семьи репрессированного”, и эти дети тоже были ее друзьями. Мир ее детства был сложным и противоречивым.

Мое детство прошло отнюдь не в интернациональной атмосфере, а в самые мрачные годы сталинизма. Мир моего детства не был сложным, но был пугающим. Процесс освобождения, начавшийся в конце 1950-х привел меня в конце концов в Строгановку и сделал “художником-конструктором”, как написано у меня в дипломе. В академический мир я попал только в возрасте

тридцати лет. В институте теории и истории архитектуры, где я оказался в 1975 году, работали архитекторы и искусствоведы. Искусствоведы презирали архитекторов за незнание новейших теорий, а архитекторы презирали искусствоведов за неспособность рассчитать сечение балки. Я был аутсайдером и для тех, и других. Архитекторы смотрели на меня свысока, потому что дизайн, с их точки зрения, не относился к “высокому искусству”, а был инженерной деятельностью. Искусствоведы относились ко мне скорее доброжелательно, как к младшему. Они рекомендовали книги, называли неизвестные мне имена и теории, приглашали на семинары.

В течение четырех лет, пока я писал диссертацию, я практически не выходил из библиотек и архивов, а уникальная советская система позволяла мне заниматься самообразованием и получать за это зарплату. Это была реализация лозунга “пятилетку в четыре года” — я попытался самостоятельно создать и освоить пятилетний университетский курс культурологии за четыре года. Отсутствие глубоких знаний позволило “художнику-конструктору” погрузиться в конструирование *grand narrative*. Судя по всему, именно это и привлекло Майю. Ее серьезность и стремление к точности, в сочетании с моим легким и в какой-то степени безответственным конструированием, должны были породить новое качество.

Майино предложение сотрудничества пришло не в самый подходящий момент. Моя диссертация была опубликована, но степени кандидата наук у меня не было. Когда заходил разговор о преподавании в американском университете, первым вопросом всегда был “есть ли у вас диплом кандидата наук?”. Я пытался объяснить, что кандидатские экзамены у меня сданы, диссертация написана и одобрена руководителем, но защитить ее в СССР было невозможно по политическим причинам. Мне повторяли: “вы не поняли вопроса, есть ли у вас диплом кандидата наук?”. Я опять: “нет, но...”. Они снова: “вы не поняли вопроса...”. Идею преподавания пришлось на время оставить.

Надо было срочно зарабатывать деньги. Выяснилось, что спрос на художников-графиков был

намного больше, чем на промышленных дизайнеров. Строгановское образование оказалось уникально широким. Я нагло объявил, что я *graphic designer*, довольно быстро получил работу помощника арт-директора в журнале, и как выяснилось, неплохо с ней справлялся. К 1992 году, когда Майя позвонила из Мюнхена, я уже сменил несколько работ от помощника арт-директора до начальника отдела рекламы и маркетинга, и открыл свой собственный дизайнерский бизнес. Тут, к своему огорчению, я обнаружил, что владелец бизнеса, тем более мелкого, отличается от наемного работника тем, что работает не восемь часов в день, а иногда все шестнадцать. К тому же, ко мне только что переехал двадцатилетний сын, который все эти годы оставался в Москве с моей первой женой. Параллельно я занимался переездом ко мне из Москвы моей мамы. Все это я объяснил Майе. Она не удивилась.

— Это нормально, — сказала она. — Я тоже не могла бы начать прямо сейчас. Но я скоро еду в Америку, сначала в Университет Дьюка, а потом на год в институт Кеннана, где ты был в 1984-м. В какой-то момент постараюсь заехать к вам в Калифорнию, тем более, что у меня там несколько встреч. Надеюсь, моя подруга Лера уже будет с тобой.

Лера, моя мама, действительно довольно скоро воссоединилась с сыном и внуком. Майя несколько раз побывала в Америке, дважды жила у моей мамы в ее субсидированной квартире на берегу океана. Во время наших встреч мы с Майей всегда обсуждали наш совместный проект. И каждый раз эти обсуждения заканчивались оптимистическими заявлениями с обеих сторон: “Непременно сделаем”. Так прошло много лет.

В 2007 году Майя позвонила мне из Мюнхена.

— Вадик, — сказала она решительно, — мне скоро восемьдесят три. Если мы с тобой не займемся нашим проектом прямо сейчас, он не состоится никогда. Садись и пиши заявку в институт Кеннана. Скажи, что мы оба получали у них гранты, а сейчас нам необходим еще один на двоих, чтобы закончить то, что ты и я там в разное время начинали.

Как это уже происходило с профсоюзом шоферов и домработниц, Майя стала решительно мной руководить. Я бросил все дела, и у нас началась бурная переписка между Лос-Анджелесом, Мюнхеном и Вашингтоном. Мы обрушили на Вашингтон все наши козыри: *Обыкновенный фашизм* по сценарию Майи с Юрием Ханютиным, издание *Культуры Два* по-английски, рекомендательные письма от влиятельных людей и все остальные мелкие достижения, которые мы смогли припомнить. Институт Кеннана держал оборону долго, но узнав про Майино восьмидесятитрехлетие, дрогнул. Нам дали три тысячи долларов на месяц пребывания в институте летом 2008 года. Мгновенное ликование быстро сменилось унынием: выяснилось, что эти три тысячи были на двоих, ни перелеты, ни жилье в столице не оплачивались.

— Подожди отчаиваться, — сказала Майя. — Билеты нам придется покупать самим, тут нет вариантов, на это уйдет половина из этих трех тысяч. Вторая половина — нам на еду и на покупку кассет и дисков с фильмами. Остается жилье. У меня есть друзья в Вашингтоне, я с ними поговорю.

У Майи, как я много раз убеждался, друзья были раскиданы по городам и весям, и столица США не оказалась исключением. Майя позвонила через неделю и сообщила, что у ее подруги Нины есть трехэтажный дом в пригороде Вашингтона, там много комнат и туалетов, и как раз летом 2008 года там не будет никого, так что мы можем там жить совершенно бесплатно и даже, если нужно, пользоваться ее Мерседесом, который стоит в гараже.

Я проверил свое оборудование и посмотрел, каких фильмов из Майино списка у меня нет. Кое-что удалось докупить на Amazon и eBay, но двух или трех я так и не нашел. “Будем искать в библиотеке Конгресса”, — сказала Майя, — это далеко от Нинино дома, но на Мерседесе мы доедем”. Как потом выяснилось, этих фильмов не было даже там. Майя написала нескольким друзьям в разных странах, и через некоторое время недостающие фильмы стали поступать к нам в Вашингтон по почте и через интернет.

Майя летела из Мюнхена, я из Лос-Анджелеса.

Я прилетел на несколько часов раньше и смог встретить ее в аэропорту. Очаровательная Нина оказалась совладелицей компании, которая помогала американцам усыновлять детей из российских детских домов. Судя по ее дому, бизнес был успешным. Нина приехала со своей фермы на другом Мерседесе и ждала нас дома. Она приготовила роскошный ужин, и мы провели приятный вечер.

На следующее утро мы начали распаковывать чемоданы, и тут выяснилось, что наше главное орудие производства, мульти-системный VCR, не вынес перелета, и из него стали вываливаться детали. Перед отлетом из Лос-Анджелеса я, конечно, обмотал его своей одеждой и даже кусками поролона, но для атлетических работников аэропорта Кеннеди это не было препятствием. Я еще, помню, восхищался, с какой легкостью они швыряют на конвейер пятидесятикилограммовые тюки и чемоданы.

Наш проект оказался под угрозой. Спасение пришло в виде водопроводчика Джона. Оказывается, прошлым вечером Нина заметила подтекающий кран в одном из многочисленных туалетов и послала Джону СМС. Джон пришел, за пять минут починил кран и завел с нами беседу. Ему было любопытно, зачем эта странная пара поселилась в Нинином доме. Мы рассказали ему о нашем проекте и заодно пожаловались на сломанный VCR. Проект произвел на американского водопроводчика такое сильное впечатление, что он предложил бесплатно починить наш VCR. Мы с Майей переглянулись — бывает же в жизни *happy ending*. Но дальше все происходило по Хармсу:

Пушкин пришел, осмотрел часы и положил их обратно на стол. “Что скажешь, брат Пушкин?” — спросил Петрушевский. “Стоп машина”, — сказал Пушкин⁵.

Починить сломанный прибор оказалось невозможным, но из уважения к такому эзотерическому занятию, как сравнительное киноведение, Джон обещал порываться у себя в гараже, где, как он думал, мог валяться точно такой же VCR, и, если

⁵ Д. Хармс, *Полное собрание сочинений*, II, Санкт-Петербург 1997, с. 356.

он его найдет, он даст нам его на месяц, а денег не возьмет. Перед уходом он стал расспрашивать, как обстояли дела с водопроводом в СССР. Я рассказал ему, как в конце 1960-х я жил в деревянном доме в Сокольниках, где была только холодная вода, и где зимой кран должен был оставаться открытым круглосуточно, иначе замерзали и лопались трубы. Он слушал внимательно, но явно не поверил.

Мы начали работу. На три дня нам хватило наших DVD, а на четвертый Джон притащил точно такой же VCR, как наш сломанный, но работающий.

Жизнь продолжалась!

2. РАССКАЗ МАЙИ ТУРОВСКОЙ ВЛАДИМИРУ ПАПЕРНОМУ ОБ ИСТОКАХ ПРОЕКТА⁶



Илл. 4. Владимир Паперный и Майя Туровская, Вашингтон. 2008.

Майя Туровская: Почему вообще возможно сравнение советского и американского кино? Началось это давно. Мы с Юрой Ханютиным работали над фильмом *Обыкновенный фашизм*. Смотреть немецкую хронику было сложно, все это было под грифом “секретно”. Гораздо проще оказалось в том же самом спецхране смотреть игровые немецкие фильмы. Когда мы с Юрой посмотрели там с десяток фильмов, мы совершенно обалдели.

⁶ Сокращенная версия. Полная видео версия, записанная автором 27 декабря 2008 года, находится здесь: <<https://vimeo.com/422277928>> (последнее посещение: 17.09.2020).

Это же просто советское кино! Похожие сюжеты, похожи герои, похожие модели.

Когда мы показали несколько фильмов Михаилу Ильичу Ромму, он сказал:

— А где там фашисты?

Мы стали объяснять:

— Никто же не думает о себе “я плохой”. Мы о себе говорим “мы хорошие”, и они о себе говорят, что они хорошие.

Ромма это не убедило, и он решил не использовать игровое кино. Я до сих пор думаю, что версия, построенная на игровых немецких фильмах, была бы вполне возможна, но в конце концов наш *Обыкновенный фашизм* был построен на хронике.

Прошло много лет, умер Юра, умер Михаил Ильич, от этой компании осталась я одна. Наступил восемьдесят девятый год — гласность, перестройка и т.д. Мне говорят:

— Майя, будет международный кинофестиваль в Москве. Какую ретроспективу ты бы хотела сделать?

— У меня есть заветная мечта, — говорю я. — Ретроспектива советского и нацистского кино.

Мы с Кириллом Разлоговым начали отбирать фильмы и сделали четырнадцать программ. Нацистское кино отличалась от советского тем, что у них было огромное количество чисто развлекательных фильмов и очень немного идеологических. Но структурно эти идеологические фильмы образовывали такую же “вертикаль”, как и у нас.

Меня всегда раздражала одна вещь — и тогда, и теперь. Мы сами всегда рассматривали все свое — литературу, кино, все на свете — как что-то особенное. Мы были “необыкновенные”, “неповторимые”, ни у кого другого такого не было и быть не могло. Кстати сказать, немцы с которыми я много на эту тему спорила, мне говорили примерно то же самое: “вы релятивируете фашизм, а его нельзя релятивировать”. Да, но при этом он все-таки очень похож на многое другое. Когда я писала хорошо тебе известную книжку *Герои “безгеройного времени”*, мои побуждения были советские. Структура того, о чем я писала, была советская. Но серьезно анализировать советское тогда было

 **Kitty Foyl, 1940**

**Поворот истории:
победители и побежденные**

Внимание! Внимание! Штаб Республиканской партии только что признал, что следующим президентом США будет Франклин Делано Рузвельт! (1932)

 **Великий гражданин, 1937**


История меняет свой ход, она ломает наши надежды. Ведь вся наша стратегия родилась из расчета на мировую революцию. И еще хотим уговорить себя и других, что мы строим социализм! (1934)

Илл. 5

нельзя. Поэтому-то и твою диссертацию нельзя было ни защитить, ни опубликовать в СССР.

Я исследовала что-то, что происходит в мире, исходя из моего внутреннего советского опыта. И тогда я поняла одну странную вещь, которая заключается в следующем: причины могут быть разные, даже противоположные, а следствия часто получаются те же самые. Например, молодежные движения 60-х годов. Это было движение парижских студентов, вполне белых, вполне обеспеченных, которые восстали против старых ценностей. Это было не от бедности, это было от богатства. В России было тоже самое, но это было от бедности.

Владимир Паперный: На западе они восстали против потребительского общества, а в России они восстали за потребительское общество.

Майя Туровская: В России против потребительского общества было трудно восстать, не имея его. Тем не менее сам процесс был очень похожий. Я помню, Володя Лакшин мне сказал, чтобы я убрала слова “советские стилиги”. Стилиги были всюду, в Германии они назывались *Halbstarke*, в Японии тоже (забыла, как они там назывались), а у нас это были стилиги. Я сказала:

“Володя, давайте отдадим это в цензуру, если они захотят, они уберут. Я своей рукой убирать этого не буду”. Статья сначала была опубликована в “Новом мире”, потом в книге. Интересно, что в одной публикации цензура “советских стилигов” вырезала, а в другой они остались.

Есть процессы, которые происходят на уровне идеологии, а есть процессы, которые происходят “на шарике”, помимо идеологий. Это то, что я называю “дух времени”. Он сильнее идеологии. Потом, когда я приехала в Америку, то я дала свою книгу *Герои “безгеройного времени”* человеку по имени Джордж Фишер. У нас он назывался Юра Фишер, он был братом моего одноклассника Вити Фишера. Я ему говорю:

— Джордж, скажи мне, что тут не так? Я же писала о Западе с совершенно другой стороны, из СССР.

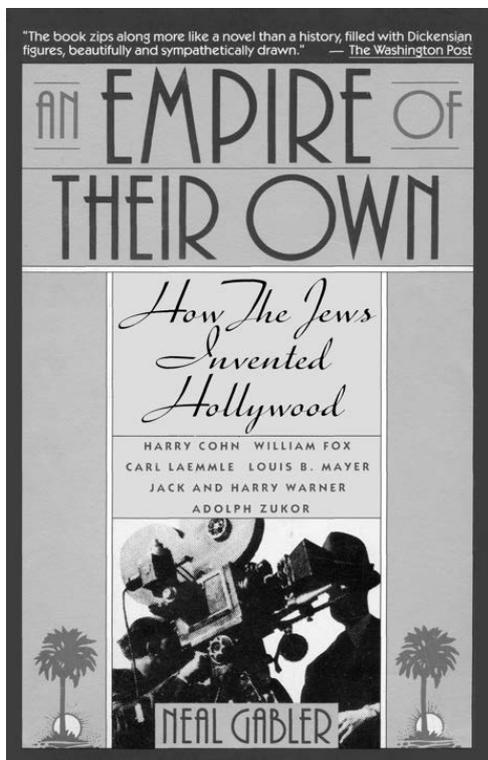
Он прочел и сказал:

— Ничего. Все так.

Это говорит о том, что где-то внутри эти процессы необыкновенные схожи, при внешней противоположности.

Когда я была в университете Дьюка, я полгода

имела возможность смотреть американское кино. Американское кино 30-х годов мы почти не знали, это было белое пятно в нашем опыте. Я вдруг с удивлением увидела, что сходство есть не только с немецким, но и с американским кино.



Илл. 6

Мы с тобой это проверили на себе — где-то это обязательно совпадет, в какой-то детали, которую ты заранее даже придумать не можешь. Вот маленький пример из хорошо тебе известных фильмов *Kitty Foyle* и *Машенька*. Три девушки в России живут в общежитии — почему? Потому что кроме общежития никаких других возможностей у них нет. В богатой Америке три девушки живут в одной комнате — почему? Потому что они бедные девушки. Они снимают комнату на троих. Механизм разный — здесь они сами снимают эту комнату на троих, а там их поселяют в общежитие. А результат один и тот же.

Когда я стала в эту тему зарываться глубже, то я обнаружила что между американским и советским кино практически связи были всегда, несмотря на железный занавес. Советских режиссеров, актеров, операторов и т.д. все равно посылали в Америку и все равно для них моделью — не для

одного какого-то фильма, а общей моделью — был Голливуд. И не мог не быть Голливуд.

В России все кино авторское, там не авторского нету. Никто не говорит, это фильмы Мосфильма, или это фильмы Ленфильма, все говорят фильмы такого-то. В Америке, если это MGM, это одни фильмы, а если это Warner Brothers, это другие фильмы, а если Columbia, то это третьи. В России же есть фильмы Александрова, фильмы Пырьева, фильмы Ромма и так далее. Тем не менее, и то и другое относится к области голливудского кино.

Почему авангард задушили? Он и сам бы сошел на нет, потому что 20-е годы во всем мире, не только в России, поменялись на 30-е, и потому что это естественный процесс. Авангард, это искусство не для народа, а нужно было искусство для народа. Вот как только нужно кино для народа, оно обязательно голливудское, потому что никакого другого кино для народа нет.

В России это было особенно важно, потому что вообще-то она была неграмотная. Людей учили читать, но они все еще читать не умели. А кино можно было показывать везде. Были деревенские кинопередвижки, конечно, их было мало, до 1935-го года? процент звуковых установок был ничтожный, и тем не менее, единственное, что можно было предложить народу, это было кино, в этом смысле оно было “важнейшим из искусств”.

Когда вышла книжка Нила Гейблера про то, как евреи изобрели Голливуд [Илл. 6], она для меня была интересна не потому, что именно евреи сделали Голливуд, а в том, что приехали люди, которые были париями и изгоями и которые — чтобы уважать себя, чтобы акклиматизироваться в этой стране — создавали то, что было их мечтой о том, куда они приехали, мечтой о земле обетованной. Эта мечта была у каждого своя. Для MGM это была красивая, богатая Америка, для Warner Brothers это были гангстерские войны, черный лимузин и автоматы, это была Америка дна. Все равно это была “мечтаемая” страна. Они создали свою американскую мечту, а она потом стала мечтой американского народа.

Но ведь в России было тоже самое! Кто эти люди, которые делали кино в СССР? Это интел-

 **Kitty Foyle, 1940**
**Три девушки в одной комнате**

Когда к героине приходит гость, две подруги прячутся в ванной, потом по очереди из любопытства выходят.

 **Машенька, 1942**


В общежитии, где живет Машенька с подругами, никакой ванной комнаты, разумеется, нет.

Илл. 7

лигентные люди, значит они уже неполноценные. Они тоже уже в чем-то парии. Они “лишенцы”, или по крайней мере, частичные “лишенцы”. А что такое для них социализм? Это тоже земля обетованная, это тоже то, о чем мечтают. Иначе говоря, советское кино — тоже воплощение какой-то своей мечты. Поэтому мифологические структуры, к которыми они обращались, были похожи на американские, и потому что они во всем мире похожи. Других нет. Сюжет Золушки, это вечный сюжет — советский он или антисоветский.

Другая сторона тоже очень интересна. Вот наша с тобой пара, *Ninotchka* Любича и *Цирк* Александрова, две системы — социалистическая и капиталистическая. Между ними железный занавес. Но на самом деле они смотрятся друг в друга, зеркально отражаются друг в друге. Индустриализация, эмансипация женщины — эти процессы так или иначе происходили и там, и тут. И тут оказалось, что советское кино, которое так похоже на нацистское кино, это на самом деле американское кино. И вот это было для меня самым интересным открытием.

Владимир Паперный: Еще один важный момент. И там, и тут это конец эпохи. В Америке это конец идеологии капитализма, который сам

себя лечит, и *New Deal*, а в России — конец идеологии мировой революции. Мы это видели в двух фильмах [Илл. 5].

Майя Туровская: Безусловно! Граница между 29-м и 30-м годами это везде, во всем мире, момент слома. В Америке это конец *laissez-faire* капитализма. В России это конец мечты о мировой революции — надо было или переходить к капитализму, или строить социализм в одной стране, потому что другого не дано. И в том, и в другом случае это действительно “конец прекрасной эпохи”.

То, чем мы с тобой занимаемся, важно еще потому, что это разрушает, я бы сказала, мифологию себялюбия. Каждый думает, что он неповторим, но на самом деле мы все повторимы.

◇ *Maya Turovskaya: Cinema, Culture and Zeitgeist* ◇
Vladimir Paperny

Abstract

Vladimir Paperny's two chapters from a future book include memoirs of his collaboration with the late film critic, cultural historian and the coauthor of the internationally acclaimed documentary *Ordinary Fascism* (1965) Maya Turovskaya (1924-2019). It also includes a transcript of his dialog with Turovskaya on the similarities between Soviet and American films of 1930s-1940s.

Keywords

Cinema, Culture, Zeitgeist, Maya Turovskaya, Soviet Films, American Films, 1930s-1940s.

Author

Vladimir Paperny received his MA in design from the Stroganov Art Academy in Moscow, and his PhD in Cultural Studies from the Russian State University for the Humanities. His PhD thesis *Architecture in the age of Stalin. Culture Two* was published in several languages. Since moving to the US in 1981, Dr. Paperny was visiting professor at USC, UCLA, Woodrow Wilson Center, and Bristol University, UK. Currently, he is Adjunct Professor at UCLA. His articles, essays, memoirs, and book chapters (in both English and Russian) have appeared in many publications. He co-edited *The Architecture of Great Expositions* (Ashgate, 2015). He also continues working in his design studio, doing graphic design, architectural photography, and video production.

Publishing rights

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



© (2020) Vladimir Paperny

Stanze, arredi, oggetti.
***L'intérieur* nel mondo slavo**

a cura di Emilio Mari

Testi e letture della cultura materiale domestica in Russia.

Un'introduzione

Emilio Mari

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 17-25 ◇

I

“THE HISTORY of Russian private life remains unwritten” osservava Svetlana Boym in uno dei suoi scritti più citati, affrettandosi poi ad aggiungere: “and it is certainly beyond the scope of this study”¹. Eppure, volendo tracciare una storia degli studi sulla sfera privata e sugli oggetti ‘ordinari’ in Russia, si potrebbe (e forse si dovrebbe) partire proprio da quel 1994 in cui usciva negli Stati Uniti *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. In parte perché questo volume ha saputo imporsi come riferimento comune a linee di ricerca più settoriali che hanno animato il ventennio successivo (e di cui si tenterà qui una sintesi). Ma soprattutto perché, prima della sua comparsa, non era emersa una prospettiva tale da ricondurre la slavistica all’interno di quel dibattito che ha convogliato l’attenzione di studiosi di aree diverse – dall’antropologia agli studi culturali, dalla sociologia alla critica letteraria – su concetti quali materialità, consumo, ‘bracconaggio’, singolarizzazione, carriera e vita sociale delle cose².

¹ S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge 1994, p. 73.

² Un ruolo chiave nell’istituzionalizzazione dei *material culture studies* hanno svolto le ricerche condotte dal gruppo di antropologi dell’University College of London; è in questa sede che è stato fondato nel 1996 il “Journal of Material Culture” e, ancor più vicina al tema di questa sezione, la rivista “Home Cultures”. Una parte consistente della riflessione del *Material culture group* presso l’UCL si è incentrata infatti sull’*intérieur* e sulle pratiche dell’abitare, tantoché oggi “difficilmente possiamo pensare disgiunti gli studi che riguardano la sfera domestica da quelli che si interessano di cultura materiale e di consumo. Nella maggior parte dei casi, scrivere della casa [...] vuol dire in primo luogo indagare le modalità di acquisizione di beni e di merci, il loro inserimento nello spazio domestico – quindi il consumo – e, insieme, le attività attraverso le quali le persone vengono ‘a patti con la materia’, domesticando gli spazi, facendoli propri, incorporandoli”. P. Meloni, *Introduzione. L’uso (o il consumo) dello spazio domestico*, “Lares”, 2014 (LXXX), 3, p. 422.

Si è parlato a gran voce a partire dagli anni Ottanta – e talvolta a torto – di ‘svolta materiale’ (*material turn*), trascurando la riflessione pregressa delle singole discipline su questi temi³. D’altra parte, spesso le discipline stesse, forti di tradizioni nobili e ben radicate, hanno risposto con diffidenza alle istanze che proponevano i *material culture studies* come campo d’indagine trasversale, tardando ad avviare un dialogo fruttuoso con esse.

Ciò è tanto più vero per la slavistica d’oltrecortina, complice l’isolamento anche fisico – e non sorprende che l’impulso arrivasse da una esule della *poslednee sovetskoe pokolenie* come Boym, e già in tempi di ‘archeologia’ della civiltà sovietica. Come è stato rilevato, “relatively few scholars have looked at Russian, or Soviet material culture *qua* material culture [...]”. Consequently, there has been precious little dialogue between Slavic studies on the one hand, and material culture studies on the other”⁴. Così, se le ultime ricerche di Lotman sul *byt* e sul comportamento quotidiano testimoniano in retrospettiva una certa ‘densificazione’ dell’oggetto della semiotica e il suo graduale riorientarsi dalla linguistica strutturale alla storia sociale e culturale (e su questa prima fase, per così dire ‘protostorica’, torneremo a più riprese)⁵,

³ Si vedano a tale proposito: D. Hicks, *The Material-Cultural Turn: Event and Effect*, in *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, a cura di D. Hicks – M. C. Beaudry, Oxford-New York 2010, pp. 25-38; O. Löfgren, *Il ritorno degli oggetti? Gli studi di cultura materiale nell’etnologia svedese*, in *La materia del quotidiano. Per un’antropologia degli oggetti ordinari*, a cura di S. Bernardi – F. Dei – P. Meloni, Pisa 2011, pp. 83-101; F. Dei, *La vita sociale delle cose, trent’anni dopo: quale ‘svolta’ negli studi di cultura materiale*, “Contemporanea”, 2016 (XIX), 3, pp. 443-451.

⁴ G. H. Roberts, *Introduction*, in *Material Culture in Russian and the USSR: Things, Values, Identities*, a cura di Idem, London-New York 2017, p. 4.

⁵ *Le Conversazioni sulla cultura russa*, uscite postume nel 1994, ri-

è però solo negli anni Novanta che si è cercato in modo consapevole di ricucire i legami con i nuovi approcci alla materialità.

In questo quadro epistemologico, *Common Places* ha offerto un solido punto d'avvio, ricorrendo da un lato agli assiomi del metodo strutturale (da Lévi-Strauss alle *Mithologies* di Barthes), dall'altro suggerendo un possibile superamento degli stessi. È proprio l'ambiente domestico, oggetto ricorrente della riflessione semiotica sul quotidiano⁶ (si pensi al classico di Baudrillard *Le système des objets* [1968], o allo stesso saggio lotmaniano *Chudožestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo* [1974]⁷), a chiarire a Boym i limiti dell'interpretazione simbolica e 'testualista' della vita privata:

Lotman explores the 'semiotics' of everyday behavior of Russian nobility in the eighteenth and nineteenth century, but his emphasis is always on semiotics and structures rather than on the everyday resistance to them. Everyday behavior is described according to a literary model extracted from specific texts. While striving for scientific coherence, Lotman's approach fails to confront the contingencies and double-entendres of daily life⁸.

portano sul frontespizio: "La storia passa attraverso la Casa dell'uomo, attraverso la sua vita privata". Ju. Lotman, *Besedy o ruskoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII-načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg 1994.

⁶ Ancora nel 2004 Peter Burke spiegava: "Che gli spazi vengano inclusi nella 'cultura materiale' può apparire in certo modo paradossale, ma gli storici culturali, come quelli dell'architettura e quelli della geografia prima di loro, si stanno progressivamente convertendo alla lettura tra le righe di una città o di una casa come 'testi'. La storia delle città resterebbe incompleta senza lo studio dei mercati e delle piazze, così come la storia delle abitazioni sarebbe incompleta senza lo studio della destinazione degli spazi interni". P. Burke, *La storia culturale*, Bologna 2019, p. 97. Per una panoramica dei legami fra *material culture studies*, semiotica e strutturalismo cfr. *Reading Material Culture: Structuralism, Hermeneutics, and Post-Structuralism*, a cura di C. Tilley, Cambridge 1990; R. Layton, *Structuralism and Semiotics*, in *Handbook of Material Culture*, a cura di C. Tilley – W. Keane – S. Küchler – M. Rowlands – P. Spyer, London-Thousand Oaks-New Delhi 2006, pp. 29-42.

⁷ Cfr. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano 2009; Ju. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo 1998, pp. 23-37.

⁸ S. Boym, *Common Places*, op. cit., p. 30. Baudrillard, da parte sua, affermava che "si è verificata una vera rivoluzione nella vita quotidiana: gli oggetti sono diventati più complessi dei comportamenti degli uomini relativi a tali oggetti. Gli oggetti sono sempre più differenziati, i nostri gesti sempre più uniformi. Gli oggetti non sono più circondati da un teatro di gesti di cui erano il copione da recitare; grazie alla loro forte finalità intrinseca, oggi sono divenuti quasi gli attori di un processo globale di cui l'uomo è solo il copione,

In altri termini, se il metodo 'scientifico' della semiotica ci fornisce 'per generalizzazione' una chiave di lettura convincente dei modelli dominanti di comportamento e dei meccanismi di corrispondenza fra le parole e le cose, meno può dirci invece sulle infrazioni (sia pur occasionali) della regola, sulle strategie e sulle tattiche di resistenza 'dal basso' a tali norme:

Contrassegnata dallo strutturalismo, l'analisi semiotica presenta il mondo degli oggetti come un sistema necessariamente codificato e stabile. Ogni modificazione dei codici conduce allo squilibrio del sistema di senso e a una rottura della comunicazione, come se il senso dovesse necessariamente poggiare su strutture cognitive fissate e universali. Come l'approccio storico era ossessionato dall'inclusione degli oggetti nel tempo e nella società, così la semiologia ha trascurato la dimensione sociale. Ora sappiamo che il senso delle cose cambia nel tempo e che gli attori sociali agiscono su queste evoluzioni⁹.

È da questi presupposti, integrando le riflessioni lotmaniane con la *Critica sociale del gusto* di Bourdieu e, soprattutto, con le accezioni di *quotidien* e *braconnage* formulate da De Certeau¹⁰, che Boym muove verso un'archeologia della *kommunalka* sovietica. Il 'sito' angusto dell'appartamento comunitario – e con esso i rari effetti personali che lo arredano, sottratti all'appartenenza collettiva e individualizzati nell'uso – si fanno depositari di una storia orale 'alternativa' e di micropratiche di negazione o, in senso gramsciano, di 'articolazione' del discorso ufficiale: "The private memorabilia are steeped in cultural myths; they are separate from the dominant discourses by a mere plywood partition. But in that space the elements of those myths can be reconstructed in a creative personal collage"¹¹.

Come avremo modo di rimarcare in seguito, su questa scia si è inserito alla fine degli anni Novanta

o al massimo lo spettatore". J. Baudrillard, *Il sistema*, op. cit., p. 71.

⁹ L. Turgeon, *La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria*, in *La materia*, op. cit., p. 112.

¹⁰ Cfr. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 1983; M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma 2010. Quest'ultimo invitava ad "analizzare le pratiche minute che un sistema doveva gestire o sopprimere e che invece sopravvivono al suo deperimento; seguire il pullulare di queste procedure che, ben lungi dall'essere controllate o eliminate dall'amministrazione panottica, si sono rafforzate grazie a una proliferante illegittimità, insinuandosi fra le maglie delle reti di sorveglianza, e combinandosi secondo tattiche illeggibili ma stabili al punto da costituire sistema di regolazione quotidiana e forme di creatività surrettizia" (p. 149).

¹¹ S. Boym, *Common Places*, op. cit., p. 157.

un filone di ricerca storico-culturologica che ha inteso contrapporsi alla logica della 'grande narrazione' delle politiche repressive e di controllo sovietiche: la 'piccola storia' dell'*intérieur*, con i suoi legami con la mentalità e il gusto popolare, è solo un aspetto di un più ampio disegno di revisione di quel 'paradigma totalitario' che considerava gli attori sociali unicamente in termini di obbedienza e ricezione passiva¹².

Natalija Lebina, per citare almeno uno dei promotori di questa tendenza storiografica, ha imperniato un suo importante lavoro del 1999 – poi ampliato e riedito nel 2015 con il titolo *Sovetskaja povsednevnost': normy i anomalii*¹³ – sul nesso rimosso fra 'norma' e 'anomalia', richiamando ancora l'attenzione sulla microstoria delle *kommunalki* leningradesi (è l'autrice stessa a ricorrere al concetto di *mikroistorija*¹⁴). La collana di "NLO" *Kul'tura povsednevnosti*, benché più incline all'approccio macroscopico-quantitativo della scuola delle "Annales" che non alla dimensione locale e particolare¹⁵ (è indicativa in tal senso la pubblicazione al suo interno del monumentale *Historie de la vie privée* di Ariès e Duby¹⁶), si adopera da due decenni per

allargare le concezioni tradizionali sui margini e confini della cultura, mostrare come gli elementi della vita quotidiana (gli

oggetti, il cibo, le bevande, gli odori, i riti di svago e divertimento, la moda) pongono le fondamenta dei processi di civilizzazione e determinano la traiettoria di sviluppo storico della società¹⁷.

Nella stessa direzione si sono mossi gli studi anglosassoni: dal pionieristico volume di Christina Kiaer e Eric Naiman, frutto di un convegno organizzato in collaborazione con Lebina a Pietroburgo nel 1994, al più recente *Everyday Life in Russia. Past and Present*, di cui una sezione porta il titolo emblematico per il nostro discorso *Living Space and Personal Choice*¹⁸.

Al tempo stesso, lo spostarsi dell'accento critico dall'oggetto in sé al soggetto e all'azione sociale, dalla sfera della produzione a quella dell'*agency*, ha permesso la fioritura di studi sulla cultura del consumo, altro campo negletto della storiografia russa. Notavano Catriona Kelly e Steve Smiths:

To think about the history of consumption in late imperial Russia is to confront yet again Russia's backwardness. In this case, it is not only the lateness of Russia's development of a consumer society that is at issue, but the lateness of historians in recognizing that an embryonic consumer society was emerging in the period after the emancipation of the serfs. Historians of Britain and North America, and lately of Western Europe, have devoted considerable attention to the growth of the market, the dissemination of commodities (durable household goods, new groceries, luxury articles, etc.), and the chronology and geography of changing consumer patterns. [...] By contrast, historians of late imperial and Soviet Russia have hardly anything to say on issue relating to consumption. Some would argue that the reason of this is simple: historians have shown no interest in these matters because Russia was never a consumer society¹⁹.

Si può aggiungere oggi, a vent'anni dalla formulazione di queste righe, che molto è stato fatto per colmare tale lacuna in relazione all'epoca sovietica. Già nel 2000 Julie Hessler dedicava un capitolo di uno dei volumi più apertamente revisionisti alla

¹² Cfr. *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, a cura di S. E. Reid – D. Crowley, Oxford-New York 2000, p. 4; *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, a cura di D. Crowley – S. Reid, Oxford-New York 2002, p. 6.

¹³ N. Lebina, *Povsednevnaja žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii. 1920-1920 gody*, Sankt-Peterburg 1999; Idem, *Sovetskaja povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'somu stilju*, Moskva 2015.

¹⁴ Cfr. Idem, *O pol'ze igry v biser. Mikroistorija kak metod izučeniija norm i anomalij sovetskoj povsednevnosti 20-30-ch gg.*, in *Normy i cennosti povsednevnost' žizni: stanovlenie socialističeskogo obraza žizni v Rossii, 1920-30-ie gg.*, a cura di T. Vichavajnen, Sankt-Peterburg 2000, pp. 9-26.

¹⁵ "La microstoria diffida degli usi consueti della serialità [...]; utilizza invece le *anomalie* (spie, tracce, indizi) per fare luce su serie documentarie altrimenti basate sulla conformità, e dunque opache. Attraverso l'*eccezionale normale* (il celebre ossimoro polisemico coniato da Edoardo Grendi) emergono le incoerenze della realtà e dei sistemi normativi, al cui interno vengono costruiti i percorsi strategici degli attori storici, di cui viene quindi messa in risalto la creatività, la capacità di manipolare, di contrattare, e non la mera responsabilità alle condizioni del contesto". <<http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/microstoria.html>> (ultimo accesso: 16.07.2020).

¹⁶ *Istorija častnoj žizni. V 5 t.*, a cura di F. Ar'es – Ž. Djubi, Moskva 2016-2017.

¹⁷ <https://www.nlobooks.ru/books/kultura_povsednevnosti/> (ultimo accesso: 21.07.2020).

¹⁸ *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, a cura di C. Kiaer – E. Naiman, Bloomington-Indianapolis 2006; *Everyday Life in Russia. Past and Present*, a cura di C. Chatterjee – D. L. Ransel – M. Cavender – K. Petrone, Bloomington-Indianapolis 2015. A Kiaer si deve anche un altro contributo seminale per i *material culture studies* russi: *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge (MA) 2008.

¹⁹ S. Smith – C. Kelly, *Commercial Culture and Consumerism*, in *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, Oxford-New York 1998, p. 106.

‘svolta consumistica’ della cultura staliniana²⁰; tre anni dopo arrivava la monografia di Jukka Gronow²¹, seguita dagli studi di Susan Reid e David Crowley²², Amy Randall²³, Lewis Siegelbaum²⁴, Natalya Chernyshova²⁵, Sheila Fitzpatrick²⁶, solo per citarne alcuni. Particolare interesse – non solo in ambito specialistico ma anche in un’ottica di musealizzazione – riscuotono ultimamente i periodi del disgelo e della stagnazione: gli articoli di Susan Reid (antesignana in questo settore), Artëm Dežurko e l’intervista ad Aleksandra San’kova qui presentati ne sono riprova, come anche l’uscita, negli stessi giorni di “eSamizdat”, del volume di Alexei Golubev *The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia*²⁷.

Non altrettanto può dirsi invece per l’epoca pre-rivoluzionaria e, ancor meno, per gli approcci al consumo, alla cultura materiale e alla vita quotidiana improntati sulla ‘lunga durata’. Come ha rilevato Fitzpatrick, la natura stessa della realtà russa del Novecento ha indotto gli storici a concentrarsi sui fenomeni di rottura (sulle ‘esplosioni’²⁸) più che di continuità:

In a Western context, writing on the history of things often focuses on continuity, as objects pass down through family generations. Even post-Soviet Russia seems to have produced few such studies, however, and in the Soviet period such continuity was probably exceptional, ever after new inheritance laws in the 1940s made the transmission of personal property through generations easier. [...] On the other hand, the story of discontinuities offers rich possibilities: objects confiscated or seized during the revolution or during dekulakization and their subsequent fate; elite dachas repossessed by the state during the Great Purges; objects, including apartments, lost during the war; and postwar attempts at recovery²⁹.

In controtendenza da questo punto di vista è il volume di Victor Buchli *An Archeology of Socialism*, che ripercorre la ‘vita sociale’ delle cellule abitative [žilye jačejki] costruttiviste della Casa del Narkomfin a Mosca dal I piano quinquennale al crollo dell’URSS, attraverso l’avvicinarsi dei loro inquilini e i riadattamenti degli spazi interni all’estetica e all’ideologia del tempo³⁰. All’autore, peraltro, spetta una menzione a parte per aver approcciato gli studi slavi dalla prospettiva ‘eccentrica’ dei *material culture studies* e non viceversa: antropologo all’University College of London, è con Daniel Miller uno dei più fini interpreti della materialità e cofondatore della rivista “Home Cultures”³¹.

Sulla *longue durée* si sviluppano anche gli studi storico-culturali di Priscilla Roosevelt e di Stephen Lovell, dedicati rispettivamente all’*usad’ba* e alla dacia russe³². In entrambi – e per tale ragione concludiamo con essi questa rassegna sulla *povsednevnost’* domestica – si esprime la volontà di ravvivare il dialogo fra ricerca storica e letteraria; la storia del potere e ‘nido’ nobiliare (poi casa di villeggiatura e istituzione *middlebrow*) è presentata al

²⁰ J. Hessler, *Cultured Trade: The Stalinist Turn towards Consumerism*, in *Stalinism: New Directions*, a cura di S. Fitzpatrick, London 2000, pp. 182-209.

²¹ J. Gronow, *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin’s Russia*, Oxford-New York 2003.

²² *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, a cura di D. Crowley – S. Reid, Evanston (IL) 2010.

²³ A. E. Randall, *The Soviet Dream World of Retail Trade and Consumption in the 1930s*, Basingstoke 2008.

²⁴ *Borders of Socialism: Private Spheres of Soviet Russia*, a cura di L. H. Siegelbaum, New York 2006; Idem, *Cars for Comrades: The Life of the Soviet Automobile*, Ithaca (NY) 2008.

²⁵ N. Chernyshova, *Soviet Consumer Culture in the Brezhnev Era*, Abingdon 2013.

²⁶ S. Fitzpatrick, *Things Under Socialism: The Soviet Experience*, in *The Oxford Handbook of the History of Consumption*, a cura di F. Trentmann, Oxford-New York 2012, pp. 451-466; dell’autrice si vedano anche i precedenti *Becoming Cultured. Socialist Realism and the Representation of Taste and Privilege*, in *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, a cura di S. Fitzpatrick, Ithaca (NY) 1992, pp. 216-237, e *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, New York-Oxford 1999.

²⁷ A. Golubev, *The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia*, Ithaca-London 2020; di poco antecedente è il libro di Yu. Karpova, *Comradely Objects: Design and Material Culture in Soviet Russia, 1960s-80s*, Manchester 2020.

²⁸ Cfr. Ju. Lotman, *Discontinuo e continuo*, in Idem, *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano 1993, pp. 24-31.

²⁹ S. Fitzpatrick, *Afterword*, in *Everyday Life*, op. cit., p. 395.

³⁰ V. Buchli, *An Archeology of Socialism*, New York 1999. Per una storia successiva dell’edificio e del suo recente restauro si rimanda all’intervista di Anna Vyazemtseva all’architetto Aleksej Ginzburg pubblicata su questo numero di “eSamizdat”, pp. 481-498.

³¹ Si segnalano, fra gli scritti di Buchli: *Khrushchev, Modernism, and the Fight against Petit-bourgeois Consciousness in the Soviet Home*, “Journal of Design History”, 1997 (X), 2, pp. 161-176; *Material Culture: Critical Concepts in the Social Sciences*, 5 voll., a cura di V. Buchli, London-New York 2004; Idem, *Astana: Materiality and the City*, in *Urban Life in Post-Soviet Asia*, a cura di C. Alexander – V. Buchli – C. Humphrey, London-New York 2007, pp. 40-68.

³² P. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate. A Social and Cultural History*, New Haven-London 1995; S. Lovell, *Summerfolk. A History of the Dacha, 1710-2000*, Ithaca-London 2003.

lettore nei legami fra realtà quotidiana e rappresentazioni culturali, grazie a un ricorso costante alle fonti artistico-letterarie. È su questo piano che spostiamo ora il discorso compiendo un passo indietro, per osservare l'*intérieur* russo da un'angolazione diversa ma riconducibile anch'essa a Tartu e Mosca.

II

Abbiamo accennato prima all'apporto offerto da Lotman per l'elaborazione di un approccio specificamente slavistico (o più precisamente storico-letterario) allo studio dell'*intérieur* e della sfera domestica. Se Boym rimproverava al semiologo una certa indifferenza per gli agenti sociali³³, centrali invece nella teoria dei *cultural studies*, gli studi letterari hanno tratto un più fruttuoso insegnamento concentrando l'attenzione sulle questioni di semiotica dello spazio [*semiotika prostranstva*] impostate da Lotman alla fine degli anni Sessanta e poi affrontate dal gruppo di Tartu-Mosca intorno alla metà degli anni Ottanta³⁴. È, infatti, proprio su di esse che si innestano nel decennio successivo numerose ricerche, non ultime quelle occidentali, incentrate sulle strutture topologiche del testo letterario. Interfacendosi al tempo stesso con l'eredità della filosofia e della poetica della letteratura (da Bachtin a Bachelard) e con le nascenti teorie geocritiche sul paesaggio culturale [*kul'turnyj landšaft*], questi studi hanno riletto la storia letteraria russa, con una predilezione per la tradizione narrativa 'pietroburghese', alla luce del significato attribuito dagli autori agli elementi ambientali e 'cinematici' dell'intreccio³⁵. Sebbene gli esterni abbiano assunto una

posizione preminente nell'analisi, la struttura stessa del pensiero semiologico ha offerto la possibilità di considerare l'*intérieur* in una serie di relazioni dialettiche con lo spazio aperto:

Il circoscritto spazio quotidiano, con la sua regolarità geometrica, è campo d'azione di uomini semplici, attraenti proprio per la loro quotidianità e umanità. [...] Lo spazio in cui si situa il tipo di personaggio semplice e umano è una indeterminata "casa" (Akakij Akakievič "arriva a casa", "torna a casa" ecc.), una "piccola stanza" (Piskarev), uno "studio non riscaldato" (Čartkov). Qui essi *vivono*. Alla casa di oppone la non casa, la finta casa, la non abitazione, come la casa di tolleranza o il dipartimento amministrativo, che formano un non spazio fantastico³⁶.

Si può annoverare, come uno dei tratti più generali dei modelli di cultura, la presenza in essi di una frontiera che ne divide lo spazio in due parti distinte. [...] Giacché lo spazio interno è chiuso, riempito da un insieme infinito di punti, e quello esterno è aperto, risulta naturale interpretare l'opposizione 'interno – esterno' come la trascrizione spaziale dell'antitesi 'organizzato (fornito di una struttura) – non organizzato (privo di struttura)'³⁷.

In questi due scritti – *Problemy chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja* [Il problema dello spazio artistico in Gogol'] e *O metajazyke tipologičeskich opisaniij kul'tury* [Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura] –, pubblicati a Tartu tra il 1968 e il 1969, Lotman formulava per la prima volta la concezione dello spazio come metalinguaggio descrittivo della cultura, collocando l'*intérieur* al polo positivo (o 'caldo') dei modelli duali proprio/altrui, cosmo/caos, cultura/natura, ed evidenziando al contempo il valore semantico e il ruolo narrativo degli elementi di 'frontiera' (porte, finestre, tende, ecc.). Nel corso degli anni sarebbe tornato a riflettere sul significato della casa da prospettive e su basi diverse: nel 1986, compiendo in *Dom v 'Mastere i Margarite'* [La casa ne *Il Maestro e Margherita*] una delle sue rare incursioni nel Novecento russo (l'articolo, in traduzione italiana, è

gradatamente, entra nelle più svariate combinazioni col tempo e con lo spazio poetico dell'opera, col suo ambiente psicologico e svolge un ruolo sempre maggiore nel mondo interiore di essa". D. Lichačëv, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie. (Per un'impostazione del problema, in Ricerche semiologiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS, a cura di Ju. Lotman – B. Uspenskij, Torino 1973, p. 38.*

³⁶ Ju. Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in Ju. Lotman – B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, pp. 239-240.

³⁷ Idem, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Ivi, p. 157.

³³ Già nel 1979, licenziando un'importante antologia di studi semiologici sovietici, C. Prevignano notava che "l'impressione data talvolta da questa culturologia semiologica, e in particolare dalla teoria informativa della cultura di Lotman, [...] è di guardare alle culture 'calde' come a qualcosa di 'bell'e fatto' o di 'bell'e pronto', di non considerare l'intera tipologia di processi possibili su codici culturali (produzione, uso, interferenza, trasgressione, distruzione, abbandono, ecc.)". *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, a cura di C. Prevignano, Milano 1979, pp. 89-90.

³⁴ Si vedano i due fascicoli *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury: Peterburg*, "Trudy po znakovym sistemam", 1984 (XVIII) e *Semiotika prostranstva i prostranstvo semiotiki*, "Trudy po znakovym sistemam", 1986 (XIX), disponibili anche online su <<https://ojs.utlib.ee/index.php/sss/index>>.

³⁵ La cinematica "ha un suo sviluppo storico. La resistenza dell'ambiente del mondo interiore dell'opera letteraria aumenta e si complica

apparso su “eSamizdat” nel 2005)³⁸; nel 1991, con il progetto mai terminato *Istorija neistoričeskich sobytij: žizn' i byt sem'i Durnovo* [Storia di fatti non storici: la vita e il byt della famiglia Durnovo], di cui si è conservato il frammento *Kamen' i trava* [La pietra e l'erba], che ripercorre la formazione e il declino dell'*usad'ba* come *topos* letterario³⁹.

Un discorso a sé merita il già citato *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, apparso su “*Decorativnoe iskusstvo SSSR*” nel 1974. Che la sede di pubblicazione non fosse di semiotica bensì di design e arti applicate è di per sé indicativo, tanto più se consideriamo che la rivista costituisce oggi una delle fonti principali per gli studi sulla vita quotidiana e sull'*intérieur* modernista sovietico⁴⁰. È in questo più che in altri saggi lotmaniani, infatti, che emerge una prospettiva svincolata dal piano intratestuale e più propriamente culturologica: l'*intérieur* si pone, è vero, come sistema di segni e campo di relazioni sintagmatiche (“girotondo fra le muse”), ma anche come teatro del quotidiano, punto d'avvio per una riflessione sui rapporti paradigmatici fra arte e vita:

L'unità di opere d'arte eterogenee all'interno di uno spazio culturale chiuso non si può considerare separatamente dal comportamento dell'individuo rientrando in questo insieme. Abbiamo detto sopra che la struttura tipica del villino signorile moscovita contemplava una divisione in piani bassi 'di rappresentanza' e alti 'abitativi', e che anche la casa meno pretenziosa di un medio proprietario fondiario era divisa in parte 'signorile' e in parte 'della servitù', mentre nella casa contadina si evidenziava l'angolo bello. Ma alla disuniformità dello spazio abitativo corrispondeva l'evidenziazione di vari tipi di comportamento quali l'andatura, la gestualità, il tono di voce e così via⁴¹.

Se Lotman apriva dunque la strada alla storiografia socio-culturale del quotidiano (e degli effetti di tale intuizione abbiamo detto nel par. 1), d'altra parte

l'eterogeneità della Scuola, nella quale convergono sin dagli anni Sessanta concezioni di provenienza assai diversa, ha permesso lo sviluppo di un ulteriore indirizzo, che si potrebbe definire mitologico-archetipale, per l'analisi dello spazio domestico. Sono in questo caso le ricerche di Vladimir Toporov e Tat'jana Civ'jan sui modelli arcaici nel folklore slavo e balcanico a offrire maggiori spunti. Poggiando sul concetto di modello del mondo [*model' mira*], formulato da Vjačeslav Ivanov e dallo stesso Toporov nel 1962, questi studi hanno interpretato la casa in funzione di opposizioni universali, per molti aspetti vicine a quelle proposte da Lévi-Strauss in *Tristes tropiques* e da Bourdieu per la descrizione dell'abitazione tradizionale cabila⁴². Nel caso dei due semiotici moscoviti, però, l'analisi non si limita al materiale folklorico ed etnografico, bensì si estende alla letteratura per una comprensione del moderno attraverso l'arcaico: da qui il saggio toporoviano *Vešč' v antropocentričeskoj perspektive (apologija Pljuškina)* [Le cose da una prospettiva antropocentrica (apologia di Pljuškin)]⁴³ e, soprattutto, il senso attribuito all'*intérieur* nel ciclo dedicato al testo pietroburghese⁴⁴. Come rileva M. Marzaduri,

Questi complessi semiotici, o schemi mitico-poetici sono pan-cronici: nel modo più completo si realizzano nei miti cosmologici, ma si possono presentare anche in testi moderni; ad esempio *Delitto e castigo* è costruito, nel rapporto fra eroe e intreccio

⁴² Quest'ultimo scriveva: “La casa è organizzata secondo un insieme di contrapposizioni omologhe: fuoco:acqua; cotto:crudo; alto:basso; luce:ombra; giorno:notte; maschile:femminile; *nif:hurma*; fecondante:fecondabile; natura:cultura. Ma di fatto le medesime contrapposizioni esistono tra la casa nel suo insieme e il resto dell'universo”. P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano 2003, p. 60.

⁴³ V. Toporov, *Vešč' v antropocentričeskoj perspektive (apologija Pljuškina)*, in Idem, *Mif. Ritual. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Moskvā 1995, pp. 7-111.

⁴⁴ Idem, *Peterburgskij tekst ruskoj literatury*, Sankt-Peterburg 2003. Una simile tendenza a “spiegare la sincronia attraverso la diacronia” si ritrova negli ultimi scritti di Civ'jan sul tema della casa: se nel 1978 usciva sul bollettino di Tartu l'articolo *Dom v fol'klornoj modeli mira* [La casa nel modello folklorico del mondo] basato su un *corpus* di indovinelli di origine balcanica, dalla metà degli anni Novanta l'attenzione della linguista è rivolta alle sopravvivenze degli schemi arcaico-primitivi nella prosa russa ottocentesca. Si vedano a tale proposito: T. Civ'jan, *Inter'er peterburgskogo prostranstva v 'Pikovoj dame' Puškina*, “Slavica Tergestina”, 2000, 8, pp. 191-202; T. Civ'jan, *Peterburgskij byt i peterburgskij tekst. Inter'er v romane Dostoevskogo 'Podrostok'*, “Europa Orientalis”, 1997 (XVI), 2, pp. 173-192.

³⁸ Idem, *Dom v 'Mastere i Margarite'*, “Učēnye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta”, 1986, 720, pp. 25-43, trad. it. *La casa ne 'Il Maestro e Margherita'*, “eSamizdat”, 2005 (III), 2-3, pp. 31-36.

³⁹ Cfr. E. Mari, ‘*Kamen' i trava*’ di Jurij Lotman: *traduzione e lettura critica*, “Ricerche Slavistiche”, 2019 (LXII), 2, pp. 377-393.

⁴⁰ Si vedano: S. E. Reid, *Khrushchev Modern: Agency and Modernization in the Soviet Home*, “Cahiers du Monde Russe”, 2006 (XLVII), 1-2, pp. 227-268; *Communist Comfort: Socialist Modernism and the Making of Cosy Homes in the Khrushchev Era*, “Gender & History”, 2009, 21, pp. 465-498, oltre al saggio della stessa autrice che apre la presente sezione monografica.

⁴¹ Ju. Lotman, *L'insieme*, op. cit., p. 31.

narrativo e nella organizzazione dello spazio e del tempo, come un testo mitopoetico arcaico⁴⁵.

È da sottolineare che la stessa varietà di approcci allo spazio domestico del gruppo di Tartu-Mosca si riscontra negli studi occidentali che ne hanno raccolto l'eredità. Alla linea Toporov-Civ'jan⁴⁶, ad esempio, è riconducibile il lavoro di ricerca condotto da Joost Van Baak in *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space*, fra i primi a 'esportare' il metodo semiotico per l'analisi dello spazio poetico. Nel più recente *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*, lo studioso olandese ripercorre in senso diacronico le variazioni e i riflessi letterari russi dell'archetipo indoeuropeo della casa⁴⁷.

Un caso italiano (e ben rappresentato in questo numero di "eSamizdat") è offerto dai lavori della scuola bergamasca, la cui ispirazione lotmaniana, di matrice tipologico-culturale, non ha impedito approcci più diversificati o latamente semiologici. Rossana Casari, in una serie di interventi poi raccolti ne *Il complesso di Asmodeo* (1997), ha indagato le intersezioni fra testo letterario e codice architettonico, rinvenendo in una serie di immagini spaziali il sostrato neomitologico della narrativa russa ottocentesca⁴⁸; a questi temi è dedicato un importante convegno del 1994⁴⁹, organizzato insieme a Ugo Persi con la partecipazione di altri teorici dello spazio poetico, fra cui la stessa Civ'jan e Philippe Hamon (autore di *Expositions: littérature et ar-*

*chitecture au XIXe siècle*⁵⁰). Gian Piero Piretto, prima ancora di quest'ultimo, muovendo dalla linea culturologica di Tartu ha mostrato i benefici di uno sconfinamento extratestuale nella sociologia della modernità, da Simmel a Benjamin: così, nel *Mito povero di Pietroburgo* (1989) e nell'antologia *Da Pietroburgo a Mosca* (1990) è il 'modernismo del sottosviluppo' della capitale zarista, il presente storico più che il passato mitologico, a determinare il significato dell'*intérieur* e la natura dei suoi rapporti con la sfera pubblica:

Nel folle labirinto di case, baracche, edifici, era impressionante e disagiata trovarsi non solo nelle ore notturne ma persino di giorno. Nella parte pubblica si trovavano bagni, negozi di roba usata e osterie, trattorie, mescite e bettole di ogni genere. Il concetto di merce, mercificazione (dal proprio corpo a ogni possibile oggetto) trovava in quei locali il suo apice. I derelitti di stanza in città, a cui per diverse e svariate ragioni veniva negato un luogo proprio, un'intimità familiare, uno spazio intimo e segreto, scatenavano le proprie esigenze, sfogavano i propri bisogni in quella assoluta e totale collettività⁵¹.

Oggi questo filone, che non può dirsi esaurito, sembra procedere lungo due direttrici distinte, ma parallele e complementari. Da un lato, si è estesa in senso orizzontale (cioè spaziale) la concezione di testo pietroburghese, applicandola prima alle realtà geoculturali contrapposte alla città (la campagna, la provincia, ecc.) e poi anche alle zone di contatto, 'paratestuali'⁵². A questo campo appartengono gli studi sull'*usad'ba* letteraria come parte integrante del testo provinciale⁵³, ma anche quelli sulla dacia, luogo di produzione e di consumo e nel contempo

⁴⁵ M. Marzaduri, *La semiotica dei sistemi modellizzanti in URSS*, in *La semiotica*, op. cit., p. 361.

⁴⁶ Previgiano individuava correttamente "un'ala Lotman-Uspenskij" e "un'ala Ivanov-Toporov (cui è vicina la Civ'jan)" nel gruppo di Tartu-Mosca. *La semiotica*, op. cit., p. 88.

⁴⁷ J. Van Baak, *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space*, Amsterdam 1983; Idem, *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*, Amsterdam-New York 2009.

⁴⁸ "La visione del mondo e il mondo interiore si reificano in strumenti architettonici divenuti docili e plasmabili, nella casa rifugio e spazio intimo e felice, nella dimora metafora di tutta la vita, o nella casa prigioniera (tomba), la casa-non casa. Sono poi a monte di queste immagini gli archetipi spaziali umani dello spazio sacro, lo spazio dell'armonia o del caos". R. Casari, *Il complesso di Asmodeo. Pagine di letteratura russa sub specie architecturae*, Milano 1997, p. 12.

⁴⁹ Si vedano gli atti *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di R. Casari - M. Lorandi - U. Persi - F. R. Amaya, Milano 1996.

⁵⁰ P. Hamon, *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna 1995.

⁵¹ G. P. Piretto, *Derelitti, bohémien e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo 1989, pp. 63-64; Idem, *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj, Bulgakov*, Milano 1990.

⁵² Cfr. R. Casari, *Spazi liminari nella provincia russa*, "Europa Orientalis", 2003 (XXII), 1, pp. 118-124; E. Mari, *Soglie e paesaggi terzi. Per un'esplorazione del (para)testo provinciale russo*, in *Laggiù, in provincia. Luoghi e testi*, a cura di O. Discacciati - M. Valeri, Viterbo 2016, pp. 25-43.

⁵³ "Considerando l'*usadebnaja povest'* come macrotesto, possiamo individuare al suo interno un significativo segmento che esplora la vita di quelle proprietà lontane da Mosca o Pietroburgo, disperse nella steppa, oltre i boschi, nella *gluš* (luogo remoto)". R. Casari, "Il vascello-casa che salpa sulle fronde" (A. Belyj), in *Testo*, op. cit., p. 76.

scenario a fine Ottocento di un sottogenere narrativo d'evasione ancora in gran parte da esplorare⁵⁴.

Dall'altro lato, si è cercato di oltrepassare i confini temporali delle ricerche semiotiche fino ad abbracciare l'epoca sovietica, limite invalicato e invalicabile per il gruppo di Tartu-Mosca⁵⁵. È in questa direzione che si sviluppano i lavori più tardi di Piretto, fra cui ricordiamo almeno, per il taglio specifico di questa sezione monografica, *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*⁵⁶.

* * *

Queste, dunque, alcune delle correnti interne a quelli che si potrebbero definire, in linea generale, due macro approcci all'*intérieur* e agli oggetti domestici nel mondo slavo. Il primo, di impronta storico-culturale, li considera nella loro materialità e nelle loro mutevoli relazioni con i soggetti sociali; il secondo, partendo dalle rappresentazioni testuali, ne analizza la funzione estetica e mitopoietica nell'ambito della cultura di riferimento.

Inserendosi nel quadro metodologico appena tracciato e tuttora in evoluzione, gli articoli proposti in questo numero di "eSamizdat" affrontano su diverse basi documentarie alcune questioni fondamentali: quali significati ha veicolato l'*intérieur* nelle culture slave? In che modo la microstoria della vita privata si è intrecciata con la grande storia politica e con i mutamenti del costume e del gusto? D'altra parte, spostandoci dalla realtà al segno: quali forme ha assunto l'*intérieur* nella letteratura e nelle arti figurative? Che ruolo simbolico e narrativo è stato

attribuito alla cultura materiale domestica da scrittori e artisti di epoche e correnti diverse? Infine, in che modo stanze, arredi e oggetti hanno interagito a livello intratestuale ed extratestuale? Ciò che emerge da questa prima ricognizione non è un panorama esauriente o tantomeno risolutivo (né era questo l'intento degli autori), bensì una serie di scorci inattesi, spazi 'privati' e chiavi per accedervi.

www.esamizdat.it ◇ E. Mari, *Testi e letture della cultura materiale domestica in Russia. Un'introduzione* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 17-25.

⁵⁴ Cfr. P. Deotto, *Peterburgskij dačnyj byt kak fakt massovoj kul'tury*, "Europa Orientalis", 1997 (XVI), 1, pp. 357-371; E. Mari, *Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti petroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)*, "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", 2019, 12, pp. 229-246.

⁵⁵ Vittorio Strada notava nel 1984: "Lotman ha delineato un compiuto e complesso sistema di sviluppo della cultura russa. È vero, in questo disegno manca l'ultimo secolo circa di sviluppo della cultura russa, quel 'presente' in cui il Lotman storico della cultura russa e teorico della culturologia si colloca. Le ragioni di questo vuoto sono fin troppo ovvie: la situazione in cui opera ha già permesso molto, dando spazio alla 'scuola di Tartu e di Mosca' e non è pensabile che, in quella condizione, si possa culturologicamente ripensare anche il presente". V. Strada, *Introduzione*, in Ju. Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna 1984, p. 39.

⁵⁶ G. P. Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro modo*, Milano 2012.

◇ *Texts and Readings of Domestic Material Culture in Russia: An Introduction* ◇
Emilio Mari

Abstract

In the last years, the humanities and social sciences have increasingly discussed the so-called material turn. The publication of *The Social Life of Things*, edited by Appadurai in 1986, along with a number of studies by Bourdieu, De Certeau, Douglas, Miller, Löfgren *et al.*, directed the attention of scholars to concepts like materiality, inalienable and consumer goods, 'career' and the 'social life' of things. Slavic studies have approached this question following another, less straightforward path. Later research by Lotman on *byt* and the 'everyday behaviour' prove a certain 'densification' of the object of semiotics and its gradual repositioning from structural linguistics to social and cultural history. However, it was only in the 1990s that scholars began to embrace the new approaches of material culture studies. Working within this methodological framework, the monographic section "Rooms, décor, objects. The *intérieur* in the Slavic area" reflects upon some fundamental questions from a variety of perspectives: which anthropological and cultural meanings has the *intérieur* acquired for Slavic people? In which way has the 'small' history of the *intérieur* intersected the 'big' political and social history, or the changes in fashion, habits and taste? Moreover, shifting from everyday life to its aesthetic representation: in which ways has the *intérieur* been deployed in Slavic folklore, figurative art and literatures?

Keywords

Russian Studies, Material Culture Studies, Home Cultures.

Author

Emilio Mari received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples 'L'Orientale'. In 2012, he earned a Master's degree in Theatre and Performance Studies at Sapienza University of Rome, and in 2013, a second Master's degree in Slavonic Studies at the same university. Since 2017 he has been teaching Russian Literature and Culture at the University of International Studies of Rome. His areas of research include Russian popular culture, folklore and mass culture; the semiotics of space; relationships between literature, architecture and landscape. He is a co-editor of "eSamizdat. Journal of Slavic Cultures" and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917*, winner of the 2019 International Pushkin Award.

Publishing rights

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



© (2020) Emilio Mari

Picturing the Self and Homeland in the Late Soviet Home

Susan E. Reid

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 27-58 ◇



Fig. 1 - Pictures on nautical themes were common. Irina's St Petersburg interior with pictures of boats and ships. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

NINA S. and her military officer husband had relocated many times in their youth and early married life, living in temporary digs where they accumulated few possessions until they finally moved to Leningrad (St Petersburg) in the late 1950s. As they settled down and grew better off in the course of the 1960s and 1970s, they began to purchase, or to receive as gifts, works of art and craft in various media. "And once we were here we began to hang what we had". After decades as rolling stones, their acquisition of pictures reflected their new permanence and confidence in the future; Nina and her spouse

accumulated pictures along with a subjective perception of rising living standards and social status and a sense of themselves as entitled consumers. Their collection grew so large that Nina even feared it betrayed a middle-aged and petit-bourgeois penchant for acquisition and loss of the romantic mobility of youth. She cites, with self-irony, a popular song, *The Brigantine*, which romanticises the mobility and adventure of a life under sail and contrasts this to "despised, cheap cosiness (*uiut*)". Espousing the *intelligentsiia*'s commitment to the modernist ideal of unfettered freedom to roam and embrace change¹, her army officer husband disclaimed the symbols of stability and embourgeoisement: decorations, clutter and coziness. Yet, over time, the ideal of mobility and adventure had become reduced to the subject matter of pictures: sailing ships [Fig. 1]. Her husband's retirement was marked by the gift of a picture of a brigantine, a ship associated with pirates, sailing off into the open sea.

Although my husband didn't have much of an ear he loved the song [Brigantina]. . . how does it go? . . . "Let us drink rough wine to the fierce and the lawless, to those who despise cheap cosiness . . ." What is that song called? Now, let's see, this picture is hanging here. . . He retired from his job at the Construction Directorate. "Upon the blue sea. . . the sails are hoisted". And they gave him this, it's not a caravel but a brigantine, "the brigantine hoists its sails". They gave him a brigantine!

Nina was one of nearly eighty participants in an oral history research project on which the present paper draws². Semi-structured interviews were

¹ Olga Matich calls this the "camp-bed mentality". O. Matich, *Remaking the Bed: Utopia in Daily Life*, in *Laboratories of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experience*, ed. by J. Bowlt – O. Matich, Stanford 1996, pp. 59-78; S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge [MA] 1994, pp. 73-88.

² Susan E. Reid, oral history project, *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, funded by The Leverhulme Trust, 2004-07. Unless otherwise attributed, quotations are from the interviews for this project.

conducted in the mid-2000s with individuals who had moved to new, mostly prefabricated apartment blocks – known as *khrushchëvki* – in a range of cities across the USSR (St Petersburg, Kaluga, Kazan', Samara, Kovdor, Apatity, and Tartu in Estonia) soon after they were first built in the early 1960s, and who still resided there at the time of the interview. The interviews explore how these 'new settlers' (*novosely*), as they were called in the contemporary press, had gradually "made themselves at home" in these plain, standard, minimal spaces. Pictures served as a useful starting point for the interview conversations, helping to draw out recollections and stories. They are also an object of study in their own right – along with the associated narratives of provenance and the ways in which they were hung, combined, and arranged – and are treated here not only in terms of subject matter, but as material objects.

By the late Soviet period, the domestic interior came to be "hung all over with pictures", as one of my informants, Anneta (Kaluga, born c. 1940), described her apartment. Over the three Soviet decades that followed the first mass migrations to new housing regions in the early 1960s, the standard, minimalist apartment became a key site for the consumption and display of art and mass visual culture. The *novosely* of the 1960s had transformed the interiors of their minimalist *khrushchëvki* into domestic galleries where an eclectic range of pictures and decorative objects was displayed³.

Noble collections of fine art and curiosities have been widely studied, as has the taste of major collectors. However, the everyday collections and display practices of 'ordinary people' in their domestic picture galleries, along with the choices made by the home 'curator' concerning what to hang and how, have received scant attention⁴. There has been lit-

tle attempt to examine such questions as what do people *do* with pictures; and what do pictures *do* for them? This paper explores the subjective connection between hanging pictures and settling down in the standard apartment: achieving a sense of continuity, stability, belonging, coherent selfhood, and urban, middle-class status. The ostensible purpose of pictures at home may be for decoration and aesthetic contemplation, but they also emerge as an emotionally charged, personally meaningful resource for stabilizing and reflecting back a continuous self over time, and for locating it in place and within social relations. Indeed, these functions often appear more important than purely aesthetic considerations. At the same time, picture practices register changes over time – including changing relations with the past or with place – and play a role in securing present-day identity. It is axiomatic for art dealers in the western art market that, when choosing works of art, the question foremost in the minds of potential purchasers is: "what does this painting say about me?" It was also a commonplace of Soviet discourse that the domestic interior, and especially its aesthetic, decorative touches, manifested the identity of those who lived there. This paper, likewise, assumes that self-identity and changing self-other relations are worked out and articulated not only in verbal narratives, but also through things, material environments and practices of domestic display. Pictures on the wall play a special role in the visual culture

³ The prevalence of pictures is corroborated by a contemporaneous survey of people who moved into a new housing block in Moscow in 1966. Seventy-six percent of its respondents said they had pictures, prints, or ceramics. These were privileged people, in a prestigious *intelligentsiia* quarter of the city. For others, the 'pictorialisation' of the apartment took longer. Elena Torshilova, *Byt i nekotorye sotsial'no-psikhologicheskie kharakteristiki sovremennogo zhilogo inter'era*, in *Sotsial'nye issledovaniia. Vypusk 7: Metodologicheskie problemy issledovaniia byta*, ed. by A. Kharchev – Z. Iankova, Moskva 1971.

⁴ Exceptions include essays in *Contemporary Art and the Home*, ed.

by C. Painter, Oxford 2002; E. H. Gombrich, *Pictures for the Home*, in *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Communication*, ed. by Idem, London 1999, pp. 110–116; T. Bennett – M. Emmison – J. Frow, *Accounting for Tastes: Australian Everyday Cultures*, Cambridge 1999. In regard to photographs, everyday material practices have received greater attention, e.g. E. Edwards, *Objects of Affect: Photography Beyond the Image*, "Annual Review of Anthropology", 2012 (XLI), pp. 221–234; *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, ed. by E. Edwards – J. Hart, London 2004; *Oche-vidnaia istoriia: Problemy vizual'noi istorii Rossiia XX stoletii*, ed. by I. Narskii, Cheliabinsk 2008; *Double Exposure: Memory and Photography*, ed. by O. Shevchenko, New Brunswick [NJ] 2014; O. Sarkisova – O. Shevchenko, *Moving Pictures: The Many Lives of Photographs*, in Idem, *Snapshot Histories: Family Photography and Generational Memory of Russia's Socialist Century*, forthcoming. The broader history of collecting is extensive but does not focus on the vernacular material culture of pictures in the home. E.g. J. Elsener – R. Cardinal, *The Cultures of Collecting*, London 1994.

of the interior, and domestic practices with pictures may enhance our understanding of experiences that lie beyond the limits of quantitative, objective data. James Clifford has described collecting and display as “crucial processes of Western identity formation,” and “a form of Western subjectivity”⁵. While Clifford had in mind public collections and institutions, notably ethnographic museums, the metaphor of identity is also a productive lens to explore the relation between consumption, everyday aesthetics and self-production in private, domestic collections. Can we say that the curation of domestic picture galleries was also a way of ‘curating’ the self? An examination of pictures in the home and of the ways they were displayed there can help frame the historical questions at the heart of this paper (and the larger project of which it forms a part), concerning the subjective effects of, and responses to, rapid modernisation, which the move to new flats “brought home” for individuals. At the same time, it keeps in focus both the agency of subjects – the active ways in which they construct a sense of coherence, continuity and identity – and the sociality of aesthetic choices.

The paper falls into three sections. The first addresses the use of pictures to recuperate the past and construct continuities; the second examines changing modes of display and their social meanings; the third turns to the ways pictures helped to construct ‘home’ in the sense of local and national identities. While establishing a relation between pictures and ‘making oneself at home’ (in both senses of this intentional pun) the evidence presented here also problematises this connection. If a sense of continuity and coherence of the self was achieved, this was neither automatic nor essential; it was often against the odds, in spite of the realities of rupture, discontinuity, and loss.

1. TIME TRAVELLING:

FINGERPRINTS OF THE COMMUNIST FUTURE, RE-PRESENTATIONS OF THE (LOST) PAST

To hang pictures was not a new practice born with the move to separate apartments in the 1960s;

it had been part of homemaking before the 1917 revolutions, both in bourgeois homes and, largely in the form of Orthodox icons, in rural Russian ones. In Soviet times, devotional pictures were cast as superstitious throwbacks, while the display of secular, mass visual culture such as picture postcards and cheap reproductions was targeted by *intelligentsiia* reformers, first in the 1920s and again in the 1950s–1960s, as part of their campaign to improve popular taste. At the same time, authoritative discourse represented the democratisation of secular picture consumption as an index of socialist modernisation. Marx had theorised that the satisfaction of basic needs gave rise to new needs and the “refinement of needs”, a process that was a driver of historical progress⁶. The presence of secular fine art in the people’s homes was greeted as a symptom of rising living standards and cultural levels, and the fulfillment of the promise of Communism to enable the all-round development of each individual in society⁷.

In the course of the 1960s–1970s, Soviet citizens became consumers of pictures. By the 1970s, according to a 1979 Soviet ethnographic study of material culture in rural homes, framed pictures had even arrived on the walls of rural dwellings. This demonstrated, for the authors, the convergence between the rural and urban way of life and the increasing modernity and sophistication of popular

⁶ K. Marx, *Grundrisse*, Harmondsworth 1973, pp. 325, 408; Idem, *Capital*, III, 1959, p. 820; D. Slater, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge 1997, pp. 102–109.

⁷ According to Party statements, the highest phase of Communism required art, along with other forms of ideological work, to raise “the working people up to the level of their Communist vanguard”, preparing them to be conscious, self-regulating contributors to the common weal in the transitional period of participatory government. Editorial, *Kommunizm i iskusstvo*, “Kommunist”, 1961, 8, pp. 5–6. Art historian Dmitrii Sarab’ianov and others criticised the Artists’ Union and Art Fund for neglecting the production and sale of work for private apartments: RGANI (Russian State Archive of Contemporary History) f. 5, op. 36, d. 74, ll. 46–50; D. Sarab’ianov, *Iskusstvo – v povsednevnuuiu zhizn’*, in *Iskusstvo i kommunisticheskoe vospitanie*, Moskva 1960, pp. 96–99. For detail see S. E. Reid, *Art for the Soviet Home*, “Human Affairs”, 2011 (XXI), 4, pp. 347–366; Idem, *The Soviet Art World in the Early Thaw*, “Third Text”, 2006 (XX), 2, pp. 161–175. The “aestheticisation of everyday life” has been identified as a defining process of late and postmodernity. M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London 1991.

⁵ J. Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge [MA] 1988, p. 220.

taste, even among the most impoverished and culturally 'backward' sector of Soviet society. Displacing icons and traditional forms of decoration, as well as more recent kitsch (*rynochnye izdeliia* and *aliapovatosť*), the study argued, secular art reproductions registered the masses' rising living standards and cultural level, and the overcoming of religion and superstition:

Many young *kolkhozniki* told us that it is becoming unfashionable to decorate portraits and mirrors with embroidered cloths, to spread out or hang crocheted and embroidered napkins, and to clutter up the room with unnecessary things. Now, in many homes one can see on the walls reproductions of pictures by well-known artists, prints in baguette frames, good carpets on the walls and on the floor⁸.

The accumulation of secular pictures also reflected the growing acceptance, commonplace by the 1970s, that the interior of standard new flats could and should become an individualised, even idiosyncratic, expression of the self, and that the choice of decorative, aesthetic touches played a key part in this⁹. The design journal "Dekoratívnoe iskusstvo SSSR" (Decorative Art of the USSR) dedicated an issue in 1975 to surveying the decoration of interiors, focusing on metropolitan dwellings of the creative *intelligentsiia*. The editors observed transformations over the previous fifteen years: "whereas, in the early 1960s, artists strove to liberate man from the 'thrall of things' (accentuating the functionalism of the domestic environment), today, we observe their striving to help man 'express himself' in things, the artistic ensemble of his home". This was a normal, legitimate tendency, the authors argued, called for by the spiritual development of the Soviet person and diversity of their interests, and should be welcomed as a sign of socialism's maturity¹⁰.

⁸ L. Chizhikova, "Zhilishche russkikh", in *Material'naia kul'tura kompaktnykh etnicheskikh grupp na Ukraine: Zhilishche*, ed. by M. Rabinovich *et al.*, Moskva 1979, p. 63.

⁹ The complementarity of individual aesthetic finishing touches with standard solutions to serve basic utilitarian functions was already expressed in the early 1960s, e.g. G. Liubimova, *Ratsional'noe oborudovanie kvartir*, "Dekoratívnoe iskusstvo SSSR" (hereafter "DI"), 1964, 6, pp. 15-18.

¹⁰ Editorial introduction to L. Andreeva, *Veshchi vokrug i my sami*, "DI", 1975, 7, p. 30. The journal issue set out to explore the 'di-

Such were the 'official', utopian meanings of pictures on the wall, aligning them with progress towards the communist future. Along with the consumption of other luxuries, pictures were normalised as an aspect of socialist modernity and a legitimate resource for self-fashioning and personalisation of the standard apartment¹¹. Pictures on the walls of domestic interiors, and practices of displaying them, were also ascribed social meanings by my interview subjects in their personal narratives. While authoritative discourses represented growing popular consumption and amateur production of 'art' as fingerprints of the communist future, the domestic picture gallery was also oriented towards the past¹². It was a site of nostalgia, and for the curation, preservation or reconstruction of memory and its transmission to the next generation. Pictures emerged, in the interviews, as significant resources for the production and sustenance of a continuous self, and for maintaining or, rather, inventing continuity with the past in the face of change.

1.1 CURATING DOMESTIC PICTURE COLLECTIONS

This article draws on accounts of the self that focus on the active construction of self from available resources, or what Stuart Hall called "the practices of subjective self-constitution"¹³. Reinstating the role of conscious agency, these often treat the self as a narrative form, constructed and structured through individual choice and effort, within historically and socially formed conventions such as those

alogue' between designer and user: how the products of artists' and designers' labour lived on and participated in the life of urban dwellers. Correspondents were dispatched to survey the apartments of a standard block and interview their occupants. The results of this 'raid' focused on relations between the standard, common and individual. See also in the same issue, A. Levinson, *Zhivye kvartiry*, pp. 13-18.

¹¹ On luxury consumption see J. Gronow, *Caviar with Champagne*, London-New York 2003; *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, ed. by D. Crowley – S. E. Reid, Evanston [IL] 2010.

¹² Alexei Yurchak refers to "fingerprints of imaginary worlds" to describe domestic objects that claimed to testify to contact with other places. A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Princeton 2006, p. 203.

¹³ S. Hall, *Who Needs 'Identity'?*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. by S. Hall – P. du Gay, London 1996, p. 13; D. Slater, *Consumer Culture*, op. cit., pp. 91-92.

of language or narrative. For Giddens, the instability of identity in the post-traditional world demands that we engage in a “reflexive project of the self”, involving unremitting self-monitoring, and “ordering of all elements of our lives, appearances and performances in order to marshal them into a coherent narrative called ‘the self’ in a transient social present”¹⁴. “We are, not what we are, but what we make of ourselves”, he writes. “The self forms a trajectory of development from the past to the anticipated future. The individual appropriates his past by sifting through it in the light of what is anticipated for an (organised) future”¹⁵.

Accounts of the modern self often privilege the role of language and the production of a ‘coherent’ or ‘warrantable’ narrative. This paper proposes, however, that the self as structured and presented not only by means of verbal narratives but also through ‘curatorial’ practices such as the assemblage, aesthetic ordering, display and concealment of material objects and visual images. The production of home is a material and visual production of self: individuals and families “make themselves” at home¹⁶. Giddens acknowledges the role of material ordering practices – specifically modern consumption and lifestyle choices – as well as verbal narrative, as Alan Warde summarizes:

Today, people define themselves through the messages they transmit to others, through the goods [...] that they possess and display. They manipulate or manage appearances and thereby create and sustain a ‘self-identity’. In a world where there is an increasing number of commodities available to act as props in this process, identity becomes more than ever a matter of the personal selection of self-image. Increasingly individuals are obliged to choose their identities¹⁷.

Hannah Arendt expressed eloquently the way that everyday domestic things and interior ensembles

help to stabilise identity; they “give the human artifice the stability and solidity without which it could not be relied upon to house the unstable and mortal creature which is man”¹⁸. Mihaly Csikszentmihalyi developed Arendt’s point: “the things that surround us are inseparable from who we are [...] ; they constitute the framework of experience that gives order to our otherwise shapeless selves”¹⁹. Domestic collections of pictures play a special role as resources for producing and maintaining a coherent sense of self, providing an enabling fiction of sameness – of a continuous, constant self over time – and of belonging in a place, by providing points of reference and continuity²⁰.

The status of home, as a site of memory and commemoration and as a place for the preservation and intergenerational transmission of both stories and material things, has been much discussed²¹. Csikszentmihalyi and Eugene Rocheberg-Halton found that memory was perhaps the single most important purpose of many special objects and displays in the Chicago homes they studied in the 1970s²². The mnemonic function of pictures, representing past events and absent people and places, whether iconically or metonymically (through association), is closely associated with the centripetal role of female labour and spaces in the home, as analysed by Pierre Bourdieu and others²³. Home, in many cultures, is a site for curating the past: for gathering in and keeping together, collecting and recollecting,

¹⁸ H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1958, p. 137.

¹⁹ M. Csikszentmihalyi – E. Rocheberg-Halton, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge 1981, p. 16; G. Noble, *Accumulating Being*, “International Journal of Cultural Studies”, 2004 (VII), 2, pp. 233–256.

²⁰ I. Woodward, *Domestic Objects and the Taste Epiphany: A Resource for Consumption Methodology*, “Journal of Material Culture”, 2001 (VI), 2, p. 119; J. Attfield, *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, Oxford 2000 pp. 134–135; L. Auslander, “Jewish Taste?": *Jews and the Aesthetics of Everyday Life in Paris and Berlin, 1920–1942*, in *Histories of Leisure*, ed. by R. Kosbar, Oxford 2002, p. 300.

²¹ E.g. *Material Memories Design and Evocation*, ed. by M. Kwint – C. Breward – J. Aynsley, Oxford 1999, pp. 221–236; G. McCracken, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington-Indianapolis 1990, pp. 44–53.

²² M. Csikszentmihalyi, *The Meaning*, op. cit.

²³ P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. by R. Nice, Cambridge 2002, pp. 89–92.

¹⁴ A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991, chapter 3; D. Slater, *Consumer Culture*, op. cit., p. 91.

¹⁵ A. Giddens, *Modernity*, op. cit., p. 75.

¹⁶ Cf. R. Hurdley, *Home, Materiality, Memory and Belonging: Keeping Culture*, Basingstoke 2013; J. Attfield, *Bringing Modernity Home: Open Plan in the British Domestic Interior*, in *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, ed. by I. Cieraad, Syracuse 1999, pp. 73–82; S. Pink, *Doing Sensory Ethnography*, London 2013.

¹⁷ A. Warde, *Consumption, Identity-Formation and Uncertainty*, “Sociology”, 1994 (XXVIII), 4, p. 878.

integrating and preserving. Imaginative and material ordering practices assimilate disparate items and memories into a coherent presentation of a household self, overcoming or eliding differences²⁴. Domestic objects and displays perform mnemonic and aesthetic functions that are crucial to the maintenance of identity, reflecting back assurances of ontological sameness, coherence and continuity. The domestic curator is concerned with preserving and passing on values, memories, stories, traditions and ways of doing, which together constitute the basis for identity²⁵.

There was nothing simple or automatic, however, about the late Soviet home's status as a site for curating memory and mediating continuity between past, present and future. We cannot assume that the presence of pictures, heirlooms or souvenirs necessarily represents personal, remembered experiences (rather than vicarious or collective memory) and seamless continuity with the past, nor that it reflects an existing sense of stability, rootedness, and continuous identity. My subjects' earlier lives were scarred by discontinuities, rupture, dislocation, and alienation. Rarely did these individuals have the possibility to "grant themselves 'belonging' by filling their homes with inherited goods", as Grant McCracken described the (North American) 'curatorial consumer' and her role in memorializing the family²⁶. From the comfortable vantage point of their later life, Nina might romanticise a ballast-free life of mobility, and worry about becoming stuffy and middle class, but for many, the experience of poverty, homelessness and internal displacement was all too real and traumatic a part of their life stories. Rolling stones that gathered no moss until they came to rest in the *khrushchëvka*, they had little in the way of

accumulated possessions that would lend material substance to the "accumulation of being"²⁷. Material continuity between past and present, such as might be objectified in heirlooms, was problematised by Soviet ideological and legal obstruction of inheritance of property, and by authoritative modernising discourses that valorised rupture with the past, as well as by physical destruction, loss and displacement through dekulakisation, purges and war. Rather than seamless intergenerational transmission and complacent, petit-bourgeois stability, the only constant in many people's lives had been repeated dislocation.

In this regard, individual lifestories intersected with macro-historical processes and events, which were both specific to Soviet history and part of the wider experience of modernity²⁸. As Heidegger lamented, the ability to 'dwell' – to be at home and at peace – was rendered problematic by industrial modernity. There was a fundamental contradiction between the constancy, duration, and stability requisite for a sense of identity and belonging, and the restlessness, transience and constant motion that are the condition of modernity. The problem of achieving a sense of belonging, 'dwelling', or being 'at home' was exacerbated by the industrially produced material environment, which the standard, minimalist nature of the *khrushchëvka* apartments epitomised. The home, as a site for recollecting and commemorating, is also closely identified with a particular form of memory: nostalgia. Defined as "a longing for a home that no longer exists or has never existed", nostalgia entails fantasy and idealisation. As Svetlana Boym emphasises: "Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy"²⁹. Nostalgia, involving regret for the lost wholeness and simplicity of an imagined and idealised past, is, paradoxically, a phenomenon of modernity.

²⁴ Claude Lévi-Strauss theorised the house as a site for assimilating, accommodating and reconciling difference; *About the House: Lévi-Strauss and Beyond*, ed. by J. Carsten – S. Hugh-Jones, Cambridge 1995, p. 8; D. Miller, *Accommodating*, in *Contemporary Art*, ed. by C. Painter, pp. 115-130.

²⁵ L. Auslander, *The Gendering of Consumer Practices in Nineteenth Century France*, in *The Sex of Things*, ed. by V. De Grazia, Berkeley 1996, p. 221; I. M. Young, *House and Home: Feminist Variations on a Theme*, in *Motherhood and Space: Configurations of the Maternal through Politics, Home, and the Body*, ed. by S. Hardy – C. Wiedmer, New York 2005, pp. 115-147.

²⁶ G. McCracken, *Culture*, op. cit., p. 44.

²⁷ G. Noble, *Accumulating Being*, op. cit.

²⁸ E. J. Hobsbawm, *Age of Empire, 1875-1914*, London 1995, p. 3; L. Abrams, *Oral History Theory*, London 2016.

²⁹ S. Boym, *Future of Nostalgia*, New York 2001, p. xiii; S. J. Matt, *Why the Old-Fashioned is in Fashion in American Homes*, in *Producing Fashion: Commerce, Culture, and Consumers*, ed. by R. L. Blaszczyk, Philadelphia 2007, pp. 283-284.

In a comparable setting – a postwar London council estate in the 1980s – Daniel Miller found that tenants actively overcame the alienated condition of social housing by “putting up an aesthetic front”; a significant role was played by decorative items in appropriating alienated built space through “consumption as production”³⁰. Boym, similarly, found that in Leningrad communal apartments in the post-Stalin decades, the private and personal were reconstituted “in the minor aesthetic pursuits of communal apartment dwellers and their personal collections of souvenirs”³¹. Did displays of pictures help their ‘curators’ to imaginatively (re-)construct continuity and achieve identity as ontological sameness and stability: what Arendt called the “artifice of the self”³²? Did they help thereby to overcome the ruptures and dislocations that were part of many residents’ life histories prior to moving into the new flats?

1.2 PROXY PASTS, APPROPRIATED HEIRLOOMS, RE-EMBODIED GHOSTS



Fig. 2 - One of Anneta’s treasures, a pencil box, Kaluga. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

Anneta, above, talked about her picture-saturated interior. But to hang pictures and arrange ornaments when she moved to her new flat in 1969 was not a simple matter of finding new places for old things

that had accompanied her throughout her life. Anneta was the granddaughter of a respected doctor who, in the early twentieth century, had owned a mansion in the centre of Kaluga. She had never lived there, since it was confiscated during the revolution, a quarter century before her birth. Nevertheless, the ancestral home and its loss featured as a point of origin and an explanatory factor in her narrative of self³³. She spoke with longing and regret of the lost home she had never known. Homelessness meant much more than lack of shelter. It was linked both subjectively and legally with loss of civic and ontological personhood. Stripped of their home, along with their privileged social status, and labeled bourgeois class enemies, Anneta and her siblings had grown up to be abject or ‘cowed’, as she puts it. Anneta regretted her lack of handed-down possessions to anchor her ontologically in relation to a stable place, genealogy, kinship and continuity with the past. She had a few small treasures to represent that past, her matrilineage, and her own earlier self: her mother’s needle case and a veil her mother used to cover pillows after the war, her great-grandmother’s wooden mould (*pasechnitsa*) which she still used to make *paskha* at Easter, and her great-grandmother’s pencil box, where Anneta still kept old clip-on earrings that she had worn before she got married [Fig. 2]. She also had an old icon, which, she said, had a “difficult ‘history’”. It had belonged to her husband’s grandmother but when she died his family had given them none of her possessions. Anneta had stolen the icon so that they would have something to remember her by.

For Anna A. (St Petersburg, born 1919) and her family, the Stalinist purges had rendered home and continuity with the past problematic, along with other anchors of identity such as memory, heredity, kinship and civic personhood. Anna had suffered repression and displacement in her youth, and had lost her family, home and social class. Her father, a specialist, was purged in 1937, and the family, deemed guilty by association, was thrown out of

³⁰ D. Miller, *Appropriating the State on the Council Estate*, “Man”, 1988 (XXIII), 2, p. 353; Idem, *Accommodating*, op. cit., p. 116.

³¹ S. Boym, *Common Places*, op. cit., p. 74.

³² H. Arendt, *Human Condition*, op. cit.

³³ Cf., on the myth of the lost homestead in Latvia, V. Skultans, *The Testimony of Lives: Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*, London 2002.



Fig. 3 - Anna A.'s interior, St Petersburg 2005, with examples of her amateur pressed flower pictures. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

their home in the centre of Orenburg. Anna's spatial and social displacement – her thirty years of homelessness and exile – played an important part in her account of who she had become, and her explanation of her later concern with home decorating. When in 1968, approaching fifty years of age, she at last received a home of her own where she could settle, Anna hung many pictures (although, significantly, not family photos) on the wall as part of her urge to 'beautify' the apartment [Fig. 3]. She drew a direct, causal connection between her past experience of dislocation and the special significance which home decorating, especially the choice of aesthetic touches, held for her. Both displacement and making a beautiful home were constitutive parts of the self that Anna presents on her walls and narrates in the interview. Like Anneta, Anna had some cherished old possessions including an antique furniture suite. This was not an inherited family heirloom, however; she had purchased it cheaply from a family who were leaving the country and abandoning their possessions. She had lovingly restored and reupholstered it. The plain, functionalist interior of her *khrushchëvka* apartment was a space where she could realise and objectify herself through aesthetic production – or "putting up an aesthetic front", as Miller put it – and make a fresh start on reclaiming her *intelligentsiia* identity. But it was also shaped by absence and loss.

Nina D. (Samara, born in 1927) talks about her stepmother in the countryside, whose interior decorating she characterises as anachronistic. Her stepmother had a framed portrait of Tsar Alexander (presumably Alexander III) hung in the sacred red corner (the place of honour in the Orthodox home). Both the subject of the portrait and the place where it hung represented continuity with the prerevolutionary, imperial and Orthodox past. Yet the Tsar's presence in the most honoured place in her stepmother's interior could not simply be put down to inertia and habitus. On the contrary, the picture was given by or stolen from (this detail is elided in the interview) *kulak* neighbours whose property was expropriated, presumably in the early Soviet-era collectivisation drive.

Nina D.: Later my cousin came to see her [Nina's stepmother] – he was Chair of the *Raiispolkom* [Regional Executive]. And he says to her, "Auntie Tania, you take down that portrait in the frame now!" – the big portrait of Tsar Alexander, it was in our *zal* in the red corner [...]

Interviewer: Where did such a portrait come from?

N. D.: This portrait was... next to us lived some very wealthy people. And they were *dekulakised*. [...] Oh how many things they gave us! There were a lot of children in our family. I was the eleventh. And they handed on so many things to us. They clothed and shod us. And so this portrait came to us.

The hanging of the Tsar's portrait was condemned as a holdover from the autocratic past, and the *Raiispolkom* chair commanded Nina D.'s rural stepmother to remove the picture. In its place she pasted photo-cards – mass-produced and widely circulated visual culture – all over the walls. Nina D. and her husband also engaged in the practice of enlarging, tinting, and framing passport photos. In the sixties she had photographic enlargements made up from small studio photos produced for identity documents. These included old photos of family members who were already deceased: her sister, and her brother who had died in a fire in a tank. The enlargements, which were mounted in homemade frames, were produced in the countryside where her stepmother lived, rather than in an urban studio. Like the ersatz rugs, this was one of those everyday services carried out as part of the informal economy, filling a gap left by the state³⁴. Nina D. says,

³⁴ For similar gaps in services, in regard to car maintenance, see L.

At that time [1960s] there were enlarged photographs. We enlarged them, the two of us. Well, we were very young. Enlarged. My father-in-law and mother-in-law were enlarged. My brother – he was burnt to death in a tank – also enlarged. My sister died – also enlarged.

Photographic displays stand out among other domestic pictures as especially significant for my informants. The mnemonic function of photographs has been widely recognised, as has their use in establishing family likeness and continuity, as well as in intergenerational transmission of family stories, which play an important part in perpetuating family identity. Csikszentmihalyi found that photographs were among the most cherished classes of objects for his Chicago informants because they contributed to a sense of personal continuity – “without them I think I would lose a lot of my past” – and were important for the future identity of their descendants³⁵. “More than any other object in the home, photos serve the purpose of preserving the memory of personal ties. In their ability to arouse emotion there is no other type of object that can surpass them [...] Because photos bear the actual image of a departed kin, they can acquire an almost mystical identification with the deceased person”³⁶. The main reasons Csikszentmihalyi’s informants gave for treasuring photographs concerned memories and immediate family. But what if photos had never been taken of a particular subject, or if all such likenesses had been lost or destroyed? The incompleteness of the photographic record required creative efforts to reconstitute kinship and actively seek points of reference for the self.

Like Nina D., other informants also began to use their walls as a place to re-gather lost or absent family members after they moved into their new flats in the 1960s. This sometimes entailed the material and imaginative work of finding or producing place-holders to represent those missing. Diana, the poor



Fig. 4 - Diana’s enlargements of photographs of her siblings, Kaluga. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004–07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

factory worker in Kaluga, born in 1925, had suffered repeated displacement as a teenager during the war, and had been separated from her family. Her tales of wartime wanderings placed great emphasis on family ties – even as these ties were ripped apart – and on her efforts during and after the war to rejoin her scattered kin. In Diana’s living room, two photographs, one of a man and the other, unframed, of a young woman, her hair styled in the fashion of the 1940s, hang together with an oval embossed copper picture (*chekanka*) of a sailing ship and a small landscape painting above bookshelves holding classics of Russian and Soviet literature, encyclopedias and school books, and soft toys [Fig. 4]. “These are from long ago”, says Diana about the photographs. Their distant, grainy appearance, unnatural colour and ghostly incandescence derive from the fact that they are hand-tinted enlargements made from old black-and-white identity photos of her brother and sister who died during or soon after the war³⁷. In the absence of any more animated or intimate record of her siblings’ personality and lifestyle, these were Diana’s only remaining trace of them.

The original photos had been produced long ago, while her siblings were still alive, as documentary proof of their bureaucratic identity. Registering and preserving the fall of light and shade on their faces

Siegelbaum, *Cars for Comrades*, Ithaca 2008. On photostudios and the anachronistic décor and style of this service, a holdover from prerevolutionary times, see I. Narskii, *Fotokartochka na pamiat’*: *Semeinye istorii, fotograficheskie poslaniia i sovetskoe detstvo*, Cheliabinsk 2008; *Oche-vidnaia istoriia: Problemy vizual’noi istorii Rossii XX stoletii*, ed. by I. Narskii, Cheliabinsk 2008.

³⁵ M. Csikszentmihalyi, *The Meaning*, op. cit., pp. 66–69.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Retouched photos, tinted with aniline inks were still common in the early 1960s, e.g. L. Nevler, *Tut vsë gorazdo slozhnee*, “DI”, 1963, 3, p. 29.

at a moment in the past, for Diana the identity documents served like a genetic code from which the lost persons could be cloned. Their power to re-present – to make the past and lost ones present again – owes partly to the intimate connection between the photographic likeness and the person; as indexical signs, they are a trace of the individual's one-time presence, representing them metonymically³⁸. Only the 'period' feel of the photos, the dress and hairstyles, and the graininess and signs of retouching, recorded the trace of time, the distance between present and past, and the work of overcoming it. By 'resurrecting' their likenesses and placing them on her wall among other photos and pictures, she reconstructed the lost relations between family members and herself. Diana's dead siblings were ever-present, side-by-side, in her living room: revenants she had summoned out of the past and reinserted into the 'collage' of her present-day relationships.

Diana's and Nina's manipulation of original photographs attempted to redress the ravages of time and achieve a semblance of continuity and co-presence. This practice is similar to what Susan Stewart has described in regard to photograph albums, which she calls "pasts constructed from a collage of presents." These function to portray an idealised self and family life, while offering proof of personal and familial existence³⁹. Photographs compensate for non-presence, resulting both from spatial distance and from the passage of time, creating their own spatial and temporal relations and appearing to allow control over the passage of time. For Jean Baudrillard, collections of photographs such as photo albums, as well as other collected objects, can create a structured environment that substitutes its own temporality for the 'real time' of historical and productive processes: "The environment of private objects and their possession – of which collections are an extreme manifestation – is a dimension of our life that is both essential and imaginary. As essential as dreams"⁴⁰. Although my focus here is on

photographs that are displayed on the wall, rather than on those that are pasted into albums, Stewart and Baudrillard's descriptions aptly summarise the function of these wall arrangements and the way they assert their own alternative temporality.

As Diana's and Nina's examples illustrate, photographs of people do not simply 'reflect' existing relations but structure relations between the present and the absent, present and past, memory and forgetting⁴¹. They are representations of, and proxies for, what is no longer present – or in some cases, never was; they may *re-present* (restore imaginatively to presence) and compensate for absence. Photographs lend a sense of permanence, arrest the moment, and create the illusion of a world in which nothing ever changes, whereby, "in being photographed, people become denizens of this eternal world"⁴². The new flats served, for individuals like Nina, Diana and Anneta, as a place of commemoration, where they could regather and retie the 'broken threads' (a metaphor common in 1970s cultural discourse concerning the need to actively reconnect the present with the past) which tied them to their family history and deceased kin in spite of losses and displacement⁴³. Access to the past was not passive or automatic but often entailed reconstruction from fragments and traces. These cases suggest that surrounding oneself with pictures in the interior could be a way to achieve, daily but against the odds, the

Clifford, *The Predicament*, op. cit., p. 220.

⁴¹ E. Edwards, *Photographs*, op. cit., p. 221.

⁴² A. Sologubov, *Fotografija i lichnoe perezhivanie istorii (avtobiograficheskie essei)*, in *Oche-vidnaia istoriia*, ed. by I. Narskii, op. cit., p. 77; R. Barthes, *Camera Lucida*, trans. by R. Howarth, London 1984. Photographs are used to keep the dead alive in memory, staging the dead person as once alive: P. Munforte, *Trauerbilder und Totenporträts: Nordamerikanische Miniaturmalerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, Berlin 2018; *Double Exposure*, ed. by O. Shevchenko, op. cit.

⁴³ The need to restore the broken *sviaz' vremën* [connection between times] was explored by novelist Iurii Trifonov, for example in *The House on the Embankment* and *The Old Man*. See N. Ivanova, *Proza Iurii Trifonova*, Moskva 1984; S. E. Reid, *The Art of Memory. Retrospectivism in Soviet Painting of the Brezhnev Era*, in *Art of the Soviets*, ed. by M. Cullerne Bown – B. Taylor, Manchester 1993, pp. 161–187. In the last two decades of the USSR, the motif of the family album became a symbol of the relation between the past and the present and between history and memory, for example in the work of painter Tat'iana Nazarenko. It also became a *cliché* in artistic investigation of memory and identity in the West.

³⁸ E. Edwards, *Photographs*, op. cit., pp. 221–236.

³⁹ S. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham [NC] 1993, p. 145; G. Noble, *Accumulating Being*, op. cit., p. 241.

⁴⁰ J. Baudrillard, *System of Objects*, London 1996, p. 135, cited by J.

sense of identity as sameness, ontological continuity and stability which Arendt called the “artifice of the self”, providing the continuity with the past that is the basis for identity⁴⁴.

1.3 DYING ROOMS

A brief digression is called for here to discuss the place of death and dying in living rooms. Pictures of deceased relatives are common in interiors, with the significant exception of Tatar homes, where they were prohibited by the occupants’ Islamic faith and were eschewed at least in post-Soviet times. Photographs have a profound and widely noted association with death, funerary practices, and commemoration of the dead. As Elizabeth Edwards writes, photographs “are fragmentary and irreducibly of the past or of death itself”. They speak not of ‘being there,’ but of ‘having been there’⁴⁵.

Photographs played a role in traditional practices around death, dying, and funerals, and were used to record the passing from presence to absence. In Russian villages, it was customary to photograph the extended family around a corpse before burial, and even to invite a professional photographer to document the stages of the interment. All family members were expected to be present to see the deceased off, and photography served to record their witness. Photographs of the funeral could also be shared with those who were unable to attend in person⁴⁶. The practice was not exclusive to Orthodox Russians. Linda, an Estonian, had a cluster of pictures of various sorts on one wall of her one-room apartment in



Fig. 5 - Linda’s cluster of pictures, Tartu, Estonia, 2006, including an original landscape painting and a photograph of a funeral. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004–07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

Tartu, which included an amateur photograph of a funeral with mourners beside a coffin and fresh grave [Fig. 5]. Perhaps she had been unable to attend the funeral and the photo was sent to her to witness the interment vicariously. The inclusion of the graveside photo in Linda’s wall collage points to the function of the home as a place to cope with change, including coming to terms with mortality and marking the loss of a person while preserving their memory.

Living rooms were the main sites for displays of family photographs commemorating key lifecycle moments, predominantly celebratory occasions such as weddings and births. Among its many daily functions — sleep, dining, leisure, study — however, the ‘general room’ of the separate apartment was also a dying room. As in many parts of Europe until at least the mid-twentieth century, most people died at home, and the front room or parlour was significant not only as a place of everyday life and familial rites of passage, but also of death. It was traditionally the place for the dying, for the laying-in of a corpse, and then for the posthumous commemoration of the deceased, keeping them in the presence of the living. In the first half of the twentieth century, the resilience of the parlour, as a separate space set aside for limited functions, in face of reformers’ efforts to modernise, open up, and rationalise domestic space, was associated with its vital role in rituals surround-

⁴⁴ H. Arendt, *Human Condition*, op. cit.; S. E. Reid, *Everyday Aesthetics in the Khrushchëv-Era Standard Apartment*, “Etnofoor”, 2013 (XXIV), 2, pp. 79–106; I. M. Young, *House*, op. cit.

⁴⁵ E. Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, in *Material Memories*, op. cit., p. 226, with reference to C. Metz, *Photography and Fetish*, “October”, 1985 (XXIV), pp. 81–90; R. Barthes, *Camera Lucida*, New York 1981; Idem, *The Rhetoric of the Image*, in Idem, *Image, Music, Text*, ed. and trans. by S. Heath, London 1984.

⁴⁶ S. Adon’eva, *The Memorial Gestures of Shared Emotions*, paper presented at ASEES 50th Annual Convention, Boston Dec. 2018; Idem, *Arkhiv “Rossiiskaia povesdnevnost”*, <<http://www.daytodaydata.ru>> (latest access: 21.12.2020); O. Sarkisova, personal communication, 30.11.2017; O. Boitsova, *Photographs in Contemporary Russian Rural and Urban Interiors*, in *Material Culture in Russia and the USSR*, ed. by G. Roberts, London 2018, pp. 82–84.

ing death⁴⁷. Tensions between social conventions, cultural and religious traditions on one hand, and the rationalizing principles of modernist, *Existenzminimum* dwelling, on the other, were at their most emotive in regard to dying. A proper house required a parlour big enough to hold a coffin. The parlour allowed for dignity in death. Those who lived in houses without parlours, where there was “no room to die”, faced the problem of where to store a body⁴⁸. The problem of accommodating mortuary practices was part of the discourse around the *khrushchëvki* when the modernist, functionalist housing standards were first launched. *Novosely* expressed concern that the small dimensions and lack of auxiliary spaces subjected the dead to the indignity of being carried out vertically in their coffins instead of horizontally, feet first, as was required by religious belief and custom⁴⁹. Moreover, the multifunctional room could not be set aside for dying and laying-in, since it also served indispensable daily functions of living. Igor', for example, describes the difficult arrangements in their small Petersburg flat, where the spatial needs of the well and living were subordinated to those of the sick and dying.

2. HANGING OFFENCES: SOCIAL STRATIFICATION, DISTINCTION AND MODERN SELFHOOD

2.1 PHOTOICONOSTASES

Practices of photographic display could also play a part in constructing and representing identity as discontinuity and difference, rather than continuity and likeness. Domestic displays of family photographs not only structure remembrance, but also forgetting.

Like silences, the absence of pictures was as significant as their presence, for it was sometimes caused by the omission or excision of those who had become “non-persons”⁵⁰. Absence may also indicate change over time and expose the gap between present and past and between self and others. Given the importance of photographs in achieving and maintaining a sense of self-identity, (re-)constructing a family past, and curating collective and personal memory, changing practices can provide the historian with a way to understand subjective responses to social and material change. The choice of pictures for the home, the ways they were hung, and the ways informants account for their presence can, together, draw out subjective social attitudes and self-other distinctions and their transformation in the last Soviet decades.

Photographs are kept in a variety of ways and places in the home, with differing degrees of intimacy and publicity, and presupposing different modes of contemplation⁵¹. This section turns to a once widespread form of ‘public’ display of family photographs in the interior, the practice of hanging *fotooklady* – ‘photo-iconostases’ of multiple photoportraits of generations of the family – and to the way this practice became devalued in the last Soviet decades. Stewart’s description of photographic collections in albums as “pasts constructed from a collage of presents” is also a useful way to think about these collages of photographs hung on walls⁵². While they are less intimate than albums, they similarly bring together photographs from different origins and times, which record the trace of an erstwhile presence at some time in the past. Selected photos from different times and places were collaged, sometimes overlapping, within a single rectangular frame, which contained and held together

⁴⁷ K. Cowman, *A Waste of Space? Controversies Surrounding the Working-Class Parlour in Inter-War Britain*, “Home Cultures”, May 2019, <<https://doi.org/10.1080/17406315.2018.1610610>> (latest access: 10.09.2019) (revised version of paper for colloquium “The Heart of the Home”, Sapienza University, Rome, 2013, p. 18); J. Hockey, *The Ideal of Home: Domesticating the Institutional Space of Old Age and Death*, in *Ideal Homes? Social Change and Domestic Life*, ed. by T. Chapman – J. Hockey, London 1999, pp. 108-118; L. J. Olson – S. Adonyeva, *The Worlds of Russian Village Women: Tradition, Transgression, Compromise*, Madison [WI] 2012.

⁴⁸ K. Cowman, *A Waste*, op. cit., pp. 17-19.

⁴⁹ S. Harris, *Communism on Tomorrow Street: Mass Housing and Everyday Life after Stalin*, Washington 2013, p. 272.

⁵⁰ O. Sarkisova (with O. Shevchenko), *Soviet Past in Domestic Photography*, in *Double Exposure*, ed. by O. Shevchenko, op. cit., pp. 147-176.

⁵¹ For important recent work on photography and post-Soviet memory, focusing on family albums, see, O. Sarkisova and O. Shevchenko, op. cit.; Idem, *Remembering Life in the Soviet Union, One Family Photo at a Time*, “The New York Times Sunday Review”, 27.12.2017, <[nytimes.com/2017/12/27/opinion/sunday/-soviet-union-one-photos.html](https://www.nytimes.com/2017/12/27/opinion/sunday/-soviet-union-one-photos.html)> (latest access: 06.08.2020).

⁵² S. Stewart, *On Longing*, op. cit.

the disparate images in a way reminiscent of how an iconostasis holds multiple icons⁵³. In collage or montage, discrete items bring meanings and associations with them from the original context from which they have been displaced, without effacing the disparate nature of their origins. While indexing the diverse places and moments in which the photos were taken, and referencing their own distinct junctures of time and space, the components of the composite display are lent a semblance of causal relatedness and synchronicity by their juxtaposition within the frame. The structural relations of contiguity and distance within the context of the collage, implying hierarchies and links between the individuals, produce new meanings and associations⁵⁴. Such collages seem to offer proof of personal and familial existence and genealogy, giving an effect of coherence and continuity over time and space⁵⁵. In spite of the ruptures and dislocations that had characterised many of my subjects' earlier lives until they settled in the *khrushchëvki*, these arrangements – “imprinting genealogy on the wall”⁵⁶ – reconstituted and represented the extended family as an entity that continued through time and generations – leading from the present back into the past. They can be said to portray an idealised family ‘self’ over time, demonstrating likeness, and maintaining (or reconstituting) continuity and completeness in the face of losses, death, purges, and excision. The term *fotoklad*, along with the similarity to the way that icons are presented, points to the fact that, like an icon corner, they demarcated a place in the everyday

for contemplation, for remembering the dead or absent, while at the same time, like a mirror, reflecting back assurances of one's identity⁵⁷.

Some of my oldest informants recalled that it was still ‘fashionable’ in their lifetime to hang *fotoklad* or ‘photoiconostases’ of family photographs on the wall. Anna F. (Kovdor, born 1919), an aircraft engineer, came from an impoverished rural background in the south west but had moved to the Far North in the 1930s. Unusually, she still had a wall collage of family photos as late as the mid-2000s. They hung, as they had always done, in frames that her husband had made. Anna F.'s family members were flung far and wide across the former Soviet Union and beyond, but photographic representations played an important role in keeping the family together, both visually and virtually.

Others had witnessed a shift in photographic display practices in their own lifetimes, although they remembered the existence of photocollages continuing into the 1960s. Raisa (Kaluga), born in 1941 and a generation younger than Anna F., also came from a deeply impoverished rural background and had only middle school education. She and her neighbour concurred that photographs of several generations of the family – grandparents, parents and aunts – mounted on card or board or in wooden frames, had been “fashionable” in the postwar period. But some time before 1968 (when her daughter was born), they had “suddenly disappeared” from the walls. She fixes the dates of the ‘fashion’ for photocollages between circa 1945 (or earlier) and the mid-late 1960s, although, she says, not everyone had them even then. For Raisa, the photos were part of a domestic culture that included hanging tied-back little curtains (*zadergushki*) in windows, which was marked as a rural holdover from the past. Tat'iana Ku. in Kovdor (born 1929, a divorced single parent of three), likewise, associated the practice of hanging photos on walls with the display of embroidered cloths on *etazhërki* [étagères or whatnots] – a practice that had still been the norm in her milieu in the post-

⁵³ For an example, still extant in 2013, see Frische Fische, *Babushka Dunia i ee ogromnyi dom*, 22 Sept. 2020, <<https://bit.ly/3fE3EdX>> (latest access: 07.06.2019).

⁵⁴ There are not enough extant examples in my sample to allow a systematic, comparative structural analysis, but see the structural analysis of Mongolian photocollages in R. Empson, *Harnessing Fortune: Personhood, Memory, and Place in Mongolia*, Oxford 2011; and on “village collages” in Tatarstan, R.O. Abilova, “*Oni vseгда so mnoi*”: *k istorii nastennogo fotoal'boma*, “Vestnik Chuvashskogo universiteta”, 2015, 4, pp. 5-10; O. Boitsova, *Photographs*, op. cit., pp. 71-96; and on Romania: G. Hanganu, *Photo Cross*, in *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, ed. E. Edwards – J. Hart, London 2004, pp. 156-174.

⁵⁵ S. Stewart, *On Longing*, op. cit., p. 145; G. Noble, *Accumulating Being*, op. cit., p. 241.

⁵⁶ This apt phrase was used by Ekaterina Gerasimova in her capacity as a research assistant on the project *Everyday Aesthetics* – 2005.

⁵⁷ Several informants refer to this as an *oklad* or recognise the term *fotoiconostas*. See also used by R. Abilova, “*Oni vseгда so mnoi*”, op. cit.

war period, but which the modernising advice of the 1960s targeted as regressive ‘petit-bourgeois bad taste’. She identifies both display practices with the memory of the postwar period and, like Raisa, recalls that photographs suddenly ‘disappeared’, just as the embroidered cloths and *etazhërki* had done. She dates this to the 1970s.

Interviewer: So how was it before, in the 1960s–1970s, did you hang photographs and pictures on the walls?

Tat’iana Ku.: There were [photos]. And then, somehow they suddenly disappeared. . .

I.: Why?

T. Ku.: I don’t know. Somehow, earlier I also did embroidery. There were all kinds of embroidery. And I crocheted. All sorts, there were. And then later somehow everything was liquidated and . . .

I.: It became unfashionable?

T. Ku.: Yes, it became unfashionable, that’s all. Now the crocheted lace is all lying over there.

Zinaida (also in Kovdor, born in the late 1930s) associated the practice of hanging *oklady* of photographs with her childhood home and her mother’s housekeeping. As an adult, however, she emphasises, photoiconostases had no place in her home-making or self-presentation. She had just one single photograph, and even this she had removed from public display.

Zinaida: I never hung photos, ever. Although, when I was a child, we had these big *oklady* and all the photos were there on the wall.

Interviewer: But you didn’t want to do it here?

Z.: No.

I.: You didn’t like it? Why?

Z.: I don’t know. Evidently things had changed, so to speak. . . it was mother’s apartment. Well, how to put it, everybody had them and clearly everyone imitated one another. I don’t know. Here we didn’t. We didn’t hang any pictures at all.

Others also explain the disappearance of iconostases of photos on the wall in terms of ‘fashion’, in the sense of emulation of others, to explain the disappearance of the photo-iconostasis. Svetlana (Apatity) states: “later it wasn’t fashionable”. In 1972 there were still a few around, “then, if you went to see people, they didn’t have them. And somehow, you know, everyone took them down”.

Something had evidently changed in the course of the 1960s. Yet the idea of ‘fashion’ which these informants invoke does not appear an adequate explanation for its demise. Why did this take place

when it did? What did such changes in the ways in which photographs were used and displayed in the home mean? And how did this relate to transformations in the sense of self and to the experience of modernity? The changing attitude towards the display of family photographs is one of many symptoms of socio-cultural transformation associated with the new stage of Soviet modernity emerging in the late 1950s and consolidated in the 1960s–1970s: with rising living standards, the accumulation of material possessions in the home, and an emerging consumer culture; with social stratification and status consumption; and with technological change. It also marked the changing relationship with the past and tradition: from an ideal of organic continuity to a sense of detachment: that the threads that tied past to present had been conclusively broken.

Tat’iana A. in Apatity (born in the early 1940s) explains that she did not have any spare walls on which to hang photos once she acquired a wall unit, *stenka*. A sought-after consumer commodity in the 1970s, all the more because hers came from East Germany, the *stenka* was a new technology for managing domestic appearances, combining compact storage with display.

Tat’iana A.: We didn’t hang photographs. I don’t like that.

Interviewer: Why?

T. A.: Well. It wasn’t fashionable. Nowadays photographs have become fashionable. . . I didn’t have them back then. All the more because I didn’t particularly have any [free] walls. Because I had a *stenka* standing there [. . .] There was a rug like that. And I had pictures above the *stenka*. Above the *stenka*, but not right up to the ceiling (*pod potolok*), but like so. True, we had a German *stenka*. [. . .] There was a picture, there, between the doors.

Tat’iana A.’s explanation suggests that the *stenka* displaced the older culture of display and consumption associated with studio photographs. The changing mode of display was part of the achievement of a modern urban lifestyle, entailing the accumulation of manufactured goods, embrace of novelty, and concern with making ‘fashionable’ consumption choices.

The production and consumption of photographs and their status as material artifacts and commodities were also directly affected by the democratisation of camera ownership in the Khrushchëv era, ac-

accompanied by increased leisure time and top-down encouragement of amateur photography. An abundant display of studio photographs on the wall had once been a status symbol. Until the 1950s and, for many, through the 1960s, it remained a form of ostentatious consumption, which demonstrated a family's respectability, prosperity and modernity. But these connotations changed as camera ownership became more accessible, and opportunities for amateur photography increased. As photographs proliferated, they also grew less prestigious; they were no longer precious commodities or signs of one's modernity and prosperity.

While some of my subjects continued to hang wall photos for some time after they moved to *khrushchëvki*, the practice had almost entirely disappeared from their homes over the next decade. By the time of the interviews, there were only some residual examples in the urban interiors in my sample. The iconostasis of photographs had come, in the course of the long 1960s, to represent a superseded stage of modernity and outmoded claims to distinction. It was stigmatised as an uncultured, lower class and rural practice. The demise of the photoiconostasis emerges from the interviews as a watershed marking a new period and, for many, a new sense of self as urban and modern, separating them from their rural parents and cousins. The informants who recall the practice in their own lifetimes were among the less educated in my sample and many were also first-generation city dwellers. It mattered to them to distinguish themselves from a practice they associated with the rural past. Some were explicit that hanging photos on the wall was 'rural' and, as such, backward. Its rejection was associated with their personal experience of modernity and urbanisation, and their changing aspirations and sense of self. Tat'iana Ka. (born in the mid-late 1930s), who had moved to Kaluga from a village in her youth, replied unequivocally when asked why she did not hang photos on the walls: "That's in the countryside; there were my mother's photos hanging there. She came here, my Mum died here, and I left the photograph of her, of course, but I hung it in my own bedroom, my own. There, in the girls' room,

I didn't hang anything". She makes clear that the rejection of photo displays was part of her personal trajectory of modernisation and social ascent to the status of a city dweller. Distancing herself from the practice, she also separated her modern urban self from the older generation, and from her own rural origins: "after all, it's the city here".

This qualitatively new stage of modernity, as Tat'iana Ka. experienced it, entailed the modernisation of subjectivity and emergence of a new sense of self and self-other relations. The single photograph of her mother that survived her purge of photographic clutter and still hung in her own personal space, the bedroom, maintained the one-to-one relation between mother and daughter. But no longer was a family photocollage displayed in the general room, where all household members and visitors could see the family identity laid out before their eyes. The 'public' display of dynasty – defining who one is through vertical and horizontal kinship relations – was replaced by a more selective and intimate display in the 'private' space of her bedroom. In other cases, individual portrait photos were kept, unframed, behind the glass doors of the cabinet, to be taken out occasionally, shown and held. No longer was the question "who am I?" to be answered in terms of genealogy and kinship (daughter of X, granddaughter of Y), but through more elective affinities, with a greater element of self-definition.

The demise of these visual mnemonics of identity, conceived in terms of lineage, may be seen as part of the wider process of modernisation and urbanisation, of which the move to new flats was part. It reflected some important and related aspects common to modern society: changes in the resources for a sense of self; the loosening hold of traditions; and the separation of the nuclear family from the extended family⁵⁸. The modernisation of resources for self-production did not arrive immediately with

⁵⁸ In the Soviet Union, changes in the function of the family common to all modern societies, notably the transfer out of the family of activities that were formerly its concern, were more extreme. "As a result, the family has become a more highly specialized institution. It is a voluntary group formed on the basis of individual preferences and held together basically by affiliative needs". K. Geiger, *Family and Social Change*, in *The Family in Soviet Russia*, ed. by H. K. Geiger, Cambridge [MA] 1970, p. 452.



Fig. 6 - Inna's painting brought home from Japan by her father, a diplomat, in the 1920s. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

the move to new flats, as a simple reflex determined by the new environment; given the tenacity of deeply ingrained dispositions or habitus it developed more gradually. In some homes, the photoiconostasis survived for a number of years after the relocation, and recent photographs in villages near Kaluga show that some continue this practice to this day⁵⁹. Nevertheless, the mass construction of the new flats, with their modern conveniences plugged into municipal services, accelerated the process of urbanisation, while their design and (in principle) allocation on the basis of nuclear family units also encouraged the younger generation's separation from extended family. This was reflected in domestic visual display. Moreover, the disappearance of photoiconostases of extended family was not only a symptom of change. It also had effects: it changed the ways in which family stories and identity were passed down and in which younger generations gained their knowledge and understanding of the past and, hence, in which the collective identity of the family was constituted and transmitted between generations⁶⁰.

The presence or absence of photocollages also marked synchronic, social distinctions. The less educated, less socially advantaged among my subjects – first-generation city dwellers – put the practice

behind them, along with their ties to rural backwardness, in the course of the long 1960s. For others, in metropolitan *intelligentsiia* households, it had 'never been done' to hang photoiconostases in the first place, and the absence of such displays was a mark of social distinction. Inna was keen to dissociate herself from the practice of hanging photographs in general. Saying that she did not like it, she immediately changed the subject to talk about an original painting and objects of decorative art, which her father, a diplomat, had brought back from Japan. "No, I didn't have photos. I'm no lover of that. No. On the walls there was probably this painting here" [Fig. 6]. She draws a distinction between the display of a single, select photoportrait standing on a sideboard, and the profusion of pictures in an iconostasis or photocollage on the wall. Galina L., who identified with the educational capital, cultured and modern tastes of Petersburg *intelligentsiia*, also distanced herself from these stigmatised display practices. The presence of multiple photos on the wall marked those 'others' as lower class, rural, provincial, and lacking in cultural competence.

Anna A.'s *intelligentsiia* family had never engaged in the practice of putting photos on the wall even in the 1930s and 1940s. It was the kind of thing that 'other people' would do. In the Orenburg house where they had lived prior to her father's arrest and the family's expulsion there had been some photographs in fine frames standing on the sideboard, including portraits of her father, but they had never been hung on the walls. While she responded to receiving an apartment of her own in the 1960s by hanging pictures there, Anna chose not to display family photographs, but her own amateur pressed flower pictures, professionally framed and mounted [see Fig. 3].

Anna's daughter (D.): There were definitely never any photographs!

Anna (A.): Photographs, yes, I...

D.: Somehow it wasn't done in our family, [to put them] on the walls. Here there's only M... 's photo on the sideboard...

Interviewer: Why weren't there any photographs? In your family, when you lived in Orenburg back then, did you have photographs?

A.: Never, never.

D.: Well it depends on the family.

⁵⁹ See O. Boitsova, *Photographs*, op. cit.; Frische Fische, *Babushka*, op. cit. With thanks to Oksana Sarkisova, personal communication 15.04.2019.

⁶⁰ Cf. Sarkisova and Shevchenko, *Moving Pictures*, op. cit.

I.: Because in many homes, of course, whole iconostases [of photos] have been kept.

A.: Well you know, no. There were [inaudible] when we were forced to leave Forshtat, and [lived] in the house with the earthen floor... We simply left all the furniture we had there; we were frightened. There was a lot. I remember of course that on the sideboard there were very beautiful frames. There were photographs there, I suppose, of father... .

D.: They were displayed.

A.: But never on the walls.

Several explanations – not mutually exclusive – can be offered for Anna and her daughter’s categorical repudiation of the common practice of hanging pictures on the wall.

The absence of pictures in Anna’s family’s temporary domicile perhaps reflected the close identification between hanging pictures and making oneself at home, and conversely, the sense of displacement and impermanence, which Anna indicates that they felt. “Don’t knock a single nail into the wall!” wrote the exiled German poet Bertolt Brecht in a 1937 poem about the limbo state of refugees and their refusal to accept that they might never go home⁶¹. Gestures of homemaking, such as hanging pictures, may be resisted by sojourners because they imply a betrayal of their “real home”⁶². The absence of pictures spoke of Anna’s family’s hope that their place of exile would turn out to be only a temporary lodging, and that they would soon be readmitted into society.

In addition, Anna’s refusal to hang family photos on the wall may also be partly explained by loss and by ingrained habits of silence and cover-up instilled in her since childhood. Anna explains that the family photos, including that of her father, had been abandoned along with their furniture and other possessions when they were forced to leave their home, noting that they were frightened. Recent research by Oksana Sarkisova and Olga Shevchenko, concerning the ways that Russian family photo albums are used in intergenerational transmission of

family collective memory, has found that they not only represented materialised memory and a record of continuity and heredity; they also recorded *lacunae* in the human narrative and bore the visual trace of misremembering and enforced forgetting. Fear had compelled those who were deemed guilty by association with repressed ‘enemies of the people’ to remove pages or photos and to excise the trace of repressed individuals from the photographic record⁶³. The family album might represent the one-time presence of persons, but the gaps, silences and omissions from its pages also marked the absence of those declared ‘non-persons’, and the way family members were complicit in the process of erasure; such albums could be collages of absences as much as of presences. If families felt compelled to excise images from albums, they would surely not advertise their tainted bloodline in the more public form of photoiconostases displayed prominently on walls. Furthermore, Anna’s insistence that this was ‘never done’ in her family was a matter of holding onto the family’s sense of social superiority in spite of their being socially outcast. Anna identified as a member of the *intelligentsiia* on the basis of her family background. Although her father’s repression in the purges had deprived her of the material and social advantages that might be expected to come with this ‘capital’, her primary socialisation had inculcated the tastes and dispositions of the *intelligentsiia* along with their sense of social distinction and cultural prerogative⁶⁴. It may have been especially important for Anna to reassert her distinction and claim to *intelligentsiia* status through visual and material practices, once she had been rehabilitated (as marked by allocation of a new flat), precisely because her family had been declassed and deprived of civic personhood. As Jochen Hellbeck found in his study of diary writing, his subjects who had been excommunicated engaged in this practice of self as a search for reintegration into the collective to give their lives historical purpose and meaning⁶⁵.

⁶¹ B. Brecht, *Gedanken über die Dauer des Exils*, *Svendborger Gedichte*, in *Bertolt Brecht: Gesammelte Werke*, Band 9: Gedichte 2, Hg. in *Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptman*, Frankfurt a. M. 1967, p. 719 ff., <<http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/brechttdauerexil.pdf>> (latest access: 25.11.2017).

⁶² For the refugee as modern ‘everyman’ and the state of exile and nostalgia for home as a quintessentially modern experience: S. Boym, *Commonplaces*, op. cit.; Idem, *Future*, op. cit.

⁶³ O. Sarkisova (with Olga Shevchenko), *Soviet Past*, op. cit., pp. 147–176.

⁶⁴ P. Bourdieu, *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge [MA] 1984.

⁶⁵ J. Hellbeck, *Revolution on My Mind: Writing a Diary under*

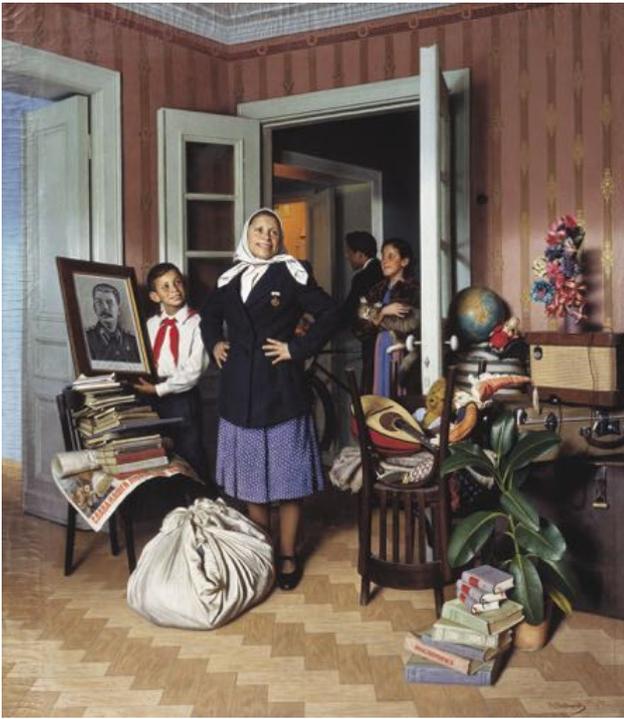


Fig. 7 - Aleksandr Laktionov, *Moving into the New Flat*, 1952. Oil on canvas, 134 x 112 cm. Donetsk Regional Art Museum.

However, where Hellbeck implies a homogeneous social body, this late Soviet social body was not unitary. Domestic picture culture could reveal aspects of social change that were less easily reconciled with Khrushchëvist utopian projections of social development: not towards a classless socialist community with equal and universal access to culture, but towards a more fractured society, stratified by nuanced cultural markers of distinction; and not future oriented, imbued with optimism and progress under socialism, but oriented toward the past.

2.2 SOPRAPORTE AND SKYING

If Aleksandr Laktionov's well-known painting of 1952, *Moving Into the New Flat*, was to be believed [Fig. 7], the first question that exercised exemplary Soviet citizens when they moved into new or improved housing – before they could even hang curtains or unpack their belongings – was: where to hang the picture? That they must display a portrait of the leader Stalin, thanks to whose paternal beneficence they had received this fine apartment, was apparently self-evident to this model household and to the contemporary viewer, but the drama, such as

it is, rests on the decision about picture hanging.

This Socialist Realist representation should not, of course, be viewed as a document of actual conditions and ethnographic practice. Laktionov's depiction of housewarming nevertheless demonstrates that the consumption and display of pictures in the private space of the home was a culturally significant communicative practice, invested with social connotations and values. The artist could draw on a common understanding in contemporary Soviet society that the *novosël's* judgments about hanging pictures in the home directly reflected their social identity as model Soviet citizens. Critic Leonid Nevler, in an account of decorating practices in a women's hostel a decade later, also paid considerable attention to the mode of display. Everything, from family photographs and reproductions of nineteenth-century oil paintings to housekeeping rotas, he noted with implicit criticism, was mounted indiscriminately in deep frames⁶⁶. Not only the choice of what to hang was socially significant: where and how to hang it also mattered. In the interviews, too, the topic of hanging pictures emerged as a locus of status anxiety, social distinction and cultural snobbery. The wrong types of pictures, or too many and badly displayed, could speak not of the *kul'turnost'* (progressive, socialist culturedness or urbanity) of the occupants, but of their vulgarity⁶⁷. "I never liked it when there were a lot, it was trashy", said Zinaida. The misuse of photographs could reveal the curators' rural upbringing, only thinly papered over by a veneer of urban culture. Nina (St. Petersburg), meanwhile, worried that her husband's accumulation of pictures in the 1960s–1970s betrayed their embourgeoisement, belying their continued identification with *intelligentsiia* values.

The answer to the new settlers' question about the proper place to hang pictures is indicated, in Laktionov's painting, by the convergence of the gaze

⁶⁶ L. Nevler, *Tut vsë gorazdo slozhnee*, "DI", 1963, 3, p. 29.

⁶⁷ On *kul'turnost'* and its antitheses see V. Dunham, *In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*, Cambridge [UK] 1976; and S. Fitzpatrick, *Becoming Cultured: Socialist Realism and the Representation of Privilege and Taste*, in Idem, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca 1992, pp. 216–237.

of the female head of household and that of her son holding the picture: the portrait of the Leader should hang high up in the corner to the left of the window (whose location is indicated by the way the light falls), the sacred corner assigned to the icon in Orthodox culture. Their choice, a few years after the end of the war, was marked as national popular (*narodnyi*): at once vernacular and patriotic. Laktionov's painting about judicious picture hanging as a marker of civic virtue could invoke a widely shared, if unspoken, understanding about the correct place to hang pictures. Just a decade later, however, the choices made by Laktionov's housewarmers in 1952 would appear as bad taste, no longer identifying them as virtuous Soviet citizens, but as ignorant and backward.

According to psychologist Ernst Gombrich, although judgments around picture hanging have some basis in psycho-physiological constants or needs, they are also historically and culturally specific⁶⁸. The norms of tasteful or 'cultured' picture hanging are not universal and immutable but socially conditioned; they evolved historically in response to the economic and socio-cultural transformations that accompanied industrialisation, modernisation, and the rise of capital. The changing status of pictures as luxury objects for private consumption, the emergence of middle-class consumers and, in the nineteenth century, the development of an art market, together brought shifts in genre, medium, and size of works of art. These historical developments also brought changes in conventions for displaying pictures, both in public and in the home⁶⁹.

Marxist sociologist Bourdieu emphasised more categorically the sociality of aesthetic choices and what he called the "social genesis of the eye". Like other judgments of taste, ideas about what 'looks right' in regard to picture hanging are socially constructed dispositions, which are acquired during primary socialisation. The rules of hanging pictures consist of deeply held judgments concerning pro-

portion, composition, balance, and order. Although such competencies are social constructs, cultural and acquired, their origins are forgotten. They appear natural and instinctive because (along with other aspects of habitus) the rules are deeply internalised and not consciously articulated⁷⁰. Thus the unwritten "rules of art" – the norms of 'educated' modern domestic picture hanging – function as "something like a 'class unconscious'"⁷¹; they serve to transmit and perpetuate class prerogative in the form of cultural capital. The domestic curator's 'eye' for hanging, demonstrating their mastery of these rules – or ignorance thereof – demarcates social distinctions.

Bourdieu's analysis, based on 1960s France, cannot simply be transposed onto the Soviet context, both because of the complexities of assigning class in the USSR and because the hereditary upper classes, far from being able to translate their cultural capital into social or economic privilege, had been dispossessed, disadvantaged and deprived of status and personhood. Nevertheless, class terms (notably the pejorative *meshchanskii* or petit-bourgeois), were widely used in public discourse to denigrate 'vulgar' taste. Social divisions along lines of educational attainment and geography (distinctions between metropolitan and provincial and, especially, urban and rural) also emerge frequently in the interviews, as we saw above regarding the practice of photoiconostases. The interviewees' responses make clear that the consumption of images was a social practice; aesthetic choices – even in private, domestic space – carried social meanings, as markers of distinction or of backwardness and lack of *kul'turnost'*. The practices, and the values attached to them, were subject to change in the period of destalinisation and rapid modernisation of everyday life that began in the mid-1950s. Changes are most obvious in regard to the subject matter

⁶⁸ E. H. Gombrich, *Pictures*, op. cit., pp. 110–116.

⁶⁹ Such changes included the shift from state patronage and commissioning of art toward speculative production for an emerging middle-class market and public for art, as well as changes in artistic practices and technologies.

⁷⁰ For "The Social Genesis of the Eye" see P. Bourdieu – A. Darbel, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. by S. Emanuel, Stanford 1996, p. 256; P. Bourdieu, *Outline of a Sociological Theory of Art Perception*, "International Social Science Journal," 1968 (XX), p. 608; Idem, *Logic of Practice*, Cambridge [UK] 1990, p. 56; G. Noble, *Accumulating Being*, op. cit., p. 237.

⁷¹ T. Bennett et al., *Accounting for Tastes*, op. cit., p. 11.

considered appropriate for domestic pictures. Thus, within a year, Laktionov could no longer have represented the choice of Stalin's portrait as exemplary, as the personality cult fell into disrepute following the Leader's death. Less immediately evident is that changing norms also affected the mode of display. This included the density of hanging and the placing of pictures, particularly the height at which it was considered appropriate to hang them.

In the stately homes of seventeenth and eighteenth-century Europe, pictures had been *de rigueur* in two positions: above doorways, known as *sopraporte*, and over mantelpieces. These norms subsequently 'trickled down' into bourgeois homes. While mantelpieces were not a traditional element of Russian interiors (which, prior to the advent of central heating, were warmed by stoves rather than open fireplaces), the *sopraporte* was a customary site for pictures in Russian gentry and noble homes, as in the West, as paintings of early nineteenth-century cultured interiors illustrate⁷². Meanwhile, in royal galleries and the salons of imperial art academies across Europe until the late nineteenth century, the walls were used to display as many pictures as could be squeezed onto them, from floor to ceiling, those in the uppermost tier being canted forward to be visible from far below⁷³.

Two main changes in picture hanging accompanied the processes associated with the emergence of modernity and a middle class in Europe between the seventeenth and nineteenth centuries. First, paintings in domestic interiors gradually descended to eye level along with the emergence of a prosperous bourgeoisie and luxury consumption, and in conjunction with technical changes, notably the adoption of linear perspective with its eye-level vanishing point⁷⁴. Second, dense arrangements of large numbers of heterogeneous pictures gave way to a

smaller number of pictures presented in isolation, or grouped in accordance with formal aesthetic criteria such as style and colour⁷⁵. With the development of the art market and of modernism, hanging practices changed in favour of a sparse arrangement, with individual works hung at eye level, isolated against a plain white wall to maximise the viewer-buyer's undistracted attention⁷⁶.

A modern, minimalist approach to displaying pictures was also advocated by taste experts in the Khrushchëv era. Model interiors in the modernist 'contemporary style' – such as those shown at a major exhibition of new furniture designs, *Art and Everyday Life*, in 1961 and illustrated in publications promoting modern good taste – often included a single, abstracted, even monochrome, print in a simple flat mount, hung at eye level against a plain ground⁷⁷. Writers on the tasteful 'contemporary style' home recommended that homemakers hang just one or two well-chosen and precisely placed pictures or other visual accents against a plain ground, preferably distempered in pastel tints, rather than the floral wallpaper or stenciled patterns that were widespread; distractions from the hermetic world of the picture should be minimised⁷⁸.

Another tradition of hanging pictures high up had existed in prerevolutionary Russian culture in parallel with the elite, cosmopolitan, secular practices. This was associated with vernacular superstition (especially around thresholds) and Orthodox devotional convention. The most important icon was hung diagonally across a corner where the wall met the ceiling (rather than above the door and flush with the wall

⁷² On mantelpieces see: J. Atfield, *Wild Things*, op. cit.; R. Hurdley, *Dismantling Mantelpieces*, op. cit.

⁷³ To hang pictures very high up, known as 'skying', was the frequent object of artists' complaints, for it made their work hard to see, marginalizing them from critical attention and opportunities for sales. The height of hanging was therefore salient in art world politics and a marker of the degree of favour an artist's work enjoyed at the time.

⁷⁴ E. H. Gombrich, *Pictures*, op. cit., pp. 110–116.

⁷⁵ Changes in the conditions of production, exchange and consumption of art affected subject matter, genre, medium, size, framing, and also the height and density of hanging, as was exemplified by the Impressionists in 1870s France and the Peredvizhniki in Russia at the same time.

⁷⁶ By the twentieth century, the hegemony of the modernist ideology of the autonomy of art was reflected in the minimalist modernist white cube gallery. B. O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (expanded edition), Berkeley 1999.

⁷⁷ E.g. O. Baiar – R. Blashkevich, *Kvartira i eë ubranstvo*, Moskva 1962; see S. E. Reid, *Khrushchev Modern: Agency and Modernization in the Soviet Home*, "Cahiers du Monde russe", 2006 (XLVII), 1–2, pp. 227–68; Idem, *Communist Comfort: Socialist Modernism and the Making of Cosy Homes in the Khrushchev Era*, "Gender & History", 2009 (XXI), 3, pp. 465–498.

⁷⁸ I. Voeikova, *Uiut – v prostote*, "Rabotnitsa", 1964 (X), pp. 30–31.



Fig. 8 - A flower picture hung from the curtain pole in corner of Ekaterina's living room in Kovdor, a secular placeholder for the icon that would once have hung in this corner. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

in the *sopraporte* position of early modern, westernised, noble homes) in the sacred 'red' corner of Russian Orthodox tradition, a place of honour and reverence. Although official atheism had delegitimated the aesthetic as well as ritual uses of icons in the home, the unconscious visual dispositions of picture hanging acquired from socialisation in Orthodox material culture lived on in the Soviet period⁷⁹. For Laktionov's anticipated audience in 1952, to hang pictures high up, appropriating the sacred icon corner for the Leader's portrait, signified the virtue and *narodnost'* of the family depicted; it revealed their rootedness in the traditional values and customs of the 'simple' Russian people, even as it secularised these in service of the Stalin cult. There is evidence that this 'Orthodox eye' and rural dispo-

sitions persisted through the 1970s and even into the present day, dictating which locations in the interior called for pictures and where the most important image should be hung⁸⁰. Describing the use of pictures in ethnic Russian homes, the 1979 ethnographic study cited above observed the continued practice of hanging special paintings or photos in the former icon corner. The photographs and sketches of contemporary rural homes that illustrated the publication showed framed paintings and photographs, hung very close to the ceiling above the rug, with embroidered towels draped around them as they had traditionally been around an icon. They included a contemporary example of the secularised red corner, with framed pictures pressed high up to the ceiling and canted forward between windows draped with white embroidered curtains⁸¹.

The 'eye' for hanging pictures appears to have been a deeper and more resilient disposition than the photoiconostasis, whose demise I tracked above: less susceptible to reformist intervention and modernisation. This may be, in part, because authoritative culture had appropriated and perpetuated the practice of red corners. The photographic evidence gathered as part of the interview project makes clear that modern, secular norms of sparse hanging at eye level were not universally recognised or practiced. A number of interviewees from rural backgrounds and with limited education still had pictures hanging high under the eaves even in the 2000s, although they had abjured the other picture practice marked as backward, photoiconostases. Ekaterina, born in a village in Penza oblast' in 1927, had been snatched away from the idiocy of rural life and from labour on the *kolkhoz* by her future husband, who brought her to the city of Kovdor as a young woman. Ekaterina's interior was filled with colour and pattern on every possible surface. A bold wallhanging occupied the whole of one wall with striped covers on the armchairs placed in front of it. A flower picture hung from the curtain pole in a corner of her living room, [Fig. 8] between floral curtains and wallpaper with a

⁷⁹ S. Boym, *Common Places*, op. cit.; V. Buchli, *Archaeology of Socialism*, Oxford 1999; O. Boitsova, *Photographs*, op. cit.

⁸⁰ Project photos for *Everyday Aesthetics*; for other examples see Frische Fische, *Babushka*, op. cit.

⁸¹ L. Chizhikova, *Zhilishche Russkikh*, op. cit., p. 65, fig. 22.



Fig. 9 - A framed reproduction hung high above an ornamental carpet and canted forward, Kaluga, 2005. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

contrasting floral pattern, a placeholder for the icon that would once have hung in this corner.

Mariia, a Kaluga seamstress born in 1928, who moved into a brick-built *khrushchëvka* in 1960, had a number of framed reproductions, all of which were hung as high as possible above the bed and divan, canted forward. One of these [Fig. 9] hung immediately above the ornamental rug. Three large framed studio photo-portraits of family members hung in a corner of Vasilii's (a Kaluga railway worker born in 1924) living room. Instead of positioning the perspectival vanishing point roughly at eye-level, as would be the norm in modern, professional practice, he had aligned the top of each frame with the ceiling [Fig. 10]. In the *sopraporte* position above the door, was a more 'public' set of images: a studio photograph of the young Lenin⁸², hung alongside a photo of the 'star' of the Soviet space program, Iurii



Fig. 10 - Three large framed studio photo-portraits of family members hung close to the ceiling in a corner of Vasilii's apartment, Kaluga, 2005. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.



Fig. 11 - A photograph of the young Lenin alongside one of Iurii Gagarin hung above the door of Vasilii's living room, Kaluga, 2005. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

Gagarin, with an ornamental horseshoe between them, as if the cosmonaut's glimpse of the heavens had invested him with the magical powers to protect the threshold, as an icon hung in this position would do [Fig. 11]. Others, too, had portraits of mass culture celebrities, political leaders and ancestors above the door.

Neither the move to modern housing nor the accompanying advice appears to have had much impact on Ekaterina, Mariia or Vasilii in regard to their 'eye' for hanging pictures. The unconscious, deep rules according to which the eaves and *sopraporte* were the proper and respectful places for pictures survived the move to modern *khrushchëvki*. They

⁸² For the Lenin photo see Getty Images, <[bit.ly/2Xx6RWs](https://www.gettyimages.com/detail/stock-photo/young-lenin/1181111111)> (latest access: 01.09.19).

persisted in spite of the low ceiling of the new flats, which meant that pictures hung over the door were necessarily very close to the cornice. Rather than the plain ground and pastel tones recommended by specialists, they also hung paintings and photographs against floral wallpaper or even directly on richly coloured and ornamented rugs, another culturally specific practice that was not to be found in the homes of metropolitan and highly educated informants. Recent photographs of Russian rural homes, in a village near Kaluga, also witness the remarkable tenacity of these practices of display in contemporary Russia⁸³. The issue of hanging – where people often operate with a seemingly intuitive sense of what ‘looks right’ rather than with consciously learned and verbally articulated principles – is a further example of how the modernizing prescriptions of metropolitan *intelligentsiia* culture ran up against habitus: the persistence of other, unconsciously acquired, ingrained dispositions and authorities. They contradicted the dispositions of rural, Orthodox culture, which Laktionov had appropriated as a marker of Soviet patriotism and populism.

This is not to say that continuity with past practices was universal. Receptivity towards new norms was divided along generational and ‘class’ lines reflecting educational level and rural/urban differences. The elite and modern(ist) urban norms of hanging at eye level and in isolation – led by metropolitan cultural specialists and by trends in professional, secular curatorial practice – were observed by educated citizens. Their grasp of the rules of educated hanging manifested their cultural capital and social distinction. Tat’iana A., above, was quick to emphasise that even though she hung photos above the *stenka*, she did not hang them *pod potolok*, that is, right under the eaves.

Nor were rural traditions themselves untouched by forces of change, as the demise of the photo-iconostasis exemplifies, although they changed more slowly and unevenly among the less educated and first-generation city dwellers. For contemporary observers in the 1970s, the vernacular mode of hanging represented, *pars pro toto*, a vernacular rural cul-

ture and way of life that was passing. Some, like the ethnographer above, welcomed its displacement by the growing presence of art reproductions in rural homes, seeing this shift as a sign of progress and indicator that the gap between the urban and rural way of life was narrowing, in accordance with party rhetoric. At the same time, a more critical and ambivalent discourse emerged in urban *intelligentsiia* culture, beginning in the mid-to-late sixties, concerning the cost of progress and, for conservatives, the perceived loss of national wholeness. Visual and verbal accounts in the 1960s–1970s described – with a sense of temporal and geographical distance, nostalgia and regret – vernacular traditions that were perceived to be in decline or facing extinction, along with religious practices and superstitions concerning domestic space, notably around thresholds and positioning of icons⁸⁴. The 1975 issue of “Dekorativnoe iskusstvo” on home-decorating practices included reproductions of work by contemporary artists representing traditional interiors, such as a 1963 linoengraving, *Alone*, by Moscow artist Ilarion Golitsyn, which depicted an old woman in a headscarf (marking her as a rural *baba*) in the interior of a wooden *izba*⁸⁵. Behind her, a table covered by an embroidered cloth stands against a wall on which pictures in oval frames hang right up to the eaves, including over the door, inclined towards the floor. Obscured by shadow, the content of these pictures is indistinct: the artist elides the distinction between studio portrait photographs and icons.

The discussion so far has focused on time, exploring the ways that picture practices may reflect its passing or may propose an alternative temporality as a way to overcome loss and rupture. The final section turns to the dimension of space and its role in the constitution and sustenance of identity as it is curated through pictures. To examine the sense of place at different scales – home, locality, nation – and to analyse the construction or ‘curation’ of an ideal of homeland, it turns to the predominant genre

⁸³ E.g. the work of artists V. Popkov, N. Andronov and I. Golitsyn; S. E. Reid, *Art*, op. cit. The art journal “Tvorchestvo” published numerous contributions to a debate on *tselostnost’* [(national) integrity, wholeness] in relation to artistic style in 1976–1978.

⁸⁴ Reproduced in L. Andreeva, *Veshchi*, op. cit., p. 31.

⁸³ Frische Fische, *Babushka*, op. cit.

and subject matter of pictures in domestic displays: landscape.

3. DOMESTIC 'NATIONAL GALLERIES': REPRESENTING HOMELAND AT HOME

Linda's funeral photograph, discussed above [see Fig. 5], was part of a dense, irregular cluster of pictures of various sorts, which were placed directly on one wall of her Tartu flat. These included several photographs and some original works of art in various media – painting, drawing and ceramics – amongst them, a small landscape distinguished from the majority of pictures in the interiors studied because it is an original oil painting in a painterly, impressionist style. It depicts a rocky, pine-clad northern shore, probably on the Baltic. Linda's multimedia wall-collage also included, placed above the landscape, a photograph from the interwar period of a man (presumably her husband) in military officer's uniform which, as far as the black and white photograph allows it to be identified, may be that of the Estonian Defense League, the national guard in the interwar independence period, liquidated in 1940 with the Soviet annexation of the Republic of Estonia. To the right of the photograph is a portrait of Linda in a formal setting, perhaps a civic office, with an Estonian flag on the desk before her. The photo is mounted on foil, lending it a celebratory appearance. Linking it to the landscape below is a printed greetings card in the colours of the Estonian flag. Linda placed a small flag next to a pencil portrait of her sister, displayed atop her cabinet, for the interviewer to photograph [Fig. 12].

Linda's deceased husband had been a member of the anti-Soviet resistance, the Forest Brothers, which formed across the Baltic States after they were annexed by the USSR⁸⁶. Linda remained a



Fig. 12 - Portrait with Estonian flag, Tartu, Estonia, 2006. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

staunch Estonian nationalist, as she made clear in the interview. She expressed a strong sense of injustice and resentment at the way Soviet power had alienated her from her birthright and from the cultured and successful person she believed she should otherwise have become. Talking about herself as a singer (aligning herself with the 'Singing Revolution', the mass song movement so important in the Baltic national independence movements of the 1980s), she took pains to let the interviewer know her patriotic pride in, and identification with, Estonian culture. She drew attention to a number of original works in her display by Estonian artists, whom she name-checked, expecting the Estonian interviewer to recognise them. Thus emphasizing her cultural capital as someone born to appreciate her national heritage, she sought to contradict the impression given by her tiny flat and impoverished circumstances; she blamed these on discriminatory Soviet rule in Estonia, which had also alienated her

⁸⁶ The Forest Brothers were Estonian, Latvian, and Lithuanian national partisans who waged a guerrilla war against Soviet rule after they became part of the USSR in 1940, during and after World War II, with the goal of opposing the Soviet Union in a bid to restore the independence of their home nations. NATO documentary film, 2017: <<https://www.youtube.com/watch?v=h5rQFp7FF9c>>; *Forest Brothers – Fight for the Baltics*, "Estonian World", 13.07.2017: <<https://estonianworld.com/life/film-forest-brothers-fight-for-the-baltics/>> (latest access: 02.07.2017).

from her national cultural heritage.

Linda used the walls of her apartment to construct a narrative of national identity, curating a kind of miniature, domestic ‘national gallery’ of Estonian references. Her choice of pictures, assembled into an informal collage that juxtaposed the personal and the national-historical, served to affirm a broader ideal of ‘home’ in the sense of belonging to a place, community and nation. Linda’s national gallery was perhaps the most explicit in its assertion of national or ethnic identity (and its overt nationalism was probably a late- or post-Soviet development; the flag she placed specially for the photo was unlikely to have been part of the interior prior to Perestroika). But she was not alone in using the walls of her home to construct an ideal of homeland and of belonging to an imagined, national community⁸⁷.

A very large amateur painting on the theme of *Three Bogatyr*s occupied the entire wall of Nina D.’s living room in Samara. Her former neighbour, an amateur artist, had painted it for her. It was typical of many original paintings in domestic collections in that it was both an amateur work and a gift. It had long ago been dispatched to the purgatory of things, the dacha, but its title suggests it may have been a copy of Russian painter Viktor Vasnetsov’s eponymous work of 1898. Vasnetsov’s painting depicts the heroes of Slavic oral epics, Il’ia Muromets, Dobrynia Nikitich and Alesha Popovich, who defended the poor, fought the enemies of Russia and guarded her borders. It had become part of popular visual culture, circulating by means of mass photographic reproductions, and was familiar to every Soviet schoolchild. Soviet artist Fëdor Reshetnikov cited Vasnetsov’s *Bogatyr*s as a picture within a picture in his postwar painting *Arrived for the Holiday* (1952); a framed reproduction of Vasnetsov’s painting can be seen on the wall behind the boy in cadet uniform who has just arrived on a New Year visit to his grandparents. The picture of bogatyr

s tell a story of intergenerational transmission of masculinity and patriotic, military values⁸⁸. As in Laktionov’s painting *Moving Into the New Flat*, the device of a picture within a picture amplifies and fixes its meaning and the characterisation of the protagonists; Reshetnikov’s cross-reference reinforces the connotations of militarism, patrilineage, and Russian (rather than Soviet) patriotism, based on a mythical national past. His painting was, in turn, reproduced as a pattern for amateurs to copy, whether in paint or in needlepoint⁸⁹.

Figures from Russian myth and folk tales were quite common in the interiors of Russian informants, often appearing on items of ‘traditional’ decorative art. Certain techniques and media indigenous to particular regions, and ‘brands’ such as Gzhel’, Khokhlama and Palekh lacquer ware had become identified as the folk traditions of particular localities and regions. Having begun in the late nineteenth century, this identification was institutionalised in the Stalin era, exemplifying the principle that Soviet culture was “national in form, socialist in content”. The techniques and materials themselves bore national or regional connotations, sometimes referencing their place of origin materially and metonymically, as in the case of marquetry made from Siberian woods.

Pictures for the home, art world reformers argued in the Thaw, should not be vehicles of important ideological messages or emotionally exciting narratives about Soviet man’s promethean transformation of the wilderness, as was required for the public works of Socialist Realism. Even moralizing genre pictures like Reshetnikov’s were no longer in favour. According to the tentatively modernist criteria that reformers promoted in literary and specialist art pub-

⁸⁸ Cf. C. McCallum, *The Fate of the New Man: Representing and Reconstructing Masculinity in Soviet Visual Culture, 1945–1965*, DeKalb 2018. The military stance of the grandfather receiving the boy’s proud salute indicates that this is a family with a military tradition that is passed down the generations. The *ëlka* (New Year’s tree) stands between these two generations in the place where the father should be; we can presume that he was lost in the War, heroically defending the motherland.

⁸⁹ The needlepoint pattern, on sale in the Moscow store “Rukodelie” [Handcraft] in the early 1960s, was illustrated as an example of bad taste. I. Suvorova, *Na urovne plokhogo rynka*, “DI”, 1962, 6, pp. 46–47.

⁸⁷ B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

lications, domestic pictures should be primarily decorative components of the interior composition. They would exercise beneficial effects on the inhabitants through abstract, aesthetic means such as colour and formal harmony. To this end, they advocated still life paintings or prints⁹⁰. The popular magazine “Sem”ia i shkola” [Family and School], addressed to a broader readership, was less convinced by the merits of still life, although it acknowledged some uses for it. It advised homemakers on their choice of pictures for different settings (assuming, over-optimistically, that their readers had separate rooms for different functions): “Aim for the subject matter of the picture to be appropriate for the character of the room and its décor. In a bedroom it looks silly to have a still life painting – so choose some kind of landscape for it, or hang a portrait – but in the dining room a still life is entirely suitable”⁹¹.

3.1 “NATURE IN A FRAME”

The landscape genre, prominent in late nineteenth and early twentieth-century painting, had been downgraded with the advent of Socialist Realism, being considered, along with still life, to be insufficiently ideological because it lacked narrative and direct representation of human agency. It had come into its own, however, during the war as a means to bolster patriotism through the emotional associations with the motherland. Thus the national scene and its representation in landscape were invested with patriotic meaning, harnessing and reinforcing the affective power of place to trigger emotional response. As “Sem”ia i shkola” exemplified, landscape was promoted in popular advice literature as an appropriate choice for the home.

While photographs were mostly family portraits,



Fig. 13 - Vasilii's reproduction of Ivan Shishkin (1832-98), *Mast Pine Forest in Viatka Province* (1889) (original formerly in the collection of Norman Hall Hansen, Copenhagen, sold by Christie's 2008, <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/ivan-shishkin-1832-1898-mast-pine-forest-5091200-details.aspx>>, oil on canvas 78.7 x 107.3 cm.). Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

the majority of paintings and reproductions in domestic displays were in the landscape genre (including townscapes and seascapes). The meaning of these landscape paintings was underscored by their contextualisation in the interior; often they hung above bookshelves holding runs of the classics of nineteenth-century Russian literature, as in Diana's living room, as well as items of ‘traditional’ folk decorative art. Landscape paintings were the main representation of locality and of the ‘national idea’ on apartment walls⁹². The landscapes in my informants' homes, with a few exceptions such as Linda's Baltic shore, conform to a topography and composition that, in the mid-nineteenth century came to be mythologised as the archetypal ‘Russian national’ landscape. As Christopher Ely has shown, the construction of a particular type of topography, flora and fauna as the ‘Russian scene’ emerged historically as part of the process of modernisation in nineteenth-century Russia. That earlier period of industrialisation and social upheaval, preceding the intensive modernisation of the Soviet era, had been accompanied by the search for national identity and an image of ‘Russia’. Domestic tourism, a quintessentially modern phenomenon, also began to develop in Russia in the second half of the nineteenth century,

⁹⁰ Reformers, seeking to rehabilitate figurative modernism and expressive use of form in art, argued that still life was appropriate because of its mundane content and association with everyday routine and sustenance, and because it focused attention on the ‘decorative’ (a euphemism for abstract or formal) properties of line, composition, and colour. Iu. Filatov, *Veshchi, sovremennost', zhivopis'*, “Zvezda”, 1961, 2, p. 177. See S. E. Reid, *Art*, op. cit., pp. 347-366; Idem, *Still Life and the Vanity of Socialist Realism: Robert Fal'k's Potatoes, 1955*, “The Russian Review”, 2017 (LXXVI), 3, pp. 408-437.

⁹¹ Z. Krasnova, *Khoroshii vkus v ubranstve zhil'ia*, “Sem”ia i shkola”, 1960, 1, p. 45.

⁹² Landscape photographs were rare, however.

and the cultivation of a modern tourist gaze played an important role in the process of constructing and developing a taste for the Russian scene⁹³. Tat'iana A. (Apatity) had, typically, purchased her landscape paintings – or “nature in a frame”, as she referred to them – while on vacation.

In the construction of a sense of Russianness, as a quality invested in the land as well as in the people, a seminal role had been played since the late nineteenth century by the work of artists associated with the *Peredvizhniki* or Wanderers [Fig. 13]. This artistic association was established in 1870 with the expressed aim to broaden the public for art and appeal to the newly emerging middle-class buyer⁹⁴. The cultural form they gave to Russian nature, organizing and framing it into landscape for the aesthetic gaze of their urban public, came to represent ‘Russia’, an image that persisted through the Soviet period to the present day⁹⁵. Reproductions of landscapes by the *Peredvizhniki*, or imitating their realist style and choice of motifs, predominated among paintings and reproductions in the homes in my study, alongside amateur works. Irina P. in Samara, for example, had an amateur copy of a painting by Isaak Levitan, depicting a woodland path⁹⁶. Popular preference for nineteenth-century Russian landscapes was unsurprising, given that such works were the most familiar as well as widely available. Strongly promoted in the Soviet education system and popular enlightenment programmes as well as in museums and in mass print runs of reproductions, the *Peredvizhniki* were

presented as national popular artists whose project of bringing art to the ‘people’ had presaged Soviet efforts to democratise art. In the immediate post-war period, the suppression of alternative schools of art, both Western and indigenous, meant that for many Soviet citizens (especially those who did not have the benefit of educated parents with collections of older publications in domestic libraries) the *Peredvizhniki* – and Soviet works closely modelled on them – became almost synonymous with ‘art’, being the only professional art they knew. Reproductions of nineteenth-century Russian landscape paintings by Savrasov, Shishkin and others were a staple among the ‘official’ pictures ubiquitous in public interiors, reflecting impersonal, institutional choices of décor⁹⁷.

Russian realist landscapes were also a ‘safe’ choice for the home, unlikely to challenge the taste of household members of different generations, or of their guests. This preference for nostalgic, pastoral pictures of a hospitable, homely nature is neither surprising nor unique to Russian or Soviet homes, even if the specific topography, flora and fauna conforms to the established stereotype of the ‘Russian scene’. As has been found in other national contexts, a guiding principle in choices for the domestic interior is that the décor should be recognizably ‘homey’ or *uiutno* [cosy] to others; it should make them feel at home⁹⁸. A large scale survey of popular consumer preferences in regard to art, commissioned in the mid-1990s by the Russian émigré conceptual artists Vitaly Komar and Alexander Melamid, made similar findings about popular taste on an international scale. Parodying Soviet concern with defining “the people’s art”, they used market research techniques in Russia, USA, China, and other countries to identify “the kind of art that people most want”. The survey showed a wide popular preference, across different nations, for ideal landscapes of a type that,

⁹³ C. Ely, *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia*, DeKalb 2009; C. Ely, *The Origins of Russian Scenery: Volga River Tourism and Russian Landscape Aesthetics*, “Slavic Review”, 2003 (LXII), 4, pp. 670–682; A. Rowley, *Open Letters: Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880–1922*, Toronto 2013.

⁹⁴ E. Valkenier, *Russian Realist Art: The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, New York 1989; D. Jackson, *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*, Manchester 2006; A. Shabanov, *Art and Commerce in Late Imperial Russia: The Peredvizhniki, a Partnership of Artists*, London 2018.

⁹⁵ C. Ely, *This Meager Nature*, op. cit.; For the way the tourist gaze is structured and its object commodified as “sites/sights” see J. Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990

⁹⁶ Several works by Levitan correspond to Irina P.’s description, including *Evening: The Path into the Woods*, or his *Path into the Woods*, *Novkuznetsk*

⁹⁷ E.g. L. Nevler, *Tut vsë*, op. cit.; and an example of bad taste from the foyer of Dinamo Cinema, Moscow, illustrated in I. Zhvirblis, *Doma s privideniem*, “DI”, 1962, 6, pp. 43–45.

⁹⁸ M. Gullestad, *The Art of Social Relations*, Oslo-Oxford 1992; G. McCracken, “Homeyness”: *A Cultural Account of One Constellation of Consumer Goods and Meanings*, in *Interpretive Consumer Research*, ed. by E.C. Hirschman, Provo 1989, pp. 168–183



Fig. 14 - Vasilii's reproduction of Ivan Shishkin (1832-98), *Rain in the Oak Grove* (1891) (original in collection of The State Tretyakov Gallery, Moscow, oil on canvas, 124 x 203 cm.) Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

according to 'evolutionary aesthetics', was most hospitable to human life, while lacking signs of human intervention⁹⁹.

Like Komar and Melamid's respondents, my subjects also showed a preference for timeless, nostalgic, and sentimental subject matter, set in a selectively imagined, preindustrial or even primordial, edenic past. The more troubling paintings of the *Peredvizhnik*i, such as Il'ia Repin's critical social commentary and tragic moral dilemmas, were avoided, as were landscapes that more explicitly reflected man's interventions in nature¹⁰⁰. Human figures play little part in these compositions, serving at best as staffage, and traces of human presence and actions were minimal and entropic. Ivan Shishkin's meticulously observed studies of Russian landscape and vegetation were especially popular. Larisa (St. Petersburg) also describes a reproduction of a forest landscape, probably by Shishkin or a follower. Vasilii had several framed reproductions of nineteenth-century Russian landscape paintings (in addition to photos, calendars and other images), including a framed repro-



Fig. 15 - Landscape reproduction in Vasilii's collection, Kaluga. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

duction of Shishkin's *Rain in the Oak Grove* (1891) [Fig. 14], and another depicting a forest clearing by a stream with a tumbledown cottage in the process of returning to nature, while a small figure walking into the painting also seems about to be reabsorbed into the landscape¹⁰¹ [Fig. 15].

Often the main protagonists are animals, contrasting with Socialist Realism's emphasis on human agency and subjugation of nature [Fig. 16]. Rugs or tapestries on the wall depicted deer and antlered stag in edenic lakeside landscapes¹⁰². Bears enjoyed great popularity in the decoration of these modern urban apartments, thanks to Shishkin's widely reproduced work; to their ability to stand on two legs, which enables them to be anthropomorphised; to their identification with childhood and teddy bear toys; as well as to their status as established symbols of Russian identity. In the home of a Russian couple in Tartu, a needlepoint runner in saturated blues and greens depicts two exaggeratedly cute bear cubs playing, like children, on a seesaw in a clearing of a birch wood with a white cottage in the distance [Fig. 17].

While some pictures had been acquired in the

⁹⁹ V. Komar – A. Melamid, *The People's Choice Series, 1994-1997 / The Most Wanted Paintings*: DIA Center for the Arts, <<http://awp.diaart.org/km/>> (latest access: 04.09.2019); E. Dissanayake, *Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste*, "Philosophy and Literature", 1998 (XXII), 2, pp. 486-496.

¹⁰⁰ If they had other pictures, which might arouse troubling or unpleasant associations, or even ones that were demonstrably modern in subject matter or style, then these were rarely on show.

¹⁰¹ Cf. J. Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge 1980; D. Lowenthal, *Past Time, Present Time: The Landscape of Memory*, "Geographical Review", 1975 (LXV), pp. 1-36; S. Boym, *Future*, op. cit.

¹⁰² These choices were not exclusive to ethnic Russians, for example, Roza, a Tatar in Kazan', had a black and white scraper board picture depicting deer in a forest clearing, light on water and silver birches.



Fig. 16 - Wall-hanging with antlered stag and reproduction of Ivan Shishkin and Konstantin Savitskii, *Morning in a Pine Forest*, 1889 (original in collection of The State Tretyakov Gallery, Moscow, oil on canvas, 139 x 213 cm.), in Iadviga's St Peterburg flat. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.



Fig. 17 - Needlepoint tapestry with bear cubs at play, hung beneath a world map in the apartment of a Russian couple in Tartu, Estonia. Photographed for the project *Everyday Aesthetics in the Modern Soviet Flat*, 2004-07, funded by The Leverhulme Trust. © Susan E. Reid.

intervening years, including in the post-Soviet period, these motifs were not only a later accretion. Even at the peak of the drive to modernise the material environment in the early 1960s, their prevalence is indicated by contemporary, highly critical accounts. Nevler, in 1963, described how hostel residents chose to decorate the walls of their dwelling with their favourite pictures: “Above the bed hangs a pattern for cross-stitch embroidery with figures from fairy tales – the anthropomorphised animals of fables [such as] foxes, rabbits, and bears – plus photos of artists from the back cover of ‘Sovetskii ekran’. There is also a plastic plate with the portrait of Iurii Gagarin”¹⁰³. The prevalence, among popular choices, of antlered stags or does in woodland clearings, bears in deep forests, cute kittens, and “silly swans and mermaids”, was widely condemned by taste experts in the 1960s as banal, sentimental kitsch, and was stigmatised as uneducated, ‘philistine’, provincial bad taste¹⁰⁴.

Above I noted that the appearance of pictures on the walls of the people's homes was welcomed as a

sign of progress. Yet the pictures that hung there had an ambivalent relationship with modernity. Favouring a reassuring image of nature that was tame and hospitable, yet untouched by human industry and modernisation, they were oriented towards an idealised national past. The nostalgia that dominated domestic visual culture was at odds with the chiliastic aspirations of Soviet discourse since the Revolution. These retrospective choices were far from the authoritative meanings inscribed on the new, industrially built flats – as a site for unsentimental rejection of the past and embrace of progress – and contravened the ubiquitous advice on ‘contemporary good taste’ in interior decoration. There is little sign, in regard to choices of paintings and reproductions, that the modernist environment of the *khrushchëvki* and the accompanying prescriptions of modernist taste changed the penchant to surround oneself with nostalgic, backward-looking or exotic images. If anything, they exacerbated it. Popular preference proved resilient and resistant to reform in this regard, even as, in other respects such as the display of photoiconostases and *etazhërki*, my subjects came, by the late 1960s, to see the handed-down practices as inappropriate to their new urban selves and modern way of life.

Should we interpret the widespread choice of nostalgic representations of a premodern, pastoral natural world as a form of everyday resistance to the

¹⁰³ L. Nevler, *Tut vsë*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁴ E.g. an open letter from leading artists, published in *Krokodil*, castigated the popular penchant for such things: S. Kononkov, Kukriniksy, Iu. Pimenov, N. Tomskii, D. Shmarinov, *O pupsikakh, koshechkakh i vospitanii vkusa*, “Krokodil”, 1959, 6, pp. 8-9; Z. Krasnova, *Khoroshii vkus*, op. cit., p. 45; L. Nevler, *Tut vsë*, op. cit., p. 29.

hegemony of the modernising state and to the *intelligentsiia* specialists' civilising mission? Did it confirm, as Bolsheviks and cultural modernists had always suspected, that the home was a regressive, recalcitrant realm, a millstone around the neck of progress?

The relationship was a more complex and ambivalent one than 'resistance' would imply. As Boym wrote about private collections of objects and pictures (in late Soviet communal apartments), these "allow one to imagine other times and places and plunge into domestic daydreaming and armchair nostalgia"¹⁰⁵. But nostalgia and progress are two sides of the same coin. Nostalgia has been historicised as a quintessentially modern emotion. Although its historical roots lie in the ancient myth of the return home, it was reborn in the early modern period in response to continual change¹⁰⁶. The pastoral, too, was a product of industrialisation, typical of modernity's paradoxical relationship with nature and with the past. Significantly, the greatest nostalgia seems to be displayed by those, like Vasili, who were more recently urbanised. The penchant for pastoral and nostalgic images of a premodern past cannot be dismissed as a simple rejection of industrial progress, nor should it necessarily be seen as an effort to exclude Soviet public culture. The avoidance of all traces of industry exemplifies the home's heterotopic relationship to modernity, as a site for mediating and mitigating change. The late Soviet home, as I proposed above in regard to photographs, was a place for reconstructing imaginary continuity with the past: for curating an idealised familial and national past, and for maintaining genealogy and kinship over time and space¹⁰⁷. Displays of pictures

could play a role in overcoming deracination and establishing a sense of belonging or identification of self with home, in the sense of 'homeland'.

Moreover, we should not lose sight of the contradictions of authoritative discourses. These were not always internally coherent and homogeneous, but were a battleground between forces of reform and conservatism, and were also subject to change. By the late 1960s-1970s, the domestic, vernacular culture of nostalgia was no longer out of kilter with Soviet public culture, as it had been in the Khrushchëv era, which saw the apotheosis of modernist faith in progress. The source of identity, authority, purpose and legitimacy of the Soviet project shifted from the future to the past: to wartime suffering, heroism, and triumph, as well as to the mythic olden times of preindustrial Russia. By the 1970s it had become legitimate to look backward and inward. Along with a more critical approach to the costs of progress and the ways in which the past was represented, nostalgia became the dominant emotion expressed in public culture of the seventies. Its expressions included the rise of environmentalist and historic preservation movements, and tourism to sites of Russian premodern history such as the Golden Ring; and they ranged ideologically from the liberal metropolitan *intelligentsiia*'s critical discussions of the "ecology of culture" and use of history to critique the present, to a reactionary Russian chauvinism that idealised an integral, pure, national past¹⁰⁸. As the 1975 special issue of "Dekorativnoe iskusstvo" indicated, the domestic interior was also, by the 1970s, acknowledged as a site for an eclectic collection of things originating in different times and places; no longer did aesthetic specialists insist on the synchronic newness and stylistic unity of the modernist

¹⁰⁵ S. Boym, *Future*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁶ Nostalgia is an historical emotion coeval with modernity itself. S. Boym, *Future*, op. cit., pp. xiii-xvi; M. Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York 1982.

¹⁰⁷ The aesthetics of homeyness (*uiutnost'*) and privacy were conservative and retrospective, a response to modernity that was not exclusive to the USSR. S. E. Reid, *The Meaning of Home: "The Only Bit of the World You Can Have to Yourself"*, in *Borders of Socialism: Private Spheres of Soviet Russia*, ed. by L. Siegelbaum, New York-Basingstoke 2006, pp. 145-170; S. E. Reid, *Communist Comfort: Socialist Modernism and the Making of Cosy Homes in the Khrushchev-Era Soviet Union*, "Gender and History", 2009 (XXI), 3, pp. 465-498. See also on memory and identity: C. Kelly,

Making a Home on the Neva, and A. Pechurina, *Russian Dolls, Icons, and Pushkin*, both in "Laboratorium", 2011, 3, pp. 53-96; pp. 97-117. Cf. J. Attfield, *Bringing Modernity*, op. cit., pp. 73-82. ¹⁰⁸ E.g. D. Likhachev, *Ekologiya kul'tury*, "Moskva", 1979, 7. See S. E. Reid, *Art*, op. cit.; J. V. Haney, *The Revival of Interest in the Russian Past in the Soviet Union*, "Slavic Review", 1973 (XXXII), 1, pp. 1-16; J. Bushnell, *The New Soviet Man Turns Pessimist*, in *The Soviet Union Since Stalin*, ed. by S. F. Cohen – A. Rabinowitch – R. S. Sharlet, London 1980, pp. 179-199; S. V. Bittner, *The Many Lives of Khrushchev's Thaw: Experience and Memory in Moscow's Arbat*, Ithaca [NY] 2008.

‘contemporary style’¹⁰⁹.

Domestic picture culture did not develop in isolation from such developments in late Soviet public culture. Individuals exercised agency and choice within a common material and discursive framework, which was shaped in part by the party-state and its specialist agents, as well as by handed-down dispositions. Private visual culture was, to some extent, contingent upon the priorities of central planning and production; the reproductions that people put on their walls were, after all, largely the products of Soviet reprographic and publishing industries and mass communications. Domestic picture culture was not, however, entirely determined by state production and public discourse. The resources they provided were curated in ways that sometimes contradicted authoritative prescriptions, values or aesthetics. They were selectively appropriated, personalised, and incorporated into syncretic ensembles, along with items of heterogeneous origins, representing other cultures and different internalised authorities.

Domestic displays demonstrate the way the home functions to reconcile contradictions, which are also part of self-identity. Nostalgic references to national olden times cohabited with collections of items that directly referenced the new experiences of late Soviet modernity: consumption, leisure culture, tourism, the explosion of mass visual culture and even globalisation. The representations of self, kin and homeland, which this paper has considered, coexisted with references to travel to other places, which lie beyond its scope. Most obviously, maps of the world were a common form of visual culture that often appeared on walls, just as, in Laktionov’s painting, the family’s possessions included a globe, positioned prominently near the radio [see Fig. 7 and Fig. 17]. Domestic visual culture was embedded in a network of routes, while things of disparate origins were juxtaposed within the ‘global assemblages’ of the home.

4. CONCLUSION

This paper has focused on domestic pictures and their display as a way to frame historical questions

concerning the subjective effects of, and responses to, rapid modernisation, while keeping in focus the agency of subjects and how they constructed a sense of coherence, continuity and identity. The proliferation of domestic pictures marked a new stage of Soviet modernity, beginning in the late 1950s and 1960s and continuing through the 1970s, during which my subjects relocated to new apartments and made themselves at home there. It was a symptom of becoming a consumer society and a more leisured one, when some began to have opportunities for tourist travel and to engage in hobbies such as amateur art or collecting. The visual culture of the new flats was also shaped by the rapid growth of mass reproduction and consumption of images. The increasingly saturated ‘pictorialisation’ of the interior indexed the assimilation of these and other aspects of modernity into private life and domestic, everyday material culture, and made visible the permeability of the threshold between public and private that is a widespread characteristic of the modern home¹¹⁰. Domestic picture displays reveal how macro-structural changes entered the micro-dynamics of citizens’ lives, cumulatively yet sometimes imperceptibly. Aesthetic choices reflected social stratification and self-other distinctions. At the same time, they demonstrate the tenacity of deeply rooted dispositions and practices. Displays of pictures could also play a role in overcoming deracination and establishing a sense of belonging or identification of self with home, in the extended sense of ‘homeland’. The curation of domestic picture galleries emerged, in the interiors and interviews on which this paper draws, as a means of ‘curating’ – producing and maintaining – a continuous self in the face of change.

www.esamizdat.it ◇ Susan E. Reid, *Picturing the Self and Homeland in the Late Soviet Home*.
◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 27–58.

¹⁰⁹ A. Levinson, *Zhivoye kvartiry*, op. cit., pp. 13–18.

¹¹⁰ T. Riley, *The Un-Private House*, New York 1999.

◇ *Picturing the Self and Homeland in the Late Soviet Home* ◇

Susan E. Reid

Abstract

The paper considers the roles played by pictures on the walls of standard, prefabricated apartments (*khrushchëvki*) built in cities across the Khrushchëv-era Soviet Union. It explores the intimate but sometimes problematic relation between hanging pictures and achieving a sense of self and belonging. The increasingly saturated ‘pictorialisation’ of the interior was hailed by Soviet authorities as a marker of progress, growing prosperity and rising cultural level of the Soviet people, but its relation to the passage of historical time was not unilinear, nor did it passively ‘reflect’ change. The selection and arrangement of pictures could tell more nuanced and contradictory stories about the past and present of those who chose to live with them on their walls, about their social relations, and about the complexities and contradictions of Soviet modernity. The apartment walls were a site for practices of memory and nostalgia, whereby the occupants produced themselves by ‘curating’ a selective past. Displays of pictures could also play a role in overcoming deracination and establishing an identification of self with home in the wider sense of ‘homeland’. At the same time, the culture of hanging pictures was subject to change over time and to social distinctions.

Keywords

Pictures, Photographs, Curating, Home, Domestic Collections, Self, Memory, Homeland, Soviet, *Khrushchëvki*.

Author

Susan E. Reid is Professor of Transnational and Modern European History in the Department of History at Durham University, UK, and Visiting Professor of Cultural and Visual History in the School of Social Sciences and Humanities, Loughborough University. She holds a PhD in History of Art from University of Pennsylvania. She is author of widely cited publications on the history of Soviet art and design, visual and material culture, gender, consumption, and the everyday, with a focus on the Khrushchëv era and the Cold War. Recent publications include: *American Art in Moscow 1959 and the Cold War Politics of the Public* in *The Cool and the Cold. Painting in the USA and the USSR 1960–1990. The Ludwig Collection*, ed. by Brigitte Franzen/Peter und Irene Ludwig Stiftung (Walther König, 2020); *How did Material Culture Matter in the Khrushchëv Era USSR? Everyday Aesthetics and the Socialist Culture of Things*, in *Zeitgeschichte der Dinge: Spurensuchen in der materiellen Kultur*, ed. by Andreas Ludwig (Böhlau Verlag, 2019); “Palaces in Our Hearts”: *Caring for Khrushchëvki in Architecture, Democracy and Emotions: The Politics of Feeling since 1945*, ed. by T. Großmann and P. Nielsen (Routledge, 2018); *Kak obzhivalis’ v pozdnesovetskoi modernosti (Making Oneself at Home in Late Soviet Modernity)*, in *Posle Stalina (After Stalin: Subjectivity in the Late Soviet Union 1953-1985)*, ed. by A. Pinsky (St. Petersburg University Press, 2018); *Cold War Binaries and the Culture of Consumption in the Late Soviet Home*, “Journal of Historical Research in Marketing”, 2016 (8), 1 (winner of the Emerald Outstanding Paper Award for 2017). She is currently completing the monograph *Khrushchëv Modern: Making Oneself at Home in the Soviet Sixties* on homemaking, consumption, material culture, everyday aesthetics and the popular experience of modernity in the USSR after Stalin.

Publishing rights

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



© (2020) Susan E. Reid

La casa di Ivan Il'ič

Andrea Mecacci

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 59-66 ◇

PER comprendere la reale natura ontologica dell'*intérieur* forse si può ricorrere a un'idea espressa da quell'architetto mancato che fu Fritz Lang. In un suo oscuro film hollywoodiano uscito nel gennaio del 1948, *Secret Beyond the Door* [Dietro la porta chiusa], Lang fa proferire al protagonista, un architetto che allestisce nella sua villa la riproduzione in perfetta copia di stanze in cui sono accaduti delitti, questa singolare convinzione: “la mia tesi è che il modo in cui una casa è fatta determina ciò che accade in essa”. Questa teoria dell'architetto collezionista, confessata una prima volta in luna di miele alla moglie, è ribadita durante un ricevimento in cui mostra agli invitati la sua collezione: “in certe condizioni la camera può influenzare o anche determinare le azioni di quelli che vi abitano”. L'*intérieur* è esattamente il modo in cui questa dialettica tra spazio oggettivo (*house*) e spazio soggettivo (*home*) si modula. Una relazione problematica che traduce in tutta la sua concretezza una polarità più ampia, quella tra la condizione, individuale e condivisa, dell'abitare e l'autonomia della spazialità stessa: lo spazio perimetrale e occupabile (*room*) e lo spazio in sé (*space*). L'*intérieur* è ciò che mette in scena questa corrispondenza spesso asimmetrica, ne drammatizza socialmente la costruzione inevitabilmente culturale se non artificiosa e ne determina, in quanto teatralizzazione privata delle aspirazioni represses dalla quotidianità pubblica — non a caso Benjamin definirà l'*intérieur* “spazio delle illusioni” —, una precisa ideologia estetica identificabile con un esercizio di feticizzazione del gusto. All'interno di questa relazione, la cui messa a fuoco sarà uno di quei crucci irrisolti della progettazione moderna e, al contrario, ritenuti frettolosamente emendati da una parte di quella contemporanea, lo spazio della casa si trasforma nel tempo della vita. E della morte.

Se accettiamo, anche solo per un momento, la teoria di Lang per la quale ogni casa attiva una sua emotività materiale determinando a priori l'*ethos* di chi vi abita, che cosa ci racconta la casa di Ivan Il'ič? Inutile insistere sulla prima e ovvia osservazione, che Nabokov fa propria senza esitazioni, ossia che *La morte di Ivan Il'ič* non è la storia della morte del protagonista, ma della sua vita¹. Il titolo è quindi uno stratagemma da leggere *ex negativo*, una sciarada ontologica del tutto trasparente nei suoi intenti, quindi ‘la vita di Ivan Il'ič’ e dove questa vita accade, la casa di Ivan Il'ič.

Raramente un'opera letteraria restituisce l'ossessiva osmosi tra un soggetto e lo scenario oggettuale che lo circonda. La proiezione, illustrata da Tolstoj in modi mai univoci, di Ivan Il'ič verso la sua abitazione, al contempo progetto esistenziale e conferma sociale, è un sinistro processo di ibridazione tra reificazione dell'io e personalizzazione degli oggetti che definisce l'ideologia della classe a cui il protagonista appartiene, la borghesia. L'*intérieur* de *La morte di Ivan Il'ič* non è altro che l'unica lingua capace di parlare in un universo dominato dal mutismo delle convenzioni. Tutti i protagonisti del racconto parlano per non parlare e anche nel momento in cui si dovrebbe esprimere il dolore più alto — e non casualmente è una delle scene iniziali — la vedova di Ivan Il'ič dà voce al proprio lutto scegliendo di rivolgersi al collega del marito in francese, attraverso la mediazione di una lingua acquisita, neutralizzando la propria esposizione emotiva. Al contrario a parlare sono gli oggetti d'arredo e Tolstoj dona loro registri diversi: quasi urlano (il celeberrimo episodio del puf su cui torneremo a breve), sussurrano infastidendo (il tavolo che viene sfregiato dall'album di famiglia), rassicurano (l'*intérieur* nel suo complesso che Ivan

¹ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987, p. 272.

Il'ič contempla), approvano (il gusto nella scelta dei particolari del mobilio che rende tangibile l'ascesa sociale). Gli oggetti non solo mostrano ciò che è un uomo, svelandone aspirazioni simboliche e ruoli sociali mascherati da opzioni estetiche, l'arcano che si cela nella merce come aveva indicato Marx, ma lo realizzano nella sua essenza fornendogli una seconda natura che si rivela la sua identità più propria. Gli oggetti strutturano questo soggetto moderno, ottocentesco nel caso di Ivan Il'ič, dall'interno – ecco la valenza profonda dell'*intérieur* – lasciando al mondo esterno, agli altri, solo un campionario di oggetti da esibire. Ivan Il'ič è in questo senso sia il prototipo del conformismo borghese del XIX secolo, la classe media che non riuscendo compiutamente a essere classe alta scivola nell'esistenza mediocre, sia il modello di un'antropologia a venire, quella novecentesca, che troverà se stessa solo nel dominio dell'inanimato. Se Ivan Il'ič non ha fatto altro che credere di edificare la propria *home*, credendo di creare uno "spazio delle illusioni" tutto suo, noi che veniamo dopo non possiamo altro che rilevare che ciò è stato progettato non è altro che un'anonima *house*, archetipo della massificazione del gusto del secolo successivo.

La 'morte' di Ivan Il'ič non appare tanto l'epos tragico dell'assenza di senso – e neppure Heidegger si è arreso a questa lettura didascalica ed esistenzializzante inserendone il significato in uno scenario sociale più complesso² – quanto la configurazione esemplare di quell'"uomo ammobbiliato" tematizzato da Benjamin, l'uomo massa che si ritrova a vivere (e morire) in appartamenti arredati presi in affitto, nei quali al contrario di Ivan Il'ič, ultimo testimone dell'utopia illusoria del gusto, nemmeno è più dato di scegliere e quindi possedere la messa in scena, l'*intérieur*, in cui capita di vivere: "L'uomo moderno ha in sé la quintessenza delle vecchie forme; così,

ciò che emerge dal confronto con l'ambiente della seconda metà dell'Ottocento è [...] un essere che si potrebbe chiamare l'"uomo ammobbiliato"³.

Questa formula, "uomo ammobbiliato", chiude uno dei saggi più esoterici di Benjamin, *Kitschtraum* [*Kitsch* onirico, 1927]⁴. Cercando di cogliere la vera essenza del surrealismo, Benjamin rintraccia nel kitsch quella dimensione, affine al sogno, che rende evanescenti i confini tra *intérieur* ottocentesco e merce: la vicinanza delle cose nel consumo corre parallela a quella onirica. Il surrealismo è questo sforzo di riappropriazione della prossimità alle cose, di riattivare negli oggetti una loro autonomia, fino a quasi mutarli in soggetti: la personalizzazione dell'inanimato. Il primo oggetto d'arredo che ci viene incontro nel racconto di Tolstoj è propriamente un oggetto surrealista, il famoso puf che si gonfia e non permette a Pëtr Ivanovič, il collega che si reca a visitare la salma di Ivan Il'ič, di accomodarsi per esprimere le proprie condoglianze alla vedova. L'attenzione che ha suscitato la ribellione del puf non è casuale. Tolstoj immette una sequenza da commedia *slapstick*⁵ che spezza la ritualità decorosa, e sostanzialmente falsa, del momento: un collega del defunto, che vorrebbe essere altrove, a giocare a carte, e una vedova che ringraziando per le condoglianze risponde in francese e assume una posa da "gran vittima". Il puf si intromette assurgendo al ruolo di terzo protagonista. Non soltanto ostacola la conversazione o, meglio, il contegno costruito che la situazione richiederebbe, ma è anche il primo momento in cui l'*intérieur* è presentato.

Entrarono nel salotto tappezzato di cretonne rosa e illuminato da una lampada velata, si sedettero accanto a un tavolo: lei sul divano, lui su un basso puf dalle molle rotte, che mal si adattava

² Il riferimento, in nota, che Heidegger istituisce in *Sein und Zeit* [Essere e tempo, 1927] con *La morte di Ivan Il'ič* è significativamente posto durante la trattazione del 'si muore', della rimozione sociale della morte ("Non raramente si vede nella morte degli altri un disturbo sociale o addirittura una mancanza di tatto, nei confronti della quale la vita pubblica deve prendere le misure. [...] L. Tolstoj, nel suo racconto *La morte di Ivan Il'ič*, ha descritto il fenomeno di sconvolgimento e disfatta di questo 'si muore'", M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano 1992, pp. 309, 530).

³ W. Benjamin, *Kitsch onirico*, in Idem, *Aura e choc*, Torino 2012, p. 319.

⁴ Cfr. R. Ibarlucía, *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*, Buenos Aires-Madrid, 2020, che riaggiornerà e ricontestualizza il suo precedente studio espressamente dedicato al *Kitschtraum*: Idem, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires 1998.

⁵ R. Wexelblatt, *The Higher Parody: Ivan Il'ych's Metamorphosis and The Death of Gregor Samsa*, "The Massachusetts Review", 1980 (XXI), 3, pp. 601-628, nello specifico pp. 605-606. Su questa dimensione comica cfr. anche A. M. Ripellino, *Introduzione*, in L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. it. di E. Klein, Milano 2000, p. 5.

al suo peso. Praskov'ja Fëdorovna voleva avvertirlo di sedersi altrove, ma pensò che tale avvertimento non sarebbe stato consono alla sua attuale posizione. Mentre si sedeva sul puf Pëtr Ivanovič si ricordò del periodo in cui Ivan Il'ič arredò quel salotto e di quando si consultò con lui proprio riguardo al quel cretonne rosa a foglie verdi⁶.

Il passo prosegue con un'ulteriore intromissione: un pizzo dello scialle nero della donna si impiglia in un intaglio del tavolo. L'uomo respinto dal puf e la donna bloccata dal tavolo sono attori di una messa in scena, in cui gli stessi elementi dell'*intérieur* ("il salotto era pieno di mobili e ninnoli") si fanno spettatori chiusi nel loro giudizio silenzioso: nella loro eccedenza rivelano il vuoto delle convenzioni. Un meccanismo implacabile si attiva: i soggetti si reificano, interpretando solo formule che il conformismo ritiene adatte al momento, e gli oggetti si animano attraverso un'ingerenza senza filtri. Come ha notato Nabokov "gli oggetti inanimati agiscono e diventano personaggi. Non simboli di questo o quel personaggio, non attributi come in Gogol', ma agenti effettivi"⁷. Gli oggetti reclamano un loro ruolo e, assurgendo a protagonisti, smascherano la partitura di un dolore che trova espressioni unicamente nelle modalità di una fastidiosa urbanità fittizia, totalmente complementare all'arredo. I processi di alienazione e feticismo, così evidenti nella strutturazione dell'identità borghese, si riversano, ribaltati, nella parte derisoria assegnata al puf ribelle. È esattamente lo specchio deformato a cui alludeva Marx a proposito del carattere di feticcio della merce. Il puf, accessorio del decoro borghese, riflette quei caratteri di repressione sociale ridicolizzandoli. In questo senso abbiamo parlato di oggetto surrealista. Il puf non è soltanto attore comico — e già la risata è un giudizio estetico se non etico sul mondo —, ma anche rivelatore di un'altra dimensione dell'oggetto. L'oggetto non è più liricizzato o reso tema di riflessione filosofica: l'oggetto è psicologizzato. Questa l'intuizione che il surrealismo espone attraverso le parole di un saggio giovanile di Luis Buñuel, *Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo* [Tragedie inavvertite come temi di un teatro nuovissimo, 1923]. Liberato dall'an-

tropomorizzazione lirica (il sentimento, il gusto) e concettuale (l'universo subalterno del non-io e della *res extensa*), l'oggetto afferma se stesso come soggetto altro facendo emergere una nuova ontologia, "la sfera dell'inanimato, [...] quella tremenda e complessa psicologia ancora tutta da studiare"⁸. Senza raggiungere le estremizzazioni dell'iconoclastia buñueliana ("una cosa è sicura: l'affettività è una prerogativa dell'inanimato"⁹), il puf di Tolstoj rappresenta propriamente tutto ciò che Ivan Il'ič non è mai stato. Un beffardo risarcimento postumo: il puf è quella voce che il suo proprietario defunto non ha mai articolato. La ribellione dissimulata, anestetizzata e infine repressa nelle incombenze del lavoro, negli obblighi delle relazioni, nelle incomprensioni coniugali, ritorna senza mediazioni in quel bizzarro correlativo oggettivo dell'anima di Ivan Il'ič che è il puf. In questo senso gli oggetti della casa di Ivan Il'ič espletano ancora un ruolo sociale, riproiettano l'identità del loro possessore. Certamente l'evidente *pošlost'* del ceto di appartenenza, ma anche l'interruzione improvvisa di questa opacità cristallizzata.

L'oggetto dell'*intérieur* tolstojano è quindi sempre proiezione sociale e ostacolo psicologico, promozione del conformismo e sua negazione inconscia. Lo testimonia la mai sufficiente attenzione rivolta all'oggetto centrale del racconto e allo scenario che lo circonda. Quando inizia a morire Ivan Il'ič? E cosa sta facendo? Lo sappiamo. È intento a arredare la sua casa. Tolstoj lo descrive felice, dimentico di tutte le altre occupazioni quotidiane, di lavoro e familiari. L'impegno profuso da Ivan Il'ič è uno processo di sublimazione che probabilmente non ha pari in tutta la letteratura. Tolstoj divide in tre momenti ben distinti la descrizione di questo processo che coincide con l'incidente che avvia la morte del protagonista. In primo luogo, appunto, la sublimazione, l'alienazione feticistica: Ivan Il'ič che 'crea' la sua casa.

Si occupò di persona dell'appartamento, scelse la tappezzeria, acquistò il mobilio, soprattutto mobili antichi che davano un tono particolarmente *comme il faut*, scelse le stoffe, e tutto quanto cresceva a poco a poco, avvicinandosi all'ideale che Ivan Il'ič si

⁶ L. Tolstoj, *La morte*, op. cit., p. 33.

⁷ V. Nabokov, *Lezioni*, op. cit., p. 275.

⁸ L. Buñuel, *Tragedie inavvertite come tema per un teatro nuovissimo*, in Idem, *Un tradimento inqualificabile. Scritti letterari e cinematografici*, Venezia 1996, p. 65.

⁹ Ivi, p. 67.

era prefisso. Quando arrivò a metà dei lavori vide che i risultati superavano le aspettative. E già intuiva quel tono appunto *comme il faut*, elegante, raffinato che avrebbe assunto la casa una volta terminati i lavori. Si addormentava col pensiero della sala e del suo futuro aspetto. Guardando il salotto in allestimento, vedeva già il camino, il paravento, l'*étagère*, le seggioline sparpagliate, i piatti e i bronzi alle pareti, tutto come sarebbe apparso quando ogni cosa fosse stata a posto. [...] Riusci anche a trovare, a poco prezzo, certi oggetti antichi che davano all'insieme un particolare tono di nobiltà. [...] L'entusiasmo era tale che spesso si metteva da solo a spostare mobili o ad attaccare tende¹⁰.

Poi il secondo momento. L'evento centrale nel quale compare l'oggetto rimosso di tutto il racconto: la scaletta su cui Ivan Il'ič è arrampicato. Anche questo oggetto pare animarsi nella sua apparente apatia. È lì, non fa nulla, eppure è la causa della morte: "Una volta si arrampicò su una scaletta per mostrare al tappeziere come voleva un certo drappeggio; mise il piede in fallo e cadde, ma da uomo forte e agile qual era, riuscì a mantenersi in piedi, battendo solo il fianco contro la maniglia della finestra"¹¹. Una scaletta: un oggetto casalingo che non viene esibito, ma solo usato. Nessuna pretenziosità del valore simbolico lo segna, soltanto l'anonimato del valore d'uso. Oggetto anestetico tra oggetti che cercano l'eleganza a tutti i costi, la scaletta è metafora letterale della vita di Ivan Il'ič: ascendere e cadere. La scalata sociale fallisce come il suo attore che scivola nel tentativo di mostrare il suo desiderio di affermazione feticistica ("per mostrare al tappeziere come voleva un certo drappeggio"). Tolstoj ricorre all'espedito più neutro: nessuna simbologia può essere più elementare, nessuna metafora più corriva, al punto che lettori e interpreti fuggono questo atto ermeneutico troppo automatico, troppo ovvio. Eppure come la lettera rubata di Poe, la scaletta di Tolstoj è il segreto già da sempre rilevato: l'autoevidenza dell'inganno che Ivan Il'ič perpetra ai danni di se stesso. L'ascesa e la caduta, la ricerca e il fallimento potevano trovare altro oggetto per essere pronunciati? Centro prospettico dell'esistenza di Ivan Il'ič, la scaletta già rivela ciò che subito dopo, ed è questo il terzo momento, Tolstoj fa rimuovere al suo protagonista, questo annuncio di fallimento, la cruda constatazione che "la

vita riflessa nella coscienza degli altri è una finzione, un miraggio, una falsità"¹².

Questa opera di rimozione, tappa finale della fenomenologia dell'inautentico che Tolstoj modula nella materialità psicologica dell'*intérieur*, trova il suo epilogo nel fatale fraintendimento in cui il *cliché* sociale è scambiato per buon gusto, per attestazione di appartenenza di classe. L'appartamento di Ivan Il'ič rivela adesso il proprio mimetismo sociale, l'adeguarsi alle convenzioni, il cingere il proprio orizzonte nella gabbia del luogo comune.

In realtà c'era tutto quello che si trova di solito nelle case della gente non proprio ricca, ma che vuole sembrare ricca e che perciò finisce solo con l'assomigliare ad altra gente con la stessa ambizione: damaschi, ebani, fiori, tappeti, bronzi, tutte cose scure e brillanti, quelle appunto che scelgono le persone di un certo ceto e che le rendono simili a tutte le altre del medesimo ceto. Anche da lui era tutto così comune che non si riusciva a notare nulla, ma a lui sembrava tutto molto originale¹³.

Il puf, la scaletta, oggetti dell'ostacolo e soggetti dello smascheramento, non hanno cittadinanza nella tirannia della *pošlost'*, nell'immenso letargo dello spirito russo che troverà la sua illustrazione definitiva nel grigiore quotidiano dell'universo cecoviano. La vita, già postuma, di Ivan Il'ič sarà, dopo la caduta dalla scaletta, un lento piano sequenza in cui la vanità dell'arredo si muta nell'ambiente malsano di una *sickroom* impenetrabile. In questa messa a fuoco in cui la distinzione moderna tra *home* e *house* vacilla, l'*intérieur* mostra la sua vera natura di spazio illusorio, di spazio travestito. La vita altra che il puf ha dereificato si proietta nel servo Gerasim portatore di un'autenticità non compromessa, tangibile. Saranno i suoi gesti disinteressati, soccorrevoli verso il malato, gli unici capaci di illuminare le dicotomie che l'*intérieur* del suo padrone aveva introiettato fino a farne il proprio manifesto ideologico: il popolo e la borghesia, la natura e la città, la verità e la falsità. L'assuefazione alla falsità del proprio spazio privato è precisamente uno dei nodi che Benjamin intravede nell'*intérieur* ottocentesco. Spazio illusorio, spazio travestito sono infatti formule di cui siamo debitori a Benjamin e che creano un filo rosso, netto e ine-

¹⁰ L. Tolstoj, *La morte*, op. cit., p. 67.

¹¹ Ibidem.

¹² M. Bachtin, *Tolstoj*, Bologna 1986, p. 82.

¹³ L. Tolstoj, *La morte*, op. cit., p. 69. Su questo rimando a quanto ho già scritto in *Il kitsch*, Bologna 2014, pp. 53-54.

quivocabile, all'interno della mappatura che Benjamin traccia dell'*intérieur* nella sezione che gli viene dedicata nei *Passages*. Radiografia inaspettata, e al contempo guida ineccepibile della casa di Ivan Il'ič, l'analisi di Benjamin ci conduce nei meandri dell'*intérieur* borghese mostrando l'agonia — facile parallelismo con quello del personaggio tolstojano — di ciò che lo stesso autore tedesco chiamerà “valore culturale”. L'idea di una dimensione ormai al tramonto, in cui le funzioni simboliche, appunto legate al culto, credono ancora di avere un ruolo attivo, determinante. L'*intérieur* ne ideologizza la messa in scena, falsificandone inevitabilmente l'eredità, esibendo, unitamente alla moda, che incarna di fatto l'*intérieur* del soggetto, un feticismo che “soggiace al sex-appeal dell'inorganico”. La merce, gli infiniti accessori che compongono questa drammatizzazione dello spazio abitativo, rappresenta il modo in cui l'inorganico si afferma su ciò che è vitale. Un accoppiamento sinistro, funereo, che vincola “il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere”¹⁴. Il kitsch onirico sarà per Benjamin al contrario la modalità in cui la merce, gli oggetti rimossi del passato, si riabilita dando nuova linfa all'inanimato in quella dimensione soglia che è il sogno: è il surrealismo, la rilegittimazione di ciò che è stato scartato dall'uso, condannato dal gusto e ghettizzato dal vissuto psicologico dei soggetti. Ma il surrealismo, e lo abbiamo visto brevemente nel riferimento a Buñuel, è un'opzione successiva, è una maturazione ancora non realizzata nell'esperienza che Ivan Il'ič ha del proprio *intérieur*. Lo sforzo di Ivan Il'ič di tramutare lo spazio della *house* nello spazio della *home* esemplifica al massimo grado la condizione particolare dell'abitare del XIX secolo. Questo tempo storico, che è stato “come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa”, ha concepito l'abitare non come il vivere in una casa, ma in un “guscio”, ha interpretato la casa come “custodia”¹⁵. Da ciò deriva l'ossessione ottocentesca per i rivestimenti, le fodere, gli astucci, una cultura dell'involucro a oltranza in cui ogni trasparenza è

bandita: in queste abitazioni, sembra suggerire Benjamin, non filtra mai luce. Ecco allora che la casa di Ivan Il'ič null'altro è, e lo è sempre stata, che il suo sepolcro. In questo modo l'indicazione, così esplicita, del titolo tolstojano svela un altro significato: lo spazio della morte non può che essere una tomba. Ivan Il'ič non ha fatto altro che allestire gli addobbi del proprio funerale. E l'insistenza benjaminiana per quel tratto cadaverico che connota gli oggetti ottocenteschi è adesso del tutto intellegibile.

La casa di Ivan Il'ič appare oggi quasi un reperto archeologico al pari di una dimora pompeiana. Lo sforzo ermeneutico per addentrarci in quel labirinto è tale che spesso ci fa dimenticare quel passaggio fatale che il Novecento compie in cui l'*intérieur* da teatro si muta in sistema. Così, paradossalmente, il retaggio simbolico di quella casa tolstojana si realizza nel suo opposto: l'appartamento standardizzato del film di El'dar Rjazanov *Ironija sud'by, ili s lëgkim parom* [Ironia del destino o buon bagno di vapore, 1975]. La pretenziosa borghesia zarista si muta nell'anonimato burocratico sovietico, la tragedia in commedia, l'agonia della solitudine irredenta negli equivoci degli amori a lieto fine. Eppure in questa apparente totale estraneità delle due opere l'universo reificato dell'abitazione è la rivelazione più efficace dei processi sociali in atto. La drammatizzazione sentimentale dell'appartamento di Ivan Il'ič cede il posto alla dimensione sistemica degli spazi massificati, ma rimane, spettrale ed egemonica, la spersonalizzazione, prima celata nel gusto borghese, ora dissimulata nell'ovattata (qualcuno potrebbe scegliere l'aggettivo ‘stagnante’) quotidianità brežneviana. La falsa unicità della casa di Ivan Il'ič si riversa nell'interscambiabilità degli appartamenti dei due protagonisti, Nadja (a Leningrado) e di Ženja (a Mosca) nei quali risuona sinistro il significato, sempre rimosso, della parola *égalité*¹⁶. Non solo l'eguaglianza (giacobina e bolscevica), ma anche la non differenza, ossia l'indifferenza rispetto alle singole specificità: “milioni di edifici tutti uguali, con

¹⁴ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, in Idem, *Opere complete*, IX, Torino 2000, p. 10.

¹⁵ Ivi, pp. 234-235.

¹⁶ E qui tornano sempre utili le osservazioni di Erich Fromm sulla modernità come il tempo in cui l'eguaglianza, la promessa aurorale della modernità illuminista, si muta nella spersonalizzazione realizzata: dall'essere una cosa sola (l'unità) all'essere la stessa cosa (l'uniformità). Cfr. E. Fromm, *L'arte di amare*, Milano 1963, p. 29.

alloggi tutti uguali, arredati con mobili tutti uguali. *Tipovoj* (standardizzato) è l'aggettivo che ricorre nel discorso della voce narrante"¹⁷.

Questa accezione, la standardizzazione e la serialità, della riorganizzazione dello spazio abitativo, che rende labile il confine tra *home* e *house* e che ci fa comprendere meglio la configurazione sistemica dell'*intérieur*, è stata interpretata da Baudrillard ne *Le système des objets* [Il sistema degli oggetti, 1968] in chiave semiotica sotto la formula di sistema oggettivo e funzionale, trovando i propri principi nell'ambiente e nell'assestamento. Un testo non casualmente suggerito anche dagli esiti del piano regolatore di Parigi del 1965 di Paul Delouvrier, operazione urbanistica che simbolicamente traghettava la Parigi ottocentesca di Hausmann (e Baudelaire) in quella tardo moderna di Delouvrier (e Godard), quel processo che trasforma l'appartamento borghese alla Ivan Il'ič nell'appartamento seriale (negli appartamenti) di Nadja e Ženja¹⁸. L'ambiente, in questo caso lo spazio dell'abitazione, si organizza tramite l'assestamento, che nel caso di Baudrillard è rappresentato dall'arredamento. L'assestamento è pertanto l'aspetto organizzativo, 'tattico', dell'ambiente. Ciò significa che l'ambiente non si modula attraverso criteri soggettivi (il gusto, l'illusione di Ivan Il'ič), ma in logiche oggettive ('problemi' e 'soluzioni'), sovrapponibili e tipizzate. L'ideologia estetica dell'*intérieur* di Ivan Il'ič è ormai logora, infatti "non si tratta di innalzare un teatro d'oggetti o di creare un'atmosfera, ma di risolvere un problema, dare la risposta più raffinata a un incastro di dati, mobilitare uno spazio"¹⁹. Le strutturazioni della forma, le configurazioni estetiche dell'oggettivo, si rivelano null'altro che le va-

riazioni strategiche dell'assestamento. I materiali, le forme, i colori attestano una modulazione funzionale nella quale le possibili declinazioni soggettive (gusto, moda, status socio-economico o culturale) sono semplici varianti di un sistema di segni. Il soggetto, "l'uomo dell'assestamento", forma antropologica aggiornata dell'"uomo ammobiliato" benjaminiano, non è né un proprietario degli oggetti (valore simbolico), né un fruitore (valore d'uso e tecnologico), ma è "informatore attivo dell'ambiente": è egli stesso una variante attiva della dialettica tra assestamento e ambiente. L'anonimato delle abitazioni sovietiche di *Ironija sud'by* rivela questa logica spersonalizzante che è il perfetto *pendant* della *pošlost'* tolstoiana.

Non rimangono che altre poche considerazioni che ci spingono fino ai nostri giorni. Andrej Zvjagincev nel suo film *Neljubov'* [*Loveless*, 2017] ci ha condotto in un altro dedalo di quest'anima russa che si attorciglia attorno a un luogo, la propria *home*, che forse non è un'origine da decantare e a cui appellarsi dogmaticamente, ma soltanto, come sempre, una meta, una destinazione, un ideale sempre da tradire e mancare. Nella Russia putiniana due coniugi, Boris e Ženja (lo stesso nome usato in *Ironija sud'by*, ma stavolta al femminile), dilaniati dall'astio reciproco, stanno per divorziare. Il pretesto finale per questa separazione inevitabile è la vendita del loro appartamento. Ancora una volta un appartamento. Silenzioso spettatore di questa lacerazione è il figlio dodicenne Alëša (nato nel 2000, l'anno del primo mandato presidenziale di Putin) che un mattino, uscito per andare scuola, non farà più ritorno. Non sarà più ritrovato. I due genitori prenderanno strade diverse, uniti solo nel loro vuoto culto del sé. Avranno nuovi compagni, nuove vite. Ritorna inesorabile la *pošlost'* nell'appartamento in cui andrà a vivere Ženja, quello del suo partner, Anton. Tipico rappresentante di una borghesia arricchita che modula la propria identità in un *intérieur minimal* e ultramoderno, in cui la comodità tecnologica espone i valori consumistici di un gusto globalizzato a cui attenersi inconsapevolmente, in cui la sottrazione del mobilio, in un'operazione contraria, ma fatalmente identica a quella di Ivan Il'ič che non faceva altro che collezionare le proprie illusioni reificate, rivela l'erosione

¹⁷ G. P. Piretto, *Ironija sud'by, ili s lëgkim parom (Ironia del destino o buon bagno di vapore)*. E. Rjazanov, 1975, in *Il cinema russo attraverso i film*, a cura di A. Cervini – L. Scarlato, Roma 2013, pp. 217-218. Piretto ha mostrato, e ne siamo debitori, le complesse implicazioni culturali di questo film fondamentale per l'immaginario russo dagli anni Settanta in poi. Per un'ulteriore contestualizzazione cfr. Idem, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano 2018, pp. 514-516.

¹⁸ Ripresi con finalità apparentemente affini, basterebbe accostare i palazzoni sovietici di *Ironija sud'by* con quelli del quartiere Quatre Mille del film di Godard *Deux ou trois choses que je sais d'elle* [Due o tre cose che so di lei, 1967] per comprendere come questa serialità sia un tratto comune delle derive del modernismo architettonico (capitalista e socialista).

¹⁹ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano 2003, p. 31.

dello spirito, l'arido conformismo dell'anima.

Estranea nella sua stessa nuova dimora, Ženja – ovviamente la Russia stessa, come rivela l'esplicita simbologia esibita da Zvjagincev nella penultima scena, dove la donna indossa una tuta con i colori della bandiera russa e con la scritta 'Russia' – resuscita lo spettro del suo antenato più inaspettato, Ivan Il'ič: l'eroe tolstojano agonizzante nel proprio disfacimento fisico, la resa alla natura, e la giovane donna impegnata a correre a vuoto sul suo tapis roulant per tonificare il proprio corpo, la resa allo spirito. La giovane donna ci fissa nella sua corsa quasi richiamando le parole di Ivan Il'ič che, ormai consapevole della fine imminente, si immagina come una pietra che rotola e non può che pronunciare tra sé "Ja leču" [Io precipito]²⁰. Un uomo che muore 'precipitando' (non era del resto 'volato giù' dalla sua scaletta come il più imbarazzante degli Icaro?), una donna che corre per rimanere immobile nel deserto putiniano degli affetti. Ora forse comprendiamo in modo più profondo le parole definitive con cui Benjamin, evocando gli interni dei racconti di Poe, ha descritto l'*intérieur* del secondo Ottocento (e forse anche il nostro): "L'interno borghese tra gli anni sessanta e novanta, con le sue enormi credenze sovraccariche d'intagli, gli angoli senza sole occupati dal palmizio, la verandina dietro la barricata della balaustra e i lunghi corridoi col sibilo della fiamma a gas può essere degna dimora soltanto di un cadavere"²¹. Ivan Il'ič e la sua casa.

www.esamizdat.it ◇ A. Mecacci, *La casa di Ivan Il'ič*. ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 59-66.

²⁰ E se non apparisse una forzatura eccessiva, ma la coincidenza delle immagini (la casa assente, l'anonimato incondizionato, la pietra che rotola) ce lo permette, si potrebbero qui richiamare i versi di Bob Dylan di *Like a Rolling Stone*: "How does it feel? / To be without a home / Like a complete unknown / Like a rolling stone".

²¹ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, in Idem, *Opere complete*, II, Torino 2001, p. 412. Un ringraziamento a Marina Montanelli per aver attirato la nostra attenzione su questo passo.

◇ *Ivan Il'ič's House* ◇

Andrea Mecacci

Abstract

The essay analyses the social and aesthetic meanings of the *intérieur* in reference to Tolstoy's short novel *The Death of Ivan Il'ič*. Relying on Walter Benjamin's considerations on the bourgeois *intérieur*, the essay interprets the indissoluble link between the world of the inanimate (object) and the fetishization processes of the social body. This analysis briefly integrates two films, *The Irony of Fate* and *Loveless*, which revisit the legacy of Tolstoy's story, showing the dialectic between home and house as its decisive paradigm.

Keywords

Tolstoy, Aesthetics, Home, House, Objects, Interior Design, Walter Benjamin, Fetishism, Alienation.

Author

Andrea Mecacci is Associate Professor of Aesthetics at the Università degli Studi di Firenze. His current researches focus on the aestheticization of contemporary world. His studies concentrate on some operative and conceptual categories specific to this process: pop, postmodernism, kitsch. Among his books: *Introduzione a Andy Warhol* (2008), *L'estetica del pop* (2011), *Estetica e design* (2012), *Il kitsch* (2014) and *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa* (2017).

Publishing rights

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



© (2020) Andrea Mecacci

Come in un *vertep*: una lettura di *Bab'e carstvo* di A. Čechov tra narrazione e teatro

Rosanna Casari

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 67-73 ◇

ROBERT L. Jackson, nel saggio Chekhov's 'A Woman's Kingdom': A drama of Character and Fate¹ afferma che il racconto è strutturato come un dramma in quattro atti, riconoscendo la fondamentale struttura teatrale dell'opera. Pur concordando in generale con questa posizione, ci pare indispensabile analizzare più a fondo l'essenza 'teatrale' del racconto cechoviano che scaturisce, a nostro avviso, da un insieme di punti di vista spazio-temporali, dal mondo degli oggetti e dal *byt* in cui si muove la protagonista Anna Akimovna.

Anna Akimovna, donna ancor giovane e bella, molto ricca, inquieta e scontenta della propria vita, vive in un quartiere operaio di Mosca, in una tipica casa della tradizione mercantile annessa alla grande fabbrica di cui è proprietaria. Ha trascorso l'infanzia spensierata e felice in un ambiente decisamente popolare e in povertà, ora è padrona di un enorme stabilimento, a contatto con persone colte e di alta estrazione sociale, ma non è soddisfatta, non vive in modo tranquillo e felice questa nuova fase della sua vita che sente incompleta senza l'amore e il matrimonio.

Un profondo cambiamento ha segnato la sua esistenza quando il padre ha ereditato dal fratello la fabbrica e lei, come unica figlia del padrone, ha dovuto assumere nuovi obblighi, non ha potuto più disporre liberamente di se stessa, essendo oramai ben lontano il tempo "in cui la chiamavano Anjutka, quando ella, piccolina, dormiva con la madre sotto la stessa coperta [...]. E le venne voglia di [...] correre alla bottega, alla bettola, come faceva ogni giorno,

quando viveva con la madre"².

Anna Akimovna è un personaggio dalla duplice, complessa personalità. Esteriormente, la sua è l'esistenza di una donna ricca e caritatevole, ammirata per la bellezza, ma interiormente si sente irrealizzata e vittima di contraddizioni insanabili. Segnata dai ricordi e dalle esperienze della vita precedente, vorrebbe recuperare un'esistenza semplice, orientata dalle usanze e consuetudine del mondo popolare al quale ha appartenuto pienamente, ma che oramai, per lei, rappresenta solamente il passato.

Come sempre in Čechov, il mondo interiore complesso di Anna Akimovna non solamente trova corrispondenza nello spazio-tempo della casa in cui vive, ma ne rappresenta quasi un prolungamento.

Il racconto si articola in un arco di tempo molto ristretto tra la vigilia e il giorno di Natale. La narrazione della vigilia può essere considerata il prologo, mentre gli eventi si dispiegano nella giornata di festa scandita da alcuni momenti ben distinti che si susseguono secondo un ritmo serrato e senza sbavature, quasi seguendo un rigido palinsesto: il mattino è dedicato alle visite e agli auguri, il pranzo ha luogo negli ambienti formali e di rappresentanza della casa, nella grande sala da pranzo del piano superiore e con invitati di riguardo, mentre la cena informale è consumata al piano inferiore con i famigliari e le persone più vicine. Lo spazio interno della casa presenta una netta suddivisione degli ambienti per caratteristiche e finalità, che risponde perfettamente alla ripartizione del tempo nella giornata di Natale, anzi si direbbe che spazio e tempo si condizionino a vicenda.

La casa di Anna Akimovna (gli interni, mentre

¹ Cfr. R. L. Jackson, *Chekhov's 'A Woman's Kingdom': A Drama of Character and Fate*, "Russian Language Journal", 1985 (XXXIX), pp. 1-11.

² A. Čechov, *Il regno delle donne* [trad. it. di A. Polledro], in *Tutte le novelle. Il monaco nero*, Milano 1955, p. 127.

dell'esterno sappiamo ben poco) è nettamente divisa in due parti:

Il piano superiore della casa era detto quartiere buono o nobile e appartamento, a quello inferiore invece, dove comandava la zietta Tatiana Ivanovna, era stato dato il nome di quartiere degli affari, o dei vecchi, o semplicemente delle donne. Nel primo si ricevevano di solito le persone distinte e istruite, e nel secondo quelle di più semplice condizione, e i conoscenti personali della zia³.

Quella di Anna Akimovna si presenta pertanto come una tipica casa della tradizione mercantile, dove il piano superiore non è 'vissuto' dalla famiglia, è normalmente vuoto e riservato solamente agli ospiti di riguardo e a avvenimenti eccezionali. La vita di tutti i giorni, il lavoro, gli affari si svolgono tutti al piano inferiore⁴. Il piano superiore è caratterizzato dall'ufficialità, da freddezza e mancanza di intimità, l'inferiore, invece, rinchiude la vita domestica e il lavoro quotidiano.

La tradizionale suddivisione della casa mercantile è profondamente radicata nell'esperienza della protagonista: ora, come ricca padrona della fabbrica, vive sopra, in stanze molto ampie, arredate come richiesto dal suo nuovo status e che sono lo spazio proprio del lacchè Miša, così accurato nell'abito e nel comportamento da confondersi con l'ambiente stesso e della bella e elegante cameriera Maša.

Il piano inferiore, spazio della tradizione, è il regno dell'anziana zia, di Varvaruška, della cuoca Agaf'juška e di una folla di vecchiette loro ospiti. In occasione della festa vi si accalcano preti, diaconi e chierici in un'atmosfera popolare e semplice, nella quale anche a Anna Akimovna sembra di ritrovare tutte le caratteristiche e il calore della 'casa'⁵.

³ Ivi, pp. 136-137.

⁴ La casa mercantile nella letteratura russa è stata analizzata da R. Casari nei saggi: *Echi e suggestioni di un'architettura scritta: "la casa del mercante"* in N. S. Leskov, "Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate", Bergamo 1985, pp. 145-154; *Kupečeskij dom: istoričeskaja dejstvitel'nost' i simbol u Dostoevskogo i Leskova*, in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, a cura di G. M. Fridlender, VIII, Leningrad 1988, pp. 87-92; *Ob odnom 'architekturnom' motive v russskoj proze XIX veka*, in *'Svoë' i 'čužoe' v literature i kul'ture*, *Studia Russica Tartuensia et Helsingensia*, IV, Tartu 1995, pp. 178-183.

⁵ Per la valenza e il concetto di 'casa' come spazio dell'intimità, nido, conchiglia, il riferimento d'obbligo è all'opera di G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957, mentre Ju. Lotman ha impostato la contrapposizione tra *dom* [casa] e *antidom* [anticasa] nel saggio: *Dom v "Mastere i Margarite"*, in Ju. Lotman, *O russskoj lite-*

Durante la giornata di festa, Anna Akimovna, che per l'occasione ha indossato uno sfarzoso e bellissimo abito nuovo, si muove senza sosta da un piano all'altro, sentendo di non appartenere pienamente a nessuno dei due mondi che essi rappresentano, sempre irrequieta, sempre in cerca di qualcosa che possa pienamente soddisfarla.

La rappresentazione degli spazi, degli oggetti e dei gesti dei personaggi che 'struttura' l'*intérieur* della casa in due parti ben distinte, non tralascia alcun dettaglio. Spicca in particolare la scelta dei cibi che vengono imbanditi sopra o in basso; il cibo acquista un incisivo valore segnico nella rappresentazione del contrasto tra i due piani e quindi dei due mondi tra i quali si muove Anna Akimovna. Attraverso la scelta dei piatti serviti nelle sale da pranzo del piano superiore e inferiore, si fa chiara la percezione, da parte della protagonista, di ognuno dei due spazi come *čužoe* o *svoë*. Al piano inferiore, la zia, custode fedele delle consuetudini mercantili, accoglie gli ospiti offrendo e consumando con loro cibi tradizionali ininterrottamente dal mattino alla sera del giorno di festa. A quello superiore, nella grande sala da pranzo, Anna Akimovna offre un raffinato pranzo francese all'avvocato Lysevič e al generale Krylin, ma lei stessa, là, non tocca cibo.

Gli antipasti erano sontuosi. C'erano fra l'altro dei funghi bianchi freschi nella panna e una salsa alla *provençale* di ostriche e code di gamberi arrosto, fortemente condita con sottaceti amari. Il pranzo poi si componeva di piatti ricercati, da festa, e i vini erano eccellenti⁶.

Al piano inferiore si cena in una atmosfera familiare:

La zia in un'ampia camicetta di percale, Varvaruška e altre due vecchine eran sedute in sala da pranzo e stavan cenando. Davanti a loro sulla tavola c'era un grosso pezzo di carne salata, un prosciutto e vari antipasti salati e dalla carne, molto grassa e saporita nell'aspetto, saliva al soffitto il vapore. Al piano inferiore vini d'uva non se ne consumavano, ma in cambio c'erano molte vodche e liquori di varia qualità⁷.

Anna Akimovna, che a sera è affamata, assaggia la carne salata con la senape e la trova buonissima;

ature. Stat'i i issledovanija: istorija russskoj prozy, istorija literatury, Sankt-Peterburg 1997, pp. 748-754.

⁶ A. Čechov, *Il regno*, op. cit., p. 148.

⁷ Ivi, p. 155.

servono poi tacchina, mele in conserva e uva spina che le sembrano ottime.

Proprio attraverso il cibo, la suddivisione tra la 'non casa' del piano superiore e la 'casa' più vera rappresentata invece da quello inferiore, si fa netta⁸.

Oltre al cibo, che connota fortemente i due spazi in cui si divide la casa, tutta una serie di altri elementi dell'*intérieur* svolge la stessa funzione; si tratta di dettagli quali i quadri appesi alle pareti, la cui scelta, nell'opera cechoviana, connota la psicologia dei personaggi che vivono quegli spazi e spesso sottolinea la pesante atmosfera sociale e culturale che vi regna e che soffoca i migliori tra di loro.

Il piano inferiore della casa di Anna Akimovna è caratterizzato, come in tutte le case mercantili, dalla presenza di una grande quantità di icone che sono il segno primo degli antichi costumi che vi regnano, tanto che tutti gli ospiti, entrando, per prima cosa devono rivolgersi all'angolo "bello", l'angolo delle immagini sacre. Anna Akimovna ama le icone: "A lei piaceva star di sotto. Dovunque si guardi, sono stipi per le icone, sacre immagini, lampade, ritratti di ecclesiastici, si sente odor di monaci"⁹.

Sopra, invece, sono appesi alla parete quadri che per la protagonista non hanno alcun significato: passandovi innanzi li guarda con assoluta indifferenza, lo sguardo vi scivola sopra quasi non li vedesse nemmeno. Nella grande sala infatti: "I bronzi, gli albi e i quadri alle pareti, raffiguranti il mare con bastimenti, un prato con le vaccherelle e vedute del Reno, a tal punto nulla avevano di nuovo che lo sguardo vi scivolava sopra e non li notava"¹⁰.

Come il prediletto Turgenëv, Čechov appunta spesso la sua attenzione sui quadri scelti o sopportati, amati, odiati dai protagonisti, per rendere la particolare atmosfera di una casa e la percezione interiore [*vnutrennee pereživanie*] dell'atmosfera da parte dei personaggi. Turgenëv, tuttavia, si rivolgeva preferibilmente al passato, al quel XVIII secolo che amava e prediligeva come tempo storico di ampio respiro della cultura russa e pertanto i quadri da lui citati rimandano ai grandi Levickij, Borovikovskij,

Lampi¹¹, Čechov, invece, inserisce spesso nell'*intérieur* delle dimore rappresentate nei suoi racconti quadri volgari, banali, stonati o di nessun valore artistico che corrispondono all'ambiente, alle circostanze dell'azione, al mondo interiore di personaggi che sono altrettanto *pošlye* [vulgari] e per lo più sottolineano l'atmosfera soffocante, senza sprazzi di vita autentica in cui questi si muovono¹².

Nella casa di Anna Akimovna infine è portatore di profondo significato nella creazione di quell'atmosfera di ansia e tensione che corrisponde allo stato d'animo della protagonista, il profondo silenzio che regna nei freddi ambienti di rappresentanza, mentre i suoni vivaci che giungono dal piano inferiore paiono sottolinearlo invece che interromperlo. Un profondo silenzio che evidenzia il vuoto e l'assenza di vita vera: "Il silenzio delle immense stanze, rotto solo a tratti dal canto che giungeva dal piano inferiore, inclinava allo sbadiglio [...] e Anna Akimovna è convinta che "Il destino stesso l'aveva gettata in quelle immense stanze, dove in nessun modo poteva escogitare che cosa fare di sé [...]"¹³.

Al piano inferiore, al contrario, tutti i visitatori cantano: i cantori, i preti, i diaconi, gli scolari: "Cantavano, mangiavano qualcosa e andavano via"¹⁴.

Non romperà l'incombente silenzio del piano superiore neppure il pianoforte che Anna Akimovna suonerà a lungo¹⁵, già a sera, dopo cena, per chiarire a se stessa i propri pensieri, calmarsi, placare l'agitazione che la domina dopo aver comunicato giù, alle zie e alle vecchiette, all'improvviso, in modo per tutte inaspettato e senza esserne convinta fino in fondo lei stessa, che intende por fine alla propria solitudine sposando un semplice capo officina, Pimenov.

La tensione e l'insoddisfazione che dominano la

⁸ Cfr. nota 5.

⁹ A. Čechov, *Il regno*, op. cit., p. 137.

¹⁰ Ivi, p. 142.

¹¹ "Rokoko zavorožilo Turgenëva [il rococò aveva affascinato Turgenëv]", afferma Leonid Grossman nel suo esaustivo saggio *Portret Manon Lesko. Dva etjuda o Turgenëve* [Ritratto di Manon Lescaut. Due studi su Turgenëv], "Severnye dni", 1922, p. 8.

¹² L'esempio classico è rappresentato dal volgare quadro che domina la sala nella futura casa di Nadja, la protagonista del racconto *Nevesta* [La fidanzata] che diventa simbolo di quella vita noiosa e soffocante dalla quale Nadja decide di fuggire.

¹³ A. Čechov, *Il regno*, op. cit., pp. 142, 144.

¹⁴ Ivi, p. 139.

¹⁵ "Poi tornò a suonare e a cantare in modo appena percettibile, mentre intorno c'era il silenzio"; Ivi p. 162.

protagonista fin dal mattino e che contrastano con l'atmosfera della giornata di festa, è infatti data dalla consapevolezza di essere sola, di non avere nessuno cui appoggiarsi, con cui condividere le grandi responsabilità dello stabilimento. Secondo Carol A. Flath, il tema centrale del racconto è appunto il forte desiderio della protagonista, il suo miraggio, di essere amata e l'amore è il centro, il fulcro di tutto l'opera¹⁶.

Al piano superiore, tramite le parole dell'avvocato Lysevič che è ospite a pranzo, un tipico decadente, grande lettore e affascinante affabulatore, Anna Akimovna è trascinata in un mondo in cui l'amore appare oltremodo seducente ma astratto, al piano inferiore, il 'miraggio' di una vita familiare appagante pare essere raggiungibile e concretizzarsi nella persona reale di Pimenov.

Il piano superiore è in antitesi a quello inferiore, non esiste un vero legame tra i due spazi, la casa è suddivisa in due parti nettamente distinte e contrapposte l'una all'altra. La scala non unisce, ma divide ulteriormente, perciò Čechov sottolinea sempre i momenti in cui la protagonista sale o scende le scale nel tentativo, sempre fallito, di trovare un porto sicuro.

Sembra che l'autore abbia organizzato la scenografia di questo suo racconto come un *vertep*, il popolare teatrino dei burattini natalizio e caratteristico delle fiere russe, la cui struttura è suddivisa nettamente in due piani: al piano superiore vi si rappresentano scene della Natività, all' inferiore scene con eroi nazionali.

Nel *vertep* l'alto indica il cielo, il paradiso, il basso la terra e le sue vicende. Ne *Il regno delle donne*, a Natale, Anna Akimovna ritrova il mondo dei ricordi dell'infanzia, l'antica e cara atmosfera della festa e insieme la speranza di dare una svolta felice alla propria vita proprio al piano inferiore. Qui, le persone e i loro abiti, i loro gesti, le parole, gli oggetti le sono famigliari, propri (*svoë*), mentre nelle stanze superiori tutto le pare estraneo (*čужoe*). Ma, in fondo, l'attesa felicità le sfugge ovunque, nessuno dei due spazi le appartiene veramente: scende e risale la sca-

la più di una volta, entrando e uscendo dal mondo del piano superiore all' inferiore e viceversa e infine si viene a trovare in una sorta di 'terra di mezzo' che la esclude dall'uno e dall'altro spazio. Il lettore, quasi fosse caduta la quarta parete e si trovasse di fronte al palcoscenico, partecipa anche come spettatore al suo dramma.

I personaggi dei racconti cechoviani inseguono tutti un miraggio, la soluzione alle loro inquietudini che in verità molto raramente si realizza. Anche Anna Akimovna è insoddisfatta della propria vita, vorrebbe una famiglia, vorrebbe condividere, se non lasciare a altri, l'enorme responsabilità della fabbrica.

Questi pensieri non l'abbandonano durante tutto il giorno di festa, l'accompagnano in quel muoversi nervoso e ansioso tra i due piani della casa che caratterizza la sua giornata di Natale.

Al piano inferiore ha intravisto una possibile via d'uscita a questa sua esistenza apparentemente senza scopo. Ha incontrato di nuovo Pimenov, il capo officina con cui aveva scambiato qualche parola la vigilia e che aveva suscitato in lei un immediato interesse come persona semplice, seria, forte, legata in qualche modo a quel mondo dell'infanzia che era stato completamente suo.

Il giorno della vigilia, infatti, Anna Akimovna era capitata per caso nell' abitazione di Pimenov e aveva subito notato un oggetto che in qualche modo la univa a quell'uomo quasi sconosciuto: sul tavolo del capo officina, infatti, aveva visto il proprio ritratto e quello del padre come padroni della fabbrica in cui Pimenov lavorava. La presenza inaspettata di quel particolare oggetto aveva fatto sì che, da subito, Pimenov non le fosse completamente estraneo.

Pimenov, inoltre, aveva attirato la sua attenzione come appassionato di orologi e sapiente e abile orologiaio. Anna Akimovna ne era stata colpita, come era stata colpita da tutta la persona di quel suo dipendente, dalle sue sagge e scarse parole, dalla sua dominante fisicità, dallo quello sguardo e dai gesti che emanavano sicurezza. Pimenov le era apparso come una figura appartenente al mondo concreto e reale, al mondo del 'piano inferiore', ben diverso dai personaggi letterari, affascinanti ma astratti, di cui

¹⁶ C. A. Flath, *Delineating the territory of Čechov's 'A Woman's Kingdom'*, "Russian Literature", 1998 (XLIV), pp. 389-408.

le parlava il colto dandy Lysevič.

Quando il giorno successivo Pimenov, insieme agli altri capi officina, viene a porgere gli auguri, Anna Akimovna ha l'opportunità di scambiare di nuovo poche parole sulla sua attività da orologiaio:

Allora se mi si guastasse l'orologio, ve lo potrei dare in riparazione? — domandò Anna Akimovna, ridendo.

Che c'è? Io con piacere... — disse Pimionov, e il suo viso espresse intenerimento quando ella, senza sapere neppur lei perché, sganciò dal corsetto il suo magnifico orologio e glielo porse; egli lo esaminò in silenzio e lo restituì. — Che c'è? Io con piacere... ripeté. — Non riparo più orologi da tasca. [...] Ma per voi posso fare¹⁷.

Questa brevissima scena col passaggio del piccolo orologio dall'una all'altro acquista un valore particolare, l'oggetto è quasi un pegno, il segno di una vicinanza sulla quale Anna Akimovna mediterà per tutta la giornata, mentre intratterrà gli ospiti o sarà sola con i propri pensieri¹⁸.

A seguito dell'incontro con Pimenov, Anna Akimovna porterà con sé al piano superiore la speranza di un passo molto concreto e nuovo verso il futuro e proprio là, durante il pranzo, le si offrirà la possibilità di affermare se stessa, sebbene per un tempo molto limitato, riuscendo comunicare a Lysevič tutto il peso della propria solitudine e delle proprie responsabilità di fronte ai duemila operai dello stabilimento e l'ansia di liberarsene per una vita più semplice. L'idea di sposare un semplice operaio si è rafforzata tanto da trovare il coraggio e la forza di ribadirlo davanti a quel raffinato uomo di mondo che la intrattiene e quasi l'avvolge nell'atmosfera affascinante ma irrealistica delle letture di Maupassant.

Per un attimo i due mondi in cui è scissa la personalità di Anna Akimovna sembrano avvicinarsi e l'illusione di una vita semplice e felice con Pimenov acquistare consistenza. Ne è segno il piccolo orologio che forse si è fermato, come l'attuale vita apparentemente bellissima ma drammaticamente immobile e noiosa di Anna; ora Pimenov potrebbe rimetterla in movimento quasi magicamente¹⁹.

La fine della giornata di Natale e il finale del racconto sono invece impietosi. Dopo essere arrivata fino al punto di dire alla pellegrina Žuželica di fidanzarla a Pimenov, Anna Akimovna, confusa, fugge al piano superiore, si aggira per le stanze buie e silenziose, suona a lungo il pianoforte e ritorna in se stessa. Proprio le parole del lacchè Miša, che ha origliato i discorsi del piano inferiore, il suo sorriso incredulo all'assurda idea di poter mettere alla stessa tavola, nella grande sala da pranzo del piano superiore, Pimenov e Lysevič, cancellano il sogno la protagonista. Le è oramai chiaro che tutto quello che aveva pensato e aveva detto di Pimenov e del possibile matrimonio con un semplice operaio non erano che assurdità, sciocchezze: "Più increscioso e più sciocco di tutto le pareva che i suoi sogni di quel giorno riguardo a Pimionov fossero stati onesti, elevati, nobili, ma nello stesso tempo sentiva che Lis-sevič e perfino Krilin le erano più vicini di Pimionov e di tutti gli operai presi insieme"²⁰.

Come se la vita che l'aspetta fosse ormai definitivamente legata, quasi imprigionata agli spazi del piano superiore cui deve riconoscere, suo malgrado, tutti i contorni della realtà, mentre: "i sogni invece e i discorsi su Pimionov si sarebbero staccati dal tutto come una nota falsa, come una sforzata"²¹.

Si è detto che la struttura spazio-temporale scelta per il racconto è molto simile a quella di un dramma teatrale in quattro atti²². In realtà, a noi sembra che il racconto sia più simile a una rappresentazione in un solo atto suddiviso in quattro scene e che vi si rappresenti un dramma quasi compresso in spazi limitati e definiti, come in un *vertep*. Il lettore è insieme spettatore e gli è dato di assistere [e non solamente leggere] al dipanarsi della giornata, al succedersi degli incontri e degli stati d'animo della protagonista. La storia di Anna Akimovna, infatti, dall'iniziale speranza nella possibilità di semplificare la propria vita e di uscire dalla noiosa *routine* quotidiana fino alla presa di coscienza della fine di tale illusione, sta di fronte al lettore-spettatore, conte-

chov ha inserito nella scena del secondo incontro dei due personaggi, quasi di sfuggita.

²⁰ A. Čechov, *Il regno*, op. cit., p. 164.

²¹ Ivi, p. 164.

²² Cfr. R. L. Jackson, *Chekhov's*, op. cit.

¹⁷ A. Čechov, *Il regno*, op. cit., p. 140.

¹⁸ Sull'apparente casualità degli oggetti nell'opera Čechov e sul loro ruolo, vedi nel volume di A. Čudakov, *Poetika Čechova*, Moskva 1971, il capitolo *Predmetnyj mir* [Il mondo degli oggetti], pp. 139-187.

¹⁹ Pensiamo che questo sia il significato di quel piccolo oggetto che Če-

nuta in un tempo-spazio circoscritto: un prologo al di fuori della casa (*nakanune*) e poi la sequenza dei tre momenti significativi della giornata di festa, tutti all'interno della casa, tutti ispirati alla quotidianità, che l'autore intitola in rigida successione: *utro* [la mattinata], *obed* [il pranzo], *večer* [la serata] e ai quali sembra non lasciare alcuna via di uscita.

◇ *As in a Vertep: Chekhov's A Woman's Kingdom between Narrative and Theatre* ◇
Rosanna Casari

Abstract

The study wants to analyse the image and the function of the house-space and the role of objects inside the house in Chekhov's 'A Woman's Kingdom' and their relations with inner world of heroine Anna Akimovna. Anna Akimovna's house is a typical Russian merchant house divided into two floors: upstairs and downstairs. Her life too is divided into two parts: her happy and carefree childhood spent in a popular, peripheral area in Moscow and her actual life as owner with heavy responsibilities of a rich factory. Now she lives upstairs, that place where she receives intellectual and particular guests. The downstairs floor, on the contrary, is the place of the traditional life, in that place live the old aunt and the old woman cook, there the pilgrim women receive hospitality. This definite spatial subdivision corresponds to a strongly rhythmical time: it is Christmas day and Anna Akimovna is always anxious, she all the time goes upstairs and downstairs. The day is divided into 'four' movements that go on according to ceremonial that never changes, but Anna hopes her destiny could be fulfilled through her possible wedding with Pimenov, a simple, strong, well-balanced man. Anna Akimovna really wants to run away from her loneliness, but her dream to escape will always be a mirage that cannot be fulfilled neither upstairs nor downstairs because she seems to be condemned to live in a 'middle territory' without exit. This story was considered by Robert L. Jackson and Carol A. Flath like a four act drama, but, in my opinion, this two level-spatial structure is something else: it reminds us a traditional *vertep* (old Russian puppet theatre in Christmas time).

Keywords

Merchant House, Interior, Upstairs, Downstairs, Middle Territory, Marriage and Love, Dream, *Vertep*.

Author

Rosanna Casari was a full Professor of Russian Literature at the University of Bergamo (Italy). She is an expert on Dostoevskii, on whom she wrote many publications. She was Regional Coordinator of IDS in Italy. She is a researcher in urban and provincial space in Russian literature (*L'altra Mosca*, Bergamo 2000; *Viaggio in provincia*, Bergamo 2000). She has always studied the influence of classical literature in Turgenev's, Tolstoy's and Dostoevsky's works. Rosanna Casari researched for many years the cultural relationships between Italy and Russia, especially those between Bergamo and Russia (cf. the figure of Giacomo Quarenghi). Among her publications: *Переписка Жуковского и Антонио Одескальки, Жуковский. Иссл. и материалы*, Вып. 2, pp. 637-680; Luigi Caroli (1834-1865). Un profilo a due voci, Bergamo 2015.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Rosanna Casari



La casa senza amareni

Gian Piero Piretto

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 75-89 ◇

Fra i temi universali del folclore dei popoli di tutto il mondo grande importanza riveste l'antinomia fra la 'casa' (spazio della cultura, 'proprio', sicuro, difeso da numi tutelari) e l'anti-casa, la 'casa nel bosco' (spazio 'altrui' e diabolico, luogo di morte temporanea, visto che il capitarci equivale a visitare l'aldilà).

Ju. Lotman¹

RITORNO su una delle opere e, conseguentemente, su uno degli *intérieur* che nel corso degli studi mi hanno maggiormente coinvolto e a proposito dei quali, pur avendo loro dedicato seminari e lezioni, mai mi ero soffermato con una riflessione specifica: *Il giardino dei ciliegi* čechoviano e quella che chiamerò in queste pagine 'la casa senza amareni', l'abitazione parte dell'*usad'ba* (la tenuta russa sette-ottocentesca) dei Gaev in cui si sviluppa gran parte dell'azione. Consapevole di affrontare un tema che ha già goduto di amplissima trattazione e a cui è stata dedicata una sconfinata bibliografia. Rimando ad alcuni dei testi fondamentali per l'approfondimento dell'*usad'ba* nella letteratura russa² e

procedo nell'indagine che si propone di analizzare il testo čechoviano per risondare le relazioni tra spazi chiusi e aperti, ma anche tra tempi cronologici diversi che coesistono su quel territorio alla luce di alcune teorizzazioni metodologiche. 'Casa senza amareni' perché nonostante sia dato per scontato che lo spazio abitativo e gli interni della residenza esistano in funzione del frutteto, a mio modo di vedere, solo in apparenza questi si relazionano al giardino in senso stretto, poiché, come i personaggi, anche le stanze sono costantemente proiettate verso una realtà esterna ben più lontana, avendo perduto, sia casa che giardino, la propria caratteristica primigenia di spazio regolato, protetto e intimo. Le battute che i protagonisti pronunciano li fanno tendere illusoriamente verso un giardino che rimane non a caso irraggiungibile, pur trovandosi a pochi metri dalla casa, quasi diventasse la Mosca di *Tre sorelle*. "Al giardino, al giardino!" potrebbe essere il ritornello di tutti i personaggi della commedia, ma nessuno di loro (nemmeno Lopachin che ne vagheggia la trasformazione), riuscirà né vorrà fisicamente varcare quella soglia e fondersi con la fonte del biancore dominante al di fuori delle proiezioni mentali o delle dichiarazioni di intenti. Esattamente come nella tensione verso la città capitale nel dramma del 1900. Non resterà a quel punto che abbandonare tenuta e aspirazioni per cercare alternative lontane e fumose

* Non insisto in questa sede sul problema, ormai sviscerato fino all'inverosimile, dell'autentica natura degli alberi in questione (cfr. L. Magarotto, *Un giardino non solo di ciliegi*, in *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*, a cura di R. Casari – U. Persi – G. P. Piretto, Milano 1989, pp. 97-107), né sulle considerazioni dell'autore relative alla pronuncia e alla semantica dell'aggettivo *višněvyj* (cfr. K. Stanislavski, *La mia vita nell'arte*, Torino 1963, p. 331), né all'esuberante aneddotica che circonda la figura e l'opera čechoviana (cfr. F. Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante. Come Čechov cornificava la moglie-medicina con l'amante-letteratura*, Milano 2015).

¹ Ju. Lotman, *La casa ne "Il Maestro e Margherita"*, "eSamizdat" 2005 (III), 2-3, p. 31.

² O. Bogdanova, *Okno v raj? Kul'turnaja semiotika usad'by i dači v russkoj literature rubeža XIX-XX vv.*, "Artikul't", 2018 (XXXI), 3, pp. 79-84; Idem, *Usad'ba i dača v russkoj literature XIX-XXI vv.: topika, dinamika, mifologija*, Moskva 2019; V. Domanskij, *Russkaja usad'ba v chudožestvennoj literature XIX veka: kul'turologičeskie aspekty izučeniya poëtiki*, "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta", 2006, 291, pp. 56-60; E. Dmitrieva, *The Country Estate and Russian Literary Imagination (1761-*

1917), in *Gardens and Imagination: Cultural History*, a cura di M. Conan, Cambridge [MA] 2008; E. Dmitrieva – O. Kupcova, *Žizn' usad'bnogo mifa: utračennyj i obretennyj raj*, Moskva 2003; D. Zamjatin, *Russkaja usad'ba: landšaft i obraz*, "Vestnik Evrazii", 2006 (XXXI), 1, pp. 70-92; A. Markov, *Predystorija ponjatija "usad'bnij tekst" v otečestvennoj nauke 1920-1930 gg.*, "Artikul't", 2018 (XXXI), 3, pp. 85-91; M. Naščokina, *Aktual'nye problemy izučeniya russkoj usad'by*, "Russkaja usad'ba", 2008, 13-14, pp. 7-16; P. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate*, New Haven-London 1995; V. Ščukin, *Mif dvorjanskogo gnezda. Geokul'turologičeskie issledovanie po russkoj klassičeskoj literature*, in Idem, *Rossijskij genij Prosvěščenija. Issledovanija v oblasti mifopoëtiki i istorii idej*, Moskva 2007, pp. 155-458.

o abbattere alberi e casa congetturando un futuro diverso. “Vieni via con me, andiamo, cara, via da qui, andiamo!”, “Vado a Parigi, là vivrò col denaro che la nonna di Jaroslavl’ ha mandato per comprare la proprietà” ecc.³. A differenza di Ol’ga, Maša e Irina che sarebbero rimaste a oltranza nel loro angoletto provinciale per struggersi e crogiolarsi nell’illusione di essere al di sopra della banalità.

Oggetti, mobili e cose, che hanno un posto (e un ruolo) nella casa senza amareni appartengono al passato remoto. Sono trascorsi soltanto cinque anni dalla partenza di Ljubov’ Andreevna per Parigi, ma paiono essere passati decenni e soltanto l’anacronistica stanza dei bambini è rimasta a raccontare di un prima, come se tra gli anni dell’infanzia e la contemporaneità *l'intérieur* non fosse stato vissuto. Gli altri locali (“Nelle stanze adiacenti si sentono dei rumori”)⁴, in cui si deve credere che la vita non si sia fermata e che vengono frequentati e testimoniano (terzo atto) di una pur insensata volontà di sopravvivenza (il ballo con l’orchestrina ebraica), e che nel quarto atto si indovinano attorno all’iniziale stanza dei bambini per trasformarsi in sequenza di camere ormai prive di arredi e decorazioni, non hanno riscontro concreto nella narrazione. Dunque, esistevano anche nel primo atto, ma Čechov aveva ommesso di soffermarvisi con buona pace di Stanislavskij che avrebbe provveduto ad arreararli a dispetto del testo čechoviano, assecondando la propria visione dell’opera come dramma borghese.

Le scenografie dello spettacolo, nel progetto di Stanislavskij, sottolineavano l’intonazione di rimpianto per un’epoca che se ne andava. Lo spettatore doveva vedere la tenuta dei Gaev distrutta dal tempo e dalla fatuità dei proprietari. Là tutto ciò che si era amato, tutti gli oggetti raccolti nel corso di anni, comunicavano il cambio generazionale, ma pur continuando a trovarsi in armonia tra loro. L’aspetto fondamentale che caratterizzava quel luogo era la manifesta capacità degli *intelligenty* russi di ignorare i problemi quotidiani e di non curarsi delle impressioni altrui sulla propria residenza⁵.

³ A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, in Idem, *Teatro*, trad. it. di G. P. Piretto, Milano 2007, p. 501, 507.

⁴ Ivi, p. 453.

⁵ N. Sergeeva, “Višněvyj sad” Čechova i K. Stanislavskogo, “Cabinet de l’art”, 2019, 18, <<http://cabinetdelart.com/zhizn/vishnevyy-sad-a-chehova-i-k-stanislavskogo/>> (ultimo accesso: 22.07.2020) [le traduzioni dal russo, salvo specifica indicazione, sono mie – G.P.P.].

Nel testo, e nella visione, dell’autore, invece, gli ambienti si connotano come privi di quelle ‘tracce’ che Benjamin identifica come esigenza e volontà primarie di ogni abitatore.

La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l’impronta del suo abitatore. L’abitazione finisce per diventare guscio. Il XIX secolo è stato come nessun altro morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell’uomo e l’ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all’interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori⁶.

È Anja che decide di passare dalla stanza dei bambini (“Passiamo di qua. Mamma, ti ricordi che camera è questa?”)⁷ e con quella scelta determina il destino dell’intera *pièce*. Ha inizio un estenuante e interminabile gioco di ricordi ed evocazioni. Tutto si sposta nel passato ma si sviluppa su emozioni e considerazioni posticipate, intempestive. Dall’inizio alla fine: “Prima non avevo mai visto le pareti che ci sono in questa casa, i suoi soffitti, ed ora li guardo con una tale avidità, con un amore così tenero... ”⁸.

Al di fuori della stanza dei bambini gli unici spazi che vengono esplicitamente nominati sono marginali: Varja racconta di come nelle ‘vecchie’ stanze della servitù circoli illegittimamente una serie di figure e che Petja Trofimov dorme e vive nella *banja* [la stanzetta del bagno di vapore], quindi al di fuori del territorio abitativo padronale strettamente inteso. La cucina è costantemente luogo non grato, territorio per il quale transitano figure equivoche e in cui si vive male. Le altre camere sono mute, anche se lo smantellamento che avverrà nel quarto atto in seguito alla vendita del giardino ancora non ha avuto inizio. E non certo di negligenza da parte dell’autore si tratta, né, vista l’azione del terzo atto, di quelle stanze che restavano vuote in seguito a eventi che mutavano la sorte della tenuta.

Capitava spesso in passato che una famiglia numerosa si disperdesse in luoghi diversi, che i vecchi morissero e le stanze, di conseguenza, si svuotassero. Nel periodo della decadenza delle *usad’by* a queste si aggiungevano saloni e salotti vuoti e feste e ricevimenti animati si facevano sempre più rari. Quelle proprietà

⁶ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I “passages” di Parigi*, Torino 1986, pp. 290-291.

⁷ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 454.

⁸ Ivi, p. 512.

nella maggior parte dei casi venivano chiuse e l'arredamento conservato grazie all'inviolabilità si logorava⁹.

Del salotto (terzo atto) si nomina soltanto un lampadario, come se di mobili, quadri o oggetti non fosse il caso di fornire i dettagli. Si scopre l'esistenza, dovuta e inevitabile, di sedie e poltrone quando Ljuba vi si adagia dopo la ferale notizia, e di tavolino e candele quando Lopachin ci sbatte contro rischiando di far cadere tutto. Nelle indicazioni all'inizio del quarto atto si fa riferimento a tende, quadri e mobili solo per segnalare che non ci sono più. Čechov si ricorda di loro per sottolinearne l'assenza: "Sensazione di vuoto"¹⁰.

"Il tavolo come oggetto quotidiano e parte dell'arredamento ha il compito di unire le persone, ma nel *Giardino dei ciliegi* questa fondamentale funzione simbolica non è verificata: gli abitanti della casa nemmeno una volta si raccolgono attorno a un tavolo"¹¹. Ecco perché Čechov non dà indicazioni di scena relative all'arredamento: se anche ci fosse un tavolo la sua funzione non verrebbe rispettata. Gli unici riferimenti al cibo non implicano né convivialità né piacere della condivisione. Le acciughe e le aringhe di Kerč (quelle a cui Majakovskij ridarà dignità artistica), comprate da Gaev e gettate sul tavolo spoglio all'arrivo dopo l'asta, hanno una funzione esattamente opposta: trivialità e inconcepibile inutilità. Nessuno si preoccuperà neppure di aprire il pacchetto. Come sarà per lo champagne *ne nastojaščee*¹² (secondo l'insindacabile giudizio dell'intenditore Jaša) proposto senza alcun tatto dall'euforico Lopachin neo proprietario. È significativamente il lacchè Jaša che espleta alcune delle funzioni che sarebbero spettate ai padroni, bere champagne (scadente) e giocare a biliardo (con Epichodov che spacca pure una stecca), lo stesso Jaša che già a Parigi (assieme a Šarlotta), come fa rimarcare Anja, al ristorante "si ordina il pranzo alla carta"¹³, co-

me per segnalare che il cambio di testimone è già sordidamente avvenuto. Non esiste più traccia alcuna di *ujutnost'* [intimità accogliente], mancano le caratteristiche che potrebbero connotare quella casa come intima e vissuta, nonostante le molteplici dichiarazioni elegiache del primo atto. Lo rimarca egregiamente Jurij Lotman: "La versione più densa di questa immagine è fornita nel *Giardino dei ciliegi* di Čechov: il senso dell'immagine della dacia risiede in questa *pièce* nell'insensatezza, in una certa indeterminatezza della vita che può essere definita solo negativamente come un'assenza: una casa senza padroni, padroni che non sono padroni, proprietari che rinunciano alla proprietà"¹⁴. Resiste soltanto un presente che insiste sull'avvicendamento dei ruoli a fianco di spenti segni di un trascorso che rivive grottescamente nei ricordi di Ljuba e del fratello e che trova la sua esplicitazione nel patetico discorso di Gaev all'armadio. Ma è davvero semplicemente patetico?

Kundera ha mostrato come l'Ottocento prima di scoprire il vocabolo 'kitsch' ne avesse già un altro: *bêtise*. Questa annotazione, su cui Kundera insiste con forza ne *L'arte del romanzo*, sposta immediatamente la trattazione da una prospettiva estetica a una antropologica: il centro non è il cattivo gusto degli oggetti, ma l'idiozia delle persone. Di estetico semmai rimane la veste di questa idiozia antropologica, ma non la sua reale sostanza¹⁵.

Altro non è che questo la tirata elogiativa e retorica pronunciata tra l'evidente fastidio di tutti dallo zio inetto e logorroico ("Tutti ti vogliono bene, ti rispettano... ma, zio mio caro, devi tacere, soltanto tacere!")¹⁶, incapace di riconoscere il bello e di provare un sentimento autentico: l'idiozia del cuore. Diversa dalla nazionalissima *pošlost'*, la banalità intrisa di promiscuità, compiacimento e trivialità che Nabokov ha tanto bene teorizzato¹⁷ e di cui Gogol' era stato il gran maestro. Siamo lontani anni luce qui dai possidenti di *Anime morte*. Non soltanto perché i due testi siano separati da una cinquantina abbondante di anni, ma perché radicalmente diversa

⁹ V. Ščukin, *Mif*, op. cit., p. 251.

¹⁰ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 502.

¹¹ V. Kondrat'eva, *Mifopoëtičeskoe prostranstvo doma v p'e-se Čechova "Višnëvoj sad"*, "Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta", 2007, 5, p. 126.

¹² "Questo non è vero champagne", A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 503.

¹³ Ivi, p. 456.

¹⁴ Ju. Lotman, *La pietra e l'erba*, trad. it. di E. Mari, "Ricerche Slavistiche", 2019 (LXII), 2, pp. 392-393.

¹⁵ A. Mecacci, *Kitsch antropologico*, "Materiali di Estetica", 2016 (III), 2, p. 125.

¹⁶ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 468.

¹⁷ Cfr. V. Nabokov, *Filistei e jilisteismo*, in Idem, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987.

è la natura umana e la situazione antropologica che viene considerata.

Tuttavia, quando si leggono i lavori dedicati al modo in cui lo 'spirito dell'epoca' oppure 'lo stile del tempo' si esprimevano in differenti opere d'arte (oppure saggi nei quali gli autori si pongono l'obiettivo di creare sulla base di testi e monumenti 'il ritratto del secolo', un'immagine sintetica della cultura di un dato periodo), talvolta ci si sente come se ci si trovasse nel salotto di Sobakevič, dove tutti gli oggetti avevano lo stesso sembiante e "ogni sedia sembrava che dicesse 'anch'io sono Sobakevič' oppure 'io pure sono molto simile a Sobakevič!'"¹⁸.

Grande in questo gioco di attribuzioni è la responsabilità delle cose, degli oggetti che 'fanno' e che 'sono' il proprietario. Dove per 'cosa' si intende quel manufatto che implica la presenza di un legame affettivo o relazionale tra prodotto e soggetto, mentre il termine 'oggetto' sottintende tra le due parti in questione una dimensione di puro possesso. Scriveva Remo Bodei nel suo trattato sulla vita delle cose:

Nasce il 'quarto regno' degli oggetti e diventa possibile immaginarli "non più come strumenti protetici, prolungamento del corpo o della mente, ma come 'altri' da noi, come strumenti partner; essi assomigliano sempre più a organismi autonomi e il mondo degli oggetti assomiglia sempre più a un quarto regno, da affiancare al regno minerale, vegetale e animale. Si tratta, per fortuna, di un quarto regno che non teme l'estinzione della specie e la conseguente diminuzione della biodiversità"¹⁹. Gli *intérieur* ricoprono un ruolo importante nel testo della novella sull'*usad'ba*: la descrizione delle stanze, i mobili, i quadri, le stoviglie, le biblioteche e i singoli libri, i ritratti e i quadri di famiglia, i vari cari ninnoli, a cui è altrettanto opportuno che il lettore presti attenzione. Si tratta pur sempre di scenografie culturali, storiche, familiari. Di regola, nelle opere, sono 'tracciate' con considerevole gusto estetico²⁰.

Nella casa senza amareni, così come pensata e voluta da Čechov, già non esistono più le mille cianfrusaglie (gozzaniane buone cose di pessimo gusto) che aiutavano a costituire l'aura della residenza nobiliare di campagna, a trincerarsi dietro le rassicuranti pareti da cui si scorgeva e dominava anche il giardino "protetti da un pugno di abitudini sclerotizzate"²¹.

Sostiene Jurij Lotman: "La funzione dell'alloggio abitativo non è la santità ma la sicurezza, sebbene

queste due funzioni possano reciprocamente intersecarsi: il tempio diventa un rifugio, un luogo in cui si cerca riparo, mentre nella casa viene evidenziato lo 'spazio sacro' (il focolare, l'angolo bello, il ruolo della soglia, dei muri e così via che proteggono dalle forze impure)"²².

Assieme all'aura che garantiva sicurezza e protezione, assieme alle cose che testimoniavano della vita in corso è scomparsa anche l'*ujutnost'*, la sicurezza data dalla familiarità e dalla certezza di sentirsi a casa e in casa propria. Dichiarerà Anja a Trofimov: "La casa in cui abitiamo non è più nostra da tempo, io me ne andrò, vi do la mia parola"²³.

I mobiletti della stanza dei bambini, gli unici a cui il drammaturgo dedichi esplicita attenzione, diventano a prima vista feticci di cui i due fratelli sono schiavi e a cui tessono nostalgiche quante fatue lodi. La realtà è che, al di là delle convenienze (la *bêtise*) che impongono sdolcinati sospiri e dichiarazioni di grande e immutato amore, entrambi sognano esclusivamente di abbandonare quel luogo e continuare altrove la propria futile esistenza.

Se qualcuno entra in una stanza borghese degli anni Ottanta, allora, in tutta la comoda e tranquilla agiatezza che essa irradia, l'impressione "qui tu non hai niente da cercare" è la più forte. Qui non hai niente da cercare perché qui non c'è alcun luogo in cui il suo abitante non abbia già lasciato una traccia: sulle mensole mediante ninnoli, sulle poltrone mediante una copertura con il monogramma, davanti ai vetri delle finestre mediante gli striscioni, di fronte al camino mediante il parafuoco. Da qui aiuta ad andare avanti, molto avanti, una bella espressione di Brecht: "Cancella le tracce!". Nella stanza borghese, invece, è diventato abitudine l'atteggiamento opposto. E d'altra parte l'*intérieur* obbliga il suo abitante a prendere il maggior numero possibile di abitudini²⁴.

Questa regola non vale per gli abitanti della casa senza amareni. La commedia recitata fino al momento della rivelazione sul futuro del giardino, straziante affetto e impossibilità di separarsene, è giocata proprio sul culto delle abitudini, sul gioco continuo di riportare il tempo al passato, mentre la storia incalza nella sua necessità brechtiana di "cancellare le

¹⁸ Ju. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in Idem, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo 1998, p. 24.

¹⁹ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari 2009, p. 80.

²⁰ V. Domanskij, *Russkaja usad'ba*, op. cit., p. 57.

²¹ R. Donati, *Critica della trasparenza: Letteratura e mito architettonico*, Torino 2016, p. 79.

²² Ju. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, trad. it. di S. Burini, "eSamizdat", 2004 (II), 3, p. 118.

²³ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 485.

²⁴ W. Benjamin, *Abitare senza tracce*, in Idem, *Strada a senso unico*, Torino 2006, p. 110.

tracce” di quella realtà socio-culturale che stava uccidendo la Russia. Chi della custodia di quelle tracce sarebbe stato responsabile ha mente e cuore altrove e recita una parte doverosamente straziata, mentre già si trova in altro luogo.

Soltanto Varja, con le sue simboliche chiavi, ha aggiornato la situazione nella stanza dei bambini: “Sceglie una chiave dal mazzo e apre rumorosamente un vecchio armadio”²⁵. L’armadio “del discorso” contiene banalmente, ma solennemente sotto chiave, due telegrammi arrivati da Parigi che la destinataria strapperà in mille pezzi senza neppure averli letti. Il gesto di Varja è esagerato, fuori luogo e sottolinea, anche acusticamente (Čechov le fa aprire l’armadio “rumorosamente”) la sua volontà di potere, la sua rigidità razionale del tutto obsoleta e inutile nell’attuale stato delle cose. Varja è sacerdotessa di una casa senza amareni che non ama. Si è auto attribuita per caparbia e innato senso del dovere il ruolo e la responsabilità di difendere quel territorio da incursioni estranee (senza riuscirci) ed esercita la propria mansione sopra le righe, a difesa di uno spazio a cui non appartiene, in un universo di scoordinati che fanno risaltare ancor di più la sua estraneità al loro mondo (“Viene da gente semplice. Lavora tutto il giorno”)²⁶. Resta l’unica a considerare e valutare l’abitazione come se ancora il mondo dell’*usad’ba* fosse integro e intonso, mentre per tutti gli altri, senza eccezione, già si è trasformato in eterotopia. Viene in aiuto la trattazione foucaultiana degli spazi altri.

Ci sono anche [...] dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell’istituzione stessa della società. E che costituiscono una sorta di contro luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all’interno della cultura vengono al tempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili²⁷.

La valenza iniziale, istituzionale dell’*usad’ba* già tendeva a questa realtà:

Soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo i nobili russi, nel momento in cui per motivi diversi, lasciavano il servizio a

corte, si ritiravano nelle loro proprietà lontane da Mosca e qui conciliavano l’aspirazione a un’esistenza armoniosa a contatto con la natura e scandita dai ritmi della campagna con la necessità prosaica di garantirsi un guadagno, sfruttando le risorse della terra. [...] Il concetto di *hortus conclusus* si presta a una doppia interpretazione: richiama un’immagine di luogo intimo, protetto, in cui rifugiarsi quando al sopraggiungere della sera la natura selvaggia che si stende oltre ai confini, nello spazio estraneo, incute timore, ma nel contempo sottolinea il carattere di isolamento proprio all’*usad’ba*, la cui lontananza dai centri urbani richiede la presenza nel proprio territorio di edifici e spazi atti ad assicurare un’esistenza autonoma e autosufficiente²⁸.

“Il mito dell’*usad’ba* russa è il mito della *bellezza* degli ‘angoli in cui si cerca rifugio’, bellezza che viene conservata nella propria anima dai migliori tra coloro che in quegli ‘angoli’ sono nati e cresciuti”²⁹. Anche il giardino è un angolo isolato e protetto, un’eterotopia: “Il giardino è la più piccola particella del mondo ed è anche la totalità del mondo. Il giardino rappresenta fin dalla più remota antichità una sorta di eterotopia felice e universalizzante (da cui derivano i nostri giardini zoologici)”³⁰.

Il giardino veniva inteso come un microcosmo al di là della cui recinzione si estendeva il caos incognito e non assimilato. All’interno dello spazio recintato si trovava tutto ciò che poteva arrecare piacere a ogni organo sensoriale: venticello fresco, fonti gorgoglianti di acqua fredda, alberi ombrosi, uccelli canterini, fiori profumati e dolci frutti. L’abbondanza di beni era un’ulteriore caratteristica importante del giardino³¹.

Come già ho ribadito, il giardino nella commedia čechoviana non accoglie mai i protagonisti fisicamente né mai è rappresentato in scena. Viene costantemente guardato, evocato, sognato, scrutato, celebrato, ma è come se nella realtà non esistesse ormai più. Le sue proprietà estetiche, produttive, storiche e ambientali sono ampiamente passate in rassegna e dibattute dai più diversi punti di vista per arrivare a costituire l’entità complessa e mentale attorno a cui si dipana l’azione di tutta la *pièce*, ma il protagonista primario mai compare in scena.

²⁸ P. Deotto, *Dacia e usad’ba. Spazi e modelli culturali a confronto*, in *Il mondo delle usad’by. Cultura e natura nelle dimore nobiliari russe XVIII-XIX sec.*, a cura di M. L. Doderò, Milano 2007, p. 90.

²⁹ V. Ščukin, *Mif*, op. cit., p. 159.

³⁰ M. Foucault, *Eterotopia*, op. cit., p. 18.

³¹ V. Kondrat’eva, *Eščë raz o Čechove i Turgeneve (obraz usad’by v “Dvorjanskom gnezde” i “Višnevom sade” Čechova, “Praktiki i interpretacii”*, 2018 (III), 1, p. 114.

²⁵ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 462.

²⁶ Ivi, p. 478.

²⁷ M. Foucault, *Eterotopia*, in Idem, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, Milano 1994, p. 14.

Faccio ancora una volta ricorso alle riflessioni di Walter Benjamin, consapevole che erano riferite al concetto dell'abitare borghese messo in discussione dall'avanzamento della *Großstadt* [metropoli] e del nazismo, mentre in questo caso la 'minaccia' per la nobiltà terriera russa non implica ancora l'incombenza di ciò che sarà la rivoluzione bolscevica e gli espliciti nemici che mettono in crisi la presunta armonia dell'*usad'ba* si identificano altrimenti: il progresso, l'espansione urbana, i nuovi ricchi (piccolo-borghesi), l'economia che cambia. "Quanto occorre, secondo Benjamin, abbandonare è proprio la concezione della casa come un baluardo contro cui si frangano i marosi di un mondo esterno, inteso come dimensione dell'esilio"³². La condanna all'esilio, realtà esistenziale e mentale già vissuta da alcuni dei personaggi del *Giardino*, è addirittura vagheggiata da molti di loro, anche se a vantaggio delle apparenze, deve essere paventata e temuta. Andarsene spaventati e impotenti, soprattutto incapaci di escogitare e realizzare una qualsivoglia soluzione ai propri drammi, resta l'unica e meschina via d'uscita, anche se non priva di un tocco di anticonformismo che la riscatta almeno in parte. Il mondo esterno già da tempo ha avuto ragione dell'*usad'ba* e dei suoi rappresentanti e nel testo della commedia trova minime ma significative esplicitazioni: "Appare un vagabondo con un berretto a visiera bianco e malconco e un cappotto: è leggermente alticcio"³³. "Proprio adesso in cucina qualcuno ha detto che il giardino dei ciliegi è stato venduto"³⁴ e l'imperscrutabile e mai abbastanza commentato suono lontano ("All'improvviso si leva un suono lontano, come cascato dal cielo, il suono morente, triste di una corda di violino che si spezza")³⁵ per esorcizzare il quale e il suo messaggio si ricorre a spiegazioni assurde e riduttive ("Da qualche parte, lontano alle miniere, deve essere crollato un carrello. Ma chissà dove, lontano da qui")³⁶. Nelle semplici battute che si alternano, metafori-

camente, si completano e ribadiscono le posizioni: Lopachin che insiste sul "chissà dove", "lontano"; Gaev che minimizza attribuendo la responsabilità a "chissà quale" uccello; Trofimov che suggerisce un gufo; Firs che rimanda a superstiziosi segni premonitori. E Ljuba che riassume banalmente: "Non so perché, ma è così sgradevole"³⁷. L'indefinitezza e la non volontà di andare a fondo in questo episodio apparentemente privo di portata compositiva sono esemplari per comprendere il rapporto con la realtà che i vari personaggi gestiscono nella commedia. Ricorro ancora a Lotman: "il senso dell'immagine della dacia risiede in questa *pièce* nell'insensatezza, in una certa indeterminatezza della vita"³⁸. Non prestare attenzione, cercare soluzioni compiacenti e illusorie per superare l'attimo, rinviare e sviare l'attenzione per non affrontare la crisi.

Secondo Benjamin è necessario mettere in crisi l'attuale configurazione della realtà.

Nel caso dell'*intérieur*, in cui persino ogni singolo oggetto è inamovibile e insostituibile, significa scompigliarne l'ordine e aprirne lo spazio, protettivo e ovattato, ai flussi di energie che solcano il mondo. Non si tratta quindi di fare il vuoto; si tratta invece di concepire uno spazio in cui il legame tra gli oggetti, e soprattutto dell'uomo con essi, si allenti fino a divenire libero e aperto, al contrario di quanto avviene nell'*intérieur*, in cui – così in *Esperienza e povertà* – 'non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia'³⁹.

Didi-Uberman commenta mirabilmente il concetto benjaminiano:

Si tratta dunque di un 'declino' e non di una sparizione effettuata: la parola *Niedergang*, utilizzata da Benjamin – qui come spesso altrove – indica un declino progressivo, il tramonto, l'Occidente (cioè una condizione in cui il sole scompare alla nostra vista ma non smette di esistere altrove, sotto i nostri passi, agli antipodi, e vi è la possibilità, la 'risorsa' che riappaia dall'altra parte, a Oriente)⁴⁰.

Si tratta di concepire un nuovo modo di abitare, un nuovo concetto di proprietà e appartenenza. Predicherà Trofimov ad Anja: "Se avete in mano un mazzo di chiavi, gettatele nel pozzo e andatevene. Siate libera, come il vento"⁴¹. Operazioni che

³² D. Pisani, *Per una apocalissi dialettica*, "La Rivista di Engramma", 2010, 84, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1851> (ultimo accesso: 22.07.2020).

³³ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 482.

³⁴ Ivi, p. 495.

³⁵ Ivi, p. 482.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ju. Lotman, *La pietra*, op. cit., p. 393.

³⁹ D. Pisani, *Per una apocalissi*, op. cit.

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino 2010, p. 73.

⁴¹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 485.

in Russia, ai tempi in cui scriveva Benjamin, erano già state affrontate dal potere sovietico con i suoi interventi per ripensare spazi abitativi, lottare contro l'intimità domestica e il ciarpame che la caratterizzava negli anni Venti. Chlebnikov e Zamjatin avevano già fatto ricorso all'utopia delle case di vetro (ma ancor prima di loro Dostoevskij con un ideale pronto a rovesciarsi) che avrebbe affascinato il filosofo tedesco: "il vetro è un materiale così duro e liscio a cui niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno 'aura'. Il vetro è soprattutto nemico del segreto. È anche il nemico del possesso"⁴². Nel nostro caso si assiste a un'anticipazione apolitica di quel "fare spazio", "cancellare tracce", che viene da una figura, Lopachin, che, assieme ai *dačniki* [villeggianti] di cui auspicava la moltiplicazione, avrebbe potuto essere il simbolo di una nascente classe medio-borghese (storicamente assente in Russia) ma che, a sua volta, sarebbe stata spazzata via dalla furia innovatrice dell'Ottobre⁴³.

Dettagliatamente studiati sono i vari cerchi concentrici che racchiudono la residenza nobiliare russa e ne marcano la ritualità dell'accesso.

I tradizionali *loci* dell'*usad'ba* – casa, *dépendance*, parco, giardino, stagno – sono stati recepiti (e rappresentati) come immagini archetipi della vita familiare, materiale e spirituale al contempo. Oltre a ciò, gli eventi di famiglia che avvenivano nell'*usad'ba* si affiancavano ad altri che si svolgevano lontano. In queste situazioni di rappresentazione pluridimensionali e variazionali lo stagno e il parco potevano assumere sia la valenza di autentiche realtà quotidiane che di immagini generalizzanti finalizzate ad attualizzare altre realtà geografiche. In altre parole, lo spazio

familiare della cultura dell'*usad'ba* sul fronte rappresentativo-geografico è estremamente vario, stratificato su diversi piani, e gli stessi *loci* dell'*usad'ba* non sono tanto immagini centrali quanto piuttosto dei moltiplicatori che danno vita a una reazione espressiva, alla formazione di quadri di mondi familiari diversi e coesistenti⁴⁴.

L'architettura onirica si impossessava del territorio dell'*usad'ba* e lo trasformava, lo esotizzava, ma restava luogo di transito dove si realizzava un *rite de passage*. Non a caso, secondo il costume cechoviano, si rimarca ripetutamente da parte dei 'locali' (gli stanziali che appartengono al territorio) il fatto che elementi nuovi siano arrivati: "Il treno è arrivato, grazie a Dio"; "Arrivano. [...] Arrivano davvero"; "Il mio tesoro è tornato! La mia bellezza è tornata!"; "Sono tornate da Parigi"; "La mia signora è tornata". O partiti: "Andiamo!"; "Andiamo! [...] Noi andiamo. Jaša, allez!"; "Firs: – Se ne sono andati –"⁴⁵. E in *Zio Vanja*: "Astrov: – Sono partiti. Il professore sarà contento –. Marina: – Sono partiti –. [...] Sonja: – Sono partiti"⁴⁶ (i corsivi sono miei). "Čechov tratteggia il suo teatro come un diagramma di incontri, di separazioni, di addii"⁴⁷.

Ricorro per meglio definire la situazione a un concetto elaborato da Svetlana Boym a proposito del *byt* degli emigranti sovietici, ma egregiamente calzante anche in questo caso: *diasporic intimacy*.

Diasporic intimacy does not promise an unmediated emotional fusion but only a precarious affection—no less deep, while aware of its transience. In contrast to the utopian images of intimacy as transparency, authenticity, and ultimate belonging, diasporic intimacy is dystopian by definition; it is rooted in the suspicion of a single home. It thrives on unpredictable chance encounters, on hope for human understanding. Yet this hope is not utopian. Diasporic intimacy is not limited to the private sphere but reflects collective frameworks of memory that encapsulate even the most personal of dreams. It is haunted by images of home and homeland, yet it also discloses some of the furtive pleasures of exile⁴⁸.

Può sembrare paradossale applicare queste considerazioni al *Giardino dei ciliegi*, in cui il percorso

⁴² W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Idem, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino 2012, p. 367.

⁴³ Fenomeno che si è riproposto nella Mosca del 2017 in seguito al progetto di demolizione delle *chruščëvki*, le case popolari volute da Chruščëv tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, molte delle quali, riscattate e restaurate dopo il crollo dell'URSS, avevano visto nascere l'ennesimo sogno di una piccola borghesia (cfr. A. Luhn, *Moscow's big move: is this the biggest urban demolition project ever?*, "The Guardian", 31.03.2017, <<https://www.theguardian.com/cities/2017/mar/31/moscow-biggest-urban-demolition-project-khrushchevka-flats>> [ultimo accesso: 22.07.2020]; K. Snopek, *Why Moscow's Massacre of Mass Housing Is a Huge Mistake*, "ArchDaily", 12.04.2017, <<https://www.archdaily.com/868981/why-moscows-massacre-of-mass-housing-is-a-huge-mistake>> [ultimo accesso: 22.07.2020]). Anche se il paragone con il giardino dei ciliegi è improponibile sul fronte estetico, la situazione verificatasi non è aliena dall'aver punti di contatto con le problematiche storico-antropologiche sollevate dalla commedia cechoviana e meriterebbe ulteriori approfondimenti.

⁴⁴ D. Zamjatin, *Russkaja usad'ba*, op. cit., pp. 82-83.

⁴⁵ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., pp. 451, 453, 457, 458, 510, 514.

⁴⁶ Idem, *Zio Vanja*, in Idem, *Teatro*, op. cit., p. 363.

⁴⁷ A. M. Ripellino, *Il teatro di Čechov*, in Idem, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, p. 110.

⁴⁸ S. Boym, *On Diasporic Intimacy: Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes*, "Critical Inquiry", 1998 (XXIV), 2, pp. 499-500.

compiuto dai personaggi è opposto rispetto a quello analizzato dalla studiosa americana, ma il ritorno di Ljuba alla sua terra ha il sapore di una ricostruzione nostalgica del passato, compiuta sì in loco, ma da una persona dissociata che soltanto fisicamente si trova su quel territorio e non altrove. Come se la casa senza amareni non fosse la vera abitazione interna all'*usad'ba* ma una sua riedificazione in una terra diversa e soprattutto in un tempo diverso (la villa vicino Mentone?) con l'auspicio di replicarla il più possibile simile a un originale di tanti anni prima. Ed ecco la stanza dei bambini, i mobili ("Armadietto mio caro, tavolino mio")⁴⁹, dove il diminutivo ha la ben nota valenza affettiva più che riduttiva propria della lingua russa. "Lo spazio si traveste, indossa, come un essere tentatore, i costumi degli stati d'animo"⁵⁰. L'intimità diasporica è quella dominata da prorompenti immagini della terra natia ma contaminate da segreti piaceri della lontananza, da tentazioni lusinghiere a mantenere le distanze prese.

Il ritorno delle 'parigine' fa pensare a una fugace escursione nostalgica più che a un rientro in patria. Una di quelle visite obbligate a parenti anziani che costituiscono un dovere più che un piacere, a cui non ci si può sottrarre ma che pesano. ("Mentre eri fuori è morta la balia. [...] Anche Anastasij è morto")⁵¹.

Diasporic intimacy is belated and never final; objects and places were lost in the past, and one knows that they can be lost again. The illusion of complete belonging has been shattered. Yet, one discovers that there is still a lot to share. The foreign backdrop, the memory of past losses, and the recognition of transience do not obscure the shock of intimacy but rather heighten the pleasure and intensity of surprise⁵².

I pensieri e le parole di tutti sono sintonizzati su un più o meno malcelato desiderio di allontanamento, di abbandono di quegli spazi pur apparentemente idealizzati e amati. Ljuba, di telegramma in telegramma, si fa sempre più vicina a Parigi ("Io amo la mia terra, l'amo teneramente, ma non potevo guardarla dal finestrino del vagone, non facevo che piangere. Beh, prendiamo il caffè adesso")⁵³. Il caffè, *kofe* e non

kofij come ancora dice il vecchio Firs, la lega a un mondo altro, alla Francia, alle abitudini acquisite in 'emigrazione' e, per banale che possa parere l'accostamento, si contrappone bruscamente agli stereotipati pensieri sulla patria. "[...] nonostante le lacrime e le cantilene, ha l'indole frivola, la mutevolezza delle maschere del vaudeville"⁵⁴. La giovane Anja si disamora ben presto del giardino, grazie all'influenza di Trofimov ("Che cosa mi avete fatto, Petja, ormai non mi importa più niente del giardino dei ciliegi")⁵⁵. Varja sogna da sempre di peregrinare per i luoghi santi della Russia ("Andrei in pellegrinaggio da un luogo santo all'altro... camminerai, camminerai. Quanto sarebbe bello!")⁵⁶. Persino Jaša e Dunjaša, a ben altri livelli, fantasticano sulle delizie del trasferimento all'estero. Gaev sproloquia su un ipotetico impegno in banca. Soltanto Firs resta attaccato, più che fedele, al territorio. Come aveva fatto fin dai tempi di ciò che lui definisce *nesčast'e* [sciagura], la liberazione dei servi. Sorge il sospetto che più che di un atto di fede nei confronti dei signori si fosse trattato di una soluzione meditata e razionale. "Quando hanno liberato i servi ero già cameriere anziano. Ho rifiutato la libertà, sono rimasto coi miei padroni..."⁵⁷. Come nel caso di Varja, anche Firs non è alieno alle lusinghe dell'esercizio di un pur particolare potere di cui la libertà lo avrebbe privato. Le sue continue apprensioni relative al guardaroba del signore sono più motivate dall'ossequio alle apparenze, alle consuetudini che non a reali scrupoli per la di lui salute o benessere. Un mantra doveroso e tormentoso a cui sottopone sé stesso e gli altri.

Analizzando gli *intérieur* abitativi degli emigrati sovietici in America Svetlana Boym identifica tipologie (oggetti, soprammobili, ricordi) che costituiscono una vera e propria morfologia materiale dell'intimità diasporica.

Nostalgia easily yields itself to kitsch; a whole nostalgia industry exists in the United States and now also in Russia, where one may find items from Gorby dolls to Nicholas II Easter eggs. Yet with regard to immigrant souvenirs, the opposition between kitsch and aesthetic experience, between the aesthetic

⁴⁹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 460.

⁵⁰ W. Benjamin, *Strada*, op. cit., p. 284.

⁵¹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 460.

⁵² S. Boym, *On Diasporic Intimacy*, op. cit., p. 502.

⁵³ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 459.

⁵⁴ A. M. Ripellino, *Il teatro*, op. cit., p. 122.

⁵⁵ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 484.

⁵⁶ Ivi, p. 457.

⁵⁷ Ivi, p. 457.

and everyday practices, becomes blurred. A souvenir could be a mass-produced object, but a memorial narrative endows it with an aura of singularity⁵⁸.

Quali sono gli equivalenti čechoviani di questi souvenir sovietici? Prima di tutto le persone che sono rimaste a vivere nella casa senza amareni, come se fossero penati di un universo da salvaguardare e riproporre intonso: “è come se non fossi mai partita”⁵⁹; “Anche adesso è come se fossi bambina”⁶⁰; “Le vostre stanze, la bianca e la viola, sono rimaste come allora, mamma”⁶¹. Poi quella ridda di *vecchie* cose (i corsivi sono miei): “*era stato il maestro*”⁶²; “Nella *vecchia* stanza della servitù, come sai, sono rimasti solo dei *vecchi* servi”⁶³; “Una *vecchia* cap-pelletta *diroccata e da tempo abbandonata*; [...] grandi pietre che *in passato* erano probabilmente lapidi *tombali* e una *vecchia* panchina”⁶⁴. Il vetusto Firs in “una *vecchia* livrea”⁶⁵ nel primo atto, poi in frac (nel terzo atto) e infine “Indossa, *come sempre*, giacca e gilet bianco, ai piedi ha le pantofole”⁶⁶ (nel quarto atto), unico a essere sempre in perfetto stile con quelle che erano state le esigenze della casta, prima che tutto (lui compreso) si trasformasse in una ridda di ricordini *kitsch* e patetici, pupazzi o soprammobili finalizzati esclusivamente a creare un’atmosfera fallace di antica e reale intimità. Esperienza *kitsch* e non estetica è l’assurdità dei comandi in francese della quadriglia accostati all’identità dei ballerini: “l’impiegato delle poste e il capo stazione” nella scena del ballo nel terzo atto. A cui si aggiunge l’ “Ein, zwei, drei!” che marca i bislacchi giochi di prestigio di Šarlotta. “Prima di essere dimenticati, verremo trasformati in Kitsch. Il Kitsch è la stazione di passaggio tra l’essere e l’oblio”⁶⁷.

Analogo ruolo ricopre l’orchestrina ebraica, già chiamata in causa, come Čechov quasi beffarda-

mente ricorda, nel secondo atto. “Gaev: È la nostra vecchia orchestra degli ebrei. Ti ricordi, quattro violini, un flauto e un contrabbasso”⁶⁸. Anche qui quel “*ti ricordi?*” rivolto con complicità di custode-organizzatore della memoria, come se l’orchestra fosse saltata fuori dal nulla, all’improvviso per far piacere a loro. “Gli eroi appaiono da chissà dove e scompaiono da chissà dove”⁶⁹. A cui Lopachin controbatte asciutto: “non sento niente. . .”⁷⁰. Esattamente come era stato nel primo atto quando sempre Gaev rivolto a Ljuba aveva evocato il giardino: “Il giardino è tutto bianco. *Non hai dimenticato*, Ljuba? Quel viale lungo e dritto, come una cintura distesa, e risplende nelle notti di luna. *Ti ricordi? Non hai dimenticato?*”⁷¹. E la risposta di lei, dopo un ennesimo illusorio “Nulla è cambiato”⁷², è la visione fallace della mamma che passeggia nel giardino, un miraggio suscitato dall’eccesso di biancore, reale e fantasmagorico. “Le chiazze bianche dei fiori, il cielo azzurro. . .”⁷³. Un giardino che da tempo non è più concreto, che non esiste più se non nell’immaginazione di un tempo mitologico e andato, come un’oleografia appesa a una parete che riproduce non tanto un luogo quanto un momento lontano e perduto che non si è più pronti a rivivere ma che diventa penoso dover scordare, a maggior ragione se si deve accettare la materialità del giardino di Lopachin, l’unico esistente e reale (“Ve lo insegno tutti i giorni. Ogni giorno non faccio che ripetere la stessa cosa”)⁷⁴.

Boym ricorre alle installazioni post-sovietiche di

⁵⁸ S. Boym, *On Diasporic Intimacy*, op. cit., pp. 517-518.

⁵⁹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 455.

⁶⁰ Ivi, p. 454.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ivi, p. 465.

⁶³ Ivi, p. 469.

⁶⁴ Ivi, p. 471.

⁶⁵ Ivi, p. 454.

⁶⁶ Ivi, p. 513.

⁶⁷ M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, Milano 1985, p. 226.

⁶⁸ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 477. Ho sempre pensato, chissà se il poeta sarebbe stato d’accordo, che la miglior chiosa a questi pensieri venga da Mandel’stam nella sua poesia del 1931: “C’era una volta Aleksandr Gercevič, / musicista ebreo – / rifiniva Schubert facendolo girare / come un puro brillante. / [...] Basta, Aleksandr Skercevič. / Che t’importa? Fa lo stesso!”, trad. it. di P. Napolitano, *Osip Mandel’stam: i Quaderni di Mosca*, Firenze 2017, p. 115 (ed. or. “Жил Александр Герцович, / Еврейский музыкант, – / Он Шуберта наворачивал, / Как чистый бриллиант. / [...] Брось, Александр Скерцович. / Чего там! Всё равно!”, O. Mandel’stam, *Žil Aleksandr Gercevič*, in Idem, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, III, Moskva 1994, p. 47).

⁶⁹ Ju. Lotman, *La pietra*, op. cit., p. 393.

⁷⁰ A. Čechov, *Il giardino*, p. 477.

⁷¹ Ivi, p. 464.

⁷² Ivi, p. 465.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ivi, p. 476.

Il'ja Kabakov per approfondire il suo concetto di intimità diasporica:

Kabakov goes to the origins of modern utopia and reveals two contradictory human impulses: one to transcend the everyday in some kind of collective fairy tale, and the other to inhabit the most uninhabitable ruins, to survive and preserve memories. Post-Soviet nostalgia is not the same as nostalgia for the Soviet Union. 'Sovietness' in this case is not merely a political reference but rather a reference to the common culture of childhood and adolescence, to the shared cultural text that is quickly forgotten in the current rewritings of Russian history⁷⁵.

Siamo in presenza della prima opzione kabakoviana in questo caso: la brutalità (*pošlost'*, secondo Ljubal!) della realtà quotidiana corrente (l'asta giudiziaria, la mancanza di denaro, i villeggianti incombenenti, le morti) viene trascesa in una mitologia che affranca la storia, privata e sociale, a favore di una narrazione fatta di ricordi legati a un mondo che non è più reale ma eterotopico.

Dall'eterotopia definita da Foucault come "di crisi", "luoghi privilegiati o sacri o interdetti, riservati agli individui che si trovano, in relazione alla società, e all'ambiente umano in cui vivono, in stato di crisi"⁷⁶, si era passati a quella di deviazione: "nella quale vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte"⁷⁷. Ciò che era 'Sovietness' nell'indagine di Boym qui diventa 'Russianness', vagheggiamento stereotipato di un universo di russicità armoniosa e ideale, antistorica. Il rifugio nell'*usad'ba* significava distacco dal mondo (mondo e progresso erano lontani, appena percepibili, come il simbolico fischio del treno di passaggio), trasferimento in una 'bella epoca' come quella che Borisov Musatov rappresentava nelle *usad'byche* popolavano i suoi dipinti. "L'*usad'ba* in Russia non era soltanto un tipo di abitazione, ma il simbolo di uno *status* nell'immaginario collettivo, egli tenta con la propria arte di reinventarlo, di ridare vita in un certo senso a quello 'stato armonico' che caratterizza l'età dell'oro, l'ideale che affascina da sempre lo spirito russo"⁷⁸.

La fuga in uno spazio altro, eterotopia di crisi, coincide anche con il momento storico del crollo della nobiltà terriera, della decadenza del latifondo, della progressiva scomparsa dalla società di una categoria sociale che non trovava più un proprio posto nel mondo.

L'intérieur della casa senza amareni tende, a sua volta, verso l'esterno. Lo spazio abitativo, per quanto esageratamente oggetto di adorazione, risulta inconsistente e la tensione verso il fuori è costante. Le finestre diventano *topos* fondamentale per caratterizzarlo. "La finestra nell'*usad'ba* non è soltanto 'un occhio sul mondo'. È il luogo in cui più che altrove nelle giornate serene si realizza l'armonia con il grandioso spazio naturale, diurno o notturno, mentre nelle giornate brutte diventa solida difesa contro le scatenate forze della natura"⁷⁹. Eloquentemente chiuse prima dell'arrivo delle 'parigine' ("Le finestre della stanza sono chiuse")⁸⁰, le finestre si spalancano e diventano protagoniste: "La mia stanza, le mie finestre"⁸¹, declama Anja all'arrivo. "In questa stanza io dormivo, da qui guardavo il giardino, la felicità si svegliava con me ogni mattina"⁸², dichiara Ljubov' Andreevna in uno dei suoi inni al giardino. Quando, all'inizio del secondo atto, l'azione si svolge all'aperto Čechov specifica che ci si trova in campagna, "Campagna"⁸³, da dove, sempre privilegiando lo sguardo, "Si vede la strada che porta alla proprietà di Gaev. Da un lato, sveltano nereggianti i pioppi: da là comincia il giardino dei ciliegi"⁸⁴.

Appena accennato e quasi casuale è il riferimento all'oscuro viale di pioppi (ciò che sarà la *temnaja alleja* di Bunin), *topos* fondamentale nella geografia dell'*usad'ba* ma qui privato della sua portata semantico-mitologica. I viali relativamente stretti formati da fitti filari, di tigli o di pioppi, erano uno dei tratti più caratteristici dei giardini delle tenute russe e ne costituivano la bellezza. Viali dritti, non potati, che servivano da tranquillo rifugio per gli uccelli e proiettavano un'ombra scura senza trasparenza.

⁷⁵ S. Boym, *On Diasporic Intimacy*, op. cit., p. 515.

⁷⁶ M. Foucault, *Eterotopia*, op. cit., p. 15.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ S. Burini, *Viktor Borisov-Musatov e Anton Čechov: lo spazio dell'armonia*, "Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete [Università degli Studi di Bergamo]", 1994, 10, pp. 67-68.

⁷⁹ V. Ščukin, *Mif*, op. cit., p. 254.

⁸⁰ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 451.

⁸¹ Ivi, p. 455.

⁸² Ivi, p. 464-465.

⁸³ Ivi, p. 471.

⁸⁴ Ibidem.

L'Europa non conosceva i muri di alberi dei giardini russi, tanto che tali viali fitti assumevano un alto valore simbolico. Bunin avrebbe visto nel “viale di tigli oscuri” un simbolo della Russia che era stata: un vecchio giardino regolare lasciato libero di crescere che è andato oltre sé stesso, nel quale si evidenzia la vittoria della natura sul principio della regolarità razionale⁸⁵.

Čechov fu originale anche in questo: un vago accenno a un *topos* di grande portata ma non elaborato per non cadere nel troppo facilmente elegiaco. Importante è il contrasto cromatico: l'oscurità dei pioppi in rapporto al biancore dei ciliegi, ulteriore conferma che l'azione della commedia ruota intorno al giardino ma che mai vi si sposti all'interno. Al giardino si accede soltanto con lo sguardo, anche la frontiera rappresentata dai pioppi viene superata con gli occhi e con la mente. Nessuna tradizionale passeggiata (altro *topos* caratteristico del testo dell'*usad'ba*) si compie lungo il viale⁸⁶. Quando si radunano nei campi prima di entrare in casa per cena i signori sono reduci da un'ennesima spedizione lontano da lì, segno di inquietudine e insofferenza per gli spazi domestici: grazie al treno si sono recati in città e hanno pranzato al ristorante, dilapidando le ultime risorse e non perdendo occasione per manifestare ulteriormente la propria *bétise* (“[...] le tovaglie che puzzano di sapone... [...] Oggi al ristorante hai di nuovo parlato troppo e sempre a sproposito. [...] Coi camerieri parlare dei decadenti!”)⁸⁷. A questo proposito, il riferimento al puzzo di sapone suggerisce un'ulteriore riflessione sul perduto senso di intimità, e piacevolezza, dell'*usad'ba*. Nessun gradevole profumo (cibo, biancheria fragrante, fiori) accoglie o accompagna i personaggi, soltanto cattivi odori, a loro volta testimoni dell'invasione del mondo estraneo, di un universo alieno che contamina e incombe: quasi tutti legati a Jaša, il cameriere zerbinotto di Ljuba, il suo patchouli, lui stesso che “puzza di gallina”, poi di aringa e ancora di cognac, il suo “ripugnante” si-

garo e poi, a lui appena uscito di scena, il riferimento al fetore delle tovaglie al ristorante.

Certamente i due spazi separati dalle mura e ‘collegati’ visivamente anche dalle finestre sono entrambi sentiti e amati, parte di un insieme, ma i molteplici confini che segnano le componenti di questo insieme sono rilevanti nei testi čechoviani. Sostiene O. Bogdanova:

Casa e giardino sono spazi egualmente recintati nell'*usad'ba* e costituiscono un'entità integra; la finestra spalancata è uno degli indicatori di questa unitarietà. Addirittura, attraverso la finestra chiusa, grazie al vetro, si scorgono alberi, campi, prati, bosco; tutti particolari che rientrano nell'insieme della tenuta, della proprietà, e che per l'*usad'ba* si connotano non come spazio esterno, ma acquisito, intimo, conosciuto⁸⁸.

Anche nel *Giardino dei ciliegi* l'unità tra casa e natura circostante era stata completa, ma mi piace sottolineare come le due entità spaziali risultino ormai entrambe snaturate: priva di autentica intimità la prima, inarrivabile e negata la seconda.

Discutibili sono state le molte messe in scena della commedia che hanno privilegiato interpretazioni letterali dei trasporti emotivi e delle svenevolezze da birignao presenti nelle pagine di Čechov senza comprenderne la natura ironica. Non escludo tra queste certi momenti anche della storica edizione italiana di Giorgio Strehler (1974) con una Valentina Cortese troppo spesso sopra le righe. Se molto continuo ad apprezzare la sua scelta registica di privilegiare il biancore totale (la vela che ondeggia sugli spettatori e il palco a piano inclinato), e non mettere in scena altri arredi che simboliche riproduzioni degli oggetti della stanza dei bambini, meno condivido intonazioni e gestualità, in particolare dell'interprete femminile. Il čechovismo, in questi casi, vince su Čechov e la meno nobile tradizione stanislavskiana ha la meglio sul testo originale. Ripellino, pur non infierendo sulle scelte del regista russo riconosce i suoi eccessi nelle regie čechoviane: “la soverchia lentezza, il puntiglioso realismo, l'abuso di suoni e di mezze luci, l'insistenza sul gioco dei nervi e sugli impeti isterici”⁸⁹. Dettaglio che nella versione di

⁸⁵ Cfr. N. Caprioglio, *Tra i ciliegi di Cechov sfiorisce la vita*, “La Stampa”, 20.08.2011, <<https://www.lastampa.it/cultura/2011/08/20/news/tra-i-ciliegi-di-cechov-sfiorisce-la-vita-1.36938206>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

⁸⁶ Cfr. E. Dmitrieva – O. Kupcova, *Žizn'*, op. cit., p. 84.

⁸⁷ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 475.

⁸⁸ O. Bogdanova, *Okno*, op. cit., p. 80

⁸⁹ A. M. Ripellino, *Il teatro come bottega delle minuzie*, in Idem, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino 1965, p. 50.



Strehler, Cortese e l'ombrellino nel *Giardino dei ciliegi*, Piccolo Teatro, Milano, 1973.

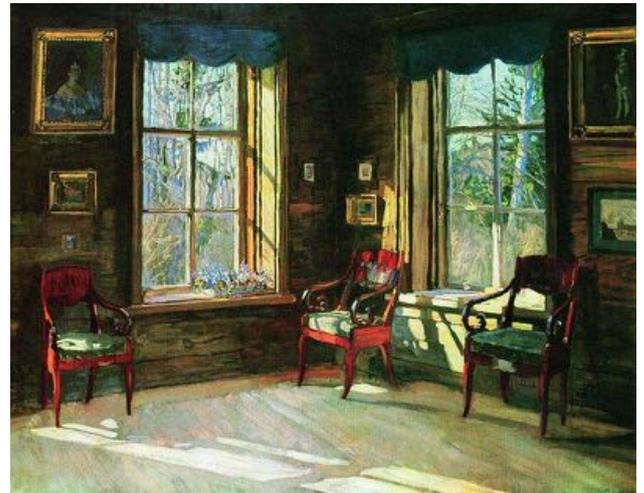
Strehler riscatta eventuali scivoloni emozionali è il gioco che Ljuba-Cortese compie con l'ombrellino, altro rischiosissimo ammennicolo passibile di leziose interpretazioni. L'attrice, bene edotta dal regista, fa compiere a quell'oggetto ogni possibile e improbabile evoluzione, arrivando quasi a farne un prolungamento del proprio corpo, evitando accuratamente scontati posizionamenti e contribuendo a quella che si potrebbe definire un'opportuna rivolta degli oggetti rispetto al proprio senso convenzionale o al senso che è stato loro attribuito stereotipatamente.

Ho altamente apprezzato la regia di Lev Dodin nella produzione andata in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 2018. In particolare, la trovata di far uscire di scena Gaev e Ranevskaja contenti e appagati, quasi garruli, dopo aver ottenuto da Lopachin la pizza del filmato che in quella versione della commedia rappresentava il giardino, proiettato sul palcoscenico come un (affascinante) documentario che i protagonisti potevano però soltanto scrutare da lontano. I due fratelli se ne andavano portando con sé l'immagine, il simulacro del giardino, pronti a ricostruirne il ricordo con il compimento di un'ennesima soluzione di intimità diasporica. Tanto a loro bastava, ad altro non potevano (né volevano) ambire.

Per approfondire ulteriormente il concetto e concludere le mie considerazioni ricorro ai dipinti di Stanislav Žukovskij, pittore dal duro destino che, dopo anni di paesaggismo, realizzò decine di *intérieur* di *usad'by*, tutti aperti sulla natura, nei quali le finestre ricoprono un posto di notevole responsabilità



Ranevskaja (Ksenija Rappoport) e Gaev (Igor' Černevič) con le pizze del filmato nella messa in scena di Lev Dodin, 2018.



S. Žukovskij, *Vesennye luči* [Bagliori di primavera, 1913]

proprio come mediatrici tra l'interno della casa e il paesaggio circostante.

I fiori freschi quasi sempre immortalati sui suoi davanzali o tavoli testimoniano di presenze ancora operanti (tracce), ma l'assenza di essere umani rende l'atmosfera già crepuscolare, anche se l'immagine rappresenta la primavera e la luce che penetra dalle finestre è splendente.

[...] Gli *intérieur* di Žukovskij non sono sale di museo, ma ambienti consueti in cui vive e agisce l'essere umano. L'artista non ha soltanto raffigurato sulla tela oggetti reali, in mezzo ai quali si sviluppa l'esistenza dei loro proprietari, ma in analogia col paesaggio ha creato l'atmosfera della loro essenza spirituale. Žukovskij privilegiava le stanze arredate con mobili di mogano in stile impero, arricchite da quadri della prima metà del XIX secolo. Gli *intérieur* si connotano non semplicemente come spazi abitati da persone circondate da belle cose, ma come testimonianze di storia dell'arte⁹⁰.

⁹⁰ A. Čerešneva, *Atmosfera doma: 30 inter'ernych kartin Stani-*

Chioserei le considerazioni che precedono con una precisazione: gli *intérieur* di Žukovskij non erano ancora sale da museo quando l'artista le dipingeva (anni Dieci del XX secolo), ma si apprestavano a diventarlo e come tali sono percepibili oggi. Nelle prime composizioni una trasognata figura femminile compariva incastonata nell'insieme quasi fosse un elemento dell'arredo. "Con sempre maggior frequenza nelle sue tele, precedentemente 'inabitate', ma vivificate dall'invisibile presenza di esseri umani, da qualche parte, al pianoforte, in un angolo della stanza, sulla terrazza, siedono tristi signore che rimembrano il passato"⁹¹. Col passare del tempo le stanze si fanno vuote e paiono essere colte nell'istante in cui quell'universo e i suoi spazi si congedavano dall'esistenza esecutiva e perdevano le caratteristiche dell'intimità vissuta. La Rivoluzione d'ottobre avrebbe cancellato ulteriormente le tracce che i decenni di storia precedenti avevano iniziato a rimuovere. *L'intérieur* dell'*usad'ba* appare in queste tele nel suo più armonico e accattivante aspetto ma come ibernato, così come Ljubov' Andreevna avrebbe voluto ritrovare la sua casa, così come Firs la ricordava dagli anni in cui le ciliegie, metafora per la vita, erano succose e producevano introiti, ma *l'ujutnost'* rappresentata altro non è che un bel quadro che ritrae una 'bella epoca'. Documento per le generazioni successive (quelle nostalgiche, i futuri *emigrés*) che potessero immaginare quale fosse stato il passato dei loro antenati e su quelle immagini costruire la propria intimità diasporica. *Rossija, kotoruju my poterjali* [la Russia che abbiamo perduto], sembra essere il filo rosso che collega tra loro i dipinti di Žukovskij, intrisi di cocente rimpianto ma privi di altre componenti che ne arricchiscano la valenza. Sono troppo 'facili', sotto l'innegabile bellezza della raffigurazione mancano i palpiti, la storia, le emozioni. Come se si prendesse sul serio ogni battuta del *Giardino dei ciliegi* senza coglierne i sotto testi. La posizione del pittore è netta e indiscutibile,



S. Žukovskij, *Poèzija starogo dvorjanskogo doma*
[Poesia di una vecchia casa nobile, 1912]

a differenza di quanto avviene nel testo čechoviano, dove tutto si gioca tra le righe, dove fondamentale è la lettura interpretativa che nasconde sottigliezze, spunti ironici, talora addirittura marcatamente sarcastici. "[...] il dramma è molto difficile. Il suo fascino sta nell'inafferrabile aroma, profondamente nascosto, come se per sentirlo bisognasse schiudere la gemma di un fiore, e costringerla ad aprire i suoi petali"⁹².

Anche i vari commentatori o curatori museali⁹³ che analizzano oggi gli *intérieur* del pittore sottolineano e condividono all'unanimità lo stesso rimpianto per un tempo andato, la solenne presenza dei quadri con gli antenati, la solidità dei mobili di mogano, le studiate "tracce" degli abitanti: uno scialle gettato su una poltrona, un vaso fiorito su un davanzale. Per tutti gli *intérieur* di Žukovskij sono inni a un passato glorioso e lacerato. Per molti analoga sarebbe la posizione čechoviana, ma ciò equivarrebbe a tradire l'intelligenza e la finezza di pensiero dello scrittore. Sarebbe come negare la componente principale della sua arte: lo sguardo straniato, ma non giudicatore, sulla realtà della propria epoca e del proprio paese. Negando la convenzionale figurazione di *intérieur* nella propria ultima commedia, Čechov dichiarava, con il proprio stile, in elegante

slava Žukovskogo, "porusski.me", 03.03.2017, <<https://porusski.me/2017/03/03/011-30-interernyh-kartin-zhukovskogo/>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

⁹¹ I. Stankevič, *Stanislav Juljanovič Žukovskij. Žizn' i tvorčestvo... 1974*, <<https://www.liveinternet.ru/users/5124893/post430097345/>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

⁹² K. Stanislavski, *La mia vita nell'arte*, op. cit., p. 332.

⁹³ Cfr. O. Kuržukova, *Poèzija ušedšego. S.Ju. Žukovskij*, "Chudožestvennyj muzej", 2018 (XXXII), 2, <<https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/207>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

basso profilo, grazie ai suoi celebrati mezzi toni, che non su quei tratti bisognava soffermarsi se si voleva comprendere lo spirito dell'opera e insisteva: è un *vaudeville*, non una tragedia. Lo volete capire sì o no?

◇ *No Black Cherry Trees in Chekhov's Orchard* ◇
Gian Piero Piretto

Abstract

The article focuses on the lack of *intérieur* in Chekhov's *Cherry Orchard*. The almost total absence of indications concerning the stage design underscores the spiritual emptiness of the house, a mansion that is no longer a home, where new characters (new social classes) arise in addition to the old landlords and take their places in organizing and altering the situation. Svetlana Boym's considerations on "diasporic intimacy" help to emphasise the attitude of Ranevskaya towards the garden: she already lives elsewhere and her declarations of love for the orchard are nothing but empty, nostalgic words. She, and most of the other characters, long to leave and abandon the cherry orchard forever. The nursery is the only "furnished" room, according to Chekhov's indications. The rest of the house is devoid of furniture, pictures, curtains, the "marks" that, according to Walter Benjamin, define the bourgeois *intérieur* of the 19th century. Old servant Firs, kitschy scenes, minor characters are the equivalent of the souvenirs that Soviet emigrants bring along when they leave the country. A short reflection on Stanislav Zhukovsky's paintings of Russian mansion *intérieur* helps to demonstrate that *The Cherry Orchard* is not a drama, but a vaudeville.

Keywords

Diasporic Intimacy, Emptiness, Nostalgia, Trees, Elsewhere.

Author

Gian Piero Piretto (1952) graduated in Foreign Languages and Literatures at the University of Turin in 1975, specialising in Russian Literature. He taught at the universities of Bergamo and Parma and was professor of Russian Culture and Visual Studies at the University of Milan until his retirement in 2018. He has published extensively on Dostoevsky, Russian and Soviet literature and, more recently, Soviet cultural history.

Publishing rights

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



© (2020) Gian Piero Piretto

L'intérieur dell'*usad'ba*-museo nobiliare nell'opera degli scrittori russi degli anni Venti: significati artistici e culturali

Olga Bogdanova

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 91-97 ◇

DURANTE le devastanti rivoluzioni del 1917, nel corso della Guerra civile (1918-1922) e nelle fasi iniziali del potere sovietico, numerose *usad'by* nobiliari, spesso abbandonate dai proprietari insieme ai beni accumulati al loro interno, divennero facile preda di saccheggi. Nel contempo, una delle prime iniziative del nuovo governo – promossa dalla Sezione museale del Narkompros¹, fondata nel 1918 – fu il censimento, la registrazione e la messa in tutela delle tenute nobiliari più celebri e delle loro collezioni. Nell'autunno del 1918 il governo sovietico emanò più di una decina tra decreti e provvedimenti riguardanti la questione della salvaguardia dell'eredità culturale, di cui facevano parte anche le residenze nobiliari². Questo processo si concluse con il Decreto del Consiglio dei Commissari del Popolo della RSFSR *Rossijskaja sovetskaja federativnaja socialističeskaja respublika* [Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa] “Sulla registrazione, la presa in carico e la conservazione dei monumenti d'arte e dell'antichità di proprietà di persone fisiche, istituzioni o enti privati” del 5 ottobre 1928. Fu così che nel territorio della RSFSR nacquero le prime *usad'by*-museo, monumenti letterari

commemorativi e allo stesso tempo musei del *byt* delle dimore nobiliari.

Uno dei primi musei fu allestito nel 1919 nella tenuta di Aleksino, un tempo di proprietà della famiglia aristocratica dei Baryšnikov, nel distretto di Dorogobuž del governatorato di Smolensk. Su richiesta del suo fondatore N. Savin, nel marzo 1921 a capo di questa struttura fu nominato lo scrittore-etnografo M. Prišvin, inviato dal Narkompros nel distretto di Dorogobuž per studiarne i beni artistici, storici e naturali. Si trattava di una tenuta ricchissima, un capolavoro architettonico realizzato su progetto di D. Gilardi e M. Kazakov tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. I proprietari erano generosi mecenati che si erano prodigati per lo sviluppo dell'istruzione, della scienza e dell'arte nel territorio di Smolensk. Proprio ad Aleksino è ambientata la *povest'* di Prišvin *Mirskaja čaša. 19-j god XX veka* [Il calice della pace. L'anno diciannove del XX secolo, 1922], di cui si parlerà più avanti. La vicina Ovinovščina (una delle tenute più lussuose dei principi Urusov), costruita nella seconda metà del XVII secolo, divenne invece probabilmente il prototipo dell'*usad'ba* rappresentata nella *povest'* di N. Ognëv (*M. Rozanov*) *Dnevnik Kostj Rjabceva* [Il diario di Kostja Rjabcev, 1926-1927].

L'ampia tenuta Ostaŕ'ëvo dei Vjazemskij-Šeremetev, famoso 'nido' letterario nei dintorni di Mosca che ospitò N. Karamzin, A. Puškin e V. Žukovskij, fu nazionalizzata già nel 1917. La custodia di questo nuovo patrimonio pubblico venne affidata al vecchio proprietario di Ostaŕ'ëvo, il conte P. Šeremetev, storico e pittore di talento. Verosimilmente fu proprio lui a ispirare il personaggio di uno degli episodi del

* Lo studio è stato condotto presso l'Istituto di Letteratura Mondiale Gorkij (IMLIN RAN) con la sovvenzione 18-18-00129 del Fondo della Federazione Russa per la Ricerca Scientifica (RNF) *Russkaja usad'ba v literature i kul'ture: otečestvennyj i zarubežnyj vzgljad*.

¹ *Narodnyj kommissariat prosvešeniija* [Commissariato del popolo per l'istruzione].

² N. Rjazancev, *Materialy muzejnogo otdela Narkomprosa ob ochrane dvorjanskich usadeb (1918-načalo 1920-ch gg.)*, in *Russkaja usad'ba XVIII-načala XXI vv. Problemy izučeniija, restavracii i muzeifikacii. Materialy naučnoj konferencii. Jaroslavl'*, 2-3 ijulja 2009 g., Jaroslavl' 2009, pp. 3-5.

racconto di I. Bunin *Nesročnaja vesna* [Una primavera tardiva, 1923]: l'“ex-professore” e “ex-uomo ricco”, a cui è assegnato un appezzamento all'interno della sua vecchia tenuta. La visita a Ostaf'evò nell'autunno del 1918 fu una delle ultime impressioni dello scrittore prima di lasciare la Russia. L'azione principale del racconto di Bunin si svolge all'interno dell'*usad'ba* Otrada-Semënovskoe dei conti Orlov-Davydov, a 70 km da Mosca³. Dopo il 1917 nell'edificio principale della tenuta fu allestito per un breve periodo un museo del *byt* di palazzo, mentre dal 1918 al 1920 fu istituito al suo posto l'orfanotrofio Karl Marx, convertito poi in un istituto tecnico e successivamente in una scuola per contadini.

Anche la ricchissima residenza dei principi Jusupov – la sfarzosa Archangel'skoe, situata nei dintorni di Mosca – fu tra le prime a essere trasformata in museo. Tra il 1917-1918, per evitare che la depreddassero dei beni lasciati lì dai proprietari, “[...] gli ex-funzionari [...] decisero di propria iniziativa di mettere in custodia la tenuta, assicurandosi un certificato di tutela sull'abitazione e sulla collezione presente al suo interno rilasciato dal Comitato militare rivoluzionario di Mosca [...]”⁴. Nel 1919 il museo dell'*usad'ba* fu aperto al pubblico. È proprio Archangel'skoe a costituire il modello della residenza del khan nel racconto *Chanskij ogon'* [Il fuoco del khan, 1923] di Bulgakov⁵.

Durante i turbolenti anni rivoluzionari la conversione delle tenute in museo veniva il più delle volte percepita come un fenomeno positivo e, date le circostanze, auspicabile. In primo luogo, per garantire la tutela di questi monumenti, la loro protezione da saccheggi e distruzioni; in secondo luogo per scopi pedagogici. In tal modo, i visitatori appartenenti alle masse avrebbero acquisito conoscenze e notizie sulla vita e sulle opere di personaggi illustri del passato, accrescendo così il proprio livello culturale. Infine, i musei costituivano dei centri di studio della storia,

della letteratura e della cultura russe, in grado di attirare allo stesso modo studiosi e ricercatori con le mostre e gli archivi ospitati al loro interno.

Nella letteratura russa degli anni Venti del Novecento la tematica dell'*usad'ba* si caricò quindi di un significato ulteriore rispetto al Secolo d'argento: la raffigurazione delle tenute-museo e lo studio del loro ruolo nell'ambito della storia culturale del paese. Si noti che il confronto tra le caratteristiche architettoniche delle tenute-prototipo e quelle delle relative rappresentazioni nei testi letterari esula dagli intenti del presente studio, così come la valutazione della verosimiglianza delle loro descrizioni presenti all'interno dei testi e l'analisi del processo di declino della *usadebnaja kul'tura* [cultura dell'*usad'ba*] negli anni post-rivoluzionari. Ci focalizzeremo piuttosto sulla rappresentazione artistica della tenuta nobiliare nelle opere prese in esame, in alcuni casi allontanatasi in modo sostanziale dal suo archetipo. Pertanto, in questa sede non si svolgerà un'analisi architettonica e storico-artistica di Archangel'skoe, Ostaf'evò, Aleksino, Otrada-Semënovskoe ecc. in qualità di complessi storici di stili diversi – già condotta in numerosi studi specialistici – ma se ne descriveranno piuttosto quei tratti architettonico-stilistici e decorativi più o meno distintivi che emergono all'interno delle opere letterarie.

Sono le rappresentazioni verbali e le peculiarità percettive degli autori e dei personaggi a determinare in gran parte la convenzionalità e la sistematicità del mondo artistico creato: prima di tutto in esso regna l'invenzione totale o parziale, sebbene la materia prima sia proprio la realtà⁶; in secondo luogo, la struttura della trama e il cambiamento del punto di vista dei personaggi sono elaborati nel contesto di quei dettagli architettonici, decorativi e pittorici che incarnano lo stile culturale complessivo di un determinato periodo storico con la sua specifica visione

³ A. Baboreko, *Kommentarij*, in I. Bunin, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, IV, Moskva 1995, pp. 516-518.

⁴ *Gosudarstvennyj muzej-usad'ba “Archangel'skoe”. Oficial'nyj sajt*, <http://arhangelskoe.su/the_museum/history_museum/> (ultimo accesso: 10.06.2020).

⁵ V. Enišerlov, *V Archangel'skom gasnet jakel žizni*, “Naše nasledie”, 2012 (CI), pp. 143-144.

⁶ Čir. V. Chalizev, *Teorija literatury*, Moskva 2000, pp. 157-159; L. Černec – V. Chalizev – A. Ėsalnek et al., *Vvedenie v literaturovedenie: Učeb. posobie*, Moskva 2004, pp. 178-179; L. Černec – V. Semënov – V. Skiba, *Škol'nyj slovar' literaturovedčeskich terminov: mir chudožestvennogo proizvedenija. Stilistika. Stichovedenie. Literaturnyj process*, Moskva 2013, pp. 113-114.

del mondo. Così, ad esempio, il barocco elisabetiano cercava di celebrare il giovane impero russo attraverso forme che esaltassero la potente vitalità della sua natura variegata, testimoniando la grandezza dei suoi committenti statali e delle loro imprese. La gerarchia razionale del classicismo dell'epoca di Alessandro e dello stile impero doveva trasmettere la ricerca di un'organizzazione armonica della vita umana, sia a livello familiare che nazionale. A loro volta, le caratteristiche dello stile *modern* (*Art Nouveau*) dell'*intérieur* testimoniavano il pericoloso ampliamento della gamma della sensibilità umana e la potenza di un principio inconscio e oscuro nel mondo interiore dell'individuo, che conduce all'auto-distruzione. È nel gioco con i significati emergenti dalla comparazione di dettagli di stili diversi che si realizza l'obiettivo ideologico ed estetico dell'autore.

Negli anni Venti del Novecento l'evoluzione del tema dell'*usad'ba* nella letteratura russa, nella sua variante di tenuta-museo, diede impulso allo sviluppo di una poetica vicina alle tendenze 'intermediali' del Secolo d'argento e, in particolare, all'elaborazione di un metodo di creazione dell'immagine artistica verbale tramite strumenti di diverse forme d'arte: l'architettura, la pittura, la musica. La stessa avanguardia – principale paradigma estetico del primo periodo sovietico – costituisce un "un fenomeno culturale che parla contemporaneamente lingue diverse: la lingua naturale, la lingua della letteratura e 'la lingua' della percezione visiva della forma rappresentano un insieme unitario nel discorso dell'epoca"⁷.

Oggetto del nostro studio sono le *povesti* *Il diario di Kostja Rjabcev* di Nikolaj Ognëv (M. Rosanov), *Il calice della pace. L'anno diciannove del XX secolo* di M. Prišvin, i racconti *Una primavera tardiva* di I. Bunin e *Il fuoco del khan* di M. Bulgakov. La riflessione di L. Janovskij sulla rappresentazione di Archangel'skoe in quest'ultimo racconto si può estendere alle altre opere elencate:

Non a caso Bulgakov dà un altro nome al palazzo da lui descritto. Le impressioni visive di Archangel'skoe sono trasfigurate e rielaborate liberamente dall'autore [...]. Nel racconto i visitatori

accedono alle stanze di ingresso del secondo piano attraverso una scala bianca con un tappeto cremisi, lasciando una biblioteca situata al piano di sotto; nella tenuta di Archangel'skoe invece le sale di ingresso si trovano al primo piano, e la biblioteca [...] è situata nelle stanze più modeste del secondo. [...] I connotati di Archangel'skoe, riorganizzati ma concreti, a cui viene data nuova vita, emozionano [...] ⁸.

Gli autori conferiscono alle *usad'by* rappresentate e ai loro interni tratti riconducibili agli stili architettonici barocco, classico, impero o *modern*. Nonostante ciò, i punti di vista del narratore o del personaggio tramite i quali identifichiamo questi stili attribuiscono loro un valore culturale concreto, che viene percepito da un individuo di un'altra epoca. I narratori delle opere analizzate sono notevolmente diversi: in alcuni casi i loro punti di vista sono vicini a quelli degli autori (come in *Il calice della pace. L'anno diciannove del XX secolo* o *Una primavera tardiva*); in altri casi invece sono affidati ai personaggi, siano essi un adolescente sovietico, una guardia semianalfabeta del vecchio regime (come in *Il diario di Kostja Rjabcev*), un onesto e ingenuo anziano – ex-maggiordomo di corte – o un ex-proprietario disperato come in *Il fuoco del khan*.

Nella *povest'* di Ognëv la visita al museo della tenuta dei principi Urusov, finalizzata a conoscere come "vivevano un tempo i signori, i *pomeščiki* e i borghesi"⁹, viene presentata dalla prospettiva di un tipico studente sovietico, che considera la vita pre-rivoluzionaria un passato di sfruttamento definitivamente superato. Il lettore vede l'*intérieur* e la disposizione dei mobili attraverso il prisma del discorso analfabeta del guardiano, che si spaccia per una guida turistica: "Qui [...] il *pomeščik*, Sua eccellenza il Signor Urusov, pranzava, mentre qui Sua magnificenza beveva il tè. Qui Sua eccellenza si riposava. [...]"¹⁰. Poi, continua Kostja, "ci spostiamo nella sala enorme con le balconate; al centro si trova un grande lampadario infoderato. Le finestre sono grandi quasi come un campo da calcio"¹¹. Entrambi i personaggi che contemplano gli

⁷ N. Zlydneva, *Izobraženie i slovo v ritorike russoj kul'tury XX veka*, Moskva 2008, p. 9.

⁸ L. Janovskaja, *O rasskaze Michaila Bulgakova "Chanskij ogon"*, "Naš sovremennik", 1974, 2, p. 125.

⁹ N. Ognëv, *Dnevnik Kosti Rjabceva*, Astrachan' 2006, p. 209.

¹⁰ Ivi, p. 204.

¹¹ Ivi, p. 206.

interni dell'*usad'ba* li percepiscono dunque in modo utilitaristico e non estetico. Dalla descrizione del ragazzo traspaiono i dettagli architettonici del classicismo; tale stile viene associato alla fase di splendore dell'edilizia imperiale suburbana di fine XVIII secolo.

Il guardiano è un vecchio servitore del principe Urusov, vale a dire un membro del nucleo familiare dell'*usad'ba*. Non sorprende allora che nelle sale del palazzo si senta a casa: mangia, beve, si riposa e usa perfino l'apparecchio per fare il *samogon* nello stanzino del sottoscala. Egli è inoltre depositario delle 'leggende del luogo': nella "stanza enorme" "Sua eccellenza il Signore Urusov fu assassinato [...]" a causa dell'incontro con lo spettro di una "dama in bianco"¹². Tuttavia, il terrore del guardiano di fronte al fantasma, dietro al quale si cela probabilmente una tragica storia d'amore, diventa per gli studenti solo un pretesto per scherzi pericolosi. La leggenda della tenuta sfocia in una farsa grossolana, scaturita dalla volgare percezione di un vecchio ubriaco. L'immagine degradata del servo-membro del nucleo familiare della residenza contribuisce a demitizzare la stessa *usadebnaja kul'tura*, privata così della sua aura di grandezza, armonia ed eleganza.

Ben diversa è la posizione dell'autore in *Il calice della pace. L'anno diciannove del XX secolo* di Privšin. Nel "palazzo in stile impero" dell'ex-podere si trovano ora una colonia per bambini, una scuola, vari uffici e istituzioni sovietici, solo cinque stanze del secondo piano sono sfitte ed è proprio al loro interno che viene allestito il museo del *byt* dell'*usad'ba*. Del vecchio parco devastato non restano che due pavoni, custoditi dalla centenaria Pavlinicha, la quale rifiuta categoricamente il nuovo ordine.

Il museo è la ragione di vita dell'eroe autobiografico Alpatov, che lo considera una "scintilla di cultura" necessaria per il superamento della "scimmiesca" schiavitù del popolo, un modello di bellezza dell'essere, roccaforte dei valori più alti – quelli cristiani –, speranza di rinnovamento dell'autocoscienza delle masse popolari ("una resurrezione [...] delle mol-

titudini")¹³ in contrapposizione alle necessità prettamente materiali alle quali sono assoggettati gli abitanti delle campagne. È interessante che Alpatov arredi a modo suo un palazzo costruito in stile tardo-classico, con un gusto personale, in conformità ai suoi scopi pedagogici. Nella "sala grande" in stile imperiale di Alessandro "furono appesi ritratti risalenti dall'epoca petrina fino ai giorni nostri", per ognuno "fu scelto un testo dei poeti del *byt* dell'*usad'ba*"¹⁴.

Nel "soggiorno a colonne" di un unico stile furono disposti un "prezioso portacarte con delle colonnine d'avorio, antiche *chiffonier* chiare, uno scaffaletto con scrittori francesi del XVIII secolo"¹⁵, sui muri invece facevano bella mostra miniature, acquerelli, pastelli, acqueforti. La stanza seguente, "a causa della mancanza di mobili in stile impero", fu dedicata nel 1860 "all'epoca delle grandi riforme"¹⁶. "Lì in memoria di Turgenev furono raccolti ritratti di donne attraenti [...]"¹⁷. "Nella sala da caccia v'erano armi antiche e animali imbalsamati: alci, orsi, linci, capre selvatiche [...], tutta la stanza era verde: i ritratti, i tappeti, la tappezzeria [...]"¹⁸. Proprio qui si stabilì il direttore del museo, "convinto che il bel camino lo avrebbe protetto dal freddo"¹⁹. E nella quinta e ultima camera, in conformità alle influenze arcaiche dell'epoca del *modern*, "su un ceppo gigante" fu posto "un calco di un vaso panticaeo con la raffigurazione di uno scita" come simbolo della Russia contadina – "una Scizia impersonale e misteriosa, una bella addormentata" che attende "il suo Ivan Carevič"²⁰ nelle vesti di Alpatov e degli altri operatori della cultura. La percezione che la gente comune ha del museo è univoca: "[...] qui, sul pavimento in parquet lucido, tra gli specchi, le colonne e i quadri, una donna delle paludi muschiose esclamerebbe convinta: il Paradiso!"²¹. Dal racconto di

¹³ M. Prišvin, *Mirskaja čaša. 19-j god XX veka*, in *Sobranie sočinenij v 3 t.*, I, Moskva 2006, p. 604.

¹⁴ Ivi, p. 596.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ivi, p. 597.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, p. 598.

²¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

Bunin traspaiono un'ammirazione e un rispetto per l'*usad'ba* russa dei *pomeščiki* ancora maggiori, anche se il tono dell'autore è pessimistico. Al momento dell'arrivo alla vecchia proprietà principesca, grazie all'allestimento del museo da parte del nuovo governo, l'eroe narratore autobiografico trova le camere, la biblioteca, lo studio e la galleria d'arte intatte e con tutti i loro averi. L'edificio principale della tenuta di V. Orlov, Otrada-Semënovskoe, che servì da prototipo per lo scrittore, fu costruito verso la fine degli anni Settanta del Settecento, in uno stile a metà tra barocco e neoclassico, caratteristico di quell'epoca. Nonostante ciò, dagli scritti di Bunin emergono principalmente forme e proporzioni barocche: nelle camere ai piani superiori del palazzo “le [c]operte luccicavano nei loro arabeschi dorati, stemmi e massime latine. [...] Sul pavimento laccato risplendeva un mobile prezioso, in una delle stanze troneggiava un letto [...] sovrastato da un baldacchino di raso rosso [...]”²²; nelle sale al piano di sotto si trovavano una biblioteca con soffitti ad arco e finestre con “spesse grate in ferro”²³, un enorme telescopio e un gigantesco planetario. Si sono conservati libri e incisioni antichi, orologi con campane, un organo medievale, numerose statue e ritratti, che conferiscono fasto e lusso a un palazzo di una “bellezza mozzafiato”. Inoltre, non a caso vengono menzionate le svariate visite all'*usad'ba* dell'imperatrice Caterina II, che spesso alloggiava all'interno delle residenze barocche ricevute in eredità: il Palazzo d'Inverno, Carskoe Selo, Petergof ecc. Nonostante la sua simpatia per il classicismo, il suo regno è stato associato più frequentemente allo splendore e alla grandiosità dello stile barocco. Esisteva un cosiddetto stile barocco di Caterina o barocchetto, le cui caratteristiche sono ben individuabili proprio nell'*usad'ba* di Otrada-Semënovskoe²⁴.

Nel parco all'inglese della tenuta il protagonista-narratore vede un ponte di pietra, cancelli con leoni, antichi passaggi, capolavori architettonici – una

chiesa “tonda, di un marroncino pallido” con una “cupoletta d'oro” sorretta da “colonne di marmo giallognole”²⁵ – magnifici stagni, sul lago un “isolotto con un padiglione”²⁶. “Gli adoni e le bellezze” dei ritratti familiari, i cui resti giacciono in una cripta mosaicata sotto una chiesa vuota e luminosa, hanno consacrato la propria vita “alla gloria e all'onore dell'Impero russo”²⁷, che secondo il narratore non c'è e non ci sarà mai più. Il prototipo scelto da Bunin era, a quanto pare, la Chiesa dell'Assunzione della Vergine con la sua cripta sotterranea, nella quale erano sepolti in bare di ottone i cinque fratelli Orlov, tra cui i famosi collaboratori della corte di Caterina, Grigorij e Aleksej. Fu costruita nel 1835 dall'architetto D. Gilardi in stile impero, anche se nel racconto “l'agitarsi violento e sonnolento dei pini”²⁸ nelle strette finestre conferisce ai sepolcri un'evidente decorazione barocca: “[...] il vento smuove le irsute chiome di questi alberi, statuari e selvaggi, che si stagliano dal dirupo fino all'altezza delle finestre, e si sente un canto, il rombo del vento”²⁹. In tal modo, la chiesa e il palazzo nell'opera formano un insieme di stile unitario, l'espressione della *usad'ba kul'tura* nel suo picco di sviluppo, vale a dire l'epoca di Caterina. Costituendo in Russia l'emblema del lusso, l'*usad'ba* incarna per il narratore un ideale passato, perduto, irraggiungibile, e il suo punto di vista carica gli artefatti osservati proprio di questo significato.

L'azione di *Il fuoco del khan* di Bulgakov si svolge in una sfarzosa tenuta, che custodisce interni barocchi (la scala principale), classicheggianti (la sala da ballo) e in stile impero (lo studio da ricevimento), colmi di inestimabili opere d'arte e stanze di inizio XX secolo in stile *modern* (la stanza da letto rosa della coppia principesca, “uno specchio con la cornice di foglie d'argento, l'album sul tavolino con la copertina d'avorio”, “flaconi sfaccettati, fotografie in cornici chiare, il cuscino abbandonato [...]”³⁰, lo studiolo di Anton Ioannovič). La casa principa-

²⁵ I. Bunin, *Nesročnaja vesna*, op. cit., p. 214.

²⁶ Ivi, p. 212.

²⁷ Ivi, p. 213.

²⁸ Ivi, p. 215.

²⁹ Ivi, p. 214.

³⁰ M. Bulgakov, *Il fuoco del khan*, in Idem, *Ho ucciso e altri racconti*, trad. it. di B. Osimo, Torrazza Piemonte 2020, pp. 27-28.

²² I. Bunin, *Nesročnaja vesna*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.*, Moskva 2006, IV, p. 213.

²³ Ibidem.

²⁴ Cfr. V. Sedov, *Ekaterininskoe barokko*, “Proekt klassika”, 2003, 6, <<https://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569723>> (ultimo accesso: 10.06.2020).

le è sopravvissuta con tutto l'arredamento grazie all'allestimento del museo Residenza del khan: i visitatori possono visitare interni risalenti a epoche diverse – la sala da ballo, il salotto, la pinacoteca, gli studi, la stanza da letto, le sale fumatori, le sale 'a boschetto'³¹, le sale da gioco e quelle da biliardo.

Il racconto ha due protagonisti: Tugaj-Beg-Ordynskij, ultimo principe della stirpe giunto dall'estero in incognito nonché vecchio proprietario della tenuta nazionalizzata, e il guardiano del museo Iona Vasilevič, suo ex-servo, vissuto all'interno del nucleo del principe e profondamente legato alla famiglia di Tugaj e al *byt* dell'*usad'ba*. Durante la visita guidata egli prova un dolore sincero per l'incursione di estranei nella tenuta che percepisce come abitata, quasi i Tugaj-Beg fossero ancora lì.

A livello compositivo il racconto è suddiviso in tre parti: la visita guidata; la conversazione tra Tugaj-Beg e Iona; la permanenza di Tugaj-Beg nel suo studiolo. L'escursione conduce il lettore per l'intero palazzo, come a ripercorrere la storia della cultura russa attraverso le percezioni dei visitatori e dello stesso Iona. La conversazione si svolge alle porte dell'elegante sala da ballo in stile classico e successivamente nello studio in stile impero dell'epoca di Alessandro I. *L'intérieur* fu realizzato nel decennio della fioritura e del raggiungimento del culmine della *usadebnaja kul'tura*. Iona e il principe si incontrano all'interno di questi luoghi come membri della stessa famiglia. Alla fine del racconto l'azione si sposta nello studio privato di Tugaj-Beg, un ambiente più funzionale, di inizio XX secolo, caratteristico dell'epoca del *modern*: una lampada a cherosene in vetro verde, cupi tendoni neri, un *secrétaire*, fotografie appese ai muri. Adesso il principe è solo, la narrazione si carica della sua percezione sofferente, amareggiata, chiusa in sé stessa. È proprio da qui che ha inizio il processo di distruzione e successivamente l'incendio del palazzo. Com'è noto, il Secolo d'argento registra il declino della tradizionale cultura nobiliare dell'*usad'ba* russa.

È emblematico che nel racconto di Bulgakov il museo dell'*usad'ba* non venga soppresso dal potere

sovietico (come in *Il calice della pace. L'anno diciannove del XX secolo* di Prišvin), ma dallo stesso ex-proprietario: "Nulla ritornerà. Tutto è finito. È inutile mentire. Allora tutto questo lo porteremo via con noi [...]"³². Il principe distrugge con le proprie mani la bellissima tenuta, in cui si erano accumulati enormi tesori e la gloriosa memoria storica di una nobile stirpe che aveva servito la Russia per cinquecento anni. È un atteggiamento nichilista, suicida, derivante dal suo egoismo di ceto e dalla mancanza di solidarietà nei confronti degli strati democratici della nazione. Basti pensare al suo risentimento nei confronti dei visitatori, al rifiuto dell'idea di costruire nel suo palazzo una biblioteca per i contadini, al disinteresse per la vita di Iona. Sarà proprio quest'ultimo, in qualità di guardia museale, a pagare le conseguenze dell'incendio appiccato dal principe.

Così, nelle opere degli scrittori russi degli anni Venti del Novecento, il mobilio, le tele, gli accessori, i tessuti, la decorazione delle pareti, del soffitto, dei pavimenti e tutti gli altri elementi architettonico-decorativi delle stanze delle tenute-museo, preservate e restaurate, diventano dettagli artistici che non solo esprimono il punto di vista dei narratori e degli altri personaggi, ma che acquisiscono al tempo stesso una portata intermediale, peculiare di una determinata fase della storia culturale russa. È attraverso questo gioco di significati che l'autore assolve il suo compito ideologico ed estetico.

www.esamizdat.it ◇ O. Bogdanova, "L'intérieur dell'*usad'ba*-museo nobiliare nell'opera degli scrittori russi degli anni Venti: significati artistici e culturali". Traduzione dal russo di R. Pastore. ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 91-97.

³¹ Nell'originale *bosketnaja komnata*, sala dell'*usad'ba* affrescata con motivi floreali o boscherecci [N.d.T. – R. P.].

³² Ivi, p. 45.

◇ *The Interior of Landowners' Estate-Museums throughout the Works of Russian Writers of the 1920s: Artistic and Cultural Meanings* (Traduzione dal russo di Raffaella Pastore) ◇

Olga Bogdanova

Abstract

The author focuses on the Russian “estate text” of Russian Literature of the 1920s. The article explores the role of the artistic details associated with the representation of interiors, paintings, furniture, textiles and accessories of estate-museums located in former landowners’ estates on the territory of Soviet Russia which have survived Revolutionary storms and the Civil War in the first decade of the new government. It aims to show how the authors’ reproductions, selections and combinations of these details do not only characterize the points of view of the narrators and the other heroes from different social strata, but also combine them to convey specific meanings, which identify the different periods of Russian cultural history.

Keywords

Landowner’s Estate, Estate-Museum, Intermediality, 1920s, Soviet Power, Architectural Style, Interior, Furniture, Accessories.

Author

Olga Bogdanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Olga Bogdanova



◇ ISSN 1723-4042 ◇

Stil' modern: l'architettura in legno nella provincia russa

Ugo Persi

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 99-107 ◇

LA VARIANTE russa dell'Art Nouveau, lo Stil' Modern¹, è da lungo tempo nota anche in Occidente². Forse sarebbe più corretto dire: è noto che essa esistette, ma quanto approfonditamente se ne conoscano le caratteristiche, le varianti, i sottosistemi, è un'altra questione. Non v'è dubbio che le architetture 'moderniste' delle due capitali russe siano esempi famosi della nuova arte: la casa del facoltoso imprenditore Stepan Rjabušinskij a Mosca, progettata dall'architetto Fëdor Šechtel', o a Pietroburgo l'*osobnjak*, la villa di città della celebre ballerina Matil'da Kšesinskaja, bellissima e molto intima specialmente dei membri maschili della famiglia imperiale. Le persone colte conoscono anche la pittura di molti artisti russi sazi dell'immobilismo estetico dell'Accademia di Belle Arti sensibili ai suggerimenti di novità che provenivano dall'Occidente; gli amanti del balletto, dal canto loro, non dimenticano la ventata di genialità che avevano apportato, oltre ai coreografi dei Ballets russes, scenografi e costumisti del livello di Léon Bakst. Chi poi non ha sognato di possedere qualche gioiello, o anche solo un uovo, uscito dall'officina di Peter Karl Faberže?

La Russia, però, non termina ai confini urbani delle due capitali: esiste anche un'enorme provincia che per diverse ragioni storiche è sempre rimasta ai margini della cultura considerata alta 'prodotta' a Pietroburgo e a Mosca. Non è questa la sede per analizzare tali ragioni ma, volendo semplificare al massimo, se ne possono rilevare due. La prima deriva dalla *forma mentis* politica plasmata nei princi-

pati russi medievali, fortemente centralizzati, e che era andata costituendosi attraverso i secoli mediante l'identificazione con i modelli rappresentati dalle loro capitali; poi, assorbiti i principati dall'espansione di quello moscovita, sul modello di Mosca stessa. La sostituzione della figura del Principe di Mosca con quella di Zar di tutte le Russie e la teoria, ad essa precedente, di 'Mosca terza Roma' affermata tra il 1523 e il 1524 in seguito alla pubblicazione di due epistole dello *starec* Filofej, la seconda delle quali identificava il principe di Mosca Vasilij III con l'imperatore romano Costantino, non fecero che aumentare il dislivello tra Mosca e il resto del paese. In questo senso il trasferimento della capitale a Pietroburgo nel 1712 cambiò la situazione solo nel senso che le capitali erano diventate due: Mosca non era più la sede del potere politico ma continuava ad essere il fulcro dello spirito e della tradizione russa, la città dove gli zar venivano incoronati. La seconda ragione è costituita dal pressoché totale divieto di accesso alle città di provincia che in Unione Sovietica veniva imposto agli stranieri: erano infatti rarissimi gli occidentali che ottenevano il permesso di visitare città che non fossero Mosca, Pietroburgo e poche altre località di maggiore interesse turistico; in epoca staliniana, oltre ai cittadini sovietici e a quelli dei paesi 'fratelli', praticamente solo gli iscritti ai partiti comunisti dei vari paesi non facenti parte del blocco sovietico potevano varcare i confini delle due città maggiori. Il risultato fu che la cultura russa provinciale con caratteristiche proprie era sconosciuta; forse qualcuno nemmeno pensava che esistesse.

Questo studio, pertanto, si propone di far conoscere alcuni aspetti dello SM che solo negli ultimi anni sono divenuti oggetto di ricerca in Russia e restano praticamente sconosciuti in Occidente: uno di questi è l'architettura in legno nelle città di provincia.

¹ In seguito SM.

² AA.VV., *Mir iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*. Atti del convegno Torino 22-23 aprile 1982, Roma 1984; E. Borisova – G. Sternin, *Russian Art Nouveau*, Milano 1988; U. Persi, *La parola in Liberty. Il Liberty letterario fra Russia e Occidente*, Milano 1989; D. Sarab'janov, *Arte russa*, Milano 1990, pp. 201-212; L. V. Masini, *Il Liberty/Art Nouveau*, Firenze 2000, pp. 272-285.

È utile sottolineare che il termine russo *derevjannyj modern* [SM in legno] è stato usato per la prima volta da E. Borisova e G. Sternin nel loro fondamentale libro *Russkij modern* pubblicato nel 1998³.

Il fatto che in Russia, paese dalle foreste sconfinata, esista un'antica tradizione architettonica in legno non può destare meraviglia; né può apparire strano che le prime costruzioni civili in muratura su più vasta scala fossero apparse in provincia soltanto all'inizio del Settecento. Perfino a Mosca, quando ancora Pietroburgo non esisteva, oltre alle chiese, alle cattedrali e agli edifici del Cremlino erano state costruite in muratura solo alcune case di famiglie privilegiate; i moscoviti, anche se ricchi, preferivano abitare nelle case di legno: non stupisce che la città andasse a fuoco con una certa frequenza. Sempre a Mosca il padre di Pietro I, lo zar Aleksej Michajlovič, nella seconda metà del Seicento si era fatto costruire a Kolomenskoe un enorme palazzo di legno: divenuta capitale Pietroburgo, l'edificio venne praticamente abbandonato, iniziò il deperimento, finché sotto il regno di Caterina II, a causa degli ingenti costi che avrebbe richiesto il suo restauro, venne distrutto nel 1762.

La situazione nelle province era ancora più favorevole per l'edificazione di case, chiese e palazzi in legno grazie all'economicità della materia prima che vi si poteva reperire in grande abbondanza, soprattutto nelle zone degli Urali e di tutta la Siberia. Ancora all'inizio del Novecento, nonostante l'ormai consolidata costruzione di edifici in muratura, specialmente in cotto, in provincia restava in auge la tradizione dell'architettura lignea. Così come già nel Settecento e Ottocento le 'città capoluogo di governatorato' [*gubernskie goroda*] costruivano i propri edifici, in particolare quelli amministrativi, sull'esempio degli stili in voga a Pietroburgo, e dunque giungevano in ritardo rispetto alla capitale, allo stesso modo il nuovo stile, lo SM, arrivò in provincia non prima dell'inizio del Novecento: anche nelle realizzazioni in legno esso lasciò una traccia da non sottovalutare sia per numero che per qualità. Trattandosi di manufatti per loro natura delicati e soggetti a un degrado più veloce rispetto a quelli in muratura, gli



Fig. 1

esempi giunti fino a noi dopo vicende storiche del tutto particolari, spesso tragiche e distruttive, ma anche attraverso decenni di incuria se non di indifferenza nei confronti di uno stile ormai sentito come superato e persino estraneo, è evidente che gli edifici rimasti non sono numerosi.

La dislocazione dei manufatti di tale architettura giunti fino a noi interessa praticamente tutto il territorio russo, ma per quanto concerne le due principali città del paese è necessario premettere l'affermazione di O. Čepurova, la quale rileva che “nei sobborghi di Mosca e San Pietroburgo praticamente non si sono conservati edifici recanti i connotati caratteristici dello SM in legno”⁴. Nelle zone periferiche di Pietroburgo qualche esempio di villa suburbana è rimasto: uno degli esempi migliori è rappresentato dalla dacia fatta costruire dal proprietario di panifici Gustav Gausval'd [Hauswald] sull'isola Kamennyj [Fig. 1], un quartiere a quel tempo esclusivo in cui risiedevano facoltosi magnati quali Aleksej Putilov, ricchi imprenditori quali Grigorij Eliseev, scienziati e artisti. La villa, considerata il primo edificio SM in Russia, fu eretta nel 1898 dagli architetti V. Čagin e V. Šëne [Schöne]: tra il 1910 e il 1916 l'edificio subì alcuni rimaneggiamenti che hanno però contribuito a evidenziarne i connotati SM. In epoca post-sovietica, probabilmente a scopi speculativi, la casa venne considerata difficilmente restaurabile, col rischio della sua demolizione; nonostante ciò nel 2019 essa è stata definitivamente recuperata. Mosca, dopo essere ridiventata in epoca sovietica la

³ E. Borisova – G. Sternin, *Russkij modern*, Moskva 1998.

⁴ O. Čepurova, ‘*Derevjannyj*’ modern provincii kak javlenie v otečestvennoj arhitekture rubeža XIX-XX vekov, “*Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*”, 2015 (CLXXX), 5, p. 91.

capitale, si è trasformata, soprattutto a partire dagli anni Settanta, in una megalopoli che ha subito un'attività edilizia travolgente e raramente rispettosa del passato: basti pensare agli sventramenti subiti dal quartiere dell'Arbat, architettonicamente sette-ottocentesco, avvenuti in epoca chruščëviana per far posto all'enorme viale Novyj Arbat fiancheggiato da grattacieli 'a libro' d'imitazione americana. A Mosca i pochi esempi dell'architettura SM in legno si trovano principalmente nelle zone suburbane non ancora toccate dall'attività edilizia selvaggia: uno dei migliori è la dacia dell'editore Aleksandr Levinson [Fig. 2] nel villaggio di Novo-Peredelkino progettata dall'architetto F. Šechtel' nel 1903. In questo caso, come sovente succede, se la concezione strutturale della casa risponde ai principi di asimmetria e libertà compositiva cari allo SM e all'Art Nouveau internazionale, l'aspetto formale e decorativo risponde a quelli dello stile neorusso, che propone, storicamente in parallelo allo SM ma senza integrarsi, la riscoperta dell'arte patria tradizionale soprattutto sul versante decorativo, probabilmente in ossequio alla visione culturale slavofila, più diffusa a Mosca che a Pietroburgo. Tale considerazione, tuttavia, non va riferita esclusivamente alla pratica architettonica di Mosca poiché essa è riscontrabile anche nelle province. I centri di diffusione di tale pratica furono la comunità artistica di Talaškino, nella regione di Smolensk, fondata e finanziata dalla principessa Marija Teniševa, ma anche quella di Abramcevo, a una settantina di chilometri da Mosca, sostenuta finanziariamente dal magnate Savva Morozov e rappresentata da alcuni dei maggiori esponenti russi della nuova arte, non era del tutto estranea al connubio di modernità e tradizione⁵. Va aggiunto, ma ciò riguarda anche gli edifici in muratura, che la commistione tra SM e stile neorusso molto frequentemente interessava sia gli esterni che gli interni delle case, delle ville e dei condomini, nel senso che gli interni degli edifi-



Fig. 2

ci, recanti esteriormente la marca del nuovo stile, raramente venivano poi arredati secondo i suoi principi di armonizzazione stilistica interno-esterno, ma mostravano soluzioni o interamente in gusto eclettico/neorusso, o parzialmente, optando per l'eclettico/neorusso nelle stanze di rappresentanza e per lo SM nelle altre stanze, compresi i servizi.

Tuttavia, relativamente all'architettura SM in legno non sono le due città principali a costituire il polo di interesse ma, appunto, le città di provincia, e nemmeno solo i capoluoghi poiché in alcuni casi il fenomeno riguarda anche cittadine attualmente molto al di sotto dei centomila abitanti. Si va, pertanto, da centri di grande importanza economica e strategica come Nižnij Novgorod, situata nella Russia europea a circa cinquecento chilometri a est di Mosca, fino a Irkutsk posta a qualche decina di chilometri dalle sponde del lago Bajkal, passando per le città dei territori uraliani come Ekaterinburg, Čeljabinsk, Orenburg e, più lontano in Siberia, per Tomsk, e giungere, come s'è detto, a città decisamente minori quali Buzuluk, Kimry, Kungur. Gli esempi di cui verranno espone le caratteristiche salienti sono rappresentati da edifici in diverse condizioni di conservazione: alcuni sono stati pienamente recuperati; altri, pur essendo tutt'oggi utilizzati, magari adibiti ad impieghi diversi da quelli per cui furono costruiti, necessitano di ristrutturazione e restauro radicali; altri ancora hanno subito trasformazioni che lasciano solo intuire il loro aspetto originario.

Tra le città russe di provincia Nižnij Novgorod occupa un posto speciale poiché la città fu sede di un'importante mercato fino dalla metà del XVI secolo, per poi veder crescere la propria importanza

⁵ Tra i molti contributi si vedano: I. Grabar', *Neskol'ko myslej o sovremennom prikladnom iskusstve v Rossii*, "Mir iskusstva", 1902, 3, pp. 51-56; B. Rybčenko — A. Čaplin, *Talaškino*, Moskva 1973; E. Kirichenko, *The Russian Style*, London 1991; G. Sternin, *Abramcevo: ot 'usad'by' k 'dač'e'*; Idem, *Abramcevo — 'tip žizni' i tip iskusstva*, in Idem, *Dva veka. Očerki russkoj chudožestvennoj kul'tury*, Moskva 2007, pp. 218-264.



Fig. 3

attraverso i secoli e divenire, soprattutto grazie al collegamento ferroviario con Mosca realizzato nel 1851, la sede della più importante fiera della Russia verso la quale affluivano ogni anno commercianti e imprenditori da tutto il paese e dall'Europa. Grazie allo sviluppo del ceto borghese e all'aumento della popolazione residente, negli ultimi decenni del XIX secolo fino al 1917 anche l'attività edilizia trasse grande vantaggio, quella in legno compresa⁶.

Uno dei pochi esempi di architettura SM in legno conservatisi in città è la Casa Berëzin [Fig. 3], sita in via Masl'jakova al numero 14, e costruita nel 1911 da un architetto di cui non si è conservata memoria. Le caratteristiche salienti degli edifici lignei in SM di Nižnij Novgorod, rivelate anche da questo edificio, sono l'ondulazione dei tetti, la presenza di bovindo, torrette, e armoniosità delle decorazioni di porte e finestre. Come mostra la fotografia, l'edificio è in parte adibito ad attività commerciali al piano terreno, mentre i quattro appartamenti originari posti ai piani superiori, in epoca sovietica furono trasformati in *kommunalki* [appartamenti in coabitazione]. Nulla è rimasto dell'arredo originale o delle decorazioni degli interni.

Un altro cospicuo edificio in legno di Nižnij Novgorod è rappresentato dalla casa sita al 31 di via Novaja [Fig. 4]; costruito tra il 1899 e il 1900 dall'architetto P. Dombrovskij per uso personale, l'edificio in quanto a decorazione o forma degli infissi non porta chiari segni SM, tuttavia la presenza di bovindi in forma di torrette fortemente aggettanti e una configurazione delle facciate asimmetrica lo fanno



Fig. 4



Fig. 5

senz'altro attribuire al gusto modernista. Negli archivi della Regione di Nižnij Novgorod si conservano inoltre progetti di edifici mai realizzati che mostrano evidenti stilemi dello SM, soprattutto della sua versione razionalistica, più geometrica e affine agli esempi del Nord Europa.

Spostandoci più a oriente, nella zona uralica troviamo importanti centri quali Ekaterinburg, Perm', Orenburg⁷, tutti in misura maggiore o minore interessanti per le loro architetture in legno. A Ekaterinburg si sono conservati alcuni edifici di indubbio interesse, per esempio la casa sita all'83 di via Šejnkman [Fig. 5], di ignoto realizzatore, inizialmente appartenuta all'artigiano I. Korepin, che desta interesse per il suo aspetto architettonicamente composito sia strutturalmente che stilisticamente: innanzitutto il primo piano è in cotto, sui cui poggia il secondo piano in legno; le torrette d'angolo,

⁶ Si veda su questo argomento: E. Mareeva, *Stil' modern v arhitekture derevjannykh žilykh domov Nižnego Novgoroda načala XX v.*, "Privolžskij naučnyj žurnal", 2014 (XXIX), 1, pp. 119-123.

⁷ Si veda a questo proposito: A. Legotina, *Wooden Modern Style in Architecture of the Ural Region*, "Bjulleten' nauki i praktiki", 2017 (XXIV), 11, pp. 364-371; un ricco album fotografico è offerto dal sito Derevjannoe zodgečstvo Ekaterinburga. Ekaterinburg – interesnyj gorod, <<https://ural-n.ru/p/derevjannoe-zodgečstvo-ekaterinburga-nachalo.html>> (ultimo accesso: 05.10.2020).



Fig. 6



Fig. 7

poi, recano una copertura di gusto neorinascimentale mitteleuropeo, mentre solo le porte d'ingresso mostrano chiare forme in SM. Assente la tipica configurazione asimmetrica delle facciate degli edifici di questo stile, dettata dalla libera e anticonvenzionale disposizione degli ambienti interni secondo il principio 'dall'interno verso l'esterno'. Presente, invece, l'asimmetria nella casa al 27 di via Fevral'skoj revoljucii [Fig. 6]: i timpani arcuati che sorreggono i tetti delle diverse sezioni della casa sostituiscono quelli triangolari classicheggianti, le finestre maggiori del soggiorno, arcuate, li riecheggiano, mentre le scanalature dei vetri di quelle minori, rettangolari e strette, ne sottolineano la verticalità suggerendo un altro stilema SM, quello ricorrente, per esempio, nelle lesene decorative scanalate degli edifici in muratura. Altro manufatto di grande interesse è la casa Mišin [Fig. 7] sita sulla stessa via al numero 9: anche qui la caratteristica saliente è una certa asimmetria delle masse di facciata, ciascuna coperta da una cupoletta, nelle quali si aprono ampie finestre con vetri incorniciati da liste ondulate. Gli interni conservano alcuni elementi decorativi originali rispecchianti il gusto modernista.

Proseguendo verso Est, troviamo Tomsk, l'Atene siberiana, città di grande importanza culturale per essere sede di vari istituti di istruzione superiore tra i quali spicca l'università, la prima ad essere stata fondata in Siberia nel 1878. A Tomsk l'architettura SM è ben rappresentata⁸ e questa impronta stilistica si manifesta anche in un buon numero di manufatti



Fig. 8

in legno nei quali si coniugano l'antica esperienza artigianale e i nuovi influssi stilistici di quell'epoca. I caratteri salienti degli edifici in legno di Tomsk sono ben riassunti da E. Emel'janov e E. Sitnikova: "storicismo, idea di architettura nazionale, estetismo, operosità, sintesi delle arti, nonché affinità tra interno ed esterno"⁹. Molte di queste case furono costruite come dimore monofamiliari, ville poste in zone non densamente urbanizzate i cui spazi permettevano di vederne non solo le facciate, ma osservarle 'a tutto tondo', principio che l'attività edilizia nelle zone adiacenti non sempre ha rispettato nei decenni successivi. Uno degli esempi più interessanti è dato dalla casa sita al 12 di via Veršinina [Fig. 8]: pur se l'impostazione ornamentale reca i tratti dello stile neorusso, nell'insieme l'effetto è dato da una concezione asimmetrica senz'altro modernista che si evidenzia nella disposizione delle finestre, nella diversa forma degli spioventi dei tetti, nella posizione non esattamente centrata dell'ingresso.

Altro esempio di forte impatto estetico è fornito

⁸ Vedasi di Z. Zajceva – E. Kiričenko – Ju. Šepelev, *Derevjannaja arhitektura Tomskaja*, Moskva 1987; A. Gerasimov, *Tomskij modern*, Tomsk 2010.

⁹ E. Emel'janov – E. Sitnikova, *Modern v derevjannoj arhitekture g. Tomskaja načala XX v.*, "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta", 2019 (XXI), 1, p. 116.



Fig. 9



Fig. 11



Fig. 10

dalla villa del commerciante A. Gromov al numero 42 della via Gagarin, detta anche la Casa del cacciatore [Fig. 9], progettata nel 1908 dall'architetto Vikentij Oržeško, molto attivo nelle città della Siberia centrale. Oggi ospita un ostello. Risaltano l'orizzontalità delle travi costituenti le pareti e la verticalità dei motivi ornamentali, ma soprattutto l'irrequietezza della facciata composta da un corpo tripartito più basso, in cui si aprono due ampie finestre e un grande bovindo, una torretta in cui si apre una finestra arcuata e tripartita di indubbio gusto modernista e tre strette finestrelle a feritoia direttamente sottostanti lo spiovente, di cui la centrale, più alta, 'sfonda' lo spiovente stesso che s'incurva ad accoglierla.

Alcune di queste realizzazioni in legno non volevano dimostrare solo l'adesione dei proprietari e degli architetti a una visione contemporanea dell'architettura, ma anche la loro attitudine ad accogliere le esigenze della modernità in fatto di comfort. Lo dimostra la casa a due piani progettata e costruita dall'ingegnere Andrej Krjačkov situata al numero 7 del viale Kirov [Fig. 10]. In effetti, la casa fu il primo

esempio di edificio in legno dotato di riscaldamento a vapore grazie a una caldaia posta nello scantinato; ai piani i servizi igienici e i bagni. Anche questa casa ha un forte impatto visivo: le cornici e gli elementi ornamentali bianchi spiccano sul colore cupo del legno infondendo grande movimento e fascino alla facciata che, pur dotata di un avancorpo centrale rispetto a due ali di dimensione pressoché identica, si distingue per l'asimmetria degli elementi non strutturali: l'ala destra presenta due finestre minori al primo piano e una maggiore al secondo con larga balconata, la sinistra, al contrario, mostra una finestra maggiore al primo piano e due minori al secondo ma, rispetto all'ala destra che ne è sprovvista, ad essa si affianca una sorta di torretta fornita della porta di ingresso circondata dalla tipica cerchiatura in SM, sovrastata da un piccolo bovindo triangolare, a sua volta sormontato da una finestrella sagomata.

Nonostante questi esempi sembrano dimostrare che a Tomsk la variante tradizionalista dello SM sia scarsamente rappresentata, non pochi sono anche in questa città gli edifici ispirati allo stile neorusso. Particolarmente evidente, anche per il suo carattere scenografico, è l'*osobnjak* che il facoltoso mercante Georgij Golovanov [Fig. 11] si fece costruire nel 1904 dall'architetto Stanislav Chomič. Esempio clamoroso, questo, di predilezione per lo stile neorusso; le ragioni della diffusione di questo sotto-stile, soprattutto nelle province, sono molteplici: dalle tendenze tradizionaliste dei committenti alla diffidenza nei confronti di una 'moda' sentita, oltre che straniera, come estranea e 'decadente', fino alla possibilità che questo stile offriva agli artigiani di sbizzarrirsi con intagli e arabeschi di gusto popolareggiante,



Fig. 12



Fig. 14



Fig. 13

tanto più arzigogolati grazie alla recente invenzione del seghetto da traforo [Fig. 12].

Quasi all'estremità dell'impero, Irkutsk possiede nel settore dell'architettura in legno un vasto patrimonio: oggi si contano circa 700 edifici, di cui 150 di proprietà privata, mentre i restanti si trovano sotto la tutela dell'amministrazione federale o municipale. Tuttavia, nonostante la città non fosse rimasta estranea all'influsso dello SM, le case in legno di questo stile sono rare: una si trova all'87 della via Profsojuznaja e versa in condizioni non ottimali. Gli studi e i siti dedicati all'architettura di Irkutsk menzionano sempre e propongono solo la *usad'ba*¹⁰ Sukačev [Fig. 13] come esempio di SM, nonostante essa fosse stata costruita negli anni Ottanta dell'Ottocento e non rechi evidenti caratteri dello stile modernista, quanto piuttosto di quello tradizionalista neorusso.

Come ho già detto, l'interesse per il nuovo stile

non si era fermato alle due capitali e ai capoluoghi di governatorato, ma si diffuse anche nella provincia minore, in cittadine escluse dalle grandi vie di comunicazione, non fornite di risorse industriali, nelle quali però era presente un ceto mercantile che godeva di una certa agiatezza e un ceto impiegatizio non privo di interessi verso le 'vetrine' rappresentate dalle città maggiori. Per esempio, un manufatto di architettura provinciale SM che, nonostante la modestia, per la sua evidenza non richiede descrizioni, è la Casa Gluškov [Fig. 14] a Kungur, piccola città di circa 65.000 abitanti a 90 chilometri a sud-est di Perm' nella regione uralica. In altre città la costruzione di case in legno monofamiliari, ville e dacie divenne col tempo tanto ingente da aver contribuito a costituire, in alcuni casi, veri e propri *ensemble* architettonici caratterizzanti, per esempio, tutta una via. Non sono molti gli edifici sopravvissuti fino ad oggi, ma è interessante che, acquisita ormai una certa consapevolezza del valore storico-architettonico di queste case, alcune siano state recuperate e costituiscano oggi un bene culturale ed estetico che arricchisce centri minori sovente piuttosto anonimi. Così è stato per la città di Kimry, piccolo centro di poco più di 40.000 abitanti a 150 chilometri a nord di Mosca. Due vie della città sono costellate di case in SM, alcune delle quali non ristrutturate, altre recuperate, come la casa del mercante Lužin [Fig. 15] al numero 28 della via Kirov. Se questa casa si distingue per la fantasiosità, le altre dimostrano una maggiore laconicità stilistica.

Buzuluk, un altro piccolo centro nella provincia di Orenburg, quasi al confine col Kazachstan, si propone come uno dei centri provinciali più interes-

¹⁰ Per *usad'ba* si intende la casa dell'aristocrazia di campagna con giardino o parco, terreni coltivabili e annesse attrezzature per le attività agricole. Più tardi il termine si è esteso alle ville urbane situate in zone periferiche, ovvero circondate da ampio terreno non edificato.



Fig. 15



Fig. 16

santi sotto il profilo dell'architettura SM in legno. Non può non suscitare meraviglia che in una piccola città all'estrema periferia meridionale dell'impero, nel 1913 vi si contavano circa sedicimila abitanti, si fosse costituito un complesso architettonico abbastanza omogeneo di gusto modernista ricco di edifici sia in legno che in muratura. La causa di questo fenomeno fu l'incendio avvenuto nel 1895 che distrusse due terzi della città, la quale avrebbe potuto soccombere e forse venire abbandonata, se non si fosse trovata in una posizione di confine con le regioni asiatiche dell'impero e posta su una strada commerciale di grande importanza strategica. Di conseguenza, la ricostruzione avvenne proprio nel momento di maggiore diffusione dello SM in Russia. Non esistono fonti precise sui tecnici e le maestranze che contribuirono alla rinascita della città, ma si esclude che architetti di grido fossero giunti in un luogo così appartato, sebbene l'intervento di capaci maestranze artigianali locali e tecnici forniti di ottime competenze e ampiezza di orizzonti culturali sia incontestabile. Se alcune case rivelano una certa agiatezza dei committenti, la maggior parte di esse mostra una tipologia abbastanza uniforme che si può riassumere in tre punti: 1. impiego degli stilemi SM principalmente con funzione decorativa delle facciate; 2. organizzazione ornamentale delle facciate versus sua assenza nelle pareti laterali e posteriori; 3. composizione strutturale priva del principio di asimmetria [Fig. 16, 17].

Come risulta da quanto esposto, la diffusione del nuovo gusto estetico modernista era riuscito a penetrare fino nei territori più reconditi dell'impero russo, affermandosi in un ambiente non sempre favorevo-



Fig. 17

le, o per la lontananza dai centri maggiori, o per la *forma mentis* tradizionalista, quando non dichiaratamente nazionalista. Tale affermazione, proprio per queste ragioni, solo in alcuni casi è stata totale, avendo dovuto subire sovente la commistione con la tradizione rappresentata dallo stile neorusso. Questo fenomeno, per altro, è più evidente nelle città maggiori, Mosca e Pietroburgo in testa e, relativamente alle ville urbane e ai condomini in muratura, esso si manifesta soprattutto chiaramente nel rapporto tra il loro aspetto esteriore e l'arredamento degli interni, tema a cui si dovrebbe dedicare uno studio a parte.

◇ **Stil' modern: *The Wooden Architecture in the Russian Province*** ◇

Ugo Persi

Abstract

One of the lesser known aspects in the West of the Russian version of Art Nouveau, the *Stil' Modern*, is the wooden architecture. The article presents a review of exemplary buildings of this architectural category that found a great flowering especially in the provincial cities of the Russian Empire.

Keywords

Modern Style in Russia, Wooden Architecture, Russian Province.

Author

Ugo Persi is full professor of Russian Language and Literature at the Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures at the University of Bergamo. He is the author of: *La parola in Liberty. Literary Modern Style between Russia and the West* (Milan, 1989) and *Crossing Sounds. Poets and Musicians in Romantic Russia* (Viareggio, 1999). Both works were also published in Russia (Moscow, 2003, 2007). He is the editor, among others, of the collections of studies: *Italy, Russia and surroundings. Small typological review of traveling* (Bari, 2013); *Russian province: pro et contra* (Belgorod, 2017); *The artistic text: cultural tradition and multimedial reality* (Belgorod, 2017). He is also the author of more than hundred articles and studies published mainly abroad. His main research fields are: literature, music and figurative arts in the nineteenth century; Russian Symbolism; specificity of the Russian cultural territory.

Publishing rights

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



© (2020) Ugo Persi

“Обеспредметившаяся предметность”: наброски о материальном мире Набокова

Ольга Труханова

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 109-119 ◇

“ДОМ — просто каменная глыба, когда уходит человек”, — пишет Набоков в своем эссе, посвященном предметам, окружающим нас в повседневной жизни, а “вещь, сделанная кем-то вещь, сама по себе не существует”¹. На первый взгляд может показаться, что ничего сверхнового в этих наблюдениях не представлено, а автор лишь предлагает размышление над природой вещей, которое, по сути, возвращает нас к платоновской онтологии, в основе которой лежит принцип отношений, определяющих их свойства и состояния. За пределами этих отношений вещь превращается в ничто. Но ценность рефлексии писателя сводится скорее к роли, отведенной конкретному *homo sapiens*’у в функционировании закона изменчивости явлений материального мира. Набоков делает акцент на различиях в восприятии объективного и субъективного существования предметов и сосредотачивается на множественности и мимолетности их чувственной реализации. Именно поэтому к его излюбленным приемам можно отнести очеловечивание вещей и овеществление людей, ведь для правильной работы ума нужно замкнуть полный круг: “человек — подобие Божие, вещь — подобие человеческое. Человек, который делает вещь своим Богом, уподобляется ей”².

В этом коротком тексте 28-летний Владимир Набоков заложил фундамент не только поэтики вещи, но и дома как вечного спутника людского, выражающего индивидуальное; поэтики, которая плавно перетечет в его зрелое творчество, включая лекции и фрагменты эстетической и литературной критики. Не зря Михаил Эпштейн в на-

звании своей статьи о феномене стиля Набокова использовал цитату из посвящения Сирина *Памяти Л. И. Шигалева*: “моя жизнь — сплошное прощание с предметами”³. По мнению исследователя, с которым сложно не согласиться, причиной безошибочного узнавания “набоковского” есть особое обращение писателя с вещью, он “все время держит ее на грани присутствия — куда-то она клонится, кренится, почти исчезая, и посылая напоследок какой-то размытый отблеск”⁴.

Доклад Набокова *Человек и вещи* был написан в январе 1928 года, а к концу июня того же года была готова беловая версия романа *Король, дама, валет*⁵, в котором, по справедливому замечанию А. Долинина, принципы этого эссе нашли свое воплощение. Роман станет пороговым не только для развития темы “человекоподобных автоматов и автоматоподобных людей”⁶, но и дома, в котором интерьер и отдельные предметы становятся полноправными “действующими лицами”, а не только лишь необходимой декорацией в ходе сюжетной линии, отражающей социально-исторический контекст и положение в нем героев. Сдержанные признаки антропоморфизации вещей можно увидеть еще в *Машеньке*, первом романе писателя, которые затем, от текста к тексту, могут достигать гораздо более высоких уровней образности. Например, разделенная в пансионе Лидии Николаевны Дорн чета зеленых кресел наделяет-

¹ В. Набоков, *Человек и вещи*, Berg Collection, New York Public Library, Box 1, folder 1.

² Там же.

³ M. Epstein, *Good-bye to Objects, or, the Nabokovian in Nabokov*, в *A Small Alpine Forms: Studies in Nabokov's Short Fiction*, под ред. G. Barabtarlo — Ch. Nicol, New York 1993, с. 217-224.

⁴ Там же, с. 221.

⁵ Ср. Б. Бойд, *Владимир Набоков. Русские годы*, Санкт-Петербург 2010, с. 327.

⁶ А. Долинин, *Доклады Владимира Набокова в берлинском литературном кружке*, “Звезда”, 1999, 7, с. 10.

ся эмоциями, и одно из них “скучало” у Ганина. В *КДВ* старые кресла уже “с комическим радушием протягивали свои плюшевые руки”⁷, а в *Даре* трансфер переворачивается и Федор Константинович “старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками и душа бы влегла в чужую душу”⁸.

Посредством антропоморфизации дом превращается в единый живой организм, который может функционировать совершенно автономно, организуя вокруг себя параллельный мир:

Сейчас — ночь. Ночью особенно чувствуешь неподвижность предметов, — лампы, мебели, портретов на столе. Изредка за стеной в водопроводе всхлипывает, переливается вода, подступая как бы, к горлу дома⁹.

Хью, выходя из этой постыдной уборной, прикрыл за собой дверь, но она, как глупый щенок, заскулила и последовала за ним в комнату¹⁰.

Ван Баак в своей работе, посвященной мифопоэтике дома в русской литературе, почти не рассматривает развитие этой идеи у писателей-эмигрантов. Исключение составляет только Бунин с возвращением к теме усадьбы¹¹. Но Набоков, хоть и входит в список тех, кто был вынужден работать за пределами России, вряд ли вписывается в строгие рамки феномена ностальгии, за исключением его автобиографических текстов. Она проскальзывает на страницах его произведений в виде выхваченных из детства воспоминаний, вплетающихся в самые разнообразные контексты, но не является определяющей.

Дом у Набокова — понятие скорее эстетическое и сугубо индивидуальное, чем утилитарное и романтично-универсальное. Это отражение того долгого пути, которое идея дома как *house*, и как *home* преодолевала в течение истории,

а также тех изменений, которые она претерпела, начиная с эпохи Средневековья: “as the self-consciousness of medieval people was spare, the interiors of their houses were bare, including the halls of nobles and of kings. The interior furniture of houses appeared together with the interior furniture of minds”¹². Восприятие собственного внутреннего мира, развитие саморефлексии переносятся на окружающие нас вещи, усиливая и литературный психологизм:

Как только мы сосредотачиваемся на любом предмете материального мира, что бы с ним ни творилось, само наше внимание непроизвольно погружает нас в его историю. Чтобы материя соответствовала моменту, новички должны учиться скользить по ее поверхности. Просвечивающие предметы, сквозь которые сияет прошлое!¹³

Предмет согласно Набокову обладает уникальным свойством накопления памяти и ее проекции в настоящее, поэтому его восприятие всегда связано с прошлым, в то время как настоящее — всего лишь прозрачная плёнка. В *Апологии Плюшкина* В. Топорова мы находим утверждение, подчеркивающее двойственность природы предметов: “Вещь в ее эмпирически-чувственном восприятии как бы держится напряжением [...] двух полей вещи — внутреннего и внешнего, граница между которыми выступает как зримо воспринимаемая поверхность вещи, обращенная, подобно Янусу, в две противоположные стороны”¹⁴. Как отмечает Кекова, “предмет осознается Набоковым в его вещности, в его независимости и неподвластности человеку. Эта особая жизнь вещи открывается некоему постороннему наблюдателю в отсутствие людей”¹⁵. Но в то же время, он наделяет вещи способностью отражать внутреннее состояние человека, которому принадлежат, сливаясь с ним “эмоционально”.

⁷ В. Набоков, *Король, дама, валет*, в Он же: *Собрание сочинений русского периода в 5-и томах*, II, Санкт-Петербург 2009, с. 135.

⁸ В. Набоков, *Дар*, Санкт-Петербург 2014, с. 44.

⁹ В. Набоков, *Письмо в Россию*, в Он же: *Полное собрание рассказов*, Москва 2015, с. 190.

¹⁰ В. Набоков, *Просвечивающие предметы*, пер. А. Долинин — М. Мейлах, Санкт-Петербург 2017, с. 217.

¹¹ J. Van Baak, *The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration*, Amsterdam — New York 2009.

¹² J. Lukacs, *The Bourgeois Interior: Why the most maligned characteristics of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset*, “The American Scholar”, 1970 (XXXIX), 4, с. 623.

¹³ В. Набоков, *Просвечивающие предметы*, указ. соч., с. 213.

¹⁴ В. Топоров, *Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)*, в *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва 1995, с. 24-25.

¹⁵ С. Кекова, *Метафизика вещи в художественном мире Набокова*, в С. Кекова, *Мироощущение Николая Заболоцкого: опыт реконструкции и интерпретации*, Саратов 2007, с. 67.

Набоков в чертежах своих литературных домов и предметном наполнении интерьера опирается не только на детские воспоминания о родительской даче или дядиной усадьбе, но и на те приемы, которые использовали его предшественники в XIX веке. В них сочетается что-то и от гоголевских помещичьих дворов, и от толстовских покоев Ивана Ильича, ставших причиной его медленного умирания, и от флюберовских *bibelot* и *musées reçus*¹⁶.

Когда речь заходит о вещном мире у Набокова, чаще всего исследователи обращаются к образам зеркала и куклы — сквозным в творчестве писателя¹⁷. Однако они далеко не исчерпывают богатую галерею предметов, создающую особенную атмосферу его произведений и нередко выполняющих сюжетообразующую функцию¹⁸. Среди них очень много предметов мебели и домашнего обихода, но целостное восприятие образа созданных Набоковым интерьеров нередко остается за кадром. Исключение, по большому счету, составляют романы *Машенька*¹⁹ и *Защита Лужина*. Так, С. Сакун уже описывал в своей работе²⁰ как пространство берлинской квартиры шахматного гения оказалась не чем иным как игровой доской, на которой развернулась предложенная в романе матовая комбинация из 7 ходов²¹, а сам главный

герой представлен в виде черного коня. Чтобы наглядно доказать всю сложность надстройки, исследователь предлагает читателям план квартиры с точным расположением мебели и указанием цвета стен, получая в итоге черно-белые квадраты. Этот прием Набоков применял и в своем предыдущем романе, *Король, дама, валет*, с той разницей, что читателю не пришлось разгадывать ребус. На рождественском вечере в доме Драйера его жена Марта со своим любовником Францем передвигаются как шахматные фигуры. И несмотря на то, что заявлены они были игральными картами, их пространственное местонахождение напоминало бы шахматисту его коня по отношению к чужому ферзю.

1.

Как уже было отмечено в критических исследованиях, “роман *Король, дама, валет* стал этапом развития поэтики вещи, на котором вещная реальность Набокова начала приобретать новые функции в сравнении с предшествующими произведениями”²². Однако эта тема требует дополнительного рассмотрения и уточнений.

Главные герои показаны в названии как одушевленные персонажи карточной колоды, представители вещного мира под видом классической метафоры любовного треугольника в духе Флорбера с подтекстом рыцарской традиции провансальской лирики. Ожившие карты в литературе встречаются нередко в авторских сказках, одной из которых является переведенная Набоковым *Алиса в стране чудес*. Марта, как и Королева червей Кэролла, отдает приказ “отрубить голову”, с той только разницей, что казнить она мечтает собственного мужа руками Валета-Франца. Если обратиться к русской литературе, то это, прежде всего, *Пиковая дама*²³ “Нет ни одного романа

¹⁶ Cp. J. Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*, Cambridge 2004, с. 83-108.

¹⁷ См. В. Полищук, *Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова. Диссерт. канд. филол. наук*, Санкт-Петербург 2000.

¹⁸ О вещах-доминантах в произведениях Набокова (“карандаш”, “часы”, “зеркало”, “книга”, “шахматы”) и их роли в построении сюжета см. Д. Гусева, *Метафорические конструкции с номинациями вещей в русскоязычной прозе Набокова. Автореферат диссерт. канд. филол. наук*, Калининград 2008. О значении некоторых других предметов и о набоковской игре на противоположности смыслов вещей см. Н. Фатева, *Функции вещественных деталей в прозе В. Набокова*, в *Концепт вещи в славянских культурах*, под ред. Н. Злыдневой — А. Семеновой — Д. Полякова, Москва 2012, с. 198-205.

¹⁹ См. А. Яновский, *О романе Набокова Машенька*, в *Владимир Набоков: pro et contra*, Санкт-Петербург 1997, с. 842-850; I. Książopolska, *The Silent Malice of (In)animate Objects: Nabokov's Things*, “Kronos. Philosophical Journal”, 2016 (V), с. 64-77.

²⁰ Более подробно см. С. Сакун, *Шахматный секрет романа В. Набокова “Защита Лужина” (новое прочтение романа)*, “Филологический вестник Ростовского государственного университета”, 1999, 1, с. 19-25.

²¹ Судя по всему, речь идёт о мате Легала, который тот поставил в партии против Сен-Бри в Париже в 1750 году.

²² А. Долинин, *Доклады*, указ. соч.

²³ Е. Галимова, *Три карты. ‘Пиковая дама’ Пушкина и ‘Король, дама, валет’ Набокова*, “Русская литература”, 2003, 1, с. 111-122. В ключе темы данной статьи можно отметить сцену движения вокзала и города по отношению к поезду, такой “перевертыш”, в котором отделяется не транспортное средство, а предметы, его окружающие. Эпизод явно навеян последней поездкой Анны, во время которой её блуждающий взгляд переходил от одной предметной детали к другой, представляя общую картину

у Набокова, в котором не был бы так или иначе разыгран какой-то мотив из Пушкина”²⁴. Е. Галимова отмечает, что авторы первых критических откликов на *КДВ* никаких связей этого романа с русской традицией вообще не выделяли и лишь позже заговорили о нем в ключе предполагаемого пародирования в том числе и *Анны Карениной*²⁵.

Однако *Пиковая дама* не единственный источник родной литературы. Особое внимание обращает Набоков в своих *Лекциях* на прозвища, которые дают игральным картам чиновники города NN из *Мёртвых душ*: “Черви — это сердца, но звучат как червяки и, при лингвистической склонности русских вытягивать слово до предела ради эмоционального эффекта, становятся *червоточинной*[...].” Двойной подтекст, образовавшийся между пошлостью червоточкины в чистом виде, и банальностью ассоциации схематичных сердец с любовной историей, скорее всего и легли в основу выбора масти автором *КДВ*²⁶. О том, что речь идет именно о ней, мы узнаем из предисловия к английскому изданию, написанному сорок лет спустя после выхода романа: “Finally, the question of the title. Those three court cards, all hearts, I have retained, while discarding a small pair”²⁷.

Основная часть действия происходит в помещении: в доме Драйера и Марты, в его магазине, в съемной комнате Франца и в отеле на берегу моря. Ещё Долинин указывал на расплывчатость и второстепенность образа Берлина, который читатель видит вначале близорукими глазами Франца, разбившего очки, но и в дальнейшем сталкивается с городом все так же сквозь призму его восприятия, бродящего по отдаленным районам города, так напоминая ему провинцию²⁸. Сцены внутренней жизни лишь усиливают акцент на принадлежности героев к буржуазному сословию: “When

в форме потока сознания.

²⁴ В. Старк, *Пушкин в творчестве В. В. Набокова*, в *Владимир Набоков: pro et contra*, указ. соч., с. 781.

²⁵ Е. Галимова, указ. соч.

²⁶ Галимова предполагает, что Марта была дамой пик, но ни ее муж, ни его племянник не соответствуют этой масти. Е. Галимова, указ. соч., с. 113.

²⁷ V. Nabokov, *Foreword to Queen, King, Knife*, London 2012, с. 7.

²⁸ А. Долинин, *Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы*, в *В. Набоков, Собрание*, указ. соч., с. 17-18.

we think of a bourgeois scene, we seldom think of nature outdoors; we usually think of something that is human, comfortable, cozy”²⁹.



Илл. 1 - К. Зеленцов, *В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях*, конец 1820-х — начало 1830-х, ГТГ.

Уже во внешнем облике дома, принадлежавшего дяде Франца и его жене, фокус сосредоточен на обывательском характере героев, а в его очертаниях угадывается почти человеческая фигура: “Этот зернисто-серый особнячок был на вид удивительно какой-то плотный, ладный, даже скажем аппетитный”³⁰. Центром то ли “карточного”, то ли “кукольного”³¹ дома Драйеров является гостиная в стиле бидермейер, которой так гордится хозяйка, с достаточно репрезентативными стенами голубой окраски [Илл. 1]. В ней сосредоточились предметы, типичные для мещанского вкуса, такие как фарфоровые звери и разноцветные подушки, а мебель “походила на выставку в хорошем магазине”³². Несмотря на то, что действие происходит в Берлине, невозможно с точностью утверждать, что Набоков подразумевает оригинальный немецкий бидермейер, а не его адаптированную

²⁹ J. Lukacs, *The Bourgeois Interior*, указ. соч., с. 622.

³⁰ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 161.

³¹ Стоит отметить некоторое сходство образа Марты с главной героиней пьесы Ибсена, беззаботной хозяйки дома, предающейся повседневным хлопотам и покупкам в канун Рождества, любящей светскую жизнь и танцы. Скромная, по сравнению с домом Драйера, гостиная адвоката Хельмера, единственное место действия во всех трех актах, обладает, однако, теми же неизменными атрибутами: гравюрами на стенах, этажеркой с фарфоровыми и другими безделушками, книжным шкафом с книгами в роскошных переплетах. Роднит обеих женщин и забота о финансовом благополучии мужей, несмотря на то, что драма Норы существенно отличается от фарса Марты.

³² В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 153.

версию³³. Писатель очень метко подмечает и любовь его русской вариации к развешиванию портретов родственников³⁴. Так, Марта выдавала себя за даму благородного происхождения, повесив рядом с дагерротипом своего деда-купца портрет маслом важного старика в сюртуке и с тростью. Выбор стиля достаточно очевиден: провинциальные мотивы, стремление к комфорту, иногда чрезмерному и бессмысленному, прекрасно дополняет образ главной героини. Примечателен и тот факт, что расцвет бидермейера в России приходится как раз на то время, когда Николай Гоголь трудится над *Мёртвыми душами*, а Павел Федотов пишет свои жанровые зарисовки.

Интерьер не только является местом действия, отражает сущность героев, но и создает живую, иногда почти мистическую картинку, в которой то и дело происходит некий “бунт вещей”. Дом в целом, как мы уже говорили, не есть лишь декорация, пусть и со своим уютом или холодностью помещений в зависимости от функционального предназначения в ходе сюжета. Дом дышит, чувствует, подыгрывает героям или, наоборот, препятствует какому-то событию. Он, по сути, является продолжением, проекцией “Я” Марты в своем хладнокровии и нарочитой помпезности. Её ненавистью к мужу, наполнявшей грудь духотой, пропитана каждая вещь: “дому было душно от него, хрипло тикали часы, задохались белые конусы салфеток на нарядном столе, — но как выкашлять его, как продохнуть?”³⁵ Антропоморфизация дома у Набокова почти никогда не осуществляется в полной мере без предметов, его населяющих, а скорее наоборот. Человекоподобен не только каркас, каждая мелочь обладает своим понятием цели, которым её наделяет создатель, “ ‘заражает’ вещь ‘разумом’ — теми способностями и их соче-

таниями, которые иногда настолько превосходят человеческие, что способны уходить из-под опеки и контроля человека”³⁶. Именно в таком уравнении, основанном на исследованиях Топорова: “Бог — мир = человек — вещи”³⁷ функционирует микрокосмос набоковского дома:

Теперь в комнате было пусто. Вещи стояли и лежали в тех небрежных положениях, которые они принимают в отсутствие людей. Черная самопишущая ручка дремала на недоконченном письме. Круглая, дамская шляпа, как ни в чем ни бывало, выглядывала из-под стула. Какая-то пробочка, вымазанная с одного конца синевой чернил, подумала-подумала, да и покадилась, тихонько, полукругом, по столу, а оттуда упала на пол [...]. В шкапу, уловив мгновение, тайком плюхнулся с вешалки халат, — что делал уже не раз, когда никто не мог услышать³⁸.

Несмотря на видимую нелепость, отсутствие хорошего вкуса хозяйки и иронию автора, знаменитого своими меткими замечаниями о пошлости, особняк семейства Драйер обладает неким магнетизмом, заложенным в самой идее дома как *home* и представителей буржуазного класса, каковыми являются герои романа, как аутентичных носителей понятия уюта, начиная с эпохи Средневековья³⁹. Одна из ключевых сцен романа — празднование Рождества, в котором дом Драйеров по праву занимает почетное место, отзеркаливая все скрытые мысли и желания героев, осознание которых приводит к тому, что события в романе начинают развиваться быстрее. Этот христианский праздник отождествляется с традиционно буржуазным бытом, поскольку несет в себе идею интерьеризации и прочно связан с культом семьи, детей и домашнего уюта⁴⁰. Центральное место отведено предметам мебели и в рассказе Набокова *Рождество*, среди которых, погружившись в воспоминания в борьбе с одиночеством, находит утешение убитый горем отец:

Вернувшись по вечеряющим снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не

³³ Кроме упоминания метрополитена и музея с египетскими древностями, иные признаки географической принадлежности города практически отсутствуют. Скорее всего Набоков заимствовал прием размытых территориальных рамок у Пушкина. Ср. Т. Цивьян, *Интерьер петербургского пространства в ‘Пиковой даме’ Пушкина*, “Slavica Tergestina”, 2000, 8, с. 191-202.

³⁴ Более подробно о русской адаптации стиля бидермейер см. А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007.

³⁵ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 223.

³⁶ В. Топоров, *Апология*, указ. соч., с. 33.

³⁷ Й. Ужаревич, *Порождение вещи*, в *Концепт*, указ. соч., с. 12.

³⁸ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 247.

³⁹ Ср. “What places the bourgeois in the center of any discussion of domestic comfort is that unlike the aristocrat, who lived in a fortified castle, or the cleric, who lived in a monastery, or the serf, who lived in a hovel, the bourgeois lived in a house. The examination of the home begins here”. W. Rybczynski, *Home. A short story of an idea*, London 1986, с. 25.

⁴⁰ J. Lukacs, *The Bourgeois Interior*, указ. соч., с. 627.

сживал никогда. Так бывает после больших несчастий. Не брат родной, а случайный неприметный знакомый, с которым в обычное время ты и двух слов не скажешь, именно он толково, ласково поддерживает тебя, подает оброненную — шляпу, когда все кончено, и ты, пошатываясь, стучишь зубами, ничего не видишь от слез. С мебелью — то же самое. Во всякой комнате, даже очень уютной и до смешного маленькой, есть нежилой угол. Именно в такой угол и сел Слепцов⁴¹.

Богатому дому Драйера противопоставлена комната Франца, которую тот снял у старика Метекелфареса: небольшая, но чистая и светлая, с деревянной кроватью, столом, двумя стульями и комодом. Несмотря на отсутствие избытка желтого цвета, как это было в *Машеньке*, и размеры чуть больше, чем “чемоданные”, все убранство и атмосфера отсылают к *Преступлению и наказанию*, а от первого романа ей достались все те же розы на обоях, как в воспоминаниях Ганина о летней усадьбе: “Узоры обоев, капустообразные розы, правильно чередуясь, доходили с трех сторон до двери, — но дальше расти было некуда, уйти из комнаты они не могли, как не могут вырваться из тесного круга смертные, прекрасно согласованные, но на плен обреченные мысли”⁴².

Настороженный и неестественный вид, который комната принимает перед отъездом временного обитателя — не что иное, как его же зеркальное отражение. Франца не любили вещи, они скорее потешались над ним и над его жалкой фигурой. Человек в этом двойном мире, созданном писателем, не является единоличным хозяином и повелителем, он должен заслужить одобрение, как в *Египетской книге мертвых* это делает душа Ани, которой чтобы пересечь Чертог Маати, приходится вести диалог с его составляющими, от дверного засова и петли, до порога и пола⁴³.

Когда молодой человек наконец-то покинул навсегда свое временное жилище, “дом раскрылся, выпустил его и стянулся опять”⁴⁴, подобно растению-хищнику, по ошибке упустившему свою жертву. Дверь, напоминающая пасть или в форме раскрытого рта вписывается в концепцию пред-

ставления дома как человеческого тела, изложенную М. Элиаде, и соотносится с понятием чудовищного в искусстве или “бунта вещей”, как на картинах Босха, его подражателей [Илл. 2], или непосредственно в архитектурных элементах (обычно так изображены врата Преисподней, если вспомнить парк Бомарцо или навеянный им боковой фасад Палаццо Дзуккари [Илл. 3]). Однако наиболее распространенным элементом является окно-глаз⁴⁵. Именно оно подмигивает золотым светом, напоминая Драйеру о портсигаре в форме раковины, которую тот зачем-то стащил у американца во время делового обеда и засунул в карман. Вернувшись после встречи в свой особняк, он чувствует его совершенно пустым, несмотря на обилие предметов. По состоянию вещей уже угадывалась близкая и неминуемая смерть Марты: накрытая простынейю поверх одеяла кровать, исчезнувшая со столика кукла негра, и остановившиеся абсолютно все часы в доме.



Илл. 2 — Последователь Иеронима Босха, *Visio Tugdali*, ок. 1485, Денверский художественный музей.

2.

Если предметы в интерпретации Набокова являются накопителями памяти, обращенными в прошлое, то в организационной структуре дома эту роль, конечно же, выполняет чердак. В своих автобиографических воспоминаниях писатель говорит о неразрывности времени “при котором и в пятьдесят ещё живёшь себе в дощатом домике

⁴¹ В. Набоков, *Рождество*, в Он же: *Полное собрание*, указ. соч., с. 184.

⁴² В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 275-276.

⁴³ Ср. *Египетская книга мертвых. Папирус Ани в переводе Э.А. Уоллеса Баджа*, пер. С. Архиповой, Москва 2003, с. 57.

⁴⁴ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 278.

⁴⁵ См. Т. Цивьян, *Окно-глаз (к антропоморфизации дома)*, в “Традиционная культура”, 2001, 2, с. 19-24.

своего детства и всякий раз, прибираясь на чердаке, натыкаешься на всё те же побурелые учебники, так и застрявшие в позднейших наслоениях мёртвых вещей”⁴⁶, гарантируя столь важную в собственной картине мира связь с прошлым, с детскими грезами и мечтами. Иронизируя над своей судьбой в стихотворении *Разговор*, он снова прибегает к тому же образу: “бормочет где-то русский гений // на иностранном чердаке”⁴⁷. Гастон Башляр утверждает, что опыт, который человек переживает в своем первом доме, может оказывать определенное влияние на всю оставшуюся жизнь, а наше самопознание во времени — всего лишь иллюзия, поскольку мы отдаем себе отчет лишь о последовательности фиксаций в конкретных пространствах стабильности нашего существования. Бессознательное, в том числе, “имеет место обитания. Воспоминания недвижимы и тем более прочны, чем лучше они размещены в пространстве”⁴⁸. Чердак французский философ рассматривает как “пространство одиночества”, “раковину”, в которой “мы неизменно находим успокоение”, и которое для нас конститутивно. “Даже если эти пространства окончательно вычеркнуты из настоящего и не имеют перспектив на будущее, даже если мы навсегда лишились чердака, потеряли свою мансарду — тот факт, что мы любили чердак, что мы жили в мансарде, пребудет вовек”⁴⁹.

Набоков не раз возвращается в своих текстах в это отдаленное, но в то же время интимное помещение под крышей дома. Маленький Лужин считает дачный чердак особенным, “с оконцем, через которое можно было смотреть вниз, на лестницу, на коричневый блеск её перил, плавно изгибающихся пониже, теряющихся в тумане”⁵⁰ и, прячась там от грядущих перемен, связанных с переездом в город, он впервые натывается на старую шах-

матную доску с трещиной.



Илл. 3 - Палаццо Дзуккари, нач. XVII в., Рим.

В романе *Ада, или Радости страсти* дом и сад представлены как эротическое пространство, списанные из детских и юношеских воспоминаний автора, но именно чердаку Ардиса отведено особое место сообщника двух подростков в открытии их первой любви и семейных тайн. Брайан Бойд отмечает важность эпизода на чердаке чуть ли не для всей архитектоники этого сложно построенного произведения:

Подобно почтенному роману XIX века, *Ада* в сцене на чердаке знакомит нас со всеми семейными отношениями, с которыми нам необходимо освоиться, однако преподносит их в таком изобилии, что кажется, будто никакой экспозицией тут и не пахнет, — пока следующие главы не помогают нам отыскать именно то, что нам следует знать⁵¹.

Остальные пространства дома предстают в виде запутанного лабиринта извилистых коридоров, в которых, пройдя сквозь покои хозяев, можно наткнуться на полупотайную лесенку, ведущую в противоположное крыло, и потеряться в бесконечных анфиладах комнат, как в переходах памяти. Достаточно скромное убранство спален кон-

⁴⁶ В. Набоков, *Память, говори*, в Он же: *Собрание сочинений американского периода в 5-и томах*, V, Санкт-Петербург 1999, с. 531.

⁴⁷ В. Набоков, *Стихотворения*, Санкт-Петербург 2002, с. 339.

⁴⁸ Г. Башляр, *Избранное: Поэтика пространства*, Москва 2004, с. 30.

⁴⁹ Там же, с. 31.

⁵⁰ В. Набоков, *Защита Лужина*, в Он же: *Собрание сочинений русского периода в 5-и томах*, указ. соч., с. 314.

⁵¹ Б. Бойд, *Владимир Набоков. Американские годы*, Санкт-Петербург 2010, с. 650.

трастирует с гостиной, обитой шелком и обставленной в духе стиля ампир, которая по классическим усадебным канонам выходит в парк. Цветовое оформление салона и бальной залы, находящейся по другую ее сторону, выдержано в палевых и желто-фиолетовых тонах. Эти оттенки, как говорил Набоков в своих лекциях, впервые заметил и использовал Гоголь, а за ним Лермонтов и Толстой⁵².



Илл. 4 - Самюэль ван Хогстратена, *Тапочки*, 1662, Лувр.

На примере этого романа — одного из самых экфрастичных в творчестве Набокова, можно проследить также, как цитаты вещей и интерьера из живописи вплетаются в общую конструкцию. Целый ряд картин усиливает эстетическое восприятие чувственной линии: фреска, изображающая *Флору* из Археологического музея в Неаполе, *Ева с клесидрофоном* Пармиджанино, *Венера Кранаха*, *Сад земных наслаждений* Босха⁵³.

Но есть и менее очевидные цитаты. В седьмой



Илл. 5 - Герард Терборх, *Галантная беседа*, ок. 1654, Рейксмюсеум.

главе первой части *Ады* описана небольшая сценка, типичная для голландской живописи 17 века. Проснувшись однажды утром в Ардесе от какофонии птичьего щебета, Ван спускает ноги в тапочки, надевает халат и устремляется по запутанным коридорам и комнатам в направлении выхода в сад. Главная дверь оказывается запертой, поэтому юноше приходится пройти через все парадные комнаты к неприметной нише, где хранились запасные ключи. В угловой он встречает горничную Бланш, к которой проявляет явную симпатию сексуального характера. Пока девушка произносит свой монолог, объясняющий ее нежелание вступить с ним в связь, “в зеркале рука дворецкого извлекла ниоткуда графинчик и сгнула”⁵⁴. Мсье Бутеллен имел возможность наблюдать за ними из соседней комнаты благодаря зеркалу над софой, спрятанной за шелковой ширмой. Открытые настежь двери и сквозные коридоры с виднеющимися деталями интерьера — один из любимых сюжетов голландских художников в эпоху Золотого века. Некоторые из таких картин не просто являются образцами жанровой живописи, но и несут в себе назидательное послание, а вышеописанный эпизод как будто повторяет одно из полотен Самюэля ван Хогстратена, *Тапочки* [Илл. 4]. Столь

⁵² В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Санкт-Петербург 2012, с. 59.

⁵³ О живописи в романе *Ада, или Радости страсти* см. G. De Vries, D. Barton Johnson, *Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam 2006.

⁵⁴ В. Набоков, *Ада, или Радости страсти*, с. 74.

домашняя, но не лишенная эротического подтекста вещь, призвана не только помочь в построении перспективы и удлинения пространства. Она оставляет лишь намек и поле для воображения, перекликаясь с висящей в крайней комнате живописной цитатой — картиной Герарда Терборха *Галантная беседа* (или *Отеческое наставление*), на которой, вероятнее всего, изображены отнюдь не родители юной девушки, а сцена знакомства, где женщина с бокалом выполняет роль свахи [Илл. 5]. Сюжет и его интерпретация были настолько популярными, что его не раз повторил как сам художник, так и его последователи. На сегодняшний день существует 24 версии, разбросанные по разным музеям мира. Одна из них висит в берлинской Gemäldegalerie, а работу Хогстрате-на Набоков мог видеть в Лувре.

3.

Франческо Орландо, в своей фундаментальной работе, посвященной образу вещи в литературе, рассматривая важнейший в этом смысле феномен Плюшкина, цитирует глубокое замечание немецкого ученого Эрика Ауэрбаха, ранее выделившего

завоевание некоторых писателей 30-х — 40-х гг. XIX века, которое состоит не столько в свободном введении в литературу “всех повседневных атрибутов жизни, практических, некрасивых и пошлых” — считавшихся ранее недостойными или незначительными; сколько в способности воспринимать их вполне серьезно, или “даже трагично”, вместо того, чтобы — как когда-то — украшательствовать или обменивать их нехватку достоинства на острашение посредством комических или сатирических приемов⁵⁵.

Если Гоголь вслед за Пушкиным был одним из первых, кто ввёл бытовые предметы в литературу как полноценные и очень важные элементы, доведя их описание до наивысшей точки образности и живого взаимодействия с их литературным обладателем, Набоков расширяет функцию литературной вещи одновременно до археологической и, как мы это видели выше в случае с *КДВ*, до фольклорной и антропологической. Предметы, наполняющие сцены повседневной жизни, нередко приобретают значение и музейного артефакта,

начиная с рассказов и русских романов Набокова. Концепция пошлости и китча, которую он вывел, опираясь не в последнюю очередь на автора *Мёртвых душ*, соседствует с новым осмыслением предмета и быта. Как отмечает Светлана Бойм,

многие критики китча на Западе, от Набокова до Германа Броха, часто находили его истоки в буржуазном культе домашнего очага. В романе Набокова *Дар* кактусы на окне у немецкой хозяйки пансиона символизируют ее маленький пошлый мирок⁵⁶.

В том же *Даре*, однако, присутствует и ряд образов, превращающих особняк Годуновых-Чердынцевых на Английской набережной в этнографический музей,

на полках которого прозябали: ожерелье из волчьих зубов, алмазопитомый божок с голым пузом, другой фарфоровый, высовывающий в знак национального приветствия черный язык, шахматы с верблюдами вместо слонов, членистый деревянный дракон, сойотская табакерка из молочного стекла, другая агатовая, шаманский бубен, к нему заячья лапка, сапог из кожи маральих ног со стелькой из коры лазурной жимолости, тибетская мечевидная денежка, чашечка из кэрийского нефрита, серебряная брошка с бирюзой, лампада ламы, — и ещё много тому подобного хлама [...] ⁵⁷.

Отдельного внимания в этой перспективе заслуживает рассказ *Посещение музея*. Согласно Юрию Лотману, тема дома, став идейным фокусом в произведениях Пушкина, “в творчестве Гоголя она получает законченное развитие в виде противопоставления [...] ‘дома’ — дьявольскому ‘антидому’ (публичный дом, канцелярия *Петербургских повестей*) [...]”⁵⁸. Набоков создает образ антидома в стенах загадочного музея, противопоставленного дому в лице Петербурга, куда он совершенно непостижимым образом попадает, пройдя по бесконечным залам и комнатам, в которых хранились самые разнообразные предметы. Происхождение и культурная ценность некоторых из них достаточно сомнительна: пористые окаменелости, бледный заспиртованный червяк и черные

⁵⁶ С. Бойм, *Общие места. Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, с. 18. Стоит отметить тот факт, что комнатные цветы становятся неотъемлемым элементом русского интерьера, начиная с периода бидермейера, который так ярко отразился в романе Набокова *КДВ*. Ср. А. Грашин, *Краткий курс*, указ. соч.

⁵⁷ В. Набоков, *Дар*, указ. соч., с. 21. О происхождении этих предметов см. А. Долинин, *Комментарий к роману Владимира Набокова ‘Дар’*, Москва 2016.

⁵⁸ Ю. Лотман, *Дом в ‘Мастере и Маргарите’*, в *Семиосфера. Культура и взрывы внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки*, Санкт-Петербург 2000, с. 313.

⁵⁵ E. Auerbach, *Mimesis*, цит. в: F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 2015, с. 36.

шарики разной величины, напоминающие навоз. Отсутствие подписей к этим, на первый взгляд, случайным предметам, говорит о том, что коллекции не хватает порядка, или о том, что музей не совсем то, чем должен казаться.

О том, что речь идёт о доме Дьявола, читатель догадывается в ходе повествования, хотя предпосылки к такому выводу разбросаны автором еще с самого начала: судьба приводит героя на ступеньки музея против его воли, а в первом зале его встретили две совы, как будто сошедшие с полотна Босха. Когда же небольшое, сложенное из пестрых камней, не очень примечательное здание разрастается изнутри до невообразимых размеров места сомнениям уже не остается⁵⁹. При первом посещении рассказчику кажется, что музей состоит всего лишь из двух небольших залов, в одном из которых он и обнаруживает портрет деда его приятеля кисти художника Леруа. Но когда он во второй раз возвращается туда с месье Годаром, помещений оказалось гораздо больше. В них становилось тяжело и мутно. “В музее было нехорошо. Доносились вакхические восклицания, бравурный смех и как будто даже шум потасовки”⁶⁰.

Однако самым важным для нашей темы наблюдением, которое Набоков спрятал в этом рассказе, написанном ровно десять лет спустя после эссе *Человек и вещи*, остается другое: мы привыкли к мысли, что предметы не одушевлены, но это всего лишь сон, сон субстанции.

www.esamizdat.it ◇ О. Труханова, “Обеспредметившаяся предметность”: наброски о материальном мире Набокова ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 109-119.

⁵⁹ О параллелях с описанием княжеского дворца в рассказе Бунина *Несрочная весна*, а также о “двойничестве” главного героя с Орфеем, Одиссеем и Фаустом см. М. Ефимов, “В музее было нехорошо”. Два комментария к рассказу В. Набокова ‘Посещение музея’, “Nabokov Online Journal”, 2018 (XII), с. 1-16.

⁶⁰ В. Набоков, *Посещение музея*, в Он же: *Полное собрание*, указ. соч., с. 471. В другой “нехорошей квартире” № 50, на Большой садовой 302-бис сатана давал бал.

◇ *“The Sleep of Substance”: some Sketches from Nabokov’s Material World* ◇

Olga Trukhanova

Abstract

Wandering in the rich gallery of interiors created by Vladimir Nabokov we can find out some interesting points that reflects on his poetics as well. In each singular description, he goes above the apparent simplicity of the domestic objects we deal with in our everyday life, transforming them in singular pieces, animated ones and bearers of memory. Starting from his early novel *Queen, King, Knight* Nabokov traces the path which goes beyond the usual comprehension of the things we are surrounded by and opens a new perspective where the objects can be considered as autonomous characters even capable of emotion. This paper focuses on some different approaches Nabokov uses to introduce the image of the house and the interior that in part reconnects to the XIX-century tradition (including the idea of Anti-house) and the bourgeois conception of the intimacy, the domesticity and the self-consciousness.

Keywords

Vladimir Nabokov, Domestic objects, Intérieur, Transparency, Lieu De Memoir, Anti-house.

Author

Olga Trukhanova, PhD in Russian literature achieved in 2016 at Sapienza – Rome University, actually lecturer of Russian language at the same University. Her interests include Russian novel of XIX-XXI century, interdisciplinary approaches to the relationship between literature and the visual arts, intertextual analysis. Author of the book *Il Vate, il Poeta, l’Esule. Brodskij rilegge Dante*.

Publishing rights

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



© (2020) Olga Trukhanova

“Nel mondo di legno di noce si viveva più a lungo”.

L'intérieur come fallimento dell'utopia nel romanzo

La dimora di noce di Miljenko Jergović

Enrico Davanzo

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 121-132 ◇

Se il futuro avesse fallito o se un giorno le persone si fossero stufate — anche questo era possibile —, avrebbero semplicemente prelevato quegli oggetti dalla soffitta per rimetterli nel punto esatto dov'erano una volta.

M. Jergović¹

STVARI. In italiano: le cose².
A tale concetto è possibile ricondurre una parte assai significativa della produzione dello scrittore croato-bosniaco Miljenko Jergović, tra i principali autori contemporanei legati alla regione ex jugoslava. Nato a Sarajevo nel 1966, Jergović ha debuttato come poeta e giornalista nella prima metà degli anni Ottanta. Trasferitosi a Zagabria durante la guerra e l'assedio della capitale bosniaca, ha esordito nella prosa narrativa con la raccolta di racconti *Sarajevski Marlboro* [Le Marlboro di Sarajevo, 1994]³. In quest'opera iniziale, legata all'esperienza diretta del conflitto, appaiono già pienamente definite quelle peculiarità stilistiche e tematiche che caratterizzano la successiva produzione dell'autore, e che hanno spinto diversi critici ad associarlo alla cosiddetta *stvarnosna proza*. Risulta difficile tradurre tale denominazione, attribuita dalla critica Jagna Pogačnik allo stesso Jergović⁴ e solitamente adoperata

per indicare la generazione di prosatori affermatasi in Croazia nella seconda metà degli anni Novanta. Non sembra infatti esistere un vocabolo italiano del tutto corrispondente all'aggettivo *stvarnosni*, interpretabile approssimativamente come 'realistico, concreto'⁵ e applicato all'opera di questi autori per la raffigurazione 'mimetica' della realtà coeva, segnata dalla guerra, dal predominio politico dei partiti nazionalisti e dalla transizione al capitalismo liberista⁶. Il carattere mimetico attribuito a tali rappresentazioni risiede soprattutto nell'attenzione fattografica per l'ambiente quotidiano, descritto nei suoi aspetti più materiali e riconoscibili attraverso l'impiego del gergo urbano e i frequenti riferimenti al locale contesto storico e geografico⁷. La visione ironica e contestatoria della società postbellica che ricorre nella produzione di tali scrittori (in particolare Robert Perišić, Boro Radaković, Tarik Kulenović, Ante Tomić e Zoran Ferić) ha inoltre portato il critico Krešimir Bagić a coniare la definizione *kritički mimetizam* [mimetismo critico]⁸.

L'opera di Jergović, pur manifestando caratteristiche simili a quelle elencate, si distingue per le particolari scelte in merito alla lingua e alla raffigurazione della realtà post-jugoslava.

¹ M. Jergović, *La dimora di noce*, Milano 2005, p. 438.

² M. Deanović — J. Jernej, *Hrvatsko talijanski rječnik. Vocabolario croato italiano*, Zagreb 1994, p. 904.

³ Pubblicata in Italia per la prima volta da Quodlibet nel 1995 con la traduzione di Ljiljana Avirović, e successivamente riedita per i tipi di Scheiwiller nel 2005 e di Bottega Errante Editore nel 2019.

⁴ J. Pogačnik, *Usponi, padovi i konačno dobri radovi. Tema rata u suvremenoj hrvatskoj prozi*, "Hrvatska revija", 2009, 3, <http://www.matica.hr/hr/355/usponi-padovi-i-konacno-dobri-radovi-21076/> (ultimo accesso: 30.06.2020). Lo stesso Jergović viene spesso presentato come iniziatore di tale corrente. Si veda M. Jergović, *Herkul*, Beograd 2019, quarta di copertina.

⁵ A differenza dei possibili traduttori italiani, l'originale croato mantiene in evidenza la radice etimologica dell'aggettivo, ovvero il sostantivo *stvar* [cosa, oggetto], dal quale deriva anche *stvarnost* [realtà].

⁶ J. Pogačnik, *Usponi*, op. cit.

⁷ N. Koščak, *Šrajbenzi spiku? Stilovi hrvatske žargonске i žargonizirane proze 1990-ih i 2000-ih*, Zagreb 2006, <https://stilistika.org/hrvatska-zargoniska-i-zargonizirana-proza-1990-ih-i-2000-ih> (ultimo accesso: 30.06.2020).

⁸ K. Bagić, *Proza urbanog pejzaža*, in Idem, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, Zagreb 2004, p. 123.

L'autore sarajevese, opponendosi alle riforme che negli anni Novanta hanno cercato di eliminare dall'idioma croato parte del lessico comune alle parlate serba e bosniaca⁹, ha infatti elaborato una propria lingua letteraria orgogliosamente ibrida, ricca di regionalismi, sfumature ironiche ed eterogenee stratificazioni culturali. A ciò si accompagna l'interesse per le vicende dei singoli individui e delle loro famiglie, il cui destino acquista una particolare valenza metaforica in relazione al contesto ex jugoslavo. Il legame tra la Storia dei diversi sistemi di potere succedutisi nella regione e le anonime microstorie dei personaggi emerge soprattutto da quella che, riferendoci liberamente alla *thing theory* sviluppata da Bill Brown¹⁰, potremmo definire come una peculiare 'poetica delle cose'. I protagonisti di numerose opere di Jergović, traumatizzati dalla guerra e dall'implosione della società jugoslava, tendono a cercare una precaria stabilità emotiva nel rapporto con determinate 'cose' quotidiane, legate a precedenti contesti storico-sociali e assurte a simboli della normalità cancellata dal conflitto. Tali artefatti, non ascrivibili alla classe degli *objects* poiché considerati al di là delle abituali dinamiche di utilizzo e possesso¹¹, rispecchiano l'isolamento e la marginalità dei loro proprietari in quanto 'relitti' di epoche ormai concluse.

La natura simbiotica di questa relazione può inoltre essere descritta attraverso l'idea di una "cultural biography of things" proposta dall'antropologo Igor Kopytoff, che identifica l'effettivo valore dei beni di consumo nella loro 'biografia', cioè nell'insieme dei differenti significati socio-culturali a essi conferiti nel tempo. Questi significati derivano dagli opposti processi di *commoditization* e *singularization*,

i quali tendono rispettivamente a inserire o astrarre l'artefatto dal flusso di produzione, commercio e utilizzo¹²; nella seconda categoria rientrano soprattutto le pratiche di sacralizzazione, che separano il prodotto dalla sfera del libero consumo. Queste possono avvenire a livello pubblico, allo scopo di asserire emblematicamente il potere dell'autorità statale, proiettato su cose e beni materiali di cui si vietano la fruizione e lo scambio poiché parte di un "symbolic inventory" riferito all'intera società; tra gli esempi Kopytoff riporta i gioielli della corona britannica, o le tazze di ceramica importate nel XVIII secolo dai portoghesi nello Zaire e divenute proprietà rituale dei sovrani del popolo Suku¹³. L'antropologo tuttavia registra come i processi di *singularization* possano verificarsi anche su un piano puramente individuale. Il singolo infatti tenta di ordinare le cose materiali secondo una propria scala di valori, che può entrare in conflitto con le pratiche collettive di *commoditization*¹⁴; prodotti che secondo la generale logica di scambio e consumo non hanno altro valore che quello d'uso possono infatti assumere agli occhi del proprietario un'importanza affettiva particolare, legata soprattutto alla longevità della relazione di possesso¹⁵. A questa 'sacralizzazione privata' risulta possibile accostare il particolare rapporto descritto da Jergović, nel quale individui umiliati e disorientati dalla violenza del presente trasformano le cose in reliquie del tempo passato, legando a esse il ricordo della vecchia vita distrutta dal conflitto ed eleggendole a rifugio della loro psiche disintegrata. La sacralità che i protagonisti attribuiscono alle cose, nel fallimentare tentativo di rivendicare la propria dignità, testimonia la loro incapacità di adeguarsi al nuovo ordine definito dalla guerra e dall'opposizione interetnica promossa dalle diverse ideologie nazionaliste. Questo tema ricorre nella maggior parte della produzione letteraria di Jergović, manifestandosi con modalità di volta in volta differenti.

Già nei racconti contenuti in *Le Marlboro di Sarajevo* svariate cose materiali legate alla quotidiana

⁹ In merito alla scomparsa della lingua policentrica serbo-croata e alla promozione delle sue varianti regionali a standard nazionali (serbo, croato, montenegrino, bosniaco) si vedano in particolare R. D. Greenberg, *Language and Identity in the Balkans. Serbo-Croatian and its Disintegration*, Oxford 2008 e S. Kordić, *Jezik i nacionalizam*, Zagreb 2010.

¹⁰ Richiamandosi alla terminologia proposta da Heidegger, Brown definisce come *things* gli artefatti che, non potendo momentaneamente svolgere la loro funzione abitudinaria perché rotti o utilizzati con finalità diverse, rivelano nuovi significati sociali e affettivi. Si veda B. Brown, *Thing Theory*, "Critical Inquiry", 2001 (XXVIII), 1, pp. 1-22.

¹¹ Ivi, p. 4.

¹² I. Kopytoff, *The Cultural Biography of Things*, in *The Social Life of Things*, a cura di A. Appadurai, Cambridge 1986, p. 72.

¹³ Ivi, p. 73-74.

¹⁴ Ivi, p. 76.

¹⁵ Ivi, p. 80.

nità prebellica rammentano ai personaggi la brutale cesura imposta dal conflitto alle loro esistenze: un pacchetto di sigarette prodotte dalla Marlboro esclusivamente per i fumatori della Bosnia, la Volkswagen comprata di seconda mano alla vigilia della guerra e rimasta miracolosamente intatta dopo il primo bombardamento, il *lonac* [pentolone] di terracotta necessario a preparare una specialità bosniaca impossibile da trovare a Zagabria e destinato a languire inutilizzato... Il critico Nikola Koščak ha evidenziato nella sua analisi dell'opera come siano proprio queste "piccole cose, normalmente così insignificanti"¹⁶ a fungere da pretesto per la narrazione, condotta attraverso gli schemi dispersivi e aneddotici tipici dell'oralità popolare¹⁷. Similmente nella successiva raccolta semi-autobiografica *Karivani* [I Karivan, 1995] la frammentaria ricostruzione della storia di una famiglia bosniaca tra la fine del XVIII secolo e il Novecento viene spesso collegata alle cose di uso quotidiano che hanno segnato la vita delle sue diverse generazioni. Tale aura caratterizza inoltre le vecchie automobili al centro della trilogia costituita dai romanzi *Buick Riviera* (2002), *Freelander* (2007) e *Volga, Volga* (2009), nei quali veicoli e proprietari risultano accomunati dalla stessa condizione di 'rottami'. Il ruolo simbolico delle cose inanimate ricorre poi nella produzione più recente dello scrittore, marcata da tematiche familiari e dichiaratamente autobiografiche; soprattutto nel romanzo-memoir *Selidba* [Il trasloco, 2017], in cui l'autore ripercorre contemporaneamente la storia della propria famiglia e della regione ex jugoslava attraverso l'inventario degli utensili rinvenuti nell'appartamento della madre defunta a Sarajevo.

Appare inevitabile porre a confronto la poetica delle cose sviluppata da Jergović con il fenomeno psicologico e culturale noto come *jugonostalgija*,

emerso negli ultimi decenni nei diversi Paesi ex jugoslavi. Questa corrente rientra nel campo delle *Communist nostalgias* che hanno interessato la realtà post-sovietica ed estereuropea dopo la transizione al capitalismo, il cui esito viene giudicato sfavorevolmente in relazione all'apparente stabilità garantita dall'ordinamento socialista¹⁸; tuttavia la posizione non allineata del regime di Josip Broz Tito sul piano internazionale e la violenta frammentazione geopolitica verificatasi in seguito al suo collasso differenziano l'esperienza jugonostalgica dagli altri casi¹⁹. La studiosa e scrittrice croata Maša Kolanović ha evidenziato in particolare l'influenza occidentale²⁰ nello sviluppo della cultura di massa legata al socialismo jugoslavo²¹, i cui aspetti consumistici e quotidiani sono al centro della rivalorizzazione promossa dalla *jugonostalgija*. La nascita di tale *mass culture* viene ricollegata alla rottura fra Tito e Stalin del 1948, e al conseguente riavvicinamento diplomatico ed economico della Jugoslavia al blocco capitalista; nel tentativo di arginare possibili influenze negative legate alla diffusione di merci e atteggiamenti occidentali, la classe dirigente titoista optò per la creazione di una cultura di massa locale basata sulla rinegoziazione di schemi esteri con il contesto autotono²². A partire dagli anni Cinquanta tale processo interessò aree espressive diverse quali il cinema, la musica e la letteratura: ad esempio, il genere propagandistico dei *partizanski filmovi* celebrava le gesta dei partigiani jugoslavi secondo le convenzio-

¹⁸ Tra questi rientra anche la cosiddetta *Ostalgie*, relativa alla Repubblica Democratica Tedesca. Si vedano in particolare D. Berdahl, *On the Social Life of Postsocialism: Memory, Consumption, Germany*, Bloomington 2009; M. Todorova – G. Zsuzsa, *Post-communist Nostalgia*, Oxford 2010; E. Banchelli, *Taste the East: Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, Bergamo 2006; S. Petrungero, *Jugostalgia. Ripensamenti al cospetto della Jugoslavia defunta*, in *Nostalgia. Memorie e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, a cura di R. Petri, Roma 2010.

¹⁹ A. Bošković, *Jugonostalgia and Yugoslav Cultural Memory: Lexicon of Yu Mythology*, "Slavic Review", 2013 (LXXII), 1, p. 54.

²⁰ Sul ruolo della cultura di massa italiana in tale processo si veda F. Rolandi, *Con ventiquattromila baci. L'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)*, Bologna 2015.

²¹ M. Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošac... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagreb 2011, p. 54.

²² F. Rolandi, *Con ventiquattromila baci*, p. 42.

¹⁶ M. Jergović, *Sarajevski Marlboro*, Zagreb 2004, p. 34. La traduzione italiana effettuata da Ljiljana Avirović non segue l'opposizione terminologica tra 'cose' e 'oggetti' a cui abbiamo deciso di attenerci in questo articolo. Cfr. Idem, *Le Marlboro di Sarajevo*, Milano 2004.

¹⁷ N. Koščak, *Diskursne strategije i stil "Sarajevskoga Marlboro"*, "Zagrebačka slavistička škola. Anagram", 06.05.2009, <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1765&naslov=diskursne-strategije-i-stil-sarajevskoga-marlbora> (ultimo accesso: 30.06.2020).

ni del western hollywoodiano²³, mentre lo sviluppo della *zabavna muzika* [musica per il divertimento] e l'istituzione di svariati festival canori sul modello di Sanremo adattavano i generi melodici pop e il divismo mediatico occidentale alla realtà locale²⁴. Fenomeni simili apparvero successivamente in campo letterario, con l'avvento di numerosi romanzi a tematica adolescenziale che il critico croato di origine polacca Aleksandar Flaker definì come "proza u trapericama" [prosa in blue jeans], accomunati dall'influenza stilistica del *Giovane Holden* salingeriano²⁵. Gli aspetti più rilevanti di tali dinamiche tuttavia si verificarono soprattutto nella produzione dei beni di consumo, come le automobili realizzate in serie dall'industria statale Zastava su progetti forniti dalla FIAT²⁶, o la distribuzione su larga scala di prodotti agroalimentari come la popolarissima crema di cioccolato Eurocrem (anch'essa su licenza di una ditta italiana)²⁷.

L'esito di questi processi fu lo sviluppo di uno specifico stile di vita jugoslavo²⁸, contraddistinto dalla convivenza tra ideologia socialista e pratiche consumistiche occidentali; tale commistione garantiva al regime di Tito una patina di liberalismo e cosmopolitismo, e portò alla nascita di una cultura jugoslava anazionale, cioè slegata dalle tradizioni dei singoli popoli della federazione in virtù del suo carattere esterofilo e uniforme²⁹. È in particolare quest'ultimo aspetto a essere privilegiato dalle diverse manifestazioni jugonostalgiche (mostre, installazioni artistiche, opere letterarie, concerti...), che tendono a presentare la *mass culture* jugoslava come una sorta di memoria collettiva sovraetnica, da contrapporre alle riletture antagonistiche imposte dalle nuove storiografie nazionaliste ufficiali³⁰. Questa visione è stata sviluppata soprattutto dalla scrittrice croata Dubravka Ugrešić, che nel 1996 ha avviato il progetto noto come *Leksikon Yu Mitologije*: un'en-

ciclopedia online³¹ degli elementi materiali al centro della 'mitologia quotidiana' della Jugoslavia socialista, denominati *jugoslaviana*³². L'autrice, successivamente dissociatasi dall'iniziativa (probabilmente anche a causa della deriva commerciale seguita all'edizione cartacea del *Leksikon* nel 2004)³³, intendeva soprattutto opporre un atto di resistenza alla propaganda nazionalista, volta a confiscare la memoria del precedente quarantennio di convivenza pacifica tra i popoli della federazione e a celebrare il conflitto interetnico come unica opzione possibile³⁴.

Gli *jugoslaviana* risultano quindi depositari di una visione storica alternativa a quella creata dalla retorica sciovinista, e che trova credibilità proprio nella sua dimensione materiale e quotidiana; a ciò si ricollega la frequente insofferenza con cui le autorità postbelliche hanno reagito nei confronti degli atteggiamenti jugonostalgici, additati come antipatriottici³⁵ e spesso ridotti a manifestazioni pateticamente *kitsche* passatiste. Il potenziale politico insito nella *jugonostalgija* è stato evidenziato dallo storico sloveno Mitja Velikonja che, leggendo in questi fenomeni una critica alle degradate realtà postbelliche, li ha interpretati come nostalgia per le promesse utopiche della retorica socialista³⁶. In tale prospettiva risiede dunque parte del fascino esercitato dagli *jugoslaviana*, assurti a testimonianze concrete di una presunta vita migliore sotto il vecchio regime poiché simboli del mitizzato benessere materiale sviluppatosi in quegli anni³⁷. L'utopismo individuato da Velikonja tuttavia non consiste in una visione edulcorata e consolatoria dello Stato jugoslavo, o in una sua mera riabilitazione ideologica; si traduce piuttosto nell'insoddisfazione per il presente, e nel-

³¹ Consultabile al sito <http://www.leksikon-yu-mitologije.net/> (ultimo accesso: 30.06.2020).

³² D. Ugrešić, *Kultura laži*, Zagreb 2002, p. 290 (trad. it. Idem, *La confisca della memoria*, in *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di F. Modrzejewski – M. Sznajderman, Milano 2003, pp. 260-277).

³³ A. Andolfo, *Dubravka Ugrešić tra memoria e censura*, in *Memoira. Scrittura. Censura*, a cura di S. Regazzoni, Venezia 2005, p. 284.

³⁴ D. Ugrešić, *Kultura*, op. cit., p. 285.

³⁵ Ivi, p. 288.

³⁶ M. Velikonja, *Titostalgija*, op. cit., p. 119.

³⁷ A. Bošković, *Yugonostalgija*, op. cit., p. 76.

²³ Ivi, p. 43.

²⁴ Ivi, p. 107.

²⁵ M. Kolanović, *Udarnik!*, p. 150.

²⁶ F. Rolandi, *Con ventiquattromila baci*, p. 160.

²⁷ Ivi, p. 166.

²⁸ M. Kolanović, *Udarnik!*, p. 78.

²⁹ Ivi, p. 42.

³⁰ M. Velikonja, *Titostalgija. A Study of Nostalgia for Josip Broz*, Ljubljana 2008, p. 13.

l'impulso ad agire concretamente per migliorarlo³⁸. Allo stesso modo, il sentimento nostalgico descritto da Ugrešić non sottintende un rimpianto per il sistema di valori titoista in sé, ma evidenzia piuttosto il senso di estraneità nei confronti delle nuove utopie nazionaliste promosse dai regimi post-jugoslavi³⁹. È su questa estraneità che la ricercatrice americana Nicole Lindstrom, richiamandosi alla terminologia proposta da Svetlana Boym⁴⁰, ha basato il concetto di “reflective yugonostalgia”; tale definizione viene applicata alle diverse manifestazioni artistiche che esprimono lo spaesamento nel contesto postbellico, sottolineando contemporaneamente il carattere ambiguo, frammentario ed elusivo delle memorie legate al passato comune jugoslavo⁴¹. Nella natura creativa e spesso ironica di tali atteggiamenti Lindstrom intravede la possibilità di immaginare un futuro migliore⁴², a cui contrappone la sterilità percepita nella cosiddetta “restorative yugonostalgia”, fondata sul rimpianto per gli aspetti formali e rituali di una statualità jugoslava cristallizzata nel tempo e nello spazio⁴³.

Per i frequenti riferimenti alla cultura di massa⁴⁴ e l'opposizione al nazionalismo che caratterizzano la sua opera, Jergović è stato talvolta avvicinato (soprattutto dalla critica straniera)⁴⁵ alla *yugonostalgija*. Lo scrittore tuttavia si è sempre espresso criticamente in merito a questo fenomeno, come testimonia una recente intervista rilasciata al settimanale serbo *Vreme*:

[...] La Jugoslavia non era qualcosa per cui abbia senso provare nostalgia [...]. Non era una società politicamente libera [...]. Comunque è naturale essere nostalgici e sentimentali per il nostro passato, a causa del cosiddetto ‘ottimismo della memoria’. Tutti i nostri ricordi sono abbelliti, e quelli della Jugoslavia lo sono in maniera terribile. Ma quelli non sono i ricordi della Jugoslavia, bensì del nostro passato personale. Abbiamo dimenticato di esserci annoiati, di essere stati tristi, preoccupati [...]. Ci siamo scordati tutto, e sono rimaste solo le cose belle. Semplicemente perché è così che funziona la memoria umana⁴⁶.

In tali dichiarazioni Jergović contesta in particolare quegli aspetti della *yugonostalgija* che Lindstrom definisce come “restorative”, volti a idealizzare il regime titoista e a venerarne acriticamente i simboli materiali. Ma l'autore sembra soprattutto nutrire una profonda sfiducia in quell'aura utopica che Velikonja ha rintracciato nella visione yugonostalgica.

Tale pessimismo emerge soprattutto dalla poetica delle cose che caratterizza la maggior parte della sua produzione: l'illusorio potere salvifico che le *things* esercitano sui protagonisti in virtù del proprio significato storico non offre alcuna sicurezza effettiva, né permette loro di intravedere un futuro migliore. Esse si limitano infatti a condividere la solitudine dei proprietari, rispecchiando nel proprio decadimento fisico l'avvenuto fallimento degli ideali che hanno caratterizzato l'epoca in cui sono state prodotte. A tale prospettiva è possibile ricondurre il particolare significato conferito alle frequenti descrizioni dell'*intérieur* nel romanzo *Dvori od oraha* [La dimora di noce, 2003].

L'opera ripercorre le vicende della città di Dubrovnik e della regione ex jugoslava nel XX secolo attraverso il racconto dei novantasette anni di vita della protagonista Regina Delavale e dei suoi familiari. Per le sue peculiarità stilistiche il libro è stato avvicinato alla corrente nota come *novopovijesni roman* [romanzo neostorico], affermatasi nella prosa croata degli anni Ottanta e Novanta e caratterizzata dalla decostruzione ironica degli schemi romantico-nazionalisti tipici del romanzo storico tradizionale⁴⁷.

³⁸ M. Velikonja, *Titostalgija*, op. cit., p. 128.

³⁹ A. Bošković, *Yugonostalgija*, op. cit., p. 57.

⁴⁰ Boym definisce come “restorative nostalgia” il desiderio di ricostruire un passato idealizzato e quindi irrealista; a questo atteggiamento si oppone la cosiddetta “reflective nostalgia”, ovvero la consapevolezza del carattere illusorio di tale passato e dell'impossibilità di un suo effettivo ritorno. Si veda S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001.

⁴¹ N. Lindstrom, *Yugonostalgia. Restorative and Reflective Nostalgia in Former Yugoslavia*, “East Central Europe”, 2005 (XXXII), 1, p. 239.

⁴² Ivi, p. 234.

⁴³ Ivi, p. 235.

⁴⁴ M. Kolanović, *Udarnik!*, op. cit., p. 327.

⁴⁵ C. Battocletti, *Yugonostalgia su quattro ruote. Il nuovo libro di Miljenko Jergović*, “Il Sole 24 ore”, 30.06.2013, https://cristinabattocletti.blog.ilsole24ore.com/2013/06/30/yugonostalgia-su-quattro-ruote-il-nuovo-libro-di-miljenko-jergovic/?refresh_ce=1 (ultimo accesso: 30.06.2020).

⁴⁶ N. Sejdinović, *Vučić nije lik za roman*, “Vreme”, 13.06.2019, <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1695730> (ultimo accesso: 30.06.2020) [trad. mia – E. D.].

⁴⁷ I. Ćurić, *Dvori od oraha, Gloria in excelsis, Ruta Tannenbaum M. Jergovića kao novopovijesni romani* [Tesi di laurea], Sveučilište u Rijeci 2015, <https://core.ac.uk/download/pdf/197687160.pdf>

L'impostazione narrativa di *La dimora di noce* si contraddistingue infatti per la molteplicità delle ambientazioni geografiche e temporali, la compresenza di elementi legati a generi letterari diversi e l'atteggiamento ironico, talvolta contraddittorio del narratore onnisciente. Tali fattori hanno inoltre spinto l'autore a descrivere il romanzo come una sorta di *totalna knjiga* [libro totale]⁴⁸, nel quale confluiscono i destini di centinaia di personaggi fittizi e reali (tra cui Sigmund Freud), che per un motivo o per l'altro si trovano ad attraversare l'esistenza di Regina. La caratteristica maggiormente rilevante dell'opera, tuttavia, risulta essere la sua particolare struttura cronologica, che presenta le vicende a ritroso: il racconto inizia con la morte dell'anziana protagonista nel 2003 e si conclude con la sua nascita nel 1905.

Questo singolare ordinamento temporale, enfatizzato dalla disposizione dei quindici capitoli in ordine decrescente e dall'immagine iniziale di una clessidra capovolta, è stato spiegato da Jergović come un tentativo di replicare narrativamente la conformazione della memoria umana, che tende ad anteporre i ricordi più recenti a quelli più antichi⁴⁹. Tuttavia tale artificio letterario può essere interpretato come un'efficace strategia per raffigurare il fallimento delle diverse utopie⁵⁰ che hanno guidato il Novecento, determinando i diversi contesti storico-sociali compresi nella narrazione.

La prospettiva cronologica del romanzo pone infatti il lettore in una posizione privilegiata, permettendogli di conoscere anticipatamente il crollo delle illusioni pubbliche e private che determinano l'esistenza della protagonista e dei vari personaggi. L'intreccio tra Storia collettiva e destini individuali, ricorrente nell'opera di Jergović, viene qui esemplificato dalla sovrapposizione tra le delusioni che caratterizzano la vita sentimentale e familiare di Regina e il fal-

limento delle differenti compagini statali che hanno incluso Dubrovnik nel XX secolo, dall'Impero asburgico alla Jugoslavia di Tito. In tale sovrapposizione *l'intérieur* ricopre un ruolo fondamentale.

Mobili, suppellettili e varie componenti della decorazione d'interni permettono innanzitutto la contestualizzazione storica delle vicende narrate, poiché espressione dei gusti artistici di determinati periodi; non a caso il critico Mario Praz attribuiva soprattutto al mobilio la capacità di rivelare "lo spirito di un'epoca"⁵¹. Tuttavia l'autore non utilizza questi elementi per scopi di mera rievocazione; si richiama invece alla loro aura simbolica per esprimere la propria visione pessimistica della Storia umana, in linea con quella poetica delle cose precedentemente descritte.

Da questo punto di vista risulta particolarmente importante la casa per le bambole donata a Regina in occasione della sua nascita, ovvero la piccola dimora in legno di noce da cui deriva il titolo del romanzo. Il giocattolo, realizzato con cura maniacale dal falegname August Liščar, raffigura le speranze progressiste nutrite dalla società europea all'inizio del XX secolo. L'artigiano ne ha infatti costruito i minuscoli arredi seguendo le indicazioni contenute nel libretto *Interni moderni della città del futuro*, scritto dal fittizio ingegnere austriaco Adolf Foose. Il modellino riproduce l'ipotetica "casa in cui avrebbe vissuto la maggior parte degli europei intorno al 1950", e illustra le luminose attese della Belle Époque per un futuro all'insegna degli ideali di "bratstvo i jednakost"⁵².

La casa del futuro era perennemente soleggiata, sempre su comando elettrico, perché girava tutta intera a seconda di come girava il sole. Aveva finestre enormi [...]. Nel lontano 1950 le città avrebbero familiarizzato con la natura; gli animali selvaggi avrebbero pascolato accanto alle dimore in mezzo ai boschi, dove l'aria era pulita e i colori rinfrancavano la vista. Le zone industriali si sarebbero trasferite nel deserto del Sahara o sotto il mare, ma non era escluso che si trasferissero sulla Luna... La gente

(ultimo accesso: 30.06.2020).

⁴⁸ N. Rizvanović, *Prijateljstvo i novac velika su stvar*, "Slobodna Dalmacija", 16.07.2003, <http://iree-zg.htnet.hr/jergovic/intervju/slodalmacija.htm> (ultimo accesso: 30.06.2020).

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Con tale vocabolo ci riferiamo soprattutto alla definizione data dal sociologo Karl Mannheim, che identifica come 'utopia' una visione politica volta a rivoluzionare con ogni mezzo il presente dirigendo l'azione dei gruppi socialmente subordinati. Si veda K. Mannheim, *Ideologia e utopia*, Bologna 1970, pp. 41-43.

⁵¹ M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Milano 1964, p. 23.

⁵² M. Jergović, *Dvori od oraha*, Beograd 2013, p. 502. L'espressione, traducibile letteralmente come "fratellanza e uguaglianza" rimanda allo slogan ideologico *bratstvo i jedinstvo* [fratellanza e unità] che regolava ufficialmente i rapporti interetnici nella Jugoslavia socialista. Tale riferimento è stato enfatizzato nella trasposizione italiana curata da Ljiljana Avirović: "[...] in quel futuro prossimo venturo improntato alla fratellanza e all'unità...". Idem, *La dimora*, op. cit., p. 437.

avrebbe viaggiato a bordo di treni elettrici, aerostati e aeroplani elettrici. Le camminate a piedi si sarebbero ridotte al minimo e tutti gli animali avrebbero vissuto in libertà. Nessuno avrebbe mangiato carne, la parte pianeggiante dell'Europa avrebbe brillato di campi di grano, non sarebbero più esistiti né governi né nazioni, ogni anno un nuovo re sarebbe salito al trono e il suo nome sarebbe stato estratto a sorte dal tamburo⁵³.

Il carattere utopico della creazione di August può essere interpretato in virtù di quella "elevata simbolicità"⁵⁴ attribuita da Jurij Lotman agli spazi abitativi, nei quali l'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo e soprattutto modella la sua concezione di un futuro universo ideale⁵⁵. Tuttavia nella piccola dimora di noce quest'ultima funzione, identificata dal semiologo russo come caratteristica dell'architettura, viene ricoperta soprattutto dall'arredamento.

Infatti le grandiose aspettative per il nuovo secolo riecheggiano soprattutto nell'accurata descrizione dei minuscoli ambienti interni, attraverso i quali l'utopia viene trasposta su un piano casalingo e quotidiano, determinato dalle piccole abitudini borghesi:

Al pianterreno c'era il salotto, con tre poltroncine, un tavolino da tè e un divano coi colori della bandiera francese. In un angolo c'era la macchina per la pulitura automatica delle scarpe e uno specchio mobile secondo desiderio. C'era anche un frigo per le bibite rinfrescanti, un proiettore per visionare le immagini in movimento e un telegrafo domestico. Al primo piano, accanto al gabinetto e alla grande sala da bagno, c'era il salone per i giochi di società, dotato di tavolo da biliardo, pianoforte e mobile giapponese in canna di bambù, e da lì si aveva accesso alla cucina, dotata di cucina economica elettrica, frigorifero e una serie di apparecchi di cui August non comprese la funzione⁵⁶.

L'atmosfera domestica che pervade tale visione sottintende la speranza di una futura vita familiare altrettanto felice, rappresentata in particolare dalle bambole lignee poste all'interno della casa: "Tutto era a posto: marito e moglie sedevano in poltrona guardandosi a vicenda, i bambini scorrazzavano davanti casa, la linda cucina bianca scintillava e la tavola era apparecchiata per la colazione"⁵⁷.

Il lettore tuttavia sa già che tale speranza è destinata al fallimento, come la maggior parte delle

illusioni di pace e progresso coltivate a inizio secolo. Nei capitoli precedenti viene infatti descritto il crollo dell'apparente armonia che sembra caratterizzare la famiglia della protagonista, sullo sfondo degli sconvolgimenti che segnano l'Europa nel Novecento. Il nonno materno Niko, amico di August e committente della dimora di noce, viene infatti assassinato da briganti nei pressi di Dubrovnik verso la fine della Grande guerra, mentre la piccola Regina ne inscena la morte giocando con le bambole nella casetta. I genitori Rafo e Kata muoiono negli anni Venti dopo una convivenza marcata dalla reciproca incomprensione, lasciando la protagonista adolescente a crescere i quattro fratelli maschi, tutti destinati a morire prima di lei; due in particolare, Đuzepe e Đovani, pagheranno con la vita le scelte politiche sbagliate compiute nella Seconda guerra mondiale. L'intera esistenza di Regina appare segnata da continue delusioni e umiliazioni: già oggetto dei pettegolezzi cittadini, viene abbandonata prima dallo spasimante Aris e poi dal marito, il marinaio girovago Ivo Delavale, diviso tra l'amore per lei e quello per una misteriosa donna americana. La protagonista riversa così la propria amarezza nel rapporto con la figlia Diana, che non riuscirà mai ad amare davvero e per la quale sembra provare unicamente odio. Neppure la nascita dei nipoti Darijan e Mirna (concepiti alla vigilia della morte di Tito) addolcisce il rapporto tra le due, che anzi si guasterà definitivamente con l'inizio dell'assedio di Dubrovnik nel 1991. La rabbia, sentimento predominante nella vita di Regina, sfocia negli ultimi anni in una devastante crisi di demenza senile, che porta infine l'exasperata Diana a lasciare che la madre sia uccisa con una dose eccessiva di farmaci.

La casetta fabbricata da August diviene così simbolo di un irrealizzato futuro di pace e progresso, e di una felicità domestica mai concretizzatasi; l'accuratezza dei suoi minuscoli interni restituisce l'immagine di un mondo meraviglioso ma falso, poiché destinato a non esistere davvero.

È interessante notare come la critica e poetessa americana Susan Stewart riconduca il motivo letterario della casa per bambole proprio alle idee di utopia e nostalgia. In virtù delle sue dimensioni ridotte la dimora-giocattolo costituisce infatti una realtà

⁵³ Ivi, p. 439.

⁵⁴ Ju. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, in Idem, *Il girotondo delle muse*, a cura di S. Burini, Bergamo 1998, p. 38.

⁵⁵ Ivi, p. 44.

⁵⁶ M. Jergović, *La dimora*, op. cit., p. 438.

⁵⁷ Ivi, p. 441.

ideale da sognare e rimpiangere, dove ogni piccolo oggetto appare perfetto e il tempo scorre in maniera diversa⁵⁸. A questa visione sembra richiamarsi lo stesso Jergović nella descrizione della casetta:

Nel microcosmo della casa di noce il tempo correva. Cinque minuti di gioco valevano un giorno, mezz'ora valeva un anno. Per l'anno vero e proprio, quello di carne e sangue, era già trascorso il secolo di legno. Nel mondo di legno di noce si viveva più a lungo. Si viveva tanti secoli quante erano le infanzie⁵⁹.

In un articolo successivo al romanzo l'autore ha inoltre ricollegato la propria vocazione letteraria alla fascinazione infantile per gli interni in miniatura di un giocattolo simile, intravisto nella vetrina di un negozio di Sarajevo:

M'interessavano quelle piccole stanze vuote, i camini in miniatura, la vecchia cucina al pianterreno, il solaio dove avrei potuto sistemare le cose vecchie. [...] Con me stesso riuscivo a popolare ogni mio mondo. Si trattava probabilmente di qualche difetto psicologico, ma da quel difetto è nato anche il mio bisogno di raccontare storie⁶⁰.

Quindi la casa per le bambole non si limita a fungere da mera riproduzione del mondo dei 'grandi'⁶¹, configurandosi invece come realtà narrativa pienamente a sé. Il concetto della bambola come simbolo di una dimensione parallela è stato approfondito da Lotman, che a tale giocattolo collegava l'idea di un 'secondo mondo' dove l'uomo, attraverso le dinamiche recitative del gioco, può duplicare la propria esistenza e riflettere sulla teatralità delle convenzioni sociali che la determinano⁶². Una visione simile sembra essere espressa da Jergović nel passaggio in cui Regina rappresenta giocando la morte del nonno, attirando su di sé le ire dei genitori che non riescono ad accettare tale evento:

Sotto il tavolo Regina stava seppellendo il nonno. [...] Gli preparò la cassa da morto – una vecchia cassetta del pane incrinata –, vi incise sopra una croce con un mestolo di legno rotto e con

voce nasale sussurrò canticchiando la messa. [...] *Ma sei impazzita?! sbraitò la madre con gli occhi iniettati di sangue, come se volesse sbranarla. Perfino il padre era di nuovo in piedi. Al diavolo tu e i tuoi giochi da femmina!* disse più severamente possibile. [...] sapeva di non aver fatto niente di male, ma nessuno le avrebbe mai creduto. Stava seppellendo il nonno in casa propria. Non pensava nemmeno al loro, di nonno. Il loro nonno aveva cessato di esistere [...] ⁶³.

Il fatto che Regina percepisca la dimora delle bambole come *svoja kuća* [casa propria] configura il giocattolo come l'unico spazio pienamente suo, poiché libero dalle imposizioni degli adulti e accessibile solamente attraverso il gioco e la finzione.

Il legame ricorrente che unisce il tema della nostalgia al motivo letterario della casa per le bambole è stato poi approfondito dal ricercatore svedese Asko Kauppinen, che in questo particolare giocattolo ha individuato una forma di nostalgia essenzialmente adulta per un passato idealizzato: la casetta dei giochi rappresenta una dimora perduta, sede di un'infanzia felice che forse esiste solo nella memoria di chi si perde ad osservare il modellino⁶⁴. La casa delle bambole appare con questa funzione anche nella produzione precedente di Jergović; in particolare nel racconto *Lutke* [Le bambole], contenuto nella raccolta *Karivani*. Il protagonista, un probabile *alter-ego* del nonno dell'autore, alla fine dell'ennesimo trasloco si ferma a contemplare una vecchia casa per le bambole lasciata in soffitta. Il giocattolo, fabbricato a Vienna durante l'occupazione asburgica della Bosnia-Erzegovina, rappresenta una tipica dimora bosniaca con tutti i suoi arredi tradizionali. Il modellino, per quanto accurato, esprime una visione stereotipata e orientalizzante della regione balcanica: il suo carattere artificiale risveglia il senso di solitudine e sradicamento del personaggio principale, ferroviere costretto a continui spostamenti e privo di un luogo dove sentirsi autenticamente a casa. La casa-giocattolo può quindi esemplificare il profondo disincanto alla base della poetica delle cose di Jergović: la stabilità e la sicurezza che gli artefatti sembrano promettere sono soltanto illusioni, il cui disvelamento lascia l'individuo tragicamente solo di fronte alle proprie incertezze.

⁵⁸ S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham-London 1993, pp. 63-66.

⁵⁹ M. Jergović, *La dimora*, op. cit., p. 441.

⁶⁰ Idem, *Barbike za dječake, oružje za djevojčice, lutkina kuća za mene*, 27.12.2016, <https://www.jergovic.com/sumnjivo-lice/barbike-za-djecake-oruzje-za-djevojčice-lutkina-kuca-za-mene/> (ultimo accesso: 30.06.2020) [trad. mia – E. D.].

⁶¹ A. González-Palacios, *Antiquariato. Enciclopedia delle arti decorative*, II, Milano 1981, p. 618.

⁶² Ju. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, in Idem, *Testo e contesto*, a cura di S. Salvestroni, Bari 1980, p. 150.

⁶³ M. Jergović, *La dimora*, op. cit., pp. 419-420.

⁶⁴ A. Kauppinen, *The Doll. The Figure of the Doll in Culture and Theory* [Tesi di dottorato], Stirling 2000, p. 134.

Nella sua analisi Kauppinen, commentando la storia breve *The Doll's House* di Katherine Mansfield (1922), presenta inoltre la struttura del giocattolo come una metafora del racconto in sé, nel quale le vicende di ogni personaggio sono inevitabilmente esposte allo sguardo onnipresente del lettore come in una sorta di *panopticon*⁶⁵. Tali osservazioni possono essere applicate anche a *La dimora di noce*. L'interpretazione della casa-giocattolo come struttura narrativa permette infatti di avvicinare le peculiarità stilistiche dell'opera alle considerazioni espresse da Jurij Lotman in merito all'*intérieur*. La presenza armonica di oggetti e principi decorativi legati a epoche e stili differenti che il semiologo russo ravvisava nella decorazione d'interni⁶⁶ sembra riflettersi nelle scelte linguistiche di Jergović: l'autore infatti riutilizza elementi legati a dialetti e registri retorici diversi, delineando un eterogeneo 'arredamento idiomático' per il suo labirintico edificio narrativo.

In tale chiave possono essere considerati numerosi vocaboli riconducibili alla parlata dalmata, come *dundo*⁶⁷ [zio] e *ćaća*⁶⁸ [papà]. Questo dialetto risulta caratterizzato in particolare da venetismi come *barba*⁶⁹ [zio] e italianismi, evidenti soprattutto nel campo lessicale del cibo: *bakalari na bjanko* [bacalà in bianco], *buzare* [busare], *srdele* [sardelle], *maneštra* [minestra], *kroštule i fritule* [crostoli e frittelle]⁷⁰. La componente linguistica del romanzo è inoltre arricchita da elementi legati al vernacolo bosniaco, contraddistinto da orientatismi come *čaršija*⁷¹ e germanismi come *hohštapler*⁷², rispettivi lasciti delle dominazioni ottomana e asburgica. Un ulteriore contributo è apportato dall'impiego di convenzioni ortografiche che riproducono la pronuncia popolare: ad esempio, l'espressione colloquiale *de*

*si?*⁷³ al posto dello standard *gdje si?* [come stai?], oppure la forma contratta *oš*⁷⁴, da *hoćeš*, seconda persona singolare del verbo *htjeti* [volere]. Al particolare legame tra emozioni estetiche, idee politiche e priorità valoriali che Lotman riteneva insito nell'*intérieur*⁷⁵ si può inoltre ricondurre l'associazione tra il fallimento dell'utopia e la distruzione, o la degradazione del mobilio ricorrente in numerosi passaggi del romanzo.

Ad esempio, lo squallido arredamento del manicomio di Jagomir a Sarajevo viene interpretato da Regina come prova del fallimento dell'utopia socialista per cui si è inutilmente battuto il fratello Bepo, disilluso ex-partigiano lì rinchiuso nell'immediato dopoguerra: "La accompagnò attraverso dei corridoi ciechi, rischiarati soltanto dalla luce di una lampadina e con le pareti scrostate da cui venivano giù grossi pezzi d'intonaco. È per questo che ha combattuto il mio Bepo, disse Regina tra sé e sé"⁷⁶. Il dettaglio dell'intonaco che si stacca sembra alludere al progressivo disfarsi di un'illusione collettiva, alla quale il reduce ha ormai smesso di credere. Nelle ossessive farneticazioni di Bepo, deciso a lasciarsi morire di fame dopo la rottura tra Tito e Stalin del 1948, tale fallimento viene espresso attraverso la metafora della miniaturizzazione. Tale concetto presenta l'immagine di un mondo ridicolo, nel quale le grandiose promesse ideologiche di benessere e rigenerazione sociale risultano grottescamente capovolte. Questa sarà la prospettiva con cui, secondo Bepo, i posteri disincantati guarderanno alla rovina del progetto comunista:

Si stupiranno delle cassette in cui abitavamo noialtri. [...] Tutto ciò che lasceremo ai nostri figli serve a ben poco. [...] Per loro sarà indifferente. Un piccolo mondo in cui non puoi entrare. [...] Noi crediamo che il comunismo sia questa cosa grande ed eterna. Per noi lo è [...] ma non lo sarà per i nostri figli e i figli dei nostri figli. Sappiamo solo che per loro il comunismo sarà una cosa minuscola⁷⁷.

Il motivo del rimpicciolimento, ripreso nell'immagine finale della casa per le bambole, può inoltre essere collegato a uno dei temi ricorrenti nel romanzo

⁶⁵ Ivi, p. 150.

⁶⁶ Ju. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in Idem, *Il girotondo*, op. cit., p. 26.

⁶⁷ M. Jergović, *Dvori*, op. cit., p. 33.

⁶⁸ Ivi, p. 22.

⁶⁹ Ivi, p. 21.

⁷⁰ Ivi, p. 372.

⁷¹ Ivi, p. 456. Il vocabolo, derivato dal turco e dal persiano, indica il centro mercantile della tipica città ottomana. Nel linguaggio colloquiale può riferirsi alla società cittadina.

⁷² Ivi, p. 206. Il vocabolo è derivato dal tedesco *hochstapler* e viene utilizzato con il significato di "avventuriero, impostore, *parvenu*".

⁷³ Ivi, p. 103.

⁷⁴ Ivi, p. 15.

⁷⁵ Ivi, pp. 29-30.

⁷⁶ Idem, *La dimora*, op. cit., p. 441.

⁷⁷ Ivi, pp. 173-174.

e nell'intera produzione narrativa di Jergović, ovvero al ripercuotersi della 'grande' Storia universale nelle piccole vite di individui oscuri e anonimi. Similmente, la distruzione dei raffinati interni del dirigibile Hindenburg immortalata dai cinegiornali del 1937 vanifica le speranze della protagonista in un futuro migliore e anticipa il crollo della sua storia d'amore con il volubile Aris. La possibilità tecnologica del volo e il generico sfarzo dei saloni, legato al lusso goduto dalle classi privilegiate europee tra le due guerre, fanno dello sfortunato dirigibile un simbolo della felicità sognata e mai raggiunta da Regina, costretta invece a essere spettatrice impotente della sua rovina:

[...] i saloni lussuosi, i lampadari di cristallo sospesi a mezz'aria e i quartetti d'archi che a qualche migliaio di passi dal suolo mutavano l'immagine del mondo. Se davvero i saloni potevano volare [...] voleva dire che l'umanità non aveva più limiti, che i problemi non avevano più alcun senso [...]. Dentro quel fumo c'erano la gente e la ricchezza della gente che aveva incarnato i fasti e le speranze di un'epoca, e che adesso non c'era più. Un pezzo della vita di Regina se ne andava in cielo, perché lei aveva creduto possibile quel mondo volante, ci aveva visto il proprio futuro [...] ⁷⁸.

Una funzione simile caratterizza i mobili tetri e polverosi che arredano la casa dello scapestrato bosniaco Gabrijel Ekert, di cui la venticinquenne Diana si invaghisce nel 1969 e con il quale tenta una breve e litigiosa convivenza a Sarajevo. L'atmosfera di degrado e rovina che aleggia nell'appartamento lascia presagire il fallimento dei sogni d'amore della ragazza, delusa dall'immatùrità dello spasimante e terrorizzata dall'aria cupa dell'*intérieur*. L'aspetto consunto e spettrale dei mobili preannuncia l'impossibilità di un'armonia domestica tra i due, e rimanda alla colpa storico-politica che aleggia sulla famiglia di Gabrijel, legata al movimento collaborazionista croato degli *ustaša*. Tali connotati politici sono incarnati soprattutto dallo spaventoso crocefisso rinvenuto da Diana nella camera da letto, simbolo dello sciovinismo croato ultracattolico:

Diana spense la luce, prese la valigia in corridoio e cominciò a spalancare le porte una dopo l'altra, finché non trovò la camera da letto. Sopra lo spoglio letto matrimoniale stava appeso un grosso crocefisso di legno [...], così raccapricciante che dovette staccarlo da lì. [...] Poi trovò dentro l'enorme armadio di quercia, piegate ordinatamente in fila, centinaia di lenzuola, federe

e copripiumini. La biancheria [...] emanava un tanfo di umido, polvere e naftalina. [...] Nel buio non s'indovinava a cosa potessero servire le altre cinque stanze, ma decise di non accendere la luce per paura di scorgere qualcosa di analogo al Cristo dal volto contratto ⁷⁹.

L'aspetto deprimente della casa riflette infatti il destino del precedente proprietario Bruno Ekert, zio di Gabrijel suicidatosi in carcere contemporaneamente alla moglie dopo essere stato condannato per collaborazionismo:

Lui scoppiava sempre a piangere oppure usciva precipitosamente di casa, lasciandola tutta la notte da sola a spaventarsi in giro per le stanze con i mobili ammassati, i tappeti arrotolati, le montagne di libri in tedesco, i giornali d'anteguerra e tutte quelle reliquie [...]. Sapeva ben poco sulla vita di quella casa, dello zio Bruno Ekert e di zia Fanika: era uno di quei rari argomenti [...] su cui Gabrijel non amava disquisire [...]. Lasciandola da sola, in piena notte, nella casa senza vita di due suicidi, Gabrijel la puniva nel peggiore dei modi ⁸⁰.

Tali passaggi ribadiscono dunque la funzione simbolica dell'arredamento in relazione alle diverse epoche storico-sociali attraversate dai protagonisti nel corso del romanzo.

L'esempio più eloquente tuttavia consiste nella ripetuta distruzione della casa della famiglia Delavale nei capitoli iniziali del romanzo. Tale evento si verifica per la prima volta durante l'assedio serbo di Dubrovnik nel 1991, quando l'edificio finisce incendiato da una granata nel corso dell'ennesima lite tra Regina e Diana: “[...] al ventitreesimo giorno di guerra, quando una granata [...] colpì la loro casa incendiandola da cima a fondo e distruggendo anche l'ultimo oggetto che testimoniava la vita che avevano vissuto fino ad allora” ⁸¹.

È significativo che in questo passaggio l'autore si soffermi proprio sul legame tra ricordi e cose materiali, e soprattutto sulla distruzione di queste ultime; esse non possono proteggere i loro proprietari dal presente, finendo a loro volta per soccombere alla violenza predominante.

La casa e i suoi interni, ricostruiti dopo la fine della guerra, vengono nuovamente distrutti dall'anziana Regina nei suoi ultimi mesi di vita; la novantasettenne protagonista, colta da violente crisi di demenza

⁷⁹ Ivi, pp. 98-99.

⁸⁰ Ivi, p. 108.

⁸¹ Ivi, p. 48.

⁷⁸ Ivi, pp. 280-281.

senile, si accanisce infatti contro il mobilio della casa, deturpandolo e insozzandolo. La descrizione di tale scempio apre il capitolo XV:

[...] in quelle stanze dove non c'era da sedersi e dove evitavi il contatto con qualsiasi oggetto per paura di sporcarti... Rimase immobile, al centro di quello che una volta era stato il soggiorno, [...] era riuscita a distruggere tutto ciò che in quella casa poteva essere definito un ricordo di famiglia, di quelli che la gente rimpiange quando le incendiano l'abitazione. Diana non sentiva più l'appartamento come qualcosa di suo [...] ⁸².

Jergović sottolinea nuovamente come la distruzione non riguardi soltanto i mobili come oggetti fisici, ma comprenda anche e soprattutto le memorie a essi legate. La violenza che conclude la lunga vita di Regina può essere interpretata come una sorta di estremo rifiuto dei valori sociali che hanno condizionato la sua esistenza, simboleggiati dall'arredamento sistematicamente distrutto.

A ciò si contrappone il disorientamento della figlia Diana, attonita di fronte ai rimasugli inservibili di quello che per anni era stato lo spazio domestico e quotidiano dove si era svolta la vita collettiva della sua famiglia. Tale sensazione di sradicamento ed estraneità appare simile a quella delineata da Dubravka Ugrešić nei suoi testi sulla *jugonostalgija*. Si tratta infatti di quello stesso spaesamento provocato dalla scomparsa violenta e istantanea di ciò che si riteneva normale ed eterno, e dal quale i ricordi legati alle cose (in questo caso ai mobili) non possono offrire un autentico riparo. Questa illusione è rappresentata nella citazione posta in calce al presente articolo, tratta dalla descrizione della casa ideale descritta dall'immaginario progettista Adolf Foose nel capitolo I: la dimora del futuro prevede infatti una soffitta dove conservare le cose del passato, pronte a essere tirate fuori non appena gli abitanti si sentiranno delusi dall'epoca in cui vivono.

Questo sembra essere l'atteggiamento alla base delle manifestazioni jugonostalgiche, nei confronti delle quali Jergović esprime il proprio disincanto: le visioni utopiche legate alle cose del passato sono solo un inganno, svelato attraverso il disfacimento fisico delle cose stesse.

Tuttavia la decostruzione ironica di quell'*optimizam sjećanja* [ottimismo della memoria] che l'autore

contesta a questi fenomeni, e l'enfasi posta sullo sradicamento post-bellico dei singoli individui possono spingerci ad avvicinare la sua opera alla "reflective yugonostalgia" individuata da Nicole Lindstrom. Questa affinità tuttavia pare limitarsi unicamente alla disillusione dello scrittore nei confronti delle utopie passate, oltre che alla sua capacità di trasformare la generale sensazione di disorientamento causata dal conflitto in un'inesauribile fonte d'ispirazione letteraria.

Jergović infatti si discosta da quella sfumatura ottimista che la studiosa americana identifica in tali manifestazioni, negando che dai ricordi del passato (e soprattutto dalle cose materiali che li rappresentano) possa effettivamente svilupparsi un futuro migliore. L'autore sembra ribadire il pessimismo della propria visione soprattutto nella conclusione di *La dimora di noce*, quando August, subito dopo la nascita di Regina, pone una piccola bambola di fronte alla casetta in legno: "Poi svegliò la bambina di legno e la pose davanti all'uscio. Là dove fu per sempre felice"⁸³. L'utopia di una felicità perenne può realizzarsi unicamente nel regno artificiale della dimora di noce, i cui minuscoli arredi esprimono una perfezione irraggiungibile nella realtà degli esseri umani.

Soltanto alle bambole, realizzate con lo stesso legno del mobilio, è permesso essere eternamente felici: esse infatti vivono nel mondo di un'utopia concretizzata, apparentemente stabile e immutabile. Un microscopico rifugio che invece risulta negato alle persone di carne e ossa, costrette a confrontarsi quotidianamente con il fallimento delle grandi e piccole speranze che ripongono nel futuro. Soprattutto quando il futuro viene immaginato a partire da una visione distorta del passato, legata alle cose che questo lascia in eredità.

www.esamizdat.it ◇ E. Davanzo, "Nel mondo di legno di noce si viveva più a lungo". *L'intérieur come fallimento dell'utopia nel romanzo La dimora di noce di Miljenko Jergović* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 121-132.

⁸² Ivi, p. 18.

⁸³ Ivi, p. 444.

◇ *“U svijetu od orahovog drva živi se duže”*: *Interieur as Failure of Utopia in Miljenko Jergović’s Novel The Walnut Mansion* ◇

Enrico Davanzo

Abstract

In the works of Bosnian Croat writer Miljenko Jergović (1966-) furniture and domestic things often play an essential role in defining the main characters' psychologies and relationship with the historical context. As furnishings are linked to the aesthetic taste of different periods, they represent the discontinuity of history and its consequences on the lives of individuals and their families. This article analyzes the description of furniture in one of Jergović's earliest novels, *The Walnut Mansion* (*Dvori od oraha*, 2003), presenting it as a metaphor for the collapse of the social and political utopias of 20th century Europe.

Keywords

Jergović, Furniture, Yugonostalgia, Utopia, Things, Novel.

Author

Enrico Davanzo (1994) obtained his Bachelor's and Master's degrees in Slavic languages and literatures at Ca' Foscari University of Venice, specializing in Serbo-Croatian and Russian. He currently holds the position of Subject Expert (*culture della materia*) at the same university, where he submitted his PhD candidacy. His main research interests are in the literary production of authors who emigrated from former Yugoslavia during the 1990s wars.

Publishing rights

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



© (2020) Enrico Davanzo

ВХУТЕМАС – проектная школа русского авангарда: поиски и эксперименты в проектировании мебели и среды (1920-1930-х гг.)

Мария Майстровская

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 133-148 ◇

БУРНЫЕ годы начала XX века проходили под вихрем идей и устремлений к новому образу жизни, новому искусству, и в России к новому строю. Но каждое строительство нового, прежде всего, требовало сломать старое и очистить площадку для нового, и возможно самым важным становилось выучить тех, кто будет строить этот новый мир будущего. Именно эти настроения стали катализатором и мощным двигателем новой системы образования художников, прежде всего связанных с предметным миром. Это породило уникальные события в области художественно-промышленного образования, которыми стали в 1919 году создание и открытие – БАУХАУЗа в Веймаре в Германии, а в 1920 году – ВХУТЕМАСа в России в Москве. Эти две авангардные проектные школы были созвучны своими экспериментами, поисками и находками. Как в области непосредственно самого художественного образования, где создавались совершенно новые креативные системы обучения, новые концепции и тенденции, новые методики и критерии, так и в области самого проектного творчества, судя по тем образцам дизайна, которые они оставили нам в качестве результатов своих поисков и как бесценное наследие небывалого творческого подъема. В сфере преподавания школы был “программно-конструктивистский” метод, связанный с воздействием новых эстетических идей конструктивизма, который и стал формированием педагогики, не имевшей аналогов и прототипов.

К сожалению, подлинно материальных предметов этого удивительного по своему накалу творческих устремлений времени, осталось очень и

очень мало. Как правило, то, что мы имеем сейчас это повторы, порой даже авторские повторы или реконструкции, которые были сделаны уже много лет спустя по проектам и чертежам, которые, к счастью, сохранились. Ярким и убедительным примером мебели русского конструктивизма стала экспозиция итальянской выставки *Abitare il tempo* (Верона), которая представила в Москве в 2004 году мебель, выполненную по проектам чешских кубистов, итальянских футуристов и русских конструктивистов, по сохранившимся чертежам и эскизам. В составе итальянской выставки – *Мебель художественного авангарда двадцатого столетия*, были концептуально повторены, образцы этой мебели начала XX века. И показаны сначала в Вероне, а затем и в Москве, продемонстрировав выполненные итальянскими мебельными фирмами и мастерскими предметы мебели русского конструктивизма, которые или были утрачены, или же никогда еще не были выполнены в материале, а существовали лишь в эскизах или проектах.

Именно поэтому, в этой статье пойдет речь об удивительных образцах мебели русского конструктивизма 1920-х годов созданных в стенах легендарного и прославленного ВХУТЕМАСа, как эпицентра этих новых авангардных исканий, и в большей части о проектах, которые были сделаны его студентами и преподавателями в процессе того бурного времени. В 1917 году над Россией пронесся ледяной ветер суровых перемен. Безжалостная мощь революции и гражданской войны, сметая остатки старого мира, расчищала площадку истории для строительства принципи-

ально нового мироустройства, со своими законами и подходами к государству, религии, человеку и искусству. Эта тенденция была в какой-то мере созвучна строчке песни-гимна российской октябрьской революции “Мы старый мир до основания разрушим, мы новый, новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем!”. Как никто это понимал первый “нарком” — народный комиссар, возглавивший комиссариат просвещения, Анатолий Васильевич Луначарский. Именно он, сидя в холодном кабинете Зимнего Дворца, за окнами которого бушевала зимняя метель Петрограда, составил обращение к художественным и научным организациям России с приглашением к сотрудничеству. Первыми с энтузиазмом подхватили это приглашение члены молодых левых авангардных движений, видевших в революции силу, способную дать возможность утвердиться новой, футуристической концепции творчества, исключительно оторванной от традиций предшествующей эпохи. Практически каждый художник или группа художников, а также творческих объединений имели свою концепцию, свое видение дальнейшего развития искусства в новой России. У авангардного движения имелось свое видение и по поводу новой системы художественного образования. Во главе процесса по реформированию профессионального художественного образования стали сторонники, так называемого “производственного искусства”, идеологами которого были Арбатов и Кушнер. Они предполагали интеграцию искусства и техники, называя искусство “высшей квалификацией мастерства”, а единственным законом и критерием художественной деятельности считали — социально-техническую целесообразность, связанную с современным производством в плане формирования предметного мира, окружающего человека. На смену старой концепции вещи, служившей в большинстве своем как объект для декора, приходит концепция формотворчества, чистоты и логики конструкции и геометрической формы, при абсолютной функциональности.

В представлении организаторов и инициаторов ВХУТЕМАСа отечественная система профессионального художественного образования, основан-

ная на традиционном обучении профессии, нуждалась в коренном реформировании. Она нуждалась в приближении к насущным требованиям и проблемам современной жизни, к новому пониманию искусства, которое должно было непосредственно войти в жизнь самых обычных людей, быть рядом — на улице, в городе, в окружающей человека среде.



Илл. 1 - Здание ВХУТЕМАСа в Москве (современное фото).

С конца 1918 года начинается переворот в представлении о предмете. Первоначально он происходит на теоретическом уровне, а затем проникает в практическую плоскость, затрагивая художественно-промышленное образование. В Москве на основе известного и старейшего в России Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища, специализирующегося на декоративно-прикладном искусстве и Московского училища живописи, ваяния и зодчества организуются новые учебные заведения — 1-е и 2-е Свободные государственные художественные мастерские. Основой в мастерских стал радикальный отход от прежних традиционных академических методов обучения. Была внедрена так называемая “ренес-

сансная” модель — индивидуальных мастерских, в которой студенту предоставлялось право выбирать мастерскую того или иного преподавателя. В основе был принят “субъективный метод”, который, выявив свои недостатки, привел к необходимости разработки методики преподавания. Именно его можно считать стимулом к развитию российской школы дизайна, к новому видению предметного мира, его функций, связей и форм.

В 1920 году постановлением Народного комиссариата просвещения в Москве на базе 1-х и 2-х мастерских был организован ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские, который был уже не чисто художественным вузом, а художественно-промышленным учебным заведением. Его открытие явилось откликом на требование времени, ответом на стремление “создать эстетически полноценную предметную среду для широких слоев населения, внести в массовые виды труда художественно-творческое начало”¹, что само по себе требовало художников, ориентированных на сферу промышленности и воспитанных в духе новой эпохи. Был четко определен и профиль ВХУТЕМАСа, ориентированный на подготовку “художников-мастеров высшей квалификации для промышленности”. В задачи нового вуза входило также внедрение нового “объективного метода” обучения. Его разработала “молодая профессура” — Илья Голосов, Александр Веснин, Александр Родченко, Надежда Удальцова, Варвара Степанова, Лазарь Лисицкий (Эль-Лисицкий) и другие молодые и талантливые преподаватели, которые сами были активными и плодотворными художниками и архитекторами — конструктивистами и вели проектную практику [Илл. 1].

В жарких теоретических спорах были определены “проэлементы художественного языка”, своеобразные атомы, из которых состоит искусство. К ним относили — линию, геометрическую форму, цвет, фактуру, движение². На основе такого метода в конце 1920 года во ВХУТЕМАСе были

внедрены на Основном отделении — четыре пропедевтические дисциплины — “Пространство” — “Объем” — “Графика” [Илл. 2, 3, 4]. Эти дисциплины стали основой нового учебного заведения. За сложными композициями, состоящими из геометрических тел, студентов учили видеть конструктивно обусловленную и функциональную форму предмета. Этот подготовительный курс стал главным общеобразовательным курсом на Архитектурном отделении и производственных факультетах, которые стали базой и школой российского дизайна, где были сформированы подходы на комплексное решение проблем создания новой пространственной среды современного человека.

Авторы новых методов обучения, видели их смысл и значение, прежде всего в применении их в сфере производственного искусства, в дизайнерском образовании. Особенно ярко эти концепции проявились на металлообрабатывающем факультете — Метфаке, где осуществлялось и мебельное конструирование. Импульсом к его развитию стал приход талантливого художника Александра Родченко, который так писал о своих целях и задачах: “Поставил перед собой задачу — выпустить конструктора для нашей промышленности [. . .], конструктора-художника с творческой инициативой и технически подкованного”³. В 1922 — 1924 годах Родченко вырабатывает учебный план факультета, по которому первые два года студенты осваивают общие профессиональные навыки. После этого идет специализация на двух отделениях: конструкторском и композиционном⁴. Родченко всегда стремился подготовить, прежде всего, специалиста для промышленности, а не традиционно художника-прикладника. Его практические и теоретические задания отличались тем, что каждая из выполненных вещей могла быть запущена в массовое производство, с учетом его специфики. Студенты Родченко создавали фактически готовые образцы для массового производства, начиная от значков и чайников и заканчивая мебелью.

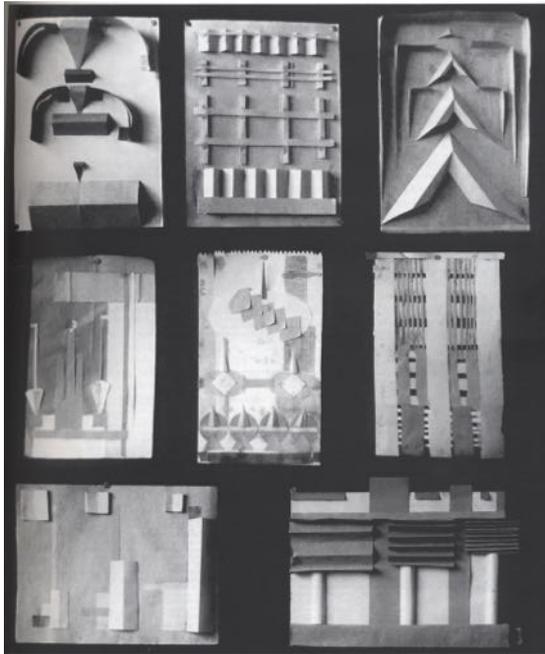
¹ С. Хан-Магомедов, *ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Комплексная архитектурно-художественная школа 1920-1930 гг.*, Москва 1990, с. 20.

² Там же, с. 23.

³ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕМАСа*, “Техническая эстетика”, 1977, 3, с. 16

⁴ Там же.

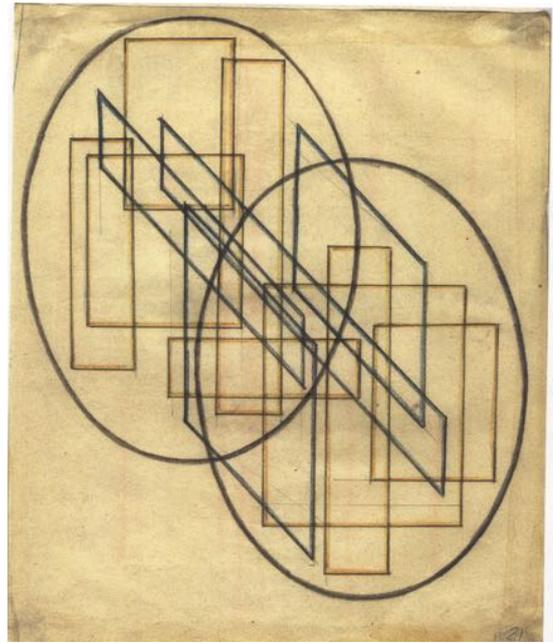
В этих проектах всегда была точная ориентация на промышленность, к сожалению, в то время малоразвитую и малоприспособленную для больших тиражей современной продукции. Важным было и минимальное экономическое обеспечение отрасли, отсутствие новых материалов, оборудования и главное новых технологий. Именно поэтому студенческие проекты предполагали и были рассчитаны на самые простые и неприхотливые материалы и технологии, которыми располагала промышленность, как в металлообработке, так и в производстве мебели.



Илл. 2 - Учебные задание по дисциплине "Пространство"
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

На факультете учили делать вещи из различных материалов, не только металл и дерево. При этом вещи подразделялись на "однофункциональные и многофункциональные"⁵. При этом полностью отвергалась свойственная старой Строгановки декоративность, которая полностью исключалась и была заменена строгой, рациональной, логически выявленной формой и конструкцией предмета. Все эти установки отвечали требованию времени к формированию новой ясной и простой предметной среды современной жизни. Основными критериями были: "1. Экономия пространства, занимаемого вещью при наибольшей нагрузке использо-

⁵ Там же, с. 17.



Илл. 3 – Упражнение по дисциплине "Конструкция"
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

вания вещи. — 2. Простота пользования и стандартность вещи"⁶. Исходя из этих предпосылок, почти все мебельные предметы, выполненные на факультете Метфака, строились на движущемся принципе т.е. — на трансформации. Суть их была в разворачивании предмета во время его использования и компактного сворачивания его при завершении работы.



Илл. 4 – Упражнение по дисциплине "Цвет"
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

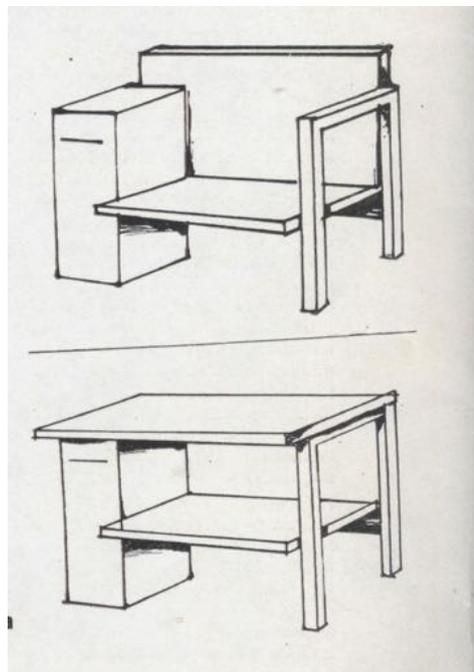
Возможно, следует объяснить особую страстность к принципу трансформации, это требование и критерий современной вещи был обу-

⁶ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Рождение новой специальности*, "Техническая эстетика", 1977, 4-5, с. 32.

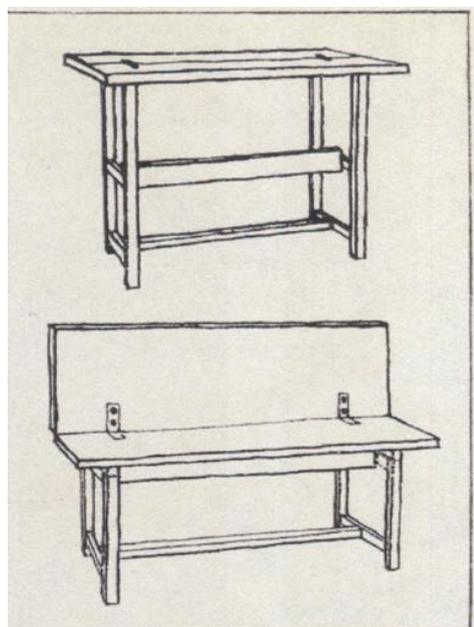
словлен огромным дефицитом в 1920-е годы жилья. В это время в города пришло огромное количество сельского населения, новое строительство практически не велось, и проблема очень малых жилых площадей была чрезвычайно актуальна. В контексте новых направлений в архитектуре была идея строительства домов-коммун. Домов с очень малыми жилыми пространствами, так называемой – “жилой ячейки”, т.к. по идеальным представлениям времени, практически все многочисленные функции квартиры должны были осуществляться в общественных пространствах дома – общей кухне, столовой, прачечной, и главное в клубе, где должна была проходить общественная жизнь. Для детей планировались – ясли, детский сад и школы, где дети должны были расти, развиваться и обучаться в коллективе сверстников под руководством наставников. В какой-то степени именно эти футурологические идеи, повлияли на разработку и приоритет функций и качеств, предметного ряда в проектах студентов ВХУТЕМАСа. По заданию Наркомпроса (Народного комиссариата просвещения) во ВХУТЕМАСе проектировали школьную мебель, мебель для клубов и общежитий, внутреннее оборудование жилой ячейки по типам жилища, разработанным Стройкомом (Строительным комитетом) РСФСР. Проекты студентов ВХУТЕМАСа участвовали в конкурсах на оборудование Домов-коммун, которые разрабатывались крупнейшими институтами и проектными организациями, т.к. в них виделось дальнейшее развитие отечественного домостроения, которое должно было решить насущные проблемы с жилищем в больших городах. Тем более, что за этими новыми проектами жилья стояли новые концепции социальной жизни.

Поэтому в это время мебель проектируется для самых маленьких интерьеров, оборудованных лишь самыми необходимыми и сугубо функциональными предметами. Наиболее ярко эти принципы проявились в проектах мебели, выполненной на Метфаке с середины 1920-х годов. При разработке мебели, студенты, прежде всего, видели не абстрактную форму предмета, а ту окружающую среду, то интерьерное пространство, в

котором она должна была функционировать. Мебель мыслилась не как отвлеченная единица, а как ансамблево-функциональный элемент среды, имеющий возможность трансформироваться в зависимости от изменения пространства и функции.



Илл. 5 – А. Дамский, Проект “Стол-лавка”, (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007).



Илл. 6 – А. Кокорев, Проект “Стол-скамья”, (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007).

Это породило проекты самых простых геометрических форм и конструкций – столов-лавок

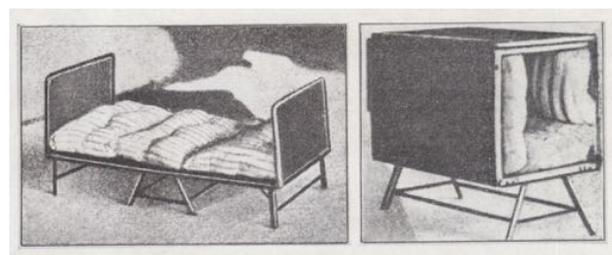
(проекты Абрама Дамского и Александра Кокорева 1925 г.) [Илл. 5-6], раскрывающихся столов, складных стульев, и, безусловно, складных кроватей и т.д. Кресло-кровать Николая Соболева (1923 г.) отличалась крупномасштабными формами и своеобразным и простым принципом раздвижения [Илл. 7]. Причем принципов раздвижения кроватей было несколько. Известный проект П. Галактионова (1923), где кровать складывалась втрое, превращаясь в компактный куб на опорах [Илл. 8]. Или также проект Николая Соболева, когда кровать откидывалась от стены, в которую она убиралась в нишу (40 см. глубиной) и в дневное время занимала минимум пространства [Илл. 9]. Откидными были и столы, за которыми находились платяные шкафы и емкости. Таких проектов было достаточно много и все они, безусловно, интересны по замыслам и идеям трансформации. Один из них — складной стул для каюты капитана студента Бориса Земляничина, спроектированный под руководством Лазаря Лисицкого (1928), можно считать прообразом целого поколения складных стульев, которые будут потом на протяжении всего XX века проектироваться практически всеми дизайнерами мира из самых различных материалов, и схема которого без изменения доживет до наших дней [Илл. 10].

Студентам Метфака было предложено разработать модели книжной полки, стола и складной кровати. Захар Быков и Александр Галактионов разработали проекты книжной полки, но сделали это совершенно по-разному. Быков создал модель полки-витрины, представляющую собой сложную раскладную 4-х ярусную универсальную решетчатую конструкцию. “В развернутом виде полка имеет четыре плоскости: верхнюю горизонтальную для книг, ставившихся вертикально и три широких наклонных, для журналов и газет. Полка складывалась вместе с журналами и книгами, превращаясь в компактный объем”⁷ [Илл. 11]. Полка Галактионова была выполнена на другом принципе. Она была больше привязана к конкретной архитектуре внутреннего пространства. Соблюдая принцип трансформации, он предполагал соби-



Илл. 7 - Кресло-кровать Н. Соболева на выставке *Abitare il Tempo*, 2004 (фото автора статьи).

рять полку из стандартных элементов, которые вставлялись один в другой. Привязка к интерьеру была предусмотрена в том, что полка собиралась в специальной нише и имела остекление.



Илл. 8 - П. Галактионов, проект “Трансформирующаяся кровать” (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007).

Уникальным проектом Метфака, который наиболее ярко и выразительно представлял собой концепцию мебельного проектирования ВХУТЕМАСа, стал проект Ивана Морозова — “Стол”. Студент переосмыслил функцию и форму давно известного предмета быта в новом контексте современной жизни, нового социального заказа. Стол Морозова можно было использовать как обеденный стол, письменный для занятий и даже как чертежный стол. Тем самым это был скорее не стол, в привычном понимании, а некий многофункциональный агрегат для выполнения тех или иных функций. При этом, конечно, был стол-трансформер, который мог раскрываться в сторону используемой функции.

В нижнюю часть стола убирались четыре складные стула, из нее же выдвигались “конверты” для журналов, газет и бумаг.

⁷ Там же, с. 11.

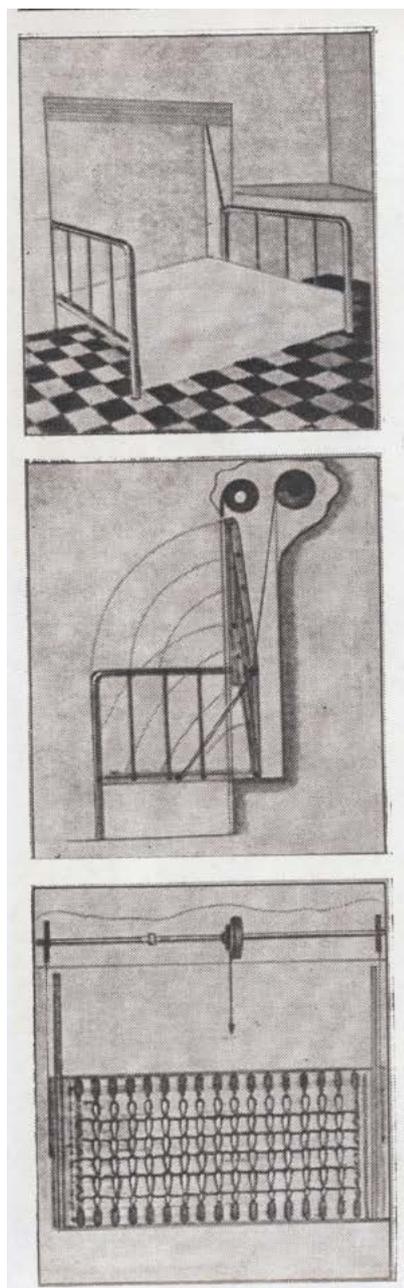
Крышка одной половины стола поднималась и занимала вертикальное положение, “открывая” зону обеденного стола с передвижной скатертью-дорожкой. В поднятой вертикальной доске имелись полки, а ниже — кожаные кольца и рамки для чайного сервиза, тарелок, обеденных приборов и даже небольших стопочек-рюмок. Опускаясь вниз, крышка стола накрывала обеденную зону, не касаясь посуды (учет требований гигиены)⁸.

В то же время вторая половина плоскости стола могла подниматься и закрепляться под углом, служа чертежной доской. Сам стол был снабжен ножками на шариках и легко передвигался и разбирался [Илл. 12, 12a].

На Метфаке активно разрабатывались предметы с использованием металла. И в случае с мебелью — металлические стулья. Было большое количество разнообразных проектных предложений. Во время работы над заданием, огромное внимание уделялось компактности предмета, легкости складывания и скорости сборки, т.е. развитию принципов трансформации, габаритной стандартности и функциональности. Одним из тех, кто работал над моделями стульев, был студент Абрам Дамский. Он разработал систему двух типов стульев — складную и сборно-разборную. Оба стула состояли из каркаса из металлических трубок. Сиденья и спинка были обтянуты тканью. Складной стул, восходящий еще к форме и конструкции курульного кресла, отвечал требованию мобильности, другой соответствовал задачам сборно-разборной конструкции [Илл. 13].

Однако наиболее ярким, выдающимся, и, безусловно, этапным проектом ВХУТЕМАСа было участие в Международной выставке художественных и промышленных искусств в Париже в 1925 году в решении интерьера экспозиции СССР — “Рабочего клуба” (Александр Родченко), одного из самых известных и ярких образцов отечественного дизайна. Для выставки студентами также был сделан и проект оборудования “Избы-читальни”, (под руководством Антона Лавинского и Сергея Чернышева) [Илл. 14].

Проект “Рабочего клуба” был представлен на выставке как образец оборудования многофункционального помещения — читальный зал и зал



Илл. 9 - Н. Соболев, проект “Трансформирующаяся кровать” (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007)

собраний. Помимо блестящей организации пространства в проекте были разработаны уникальные предметы мебели, многие из которых стали классикой отечественного дизайна. Это был один из наиболее крупных экспонатов парижской выставки. Решение интерьера основывается на системе трансформаций ряда функциональных предметов. Особое место занимало комплексное оборудование читального зала, выполненное по проекту Александра Родченко. Центром трансфор-

⁸ Там же, с. 33.



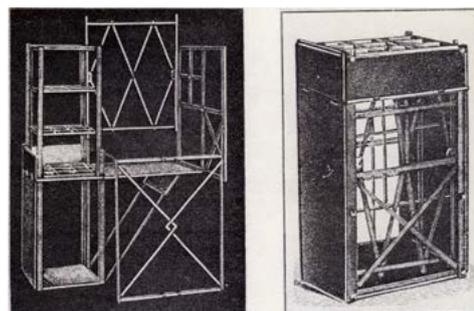
Илл. 10 - Н. Соболев, проект “Трансформирующаяся кровать” (А. Грашин, *Краткий курс стилевой эволюции мебели*, Москва 2007).

мации помещения служила раскладная трибуна, снабженная экраном, раздвижной стенкой для плакатов, горизонтальным подиумом для экспонатов или выступлений чтецов, она должна была служить своего рода универсальной декорацией для лекций, театрализованных вечеров и бесед.

Центральное место занимал стол с наклонными попитрами, и стулья простой, но комфортабельной и предельно лаконичной конструкции. Слева помещалась витрина для выставки книг и журналов и шкаф для их хранения. Центром читальни стал уголок Ленина с его портретом и подвижной витриной сбоку — для документов, выставок и фото. Все это объединялось, благодаря окраске, выдержанной в сочетании — красного, серого, белого и черного цветов⁹ [Илл. 15].

Лаконизм мебельных форм, их способность к трансформации вытекали из предложенного художественного задания, которое удивительно точно соотносилось с требованиями нового социалистического строительства — экономия площади и пространства и простоты форм оборудования и его использования. Для интерьера “Рабочего клуба” были спроектированы универсальные конструкции, многие из которых были трансформе-

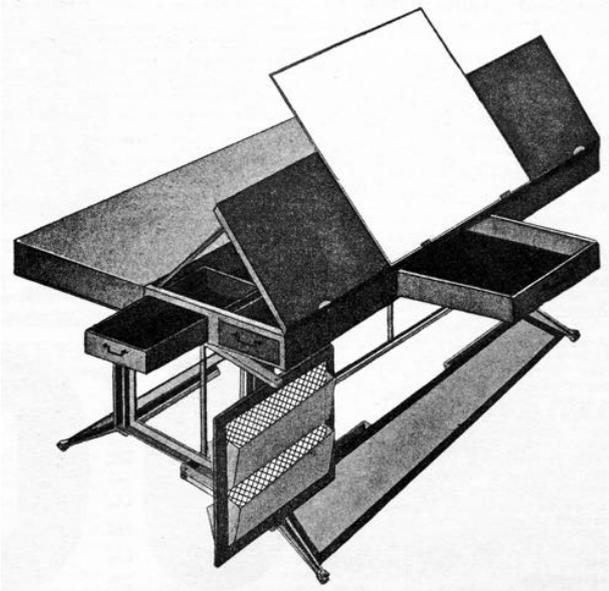
рами, как например, трибуна, шкафы-витрины, полки, уникальный читальный стол с поворотной плоскостью, наклоном для удобства чтения, полукруглые кресла к столу. Шедевром проекта стал — красно-черный шахматный столик на двоих (в описи проекта назывался “двойное кресло для игры в шахматы”) с поворотной доской и стационарными креслами (устроенный так, что игроки могли меняться цветом фигур, не вставая с места). Он представляет собой концептуальный предмет-агрегат. Четкость и лаконизм этого предмета давно сделали его бессменным участником всех крупнейших выставок не только дизайна, но и искусств. Так шахматный столик экспонировался, как и фрагмент Рабочего клуба, на выставках *Париж-Москва* в 1980 г. в Центре Помпиду в Париже и *Москва-Париж* в 1981 году в ГМИИ им. Пушкина, представляя российский дизайн во всей его концептуальности, конструктивности, уникальности и привлекательности.



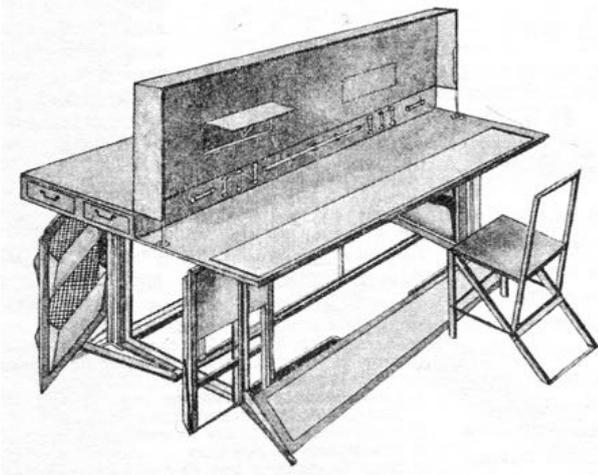
Илл. 11 - З. Быков, Раскладная полка (*Строгановская школа композиции*, Москва 2005).

Проект, выполненный профессором Александром Родченко и его учениками — Захаром Быковым, Григорием Павловым, Александром Галактионовым был самых простых геометрических форм. В этой простой и лаконичной конструкции предметов была своя функциональная логика. Проект “Рабочего клуба” отвечал самым жестким требованиям выставочной программы на выставке декоративных и промышленных искусств в Париже — комплексность, возможность трансформации предметов, функциональность, строгая конструктивная ясность. Помимо блестящей организации пространства в проекте были разработаны уникальные предметы мебели, многие из которых ста-

⁹ *Интерьер, в Советское декоративное искусство, 1917-1945. Очерки истории*, под ред. В. Толстого, Москва 1984, с. 228.

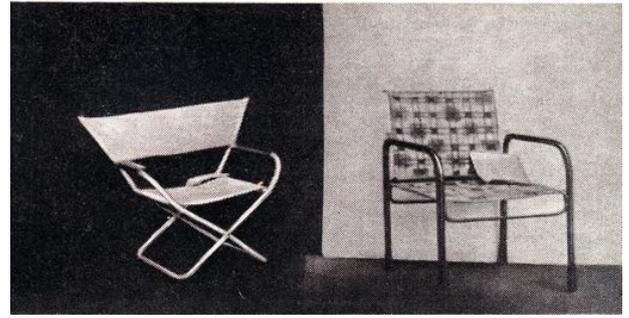


Илл. 12 - И. Морозов, Стол-трансформер
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

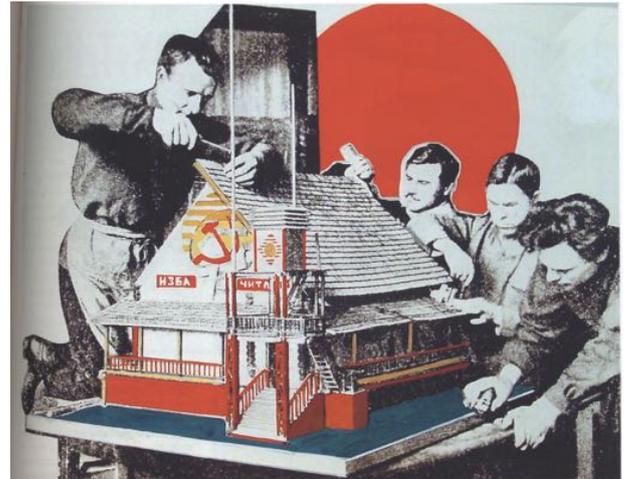


Илл. 12a - И. Морозов, Стол-трансформер
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

ли классикой отечественного дизайна. Это был один из наиболее крупных экспонатов парижской выставки. Проект стал визитной карточкой ВХУТЕМАСа. В настоящее время сделана его реконструкция по чертежам, которые дошли до нас в полной сохранности, благодаря Александру Николаевичу Лаврентьеву, проректору МГХПА им. С.Г. Строганова, доктору искусствоведения, профессору (внуку Александра Родченко). Проект вошел в постоянную экспозицию Государственной Третьяковской галереи, как ценный экспонат эпохи русского конструктивизма. Парижская выставка показала путь, по которому нужно было



Илл. 13 - А. Дамский, Стул и кресло на металлической трубке (Строгановская школа композиции, Москва 2005).



Илл. 14 - Проект "Избы-читальни" (под руководством А. Лавинского и С. Чернышева) монтаж макета, 1925
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

идти в подготовке специалистов на факультете — это "проектирование оборудования интерьеров".

Деревообрабатывающий или Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа был несколько другим. Он стал преемником столярно-резчицкой мастерской Строгановского училища, и ему досталось оборудование, мастера и традиции старой Строгановки, на основе которых продолжалась подготовка мастеров в прямом подчинении Архитектурного отделения. Важную роль в изменении отношения сыграл конкурс, который в 1918 году объявил Московский губернский Совнархоз (Совет народного хозяйства) на проект мебели для крестьянского дома и жилища рабочего. Программа конкурса предусматривала следующее: "Обстановка должна удовлетворять требования удобства, практичности, изящества, дешевизны и быть рассчитанной на массовое машинное или же широко поставленное кустарное про-

изводство”¹⁰. Требования конкурса нашли свое отражение в первом документе Дерфака (Деревообрабатывающего факультета), принятом в 1920 м году. В нем говорилось: “Основной задачей факультета [...] является развитие художественно-промышленной культуры слушателей. Идеалом в области мебельного дела факультет считает [...] произведения, подчиненные логике деревообрабатывающего дела”¹¹. Кроме того, провозглашался переход к машинному производству мебели. Но, тем не менее, определенный консерватизм в системе обучения сохранялся вплоть до 1922 – 1923 учебного года. Особенно он выражался в курсе “Композиция мебели”. Обучение шло по нарастающей сложности, от простых предметов – стул, кресло, диван до создания сложных предметов мебели – “ансамблей мебели” для жилых помещений. Наряду с этим, много внимания уделялось способам декоративной отделки мебели – резьбе, инкрустации костью и металлом, что было практически запрещено на других факультетах и особенно на Метфаке (Металлообрабатывающий факультет). Активно изучалась т.н. “стильная мебель”. Все это шло в разрез с доминирующими принципам конструктивизма.

Источниками новых идей стали педагоги, пришедшие с Основного отделения ВХУТЕМАСа. В 1922 году на факультет приходит Виктор Киселев, который меняет подход к подготовке специалистов. Он провозглашает в качестве основы художественной программы факультета ориентацию на массовое машинное производство и подготовку “высококвалифицированных специалистов – организаторов вещи”¹². Таким образом, на Дерфаке начинает складываться система подготовки не просто художника-технолога, сколько полноценного дизайнера. Программа Киселева находит свое воплощение во время работы на факультете Антона Лавинского, который преподавал с 1923 по 1925 год. Опираясь на позиции “производственного искусства”, он разрабатывает основной

курс факультета “Мебелестроение”.



Илл. 15 - А. Родченко “Рабочий клуб” – шахматный столик на выставке *Abitare il tempo* (фото автора статьи).

В 1926 году два факультета по обработке металла и дерева были объединены в один факультет – МетДерфак (Металлодеревообрабатывающий факультет). При этом был введен ряд обязательных предметов для всех студентов, такие как – “Пространство” (Иван Ламцов), “Цвет” (Густав Клуцис), “Художественное проектирование” (Сергей Чернышев) и “Культура материала” (Владимир Татлин). При том, что в систему обучения были введены новые предметы, специализации студентов по основному материалу – дереву и металлу была оставлена. Поэтому оба факультета сохранили свою творческую автономию, несмотря на объединение.

В это время начинают меняться и задачи факультета. На Первой академической конференции во ВХУТЕМАСе, Павел Иванович Новицкий, будущий ректор вуза, сформулировал новые требования к факультету. По его мнению, он должен был “формировать специалистов типа архитекторов, не работающих на производстве, а разрабатывающих проекты”¹³. Тем самым был взят курс на подготовку чистых дизайнеров. Это внесло свои коррективы в программу обучения. Больше внимания стали уделять заданиям по разработке комплексного оборудования, а не отдельных вещей. Принцип подхода к задаче мебели был иным. Прежде всего, в конструкцию закладывалась функция или определенный набор функций

¹⁰ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа*, “Техническая эстетика”, 1980, 2, с. 11.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 12.

¹³ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Рождение новой специальности*, указ. соч., с. 37.

конкретной вещи, т.е. конструктор. Во главу угла ставилась возможность варьирования функции, т.е. создавался не отдельный предмет, а универсальный, стандартный набор сборных конструкций, который в зависимости от требований мог трансформироваться в любой заданный предмет жилого или общественного интерьера, при этом набор самих сборных конструкций не имел собственной стационарной формы.

Убедительно продемонстрировала новый подход дипломная работа А. Галактионова, разработавшего систему стандартных конструктивных элементов, из которых можно было создавать самое разное оборудование для выставок: витрины, полки, стеллажи, щиты, стенды, столы, стулья. Основой конструктивных элементов были металлические трубки, которые соединялись вместе по средством скреп и растяжек¹⁴. Это позволяло устанавливать оборудование в любом помещении без дополнительных материалов и опор. Они были просты в сборке и компактны в сложенном виде. Проект имел широкий отклик в прессе, но так и не был реализован. Интерес в этом плане представляет и шкаф-витрина для клуба студента Ивана Лобова [Илл. 16].



Илл. 16 - И. Лобов, Проект Шкафа-витрины, 1925
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

Другой диплом студента В. Пылинского представлял собой универсальное оборудование плавучего дома, которое могло использоваться в качестве столовой, кинозала, библиотеки. Ключевым в проекте был принцип трансформации. “Буфет превращался в книжный шкаф, прикрепленный к

полу, обеденные столы — в двухместные диваны”¹⁵. Трансформирующиеся столы строго отвечали требованиям гигиены, т.к. его наружная поверхность убиралась внутрь сидения так, что сидящий не соприкасался с ней.

Диплом И. Морозова был посвящен разработке комплексного оборудования междугородней автобусной станции. Было разработано оборудование для служебных помещений и залов ожидания (скамьи, столы, буфет, книжный киоск). В этом проекте к принципу легкости сборки Морозов добавил блоки. Места для сидения (кресла) собирались блоком из 4-х штук и предполагали соединение с информационными столбами или щитами. Нужно отметить, что такой принцип блокировки отдельных изделий, позже в 60-80-е годы XX века будет наиболее распространенным в общественных интерьерах во всем мире. При этом нужно учесть, что российские студенты не имели свободного доступа к международной проектной информации.

В 1926 году на место Лавинского, в качестве преподавателя курса “Проектирование мебели” приходит Лазарь Лисицкий (Эль-Лисицкий), один из выдающихся мастеров русского авангарда, архитектор, проектировщик, график, художник выставок и экспозиций, учившийся и работавший в Германии и знакомый с международной дизайнерской практикой. Он начинает большое внимание уделять оборудованию нового жилья, и в особенности домов-коммун. Сам Эль-Лисицкий опирался на два главных постулата:

1. Тенденция к социальной однородности общества, отсутствия имущественного расслоения создают реальную основу для разработки типовых решений планировки и оборудования массового жилья.
2. Внедрение нормы жилплощади на человека, что ведет к разработке максимально экономичного жилья и функционально значимого оборудования¹⁶.

Идея стандартизации связывалась Эль-Лисицким с необходимостью разработки встроенного оборудования. Он писал: “Наша основная задача так планировать новое жилище, чтобы боль-

¹⁵ Там же, с. 41.

¹⁶ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Деревобделочный факультет ВХУТЕМАСа. [Продолжение 1]*, “Техническая эстетика”, 1980, 3, с.16.

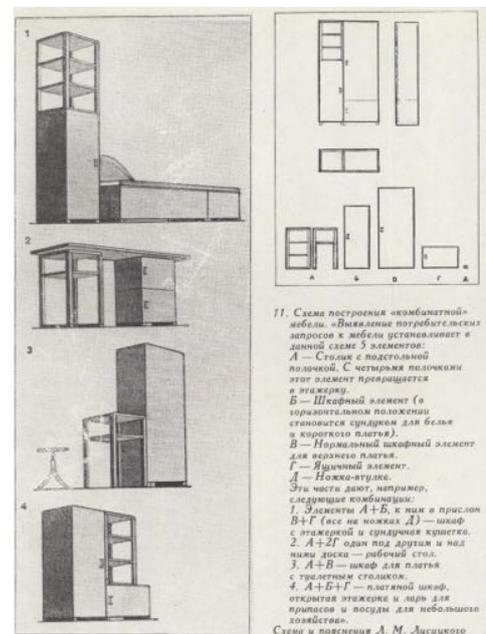
¹⁴ Там же, с. 40.

шая часть оборудования и мебелировки строилась вместе с домом как одно целое [...]. Все оборудование кухни [...] шкафа, перегородки, откидные столы, кровати — все это может самым простым образом строиться как часть внутреннего объема”¹⁷. Эль-Лисицкий, будучи прежде всего архитектором, мысли архитектурными категориями и рассматривал мебель, как составную часть архитектурного пространства. Другим полем его деятельности стало решение проблемы по разработке “массовых образцов мебели”, для семей, проживающих в уплотненных квартирах старого дореволюционного образца, превращенных в коммунальные квартиры со множеством жильцов. “Вместо гарнитуров для помещений однофункционального назначения (спальня, столовая, гостиная, кухня) требовались мебельные наборы для многофункционального использования в одной комнате”¹⁸.

Идеи оборудования многофункциональных жилых помещений, вылилась у Эль-Лисицкого в четыре варианта мебелировки: “встроенной”, “трансформируемой”, “комбинатной” (состоящей из небольшого числа стандартных элементов, из которых по потребности собирается тот или иной предмет) и “типовой”. В одном помещении предполагалось использовать все четыре типа мебели. Основной акцент делался на разработку мебели из минимального числа элементов, своеобразных наборов, рассчитанных на создание отдельных функциональных зон в помещении¹⁹. В какой-то мере эти поиски Эль-Лисицкого закладывали фундамент мебельного дизайна практически на весь последующий XX век. Эти принципы были намного позже реализованы во множестве проектов как отечественного, так и международного мебельного дизайна, как основополагающие постулаты “современной архитектуры” и среды.

Примером нового подхода к комплексному оборудованию типового жилья стал проект студен-

та Ивана Лобова. По заданию Моссовета он выполнил и разработал модель оборудования “стандартной жилой ячейки в 16,35 кв. м.”. Применив трансформирующиеся элементы, Лобов выделил в комнате три функциональные зоны — рабочую, столовую и спальню, причем пространство реорганизовывалось в зависимости от времени суток. Днем выделялись две зоны: рабочая, оборудованная “откидным письменным столом с тумбой, рабочим креслом и навесной этажеркой”²⁰, и столовая, со складывающимся столом. Кроме того, в комнате располагался двухъярусный гардероб, верхняя часть которого была предназначена для хранения несезонных вещей; диван, вбивавший в себя функции тумбы и комода посредством выдвижных ящиков, и небольшой подвесной буфет, дверцы которого служили зеркалом. В ночное время разворачивалась спальня — две складные кровати, спрятанные за изолирующей пространство раздвижной ширмой. Все детали проекта были рассчитаны так, чтобы в случае надобности быть запущенными в массовое производство. Условия экономичности, конструктивности, типизации и многофункциональности в этом проекте были выполнены.



Илл. 17 – Эль-Лисицкий, Схема построения “комбинатной” мебели.

¹⁷ Эль-Лисицкий, *Культура жилья*, “Строительная промышленность”, 1926, 4, с. 38.

¹⁸ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа. [Продолжение 1]*, указ. соч.

¹⁹ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа. [Продолжение 2]*, “Техническая эстетика”, 1980, 4, с.17.

²⁰ Там же.

Отличительной чертой курсовых проектов, выполненных под руководством Эль-Лисицкого, была ориентация на встроенное и трансформируемое оборудование. Например, студент Борис Соколов разработал для типовой жилой секции проект встроенного шкафа-перегородки с передаточным окном между кухней и комнатой. Борис Земляницын создал проект так же встроенного шкафа для комнат в общежитии, откидная дверка которого могла использоваться как стол²¹.

Свою концепцию “Мебелестроения” Эль-Лисицкий реализовал и в собственных проектах. Так его первым мебельным проектом была разработка оборудования для советского павильона, спроектированного Константином Мельниковым для парижской выставки 1925 года. Известны его проекты складываемых кресел, выполненных из обыкновенной березовой фанеры и др. Ключевым моментом для него стала разработка “комбинатной” мебели. Идея состояла в использовании минимального числа простых, геометрических по форме стандартных элементов, из которых можно было составлять максимальное количество объемно-пространственных композиций²² [Илл. 17]. В проектную схему мастера входило пять элементов, сочетая которые можно было составлять различные виды бытового оборудования. Конструкторские искания Эль-Лисицкого на Дерфаке перекликались с творческими поисками Александра Родченко на Метфаке. Поиски универсального стандартного набора функциональных элементов, как основы конструирования предметов стали общим направлением в деятельности этих двух производственных факультетов ВХУТЕМАСа.

В 1928 году на Деревообрабатывающем отделении – Дерфаке состоялся первый полноценный выпуск студентов. Наиболее интересными и получившими известность проектами стали проект Б.Земляницына “Оборудование каюты и столовой команды на рефрижераторном судне”, а также проект И. Лобова и А. Кокорева “Оборудование помещения Госторга” (Государственного уни-

версального магазина)²³. Все дипломные работы Факультета носили комплексный характер. Они включали разработку системы общего оборудования помещений и отдельных его частей. Земляницын создал мебель для корабля с использованием сочетания дерева, металла и кожи. Разнообразие материалов, а также “легкость, портативность и прочность” предметов позволяли при необходимости менять облик интерьера в зависимости от функциональной задачи.

Проект Лобова и Александра Кокорева исходил прежде всего, из эргономических параметров. Его целью было создание удобного рабочего места человека, обеспечение правильной позы при работе. Ректор ВХУТЕМАСа Павел Новицкий высоко оценил деятельность отделения. Он писал: “Этому факультету, может быть, больше, чем какому-нибудь другому, предстоит дать максимально целесообразную вещь [...] и дать художников, удовлетворяющих потребности эстетики быта, организаторов быта”²⁴.

Работа по организации быта не могла идти в отрыве от реального производства. Для сближения теории и практики мебельного конструирования в 1928 году была организована так называемая – непрерывная практика студентов на производстве. В течении всего года, студенты чередовали занятия в вузе с производственной практикой. Такой союз теории и практики помог, с одной стороны студентам непосредственно изучить технологический процесс массового машинного изготовления мебели, а с другой – дал возможность производственникам, порой скептически относящимся к художникам, убедиться в “солидной технической подготовке студентов”.

В последний год работы ВХУТЕМАСа и к этому времени уже ВХУТЕИНА (Высшего художественно-технического института с 1928 года) Дерфак окончательно определил свои цели и задачи. Начиная со 2-го курса, у студентов начинались специализация по направлениям: 1- Внутреннее оборудование жилых помещений; 2- Внутреннее оборудование транспортных средств;

²¹ Там же, с. 18.

²² Там же, с. 20.

²³ Там же, с. 17.

²⁴ Там же, с. 18.

3- Внутреннее оборудование, как жилых помещений, так и транспортных средств; 4- Мебельно-столярное производство; 5- Лыжное производство; 6- паркетное производство²⁵. Как видно, предпочтение отдавалось системе комплексного оборудования помещений, включающее в себя как разработку отдельных предметов, так и решения всего интерьерного пространства в едином конструктивном стиле.

Рассматривая проектную деятельность ВХУТЕМАСа нельзя не остановиться еще на одном выдающемся художнике русского авангарда — Владимире Татлине. Он долгое время работал в вузе и был тесным образом связан с поисками новых форм быта. Татлин работал в различных материалах. Он разрабатывал новые проекты для фарфора, текстильного и мебельного производства. В своей самой знаменитой и фактически программной работе “Памятник III Интернационалу” и проекте оборудования помещения памятника, Татлин по существу предопределяет программные установки материальной культуры нового времени. Он пишет:

проектирование форм оборудования с ориентацией на развитие нового образа жизни [...] Создание новых художественных вещей, применение их к технике [...], комплексность, подход к каждому элементу оборудования как части целого: коллективная работа с инженерами и техниками²⁶.

Дальше он намечает путь формообразования художника “монолитный, пластически вбирающий в себя средства архитектуры, скульптуры и живописи и одновременно интегрирующийся с техническим формообразованием”²⁷. Свои воззрения Татлин формулирует в двух статьях *Художник — организатор быта* и *Проблема соотношения человека и вещи*, где он затрагивает и проблемы мебельного проектирования и производства. В частности, он пишет:

Современная мебельная фабрика совершенно не считается с потребностями человеческого тела при конструировании того или иного образца мебели. Она заинтересована лишь

во внешнем эффекте. А ведь человек — существо органическое, состоящее из скелета, нервов и мускулов. В силу этого необходима рессорность стула²⁸.

Свои идеи и принципы новой мебели Татлин реализует в проекте 1927 года, в дипломной работе студента Николая Рогожина, который выполняет работу под его руководством. Рогожин создает деревянный консольный стул, форма которого решена в русле использования технологии венских стульев, т.е. гнутого букового прута. Гнутая венская мебель Михаэля Тонета еще в середине XIX века представляла ряд классических образцов высокого мебельного дизайна. Принцип венского стула был воспринят через призму пропедевтических курсов ВХУТЕМАСа. “Сложные кривые стула легко воспринимаются глазом и потому, что в основе образуют простую геометрическую форму конуса, усеченного и пересеченного плоскостями: реальной — сиденья, и двумя, легко воображаемыми [...] — подлокотников”²⁹. Стул — удивительно пластичный. Складывается впечатление, что он словно невесомый. Рогожин под руководством Татлина создал “органическую конструкцию”, удобную для сидящей человеческой фигуры. Консольный стул — это, прежде всего образ [Илл. 18].

Технический прототип мостовой фермы, положенный в основу конструкции, “органически” переосмыслен. Всесторонне продуманная функциональная форма стула стала неким целостным организмом, как бы живущим в непрерывной динамике образующих ее кривых³⁰.

Работа Татлина стала своего рода манифестом нового видения и понимания вещи. К счастью этот проект был не раз повторен, и в 1970-х выполнен на металлической хромированной трубке, что придало ему еще более виртуозный характер. Его технология, форма и образ остаются вне времени и пространства, как творческое наследие отечественного российского дизайнера.

²⁵ См. ВХУТЕИН. *Перспектив*, Москва 1929.

²⁶ Л. Жадова, *Татлин — проектировщик материальной культуры*, в *Советское декоративное искусство* 77/78, [Сборник статей], Москва 1980, с. 212.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, с. 213.

²⁹ Там же, с. 215–216.

³⁰ Там же, с. 218.



Илл. 18 - В. Татлин – Н. Рогожин, Самобалансирующий стул на гнутой основе (*Строгановская школа композиции*, Москва 2005).

В планы руководства вуза входило дальнейшее развитие факультета по обработке дерева. Однако реформа высшего образования в 1930 году и как следствие расформирование и закрытие ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, в связи с его авангардными и формальными поисками, помешали реализации дальнейшего развития идей и принципов нарождавшегося отечественного дизайна. На базе Дерфака был образован Институт по обработке твердых и ценных пород дерева, вскоре преобразованный в Лесотехнический институт с уклоном на подготовку инженеров. А Строгановское училище было воссоздано лишь весной 1945 года в самом конце Второй мировой войны, в связи с необходимостью подготовки художников для восстановления и формирования архитектурно-художественной среды советских городов, после потерь и разрушений войны.

Мебельное конструирование двух факультетов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа – это своеобразное проектное и материальное воплощение духа эпохи. В нем как нигде отразилось бурное время поисков принципов развития и эффективного функционирования новой предметной среды. Деятельность факультетов тесным образом была связана с работой всего вуза и шла в канве творческих исканий художников-конструктивистов. Студенты реша-

ли непростые задачи – формирования предметно-пространственной среды для человека, живущего в новой общественной формации. Все эти проекты в своей сути опережали свое время, не имея современных технологий и материалов, они, тем не менее, осмыслили предмет в контексте его функции, конструкции, пространства, и находили оптимальные пути и формы, отвечающие их целям и задачам.

www.esamizdat.it ◇ М. Майстровская, ВХУТЕМАС – проектная школа русского авангарда: поиски и эксперименты в проектировании мебели и среды (1920-1930-е гг.) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 133-148.

◇ *VKHUTEMAS – Design School of the Russian Avant-garde: Searches and Experiments in Furniture and Environment Design (1920-1930)* ◇

Maria Maystrovskaya

Abstract

The article is devoted to the development of the Higher Art and Technical Studios (VKHUTEMAS) during the 1920s-1930s, and it illustrates the methods of training employed there. At that time, the theory and practice of Russian design developed in the field of furniture and interior equipment. The article considers the background and the factors that influenced the development of furniture design forms in the style of Russian constructivism, as well as the avant-garde art trajectory during this period.

Keywords

VKHUTEMAS, Furniture, Interior, Teaching Methods, Experiment, Design.

Author

Maria Maystrovskaya, Doctor of Art History, Professor of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, research associate of the Department Design of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. She was born in Moscow and she graduated from Moscow Higher Art and Industrial Design School (ex-Stroganovskaya School), specializing as a decorative artist in interior and furniture design. The two dissertations, master's and doctoral, were dedicated to the problems of museum expositions design and construction. Worked as a research associate of Russian Institute of Culturology and as a teacher at Stroganov Academy. During her work she prepared over 300 research articles and 6 monographs on the subject of museum problems, museum architecture and museum design, such as *Museum as a cultural object. The Art of exposition ensemble*, Moscow, 2015 and *Museum as a cultural object in the 20th century*, Moscow, 2017. She is member of the Russian Union of Designers, the Moscow Union of Artists and of the International Council of Museums (ICOM).

Publishing rights

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



© (2020) Maria Maystrovskaya

Il post-costruttivismo, o l'Art Déco sovietica

Kristina Krasnyanskaya

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 149-159 ◇

IL TERMINE 'Art Déco' in relazione all'arte e all'architettura sovietica è ancora oggetto di discussione fra gli specialisti¹. Questo stile, infatti, ha avuto vita breve in Russia: dal 1932 al 1937. Tuttavia, si può parlare per molti aspetti di sincronia e di un orientamento condiviso tra i processi artistici in URSS e le tendenze del cinema, dell'architettura e dell'arte decorativa applicata occidentali. Va notato che i contatti fra i progettisti e gli architetti sovietici e i loro colleghi europei e americani furono numerosi fino al 1936-1937². L'arte sovietica, come quella di molti altri paesi, fu influenzata dall'estetica dell'Art Déco che si andava diffondendo.

L'Art Déco sovietica si orientò sulla versione americana di questo stile, caratterizzata da linee più decise e massicce che dovevano trasmettere velocità, potenza e dinamicità. Negli Stati Uniti l'Art Déco aveva assimilato i motivi tecnologici tipici dell'architettura e del design industriale³. Gli architetti svilupparono lo stile Art Déco dando vita a un'architettura che rispondeva ai bisogni dell'era delle macchine, pur non sacrificando l'aspetto estetico. L'innovazione tecnica incontrava silhouette neogotiche e piramidali; marmo, vetro, metallo e legno erano largamente utilizzati. Le facciate degli edifici venivano decorate con rilievi e sculture dalle forme geometriche, e le sale con intagli e affreschi. La costruzione dei grattacieli aveva trasformato New York nel simbolo della nuova civiltà: insieme a Chicago, la città divenne il modello di riferimento per gli architetti sovietici⁴. Gli anni Trenta furono segnati da

importanti mostre come *A Century of Progress* a Chicago (1933-1934) e l'Esposizione Universale a New York (1939), alle quali parteciparono, fra gli altri, Boris Iofan, Karo Alabjan e Vladimir Ščuko. La variante americana dell'Art Déco, detta *streamline*, basata sui principi dell'aerodinamica, era un'ode al progresso tecnico; i grattacieli divennero il simbolo dell'architettura del nuovo tempo e il prototipo dei famosi 'edifici alti' (*vysotki*), le costruzioni simbolo dello stalinismo realizzate nel decennio 1947-1957 sulla falsariga dei grattacieli americani⁵.

Del resto, le idee degli architetti statunitensi e l'orientamento generale dell'industria americana verso il progresso tecnologico erano almeno in parte condivisi da Stalin, il cui piano di sviluppo accelerato prevedeva la costruzione di centinaia di nuovi impianti industriali in tutto il paese. Consapevole della carenza in URSS di esperienza e di strumenti, Stalin si rivolse all'architetto americano Albert Kahn, il famoso costruttore di Detroit che aveva progettato le leggendarie fabbriche Ford. Kahn era all'epoca un punto di riferimento, in quanto inventore della catena di montaggio per la progettazione architettonica. Questo metodo trasformò la pratica di progettazione architettonica, che da attività artistica passò a essere un processo industriale. La tecnica di progettazione elaborata da Kahn permise di creare set di disegni di grandi complessi industriali in tempi ridotti; inoltre consentì di realizzare i progetti in modo altrettanto rapido, poiché le nuove soluzioni progettuali erano concepite in base alle possibilità tecniche delle imprese edilizie che si occupavano dei lavori. Nel 1928 Kahn si recò a Mosca su invito di Stalin con venticinque ingegneri e in due anni progettò e co-

¹ A. Selivanova, *Ar deko: s Zapada na Vostok. Postkonstruktivizm ili roždenie sovetskogo ar deko: Pariž-New York-Moskva*, Moskva 2018, pp. 12-13.

² Ibidem.

³ I. Kokkinaki, *K voprosu o vzaimosvjazjach sovetskich i zarubežnych arhitektorov v 1920-1930-e gody*, in *Voprosy sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva*, Moskva 1976, pp. 351-375.

⁴ A. Barchin, *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-*

prostranstvennaja sreda, "Vestnik MGCHPA", 2020, 3, pp. 21-31.

⁵ Cfr. E. Ivanjal, *Ènciclopedia rossijsko-amerikanskich otnošenij. XVIII-XX vv.*, Moskva 2001, p. 696.

struì più di cinquecento impianti industriali, tra cui fabbriche di trattori, acciaierie, officine meccaniche, fonderie e laminatoi. In URSS con Kahn arrivarono non solo ingegneri e progettisti americani, ma anche attrezzature che permisero in pochissimo tempo di realizzare il 'miracolo' dell'industrializzazione. In due anni, Kahn e il suo team di venticinque ingegneri formarono 4.000 specialisti sovietici⁶.

L'America rimase a lungo aperta agli architetti sovietici per viaggi di studio e specializzazione. Fra questi ci fu Vjačeslav Oltarževskij, uno dei massimi esperti nella costruzione di grattacieli, che era stato inviato in America nel 1924 per apprenderne le tecniche costruttive e che vi lavorò per dieci anni⁷. Oltarževskij creò l'album-libro *Sovremennij Vavilon* [La moderna Babilonia, 1933]⁸, in cui inserì i suoi bozzetti di grattacieli, inequivocabilmente ispirati all'architettura americana coloniale. Con questi lavori Oltarževskij si rivela un raffinato artista grafico, ammaliato dal livello teorico e dalle soluzioni architettoniche degli edifici a New York, di cui ritrae i punti più panoramici. Negli Stati Uniti Oltarževskij acquisì esperienza nella costruzione di grattacieli, si laureò presso la New York University, insegnò alla Columbia University e divenne membro dell'American Institute of Architects. Appartiene a Oltarževskij l'opera *Stroitel'stvo vysotnyh zdanij v Moskve* [La costruzione degli edifici alti a Mosca, 1953], un compendio sulla pratica di progettazione e costruzione delle 'Sette Sorelle'.

L'ingresso dell'Art Déco nella storia dell'architettura sovietica è strettamente associato da molti specialisti allo stile che succedette al costruttivismo⁹, formatosi all'inizio degli anni Trenta e chiamato *postkonstruktivizm*. Nel periodo del post-

costruttivismo la tendenza principale fra gli architetti era quella di decorare gli esterni degli edifici in modo sobrio, superando "l'eccessivo ascetismo" dell'architettura d'avanguardia. Sebbene il costruttivismo fosse osteggiato dal potere già nel 1932, molti architetti continuarono a progettare ispirandosi alle idee dei costruttivisti e dei razionalisti, abbellendo gli edifici con elementi decorativi sobri. L'architettura prebellica sovietica rimase a lungo all'ombra dei brillanti progetti dell'epoca dell'avanguardia da un lato e, dall'altro, della grande opera di costruzione degli anni Quaranta e Cinquanta. Tuttavia, dal 1933 al 1936 nel paese vennero costruiti abitazioni, edifici pubblici e strutture dall'aspetto piuttosto insolito, molto diverso dallo stile Impero staliniano e assimilabile agli esempi occidentali di Art Déco. Di cosa si trattava e come identificare la controparte sovietica dell'Art Déco? Proviamo a capirlo attraverso alcuni edifici caratteristici e tecniche specifiche.

Nella prima metà degli anni Trenta gli architetti di tutto il mondo tendevano alla monumentalità, che sottolineava la stabilità e il potere delle aziende statali e commerciali (i clienti principali all'epoca). La forma architettonica principale divenne il cubo: il volume più stabile, simbolo della pace e dell'ordine. Non a caso si sviluppò un certo interesse per i monumenti dell'antico Egitto, per i mausolei orientali, per i progetti architettonici utopici del XVIII secolo di Claude-Nicolas Ledoux e Étienne-Louis Boullée¹⁰. I lati del cubo, i quadrati, occupavano le superfici delle pareti, diventando finestre, fori di aerazione sui soffitti, elementi decorativi, inserti a rilievo. La quintessenza di questa immagine è l'Accademia Militare Frunze, progettata da Lev Rudnev e Vladimir Munc a Mosca nel 1932. L'architetto-monumentalista Rudnev ricercò sempre volumi possenti, massicci, forme cubiche. Divenuto capo architetto del Commissariato popolare della difesa di Mosca negli anni Trenta, non solo definì lo stile dell'istituzione (oltre all'Accademia, Rudnev progettò i due edifici principali del Commissariato del Popolo) ma espresse anche i principi fondamentali del post-costruttivismo.

⁶ Cfr. I. Trabskij, *On služil Genri Fordu i Iosifu Stalinu*. *Arhivnaja kopija ot 14-go maja 2011 g.*, Wayback Machine; G. Meerovič, *Fordizm i postfordizm. Al'beri Kan i Ernst Maj: SŠA i Germanija v bor'be za sovetSKUju indUstrializaciju*, in *Postfordizm: koncepcii, instituty, praktiki*, a cura di M. Il'čenko – V. Mart'janova, Moskva 2015.

⁷ Cfr. O. Nikologorskaja, *Oltarževskij*, Moskva 2013.

⁸ Cfr. V. Oltarževskij, *Sovremennij Vavilon v risunkach*. *Al'bom*, Syktyvkar 2019. (Questa raccolta di immagini degli alti edifici di Manhattan fu pubblicata per la prima volta nel 1933 negli USA. I disegni erano accompagnati da dati storici e da un'introduzione dell'artista stesso).

⁹ Cfr. T. Kotovič, *Énciclopedija ruskogo avangarda*, Minsk 2003.

¹⁰ Cfr. A. Selivanova, *Postkonstruktivizm. Vlast' i arhitektura v 1930-e gody v SSSR*, Moskva 2019.

Osserviamo le parti principali dell'edificio: un parallelepipedo monumentale, poggiato su un massiccio basamento e attraversato da file di finestre a incasso e, di fianco, posizionato in modo asimmetrico, un cubo. A completare la facciata, cornici decorative quadrangolari con falce e martello in rilievo. Sebbene l'edificio mostri ancora segni di costruttivismo, in generale esso costituisce ormai un blocco compatto e monolitico. Proprio questa conservazione di una struttura precisa e funzionale malgrado la complessità dell'aspetto esterno e della facciata dell'edificio rappresenta la caratteristica principale dell'Art Déco sovietica.



Fig. 1 - Accademia Militare M. Frunze, 1935, in A. Selivanova, *Sovetskoe ar-deko, ili Čto takoe postkonstruktivizm*.

Un altro esempio è la Casa del Soviet di Leningrado. Nel 1935 l'edificio fu recepito come modello innovativo dell'abitazione socialista, funzionale, comoda, che non aveva nulla in comune con le 'case-scatole

in serie' costruttiviste¹¹ ormai in disuso, sebbene i progettisti Igor' Fomin e Evgenij Levinson si fossero in parte basati per il proprio lavoro sui principi di quello stile. L'architettura della metà degli anni Trenta si rapporta non solo al patrimonio classico, ma anche al passato più recente. In questa costruzione è possibile rintracciare anche l'impronta della Casa del Narkomfin sul Novinskij Boulevard a Mosca, costruita da Ginzburg tra il 1928 e il 1930. D'altra parte, la linea concava della facciata rivolta verso il lungofiume e il ritmo delle logge e delle finestre quadrate sono una rivisitazione in chiave monumentale del *Hufeisensiedlung* [insediamento a ferro di cavallo], progettato da Bruno Taut a Berlino nel 1925. Il dinamismo accentuato delle linee, gli angoli acuti, le scale sospese, tutto ciò andava oltre la consueta razionalità e il rigore delle forme del costruttivismo, per come era concepito allora. L'elevata qualità strutturale, la finitura in pietra naturale, l'estrema raffinatezza di tutti i nodi e di tutti i dettagli, gli inserti scultorei, gli interni decorati con costosi materiali, rendevano l'edificio difficilmente accostabile alle recenti avanguardie.

L'architettura degli anni Trenta respinse con decisione la trasparenza e la dinamicità, cioè i principi cardine del costruttivismo. Le finestre a nastro e le case sorrette da pilotis furono presto dimenticate, per far posto a nuovi edifici dall'aspetto massiccio e monolitico.

La facciata e l'aspetto esterno delle costruzioni divennero un fertile terreno di sperimentazione: non di rado apparivano elementi classici in contesti inattesi, che trasformavano l'estetica di un edificio in origine costruttivista. Era una pratica comune al tempo: nella prima metà degli anni Trenta un gran numero di progetti costruttivisti, appena realizzati o ancora in fase di elaborazione, dovettero essere in breve tempo riadattati per assecondare le nuove esigenze stilistiche. Un esempio significativo di questa tendenza è la Casa del Narkomtjažprom a Mosca: costruita nel 1930 dall'architetto tedesco Hans Remmele nello spirito del costruttivismo, cinque anni più tardi fu

¹¹ A. Selivanova, *Sovetskoe ar-deko, ili Čto takoe postkonstruktivizm*, <<https://arzamas.academy/mag/368-ardeco>> (ultimo accesso: 16.06.2020).

sottoposta, per volere del governo e su progetto di Dmitrij Bulgakov, a un rifacimento delle facciate in stile classico. Bulgakov creò una sorprendente composizione suprematista utilizzando frammenti del sistema degli ordini, di cornicioni, di bovindi, di archi e di beccatelli dalle proporzioni eccedenti trasformati in balconi. A causa delle decorazioni contrastanti delle facciate, l'edificio sembrava il risultato di un eccentrico collage, e i critici lo definirono 'astratto'¹², che a metà degli anni Trenta era una delle accuse peggiori.



Fig. 2 - Prima Casa del Consiglio, 1934, in A. Selivanova, *Sovetskoe ar-deko, ili Čto takoe postkonstruktivizm*.

Ivan Leonidov, come Konstantin Mel'nikov, è noto soprattutto per essere stato una figura centrale dell'architettura d'avanguardia sovietica e un visionario. I suoi progetti architettonici degli anni Trenta sono meno famosi, ma sono caratterizzati da un design e una progettazione architettonica incredibilmente originali. Essi erano molto vicini all'Art Déco per i riferimenti all'architettura egizia e all'eredità cultu-

rale di Creta e Micene, di moda in Europa negli anni Venti e Trenta¹³. Fa parte di questo genere di esperimenti la pianificazione e l'architettura del villaggio Ključiki nei pressi di Nižnij Tagil.



Fig. 3 - La Casa Narkomtjuzprom, 1936-1937, in A. Selivanova, *Sovetskoe ar-deko, ili Čto takoe postkonstruktivizm*.

Daniel Friedman, uno degli architetti più intraprendenti della moderna Art Déco, fece delle sperimentazioni con il sistema degli ordini, elaborando un nuovo stile insolito e ricercato. Nel 1935 a Mosca progettò la prima stazione a trazione elettrica della metropolitana sovietica. Il progetto iniziale dell'architetto prevedeva delle colonne maestose con capitelli provvisti di illuminazione. Sopra di esse, in nicchie rotonde, erano alloggiato stelle rosse che riflettevano la luce. Fra le colonne erano inserite finestre a prisma e pietre massicce. L'edificio fu realizzato senza elementi di colore e illuminazione, le sculture furono eliminate, ma proprio grazie alla sua forma semplificata rimane uno degli esempi più brillanti di architettura Art Déco a Mosca.

L'ironia e il gioco artistico non erano particolarmente apprezzati all'epoca, tuttavia è possibile individuare esempi di eclettismo architettonico della metà degli anni Trenta in tutto il paese, sebbene parte significativa di questi progetti sia rimasta su carta. Grazie al retroterra costruttivista degli architetti, questi progetti sono molto più audaci dell'Art Déco tradizionale e per molti aspetti anticipano gli

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

esperimenti post-modernisti degli anni Settanta e Ottanta.



Fig. 4 - I. Leonidov, Progetto di alloggio nel villaggio Ključiki, Nižnij Tagil, 1935-1936.

L'Art Déco in URSS ebbe un ruolo importante nella storia della progettazione dei mobili sovietici e sicuramente costituisce una componente fondamentale del design sovietico.

Lo studio di architettura n. 12 diretto da Naum Borov, ad esempio, creò progetti completamente o in parte ispirati allo stile Art Déco. Vi lavoravano grafici, designer di mobili e costruttori di apparecchi d'illuminazione in cerca di una soluzione ai problemi legati alla progettazione degli spazi e degli arredi. Il laboratorio si occupava del concept degli interni, che interessava la soluzione compositiva degli ambienti, il rivestimento delle pareti, dei soffitti e dei pavimenti, le questioni cromatiche, del disegno e della costruzione dei mobili, dell'illuminazione, nonché del colore dei tessuti di rivestimento. L'obiettivo era la creazione di un insieme di ambienti coerenti fra loro, in cui ogni dettaglio era frutto di una ricerca precisa. Ogni progetto eseguito dallo studio era unico, i singoli elementi non erano destinati alla produzione in serie ed erano pensati per far parte di una collezione.

Il progetto più rilevante, in cui è evidente l'influenza dell'Art Déco ma anche l'eco della tradizione costruttivista, è quello degli spazi e degli arredi per la sede della "Pravda", costruita nel 1932 su progetto

dell'architetto Pantelejmon Golosov¹⁴.

Per i lavori sull'edificio e sugli interni del complesso fu adottato il principio della distinzione tra le professioni di architetto e di designer d'interni. Il progetto dell'impianto d'illuminazione fu realizzato da Abram Damskij, uno dei membri più attivi dello studio n. 12, il quale si occupava del design dei mobili e delle attrezzature e che si era formato presso la Facoltà di lavorazione del legno e del metallo del VCHUTEMAS con Aleksandr Rodčenko. L'ambito di specializzazione di Damskij era l'illuminazione: negli anni Trenta realizzò un'intera serie di plafoniere, lampadari per le stazioni della metropolitana, per lo stadio Dinamo e per il club del Centrosojuz di Le Corbusier, e di lampade per la produzione industriale, sfruttando per i suoi lavori il bronzo, il vetro opaco e le curve sinuose tipiche dello stile Art Déco e dello *streamline*. Il progetto fu un notevole successo per il design sovietico, in quanto risolveva il problema della progettazione architettonica e artistica degli interni dell'intero complesso¹⁵.



Fig. 5 - Studio n. 12, Interno del complesso della "Pravda", metà degli anni Trenta.

Il famoso storico dell'arte Aleksandr Lavrent'ev (nipote di Rodčenko e Varvara Stepanova) nel volume *Istorija dizajna* [Storia del design] definisce lo stile dell'arredamento delle sale editoriali del complesso "costruttivismo plastico"¹⁶.

¹⁴ A. Semënov, *Dizajn mebeli v SSSR, 1930-e – pervaja polovina 1950-ch gg.*, Sankt-Peterburg 2017, vol. II, p. 147.

¹⁵ *Istorija mebeli: sovremennaja mebel'. Otečestvennyj opyt*, <<http://gardenweb.ru/covremennaya-mebel>> (ultimo accesso: 22.06.2020).

¹⁶ A. Lavrent'ev, *Istorija dizajna. Učebnoe posobie*, Moskva 2007, p. 187

Le forme delle sedie, dei divani, dei tavoli e delle librerie sono affusolate, i contorni degli oggetti sono tondeggianti e non compaiono angoli acuti. Il telaio delle poltrone è realizzato in legno o in tubi metallici. Visivamente, il supporto disegna una linea curva continua che enfatizza l'effetto di completezza e la logica della struttura. Questo tipo di telaio permette alle poltrone di piegarsi sotto il peso di una persona, adattandosi alla posizione del corpo. Negli anni Trenta il telaio in tubi metallici curvi divenne lo strumento preferito dei designer, indipendentemente dall'uso e dalla destinazione del mobile.



Fig. 6 - L'edificio del Complesso della "Pravda" secondo il progetto dell'architetto Pantelejmon Vogel, 1929-1935.

Degni di nota sono anche il set di tavolo e sedie per il Club dei lavoratori del Commissariato popolare dell'industria leggera (Narkomlegprom) e il progetto del divano, elaborati dallo studio n. 12 a metà degli anni Trenta. Nonostante la struttura semplice e l'essenzialità dei dettagli, l'effetto visivo degli oggetti li avvicina all'Art Déco sovietica. Le dimensioni si fanno più imponenti: gli schienali e il ripiano del tavolo sono ampi, tutti gli articoli presentano elementi curvi, gli angoli acuti sono smussati e, per ottenere un effetto di morbidezza visiva, i dettagli sono realizzati in legno laccato lucido. È evidente il desiderio dei designer di creare un prodotto innanzitutto attraente e pratico¹⁷.

Un altro progetto interessante dello studio fu la *chaise longue* per i bagni del Mossovet. Le forme di questo mobile sono rigide e decise, ma allo stesso tempo non hanno più la natura angolare e asciutta di



Fig. 7 - N. Borov – G. Zamskij – V. Jang, *Progetto dell'ufficio del caporedattore della "Pravda"*, 1934, in A. Lavrent'ev, *Istoriya dizajna. Učebnoe posobie*, Moskva 2007, p. 187.

molte opere costruttiviste. I designer sfruttano vari dettagli curvi e gli elementi decorativi per conferire al prodotto un effetto visivo particolare.

Il progetto più famoso eseguito dallo studio è però quello della banchina e dell'ingresso nord della stazione della metropolitana di Mosca Ochotnyj Rjad. Conformemente al progetto degli artisti N. Borov e G. Zaslavskij e dell'architetto Ju. Revkovskij, la sala centrale e quelle laterali della stazione, collegate da arcate, furono rivestite con lastre di pietra pregiata: marmo bianco italiano, vetro marmorizzato, labradorite. Le volte della sala centrale erano illuminate dalla luce riflessa dei lampioncini situati al centro della sala, oggi non più presenti. Fu inoltre proposto un progetto per dotare la stazione di tornelli, panchine, chioschi e cartelli. I chioschi e i tornelli furono concepiti secondo lo stile 'aerodinamico' tipico del design dei mezzi pubblici degli anni Trenta, caratterizzato da forme tondeggianti e dall'abbondanza di dettagli metallici¹⁸.

Un esempio eccellente di Art Déco sovietica è costituito dal progetto dei chioschi del Sojuzpečat' destinati alle stazioni. Gli espressivi dettagli curvi, la combinazione di materiali diversi, le componenti ritmiche verticali e orizzontali, l'unione fra superfici ampie e spoglie e piccoli elementi elaborati, il luccichio del metallo, del vetro e del legno laccato: tutto ciò consente di attribuire il progetto a questo stile.

¹⁷ A. Semënov, *Dizajn*, op. cit.

¹⁸ A. Lavrent'ev, *Istoriya*, op. cit., p. 191

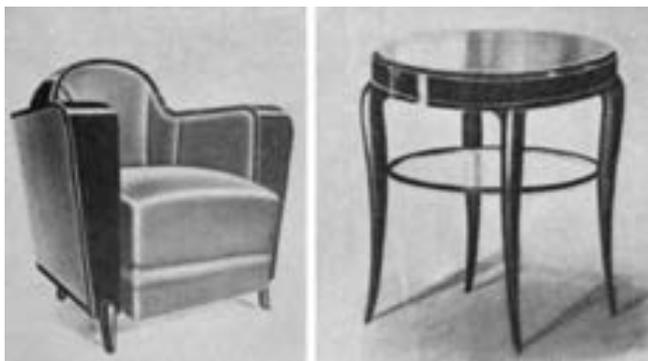


Fig. 8 - Studio n. 12. Tavolo e mezzaluna per il club del Narkomlegprom, metà degli anni Trenta.



Fig. 9 - Studio n. 12. *Chaise longue* per i bagni del Consiglio di Mosca, metà degli anni Trenta.

Tuttavia, sebbene l'opinione della stampa sui lavori eseguiti sembrasse generalmente positiva, lo studio ricevette alcune accuse di formalismo e di imitazione dei modelli occidentali¹⁹. In un articolo critico dedicato agli interni della sede della "Pravda", I. Lipeckij scrisse: "In definitiva il progetto rappresenta senz'altro un successo, in virtù delle soluzioni adottate per risolvere il problema della progettazione, architettonica e artistica, degli interni dell'enorme complesso. D'altro canto bisogna ammettere che per certi aspetti il progetto ricorda i tipici cliché modernisti, i quali compromettono il lavoro della squadra"²⁰.

Nel 1935, lo studio n. 12 fu chiuso. Stando alla dichiarazione ufficiale del Mossovet, "il laboratorio non ha raggiunto risultati soddisfacenti nel perseguimento degli obiettivi a esso assegnati", il che difficilmente poteva essere vero²¹. La liquidazione era probabilmente dovuta al fatto che i progetti erano in stile Art Déco, popolare nei paesi occidentali capitalisti.

Nel contesto dell'Art Déco sovietica è doveroso menzionare anche i progetti di mobili e di arredamento di un designer eccezionale, fondatore della Scuola di design di Leningrado: Iosif Vaks. Negli interni da lui disegnati (realizzati in collaborazione con altri progettisti) è possibile notare oggetti vicini sia all'estetica dell'Art Déco che a quella del Neoclassicismo. Quest'associazione di stili diversi dà vita a un gioco interessante, e forme, texture e colori ben scelti fanno in modo che un ambiente e gli oggetti disposti al suo interno vengano percepiti come un tutt'uno.



Fig. 10 - Studio n. 12. Banchina della stazione della metropolitana di Mosca Ochotnyj Rjad, 1933-1935.

Fra il 1920 e il 1930 l'Unione Sovietica si impegnò nella ricerca sul fenomeno dell'*aquaplaning* per sfruttarlo per la creazione di nuovi tipi di mezzi di trasporto. Così, per ordine del Commissario popolare del trasporto navale, nel 1938 fu costruito un grande idroplano-catamarano per il trasporto di persone, il cui principale inventore e creatore fu Vasiliij Gartvig. L'idroplano, in seguito noto come 'Èkspres' (OSGA-25), venne costruito nel Dipartimento di

¹⁹ Ivi, p. 189.

²⁰ I. Lipeckij, *Inter'ery kombinata "Pravda"*, "Architektura SSSR", 1934, 7, p. 29.

²¹ textitMasterskie: istorija masterskoj n.12, <<http://www.sovarch.ru/260/>> (ultimo accesso: 29.10.2016).

costruzione di idroplani e aeroslitte (OSGA) presso l'Istituto di ricerca dell'aviazione civile.

Il mobilio per l'idroplano-catamarano fu progettato da Vladimir Meščerin, laureato al VCHUTEIN, e dal punto di vista della modularità ricorda quello per l'aereo di propaganda ANT-20, costruito nel 1934 e dedicato allo scrittore Maksim Gor'kij. Ma proprio paragonando i due progetti risulta evidente che il secondo presenta uno stile più vicino all'Art Déco.

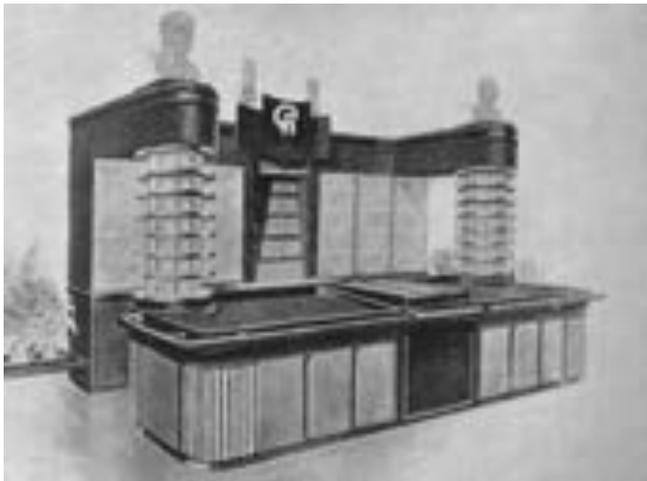


Fig. 11 - Laboratorio dell'architettura del Consiglio di Mosca n. 12, Chiosco del Sojuzpečat', metà degli anni Trenta.

Meščerin progettò il salone, le sedie, l'illuminazione, la grafica e i chioschi per la vendita dei biglietti dell'idroplano, utilizzando tubi metallici ricurvi come supporto per gli elementi morbidi delle poltrone. L'espressività dei mobili si basa sul contrasto fra le linee curve e sottili e le parti più pesanti: i supporti dei tavoli e delle sedie, gli schienali e le sedute. Altrettanto importante è il contrasto del metallo con i tessuti e il legno. Gli angoli degli oggetti sono morbidi, e i tavoli sospesi del bar, caratterizzati da elementi molto espressivi che li collegano al soffitto, ricordano delle piante. Il bancone sospeso è retto da un'asta cilindrica fissata sia al pavimento che al soffitto, il che consente di aumentare significativamente l'area utile dell'ambiente e di facilitare il movimento delle persone e la risistemazione delle sedie. Il tocco finale all'effetto visivo degli oggetti è dato dalla lucidità degli ampi supporti cilindrici e del bancone. A bordo c'erano sedie di diverse forme. Alcune di esse avevano un aspetto piuttosto dinamico: la curva disegnata dal telaio tubolare in metallo sembrava protender-

si verso l'alto e circondare il sedile e lo schienale, creando allo stesso tempo un senso di sicurezza e di protezione²².



Fig. 12 - I. Vaks, Progetto di arredamento del palazzo Aničkov nel Palazzo dei pionieri di Ždanov, 1930.

Quando fu costruito l'idroplano si decise di creare una serie di oggetti (sedie, tavoli, finestre, pomelli e maniglie sfaccettati) la cui forma rimandasse alla silhouette aerodinamica a goccia dell'imbarcazione. Per la creazione degli elementi d'arredo venne adoperata la modanatura volumetrica con metallo o plastica, all'epoca poco comune nel campo dei trasporti²³.

L'idroplano viaggiava sulla linea che collegava Jalta e Sebastopoli (Crimea), oltre a effettuare corse regolari sulla linea veloce Soči-Suchumi (nell'attuale Georgia). Poteva trasportare fino a 150 passeggeri ad una velocità di 80 km/h²⁴. All'inizio della Grande Guerra Patriottica, quando ebbe luogo l'occupazione di Odessa, l'imbarcazione fu distrutta.

Durante gli anni Trenta la produzione in serie dei mobili era estremamente lenta, e gli arredi spesso venivano creati su ordinazione in piccole quantità. Visivamente, la monumentalità e il concettualismo prevalevano sulla discrezione e sull'utilità. In parallelo a essa si sviluppò la produzione di mobili 'da propaganda', che alla funzionalità degli oggetti sommarava il simbolismo sovietico e la promozione di nuovi valori. Il set che compare nel film del 1937 *Chleb*

²² A. Lavrent'ev, *Istorija*, op. cit., p. 193-194.

²³ A. Semënov, *Istorija*, op. cit.

²⁴ A. Lavrent'ev, *Istorija*, op. cit., p. 195.



Fig. 13 - IV. Meščerin, Schizzi degli interni dell'idroplano-catamarano 'Ékspress', 1938.

kommunizma [Il pane del comunismo], disegnato da Igor' Krestovskij, fu realizzato su misura dalla cooperativa di Leningrado Leninec per gli interni della Casa-comune Kalinin di Smolensk²⁵. È interessante soprattutto perché si tratta di un progetto emblematico di arredo realizzato in un sobrio stile Art Déco e nello spirito del simbolismo e della retorica socialista. Il mobilio è ricco di dettagli complessi: rilievi, inserti, intagli. Tutti gli oggetti e il nome stesso del set veicolano un'idea particolare: la Casa-comune era stata dedicata a una personalità di spicco del paese e del partito, il Presidente del Presidium del Soviet Supremo dell'URSS, il "capo di tutta l'Unione" Michail Kalinin. Inoltre, parte degli appartamenti della casa erano stati assegnati all'Accademia dell'Economia Popolare. Questi due fatti hanno inciso sulla retorica e sui pezzi d'arredamento, che presentano intagli a forma di mietitrebbiatrici e di spighe di grano; vi sono poi figure di contadini e fotografie di Kalinin che adornano i mobili del set. Lo strumento espressivo principale qui è costituito proprio dall'arredamento, e non dal design. Compattezza e razionalità lasciano il posto a monumentalità e decoratività. Dallo stile elaborato degli elementi ornamentali si percepisce l'influenza del modernismo, mentre nella forma massiccia e rigorosa dei mobili si possono ritrovare i tratti distintivi dell'Art Déco e del nascente classicismo sovietico. È simbolico che questo set massiccio, costoso e ricco di elementi decorativi fosse pensato per essere collocato in una Casa-comune, un'utopia degli avanguardisti, i

quali attingevano alle idee filosofiche dell'utopista francese del XVIII secolo Charles Fourier, anche se le Case-comuni, in linea con la concezione rivoluzionaria della vita quotidiana degli anni Venti, prevedevano un arredo estremamente razionale ed economico.

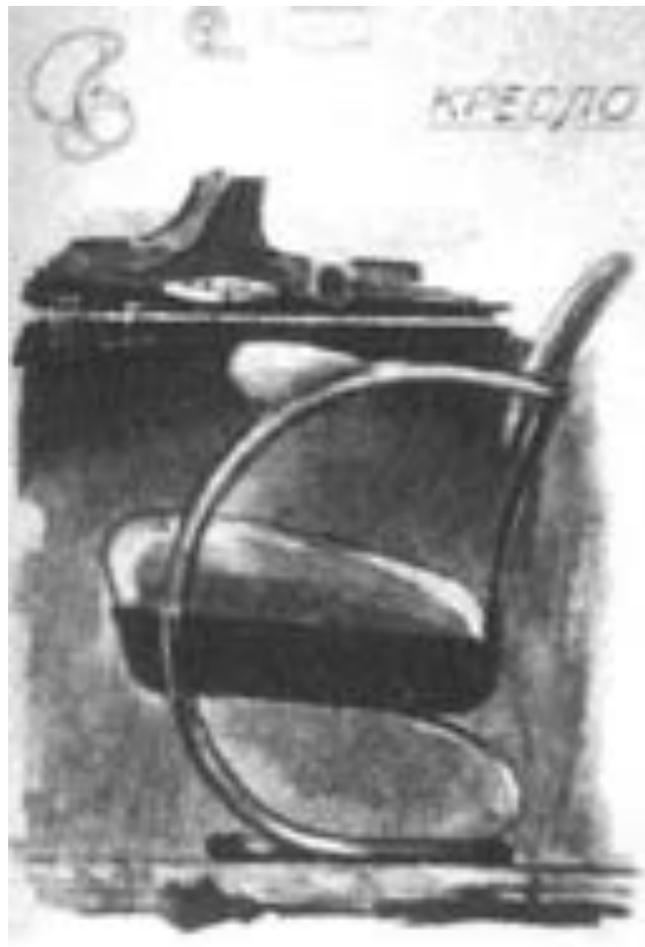


Fig. 14 - V. Meščerin, Schizzi degli interni dell'idroplano-catamarano 'Ékspress', 1938.

Una delle manifestazioni più caratteristiche della versione sovietica dell'Art Déco è la metropolitana di Mosca, la cui progettazione, a differenza di quanto succedeva in Occidente, prevedeva la cura di aspetti non solo funzionali, ma anche e soprattutto estetici. Gli autori delle prime stazioni della metropolitana erano stati incaricati di fare in modo che le persone dimenticassero di trovarsi sotto terra. La metropolitana sovietica doveva impressionare il mondo intero non tanto per la perfezione tecnica del nuovo mezzo di trasporto, quanto per il lusso, la luce e la monumentalità della decorazione architettonica. Quando progettavano le sale sotterranee e i passaggi, gli ar-

²⁵ Heritage. International art-gallery, <<http://www.heritage-gallery.ru/11mebel>> (ultimo accesso: 17.07.2020).

chitetti sovietici, a differenza degli occidentali, i cui criteri principali erano la comodità e l'igiene, creavano palazzi in stile Art Déco. Il design dei treni, le superfici in nichel, il marmo, il mosaico, il bronzo, il vetro e le piastrelle smaltate venivano associati in modo paradossale a motivi che evocavano l'architettura dell'antico Egitto e dell'antichità in generale. I progetti migliori che rispecchiano questo stile sono le stazioni Majakovskaja (1938) e Kropotkinskaja (all'epoca Dvorec sovetov, 1935) di Aleksej Duškin, un eccezionale architetto sovietico, pioniere della progettazione sotterranea.



Fig. 15 - I. Krestovskij, Set del film *Il pane del comunismo*, 1937.

Duškin ricevette nel 1937 per il progetto della stazione Kropotkinskaja il Gran Premio dell'Esposizione Universale di Parigi. Questa stazione è tutt'ora considerata il simbolo dell'Art Déco e un importante momento nella storia della costruzione della metropolitana sovietica, soprattutto per la sorprendente semplicità e laconicità delle forme architettoniche. Per la progettazione della stazione, Duškin si ispirò ai motivi dell'antico Egitto, e sempre all'antico Egitto sono ispirate le colonne a forma di loto che decorano la stazione. Qualche anno dopo gli architetti di New York riconobbero come un vero e proprio capolavoro l'altra sua stazione della metropolitana: Majakovskaja, il cui progetto è basato su idee innovative come quella di usare l'acciaio inossidabile come materiale decorativo, o il mosaico smaltato.

Oggi il dibattito sull'Art Déco in relazione all'arte e all'architettura sovietica continua ed è tutt'altro che concluso. Alcuni esperti, come lo storico

dell'architettura Aleksandra Selivanova, ritengono che l'Art Déco in URSS possa essere considerata una corrente a sé stante solo con riserva e in modo convenzionale, ritenendola di fatto inscindibile dal post-costruttivismo, uno stile dotato di caratteristiche specifiche²⁶. Dal punto di vista di un'altra scuola di storici dell'architettura, invece, l'Art Déco e il post-costruttivismo negli arredi sovietici sono orientamenti simili ma concettualmente diversi. Il post-costruttivismo, infatti, concilia le idee avanguardiste locali con quelle neoclassiche, mentre l'Art Déco, avendo un respiro internazionale, fa riferimento a un ventaglio stilistico più ampio. Pur nelle sue diverse varietà nazionali, si chiamerà ovunque Art Déco. Nonostante le problematiche irrisolte, l'ampliamento delle conoscenze in merito ai processi artistici nell'URSS degli anni Trenta permette di riflettere sulla continuità e sull'orientamento comune fra i fenomeni artistici mondiali, dall'architettura, al cinema, dal design d'interni alle arti decorative. I contatti fra gli architetti, gli artisti e gli scultori sovietici e i colleghi americani ed europei, la partecipazione alle mostre internazionali, i viaggi all'estero e la condivisione di esperienze professionali ebbero il loro effetto. Nella storia dell'architettura e dell'arte sovietica ha fatto così il suo ingresso una diversa e ancora più interessante versione di uno degli stili più grandiosi, eclettici e popolari del XX secolo.

www.esamizdat.it ◇ K. Krasnyanskaya, *Il post-costruttivismo, o l'Art Déco sovietica* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 149-159.

²⁶ A. Selivanova, *Ar-deko*, op. cit.

◇ *Post-constructivism or Soviet Art Deco* ◇

Kristina Krasnyanskaya

Abstract

This article sheds light on the phenomenon called ‘Soviet design’, specifically the quasi-style that arose under the influence of its American version – ‘Soviet Art Deco’. The term ‘Soviet Art Deco’ in relation to Soviet art and architecture is still discussed by contemporary Russian experts and art historians. However, the expansion of knowledge about artistic processes in the USSR of the 1930s makes it possible to draw a conclusion about the continuity and unidirectionality with the artistic phenomena happening around the world in architecture, cinema, decorative and applied art. The author of this article traces the interrelationships and influence of global processes in the style formation in architecture and interiors of the Soviet period. Soviet architects’, artists’ and sculptors’ contact with American and European colleagues, participation in international exhibitions, travel abroad and exchange of professional experience influenced their work. Soviet architecture and art has its own special version of one of the most grandiose, eclectic and popular styles of the 20th century.

Keywords

Soviet Design, Art Déco, Architecture, Interior Design, 1930s, Post-constructivism.

Author

Kristina Krasnyanskaya is an art historian, fine art expert, collector, Head of the Thessaloniki State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection Trustees Board, Heritage Gallery founder and owner since 2008. Kristina collaborates with international cultural institutions, charitable and educational organizations, foundations, museums, i.e. State Russian Museum, State Tretyakov Gallery, Moscow Museum of Modern Art, Thessaloniki State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection, National Archaeological Museum of Naples, Pushkin State Museum of Fine Arts, Shchusev State Museum of Architecture, National Museum of Design, Crafts and Folk Art. She is curator of many art projects and exhibitions. In 2015 together with the Shchusev State Museum of Architecture Kristina Krasnyanskaya organized and curated an eminent exhibition “Soviet Design – From Constructivism to Modernism: 1920s-1960s”. In 2017 together with the Bakhrushin State Central Theatre Museum and Shchusev State Museum of Architecture Kristina Krasnyanskaya organized and curated “New Art of a New State”, an exhibition dedicated to the Soviet design of 1930s. She curated “Exhibition of masterpieces of Lladrófamily collection”, an opening project of the Year of Spain in Russia (2011). She organized and promoted Russian Contemporary art charity auctions in association with Sotheby’s (2009-2012); exhibition projects with Didier Aaron and Yves Gastou, leading European galleries; design project Heritage-Interior-Art; workshops and public art talks. .

Publishing rights

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



© (2020) Kristina Krasnyanskaya

Образцовые интерьеры на советских выставках рубежа 1950-х — 1960-х годов

Артём Дежурко

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 161-172 ◇

В СТАРЫХ советских книгах об интерьере часто публиковались фотографии образцовых “современных” квартир, где все предметы — мебель, светильники, текстиль, бытовая техника, эстампы на стенах и мелкая пластика на полках — схожи по стилю и образуют, как тогда говорили, ансамбль. В одной из этих книг¹, как заметила Катриона Келли², опубликованы квартиры и особняки творческой элиты — архитекторов, художников, писателей. Но было бы ошибкой распространять это наблюдение на всю советскую рекомендательную литературу об интерьере. Обычно её иллюстрации — снимки, сделанные не в чьих-то домах, а на мебельных выставках, где экспозиция имитировала обстановку квартиры.

Важнейших выставок с середины 1950-х до конца 1960-х в СССР было восемь. Все они проходили в Москве. Первая — осенью 1956 года в московском Парке Горького³. Следующая — в первые месяцы 1959 года в Новых Черёмушках⁴. На ней показывали предметы, представленные на всесоюзный мебельный конкурс, состоявшийся годом ранее. В конце 1959 года прошла выставка мебели для общественных зданий. В конце 1961-го — выставка первой очереди Второго всесоюзного конкурса на лучшую мебель (наборы для квартир)

в Верхних Мнёвниках⁵, летом 1963-го — выставка второй очереди конкурса (мебель для общественных пространств) на ВДНХ. В том же году проходила на ВДНХ новая выставка мебели для жилья. Две следующие выставки, 1965 и зимы 1967-68 годов, состоялись там же.



Илл. 1 - Постоянная строительная выставка в Москве, 1958. Мебель Елены Орловой (ЦМКБ). Б. Артманис — А. Николаев, *Современная мебель и квартира*, Рига 1959.

Восемь выставок мебели 1956 — 1968 годов отличаются от прочих, которых в те годы было много и в Москве, и в других советских городах, тремя важными особенностями. Во-первых, они были всесоюзные. В них участвовали проектные бюро всей страны. Во-вторых, их экспозиции частично, а иногда полностью, состояли из предметов, которых ещё не было в производстве. В-третьих, на выставках работали отборочные комиссии, которые выбирали из представленных прототипов лучшие и рекомендовали их к освоению промышленностью. Хотя из восьми выставок только три

¹ *Культура жилого интерьера: Сборник статей*, под ред. И. Крюковой, Москва 1966.

² С. Kelly, *Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin*, New York-Oxford 2001.

³ См. М. Майстровская — Ю. Случевский, *Выставки мебели: 1956 год (часть 1)*, “Мебельный мир”, 2014, 3, с. 32-35; М. Майстровская — Ю. Случевский, *Выставки мебели: 1956 год (часть 2)*, “Мебельный мир”, 2014, 4, с. 26-29.

⁴ См. М. Майстровская — Ю. Случевский, *Выставки мебели: 1958-1959, Новые Черёмушки “1-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища”*, “Мебельный мир”, 2015, 2, с. 36-39.

⁵ См. М. Майстровская — Ю. Случевский, *Выставки мебели: 1961 год, 2-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища*, “Мебельный мир”, 2015, 4, с. 26-29.

приурочены к конкурсам, фактически конкурсами были они все.

Похоже, что эта процедура задумывалась как обязательная: ни один предмет мебели, спроектированный в СССР, не должен был производиться серийно прежде, чем получит одобрение на выставке в Москве. Впрочем, если это правило и существовало, оно никогда не соблюдалось. Из предметов, отмеченных жюри выставки 1956 года и конкурса 1958 года, большинство не поступило в производство или производилось очень недолго. Начиная с 1961 года, на выставках всё чаще показывали мебель, которую фабрики уже выпускали, и рекомендации к промышленному производству, если она их получала, были лишь одобрением уже случившегося.



Илл. 2 - Постоянная строительная выставка в Москве, 1958. Мебель О. Свешникова (АСиА УССР). Б. Артманис — А. Николаев, *Современная мебель и квартира*, Рига 1959.

Мебельные фабрики и проектные бюро в СССР до 1957 года подчинялись Министерству бумажной и деревообрабатывающей промышленности. Затем министерство упразднили, и некоторые его ведомства, занимавшиеся проектированием мебели, перешли в ведение Госстроя СССР. Фабрики подчинили вновь образованным территориальным экономическим объединениям — совнархозам. При некоторых совнархозах (в частности, эстонском и литовском) в конце 1950-х учредили экспериментальные конструкторские бюро по мебели.

В 1962 году прошла новая реформа. Функции Госстроя сузились. Был учреждён Госкоми-

тет при Госплане СССР по лесной, целлюлозно-бумажной и деревообрабатывающей промышленности, и задачу разработки новой мебели передали от Госстроя ему. В 1965 году госкомитет преобразовали в министерство. В том же году расформировали совнархозы, и все мебельные фабрики страны оказались в подчинении Минлесбумдревпрома СССР.

Центральное мебельно-конструкторское бюро, важнейшая организация Москвы, где работали проектировщики мебели, до 1962 года было в ведении Гластандартдома Госстроя СССР. Перейдя под крыло нового госкомитета, оно было переименовано во Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели. Позже с ВПКТИМ объединили несколько других проектных бюро по мебели — в частности, те, которые прежде подчинялись совнархозам Москвы и Московской области.

Из-за этих реформ у всесоюзных выставок мебели менялись организаторы: выставка 1956 года проходила под эгидой Министерства торговли СССР, выставки 1959-1961 годов проводил Госстрой, следующие — Госкомитет (а затем министерство) лесной, целлюлозно-бумажной и деревообрабатывающей промышленности. Из подчинённых им учреждений в организации выставок играли заметную роль Академия строительства и архитектуры и ЦМКБ (с 1962 года ВПКТИМ). ЦМКБ было участником мебельных конкурсов 1958 и 1961 годов, при этом оно получило в распоряжение рабочую документацию по всем проектам, победившим в них, и право передавать её мебельным фабрикам.

То, что в течение нескольких лет, с 1957 до 1962 года, дизайн мебели в СССР был одной из функций строительного ведомства, связано с важной задачей, которую в те годы государство поставило перед мебельными проектировщиками: разработать мебель, подходящую для малогабаритных квартир в типовых домах новых серий.

В конце 1950-х разворачивалась знаменитая хрущёвская программа жилищного строительства. Архитекторы проектировали дома из сборного железобетона, которые можно было производить

промышленными методами в огромных, прежде невиданных количествах. Квартиры в них были компактнее, чем когда-либо раньше в СССР: с маленькими комнатами, низкими потолками, узкими коридорами и проёмами. В эти квартиры переселялись миллионы семей. К 1963 году, если верить Карлу Кантору, “новые квартиры получили 50 миллионов человек, то есть почти четверть населения страны”⁶.



Илл. 3 - Постоянная строительная выставка в Москве, 1958. В. Козюлин – Н. Манучарова – В. Савченко (АСиА УССР). Е. – М. Никольские, *Книга о культуре быта*, Москва 1963, вкладка 16.

Всем им была нужна мебель. Но та мебель, которую в середине 1950-х годов производили советские фабрики, для малогабаритных квартир не подходила, в первую очередь из-за своих размеров. Иногда её даже не могли в них внести: она была шире дверного проёма. Другая проблема, более сложная, состояла в том, что в новых квартирах

принципиально иначе, чем прежде, распределялись в пространстве функции жизненного цикла. Жильцов там было больше, чем комнат: семьи из двух-трёх человек селились в однокомнатной квартире, из четырёх человек – в двухкомнатной⁷. При такой норме расселения комнаты по необходимости многофункциональны, а значит, привычные для советской мебельной промышленности гарнитуры для гостиной, столовой, кабинета и спальни их жильцам не подходили. Нужно было разработать новую номенклатуру мебели – такую, с которой одна и та же комната могла служить одновременно и гостиной, и кабинетом, и спальней.



Илл. 4 - Постоянная строительная выставка в Москве, 1958. Мебель Е. Устинова (ЦМКБ). О. Баяр – Р. Блашкевич, *Квартира и её убранство*, Москва 1962.

Эта новая мебель была новой также по стилю. Ретроспективизм, распространённый в мебельном дизайне СССР до конца 1950-х годов, было невозможно примирить с технологией промышленного производства: он во многих случаях требовал ручного труда. Возможно, советский мебельный дизайн резко обратился к “современному стилю” и благодаря личным вкусам сотрудников ЦМКБ и Института жилища Академии строительства и архитектуры СССР. Авторы большинства программных текстов о “новой мебели”, публиковавшихся в советской прессе, работали в этих двух учреждениях, так что именно там, похоже, был “штаб” преобразований.

⁶ К. Кантор, *Человек и жилище*, “Искусство и быт”, 1-й вып., Москва 1963, с. 26.

⁷ В. Делле, *Меблировка квартир нового типа*, в *Всесоюзный семинар работников мебельной промышленности*, Москва 1961, с. 41.

В их текстах “современный стиль” массового жилого интерьера преподносится как необходимость, которой нет альтернативы. Но для рядового потребителя он был непривычен.

Как хорошо показал Стивен Харрис на материале книги отзывов выставки *Искусство — в быт* 1961 года (большинство москвичей познакомились с “современным стилем” интерьера именно на ней), у многих он вызывал неприятие, не раз звучало обвинение в “американщине”⁸. Похожие реакции вспоминает Зоя Финицкая:

В Манеже, на выставке *Искусство в быт*, у витрины со стеклом стояли мужчины и женщины, видимо, незнакомые. Они рассматривали прибор для воды из бесцветного стекла — приземистый пузатенький кувшинчик и два почти шаровидных бокала, украшенные крупными матово-беловатыми «горошинами».

— Ну и как вам это нравится? — иронически спросил мужчина.

— Конечно, нравится, — ответила женщина. — Такие домашние, такие уютные вещи. . .

— Но ведь это же не наше!⁹

Чтобы обеспечить новой мебели спрос у потребителей, надо было убедить их, что “современный стиль” — “наш”. Как писали инициаторы реформы, “надо воспитывать у населения хороший вкус, прививать ему чувство современности. Пути общения с покупателем многообразны, но прежде всего это частые и разнообразные выставки, которые должны быть примером правильного решения современных квартир”¹⁰.

По публикациям в архитектурных журналах можно проследить, как зародилась и развивалась идея выставлять мебель в интерьерах квартир. Всё началось с экспериментальных макетов малогабаритных квартир в натуральную величину, где, разместив минимум мебели, проверяли удобство планировки. Самые ранние из них относятся к 1955 году¹¹. Для публичного осмотра они не предназначались. В 1957 и 1958 году макеты экспериментальных квартир были открыты для обо-

зрения на Постоянной строительной выставке в Москве, на Фрунзенской набережной. В экспозиции 1958 года все семь макетов квартир обставили новой, только что спроектированной мебелью. Кроме архитекторов, авторов планировок, и дизайнеров, авторов мебели, над этой экспозицией работал дизайнер интерьера — Ольга Баяр из Института жилища АСиА СССР (она обучалась этой профессии в Нью-Йоркском университете)¹². Очевидно, именно Ольга Григорьевна подобрала текстиль, обои, светильники и посуду, с которыми макеты квартир стали выглядеть почти как обитаемые жилища.



Илл. 5 - Выставка Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Новых Черёмушках, 1959. Набор К58-103, авторы Юрий Случевский — Александр Белорусский (ЦМКБ). О. Баяр — Р. Блашкевич, *Квартира и её убранство*, Москва 1962.

Мебель, представленную в 1958 году на всесоюзный конкурс, показывали на выставке 1959 года уже не в макетах, а в настоящих квартирах в

⁸ S. Harris, *Communism on Tomorrow Street: Mass Housing and Everyday Life after Stalin*, Washington — Baltimore 2013, с. 283.

⁹ З. Финицкая, *Люди и вещи (Эстетика быта)*, Москва 1963, с. 117.

¹⁰ Н. Луппов, *Интерьер — комплекс искусств*, “Декоративное искусство СССР”, 1961, 9, с. 10.

¹¹ А. Зальцман, *Образцы квартир для массового жилищного строительства*, “Архитектура СССР”, 1955, 12, с. 38-44.

¹² См. биографическое предисловие к статье: О. Г. Баяр, *Новое в архитектуре интерьера жилого дома (по материалам поездки в Швецию)*, “Архитектура СССР”, 1968, 3, с. 18-21.

двух домах, только что построенных и ещё не заселённых, в 11-м квартале Новых Черёмушек¹³. Если сравнить снимки этой экспозиции, сделанные в разное время, видно, что интерьеры квартир постепенно менялись. Можно заметить, насколько эффективнее они начинали выглядеть, когда случайно подобранные ковры и светильники заменяли на модернистские, более подходящие к мебели по стилю.



Илл. 6 - Выставка Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Новых Черёмушках, 1959. Набор К58-103, Юрий Случевский – Александр Белорусский (ЦМКБ). С. Темерин, *Художественное оформление быта и воспитание вкуса*, Москва 1962.

На знаменитой выставке *Искусство – в быт* (1961), которую проводило Министерство культуры, куратором мебельной секции была всё та же Ольга Баяр. Она же, судя по подписям под иллюстрациями в статьях об этой выставке, была автором экспозиции по крайней мере на нескольких стендах. Планировки стендов повторяли габариты

типовых квартир, и экспозиционный дизайн вновь создавал иллюзию жилых интерьеров.

Выставка первой очереди Второго всесоюзного конкурса в Верхних Мнёвниках (1961), как и выставка первого конкурса, проходила в квартирах типового дома в новом районе Москвы¹⁴. На ней мебель вновь показывали в окружении текстиля, посуды, декоративных цветочных композиций. На полках стояли книги.

К этому приёму – использовать как экспозиционную площадку квартиры в новостройках – прибегали и на других мебельных выставках, в частности, в Ленинграде в 1959¹⁵ и в Риге в 1962 году¹⁶. Дизайнеры ценили эффект присутствия, который возникает, когда выставочная площадка становится правдоподобной имитацией обитаемого пространства. Посетителю было легко вообразить, что он в гостях или даже в собственном доме.



Илл. 7 - Выставка Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Новых Черёмушках, 1959. Набор К58-106 (ЦМКБ). О. Баяр – Р. Блашкевич, *Квартира и её убранство*, Москва 1962.

В начале 1960-х годов перспективной формой мебельной торговли в СССР считались магазины-ателье – небольшие, постоянно действующие

¹⁴ *Выставка образцов мебели, представленных на Второй всесоюзный конкурс*, "Деревообрабатывающая промышленность", 1961, 11, с. 31.

¹⁵ И. Гольверк – Г. Миндлин, *Новым квартирам – современную мебель*, "Строительство и архитектура Ленинграда", 1960, 2, с. 33.

¹⁶ А. Пилецкий, *Недостатки новой мебели*, "Декоративное искусство СССР", 1963, 7, с. 29.

¹³ *Выставка образцов мебели в Москве*, "Деревообрабатывающая промышленность", 1959, 2, с. 26.

щие мебельные выставки с несколькими образцовыми интерьерами в планировках типовых квартир. Покупатель мог воспроизвести в своём доме понравившийся интерьер, заказав в магазине соответствующий комплект обстановки. В них, как видим, использовался тот же иммерсивный приём. Магазины-ателье работали с 1960 года в Москве¹⁷, с 1961 года в Ленинграде (в том же здании и в тех же самых квартирах, где за два года до того прошла мебельная выставка)¹⁸, в 1962 году в Каунасе¹⁹. Большого распространения они не получили — в первую очередь, конечно, из-за того, что в стране было мало людей, обладающих достаточными средствами, чтобы за один раз купить обстановку целой квартиры.

О том, как выглядели экспозиции всесоюзных мебельных выставок 1950-х — 1960-х годов, можно составить представление по иллюстрациям их обзоров в журналах (в первую очередь в “Архитектуре СССР” и “Декоративном искусстве СССР”²⁰), а также по альбомам выставок, опубликованным после их завершения. Альбом выставки 1956 года вышел в свет через два года после неё²¹, альбомы конкурсной выставки 1959 года (их было два) — в том же 1959-м²² и 1960-м²³, выставки общественных зданий 1959 года — в 1960-м²⁴, выставки первой очереди Второго

всесоюзного конкурса (1961) — в 1962-м²⁵, второй очереди (1963) — через два года²⁶, выставки “Мебель-63” на ВДНХ — в 1964-м²⁷, “Мебель-65” — в 1967-м²⁸. Альбом выставки 1968 — 1969 годов мне неизвестен.



Илл. 8 - Выставка Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Новых Черёмушках, 1959. Набор К58-116 (ЦПКБ по мебели, Москва). И. Воейкова, *Удобно, красиво*, Москва 1959.



Илл. 9 - Выставка Искусство — в быт в Москве, 1961. Набор К58-103, Юрий Случевский — Александр Белорусский (ЦМКБ). О. Баяр — Р. Блашкевич, *Квартира и её убранство*, Москва 1962.

Фотографии экспозиции московской выставки *Искусство — в быт* можно найти в её альбоме,

составлен по материалам выставки мебели и оборудования для общественных зданий 1959-1960 гг., Москва 1960.

²⁵ *Новые образцы мебели: (По результатам первой очереди II Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели для жилых и общественных зданий)*, Москва 1962.

²⁶ *Мебель общественных зданий. Каталог (по итогам 2-го Всесоюзного конкурса “Мебель жилых и общественных зданий”)*, Москва 1965.

²⁷ *Новые модели мебели*, Москва 1964.

²⁸ *Современная мебель*, Москва 1967.

¹⁷ К. Бломериус, *О мебели и встроенном оборудовании квартир*, “Архитектура и строительство Москвы”, 1960, 10, с. 15.

¹⁸ И. Гольверк — Г. Миндлин, *Малогабаритная мебель массового производства* “Строительство и архитектура Ленинграда”, 1961, 1, с. 20.

¹⁹ Н. Баранов — В. Кисин, *Итоги второго Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели*, “Деревообрабатывающая промышленность”, 1962, 8, с. 4.

²⁰ Вот основные: Н. Луппов, *О Всесоюзном конкурсе на лучшую мебель. Новые решения*, “Декоративное искусство СССР”, 1959, 5, с. 3-9; Л. Каменский, *Мебель в квартирах нового типа*, “Декоративное искусство СССР”, 1959, 5, с. 10-11; Н. Луппов, *Мебель для квартир нового типа*, “Архитектура СССР”, 1959, 5, с. 11-12; Н. Луппов, *Новое направление утвердилось*, “Декоративное искусство СССР”, 1962, 1, с. 4-13; Л. Каменский, *Новые образцы мебели (по материалам конкурса)*, “Архитектура СССР”, 1962, 2, с. 15-19; Л. Каменский, *Какой будет наша мебель*, “Одежда и быт”, 1964 (VI), с. 24-15; *Наша мебель*, “Декоративное искусство СССР”, 1965, 11, с. 10-11; *Почерк литовских архитекторов*, “Декоративное искусство СССР”, 1965, 11, с. 17-18.

²¹ *Новая мебель*, Москва 1958.

²² *Мебель для квартир нового типа*, Москва 1959.

²³ *Мебель и оборудование новых квартир*, Москва 1960.

²⁴ *Мебель и оборудование для общественных зданий. Каталог*

изданном в 1963 г. в Ленинграде²⁹, в нескольких статьях, посвящённых выставке, в июльском, августовском и сентябрьском номерах журнала “Декоративное искусство СССР” за 1961 год³⁰ и первом выпуске альманаха “Искусство и быт”, который подготовила редакция того же журнала³¹. В “Декоративном искусстве СССР” опубликован и фоторепортаж об экспозиции в семи макетах квартир на Фрунзенской набережной в 1958 году³².



Илл. 10 - Выставка Искусство — в быт в Москве, 1961. Александра Гуревич — Анатолий Шевченко (ЦПКБ по мебели, Москва). *Искусство и быт*, 1-й вып., Москва 1963.

Масштаб выставок постоянно возрастал. В обоих альбомах конкурсной выставки 1959 года опубликованы лишь 19 наборов бытовой мебели, попавшие в шорт-лист. В альбоме второй конкур-

ной выставки (1961) — уже 37 наборов мебели для квартир (не считая других номинаций). Выставки, проходившие в 1963 и 1965 году на ВДНХ, были сопоставимы с ней по масштабу. В этом материале легко запутаться, как составители каталога московской выставки *Оттепель*³³, ошибочно приписавшие несколько работ разных участников Второго всесоюзного конкурса одному автору.

В советской рекомендательной литературе, частично или полностью посвящённой обстановке дома, было принято публиковать фотографии интерьеров с описательной подписью. Например, такой: “В этом интерьере цветовая гамма построена на контрастных сочетаниях. Одна из стен занята встроенными шкафами. Ткань обивки кресел сургучно-красного цвета. Откидная доска секретера — синяя. Оконная драпировка — белая с черным узором”³⁴. О том, где и когда сделан снимок, подпись не сообщает почти никогда. Но, открыв альбомы мебельных выставок и журнальные публикации о них, мы легко обнаружим, что в рекомендательной литературе опубликованы фотографии тех же самых выставок. Часто даже — те же самые фотографии.



Илл. 11 - Выставка второго Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Верхних Мнёвниках, 1961. Набор Кр61-137, Е. Бочарова (Орлова) — Л. Басов — Л. Мананникова, ЦМКБ. *Искусство и быт*, 1-й вып., Москва 1963.

²⁹ Н. Соболевский, *Искусство — в быт*, Ленинград 1963.

³⁰ В частности: О. Баяр, *Красивое в простом*, “Декоративное искусство СССР”, 1961, 7, с. 1-6; И. Крюкова — С. Темерин, *Три нерешенных вопроса*, “Декоративное искусство СССР”, 1961, 9, с. 2-9; Н. Луппов, *Интерьер — комплекс искусств*, “Декоративное искусство СССР”, 1961, 9, с. 10-12.

³¹ *Искусство и быт*, 1-й вып., Москва 1963.

³² Л. Каменский — А. Сипко — О. Свешников, *Для новых квартир*, “Декоративное искусство СССР”, 1958, 7, с. 6-10.

³³ *Оттепель: Каталог выставки*, Москва 2017.

³⁴ О. Баяр — Р. Блашкевич, *Квартира и ее убранство*, Москва 1962, с. 83.

Например, большинство иллюстраций в книге О. Баяр и Р. Блашкевич *Квартира и её убранство* (1962)³⁵ идентифицируются как снимки, сделанные на четырёх выставках — на Фрунзенской набережной (1958), на конкурсных выставках 1959 и 1961 гг. и на выставке *Искусство — в быт*. В латвийской книге 1959 года³⁶, у Анны Черепahiной в *Благоустройстве квартиры*³⁷ и у Марии Черейской в *О красоте жилища*³⁸ — снимки только двух из этих выставок, на Фрунзенской набережной и конкурсной в Новых Черёмушках (1959). В книге И. Воейковой *Удобно, красиво*³⁹ — фотографии с Фрунзенской набережной; а на цветной вклейке — четыре снимка одной из квартир на выставке в Новых Черёмушках. В ленинградской брошюре О. Гурьева⁴⁰ — фото из Новых Черёмушек. В книге Сергея Темерина 1962 года⁴¹ — фото конкурсных выставок 1959 и 1961 гг., в сборнике статей Академии художеств под его редакцией⁴² — несколько цветных снимков со второй из них. Фотографии квартир в *Книге о культуре быта* Никольских⁴³ — также с выставок, в том числе с Фрунзенской набережной. В киевской книжке И. Середюка, изданной в 1967 году⁴⁴, — фото с выставок на Фрунзенской набережной в 1958-м, в Верхних Мнёвниках в 1961-м и, в основном, в Новых Черёмушках в 1959-м.

Как мы видим, до конца 1960-х годов, то есть вплоть до эпохи “пластикового бума” и радикального дизайна, советская рекомендательная литература публиковала как примеры современного жилого интерьера почти исключительно снимки, сделанные на выставках рубежа 1950-х и 1960-х. Так произошло, потому что лишь эти фотографии подходили на роль эталона. Квартиры, где жили

люди, редко обладали необходимой стилистической чистотой, а мебельные выставки в СССР после 1961 года уже не имитировали обстановку жилища. Они вернулись к традиционной расстановке в боксах.



Илл. 12 - Выставка второго Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Верхних Мнёвниках, 1961. Набор К61-129, Е. Бочарова (Орлова) — Л. Басов (ЦМКБ). *Искусство и быт*, 1-й вып., Москва 1963.



Илл. 13 - Выставка второго Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Верхних Мнёвниках, 1961. Набор К61-156, Юрий Случевский — Анатолий Шевченко (МВХ-ПУ). *Декоративное искусство СССР*, 1962, 2.

Книги с советами, как обставить квартиру, были рассчитаны на широкий круг читателей и публиковались массовыми тиражами. Например, тираж *О красоте жилища* — 200 000 экземпляров, первого издания *Книги о культуре быта* — 100 000. Их читало многократно больше людей, чем по-

³⁵ Там же.

³⁶ Б. Артманис — А. Николаев, *Современная мебель и квартира*, Рига 1959.

³⁷ А. Черепahiна, *Благоустройство квартиры*, Москва 1961.

³⁸ М. Черейская, *О красоте жилища*, Москва 1961.

³⁹ И. Воейкова, *Удобно, красиво*, Москва 1959.

⁴⁰ О. Гурьев, *Современная квартира*, Ленинград 1959.

⁴¹ С. Темерин, *Художественное оформление быта и воспитание вкуса*, Москва 1962.

⁴² *Прикладное искусство и современное жилище*, под ред. С. Темерина, Москва 1962.

⁴³ Е. — М. Никольские, *Книга о культуре быта*, Москва 1963.

⁴⁴ И. Середюк, *Культура вашей квартиры*, Киев 1967.

бывало на выставках, экспозиции которых в них опубликованы. Благодаря рекомендательной литературе мебельные выставки действительно стали, как и мечтали их организаторы, ориентиром для целого поколения советских новосёлов, обставлявших свои квартиры. Правда, новосёлы об этом не знали: ведь книги, как уже говорилось, не сообщали, что за интерьеры в них опубликованы.

Мебель 1960-х годов, которая встречается в старых квартирах Москвы и других городов бывшего СССР, обычно всю называют советской – не потому, что считают её произведённой в Советском Союзе, а скорее потому, что ничего не думают на этот счёт. Попав в область неразличимого, происхождение незаметно отождествляется с провенансом.

Иллюстрации этой статьи – фотографии, сделанные на четырёх мебельных выставках в Москве в 1958, 1959 и 1961 гг. и опубликованные в некоторых из перечисленных книг. Авторы мебели эти издания обычно не называют. Их имена установлены по другим источникам⁴⁵.

Как я сужу и по собственному опыту коллекционирования, и по опыту коллекционеров, с которыми поддерживаю знакомство, из мебели той эпохи, сохраняющейся в Москве, едва ли 30% – вещи, сделанные в СССР. Наше наблюдение подтверждает и источник:

При огромном размахе нашего жилищного строительства отечественная мебельная промышленность не могла удовлетворить колоссальных потребностей в новой мебели. Поэтому с конца 50-х и особенно в 60-х гг. на основе экономического сотрудничества к нам поступала в больших количествах мебель из ряда стран, преимущественно из Чехословакии, ГДР, Польши, Румынии, Финляндии. Мебельные гарнитуры и отдельные предметы мебели этих стран пользовались у населения СССР большой популярностью, активно формируя облик многих жилищ⁴⁶.

Массовый интерьер советской квартиры 1960-х годов в основном наполнен предметами иностранного производства. То, что проектировали в СССР, легче найти не в квартирах, а в книгах.

Поиск ответа на вопрос, почему в 60-е годы советский рынок мебели пал под натиском импорта, уведёт нас далеко от темы статьи. Тем не менее, поделюсь несколькими предположениями.

Реформа мебельных организаций в 1957 году разорвала связи между фабриками и московскими институтами, которые разрабатывали программу масштабных преобразований в дизайне мебели. Как следствие, с экономической точки зрения эта программа во многих отношениях наивна.

Пропагандисты “новой мебели” предполагали, что шкаф, самый громоздкий и дорогостоящий её тип, вскоре уйдёт в прошлое. Все шкафы в новых квартирах будут встроенными. Корпусная мебель превращалась в конструктор, который потребитель покупает частями и собирает в своём доме самостоятельно. Чтобы позволить одному пространству играть несколько ролей, предполагалось выпускать трансформирующуюся мебель разных типов: секретеры, кресла-кровати и диваны-кровати; кровати, убирающиеся в стену и в шкаф. От столярных технологий стремились перейти к новым, промышленным, и к новым материалам: ДСП, пластику, гнутой фанере, металлическим трубкам⁴⁷. Интерьер должен был стать светлым и ярким. Адвокаты “современного стиля” ратовали за светлый шпон. Работники торговли были против⁴⁸.

Образцовые интерьеры на выставках удивляли сложными цветами и смелыми их сочетаниями: например, в одном из них, на выставке *Искусство – в быт*, на одной стене были чёрные

⁴⁵ См. подробнее в статье: А. Дежурко, *Забитые мебельные дизайнеры эпохи “оттепели”*, “Дом Бурганова. Пространство культуры”, 2020, 1, с. 114–143.

⁴⁶ *Советское декоративное искусство, 1945–1975: очерки истории*, Т. 2, Москва 1989, с. 28; См. также свидетельство Юрия Герчука: “Sluggish Soviet industry reconstructed itself slowly, so that the demand for the new style had to be satisfied mainly by imports. These came primarily from the Eastern Europe” (Iu. Gerchuk, *The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954–64)*, в *Style and Socialism. Modernity and material culture in Post-War Eastern Europe*, под ред. S. Reid – D. Crowley, Oxford – New York 2000, с. 90–91).

⁴⁷ См. подробнее в докладе: Л. Мясников, *Об увеличении производства и увеличении качества и новых типах мебели*, в *Всесоюзное совещание по строительству. 10–12 апреля 1958 г. Секция стандартного домостроения и мебели*, Москва 1958, с. 25–49.

⁴⁸ “Работники торговли, а вслед за ними и некоторые производственники критиковали новую мебель, облицованную древесиной светлых тонов, требовали перейти на выпуск темной мебели. Особенно они настаивали на фанеровании лицевых поверхностей натуральным орехом, красным деревом и другими ценными породами с последующим полированием”. (Б. Мержанов, *Главное – качество*, “Декоративное искусство СССР”, 1962, 10, с. 15).

обои, а на другой, соседней, — розовые. Наконец, принцип “гарнитура” — устойчивого комплекса предметов для комнаты определённой функции — должен был сменить принцип “набора” — единой, нерасторжимой системы, включающей в себя меблировку всей квартиры. Только так, наборами, новую мебель и предполагалось продавать. Это было нежизнеспособно сразу по двум причинам. Во-первых, как я уже говорил, мало кому было по средствам купить за один раз всю обстановку квартиры. Во-вторых, часто бывало, что какая-то мебель у новосёлов уже есть, и им нужно лишь докупить недостающее. Сторонники “современного стиля” воспринимали новую квартиру как *tabula rasa*, где новосёлам предстоит строить жизнь с нуля. О том, что у людей, может быть, есть свой скарб, с которым они не спешат расстаться, как писал в одной из поздних статей Юрий Герчук (в юности — сам горячий пропагандист всего “современного”), просто не думали⁴⁹.



Илл. 14 - Квартира в доме 1963 года на Новоизмайловском проспекте в Санкт-Петербурге, фото 2018 г. Обстановка квартиры состоит в основном из предметов восточногерманского производства.

Стремясь заменить традиционные шкафы встроенными, дизайнеры натолкнулось на неожиданное и, как оказалось, непреодолимое препятствие. Внутренность встроенного шкафа не включали в так называемую “жилую площадь”, которую учитывали в нормах расселения. То есть, отказавшись от них, можно было заселить дом плот-

нее. Квартирные платежи также рассчитывали по жилой площади⁵⁰. Строителям было невыгодно делать вместительную встроенную мебель. Поэтому её объёмы никогда не были достаточными, и спрос на платяные шкафы не падал.

“В работе мебельных предприятий и торгующих организаций все еще прочны традиции поштучного производства и, особенно, штучной продажи мебели”⁵¹, — с укором пишут авторы статьи 1962 года. Чтобы перейти на торговлю наборами и тем более продавать сборную мебель, которая не измеряется в штуках, магазины должны были по-новому организовать торговлю и, что в забюрократизированной экономике особенно сложно, отчётность. В 60-е этого так и не произошло, и вместо сборных и модульных систем магазины стали предлагать покупателям наборы шкафов с плоскими боковыми стенками, из которых, поставив их вдоль стены вплотную друг к другу, можно было сформировать протяжённый фронт, внешне похожий на модульную систему. Из встроенной мебели прижились секретеры, кресла-кровати и диваны-кровати. Кровати, убирающиеся в стену, не получили распространения. Мебель из металла, гнутой фанеры и пластика царила в советских общественных интерьерах, но редко встречалась в жилых. Наконец, в соперничестве между светлым и тёмным шпоном, буком и орехом, победил орех. Светлая мебель в интерьерах 60-х годов — не редкость, но всё же она в меньшинстве.

Интерьеры на выставках — воплощение планировочных, технических и художественных схем, разработанных энтузиастами “современного стиля” в ЦМКБ и Институте жилища. В тех из них, которые были отмечены особой благосклонностью жюри и чаще всего публиковались, мы видим светлый шпон, пластик, гнутую фанеру и металл, убирающиеся в стену кровати и стеллажи вдоль стен, а шкафов, наоборот, не видим. Инте-

⁵⁰ См. о ней: М. Майстровская — Ю. Случевский, *Выставки мебели: 1958-1959, Новые Черёмушки “1-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища”*, “Мебельный мир”, 2015, 2, с. 38.

⁵¹ Н. Баранов — В. Кисин, *Итоги второго Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели*, “Деревообрабатывающая промышленность”, 1962, 8, с. 1.

⁴⁹ Ju. Gerchuk, *The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954-64)*, в *Style and Socialism. Modernity and material culture in Post-War Eastern Europe*, под ред. S. Reid — D. Crowley, Oxford — New York 2000, с. 92.

рьер обычной советской квартиры выглядел существенно иначе.

Прототипы мебели, которые видны на снимках образцовых квартир, как правило, так и остались прототипами. Их не было в серийном производстве. Ту мебель, что показывали на Постоянной строительной выставке в 1958 году, кажется, даже не собирались выпускать на фабриках. На Всесоюзном конкурсе 1958 года к производству было рекомендовано 19 наборов, но массовым тиражом выпускали только два из них, литовский (К58-114) и эстонский (К58-119). За пределами этих республик они, насколько известно, не поступали в продажу. Остальные наборы либо не дошли до конвейера, либо были быстро сняты с производства. Чаще встречаются вещи из каталога конкурсной выставки 1961 года, но тоже далеко не все. Словом, эту мебель в советских магазинах было почти невозможно найти. А с той, что была в продаже, многие решения, которые предлагали выставочные интерьеры, воспроизвести не получалось. Их публиковали в книгах как образцы для подражания, но скорее они были идеалом, к которому можно лишь приблизиться, а воплотить нельзя.

◇ *Exemplary Interiors at the Soviet Exhibitions at the Turn of the 1960s* ◇
Artem Dezhurko

Abstract

Photographs of exemplary apartments widely published in Soviet advice literature of the 1960s influenced the Soviet generation's ideas about what the appropriate modern dwelling should look like. Although the publications do not provide the date or location of the photos, this article demonstrates that almost all of them were shot at four furniture exhibitions in Moscow: at the furniture display in the architectural models of flats at the Permanent Building Exhibition (1958); at the "Art in the Everyday" exhibition (1961); and at the exhibitions of two union-wide contests for the best furniture (1958 and 1961). The photos depict not real dwellings, but rather ephemeral mock-ups filled with furniture that, in most cases, was never put into production.

Keywords

The Thaw, Soviet Design, Soviet Furniture, Exemplary Apartment, Furniture Exhibitions, Mid-century Modern, Advise Literature.

Author

Artem Dezhurko (b. 1980), design historian, graduated from the Moscow State University in 2002. In 2004-2012 Artem worked as Editor in numerous architectural and interior magazines, such as DOMUS Russia, INTERNI Russia, and Architectural Digest Russia, among others. Artem lectured at the Moscow Pedagogical State University, the Moscow State University, the British Higher School of Design (Moscow). Since 2013 Artem has worked as lecturer at the HSE Art and Design School. In 2020 he completed his doctoral studies at the HSE Doctoral School of Arts and Design. Publications is Big Russian Encyclopedia, Project Russia architectural magazine, Art Studies Magazine.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Artem Dezhurko



Esporre il modernismo sovietico: dialogo con Aleksandra San'kova

a cura di Emilio Mari

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 173-187 ◇

ALEKSANDRA SAN'KOVA è fondatrice e direttrice del Museo del Design di Mosca [Moskovskij muzej dizajna], creato nel 2012 con lo scopo di raccogliere, tutelare e promuovere l'eredità del design russo. È stata curatrice o co-curatrice delle seguenti mostre presso il Museo: *Sovetskij dizajn 1950-1980* [Il design sovietico 1950-1980, 2016-2017]; *Sistema dizajna v SSSR* [Il sistema del design in URSS, 2017]; *Otkryvaja utopiju: zabytye archivy sovetskich dizajnerov* [Scoprendo l'utopia. Gli archivi dimenticati dei designer sovietici, 2016], vincitrice della Medaglia Utopia alla Biennale di Design di Londra; *Dizajn upakovki. Sdelano v Rossii* [Il design delle confezioni. Prodotto in Russia, 2013], e molte altre. Ha fondato l'organizzazione no profit Novaja grafika ed è stata consulente per gli Affari Culturali presso l'Ambasciata Reale dei Paesi Bassi a Mosca. È curatrice dei volumi e dei cataloghi d'arte: *23* (IndexMarket 2010), una raccolta di interviste ai maggiori designer russi; *Soviet Space Graphics. Cosmic Visions from the USSR* (Phaidon 2020); co-curatrice di: *Designed in the USSR: 1950-1989* (Phaidon 2018); VNIITÈ: *Discovering Utopia – Lost Archives of Soviet Design* (Unit Editions 2018); co-autrice del documentario *Istorija russkogo dizajna* [La storia del design russo, 2018]. È laureata in Graphic Design all'Accademia Statale di Arte e Industria S.G. Stroganov.

Emilio Mari *Iniziamo con un tema che tocca da vicino l'attività più recente del Museo del Design di Mosca: il design sovietico degli anni Cinquanta-Ottanta. Negli ultimi anni abbiamo assistito a un deciso ritorno di moda di questa fase della storia culturale dell'URSS. Ne sono testimonianza i numerosissimi studi*

dedicati al cosiddetto modernismo sovietico – la nuova architettura funzionalista dell'era di Chruščëv e di Brežnev – alla quale il Museo Statale di Architettura A.V. Ščusev ha dedicato l'anno scorso una importante retrospettiva (Pionery sovetskogo modernizma. Arhitektura i gradostroitel'stvo [Pionieri del modernismo sovietico. Architettura e urbanistica, 30 maggio-15 settembre 2019]). *La Novaja Treť jakovka, con il vostro supporto, ha avviato un progetto di ricerca sulla cultura tardo-sovietica, nel cui ambito sono state realizzate le esposizioni Ottepel' [Il disgelo, 16 febbraio-11 giugno 2017] e Nenavsegda 1968-1985 (Non per sempre 1968-1985, 7 luglio 2020-11 ottobre 2020). Lo stesso Museo del Design di Mosca ha offerto un importante contributo con la realizzazione del progetto Sovetskij dizajn 1950-1980 [Design sovietico 1950-1980]. Ci può raccontare dall'interno la storia di questa mostra e il filone di ricerca e divulgazione in cui si inserisce?*

Aleksandra San'kova Vorrei innanzitutto fare il punto della situazione sulle ricerche e sulla teoria del design nella Russia contemporanea. Tra le fasi più studiate c'è senza dubbio l'avanguardia. Questo periodo, caduto nel dimenticatoio e ritenuto persino tabù fino agli anni Sessanta, riemerse nelle cerchie di professionisti, fra i ricercatori e gli storici dell'arte impegnati nelle riviste “Dekorativno-prikladnoe iskusstvo” e “Techničeskaja estetika”.

In tutto il mondo il concetto di design russo viene associato principalmente a questa fase. Con la fondazione del Museo, mi proponevo di indagare e di esporre le diverse correnti del design, mostrare la consequenzialità del suo sviluppo e l'integrarsi

delle tradizioni. Nell'ultimo secolo il design russo ha invertito bruscamente la sua rotta evolutiva e ciò è dipeso dagli stravolgimenti globali, dalle rivoluzioni, dall'avvicinarsi dei regimi politici e dei modelli sociali ed economici.

Nel 2012 è stato fondato il Museo del Design di Mosca. Per la mostra inaugurale era necessario individuare un tema in grado di coinvolgere un pubblico di massa e ancor prima noi stessi: attraverso oggetti comuni e creati per la distribuzione di massa dovevamo raccontare le varie direzioni di sviluppo del design. In Russia il design è generalmente percepito come elemento ornamentale e il nostro obiettivo era proprio quello di sfatare questo mito ormai consolidato ma privo di fondamento.

Il Museo aveva in programma l'allestimento di una serie di mostre finalizzate a ripercorrerne la storia in Russia e a presentarne agli spettatori i diversi orientamenti. Al termine di questo percorso, per consolidare il lavoro svolto, abbiamo optato per l'apertura di un'esposizione permanente a Mosca sulla storia del design nazionale.



Fig. 1

Da parte mia, pur avendo studiato storia del design presso l'Accademia Statale di Arte e Industria S.G. Stroganov con l'illustre professore Aleksandr Nikolaevič Lavrent'ev, non avevo un'idea precisa del design sovietico degli anni Cinquanta-Ottanta. A quanto pare, anche i miei colleghi percepivano la stessa mancanza di informazioni sul periodo in questione, sebbene quelli fossero proprio gli anni della nostra infanzia e giovinezza.

La nostra generazione, che non serbava ricordi

negativi della vita in URSS, iniziò a interessarsi alla cultura materiale di quegli anni proprio mentre la vecchia generazione la considerava in modo nostalgico. L'inaugurazione della mostra coincise con l'ondata di interesse per l'epoca del disgelo.

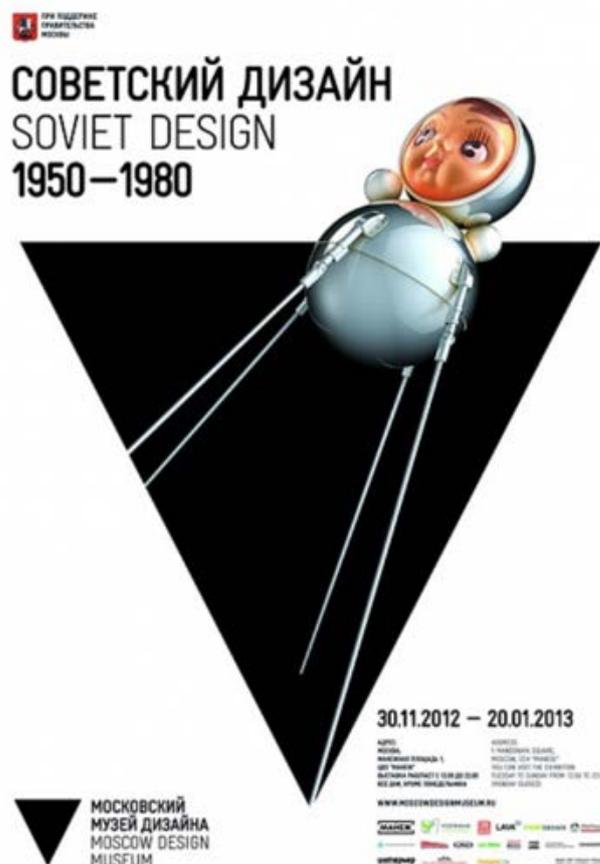


Fig. 2

La mostra *Design sovietico 1950-1980* offriva ai visitatori reperti legati al settore del design sportivo, al tema 'design e cosmo', al design grafico, ai prodotti tessili, al design per l'infanzia, dei mobili e degli elettrodomestici. In ciascuna sezione erano esposti gli oggetti più significativi creati per la distribuzione di massa, ma anche i loro prototipi, i bozzetti degli autori. Raccontavamo la storia della creazione di questi oggetti e, laddove possibile, indicavamo il nome del designer.

Quando tentavamo di attribuire a un autore gli oggetti selezionati per la mostra dalle nostre collezioni e persino dai musei, venne fuori che i nomi dei loro designer erano ignoti. La maggior parte degli oggetti iconici sovietici non aveva autore: in URSS tutti i marchi commerciali erano registrati dalle imprese e i

prodotti prendevano il nome degli stabilimenti di provenienza. Mentre i designer russi lavoravano negli studi statali per guadagnarsi lo stipendio ricevendo talvolta piccole retribuzioni per i brevetti, i loro colleghi occidentali erano famosi in tutto il mondo e riscuotevano i diritti d'autore per ogni esemplare prodotto. Fu necessario un lungo lavoro di ricerca per riportare alla luce i nomi dei personaggi di rilievo per la storia del design degli oggetti.

Ma l'obiettivo principale di questa mostra era di tipo educativo, cioè mostrare le diverse articolazioni del design, spiegare le peculiarità del lavoro del designer. Con l'ausilio di oggetti semplici, reperibili quasi in ogni abitazione, volevamo attirare l'attenzione del pubblico sul tema del design, illustrare i metodi di creazione di questi oggetti e costruire una base storica e teorica che spiegasse perché il design in URSS ha acquisito determinate caratteristiche.



Fig. 3

La mostra si componeva anche di elaborazioni concettuali, mai realizzate concretamente. Negli istituti di ricerca scientifica e negli studi di design artistico c'erano specialisti impegnati a redigere lavori teorici, a elaborare sviluppi futuri, a lavorare faccia a faccia con studiosi di cultura materiale e psicologi, a creare progetti internazionali legati al design, a pubblicare libri e raccolte sul design. È stato proprio con l'allestimento di questa mostra che abbiamo iniziato a interfacciarci con designer ed ex-collaboratori di istituti di ricerca responsabili dello sviluppo dei vari settori, a comprendere come si svolge l'attività professionale al loro interno e a riconoscere tra i progetti creati dai designer quelli più all'avanguardia.

In URSS c'era una scuola concettuale ben radi-

cata. Conosciamo tutti l'architettura di carta sovietica; da uno studio approfondito si evince che anche il design per molto tempo rimase solo 'sulla carta'. Ciò che progettavano i designer sovietici era di livello professionale anche su scala mondiale, ma entrava in contrasto con la pianificazione economica: occorreva modificare le linee guida per la produzione di nuove merci, sostituire o perfezionare le attrezzature esistenti. Queste complicazioni non contribuivano a mandare avanti la pianificazione, e il fruitore finale — l'uomo — si faceva sempre meno necessario in questo processo.

E.M. La 'rivoluzione abitativa' proclamata da Chruščëv con il decreto Sull'eliminazione del superfluo nella progettazione e nella costruzione (1955) rimetteva in un certo senso al centro l'uomo, avviando uno dei più intensivi processi di inurbamento della popolazione nella storia sovietica. In che modo l'edilizia sociale massificata trasformò gli ambienti domestici e, soprattutto, la percezione di questi da parte dei cittadini? La letteratura sovietica è ricca di testi leggibili in questa chiave: pensiamo ad esempio al ciclo moscovita di Jurij Trifonov o ai racconti di Vladimir Makanin. La pittura dell'epoca offre allo stesso modo una viva testimonianza dell'importanza dell'espansione urbana e della costruzione di nuove periferie vivibili e attrezzate nel discorso culturale dell'epoca. Furono gli interni essenziali quanto gli esterni nella percezione di una nuova 'modernità' alla portata di tutti?

A.S. Negli anni Venti fu coniata l'espressione 'cellula abitativa minima', uno spazio calcolato per ospitare una quantità determinata di persone e che prevedeva per ogni membro dell'unità familiare lo spazio minimo indispensabile, comprensivo di arredamento. In quegli anni la mancanza di spazio abitativo e le difficoltà economiche aumentarono la richiesta di mobili economici, standardizzati, pieghevoli, multifunzionali (sedie-scrivanie, divani-letto e così via). In Unione Sovietica l'affermazione del design d'interni e dell'industria di mobili ebbe inizio alla fine degli anni Cinquanta, anche se, di fatto, fino all'ini-

zio degli anni Sessanta esistevano soltanto alcune imprese che producevano mobili in serie limitate o su ordinazione dei singoli. Fu negli anni Sessanta che si registrò un incremento della richiesta di mobili, scaturito dall'avvio dell'edilizia abitativa di massa: furono costruiti edifici a cinque piani composti da appartamenti prefabbricati chiamati *chruščëvki*, dal cognome del Segretario generale del Partito.



Fig. 4

Le idee dei costruttivisti furono riprese e realizzate all'inizio degli anni Sessanta. Questa nuova tipologia di spazio abitativo richiedeva mobili di diverse dimensioni, multifunzione, in modo tale che un singolo ambiente potesse fungere contemporaneamente da camera da letto, salone e studio.

Il Ministero dell'industria della lavorazione del legno creò l'Istituto del mobile (Istituto panrusso per la progettazione ingegneristica e tecnologica del mobile – VPKTIM), responsabile del coordinamento e della programmazione dell'intero settore, dell'unificazione e della standardizzazione della produzione di mobili. Le commissioni delle imprese elaborate dall'Istituto si inserirono all'interno della produzione in serie. Ulteriori potenziamenti richiedevano tecnologie di produzione più all'avanguardia, e spesso restavano solo in fase di progettazione. L'Istituto formulò alcuni parametri di base anche sulla qualità dei mobili degli anni Sessanta. Uno dei traguardi più importanti raggiunti dall'Istituto fu la collaborazione fra architetti e designer al fine di progettare mobili per appartamenti di piccole dimensioni. Jurij Slučevskij fu il primo in URSS a ideare un sistema

di mobili componibili, di gran lunga più funzionali dei modelli esistenti.



Fig. 5

I primi edifici del quartiere Novye Čerëmuški, ad esempio, furono utilizzati come spazi espositivi per mostre e concorsi, e solo in seguito trasformati in abitazioni arredate con mobili all'ultima moda per la fortuna dei loro nuovi inquilini. Le zone residenziali standardizzate con i loro mobili 'in serie' non spaventarono le famiglie sovietiche, allettate dalla possibilità di "vivere per conto proprio". Moltissimi cittadini risiedevano da decenni in edifici fatiscenti o in vecchie *kommunalki*.



Fig. 6

E.M. È in questa particolare fase di transizione, infatti, che si sviluppò un rinnovato interesse per il 'design industriale'. Se, come lei ha giustamente fatto notare, i primi esperimenti in tal senso risalivano agli anni Venti – dalla Bauhaus al costruttivismo – per le grandi masse (in URSS come altrove) non fu possibile appropriarsi di questa paradossale accezione di 'lusso in serie' prima del secondo dopoguerra. Fu la produzione industriale il fattore determinante della rivoluzione nel design sovietico o ci fu anche una più spontanea evoluzione del gusto (dei designer o persino dei consumatori)?

A.S. L'attività industriale in URSS fu inizialmente improntata alla difesa, all'ingegneria pesante, per questo il mondo del privato, e in particolar modo gli oggetti d'uso quotidiano, ebbero sempre un'importanza secondaria. Tuttavia, quando il paese si avviò verso la ripresa economica al termine della Seconda guerra mondiale, con l'attuazione di nuovi progetti di costruzione di massa e l'aumento del livello di benessere della popolazione, si riscontrò la necessità di progettare oggetti per il consumo di massa. Nell'aprile del 1962 fu varato il decreto n. 394 del Consiglio dei Ministri dell'URSS *Sull'implementazione della qualità della produzione di macchine e di oggetti culturali di uso quotidiano attraverso l'introduzione di metodi di progettazione artistica*.

Nello stesso anno iniziò a operare sotto la supervisione del Comitato di Stato per la scienza e per la tecnica l'Istituto panrusso di ricerca scientifica dell'estetica tecnica (VNIITÉ), diretto da Jurij Borisovič Solov'ëv. L'Istituto fondò un sistema di design in URSS e fu la principale organizzazione che rispose allo sviluppo del design nel paese. La sede centrale dell'Istituto si trovava a Mosca mentre le sue sette filiali erano sparse in tutta l'Unione: Leningrado, Sverdlovsk, Chabarovsk, Tbilisi, Erevan, Minsk, Kiev, Char'kov, Vilnius.



Fig. 7

L'Istituto era responsabile dell'elaborazione e dell'applicazione dei metodi di progettazione artistica (a partire dagli anni Venti il design prese il nome di progettazione artistica e i designer di progettisti artistici). Si occupò dell'introduzione di standard per il design industriale, condusse ricerche scientifiche, organizzò conferenze e mostre internazionali e pubblicò periodici professionali, tra cui la rivista "Techničeskaja èstetika". Al suo interno lavoravano più di 1.700 persone.

L'Istituto dettò i principi cardine del design in URSS. Durante gli anni della sua esistenza furono presentati migliaia di progetti, alcuni dei quali vennero concretamente implementati, mentre altri rimasero senza prospettive di realizzazione.

Il VNIITÉ elaborò progetti per mezzi di trasporto, elettrodomestici, radio, macchine fotografiche, ambienti industriali, materiali innovativi, strumenti per la navigazione, attrezzature sportive, mobili, supporti per persone con disabilità, elementi di arredo urbano e molto altro.

A partire dal 1962 per ogni ministero fu creato un proprio istituto di ricerca scientifico o un apposito studio per la 'progettazione artistica', responsabile dell'aspetto degli interni, dell'ergonomia, dell'economia e di altri aspetti della produzione industriale.

Ad esempio, nell'ambito della Commissione sta-

tale per la pianificazione dell'URSS, all'interno del Comitato statale per l'industria del legno, della cellulosa e della carta e della lavorazione del legno e per la silvicoltura, nel 1962 fu creato l'Istituto panrusso per la progettazione ingegneristica e tecnologica del mobile e presso il Ministero dell'industria leggera dell'URSS lo Studio artistico LEGPROM e l'Istituto panrusso di ricerca scientifica sui giocattoli – VNIII.

Nonostante tutti i tentativi del VNIITÈ e degli altri istituti e studi responsabili del design nei loro settori, tutte le elaborazioni dovevano essere necessariamente adattate alle capacità produttive. L'economia pianificata non era pensata per l'introduzione di elementi nuovi. Ogni nuovo prodotto per entrare in produzione doveva passare il vaglio di severe consultazioni tecnico-artistiche e spesso vi entrava comunque solo in seguito a modifiche radicali. La base industriale non era pronta al costante lancio di nuovi prodotti. In assenza di concorrenza e per via del deficit, tutti i prodotti disponibili andavano a ruba, indipendentemente dalla loro qualità. Il concetto di concorrenza, proprio del libero mercato, non esisteva e proprio la mancanza di concorrenti non contribuiva allo sviluppo del design. Per migliorare le qualità della merce e per consentire l'immissione sul mercato di nuovi prodotti più validi apparve il marchio di qualità. La possibilità di ottenere tale marchio per i prodotti forniva un incentivo alle organizzazioni che producevano e progettavano, vale a dire l'ottenimento di sussidi finanziari e 'bonus di reputazione', certificati e premi.



Fig. 8

E.M. Parallelamente a questa produzione industriale di mobili e oggetti seriali desti-

nati alle masse, esisteva nell'URSS degli anni Cinquanta-Ottanta una meno sbandierata e più esclusiva produzione immobiliare d'élite? In che modo e da chi erano arredati i nuovi appartamenti moscoviti della nomenclatura sovietica, diretti eredi delle famigerate 'case sul lungofiume' di epoca staliniana?

A.S. L'Istituto panrusso per la progettazione ingegneristica e tecnologica del mobile non elaborava soltanto progetti standard: al suo interno c'era anche un reparto che si occupava della progettazione degli interni del Cremlino, degli studi dei direttori delle imprese e degli interni delle dacie governative. Questi progetti 'speciali' erano profondamente diversi da quelli presentati ai semplici cittadini: i mobili avevano dimensioni maggiori ed erano prodotti e rifiniti con legni costosi, tessuti pregiati e accessori importati dall'Occidente o realizzati su misura. Era Zoja Battel', collaboratrice del VPKTIM, a occuparsi della realizzazione di questi interni. Spesso raccontava quanto i committenti di una certa posizione sociale amassero i mobili italiani e di come i progetti fossero improntati sulla falsariga dei modelli in voga in Italia in quel periodo.

Anche nelle altre regioni dell'URSS c'erano piccoli laboratori artigianali che realizzavano oggetti d'arredo su ordinazione. Tra i mobili più pregiati ricordiamo quelli dei Paesi baltici: erano manufatti decisamente riconoscibili, visivamente molto diversi dalla maggior parte dei mobili sovietici per via della loro peculiare eleganza e dell'accostamento di colori tenui. Nella collezione del Museo del Design di Mosca c'è un set di mobili realizzato su commissione per l'appartamento di uno scrittore sovietico. I mobili impiallacciati con i loro angoli smussati sarebbero stati troppo costosi per la produzione di massa; il divano, abbastanza massiccio e profondo, poteva fungere da letto senza essere smontato, e all'interno dei braccioli erano inseriti un vano per la biancheria e alcuni scaffali per i libri. Le forme dei mobili ci riportano al periodo dell'Art déco sovietica, una corrente artistica che ebbe una vita breve ma intensa intorno alla metà degli anni Trenta.

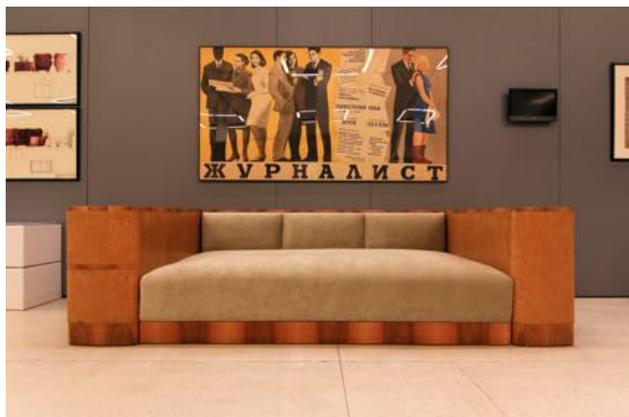


Fig. 9

Nella collezione del museo c'è inoltre uno straordinario set eseguito su progetto di Jurij Solov'ëv, ideatore e direttore del VNIITÉ. Tale complesso è stato realizzato in unico esemplare da uno storico mobilificio della Transcarpazia, lo stesso stabilimento dal quale Solov'ëv aveva precedentemente ordinato i materiali per la rifinitura degli interni degli yacht del governo e le cabine della motonave Lenin. Gli sportelli degli armadietti avevano un profilo ondulato, gli angoli dei comodini e degli schienali dei letti erano arrotondati. Troneggiavano enormi credenze asimmetriche e il pontile era abbellito dalle linee fluide degli arredi. Ogni singolo elemento del mobilio era un'opera d'arte. Questo set rimase di proprietà di Solov'ëv per tutta la vita, nel suo appartamento presso la meravigliosa Casa sul lungofiume (Casa del governo; nota anche come I Casa dei Soviet, Casa CIK e SNK dell'URSS). Recentemente il set è stato donato al Museo dal nipote di Jurij Solov'ëv, Sergej Martynovič. Nell'appartamento di Jurij Borisovič c'era anche un altro oggetto sorprendente, un divanetto pieghevole 'a libro' foderato in similpelle nera, parte della produzione pilota del VNIITÉ di Mosca, che sfortunatamente è andato perduto. Il design era minimalista, l'unico tratto distintivo era la superficie trapuntata dello schienale e della seduta. Un oggetto d'arredo che aveva ben poco a che vedere con ciò che l'industria produceva per le masse in quel periodo.

E.M. Si trattava, è vero, di pezzi unici o semi-artigianali ben diversi per stile e qualità dei materiali da quelli che arredavano gli appartamenti popolari, ma al tempo stesso come i secondi crea-

ti appositamente per il loro scopo. Che ruolo avevano invece in URSS le pratiche di riuso degli oggetti del passato? Nella fattispecie, una volta archiviata la stagione della propaganda iconoclasta degli anni Venti, fu mai recuperato fra le élites politiche e culturali il concetto di antiquariato?

A.S. In URSS e persino nella Russia contemporanea c'è poco di antiquariato, era possibile trovarlo però nelle case delle grandi dinastie di intellettuali. Negli anni difficili della guerra i mobili in legno, a prescindere dal loro valore, furono bruciati nelle stufe per riscaldarsi. Allo stesso modo gran parte del mobilio delle famiglie più abbienti andò distrutta. A seguito della Rivoluzione e dei processi di industrializzazione, nelle città si riversò una moltitudine di gente che andò a costituire la nuova forza lavoro. Per dar loro una sistemazione si decise di 'accorparli': gli appartamenti furono trasformati in *kommunalki* e le case in ostelli. Con una densità di popolazione così elevata non c'era certo posto per l'antiquariato. Un armadio capiente o una credenza occupavano quasi l'intero spazio abitativo. Solo in pochissimi riuscirono a conservare piccoli pezzi d'antiquariato familiare.

Alcuni miei conoscenti collezionisti affermano che una seconda fase di liberazione dall'antiquariato iniziò poi negli anni Sessanta, decennio in cui le masse si trasferirono negli appartamenti singoli. A causa delle dimensioni ridotte del varco delle porte e dell'intera superficie abitativa, non era possibile introdurre mobili antichi e, ovviamente, era molto scomodo vivere con essi. Per questa ragione iniziò a diffondersi la moda dei mobili a incasso, mentre quelli più vecchi furono buttati. Ecco perché fu proprio in questi anni che gli intenditori che disponevano di uno spazio abitativo sufficiente o di una dacia recuperarono mobili antichi dalle discariche.

C'è poi anche un altro fattore: in URSS coloro che si trovavano in condizioni di totale indigenza impararono a essere incredibilmente creativi. Potevano costruire con le loro mani le stesse dacie, riparare automobili, creare mobili, cucire dei vestiti, assemblare e aggiustare apparecchi radio. Tutto era reso più difficile dall'estrema esiguità dei ma-

teriali a disposizione. Spesso erano gli inquilini a costruire il mobilio per le proprie dacie, dagli sgabelli fino ai mobili incassati e persino i set da cucina.

E.M. *Mi paiono spunti molto interessanti e connessi l'un l'altro: da una parte la volontà dell'intelligencija di legare la cultura materiale alla sfera degli affetti e di arredare la casa secondo il proprio gusto con materiali di 'scarto'; dall'altra i tentativi delle masse di 'personalizzare' gli spazi abitativi standardizzati attraverso piccoli sforzi di creatività, limitati al tempo libero ma non per questo meno indicativi. È forse anche questo un segno del mutare dei tempi, se ripensiamo al concetto di samodejatel'nost' elaborato durante lo stalinismo e ai mezzi messi in campo dal regime per politicizzare anche l'ultima 'zona grigia' del quotidiano, quella dello svago e del dopolavoro. Vorrei ora che ci spostassimo su un piano altrettanto importante del 'discorso' tardo-sovietico sulla domesticità: la cultura visuale. Il cinema, in particolare, ha catturato forse meglio di ogni altra arte la 'poetica del quotidiano' caratteristica di quel tempo, da Vesna na zarečnoj ulice [Primavera in via Zarečnaja, 1956] a Ja šagaju po Moskve [A zozzo per Mosca, 1964] e Ijul'skij dožd' [Pioggia di luglio, 1967], passando ovviamente per Ironija sud'by, ili S lëgkim parom! [Ironia del destino o buon bagno di vapore, 1975], pellicole in cui l'intérieur abitativo svolge un ruolo non meno centrale del paesaggio cittadino nell'economia narrativa.*

A.S. I film che ha citato sono memorabili ed effettivamente riflettono bene il *byt* sovietico, nel caso particolare di *Ironija sud'by* esasperandolo fino all'assurdo. C'è anche un'altra commedia di Èl'dar Rjazanov prodotta dal Mosfil'm, *Služebnyj roman* [Storia d'amore in ufficio, 1977], che mostra l'edilizia tipologica e gli appartamenti standard sovietici. La trama si svolge sullo sfondo degli interni dell'Ufficio statistico di Mosca tra un impiegato dell'organizzazione e la direttrice, una donna cinica e sola che i colleghi chiamano di nascosto 'arpia'. A metà film, quando i due si innamorano, gli spettatori hanno

accesso agli appartamenti dei protagonisti. È interessante osservare da vicino *l'intérieur* della casa della direttrice e del vicedirettore, da poco tornato da un viaggio all'estero: il loro livello di benessere e la misura in cui hanno accesso ai beni materiali determinano l'aspetto delle abitazioni. La direttrice possiede nel suo appartamento mobili polacchi, mentre il vicedirettore, un uomo più scaltro e con molte conoscenze, ha nel suo appartamento mobili prodotti in Romania, scaffali cecoslovacchi e persino un'opera d'arte — una scultura cinetica chiamata *mobile* (il proprietario racconta di quanto sia famoso all'estero il suo inventore Alexander Calder) e uno sgabello da bar molto probabilmente proveniente dall'Italia.



Fig. 10

Nella storia del cinema sovietico ci sono altri film forse meno noti, ma legati in modo altrettanto diretto all'architettura. Pellicole i cui protagonisti sono gli architetti e i loro progetti.

Ad esempio, il tema delle *chruščëvki* sovietiche è indagato in un film-musical che ripercorre il periodo di costruzione del quartiere Novye Čerëmuški, prodotto proprio con l'intenzione di celebrare la nuova edilizia sociale. *Čerëmuški* è una commedia musicale di Gerbert Rappaport, la trasposizione cinematografica dell'operetta di Dmitrij Šostakovič *Moskva, Čerëmuški*. Nel 1963 il film fu leader nella distribuzione cinematografica in URSS e fu visto da 28,8 milioni di persone.

I protagonisti del film sono due novelli sposi, che hanno sancito la loro unione già da un anno, ma che non hanno ancora mai trascorso una notte in-

sieme perché il giovane abita in una stanza insieme ai genitori e alla famiglia di sua sorella, mentre la ragazza condivide la camera di un ostello con le sue compagne di corso. La coppia sogna un appartamento tutto per sé. L'appartamento che gli è stato promesso nel quartiere sperimentale Čerëmuški sembra un castello ai loro occhi: si immaginano nella nuova casa e la vedono piena di mobili, e così cantano questo bellissimo duetto:

Ecco il nostro ingresso, ecco il nostro appendiabiti,
La nostra stanza, Saša, la nostra stanza, Maša.
Tutto l'appartamento è nostro, nostro. Anche la cucina è nostra,
nostra.
Le nostre finestre, le nostre porte, non riesco a credere ai miei
occhi.
C'è uno studio accogliente, il parquet brilla come fosse di
cristallo.

La storia ha un lieto fine: i protagonisti diventano i proprietari effettivi di uno dei pochi appartamenti agognati da tutti. Il film mostra ciò che costituiva l'oggetto del desiderio negli anni Sessanta, presentando l'edilizia tipologica e la possibilità di disporre di arredi propri come l'aspirazione massima della popolazione.



Fig. 11

Negli anni Settanta, quando l'edilizia tipologica e la produzione massificata di mobili raggiunsero proporzioni enormi, il cinema iniziò a criticare e a deridere apertamente la monotonia del *byt* cittadino e dell'aspetto esteriore degli edifici. Sergej Gerasimov, regista del film *Ljubiti' čeloveka* [Amare l'uomo, 1972], ad esempio, dà all'edilizia tipologica di massa una connotazione completamente diversa. In quel periodo in URSS gli edifici e i quartieri spuntavano come funghi. Il film racconta di un grup-

po di giovani specialisti di uno studio d'architettura che partecipano a un convegno internazionale. Dopo aver concluso la parte ufficiale, organizzano un ricevimento informale durante il quale proiettano un cartone animato prodotto da loro a mo' di scherzo. Il cartone mostra come per motivi economici e a causa dei restrittivi standard edilizi e dell'ottusità burocratica, i progetti proposti dagli architetti non sono altro che semplici rettangoli.



Fig. 12

Nel film sono presentati numerosi edifici chiave dell'architettura modernista moscovita ed è condotta un'interessante cronaca della costruzione dei grattacieli sul Nuovo Arbat.

Uno dei giovani architetti, inventore di alcuni complessi polifunzionali all'estremo Nord dotati di cortili coperti utilizzabili come spazi comuni durante le gelate e le notti polari, si trasferisce a Noril'sk per realizzare il suo sogno, ma qui entra in un conflitto inconciliabile con il potere e con l'apparato burocratico che si rivela quasi fatale per lui. Diverse scene mostrano gli interni della casa sperimentale a Mosca, alla quale lavora il gruppo di architetti. Di grande interesse sono anche gli interni della casa del protagonista a Noril'sk, i mobili e le attrezzature presenti negli studi di architettura.

E.M. Entrando invece più nel concreto dell'attività del Museo e del progetto Il design sovietico 1950-1980, se dovesse indicare, fra gli oltre 500 reperti esposti (e i molti altri della collezione del Museo), tre oggetti domestici in grado di raccontare la vita privata di tarda epoca sovie-

tica e trasmetterne i valori ideologici ed estetici al pubblico contemporaneo, quali sarebbero?

A.S. 1. Bottiglie per i prodotti lattiero-caseari.

Furono prodotte in URSS dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta. Operando in un contesto di estrema ristrettezza economica, i designer sovietici tentarono di mettere in pratica l'idea di riutilizzo dei prodotti e di riciclaggio dei rifiuti, ciò che oggi chiameremmo 'sostenibilità'. Ad esempio, le bottiglie dei prodotti caseari (*kefir*, latte o *rjaženka*) non avevano etichette: i prodotti erano identificabili grazie al diverso colore dei tappi. Al momento della restituzione delle bottiglie si riceveva in cambio una piccola somma di denaro. L'assenza dell'etichetta di carta e della colla per applicarla era una soluzione ingegnosa, perché semplificava il processo di lavaggio e sterilizzazione delle bottiglie. Anche i tappi erano fatti di lamina metallica, un materiale facilmente riciclabile.

2. Il frigorifero ZIL.

Il frigorifero fu ideato e realizzato nella fabbrica di automobili ZIL a Mosca (lo stabilimento Lichačëv, specializzato nella produzione di mezzi pesanti). Era un oggetto di ottima fattura. L'economia pianificata e il deficit in URSS non lasciavano certo spazio al consumismo, i beni venivano acquistati una volta e per sempre. Così, mentre in Occidente tutti inseguivano l'ultima moda del design, i cittadini sovietici si prendevano massima cura degli oggetti di loro proprietà, sperando che in questo modo non sarebbe mai arrivato il giorno di sostituire, ad esempio, una macchina da cucire con un'altra. In URSS le cose erano funzionali e affidabili, ma al tempo stesso sgraziate e persino rozze, pur essendo solide. I mobili, gli elettrodomestici, le posate e le biciclette, fatto il loro tempo in città tornavano utili nelle case di campagna. I frigoriferi ZiS-ZiL, in particolare, furono prodotti dagli anni Cinquanta fino all'inizio degli anni Novanta. Oltre a vantare un aspetto piacevole e materiali di qualità, erano anche tecnicamente robusti e sopportavano gli sbalzi di tensione, ragion per cui molti frigoriferi continuarono a funzionare per anni dopo il trasferimento dagli appartamenti cittadini alle dacie.

3. *Samovar* elettrico 'Sputnik'.



Fig. 13

Il *samovar* fu prodotto nello stabilimento di Suk-sun (regione di Perm') e in quello di Tula a partire dal 1976. In linea con la direzione generale dell'industria sovietica, esso costituì un chiaro esempio di diversificazione: ogni stabilimento che lavorava per l'industria bellica doveva mettere in atto uno dei piani varati dal ministero per la produzione di beni di uso quotidiano. In una fabbrica di missili o cisterne, ad esempio, potevano essere prodotti pentole e giochi per bambini. Il *samovar* 'Sputnik' fu inserito in questo programma di diversificazione. Aveva in effetti l'aspetto di un oggetto spaziale: un *samovar*-pianeta poggiato su tre gambe a forma conica, simile a un satellite. Faceva parte del *samovar* anche un infusore, anch'esso perfettamente rotondo. L'artista di Perm' Konstantin Sobakin ricorda che gli fu richiesto di conferire al *samovar* una forma inusuale: "Abbiamo bisogno di un *samovar* con una forma innovativa, che non ricordi né un cono né un cilindro. Era il periodo delle prime missioni spaziali, così pensai: perché non disegnare un piccolo satellite?". I *samovar*-satelliti furono offerti in regalo ai cosmonauti sovietici.

E.M. Al tema della corsa allo spazio, fra l'altro, il Museo ha dedicato un recente catalogo da lei curato che raccoglie i materiali grafici a soggetto 'cosmico' prodotti all'epoca del disgelo (Soviet Space Graphic: Cosmic Visions from the USSR, Phaidon 2020). Ha citato il caso del samovar 'Sputnik', furono realizzati mobili in stile analogo ed ebbero questi una reale diffusione su vasta scala?

A.S. L'acquisizione del cosmo' si ripercosse senz'altro su tutti gli aspetti della vita quotidiana del cittadino sovietico, dall'edilizia ai giochi per bambini. Si affermò il cosiddetto 'stile cosmico' dell'architettura sovietica: le case in costruzione e gli edifici pubblici ricordavano le navicelle spaziali, i satelliti e i dischi volanti. Nelle aree per l'infanzia apparvero pianeti, missili e improvvisate stazioni scientifiche; le mura dei giardini e delle scuole furono decorate con raffigurazioni di stelle e galassie, persino nelle stazioni della metropolitana furono inserite immagini dei cosmonauti. Il tema dello spazio era dominante anche nelle decorazioni delle feste popolari che celebravano gli ultimi traguardi della scienza e il lancio delle navicelle: le strade erano piene di slogan e di manifesti che annunciavano: "I comunisti costruiscono la strada per le stelle", "La scienza e il comunismo sono inseparabili".

Nelle case fecero ingresso gli aspirapolvere 'Saturn' e 'Buran', lampade a forma di missile, e altri motivi cosmici furono utilizzati per tessuti, posate, vasi decorativi e orologi da tavolo.

Il Museo del Design di Mosca inserisce spesso questi pezzi d'arredo all'interno dei suoi progetti, così come oggetti di design grafico: riviste e manifesti, libri e cartoline legati al tema del cosmo.

Nella collezione del nostro collega Azat Romanov c'è lo 'Sputnik', un pratico sgabello pieghevole a tre gambe molto raro, fabbricato nel 1972 a Dnepropetrovsk dall'Industria meccanica meridionale A.M. Makarov. Fu realizzato in lega di alluminio, plastica, gommapiuma e pelle artificiale. È interessante che tra gli oggetti prodotti dallo stesso complesso industriale ci fossero missili spaziali e balistici e trattori JUMZ. Le gambe dello sgabel-

lo erano a forma di telescopio, si piegavano e si ritraevano sotto la seduta per consentire di riporlo in una custodia rotonda provvista di cerniera lampo.



Fig. 14

E.M. È facile immaginare il fascino esotico che oggetti del genere, quasi una moderna Wunderkammer del socialismo, possano esercitare sui più giovani. D'altra parte, negli ultimi anni si è parlato molto e si continua a parlare di nostalgia dell'URSS in tutte le sue declinazioni nazionali e regionali. Se per i visitatori stranieri o per le ultime generazioni potrebbe prevalere appunto un senso di semplice curiosità 'etnografica', come sono recepite le iniziative del Museo dal pubblico russo adulto? È ancora troppo presto per uno 'sguardo da lontano', post-ideologico?

A.S. In effetti è estremamente interessante osservare la risposta dei visitatori della vecchia generazione alle mostre di oggetti del periodo sovietico. Le reazioni sono abbastanza inconsuete ed emotive, non di rado quando proponiamo una visita guidata ci rispondono: "E che me ne faccio? Potrei condurla io stesso!". Accogliamo sempre volentieri proposte simili e ascoltiamo con interesse le storie che i visitatori hanno da raccontare, solitamente aneddoti ed esperienze personali. Noi stessi condividiamo le nostre conoscenze legate alla storia del design, che risultano nella maggior parte dei casi completamente nuove per loro.

Molti portano con sé i figli e i nipoti, raccontando loro il proprio vissuto. Altri visitano le mostre con gli amici, in compagnia, per condividere le nostalgia e ricordare quanto fosse difficile reperire i beni. Spesso

riceviamo in regalo oggetti dai visitatori, che ci dicono: “Finalmente ho capito come mai l’ho conservato per tutti questi anni e, pur non usandolo, non riuscivo a disfarmene”. Abbiamo ricevuto così una serie di biglietti per i Giochi olimpici di Mosca 1980, alcuni numeri della rivista “Ogonëk”, una collezione di manifesti e cartoline postali. Ma soprattutto, accade spesso che, dopo aver visitato il Museo o ascoltato un servizio radiofonico o televisivo, gli eredi dei designer sovietici ci donino i loro archivi di famiglia. Abbiamo stretto amicizia con designer sovietici di vari enti e organizzazioni dell’epoca, in modo particolare con gli ex collaboratori del VNIITË, che ci hanno donato una grande quantità di materiali d’archivio per la nostra collezione. L’ultima generazione di professionisti sovietici ha apprezzato la nostra iniziativa, i designer ci hanno incoraggiato e aiutato in prima persona.



Fig. 15

E.M. Tornando infine un po' indietro nel tempo, mi sembra che rispetto all'attuale riscoperta degli anni Cinquanta-Ottanta e agli ormai classici studi sugli anni Venti, gli anni Trenta e Quaranta siano invece meno indagati (e forse meno rilevanti?) dal punto di vista specifico del design d'interni. D'altra parte, l'analisi dell'architettura 'neoclassica' realsocialista – basti pensare a Kul'tura 2 di Vladimir Paperny – ha contribuito in modo determinante a una comprensione più ampia e profonda dello 'spirito' dell'epoca staliniana. Che ruolo svolse la progettazione di interni in questo quadro? Si può parlare, per analogia alla letteratura, alle arti visive

e alla stessa architettura, di un 'canone realsocialista' nell'ambito degli arredi domestici?

A.S. L'ideologia permeava ogni cosa e gli arredi non facevano in tal senso eccezione. Ciononostante, negli anni Trenta e Quaranta l'arredamento dell'*intérieur* domestico non occupava una parte così preponderante della vita del cittadino sovietico quanto gli arredi prodotti per gli 'interni' pubblici (la metropolitana di Mosca, le biblioteche, le sedi delle organizzazioni, i teatri, i club e i ristoranti) e per gli spazi cittadini (parchi di cultura e riposo, sanatori, ecc.). In questo periodo, tuttavia, convivono e si sviluppano due stili: l'Art déco sovietica e lo Stile impero staliniano.

Lo Stile impero era abbastanza eclettico, riuniva elementi del neobarocco, del tardo classicismo, del neogotico, del costruttivismo e dell'Art déco: i complessi monumentali e gli edifici indipendenti, gli archi e i padiglioni decorati con sculture, bassorilievi, mosaici, affreschi, vetrate, fontane. Per la costruzione degli edifici venivano spesso utilizzati materiali preziosi quali il bronzo, l'alluminio, il marmo e il granito. Negli esterni e negli interni la simmetria e gli ordini architettonici si combinavano con la ricca decorazione: lo sfarzo doveva essere la prova di un benessere ormai raggiunto. Un chiaro esempio di questa tendenza è l'Esposizione Pansovietica dell'Agricoltura a Mosca (VSCHV). Nel 1934 il governo decise di allestire una mostra per il ventesimo anniversario del potere sovietico, che avrebbe dovuto celebrare i successi della collettivizzazione agricola. La progettazione e la prima fase dell'allestimento del VSCHV risalgono agli anni 1935-1939. Ma la simbologia realsocialista penetrò ovunque: nell'architettura, nella produzione industriale, nelle arti applicate, nei prodotti tipografici. I protagonisti di queste trame divennero gli operai, i kolchoziani, i capi militari e i leader di partito, accompagnati inamancabilmente dalle stelle a cinque punte e dalle corone d'alloro, dalle cornucopie dell'abbondanza e dalla falce e martello. L'oro e il rosso (nelle sue diverse sfumature) erano i colori dominanti di una tavolozza piuttosto varia e luminosa. Negli interni predominavano invece il legno scuro e le dimensioni

monumentali. Gli arredi erano ingombranti ma di proporzioni classiche, le sedie erano in tessuto verde e i massicci divani sfoggiavano braccioli in legno.

Mi sembra che rispetto a questi progetti, quelli in stile Art déco formino una categoria a parte, su cui vorrei soffermarmi più nel dettaglio. Non molto tempo fa presso la Galleria Heritage a Mosca è stata allestita una mostra ad essa dedicata, curata dalla storica dell'architettura Aleksandra Selivanova. Era un progetto molto interessante che distingueva l'Art déco dallo Stile impero sovietico. Tale esposizione mostrava come al posto del costruttivismo si sviluppò uno stile più solenne ed elegante, che ricordava l'Art déco occidentale. Era una rielaborazione dell'idea dei razionalisti e dei costruttivisti, tendente a un design meno radicale, più confortevole e curato, a forme fluide e materiali costosi.

All'inizio degli anni Trenta, all'interno del Mossovet, sotto la direzione del pittore e grafico Naum Borov fu aperto lo studio n. 12, i cui interni, arredi e illuminazioni furono creati da artisti-decoratori. Nella collezione del Museo del Design di Mosca è conservata la cartella n. 2 *Lavori degli studi architettura* con i lavori dei reparti di progettazione del Mossovet. In questa cartella si trova un interessantissimo progetto degli arredi dei bagni del Soviet di Mosca: sedie, divani, *chaise-longue*. La *chaise-longue*, in particolare, fu progettata da N. Borov, G. Zamskij e I. Jang nel 1933 e costituisce un chiaro esempio di Art-déco sovietica.

Allo stesso modo si può considerare la decorazione interna e l'arredamento della sede della "Pravda", costruita su progetto di P. Golosov nel 1934. L'ufficio del caporedattore del giornale, realizzato da N. Borov, G. Zamskij e I. Jang, ha un aspetto solido e armonico. Le divisioni verticali dei comparti delle librerie riprendono le linee di rifinitura della scrivania. Ma l'elemento più notevole è la poltrona, la cui seduta, apparentemente sospesa in aria, si sostiene su tubi d'acciaio ricurvi. Sono interessanti anche gli uffici dei redattori, i corridoi e la reception della redazione, in cui alcune poltrone abbastanza voluminose, morbide e profonde acquisivano una silhouette più leggera per via della struttura convessa e dei graziosi braccioli in legno ricurvi.

Gli elementi cardine erano la solidità e la rifinitura dei materiali e le forme aerodinamiche, le cui linee fluide imitavano gli aeroplani e le automobili da corsa. Questo stile non poteva essere per tutti, i costi di produzione erano molto elevati, si prestava soprattutto agli spazi pubblici. Per la popolazione di un paese ai limiti della povertà, la costruzione di stazioni della metropolitana o di edifici pubblici sontuosi assumeva un significato sociale. Mentre le stazioni negli altri paesi erano semplici e funzionali, la metropolitana in URSS si trasformò in un palazzo sotterraneo, alla cui costruzione lavoravano i migliori artisti, scultori e designer. La metropolitana di Mosca ha ricevuto numerosi premi internazionali anche grazie alle belle stazioni in stile Art déco Kropotkinskaja e Majakovskaja.

E.M. *Una delle ultime iniziative promosse dal Museo è la mostra Everyday Soviet. Soviet Industrial Design and Nonconformist Art, inaugurata nel febbraio del 2020 presso il Zimmerli Art Museum della Rutgers University (New Brunswick, NJ). È in preparazione un'uscita editoriale ad essa legata e, in generale, ci sono altri progetti in cantiere che vorrebbe anticipare ai lettori di "eSamizdat"?*



Fig. 16

A.S. In collaborazione con il Zimmerli Art Museum abbiamo allestito presso la Rutgers University la prima mostra negli Stati Uniti dedicata al desi-

gn industriale sovietico e all'arte non ufficiale della seconda metà del XX secolo. Il progetto, che sarà attivo fino alla metà del 2021 e prevede anche un programma didattico online, indaga la cultura materiale dell'epoca sulla base di più di 300 oggetti della collezione del Museo del Design di Mosca. Abbiamo effettuato una comparazione tra gli oggetti quotidiani, la moda, i manifesti, gli schizzi dei prodotti e degli interni, e le opere dell'arte sovietica della collezione di Norton e Nancy Dodge esposta al Zimmerli Museum. Le analogie che emergono tra gli oggetti di design e i lavori degli artisti anticonformisti permettono di analizzarne il simultaneo percorso di sviluppo e l'influenza reciproca. Inserendo in un unico spazio gli abiti sovietici, i manifesti e il quadro di Èrik Bulatov *Ulica Krasikova* del 1977, oppure un tessuto a motivo cosmico della nostra collezione accanto all'opera di Francisco Infante *Cortina di stelle* (dai *Progetti di ricostruzione del cielo stellato*) del 1965-1967, si profilano una visione d'insieme e sorprendenti associazioni.

Per questa occasione, il Museo del Design di Mosca ha mostrato per la prima volta gli arredi della sua collezione negli Stati Uniti. Nel 2021 uscirà per Rutgers Press il catalogo redatto dai curatori della mostra Julija Tulovskaja e Aleksandra San'kova. L'edizione comprende più di 250 illustrazioni e diversi saggi firmati dai curatori, da Aleksandr Lavrent'ev, Prorettore alla Ricerca dell'MGChPA S.G. Stroganov, e da Susan E. Reid, professoressa di Storia Moderna Europea e Transnazionale presso la Durham University.

Il prossimo progetto del Museo sarà un'esposizione sulla storia del design russo, allestita in collaborazione con la Galleria Statale Tret'jakov. Alla mostra saranno esposti i principali oggetti di design dagli anni Venti del Novecento ad oggi, suddivisi in tre periodi: l'avanguardia (1920-1930), il design sovietico (1940-1980) e il design contemporaneo (1990-2000).

Parallelamente, il Museo prosegue nelle sue ricerche sui materiali donati dai designer sovietici e dai loro eredi. Nel 2020 abbiamo ottenuto una sovvenzione dal Fondo Potanin per la digitalizzazione e la sistematizzazione della collezione: è un lavoro im-

pegnativo che porteremo avanti insieme all'attività espositiva. Una volta terminata la fase di digitalizzazione degli archivi, renderemo i materiali prodotti (50.000 slide, documenti e fotografie degli oggetti della collezione) accessibili agli studiosi.

Il nostro scopo è lo studio e la divulgazione dell'eredità culturale sovietica e del design contemporaneo; siamo lieti di partecipare a progetti e mostre internazionali e aperti a ogni tipo di collaborazione. Vorrei ringraziare la redazione di "eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi" dell'interesse per la nostra collezione e le ricerche svolte dal Museo del Design di Mosca.

www.esamizdat.it ◇ *Esporre il modernismo sovietico: dialogo con Aleksandra San'kova*, a cura di Emilio Mari ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 177-187.

◇ *Exhibiting Soviet Modernism: A Conversation with Aleksandra San'kova* ◇
ed. by Emilio Mari

Abstract

The interview with Aleksandra San'kova is focused on the various stages of the Soviet Design history and, in particular, on the most representative and singular examples of the everyday objects.

Keywords

Soviet Design, Soviet Furniture, Space Style in USSR, Exhibitions.

Author

Aleksandra San'kova is the General Director and founder of the Moscow Design Museum. The exhibitions she curated and co-curated at the museum include *Soviet Design 1950–1980* (2016, 2017), *Packaging Design. Made in Russia* (2013), and *Discovering Utopia: Lost Archives of Soviet Design* (2016), which received the Utopia Medal at the London Design Biennale 2016, *History of Russian Design 1917-2017* (2017, 2018), *The Design System in the USSR* and many others. She is the author of *23* (IndexMarket, 2010), a collection of interviews with Russia's pre-eminent designers, *Soviet Space Graphics. Cosmic Visions from the USSR* (Phaidon, 2020), and a co-author of *Designed in the USSR: 1950–1989* (Phaidon, 2018), *VNIITE - Discovering Utopia* (Unit Editions, 2018), documentary *Design territory. The Netherlands* (2014), documentary *History of Russian Design* (2018).

Author

Emilio Mari received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples 'L'Orientale'. In 2012, he earned a Master's degree in Theatre and Performance Studies at Sapienza University of Rome, and in 2013, a second Master's degree in Slavonic Studies at the same university. Since 2017 he has been teaching Russian Literature and Culture at the University of International Studies of Rome. His areas of research include Russian popular culture, folklore and mass culture; the semiotics of space; relationships between literature, architecture and landscape. He is a co-editor of "eSamizdat. Journal of Slavic Cultures" and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917*, winner of the 2019 International Pushkin Award.

Publishing rights

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



© (2020) Aleksandra San'kova, Emilio Mari

Miscellanea

a cura di Chiara Rampazzo

Reč', tra linguistica e psicologia

Luciano Mecacci

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 189-194 ◇

QUANDO si diffuse in Russia il *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure, dopo la sua prima edizione del 1916, la distinzione che vi era stata introdotta tra *langage*, *langue* e *parole* pose presto il problema di farvi corrispondere tre termini russi distinti. Nella prima traduzione russa del *Cours*, pubblicata nel 1933, nella parte iniziale dedicata a tale distinzione fu posta una nota a cura del traduttore che spiegava la soluzione terminologica adottata.

Il testo di Saussure, in tale versione russa, sulla distinzione tra *langage*, *langue* e *parole* è il seguente:

Язык не есть функция говорящего субъекта, он — продукт, пассивно регистрируемый индивидом; он никогда не предлагает предварительной рефлексии, и анализ в нем выступает лишь в области классифицирующей деятельности, о которой речь будет на странице 121 и след.

Наоборот, речь есть индивидуальный акт воли и понимания, в котором надлежит различать: 1) комбинации, при помощи которых говорящий субъект пользуется языковым кодексом с целью выражения своей личной мысли; 2) психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации¹.

¹ F. de-Sossjur, *Kurs obščej lingvistikiki*, Moskva 1933, p. 38. La traduzione, ad opera del linguista Aleksej Suchotin (1888-1942), fu condotta sulla seconda edizione del *Cours de linguistique générale*, Paris 1922. Oltre al commento di Rozalija Šor (1894-1939), vi era l'introduzione (pp. 5-21) su "Ferdinand de Saussure e il suo posto nella linguistica" di Dmitrij Vvedenskij (1890-1968). Per la diffusione del *Cours* nei primi tre decenni del Novecento in Russia si vedano gli articoli compresi nel fascicolo speciale *Rozalija Šor (1894-1939) et son environment académique et culturel*, a cura di E. Velmezova — S. Moret, "Cahiers de l'ILSL", 2016, 47. La classica edizione critica e commentata del *Cours* a cura di Tullio De Mauro (*Corso di linguistica generale*, Roma-Bari 1967, prima edizione riveduta 1970) è stata tradotta in russo, senza che siano state preferite altre traduzioni per i tre termini (F. de Sossjur, *Kurs obščej lingvistikiki*, Ekaterinburg 1999). Traduzione italiana dall'originale francese del passo qui citato (*Corso*, op. cit., pp. 23-24): "La lingua non è una funzione del soggetto parlante: è il prodotto che l'individuo registra passivamente; non implica mai premeditazione, e la riflessione vi interviene soltanto per l'attività classificatoria [...]. La *parole*, al contrario, è un atto individuale di volontà e di intelligenza, nel quale conviene distinguere: 1. Le combinazioni con cui il soggetto parlante utilizza il codice della

Nella nota del traduttore la distinzione concettuale-terminologica viene ulteriormente chiarita:

Автору повезло, что трем выдвинутым им понятиям во французском языке соответствуют три широко распространенных и семантически ясно различаемых слова: *langage* — *langue* — *parole*. Сам он отмечает, что в других языках соответствующих терминов только по два. Так и в русском языке: 'язык' — 'речь'. В настоящем переводе *langue* передается всегда через 'язык', *parole* — через 'речь', *langage*, согласно французскому словоупотреблению и терминологии Соссюра, покрывающее понятия и 'язык' и 'речь', переводится нами то одним, то другим из этих двух русских слов, в зависимости от контекста, чаще же всего, в особен—ности во всех тех случаях, когда оно, противопоставляясь *langue* и *parole*, высту—пает как термин, условно через 'речевая деятельность'. Таким образом в предлагаемом переводе термин 'речь' соответствует термину 'говорение', употреблявшемуся до сих пор пересказчиками де-Соссюра для передачи слова *parole*, а термину 'речевая деятельность' — термину 'речь' (*langage*) прежних работ де-Соссюра. Термин же 'говорение' использован нами для передачи термина *phonation*, передававшегося раньше через 'звучание' или 'фонация'².

Se consideriamo uno dei più noti e completi dizionari russi di linguistica³, notiamo che i ter-

lingua in vista dell'espressione del proprio pensiero personale; 2. Il meccanismo psico-fisico che gli permette di esternare tali combinazioni".

² F. de-Sossjur, *Kurs*, op. cit., pp. 38-39. "L'autore ha avuto la fortuna che i tre concetti da lui proposti in francese corrispondano a tre parole ampiamente utilizzate e chiaramente distinguibili sul piano semantico: *langage* — *langue* — *parole*. Egli stesso osserva che in altre lingue ci sono solo due termini corrispondenti. Così in russo vi sono *jazyk* — *reč'*. Nella presente traduzione, il termine *langue* è sempre reso con *jazyk*, *parole* con *reč'*, *langage*, a seconda sia del suo uso in francese sia della terminologia di Saussure, dove si indicano i concetti sia di *jazyk* che di *reč'*, è tradotto da noi con una di queste due parole russe, in relazione al contesto, mentre più spesso — particolarmente in tutti quei casi in cui esso, venendo contrapposto a *langue* e *parole*, appare come un termine a sé, — allora viene tradotto con *rečevaja dejatel'nost'* [attività verbale]. Pertanto, nella traduzione proposta, il termine *reč'* corrisponde al termine *govorenie* [il parlare] che è stato utilizzato finora da coloro che si riferiscono a de Saussure per tradurre la parola *parole*, mentre il termine *rečevaja dejatel'nost'* corrisponde al termine *reč'* (*langage*) nei precedenti lavori su de Saussure. Usiamo il termine *govorenie* per tradurre *phonation*, tradotto in passato con *zvučanie* o con *fonacija*".

³ O. Achmanova, *Slovar' lingvističeskich terminov*, Moskva 1966,



Fig. 1 - Prima edizione russa del *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure.

mini della triade saussuriana presentano alcune sovrapposizioni concettuali:

Rečevaja dejatel'nost'. Ne vengono dati tre significati: 1. “Il *reč'* come processo (a differenza del *reč'* come prodotto), oggetto allo stesso tempo di discipline diverse: linguistica, psicologia, fisiologia, fisica ecc.”. Corrisponde a: *speech* (ingl.), *langage* (fr.) e *linguaggio* (it.) come funzione o capacità verbale in generale. 2. “Lo *jazyk* come prodotto sociale della capacità verbale, come somma a) dell'insieme delle condizioni necessarie acquisite dalla comunità sociale per l'implementazione di questa capacità e b) del *govorenje* individuale, che comprende anche l'ascoltatore come partecipante dell'atto verbale”. 3. “[Corrisponde al] fr. *parole*. Il *reč'* dell'individuo, il *reč'* individuale”.

Jazyk. Oltre a varie accezioni specialistiche e a usi del linguaggio comune, il significato principale illustrato da Achmanova è: “*Jazyk*. Uno dei sistemi semiologici più originali, il principale e più importante mezzo di comunicazione tra i membri di una data comunità umana, per cui questo sistema si rivela anche uno strumento per sviluppare il pensiero, trasmettendo tradizioni storico-culturali di generazione in generazione, ecc.”. Achmanova dà le seguenti traduzioni: *language* (ingl.), *langue* (fr.); *Sprache* (ted.); *lengua* (sp.). Corrisponde quindi

all'it. ‘lingua’ (come in *russskij jazyk* [lingua russa]).

Reč'. Il primo e principale significato (per cui Achmanova indica anche il sinonimo *govorenje*) è: “L'attività di un parlante che utilizza una lingua (*jazyk*) per interagire con altri membri di una data comunità linguistica; l'uso (l'impiego) di vari mezzi della lingua (*jazyk*) per la trasmissione di un contenuto complesso, inclusa, oltre alle informazioni vere e proprie, una richiesta (un invito, un appello) all'ascoltatore, tale che lo stimoli all'azione (corrispondente alla risposta), ecc.”. *Reč'* è usato nelle espressioni: *vnešnjaja reč'* [linguaggio esterno, *external speech*], *vnutrennjaja reč'* [linguaggio interno, *inner speech*], *pis'mennaja reč'* [linguaggio scritto, *written speech*]. Va notato che tra gli altri significati di *reč'* vi è il significato proprio del termine *razgovor* [discorso, conversazione].

Riassumendo, e senz'altro semplificando, nel lessico linguistico russo sono stati distinti varie componenti e vari momenti della comunicazione verbale: la *rečevaja dejatel'nost'*, il linguaggio inteso come capacità universale dei membri della specie umana di comunicare, attraverso lo *jazyk* (una lingua storica: l'italiano, il russo, ecc.) pensieri ed emozioni; una comunicazione che a livello individuale assume la forma propria del *reč'*, un sistema-processo che si attua al livello del singolo individuo nella relazione con gli altri (*vnešnjaja reč'*, linguaggio esterno) e con sé stesso (*vnutrennjaja reč'*, linguaggio interno)⁴.

Proprio sul linguaggio interno si focalizzò uno dei più importanti saggi della linguistica russa del primo Novecento: *O dialogičeskoj reči* di Lev Jakubinskij⁵. Il titolo ha avuto varie traduzioni (*Sul discorso dialogico*, *Sur la parole dialogale*, *On dialogic speech*), ma attraverso ‘discorso’ e parole si coglie di più l'accezione che Jakubinskij volle dare a *reč'*, come sistema-verbale che permette il discorso-dialogo sia con gli altri sia con sé stesso.

⁴ Cfr. A. Leont'ev, *Jazyk, reč', rečevaja dejatel'nost'*, Moskva 1989. Questo libro fu la prima trattazione sistematica della psicolinguistica russa.

⁵ L. Jakubinskij, *O dialogičeskoj reči*, “Russkaja Reč'”, 1923, 1, pp. 96-194. Su Lev Jakubinskij (1892-1945) si veda l'edizione dei suoi scritti principali: *Izbrannye raboty. Jazyk i ego funkcionirovanie*, a cura di A. Leont'ev, Moskva 1986; *Lev Jakubinskij, une linguistique de la parole (URSS, années 1920-1930)*, a cura di I. Ivanova, Limoges 2012.

Si tratta di un processo verbale propriamente interattivo che implica necessariamente il rapporto con una o più persone oppure con sé stesso. Al livello del *reč'* (*parole*) la ricerca linguistica si interseca con la ricerca psicologica perché viene implicata direttamente una dimensione interspichica e/o intrapsichica. Se nelle opere russe precedenti, prima degli anni Venti, era frequente la relazione *myšlenie-jazyk*, riguardo ai rapporti tra i processi di 'pensiero' e i processi verbali (comprendenti il *langage*, la *langue* e la *parole*), gradualmente l'attenzione alle dinamiche psicologiche (individuali e sociali) farà convergere gli studiosi sulla relazione *myšlenie-reč'*, nella quale *reč'* assume essenzialmente il significato di atto verbale individuale (o *parole*). Quindi scompare gradualmente nella letteratura psicologica il tema *myšlenie-jazyk*⁶.

L'opera principale della psicologia russa in cui fu affrontata la relazione tra *myšlenie* e *reč'* è, notoriamente, il libro di Lev Vygotskij. Il libro comparve nel 1934 pochi mesi dopo la morte prematura dell'autore (nato nel 1896). Prima di esaminare la serie di problemi interpretativi che sorsero sin da quando si cominciò a tradurre nelle lingue occidentali questo classico della psicologia del Novecento, va fatta una premessa. A seguito delle critiche di natura ideologica già avanzate nei confronti della teoria vygotškiana fin dai primi anni Trenta e soprattutto dopo il decreto del 1936 emesso dal Comitato centrale del PCUS che metteva al bando le opere di psicologi e pedagogisti legati all'area della pedologia (orientamento interdisciplinare, teorico e applicativo, nel campo dell'infanzia), il libro di Vygotskij poté essere ristampato solo nel 1956. Su questa ristampa russa furono condotte varie traduzioni occidentali, a partire dalla prima in lingua inglese, nel 1962. Quando nel 1982 apparve una terza ristampa russa, chi scrive ebbe modo di constatare che vi erano stati interventi redazionali rilevanti rispetto alla ristampa

precedente del 1956, e verificammo che anche quest'ultima aveva modificato in molte parti sostanziali il testo originario apparso nel 1934. Procedemmo quindi a una traduzione italiana integrale fondata sulla prima edizione del 1934⁷. L'altro problema riguarda la traduzione dei termini che esprimono vari concetti fondamentali della teoria vygotškiana, e tra questi concetti vi è appunto quello di *reč'*. Soprattutto nel capitolo finale del suo libro, scritto negli ultimi mesi della sua vita, Vygotskij sottolineò il carattere discorsivo, dialogico, del *reč'*, una funzione basilare della mente umana, la quale rende più complessa la funzione del linguaggio quale la si riscontra nelle altre specie animali (per cui si usa l'espressione *jazyk životnych* [linguaggio degli animali]). Proprio la traduzione dello stesso titolo del libro ha comportato problemi interpretativi che perdurano tuttora nella letteratura su Vygotskij e nella cosiddetta prospettiva neovygotškiana contemporanea, caratterizzata dall'integrazione di alcuni concetti vygotškiani con le acquisizioni teoriche della più recente psicologia cognitiva.

Partiamo dalla prima traduzione occidentale, in lingua inglese, pubblicata nel 1962⁸. Il titolo (*Myšlenie i reč'*) fu tradotto con *Thought and Language*, mentre il titolo dell'ultimo capitolo (*Mysl' i slovo*) fu tradotto con *Thought and Word*. Pur essendo i traduttori due russi, molto esperti di psichiatria e psicologia, all'epoca emigrati negli Stati Uniti, l'errore fu grave. In primo luogo, *myšlenie e mysl'* furono tradotti con *thought*, eliminando una differenza con-

⁶ Titoli, come quello della classica opera *Mysl' i jazyk* [*Pensiero e lingua*, 1862] di Aleksandr Potebnja, sono rari nella letteratura psicologica, ma si ritrovano in ambiti prettamente filosofici o filologico-linguistici anche nella seconda metà del Novecento, ad esempio: N. Kondakov, *Logičeskij slovar'*, Moskva 1971 (voce *Myšlenie i jazyk*, pp. 320-321); *Russkij jazyk. Ėnciklopedija*, Moskva 1979 (voce *Jazyk i myšlenie* di B. Serebrennikov, pp. 412-413).

⁷ L. Vygotskij, *Myšlenie i reč'*. *Psichologičeskie issledovanija*, Moskva 1934 (Idem, *Pensiero e linguaggio*, a cura di L. Mecacci, Roma-Bari 1990). Tutte le traduzioni occidentali sono basate sulle ristampe non fedeli del 1956 o del 1982, eccetto la nuova traduzione tedesca, che ha tenuto presente la nostra edizione (Idem, *Denken und Sprechen. Psychologische Untersuchungen*, a cura di J. Lompscher – G. Rückriem, prefazione di A. Métraux, Weinheim 2002). Per un approfondimento della spinosa questione della 'fedeltà' delle ristampe dei testi vygotškiani cfr. L. Mecacci, *Lev Vygotskij. Evoluzione educazione e patologia della mente*, Firenze 2017. Sul Decreto del 1936, momento fondamentale della storia della psicologia nella Russia sovietica, cfr. D. Caroli – L. Mecacci, *Forbidden Science: The Dismantling of Pedology and the Listing of the Works of Pedologists in the Soviet Union in 1936-1938*, "European Yearbook of the History of Psychology", 2020, 6, pp. 11-61.

⁸ Per i riferimenti bibliografici relativi alle traduzioni nelle varie lingue occidentali cfr. L. Mecacci, *Vygotskij*, op. cit.

cettuale sostanziale: *myšlenie* indica la funzione del pensiero in generale (la capacità che ogni specie animale ha, relativamente alla sua dotazione genetica e alla complessità del suo sistema nervoso centrale, in particolare il cervello, di ‘pensare’); *mysl’* è lo specifico contenuto generato da tale funzione generale (precisa la definizione di Kondakov: “Мысль – продукт процесса мышления в форме суждения и понятия”⁹). La traduzione di entrambi i due termini russi con *thought*, *pensiero* o *pensée* genera evidenti equivoci concettuali (se la definizione di Kondakov venisse tradotta con “Thought is the product of thought process”, “Il pensiero è il prodotto del processo di pensiero” o “La pensée est le produit de la pensée”, saremmo proiettati in un contesto concettuale che richiamerebbe inaspettatamente la filosofia idealistica e neoidealistica). Quando nel 1987 apparve una nuova traduzione inglese (purtroppo non integrale perché era stata condotta sulla ristampa russa del 1982), *myšlenie* e *mysl’* furono tradotti correttamente con *thinking* e *thought*, rispettivamente. Nella prima traduzione italiana del 1966, *myšlenie* e *mysl’* furono tradotti entrambi con *pensiero*. Nella nostra traduzione del 1990, non essendo disponibili nella lingua italiana due termini diversi, si indicò il termine russo, o *myšlenie* o *mysl’*, a fianco di *pensiero*, ogni volta che occorreva richiamare questa distinzione concettuale. Lo stesso problema si è posto nella traduzione francese con l’uso di *pensée* per entrambi i due vocaboli russi. Diversa è la situazione delle versioni tedesche. Infatti già nella prima traduzione del 1964 si distinse correttamente tra *Denken* (*myšlenie*) e *Gedanke* (*mysl’*).

Più complessa è stata la resa concettuale di *reč’* nelle varie lingue occidentali. Nella prima traduzione inglese fu tradotto con *language* e nella traduzione francese *langage* (in questo caso, ignorando la triade saussuriana che proprio nel contesto linguistico francese avrebbe permesso perlomeno di segnalare la problematicità della traduzione). Anche in questo caso più precisa la traduzione tedesca che, per tradurre *reč’*, adottò *Sprechen* (verbo, in analogia con *Denken* per *myšlenie*). In italiano *reč’* fu tra-

dotto nella prima traduzione del 1966 con *linguaggio*. Nella nostra traduzione del 1999, *linguaggio* è stato usato sia per *jazyk* quando questo termine russo indica la funzione verbale in generale sia per *reč’*, segnalando ogni volta la parola russa corrispondente. In alcuni casi, si è preferito tradurre *reč’* con *discorso*, quando Vygotskij intendeva metterne in evidenza il carattere discorsivo-dialogico¹⁰. Va aggiunto che se a *myšlenie* (la funzione generale del pensiero, il ‘pensare’) corrisponde *reč’*, a *mysl’* corrisponde *slovo*, la parola: un pensiero, che è il prodotto di un individuo che pensa in un dato momento storico-culturale, si esprime in una parola, altrettanto storicamente e culturalmente contestuale. Questo è il tema dell’ultimo capitolo di *Myšlenie i reč’* di Vygotskij, intitolato *Mysl’ i slovo*, con in esergo i versi della poesia *Lastočka* [La rondine] di Osip Mandel’shtam: “Но я слово позабыл, что я хотел сказать, / и мысль бесплотная в чертог теней вернется” (Ma ho dimenticato la parola che volevo dire, / e il pensiero incorporeo nel palazzo delle ombre ritorna)¹¹.

La discussione svoltasi dalla metà degli anni Sessanta fino alla metà degli anni Ottanta, sui rapporti tra pensiero e linguaggio in Vygotskij, è stata condizionata dalla traduzione e interpretazione di *reč’* co-

⁹ N. Kondakov, *Logičeskij slovar’*, op. cit., p. 318.

¹⁰ Va notato che i primi studiosi a notare la problematicità della traduzione di *reč’* in italiano furono Eddo Remotti (curatore e traduttore del libro di S. Šaumjan, *Linguistica dinamica*, Roma-Bari 1970; cfr. in particolare n. 11, p. 10) e Alberto Carpitella (traduttore di *Teoria dell’attività verbale*, a cura di A. Leont’ev, prefazione di T. De Mauro, Roma-Bari 1973; cfr. in particolare n. 21, p. 10): il termine saussuriano *parole* veniva fatto corrispondere a *reč’* e, a sua volta, questo termine russo veniva tradotto con ‘discorso’. Nel contesto concettuale di Jakubinskij e Vygotskij, le espressioni *vnešnaja reč’* e *vnutrennaja reč’* vanno tradotte con ‘linguaggio esterno’ e ‘linguaggio interno’ (se si mette in evidenza il concetto di ‘discorso’ tra due interlocutori, l’aggettivo ‘esterno’ è pleonastico; mentre ‘discorso interno’ rinvia correttamente a un dialogo intramentale, talvolta anche manifesto: il ‘linguaggio egocentrico’, uno dei concetti fondamentali di Jean Piaget, analizzato criticamente da Vygotskij). Da evitare gli aggettivi ‘interiore’ e ‘esteriore’ che fanno sfumare la connotazione cognitiva del processo e le danno un accento intimistico (si ricordi la precisa distinzione tra *langage interne* e *langage manifesté* proposta nelle *Tesi* del 1929 del Circolo di Praga; cfr. B. Havránek *et al.*, *Tesi*, a cura di E. Garroni – S. Pautasso, Napoli, 1979, p. 36).

¹¹ Sul concetto di *slovo* nella cultura russa si vedano D. Ferrari-Bravo, *Geometrie della ‘parola’ nel pensiero russo tra ‘800 e ‘900*, Pisa 2000; D. Ferrari-Bravo – E. Treu, *La parola nella cultura russa tra ‘800 e ‘900. Materiali per una ricognizione dello slovo*, Pisa 2010.

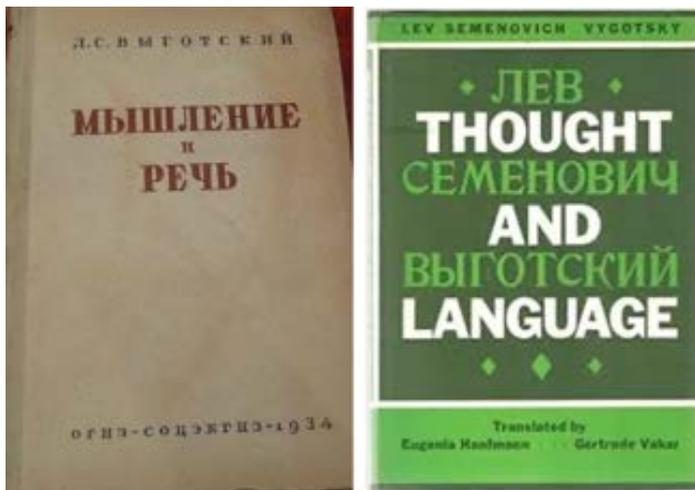


Fig. 2 - Prima edizione di *Myšlenie i reč'* di Vygotskij (1934) e prima traduzione occidentale (parziale) (1962).

me *language*, *langage* o *linguaggio*, intendendolo come una funzione mentale generale. Erano gli anni della diffusione della linguistica chomskiana e dei primi studi sui fondamenti biologico-evoluzionistici del linguaggio. Così veniva persa completamente la dimensione dialogica, interpersonale, con cui Vygotskij aveva trattato le proprietà di *reč'*. La sostituzione di *language* con *speech* ha modificato (ma non completamente) l'interpretazione cognitivista di *reč'*, favorendo il riconoscimento di Vygotskij come una fonte classica di una corrente della psicologia sorta negli anni Novanta del secolo scorso, nota come 'psicologia discorsiva' (in russo, *diskursionaja psichologija*), e nella quale il 'discorso' diventa il paradigma della ricerca sulla mente umana.

◇ *Rech', between Linguistics and Psychology* ◇

Luciano Mecacci

Abstract

Several problems were posed by the translation of the Russian term *rech'* into Western languages, especially after the distinction between *langage*, *langue* and *parole* was introduced by R. de Saussure at the beginning of the last century. The translation proposals of *rech'* in the field of linguistics and psychology are analysed in this paper, with particular focus on the meaning of *rech'* in Lev Vygotskii's main work *Thinking and Speech* (1934).

Keywords

Rech', Language, Speech, Discourse, R. de Saussure, R. Shor, L. Vygotskii.

Author

Luciano Mecacci, formerly Full Professor of General Psychology at the University of Florence (Italy), worked in the early Seventies of past century in Moscow, first at the Institute of General and Pedagogical Psychology and later at the Institute of Psychology of the Academy of Sciences developing his interest in the history of Russian psychology alongside his psychophysiological research on human cognitive processes. His first book *Brain and History. The Relationship between Neuropsychology and Psychology in Soviet Research* (New York 1979) had the preface by Aleksandr R. Luriya. His last book is *Besprizornye. Bambini randagi nella Russia sovietica, 1917-1935* (Milano 2019).

Publishing rights

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



© (2020) Luciano Mecacci

I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi.

I testi dell'autore su *R.U.R.* e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta

Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 195-218 ◇

CON la pubblicazione di *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robots*), nell'autunno del 1920, più o meno cento anni fa, Karel Čapek (1890-1938) ha portato al mondo i robot e, con essi, uno dei neologismi che più ha influenzato l'immaginario culturale del XX secolo¹. L'invenzione dello scrittore ceco, che aveva allora appena trent'anni, meriterebbe senz'altro di essere studiata da molti punti di vista, spesso colpevolmente trascurati. Per questo si è pensato di raccogliere in questa sede sei testi dell'autore, prima d'ora mai tradotti in italiano, assieme ad altri nove scritti italiani del tempo, per approfondire due aspetti finora presentati in modo piuttosto impreciso e confuso: da una parte quali fossero le motivazioni sottostanti alla scrittura dell'opera, dall'altra quale sia stata l'accoglienza che *R.U.R.* ha ricevuto in Italia nei primi quindici anni dopo la sua pubblicazione.

Derivato dalla parola ceca *robot* [corveé, lavoro faticoso, servitù], trasformata da femminile a maschile, il neologismo robot, come possiamo leggere nel testo *La parola robot*, tradotto in appendice, è stato coniato dal fratello Josef Čapek per definire l'"operaio artificiale", una creatura indistinguibile dall'essere umano, se non per la sua maggiore efficienza lavorativa. I robot sono dunque comparsi sulla scena culturale internazionale come personaggi di *R.U.R.*, il "Dramma collettivo in un prologo comico e tre atti" che Karel Čapek ha pubblicato per la prima volta nell'autunno del 1920. [Fig. 1]

¹ Per un approfondimento su altri temi legati all'opera e alla nascita dei robot, qui solo accennati o del tutto trascurati, rimando alla mia introduzione A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, Venezia 2015, pp. 9-42.

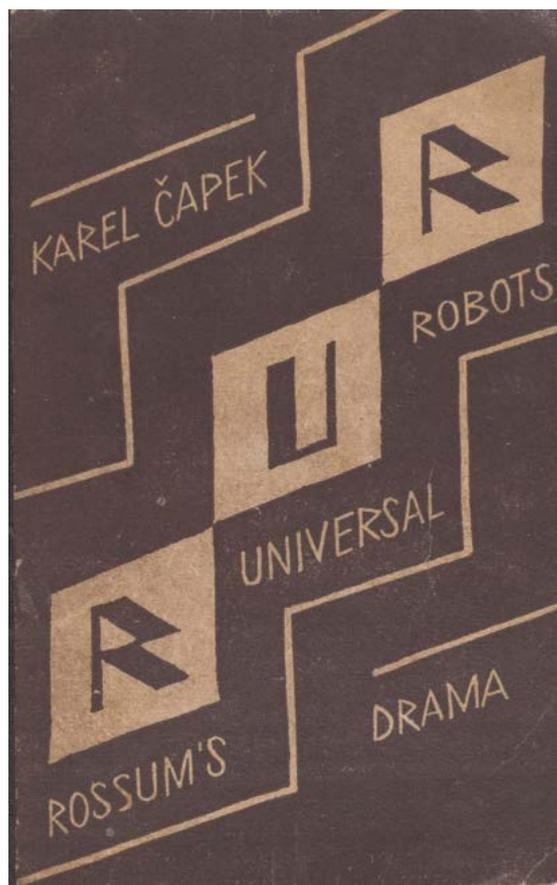


Fig. 1

La prima messa in scena è stata opera di una compagnia amatoriale di Hradec Králové il 2 gennaio del 1921, mentre il debutto per così dire ufficiale, al Teatro nazionale di Praga, con la regia di Vojta Novák, i costumi di Josef Čapek, le scene di Bedřich Feuerstein e attori di primo piano, risale al 25 gennaio dello stesso anno (lo spettacolo è poi rimasto in cartellone fino al 1927).

Così è iniziata la marcia trionfale dei robot sui palcoscenici di tutto il mondo: nel 1921 l'opera è stata

rappresentata ad Aquisgrana, un anno dopo a Varsavia, Belgrado e New York, nel 1923 ha riscosso enorme successo a Berlino, Vienna, Londra e Zurigo, prima di raggiungere, nel 1924, anche Parigi, Bruxelles, Stoccolma e Tokio. In modo alquanto insolito per un'opera scritta in lingua ceca, *R.U.R.* ha dunque avuto un'eco internazionale straordinaria e, pur essendo oggi per lo più sconosciuta al grande pubblico, ha sancito il trionfo mondiale del termine robot, divenuto presto comune in moltissime lingue. In Italia, come dimostra l'anomala duplice pronuncia del termine, la penetrazione del vocabolo è avvenuta probabilmente attraverso la mediazione inglese e francese e il processo di assimilazione dev'essere stato di lunga durata, come testimonia il prolungato successo di numerose varianti (robotins, robots / robotessa ecc.), tanto che, ancora nel 1956, Tommaso Landolfi ha intitolato un suo racconto *Il robotto accademico*.

Come è evidente dai testi tradotti, Karel Čapek ha manifestato più volte un certo distacco, se non proprio fastidio, nei confronti della catena di equivoci nati intorno alla sua opera nel corso degli anni Venti e Trenta, a partire dall'eclatante trasformazione del suo robot "in carne e ossa" in un essere meccanico dall'aspetto antropomorfo. [Fig. 2] Il successo di *R.U.R.* potrebbe quindi essere raccontato come un grande fraintendimento, o addirittura come un manifesto tradimento, dell'"esperimento concettuale" che tanto a cuore stava all'autore. Allo stesso tempo però "tutto questo trambusto mondiale che ha visto protagonisti i robot" è anche indice della grande capacità metamorfica e simbolica dell'essere artificiale creato da Čapek, che con altri neologismi letterari (si pensi a 'utopia' o 'Frankenstein', per restare in ambiti limitrofi) condivide l'ambiguità di partenza e la grande adattabilità a contesti culturali differenti.

Ultima evoluzione di quella lunga serie di rielaborazioni del tema del doppio e del perturbante sviluppatasi a Praga, in campo letterario e cinematografico, a cavallo del 1900, il robot offre una risposta originale a un tema antico, ma trasponendolo nella moderna società di massa. Protagonista, infatti, non è più una creatura individuale (Golem, mostro, omuncolo, ecc.), ma un essere seriale, ripetuto, multiplo.



Fig. 2

Collocandosi inoltre all'inizio del filone delle utopie negative novecentesche, *R.U.R.* porta sul palcoscenico la paura più o meno inconscia delle tragiche ricadute subite dall'umanità a causa della radicale trasformazione dei meccanismi del lavoro (si veda il testo dell'autore *W.U.R.*). Ambientato in un futuro non lontanissimo, il dramma descrive il passaggio dall'epoca del materialismo scientifico del "vecchio Rossum" (*rozum* vale in ceco intelletto / ragione) a quella della produzione industriale del giovane Rossum. Si sviluppa così una società in cui la presa in carico dei lavori di fatica da parte di robot-schiavi, sempre più perfezionati, non porta alla felicità, ma a guerre fratricide e alla progressiva sterilità del genere umano. Il centenario sogno di una società utopica si trasforma così nel suo esatto contrario e il robot, creatura artificiale più efficiente e forte dell'uomo, si fa veicolo di un nuovo paradigma culturale in cui la forza della macchina mette ontologicamente in dubbio il dominio dell'uomo sul pianeta. Parallelamente a molte riflessioni contemporanee (si pensi solo alla prima distopia totalitaria, *Noi* di Evgenij Zamjatin,



Fig. 3

scritta più o meno negli stessi mesi), *R.U.R.* vuole quindi richiamare l'attenzione (o, per utilizzare le parole dell'autore, "lanciare un grido d'allarme") sulle conseguenze a lungo termine della meccanizzazione del lavoro, della riduzione dell'uomo a mera funzione lavorativa.

Attraverso una sorta di rispecchiamento tra uomini che si robotizzano e robot che si umanizzano, diventando così interscambiabili, già nel testo originale il termine finisce implicitamente per denotare non solo l'essere artificiale, ma anche l'uomo reso inumano dalla tecnologia (slittamento semantico che si manifesta anche nel mutamento di rapporto che i singoli personaggi e i robot hanno con la morte). Čapek ha così costruito uno schema narrativo di grande successo (ripreso in parte da H. G. Wells): la creatura artificiale inventata dall'uomo si ribella e stermina il suo stesso creatore senza misericordia. Si potrebbe in realtà anche affermare che ciò avvenga in buona misura contro le stesse intenzioni dell'autore, vista la veemenza con cui l'autore ha difeso la sua concezione originaria (si veda il testo *Ancora*

R.U.R.), secondo cui i robot non sono affatto i reali protagonisti dell'opera. Forse questo contribuisce anche a spiegare perché della prima messa in scena praghese non esistano fotografie, né dei robot in azione né della scena chiave con lo sterminio degli ultimi uomini superstiti. Quello su cui infatti l'autore voleva richiamare l'attenzione era l'eroismo degli ultimi sopravvissuti, il significato della collettività, la sete di scoperta dell'uomo e la drammaticità della sua definitiva scomparsa.

Fin dalle prime rappresentazioni e traduzioni, però, *R.U.R.* ha dimostrato di avere potenzialità molto maggiori, proprio perché in grado di sintetizzare in una nuova forma narrativa, riprendendo una serie di ingredienti ben noti alla letteratura utopistica (la creatura artificiale, l'isola, la fabbrica, la società del futuro ecc.), molte delle questioni aperte nella società del primo dopoguerra: la tragica applicazione pratica delle scoperte scientifiche, l' "uomo nuovo" del comunismo, la suddivisione del lavoro e la sua meccanizzazione, le tensioni sociali sfociate in rivoluzioni, la paura di perdere la posizione dominante nell'universo ecc. La vera novità dell'opera di Čapek è quindi soprattutto quella di aver trovato una nuova forma per veicolare la perturbante fusione tra uomo e creatura artificiale. *R.U.R.* dinamizza inoltre il genere solitamente statico dell'utopia tradizionale, rendendo palese, nella sua drammatica escalation, l'incompatibilità tra uomo e macchina [Fig. 3].

L'affermazione del neologismo robot, così come l' "ondata di utopie" (secondo una definizione dei critici dell'epoca) nella letteratura ceca dell'inizio degli anni Venti, sono chiari segnali di un momento di forte discontinuità culturale, che riflette a sua volta le profonde paure dell'inconscio collettivo. L'immagine del robot, che l'uomo osserva in questo strano specchio distopico, la forma inquietante di doppio 'al plurale' dell'esercito dei robot, presuppone infatti lo scatenarsi di una lotta per l'egemonia e condanna la creatura artificiale a quello che Franco Lucentini ha definito un "destino di distruzione". La lunga tradizione di automi e omuncoli, in tutte le possibili varianti (manichini, fantocci, marionette, androidi, mandragore, Golem ecc.), tanto spesso rielaborata fin dall'antichità classica, trova dunque una nuova

e originale cristallizzazione nel momento in cui l'insieme di paure ancestrali si sposta sul piano della produzione industriale.

Per realizzare tutto ciò era naturalmente necessario che il messaggio di *R.U.R.* fosse polisemico e potesse riadattarsi a contesti culturali differenti. La grande capacità metamorfica del testo può quindi essere considerata una buona chiave di lettura che ci permette di spiegare non soltanto la strenua difesa da parte di Čapek dell'autentico significato della sua opera, ma anche la grande varietà di interpretazioni che *R.U.R.* ha stimolato, sulla scena internazionale, fin dai suoi primi passi.

Molti sono i filoni che meriterebbero di essere indagati a tal riguardo, a partire dalla pubblicazione in tedesco del 1921, prima a puntate sul quotidiano di lingua tedesca "Prager Presse" e poi in volume, con il titolo modificato in *W.U.R.* [Fig. 4] Il fatto che anche alcuni testi italiani parlino dell'opera come *W.U.R.* è spiegabile con la sigla tedesca *Werstands Universal Robots*, dove 'Werstand' (in luogo di 'Verstand') riproduceva la modifica ortografica dell'originale ceco (in francese è stato invece utilizzato 'Rezon', lasciando dunque invariato l'acronimo). La versione tedesca è stata lanciata, per così dire, da un'importante recensione di Max Brod su un periodico berlinese, che sottolineava proprio la "tremenda contiguità degli uomini e dei robot". Nell'ambiente tedesco *R.U.R.* è stato comunque recepito soprattutto in chiave esplicitamente avanguardista, grazie alla geniale messa in scena di Friedrich Kiesler, che a Berlino e a Vienna ha dato vita, nel 1923, a un vorticoso caleidoscopio multimediativo. Con il suo monumentale meccanismo di macchinari, rafforzato dall'alterazione della voce dei personaggi, dall'uso della proiezione cinematografica e da un ingegnoso sistema di specchi deformanti (il celebre *Tanagra-Apparat*), Kiesler ha posto esplicitamente l'accento sul potere della macchina, dando origine a una delle più influenti performance avanguardistiche dell'epoca. Visto da molti artisti di primo piano che gravitavano attorno alle scene berlinesi (tra gli altri Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Richter, László Moholy-Nagy ed El Lissitzky), il lavoro di Kiesler ha avuto negli anni Venti un'influenza decisiva sul-

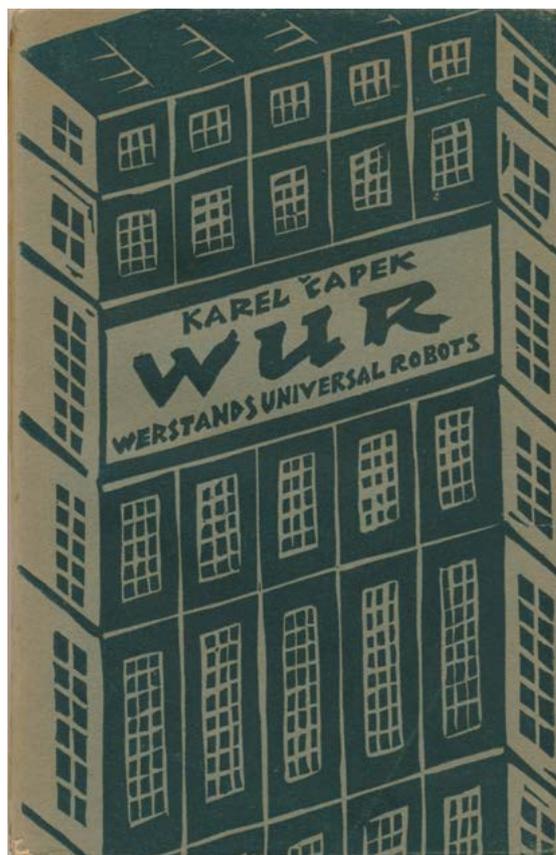


Fig. 4

l'evoluzione del modo di rappresentare visualmente la macchina, poi definitivamente codificata dal film *Metropolis* di Fritz Lang (1927)². Si tratta di un tema che esula dal presente lavoro, ma va sottolineato che la messa in scena di Kiesler coincide con la creazione di una rete europea di artisti, le cui basi erano state gettate l'anno prima al Congresso degli artisti progressisti di Düsseldorf, per poi essere ulteriormente sviluppate a Vienna nel 1924, in occasione dell'Esposizione internazionale della nuova tecnica teatrale, che avrà poi un ruolo centrale nel generale rinnovamento artistico europeo, seconda generazione dei futuristi italiani inclusa.

Più vicino al nostro discorso è infatti l'interesse manifestato dallo scrittore futurista Ruggero Vasari che, com'è noto, a metà del 1922 si era trasferito a Berlino, dove aveva aperto una galleria d'arte e aveva iniziato a pubblicare la rivista "Der Futurismus".

² Sia detto tra parentesi che le recensioni dell'epoca hanno spesso riscontrato evidenti legami tra *Metropolis* e *R.U.R.*, si veda ad esempio M. Hall, *A Technical Marvel*, "New York Times", 07.03.1927, e la sdegnata recensione di H. G. Wells, *Mr. Wells Reviews a Current Film*, Ivi, 17.04.1927, p. 4.

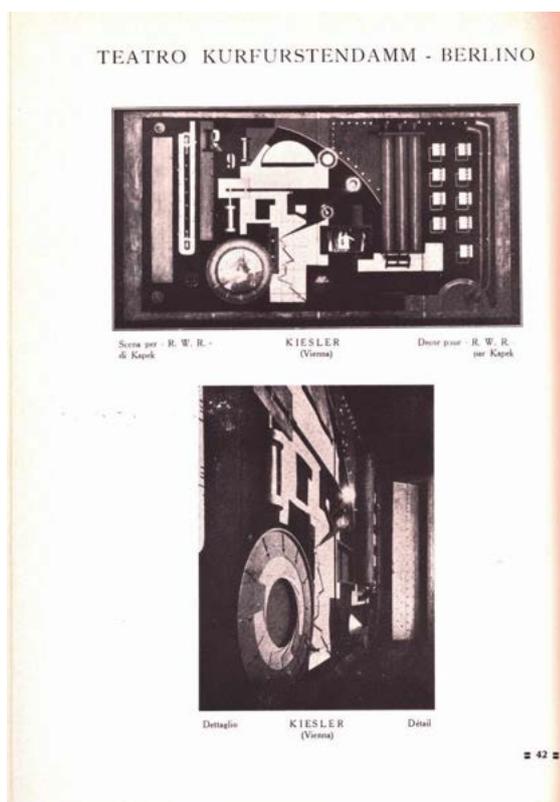


Fig. 5

È nota una sua lettera del dicembre 1923, scritta assieme a Enrico Prampolini, in cui richiedeva le fotografie della messa in scena berlinese di *R.U.R.*, poi riprodotte sulla rivista “Noi”, nel numero speciale *Teatro e scena futurista* dedicato alla rivoluzione del teatro europeo³. [Fig. 5] Nello stesso numero Prampolini ha pubblicato il manifesto *Le futurisme mondial* di Marinetti, alcune riproduzioni delle scenografie che lui stesso aveva ideato per gli spettacoli teatrali a Praga nel 1921 e un articolo dedicato al teatro ceco⁴. Dopo aver stabilito un contatto con Josef Čapek, Prampolini aveva soggiornato a Praga per vari mesi, a partire dal settembre 1921, in occasione dell’Esposizione italiana d’arte d’avanguardia. È dunque poco plausibile (e lo stesso vale per tutto il gruppo futurista) che Prampolini non abbia avuto notizie (molto dettagliate) su *R.U.R.*, lo spettacolo teatrale che in quel periodo riscuoteva un così grande successo. Tanto più che l’Esposizione era stata organizzata da Prampolini assieme al giorna-

³ “Noi”, 1924, 6-9, p. 42.

⁴ G. Kodicek, *Il teatro moderno nella Cecoslovacchia*, Ivi, pp. 18-19.

lista Ugo Dadone, che aveva ottenuto da Čapek i diritti per la traduzione italiana dell’opera⁵. Com’è noto, alla mostra sono seguite altre iniziative, presenziate dallo stesso Marinetti, nell’ambito di quella che è stata definita una vera “invasione futurista” di Praga⁶. Nel 1922, dopo che la “Grosse Futuristische Kunstausstellung” si era trasferita a Berlino, sotto l’egida di Vasari, è stato inoltre rappresentato al Teatro nazionale di Praga il *Tamburo di fuoco* di Marinetti, con scene e costumi di Prampolini, che dava così inizio a una collaborazione con la giovane generazione avanguardista ceca. Nel dicembre del 1923 Prampolini ha chiesto anche a Karel Teige immagini di “scenografie teatrali” da pubblicare nel citato numero di “Noi” e salutava in modo particolare il “caro amico Feuerstein”, che era l’autore delle scenografie della prima rappresentazione mondiale di *R.U.R.*, menzionata in precedenza, al Teatro nazionale nel gennaio del 1921⁷. [Fig. 6]

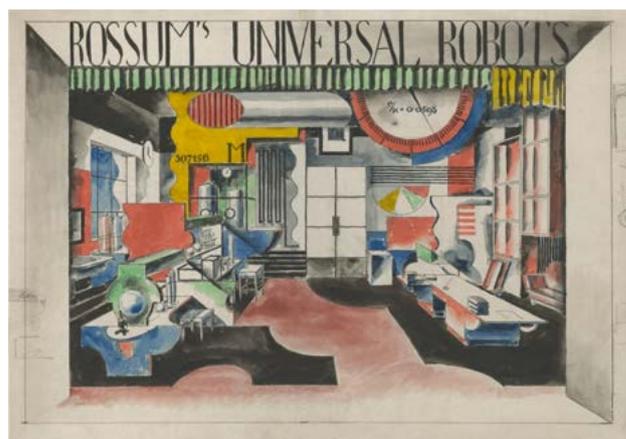


Fig. 6

Sia come sia, “nei tre anni che corrono dal 1921 al 1923, Prampolini compie una serie di esperienze che costituiscono il prologo della sua adesione all’arte

⁵ È del settembre del 1922 la notizia su diverse riviste che “*W.U.R.* sta per essere tradotto anche in italiano”, si veda ad esempio “*Comœdia*”, 1922, 17, pp. 830-831. Secondo un quotidiano di lingua tedesca di Praga era già preventivata nel 1921, “*Prager Presse*”, 11.06.1921, p. 3.

⁶ Si vedano soprattutto F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, “*Umění*”, 1988, 1, pp. 20-53, e J. Křesáková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, “*Il confronto letterario*”, 1995, 23, pp. 231-246.

⁷ M. Tria, *Marinetti e Prampolini a Praga: contatti futuristi con l’avanguardia cecoslovacca tra le due guerre*, in *Gli altri futurismi: futurismi e movimenti d’avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, a cura di G. Tomassucci – M. Tria, Pisa 2010, pp. 37-54, qui p. 52.

meccanica” ed è in quel momento che “si inserisce nell’area più avanzata del costruttivismo tecnologico mitteleuropeo”⁸.

Carattere completamente diverso ha invece avuto la ricezione americana di *R.U.R.*, che, con la regia di Philip Moeller e la produzione di Nigel Playfair, ha conosciuto un enorme successo a Broadway nella stagione 1922/1923 (184 repliche complessive). La grande popolarità dell’opera è confermata dalla rapida diffusione del neologismo e dalla proposta, avanzata dalle principali case di produzione americane, di girarne un film. Presentato con il sottotitolo *A Fantastic Melodrama*, *R.U.R.* era stato in qualche modo adattato al gusto americano, ponendo come prioritaria la chiave di lettura spettacolare e fantascientifica. Anche le locandine degli spettacoli testimoniano la maggiore enfasi attribuita al ruolo dei robot, presentati come mostri imprevedibili (in una recensione si parlava di “Man-Made Monster”, in un’altra di “Czecho-Slovak Frankenstein”).

Grandi dibattiti hanno accompagnato anche la rappresentazione londinese del 1924, con la regia di Basil Dean, caratterizzata in verità da interventi testuali di una certa rilevanza nella parte finale dell’opera. Anche in questo caso si può notare un’accentuazione della dimensione fantastica e metaforica del testo, come testimonia l’interessante discussione pubblica tra G. K Chesterton e G. B. Shaw. A questa interpretazione di *R.U.R.* come esempio di satira sociale di estrema attualità, incentrata sui robot, Čapek ha reagito col testo *Il significato di R.U.R.*, presentato in appendice.

A Parigi, nel 1924, *R.U.R.* è stata invece messa in scena con la regia di Fëdor Komissarževskij, come una “commedia utopistica” che accentuava le caratteristiche ironico-satiriche, presentando robot sostanzialmente differenti dall’essere umano, avvolti in una sorta di caschi che ricordavano dei “pompieri”. È stata comunque senza dubbio la rappresentazione che ha avuto un’eco maggiore in Italia, come dimostra anche la recensione di Pietro Gobetti.

Altrettanto interessante sarebbe seguire le tracce di *R.U.R.* nella cultura russa, a partire dalla contro-



Fig. 7

versa figura di Aleksej Tolstoj, che si era interessato all’opera nel corso del suo soggiorno berlinese. Echi dell’opera di Čapek sono stati riscontrati ad esempio nel suo romanzo *Aelita* (1923), noto in campo internazionale soprattutto per l’originale trasposizione cinematografica dell’anno seguente da parte di Jakov Protazanov, che segna un’importante tappa soprattutto per gli originali costumi robotici di Aleksandra Ėkster, molto legata anche agli ambienti del futurismo italiano⁹. Tolstoj ha poi pubblicato, nel 1924, una sorta di rifacimento di *R.U.R.* dal titolo *Bunt mašin* [La rivolta delle macchine], talmente simile all’originale da essere accusato di plagio, con uno strascico di cause giudiziarie. Andrebbero ricordate anche le analogie riscontrate con varie opere di Michail Bulgakov, ma è comunque con il kolossal del regista Aleksandr Andrievskij *Gibel’ sensacij* [Perdita della sensibilità, ma anche con il doppio senso di “fine di una grande invenzione”, 1935 - Fig. 7], che il legame con l’opera di Čapek si fa del tutto espli-

⁸ G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma 2013, pp. 150, 117.

⁹ Si veda a questo proposito anche la rivendicazione di primogenitura del futurismo italiano da parte di A. G. Bragaglia, *Avanguardia italiana e teatro russo*, “Comoedia”, 1924, 23-24, pp. 5-8.

cito, visto che i giganteschi robot meccanici portano sul petto una ben visibile scritta “R.U.R.”. Il regista russo, rispondendo forse all’uso del robot nel film tedesco *Der Herr der Welt* [Il signore del mondo] dell’anno precedente, riprendeva con la scritta l’idea che aveva caratterizzato il celebre ‘uomo d’acciaio’, il Robot Eric. Nel 1928 infatti il primo robot meccanico della storia è stato presentato dal vivo in varie occasioni, come non ha mancato di sottolineare la stampa dell’epoca, con la sua ben visibile scritta “R.U.R.” sul petto¹⁰. [Fig. 8] È quindi evidente che a quel punto, terminato il suo progressivo scivolamento semantico, come si evince dal caso del Robot Eric o anche dal giocattolo *Robert the Robot*, messo in vendita con grande successo in occasione della rappresentazione londinese, il neologismo robot ha finito per designare in modo univoco una creatura antropomorfa di tipo meccanico, come, dopo aver ricevuto la notizia della produzione del film russo, non mancherà di notare, nel testo *L’autore dei robot si difende*, un sempre più rassegnato Karel Čapek.

In parte diverso è il discorso della ricezione italiana, chiarita, almeno in parte, dai testi presentati in appendice e, certo, complicata dalla pubblicazione dei *Fogli italiani* e dal suo distaccato rapporto con il fascismo¹¹, che traspare molto chiaramente ancora nel 1927 nell’intervista di Enrico Cavacchioli che abbiamo deciso di riproporre. Dopo l’iniziale interessamento di Ugo Dadone, è stato Taulero Zulberti che, rifacendosi all’edizione tedesca, a pubblicare la prima presentazione su una rivista regionale, che abbiamo voluto qui riproporre. In Italia *R.U.R.* è stato spesso ridotto a una satira bolscevica o antibolscevica dai toni troppo violenti¹², ma non è solo questo,

L’UOMO D’ACCIAIO IN AZIONE

NEL fascicolo dello scorso luglio pubblichiamo la figura di un uomo meccanico, che grazie a uno speciale congegno, aggiungeva la parola al movimento. Si chiamava *telexox* ed era di origine americana. Ma Londra ha voluto anche in questo esulare con la grande federazione stellata, e le prove del suo Eric hanno superato ogni previsione. >>



IL SIGNOR ERIC.

Questo nuovo uomo d'acciaio porta sul petto tre iniziali: R. U. R. Sono quelle che davano il titolo a un lavoro scenico di Karel

Kapek, drammaturgo cecoslovacco, nel quale s'annunziava l'avvento dell'uomo meccanico dell'avvenire.

Il suo inventore l'ha creato in sei mesi in un villaggio della ridente contea del Surrey, nella più profonda segretezza. È il capitano inglese Richard of Gomsall, condotto da un esperto elettricista, A. H. Reffel. Il soffio creatore del capitano non è bastato, naturalmente, a dargli un'anima e dei nervi, come l'inventore dell'impressionante pellicola *Metropolis* alla sua protagonista. Ma Eric al posto del cervello ha un diagramma, e parla in virtù di un controllo per radio.

Pesa, come la media degli uomini occidentali, circa 60 chilogrammi; si alza da sedere e cammina, grazie a uno scatto elettrico; il suo corpo contiene due piccoli motori, l'uno dei quali, al posto della spina dorsale, serve a fargli animare bocca orecchi e occhi. Gli accumulatori, oltre che azionare i motori, gli fanno riempire gli occhi.

La struttura metallica del suo corpo è congiunta a cinque leve raggruppate da fili elettrici Bowden. Più di questo non è lecito sapere, almeno per ora.

Si può aggiungere, invece, che Eric avrà quanto prima una moglie, già detta battezzata col nome di Florence.

A Londra, inaugurandosi l'Esposizione dei Modelli di meccanica e ingegneria, ha pronunciato un discorso, e ha risposto garbatamente ad alcune domande prestabilite, facendosi largamente ammirare.

In ogni modo, questi uomini meccanici potranno prendere il posto degli uomini veri.

Si è già pensato, a quanto s'afferma, a far da essi sostituire i « pollicemen ». A Londra il traffico, che è già regolato bene, potrà funzionare ancora meglio, col vantaggio che in caso di investimenti l'uomo d'acciaio rimarrà inrolame.

Altre sostituzioni potranno farsi, specialmente nei grandi magazzini: « Primo piano, calce di seta, sottovesti; secondo piano: cappelli, mantelli », ecc. e nelle stazioni ferroviarie per indicare la partenza dei treni e i rispettivi binari, ecc.

PICCOLE CURIOSITÀ

* Il platino è l'unico metallo sul quale un arido solo non esercita alcun'azione. È l'unica miscela che può attaccare il ferro

* Il più grande tetto del mondo capace di 7000 spettatori, sarà prossimamente costruito a Berlino, e s'intitolerà « Teatro degli spet-

Fig. 8

probabilmente, il motivo delle difficoltà riscontrate. Un redattore della rivista milanese “*Comoedia*” aveva spiegato chiaramente perché ogni tentativo di portare in scena *R.U.R.* in un contesto come quello italiano fosse destinato al fallimento: “È troppo cruda e allo stesso tempo troppo logica, e dunque poco esotica”¹³. Anche secondo Silvio d’Amico “dal punto di vista estetico, nelle sue nitide costruzioni sceniche il nostro gusto si avverte un *quid* di meccanico, che in un certo modo le raggela”¹⁴. A detta di A. G. Bragaglia, invece, la progettata rappresentazione al Teatro degli indipendenti non è andata in porto per una ragione che costituiva spesso un ostacolo per molte produzioni dell’epoca, gli eccessivi costi¹⁵. Dopo vari tentativi andati in fumo a causa del fallimento delle compagnie interessa-

paradossale e sanguinosa satira al bolscevismo”, U. Dadone, *A Praga*, “*Comoedia*”, 1923, 8, p. 43.

¹³ B. Vlček, *Italské divadlo*, “*Národní a Stavovské divadlo*”, 1925, 20, pp. [3-4].

¹⁴ S. d’Amico, *Autori del Teatro ceco*, “*La tribuna*”, 03.10.1930, p. 3.

¹⁵ A. Felix, *Rozhovor s A. G. Bragagliou*, “*Národní listy*”, 27.03.1932, p. 5.

¹⁰ “Questo nuovo uomo d’acciaio porta sul petto tre iniziali: R.U.R. Sono quelle che davano il titolo a un lavoro scenico di Karel Kapek, drammaturgo cecoslovacco, nel quale, s’annunziava l’avvento dell’uomo meccanico dell’avvenire”, “*Varietas*”, 1928, 11, p. 624. Si veda anche la corrispondenza da Londra di O. Rizzini, *Automi*, “*Corriere della Sera*”, 30.09.1928, p. 3.

¹¹ Sulle resistenze nei confronti del resoconto di viaggio di Čapek da parte degli slavisti italiani si veda A. Catalano, “*Talvolta però si è scesi a temi particolari e ad autori modesti*”. *Arturo Cronia e la letteratura ceca*, in *Arturo Cronia. L’eredità di un Maestro a cinquant’anni dalla scomparsa*, a cura di R. Benacchio – M. Fin, Padova 2019, pp. 61-78.

¹² Ugo Dadone, ad esempio, ha parlato di “R.U.R. (La fabbrica di uomini meccanici)” come di un dramma “forte, quadrato” e di “una

te (meritano di essere ricordati l'ipotesi del Teatro d'Arte di Pirandello e la cancellazione dovuta allo scioglimento della compagnia del Grand Guignol, Sainati-Starace), *R.U.R.* è apparsa nel 1929 sulla rivista "Il dramma", in una discutibile traduzione dal francese di Lorenzo Gigli corredata dalle illustrazioni di Erberto Carboni e dalla presentazione che qui riproduciamo¹⁶. [Fig. 9, v. anche pag. 215 Fig. 12-15] L'unica rappresentazione a lungo nota è quella del 1933, all'Accademia dei Fidenti di Firenze, con Wanda Capodaglio e Pio Campa nei ruoli principali e le originali scenografie di Giorgio Venturini, apprezzate anche nella recensione che pubblichiamo (ne è rimasta traccia in una riproduzione su "Comœdia")¹⁷. [Fig. 10] Un altro ritaglio di giornale testimonia però che *R.U.R.* era già approdata sulle scene italiane nel 1928, a Napoli (e forse nella stessa stagione anche a Roma)¹⁸. Realizzata dalla compagnia D'Origlia-Palmi, appare in una versione che, a giudicare dalle parole dell'anonimo autore della recensione, era forse stata sensibilmente modificata rispetto all'originale¹⁹. Sulla base dei dati attualmente disponibili è difficile determinare con certezza se la riproduzione pubblicata sulla rivista "Scenario" della "Scena per *R.U.R.*" di Cesare Maria Cristini sia riferita a questa messa in scena napoletana, anche se la cosa è probabile²⁰. [Fig. 11] Sappiamo inoltre che al testo si sono interessate figure di rilievo del teatro italiano dell'epoca ed esistono testimonianze di ulteriori progetti non meglio definiti (a più riprese, ad esempio, si sarebbe interessato all'opera Gino

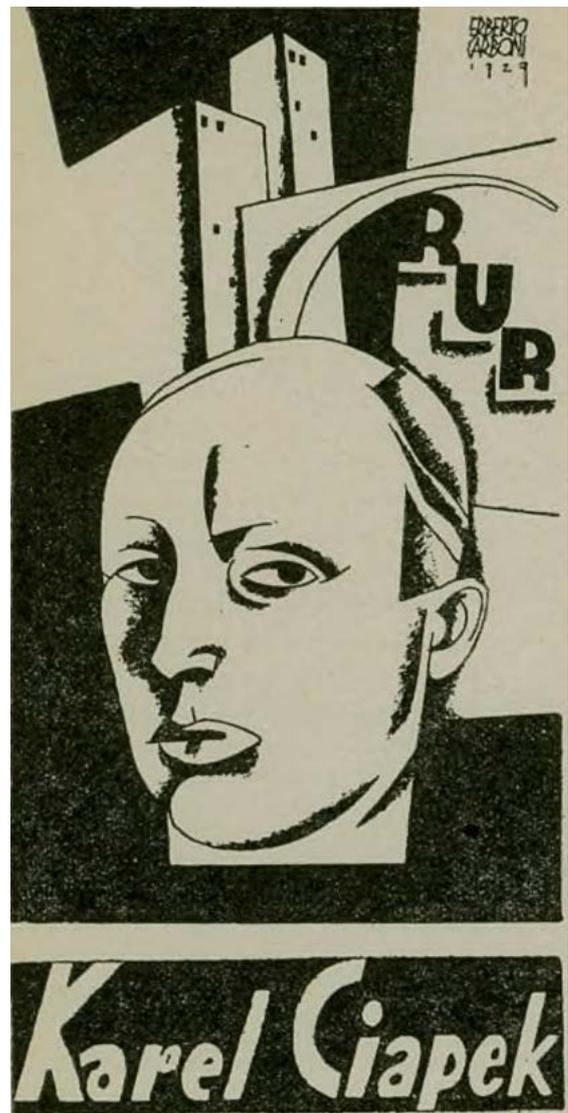


Fig. 9

Rocca, senza tuttavia metterla mai in scena)²¹.

Ben più rilevante delle rappresentazioni citate, è stata comunque la reazione che *R.U.R.* ha suscitato in singoli personaggi legati in vario modo al futurismo, a partire dal caso del già citato Vasari. Dopo aver assistito alla rappresentazione berlinese di Kie-sler, lo scrittore siciliano era in platea, assieme a F. T. Marinetti, anche in occasione dello spettacolo parigino, sul quale ha lasciato l'interessante recensione qui riportata in appendice. Sintomatico è il fatto che già nel 1924 Vasari commentava disgustato la testa piena di bende insanguinate di un robot appena operato: "trattandosi di una macchina-uomo, non si può permettere uno strappo sì verista e fuori posto". Sul-

¹⁶ "RUR. Commedia utopista in 4 atti", presentazione di L. Gigli, "Il dramma", 1929, 68, pp. 9-42.

¹⁷ "Comœdia", 1933, 4, p. 23.

¹⁸ "*R.U.R.* di Karel Tschapek" è presente in effetti nel cartellone della "Stabile di Roma" di Francesco Prandi, attiva nella stagione 1928/1928 al Quirinetta ("Il messaggero", 13.12.1928, p. 2), ma non compare poi tra gli spettacoli in programma nei mesi successivi in nessuno dei quotidiani consultati. Secondo Lucio Ridenti, direttore della rivista "Il dramma", sarebbe stata messa in scena al Teatro Odescalchi da Gero Zambuto: "Fu Prandi a comperare la commedia che aveva ottenuto successo in tutto il mondo, a farla tradurre, a rappresentarla, a darla a noi per la pubblicazione", L. Ridenti, *Un piccolo errore*, "Il dramma", 1944, 428-430, p. 57.

¹⁹ La prima dovrebbe essersi tenuta il 25 ottobre del 1928, almeno a giudicare da quanto riportato in "Bollettino del comune di Napoli", 1928, 10, p. 35.

²⁰ È riprodotta all'interno della serie di articoli di Virgilio Marchi, *Introduzione alla scenotecnica*, "Scenario", 1932, 5, p. 43.

²¹ L. Ridenti, *Un piccolo errore*, op. cit.



Fig. 10

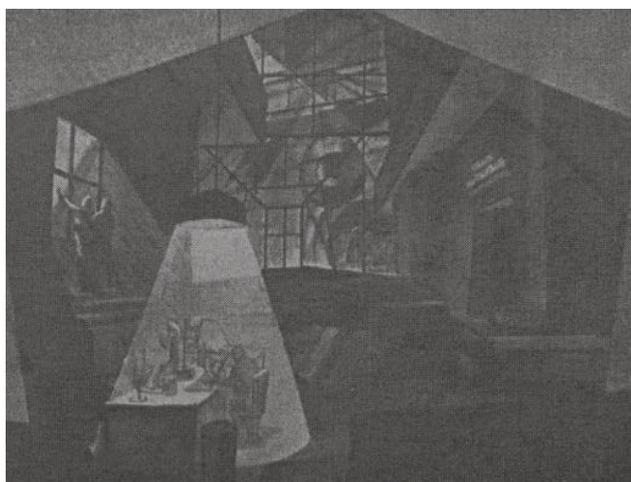


Fig. 11

lo stesso quotidiano, "L'impero", qualche mese dopo verrà pubblicata anche l'analisi *Simbolo e meccanizzazione* del critico Gino Gori, uno dei grandi protagonisti del dibattito sulla necessità di rinnovare il teatro italiano, che aveva espresso sul testo un'opinione negativa: "i Rabotins sono la meccanicità in cui fu violentato esteticamente l'uomo; dunque sono creature, sempre esteticamente, errate". Come già più volte segnalato dalla critica, il tema del "meccanicismo della nostra vita moderna" e del "conflitto dell'umanità con la macchina-vampiro"²² è stato poi ripreso da Vasari nella sua opera teatrale *L'ango-*

scia delle macchine, pubblicata nel 1925, alla quale è legata la meccanizzazione dei celebri costumi e delle scene disegnate tanto da Vera Idelson quanto da Ivo Pannaggi. Altrettanto significativo è il caso di Massimo Bontempelli, da sempre attratto dal tema della marionetta e dell'automa, che, dopo aver visto lo spettacolo parigino, ha scritto di getto il racconto *Giovine anima credula* (tre anni dopo rielaborato nell'opera teatrale *Minnie la candida*)²³.

Ben più complesso sarebbe il discorso del rapporto di *R.U.R.* con il futurismo *tout court*, in parte già accennato a proposito di Prampolini, ma è il caso anche di ricordare, a cavallo dello stesso snodo temporale, il sorprendente film *L'uomo meccanico* di André Deed, alias Cretinetti, del 1921, e il *Ballo meccanico futurista* di Pannaggi e Paladini, dell'anno successivo. Anche per i futuristi il mito della macchina abbandona infatti il piano teorico, e le marionette e i fantocci, imperfetti e caricaturali, si trasformano in essere meccanici e da creature artificiali manovrate dall'esterno diventano esseri meccanici che possiedono (o fingono di possedere) meccanismi interni capaci di movimento proprio. Non abbiamo qui modo di approfondire in dettaglio il discorso, basti ricordare che, come ha giustamente sottolineato G. Lista, è proprio alle messe in scena

²² G. Gori, *La scenotecnica ne "L'angoscia delle Macchine" di Ruggero Vasari*, "L'impero", 05.04.1925, p. 3.

²³ N. Frank, *Lettera da Parigi. Con Bontempelli cinquant'anni fa*, "L'osservatore politico letterario", 1974, 10, pp. 118-119.

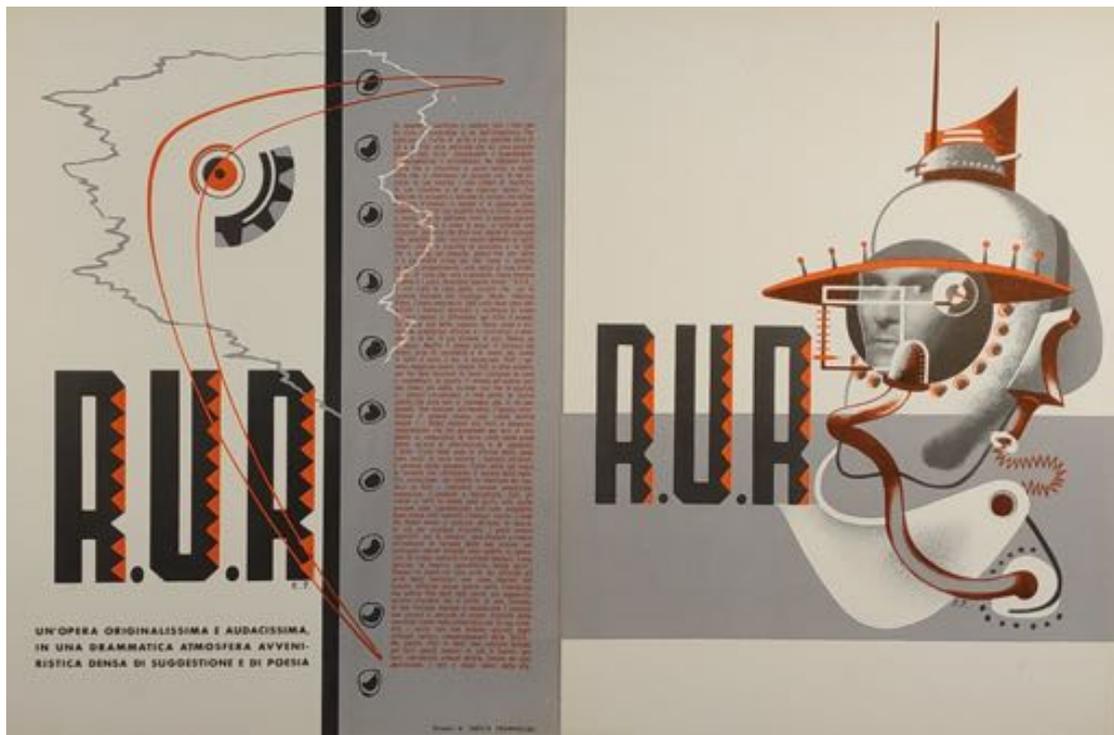


Fig. 16

di *R.U.R.* che si deve la progressiva affermazione nel teatro d'avanguardia “del costume plastico di tipo meccanico”²⁴.

Senza addentrarci ora nel tema della storia dei progetti cinematografici di *R.U.R.*, di grande interesse è infine l'ultimo testo qui ripubblicato, legato a un “film in preparazione” da parte del gruppo E.N.I.C., nella stagione 1942/1943. Oltre al testo di presentazione del film, il progetto è accompagnato da una serie di disegni di Enrico Prampolini [Fig. 16, v. anche p. 217, Fig. 17-19]. Il doppio foglio sciolto, di cui riproduciamo sia il testo che le immagini, è contenuto in un cofanetto promozionale, che presenta diversi film illustrati da vari artisti, destinato a promuovere il nuovo organismo unificato dell'industria cinematografica creato nel 1942 dal regime fascista²⁵. L'annuncio del film *R.U.R.* è peraltro comparso anche in varie inserzioni pubblicitarie, sempre senza che venga menzionata la casa di produzione. Uno di questi

testi riporta che “gli altri film italiani che l'E.N.I.C. distribuirà nella prossima stagione attendono per entrare in lavorazione che vengano perfezionati gli accordi ad essi relativi”²⁶. Data anche la posizione dell'opera di Karel Čapek negli anni del Protettorato di Boemia e Moravia, l'idea della realizzazione di un simile film nel 1942, con allegata sinossi anche in tedesco, può sembrare alquanto stravagante ed è facile immaginare molti motivi che possono averne determinato il fallimento. Pur essendo difficile ricostruire i retroscena di questo irrealizzato progetto²⁷, i disegni di Prampolini confermano il suo interesse di lunga data per *R.U.R.*, testimoniato quasi vent'anni prima dalla citata pubblicazione su “Noi” delle foto della messa in scena berlinese.

I documenti che abbiamo voluto tradurre e ripro-

²⁶ *Il primo gruppo E.N.I.C. 1942-43*, “Lo schermo”, 1942, 8, p. 41.

²⁷ Curiosamente, nel gennaio del 1942, in una rubrica di corrispondenze con i lettori di una rivista, a Mario Mari di Genova è stata data la seguente risposta: “Sugli automi sono apparsi altri lavori teatrali e film. Tra i primi va ricordato *R.U.R.* di Karel Čapek. Il tuo soggetto non è privo di interesse, e il congegno è opportunamente organizzato. È peraltro un genere di film che non so quanto possa piacere ai produttori italiani, e che in Italia non ha avuto, che io sappia, precedenti. Non saprei quale indirizzo darti. Prova un po' la I.C.I., l'E.N.I.C. (Via Po 32, Roma), la Lux (via Po 36, Roma)”, *Capo di buona speranza*, “Cinema”, 1942, 133, p. 26.

²⁴ G. Lista, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, in *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, a cura di G. Belli – E. Guzzo Vaccarino, Milano 2005, pp. 59-76.

²⁵ *Ente nazionale industrie cinematografiche-Cinecittà-Cines. Elenco film 1942-1943*, Torino 1942. È stato riprodotto anche in *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Milano 2008, p. 160.

porre per ricordare la complessa storia che ha accompagnato l'affermazione dei robot, ci permettono di trarre alcune conclusioni. *R.U.R.* è un'opera che, alla sua epoca, ha avuto una risonanza internazionale talmente vasta da garantire la penetrazione del neologismo robot in una gran varietà di lingue diverse, e persino nel contesto italiano, culturalmente poco reattivo, l'influenza di *R.U.R.* è stata tutt'altro che trascurabile. Allo stesso tempo, come dimostrano le parole di Vasari, velocissimo è stato sia il cambiamento semantico del vocabolo, sia la rimozione della chiave interpretativa che così a cuore stava a Čapek, soppiantata dall'accentuazione del trionfo finale dei robot.

Alla luce di tutto ciò, viene spontaneo chiedersi perché *R.U.R.* sia scomparsa quasi del tutto dalla programmazione teatrale un po' ovunque, al punto che molto flebile si è fatto il legame del neologismo con l'opera di origine. Le cause sono anche in questo caso molteplici, tra queste va annoverato il carattere poco canonico dell'intera opera di Čapek, a partire dalla particolare posizione di molti dei suoi testi all'interno della tradizione dell'utopia negativa. Né *R.U.R.* né tantomeno i successivi romanzi sperimentali possono infatti essere agevolmente collocati all'interno dello specifico genere narrativo 'antitotalitario' che si è imposto nel corso del Novecento. La linea Zamjatin-Huxley-Orwell della distopia antitotalitaria fotografa infatti una fase storico-culturale successiva, mentre l'opera di Čapek risale a una stagione ancora 'sperimentale', caratterizzata da una forma molto meno frequentata, sia per quanto riguarda i tratti ibridi del testo (in particolare la vena umoristica del prologo) sia per la conclusione non distopica (il finale positivo). Questo perché al centro dell'interesse dell'autore di *R.U.R.* non c'era la degradazione e l'omologazione dell'uomo come conseguenza del controllo dello Stato unico, ma la degradazione e l'omologazione provocata dalla trasformazione di meccanismi del lavoro, poi divenuti normali per le generazioni successive.

Uno dei tanti paradossi della ricezione di *R.U.R.* è legato al fatto che è stato proprio Čapek a presentare, in un linguaggio meno radicale e con una forma estetica più comprensibile, alcuni 'frammen-

ti' del discorso delle avanguardie, impegnate in un progetto estetico di sovvertimento totale, nonostante fosse, per molti versi, molto critico al riguardo. Al tempo stesso *R.U.R.* segna un chiaro momento di svolta nell'affermazione della creatura artificiale meccanica, soprattutto dopo la trasformazione subita dal neologismo robot che, in modo particolare in America, si è affermato in modo definitivo nel corso degli anni Trenta. Quest'"invasione" dei robot sarà così marcata che, quando Isaac Asimov ricostruirà la loro storia, attribuirà proprio a Čapek la responsabilità principale della diffusione dell'immagine negativa dell'uomo artificiale meccanico: "Durante gli anni Venti e Trenta, *R.U.R.* contribuì a rafforzare il complesso di Frankenstein e le orde di sferraglianti robot assassini continuarono a dominare quasi tutti i racconti del genere"²⁸. Asimov scriveva del resto a decenni di distanza, dopo una lunga stagione in cui i robot erano quasi scomparsi dalla letteratura 'alta' per essere confinati nella letteratura e nel cinema di fantascienza, a lungo considerati generi 'inferiori'. Inutile ricordare che in quel momento il termine robot stava per conoscere una nuova evoluzione verso la macchina computerizzata, non necessariamente con fattezze umane.

Ma in fondo poco importa quali fossero le intenzioni dell'autore, non è certo raro il caso di opere che sono rimaste centrali nel canone delle letterature mondiali proprio in virtù della loro predisposizione a essere reinterpretate in contesti culturali differenti, sia nello spazio che nel tempo. E se *R.U.R.* ha smesso di godere della fama che meriterebbe, il neologismo robot è ancora lì a dimostrare, con tutta la forza delle connotazioni storiche, culturali ed emotive che trascina con sé, che l'insieme di questioni artistiche, sociali e politiche intercettate da Karel Čapek nel 1920, coglieva una discontinuità importante del primo dopoguerra, anche se molti se ne sono resi conto solo a decenni di distanza.

²⁸ I. Asimov, *Introduzione: cronache robotiche*, in Idem, *Visioni di robot*, Milano 2005, pp. 7-20, qui pp. 8, 10.

I KAREL ČAPEK SUI ROBOT

1.

Ancora R.U.R.

OGNI utopia, com'è naturale, ha origine da certe riflessioni e ne porta con sé di nuove. Descrivere condizioni di vita che non esistono e mai sono esistite; collocarle inverosimilmente lontano nello spazio o nel tempo; allontanarsi dalla realtà solida e vicina — tutto ciò non può avere altro scopo, per un autore, che quello di realizzare un esperimento concettuale, trovare la soluzione a un problema, elaborare un sistema ideologico, dimostrare un certo programma. Questioni che, a ragione, sono state riscontrate anche nella mia opera teatrale a sfondo utopista; la maggior parte dei critici vi ha individuato una tesi precisa, il ritorno alla natura, una forma di rousseauismo, la protesta contro il dominio dell'intelletto; il dott. Josef Fischer (su questa stessa rivista) vi ha ravvisato questioni sociologiche e il prof. Němec, sulla "Česka revue", me ne ha chiarito la tesi biologica. E così sia, non ho alcuna obiezione nei confronti di nessuna di queste interpretazioni, e se oggi, sollecitato da tutte queste opinioni, aggiungo anche la mia, non ho alcuna pretesa di considerarla più autentica; sono consapevole di farlo, per così dire, *ex post*.

Ammetto infatti che a scrivere quest'opera mi ha spinto la storia in sé, soprattutto i due atti che vedono un pugno di esseri umani attendere a testa alta la propria fine; non c'è, per me, niente di più importante dell'eroismo umano, ed è stato questo ad attrarmi. E, qualsiasi sia il senso che sembra derivare dall'opera finita, a quest'idea sono rimasto fedele. In un'occasione il dott. Hilar ha obiettato — certo a ragione — che il mio testo in realtà non mette in scena la lotta tra robot ed esseri umani. È vero; il punto è che a me non interessavano i robot, ma gli esseri umani. Se c'è qualcosa su cui, quindi, ho riflettuto intensamente durante la gestazione del mio dramma, sono proprio quelle sei o sette persone che dovevano rappresentare l'intera umanità. Sì, desideravo con tutte le mie forze che, nel momento dell'assalto dei robot, lo spettatore sentisse che la posta in gioco era infinitamente alta e preziosa, ovvero l'intera umanità, l'uomo, tutti noi. Quel "noi" era ciò che mi interessava più di ogni altra cosa, il pensiero fondamentale, la tesi, il programma dell'intera opera. Avevo in mente i valori dell'amore e del lavoro, dell'entusiasmo e della fede, dell'eroismo e del potere creativo; l'opera dello spirito, la giovialità e l'altruismo, la semplicità e la devozione, la smodata ambizione e la tenera compassione, la sete di conquista dell'uomo — ah, magari era un'idea folle, ma io volevo, avrei voluto mostrare nel ristretto intervallo di due o tre ore, per mezzo di un piccolo pugno di uomini, che cos'è stata l'umanità. Per noi è quasi impossibile concepire che si parli dell'umanità come di qualcosa che sta scomparendo o che è già scomparso. Provate però a immaginare di trovarvi davanti alla tomba del genere umano; anche i più cinici tra voi percepirebbero il senso divino di ciò che è scomparso e non

potreste fare a meno di ammetterlo: "essere un uomo è stata una gran cosa".

Sì, avevo in mente soprattutto, se non esclusivamente, la razza umana. La tecnologia, il progresso, gli ideali e le fedi, più che costituire il senso dell'opera, mi sono serviti per illustrare il genere umano.

E il miracolo che nell'ultimo atto permette la sopravvivenza dell'uomo al mondo, non è attribuibile né alla natura né a dio, né alla fisiologia di Gall né al caso; è il miracolo dell'essere umano. "C'è in noi così tanto amore, così tanta voglia di vivere", dice uno di loro prima di morire; finché sono in vita, concretizzano la loro voglia di vivere in un'opera gigantesca, in attività frenetiche, nel governo sul mondo; mentre l'unica donna tra loro realizza la voglia di vivere attraverso la sua, di opera, fatta d'amore e maternità; e la voglia di vivere sopravvive all'umanità stessa e lotta per ritornare al mondo scavando "come in una miniera". A essere sincero, nemmeno io credo più di tanto agli esperimenti di Gall e non penso che sia stato lui a donare ai nuovi Helena e Primus la possibilità di preservare la vita; credo che essa sia invece opera dell'umanità intera e che questa persistente voglia di vivere si sia lanciata con tutto il suo impeto verso l'unica strada possibile e l'abbia spalancata con un miracolo. Per questo le "voci amate", tramite cui l'umanità voleva comunicare con il mondo anche dopo la propria scomparsa, perdono la parola proprio nell'attimo in cui la prima coppia sta per parlare.

A spingermi a scrivere quest'opera è stata dunque una bella immagine. Sono io a definirla "bella", perché non c'è niente che mi sembri più bello della voglia di vivere dell'uomo; e non si tratta della volontà biologica di vivere dei vitalisti, ma della volontà creativa che rappresenta la molla della produttività dell'uomo, la volontà che spinge a costruire e conquistare, l'incredibile perseveranza, il fondamento ottimista della razza umana. E questa grandiosità, orgogliosa e attiva, dello spirito dell'uomo deve umilmente inchinarsi alla vita eterna, di cui è custode la donna. Questa è l'immagine che mi è apparsa nella mente e che ha reso per così dire marginale ogni altra considerazione. Non so se sono riuscito a realizzare almeno l'ombra di questa immagine; l'opera ormai appartiene a tutti e forse la mia interpretazione ha un valore solo documentario.

[K. Čapek, *Ještě R.U.R.*, "Jevišť", 1921, 8, p. 119, ora in Idem, *O umění a kultuře II* [Spisy 18], Praha 1985, pp. 251-253]

2.

Il significato di R.U.R.

SONO appena venuto a sapere della discussione che si è tenuta riguardo al significato di un'opera che, per tutta una serie di motivi, rivendico come mia. Gli autori hanno la fama di essere orgogliosi come bambini e quindi, come tutti, mi arrogo anch'io il diritto di dire qualche parola sul mio lavoro.

Nel corso della discussione il signor Chesterton ha giustamente sostenuto che nessuno può stabilire quale sia la tesi di

un'opera d'arte. Non posso quindi farlo nemmeno io. Ma la discussione non è stata priva di utilità perché ha dato occasione agli insigni partecipanti di esprimere le proprie opinioni, convinzioni e ideali. Ho apprezzato molto sia le opinioni e gli ideali del signor Chesterton, che quelli del signor Shaw e del comandante Kenworthy. Ho però l'impressione che, rispetto alla mia opera, ognuno di loro si sia concentrato soprattutto sui robot. Mentre io, da autore, riconosco di essere molto più interessato agli esseri umani che ai robot.

Ci sono padri che, diciamo, nutrono un interesse maggiore nell'educazione in generale che nell'educazione dei propri figli. Permettetemi di assumere il punto di vista opposto, quello di un padre che parla più di suo figlio che dei principi dell'educazione. Non sono del tutto sicuro di quello che ho scritto, ma so perfettamente che cosa avrei voluto scrivere. Volevo scrivere una commedia che fosse in parte una commedia sulla scienza, e in parte una commedia sulla verità. Il vecchio inventore Rossum (nome che significa signor Intelletto o signor Cervello), non è che un tipico rappresentante del materialismo scientifico del secolo scorso. Il suo desiderio di creare l'uomo artificiale — in senso chimico e biologico e non in senso meccanico — è ispirato dalla volontà folle e ostinata di dimostrare che Dio è inutile e assurdo. Il giovane Rossum è uno scienziato moderno, non è tormentato da questioni metafisiche; l'esperimento scientifico rappresenta per lui solo una tappa della produzione industriale, non è interessato a dimostrare alcunché, ma a produrre. Creare l'omuncolo è un'idea medievale ma, per tenere il passo con il secolo attuale, è necessario sottomettere la creazione al principio della produzione industriale. E immediatamente siamo presi nella morsa dell'industrialismo; un ingranaggio terribile che non possiamo più arrestare, perché altrimenti distruggerebbe la vita di migliaia di persone. Tutto deve, al contrario, procedere sempre più velocemente, nonostante così verranno distrutti centinaia di migliaia di altri esseri umani. Chi ritiene di dominare l'industria, ne è in realtà dominato; i robot devono essere prodotti nonostante siano un'industria bellica, o forse proprio *perché* lo sono. L'idea partorita dal cervello umano alla fine è sfuggita al controllo dell'uomo. Questo per quanto riguarda la commedia sulla scienza.

E ora la seconda idea: la commedia sulla verità. Nell'opera, il Direttore generale Domin dimostra che lo sviluppo del progresso tecnologico emancipa l'uomo dalla dura fatica fisica, e ha ragione. Il personaggio tolstojano di Alquist, al contrario, crede che il progresso tecnologico avvilisca l'uomo, e penso che anche lui abbia ragione. Busman ritiene che solo l'industrialismo risponda ai bisogni della modernità, e ha ragione. Helena ha istintivamente paura di questo meccanismo disumano, e ha profondamente ragione anche lei. E infine ci sono anche i robot, che si ribellano contro tutti questi idealisti e, a quanto pare, hanno a loro volta ragione.

Non è necessario trovare nomi concreti per tutti questi idealismi diversi e contraddittori. Che siano socialisti o conservatori, gialli o rossi, il fulcro di tutto è — e ci tengo a sottolinearlo — che tutti hanno ragione nel senso più semplice e morale del termine. Ognuno ha motivazioni profonde, materiali e interiori,

per credere in ciò che crede e tutti, ognuno secondo il proprio modo di essere, cercano di ottenere la massima felicità per il massimo numero dei loro simili. E mi chiedo anche se non sia il caso di interpretare gli attuali conflitti sociali del mondo in modo analogo: come una lotta tra due, tre, cinque verità ugualmente importanti e tra idealisti altrettanto magnanimi. Io penso che sia così, e questo è l'aspetto più drammatico della nostra civiltà moderna: che una verità umana si contrapponga a una verità non meno umana, un ideale a un altro ideale, un valore positivo a un valore altrettanto positivo, e che non sia invece in atto una lotta, come spesso ci sentiamo raccontare, tra una verità nobile e uno spregevole errore egoista.

Nella mia commedia sulla verità avrei voluto dire tutte queste cose, ma a quanto pare ho fallito, perché nemmeno uno degli insigni oratori che hanno preso parte alla discussione ha individuato in *R.U.R.* questa semplice tesi.

[K. Čapek, *The meaning of R.U.R.*, "The Saturday Review", 21.07.1923, p. 79, traduzione ceca in Idem, *O umění a kultuře. Od člověka k člověku (Dodatky)* [Spisy, Dodatky 14-19], Praha 1995, p. 156-158]

3.

I ROBOT sono il risultato di un viaggio in tram. Un giorno, per andare al centro di Praga, ho dovuto prendere un tram di periferia che era fastidiosamente affollato. L'idea che le condizioni di vita moderne abbiano reso le persone indifferenti alle più semplici comodità della vita, mi ha atterrito. Erano ammassati lì dentro e persino sugli scalini del tram non come pecore, ma come macchine. È stato in quel momento che ho iniziato a riflettere sugli uomini come se fossero macchine, invece che individui, e per tutto il viaggio ho cercato un termine in grado di definire un uomo capace di lavorare, ma non di pensare. Questa è l'idea espressa dalla parola ceca *robot*.

[K. Čapek, *Evening Standard*, 02.06.1924, in traduzione ceca in K. Čapek, *R.U.R.*, Praha 1966, p. 105]

4.

La parola robot

L' ACCENNO del professor Chudoba a come si siano diffusi in inglese il termine robot e i suoi derivati, in base a quanto riportato dall'*Oxford dictionary*, mi fa tornare alla mente un vecchio debito. La parola infatti non è stata inventata dall'autore di *R.U.R.*, che si è solo limitato a mandarla in giro per il mondo.

Ecco come andarono le cose: di punto in bianco allo scrittore venne in mente il tema di un'opera teatrale. E corse subito da suo fratello Josef, pittore, che in quel momento stava davanti a

un cavalletto e dipingeva, tanto alacremen- te che si sentiva il fruscio del pennello sulla tela.

“Ehi, Josef”, esordì l'autore, “mi è venuta un'idea per un'opera”.

“Che idea?”, bofonchiò il pittore (e bofonchiò davvero, visto che teneva tra le labbra un pennello). L'autore gliela spiegò nel modo più conciso possibile. “E allora scrivila”, ribatté il pittore, senza smettere di lavorare alla tela, col pennello ancora in bocca. La sua indifferenza era quasi offensiva.

“È che non so come chiamarli, gli operai artificiali”, continuò l'autore, “Avevo pensato a *labor*, ma mi sembra un po' troppo libresco”.

“E allora chiamali *robot*”, borbottò il pittore con il pennello tra le labbra, continuando a dipingere. E così fu. Ecco dunque in che modo è nata la parola robot; che sia quindi attribuita al suo reale inventore.

[K. Čapek, *O slově robot*, “Lidové noviny”, 24.12.1933, p. 12, ora in Idem, *O umění a kultuře III* [Spisy 19], Praha 1986, pp. 502-503]

5.

L'autore dei robot si difende

SONO ben cosciente del fatto che, se un autore decide di difendersi contro la popolarità di cui gode un cosiddetto frutto del suo ingegno, oltretutto con la consapevolezza di avere davvero poca voce in capitolo, sia facile considerarlo un ingrato. E infatti, pur avendo un'opinione ben precisa al riguardo, l'autore se n'è rimasto a lungo in silenzio, mentre vedeva affermarsi l'idea di robot con membra di latta e viscere di rotelle, fili metallici e chissà che altro; senza particolare soddisfazione ha appreso la notizia della comparsa di veri e propri robot d'acciaio, che si muovevano in ogni modo possibile, sapevano annunciare l'ora e persino guidare gli aerei; ma quando, poco tempo fa, ha letto di un film, girato a Mosca, nel quale dei robot meccanici guidati da onde elettromagnetiche schiacciavano il mondo, allora gli è venuta voglia di protestare, se non altro a nome dei suoi, di robot. I ‘suoi’ robot, infatti, non erano macchine. Non erano fatti di lamiere e rotelle. Non rappresentavano l'esaltazione dell'ingegneria meccanica. Se l'autore nel crearli aveva in mente un miracolo dello spirito umano, non si trattava certo di tecnologia, ma di scienza. Quasi con orrore rifiuta che gli venga attribuita l'idea che le macchine possano sostituire gli esseri umani e che dalle loro rotelle possano scaturire cose come la vita, l'amore o la rivolta. Considera anzi questa fosca visione un'imperdonabile sopravvalutazione della meccanica, se non una grave offesa nei confronti della vita.

L'autore dei robot parte dal presupposto che nessuno possa saperlo meglio di lui: dichiara pertanto che i ‘suoi’ robot sono nati in modo completamente diverso, e cioè per via chimica. Aveva in mente la chimica moderna, che nelle sue emulsioni (o come vengono chiamate) trova sostanze e strutture che, ‘per certi aspetti’, si comportano in modo simile alla materia viva.

E la chimica biologica, con la sua continua scoperta di agenti chimici che hanno un'influenza diretta e regolatrice sulla materia viva; e la chimica che scopre, ed è in parte già in grado di produrre, enzimi, ormoni e vitamine, che permettono a loro volta alla materia viva di crescere, moltiplicarsi e regolare altre questioni vitali. Forse, da vero profano in campo scientifico, all'autore sarebbe piaciuto attribuire a questo lavoro certosino, paziente e geniale, anche la possibilità di produrre artificialmente, un giorno, una cellula viva in vitro; ma per molti motivi, non ultimo il rispetto per la vita stessa, non si è deciso ad affrontare con leggerezza ‘questo’ mistero. Perciò ha fatto nascere, per sintesi chimica, una ‘nuova’ sostanza che in pratica si comporta come fosse viva; è una materia organica, diversa da quella che costituisce la cellula viva; è una specie di alternativa di vita, un sostrato di materia nel quale, se non avesse imboccato fin dall'inizio un'altra strada, ‘avrebbe potuto’ generarsi la vita. Non dobbiamo pensare che sul nostro pianeta si sia esaurita ‘ogni’ possibilità di creazione. L'autore dei robot reputerebbe una volgarità scientifica il donare la vita a rotelle di ottone o produrre la vita in vitro; la sua idea era quella della creazione di un nuovo sostrato, che a un certo punto ha cominciato a comportarsi come la materia viva e che dunque, in quanto tale, avrebbe potuto farsi veicolo della vita — ma pur sempre di una vita che conservasse il suo mistero, incomprensibile e non replicabile. Solo se i robot (al prezzo di una notevole imprecisione e di una buona dose di mistica) fossero diventati anime, questa vita si sarebbe compiuta. È quindi evidente che l'autore non ha inventato i suoi robot spinto dall'orgoglio tecnologico dell'ingegnere meccanico, ma dall'umiltà metafisica dello spiritualista.

Insomma, tutto questo trambusto mondiale che ha visto protagonisti i robot non è imputabile all'autore, che non aveva alcuna intenzione di mandare in giro per il mondo fantocci di latta imbottiti di rotelle, fotocellule e ganci meccanici. Il mondo odierno però sembra non nutrire alcun interesse per i suoi robot scientifici e li ha sostituiti con robot tecnologici, che a quanto pare rappresentano l'essenza più intima della nostra epoca. Il mondo ha bisogno di robot meccanici perché crede nelle macchine più che nella vita; è affascinato non tanto dal miracolo della vita, quanto dalle meraviglie della tecnologia. Pertanto l'autore che, per mezzo dei suoi robot in lotta per la conquista di un'anima, voleva protestare contro il pregiudizio meccanicista dei nostri tempi, ci tiene almeno ora a rivendicare una cosa che nessuno gli può contestare: l'onore della sconfitta.

[K. Čapek, *Autor robotů se brání*, “Lidové noviny”, 09.06.1935, pp. 1-2, ora in Idem, *O umění a kultuře III*, op. cit., pp. 656-657]

6.

L'autore dei robot si difende

W. U.R. rappresenta in sostanza la trasposizione della leggenda del Golem in forma moderna. Questo però mi

è venuto in mente solo quando l'opera era finita. "Per tutti i diavoli, ma questo è il Golem", mi sono detto, "i robot sono il Golem realizzato dalla produzione industriale di massa".

Il nome robot e i robot sono stati inventati da mio fratello Josef. La derivazione del nome, benché di origine slava, non necessita del resto per nessun tedesco di alcuna spiegazione. Qualunque contadino di lingua tedesca sa cos'è un robot. La cosa interessante è che, dopo la rappresentazione sulle scene inglesi di *W.U.R.*, o *R.U.R.*, il 'robot' è divenuto patrimonio linguistico anche della lingua inglese, tanto da venir accolto perfino nel suo dizionario. Pare che in occasione di un'esercitazione sul campo di alcuni battaglioni militari inglesi, uno degli eserciti operanti sia stato addirittura chiamato "Robots-Army". Ormai ho perso il conto di quante siano le lingue in cui *W.U.R.* è stato messo in scena. E non ho mai più visto l'opera dopo la prova generale al Teatro nazionale di Praga.

[*Karel Čapek über W.U.R.*, "Prager Tagblatt", 22.09.1935, p. 6, in traduzione ceca in Idem, *O umění a kultuře III*, op. cit., pp. 664-665]

II

LA RICEZIONE ITALIANA DEI ROBOT²⁹

7.

"Werstands Universal Robots"

Taulero Zulberti

QUESTO, veramente, non è che uno dei sottotitoli; tra il decimo e l'undicesimo piano del "grattacielo" disegnato sulla copertina del libro recentemente pubblicato dalla casa editrice "Orbis" di Praga, sta scritto il titolo... integrale: *WUR*. Il quale, come si vede, è formato dalle tre iniziali del sottotitolo esplicativo: proprio come nelle società per azioni. Per cui, se la copertina del pittore, e poeta, espressionista Josef Čapek ci ricorda una corrente letteraria già tramontata, il titolo designatovi ci fa subito pensare che il fratello Karel si trova cogli avanguardisti nordici, nel novissimo regno della sintesi.

Ma questo pensiero svanisce, come leggiamo il secondo sottotitolo il quale dice: "dramma collettivo utopistico in tre atti", o, per lo meno, viene adeguatamente modificato così da premunirci contro qualsiasi sorpresa ovvero sia contro i conflitti paradossali dell'espressionismo; ma questi, già alla lettura delle prime pagine, risultano inesistenti; tutt'al più ci appaiono sotto forma di paradossi; e questi, si sa, non sono affatto moderni; anzi, nel caso nostro, ci ricordano l'olimpico

Goethe che agita nella storta dell'ironia l'idea di *homunculus*. Karel Čapek ha fatto la stessa cosa, solamente ha atteggiato il cervello geniale a una serietà didascalica: come se alla sua fatica sorridesse già il premio Nobel per la pace. Infatti nel suo dramma gli uomini vengono creati (più esattamente, prodotti) a centinaia, a migliaia, in serie, come le utopistiche idee di fratellanza che pullulano all'Aia. Abbiamo parlato di "serietà didascalica"; appunto: il grande scrittore ceco è animato, in questo suo dramma (che ci ricorda sotto certi aspetti qualche lavoro di H.G. Wells) dai migliori propositi (per ciò forse lo ha chiamato "utopistico") di educare l'umanità coi metodi paradossali della satira.

Vogliamo pertanto riprodurre alcune scene dello strano lavoro, quelle che a nostro parere sono le più significative ed adatte per classificare i propositi... umanitari dell'autore.

[...]

Ma allora quali sono i "propositi umanitari"? Vuol forse l'autore dimostrare che la forza meccanica si ribella ai suoi creatori? Oppure che è pericoloso infondere nel cuore umano sentimenti troppo elevati? O intende invece di concludere che le classi lavoratrici devono venir trattate come macchine oppure che l'iperproduzione della forza bruta costituisce per la civilizzazione un pericolo immane? O vuole glorificare l'amore che trionfa su tutto e su tutti? O, infine, ripetere semplicemente l'ironia goethiana, beffandosi un po' e con garbo delle scienze occulte e delle utopistiche teorie dei moderni sociologi, pseudo redentori dell'umanità?

La storta di Karel Čapek ha accolto un po' di tutto: e nemmeno un'analisi diligente saprà classificarne gli elementi. Prova ne sia che *WUR* è stato rappresentato nella reazionaria terra degli *ébredö magyarok*, dei "nuovi ungheresi", come nella libera repubblica ceca, accolto ovunque con grande entusiasmo: ciò significa che i propositi umanitari sono stati sopraffatti dagli effetti artistici.

Lo stesso fenomeno lo potremo riscontrare anche in Italia dove, quanto prima, verrà rappresentato un altro lavoro di Čapek — anzi dei fratelli Čapek —, il curiosissimo grottesco *Dalla vita degli insetti*, tradotto in italiano da Ugo Dadone.

[T. Zulberti, *Werstands Universal Robots*, "Il Brennero", 1922, 7, pp. 278-282]

8.

R.U.R.

Rezon's Universal Robots

Ruggero Vasari

R.U.R. è il titolo della commedia utopista in quattro atti di Čapek, rappresentata alla *Comédie des Champs-Élysées*.

Giacomo Hébertot, direttore dei tre teatri ai *Champs-Élysées*, alla prova generale si lamentava con Marinetti per non essere stato incluso come futurista nell'ultimo manifesto a Parigi: *Il futurismo mondiale*. Giacomo Hébertot è un di-

²⁹ I testi vengono pubblicati mantenendo tutte le stranezze tipografiche dei singoli contributi, compresi i nomi palesemente errati. Si è intervenuti solo in caso di evidenti errori, sugli accenti e, lì dove assolutamente necessario, sulla punteggiatura (nel primo testo è stata inoltre corretta la terza persona singolare del verbo avere da "à" in "ha").

rettore futurista cioè amante del nuovo e dell'originale e sopra tutto un uomo coraggioso. Perché, per presentare al pubblico parigino ultratradizionale una commedia come questa di Ciapek, bisogna avere una certa dose di coraggio.

Speriamo che questa dimenticanza di Marinetti sia presto riparata.

Cosa vuol dire R.U.R.? Società per la costruzione delle macchine-uomini di Renzon.

Il fisiologo Renzon è riuscito a costruire delle macchine-uomini. Esse, pure avendo una grande intelligenza, differiscono dai veri uomini solo perché non hanno anima né cuore. L'autore le chiama *Roboti*.

Il primo atto ci presenta il direttore dell'officina nel suo studio che sbriga la corrispondenza insieme ad una dattilografa robota. Una strana visitatrice viene annunciata: Elena Glory.

Essa conosce già i roboti e viene per visitare la fabbrica. Ma il suo animo soffre nel vedere questi automi che non hanno le gioie e i dolori degli altri uomini e nasce in lei il desiderio di liberarli.

Harry Domin, così si chiama il direttore, presenta i suoi quattro collaboratori che spiegano alla visitatrice come l'umanità si avvia al paradiso terrestre. L'uomo non sarà più schiavo del lavoro e potrà passare la sua esistenza impiegando il tempo in cose migliori.

Pare che la fabbrica sia isolata dalle donne ed è naturale che i cinque uomini si innamorino di Elena. Con una rapidità più che futurista, dopo soli cinque minuti, Elena diventa l'amante del direttore.

Gli affari della società vanno a gonfie vele. Tutti richiedono roboti e la fabbrica non può più soddisfare le ordinazioni. Intanto Elena non ha abbandonato il suo sogno di dare un'anima ai roboti e trova complice il dottor Gall, capo del servizio esperienze, il quale a forza di combinazioni riesce a fabbricare un roboto, chiamato Marius con anima e coscienza.

Qui incominciano i guai. Il roboto Marius non l'intende come tutti gli altri, incomincia a disobbedire e a rivelare le sue ambizioni.

Elena è contentissima ed ottiene dal dottor Gall di non rinviare alla fonderia Marius (dopo 5 anni di vita ogni roboto veniva fuso). Come se questo non bastasse s'impadronisce del manoscritto che contiene il segreto di fabbricazione e lo distrugge.

I roboti di tutta la terra, che hanno trovato in Marius il loro capo, si uniscono e si ribellano ai loro padroni. La rivolta si fa sempre più vasta e minacciosa. Assalto alla fabbrica. Distruzione. Uccisione dei loro creatori. Trionfo dei roboti!!

Siamo al quarto atto. Il governo dei roboti, dopo aver fatto strage di tutti gli uomini, è impotente a governare e, non conoscendo né avendo potuto ricostruire il segreto di fabbricazione, è sul punto di confessare il fallimento. Il dottor Hercourt, che ha sopravvissuto al massacro, riceve nel suo laboratorio una commissione di roboti che gli impone di riscoprire il segreto. Per fare l'esperienza egli reclama il sacrificio del capo dei roboti che accondiscende non senza farsi tanto pregare. Ma l'esperienza non riesce. A questo punto una scena curiosissima si presenta:

un roboto ed una robota, Primus ed Elena, incominciano a piangere, ridere, intenerirsi, desiderarsi. Insomma si amano e iniziano le prime schermaglie sotto gli occhi del dottore che li guarda a bocca aperta.

E il dottore esclama: si amano! Sono degli uomini! Peccato che non abbia aggiunto: Crescete e moltiplicate! Presso a poco questo il sunto della commedia.

Alla prova generale il teatro era pieno di cecoslovacchi che non hanno lesinato gli applausi. Perbacco! Un giovane ceco rappresentato a Parigi, e in un teatro esigente, non è cosa da poco.

Ma se debbo dire la verità la commedia non mi ha entusiasmato anzi mi ha lasciato più freddo della prima volta al teatro *am Kurfürstendamm* a Berlino. Come originalità non ne ha molta. Verne e Wells e recentemente Grau ci hanno preparato lo spirito, e con maggiore fantasia, a questi macchine-uomini.

Certo che Ciapek ha il merito di avere portato per la prima volta questo tema al teatro. Il nostro secolo meccanico, veloce, non romantico avrebbe bisogno di eguali sensazioni al teatro.

Ma in un simile argomento bisognava essere sintetici e rapidi e sopra tutto lirici.

Ecco perché la commedia del Ciapek per me è mancata. Il dialogo è prolisso e in certi punti esaspera; l'azione è molto diluita e ripete spesso le stesse cose; manca assolutamente il lirismo. Se il primo atto ci promette moltissimo, gli altri ci disilludono. L'unica scena che veramente c'impresiona e ci riempie d'angoscia è l'assalto dei roboti alla casa dei loro padroni. In tutto il resto la drammaticità è nulla. Al 2. atto ci sorprende, e non poco, il vedere il documento bruciato in un volgare caminetto degno dei nostri avi. Nel tempo dell'elettricità è una stonatura madornale! Al 4. atto, che è il più fiacco, il vedere passare, dopo l'esperienza del dottore, il roboto Marius con la testa fasciata di bende insanguinate, ci disgusta.

Trattandosi di una macchina-uomo, non si può permettere uno strappo sì verista e fuori posto.

In fondo lo spirito della commedia (nessuno l'ha rimarcato!) era bolscevico e antimilitarista. I personaggi ce lo fanno facilmente comprendere. In altri termini è il trionfo dei lavoratori sui loro padroni, la deprecazione della guerra e l'amore fra gli uomini eguali. E, secondo me, questo è il punto utopistico della commedia. Ma il Ciapek ha fatto macchina indietro, e riconosce che questi lavoratori, quando avranno abbattuto i loro padroni, restano, come si suol dire, colle mani in mano.

La quantità non trionferà sulla qualità!

Komisarjevsky, scenografo rinomato a Mosca e Pietrogrado, non è stato molto felice nell'allestimento scenico. Un lavoro simile si prestava ad una realizzazione scenica poderosa e imponente. Bisognava però riconoscere che ha fatto del suo meglio e si è avvicinato al "clima" del lavoro.

Le scene sono tutte costruite. Niente pareti cartacee che si staccano con un soffio e porte di tela che si chiudono senza rumore. La scena del 1. atto richiedeva più fantasia. Tutti gli apparecchi scientifici disposti li conosciamo dal primo all'ultimo. Bisognava trovare e sbizzarrirsi in ben altro. La scena del 2. e 3.

atto cioè troppo famigliare. In ogni scena troviamo un salotto uguale, forse più artisticamente disposto e più equilibrato nelle masse. La scena del 4. atto è l'unica riuscita e superiore di gran lunga a quella di Kiesler di Berlino. Siamo veramente in un diabolico regno di macchine. Ogni apparecchio ci sorprende e ci incanta. Luci, colori, rumori sono sapientemente resi. Bruttissimi e di poco gusto i costumi dei roboti che sono chiusi in una specie di scafandro turchino con delle cinture laccate e con caschi da pompieri.

L'interpretazione dei roboti correttissima nelle cadenze e nei gesti. La voce era bene contraffatta e si riceveva l'impressione di sentire parlare uomini venuti da un altro mondo.

Senza alcun dubbio R.U.R. è un gran passo verso il teatro di domani.

[“L'impero”, 16.04.1924, p. 3]

9.

“Teatri d'arte” a Parigi
Pietro Gobetti

[...]

AUN vero spettacolo, solenne di tragicità ho invece assistito alla Comédie des Champs Elysées, *R.U.R.* del ceco Ciapek. Si svolge su un motivo che sta tra Wells e il *Castigo della democrazia* di Halévy. Ciapek, uso a far parlare gli alberi e gli insetti, ha voluto mettere in scena il dramma di un'utopia. Tra le conquiste della meccanica l'uomo è riuscito a creare la macchina umana. Il problema della vita e del lavoro sarà risolto con queste macchine umane, individui che hanno forma di uomini e possono adempierne tutte le funzioni senza averne l'anima e la sofferenza. Appena la fabbrica di questi *Robot* sarà stabilizzata l'uomo potrà dedicarsi alle funzioni più alte, elevarsi, vivere dei suoi ideali. Si ripete il peccato di Eva. Una donna entrata nella fabbrica si commuove alla sorte dei *Robot*, che non hanno anima. Le riuscirà di impetrare da uno degli ingegneri che si tenti di dare un'anima anche ai *Robot*. I *Robot* incominciano a soffrire, a pensare, a ribellarsi. La federazione universale dei *Robot* si scatena contro l'umanità ormai in decadenza; nel suo furore sanguinario segna la fine degli uomini. Il dramma dei *Robot* viene ad essere nella loro impotenza: essi non hanno il segreto della loro fabbricazione che Eva ha distrutto appena ha capito la sua colpa; e non sono ancora uomini capaci di continuare la vita. Ciapek ci fa assistere al nascere dell'amore fra *Primus* e Elena, gli ultimi *Robot* creati, con sensibilità più accentuata, i più intensi esperimenti per la creazione dell'anima delle macchine umane. Così l'umanità non morirà.

In questa macchinosa costruzione Ciapek è riuscito a introdurre nell'utopia e nel complicato momenti notevoli di lirismo e di drammaticità. Gli errori degli ultimi uomini, la tragica contraddizione dei loro sogni, la decadenza dell'umanità che crea *Robot* e non sa più creare figli sono esposti con il furore e con

il rancore del barbaro che scorge tutte le antinomie della civiltà. Nella descrizione dell'ansia dei *Robot* non più macchine e non ancora uomini c'è un tono cordiale di commozione primitiva. La messinscena di Pitoëf accentuava questi distacchi rigidi, faceva sentire come un incubo tutto il provvisorio su cui questo dramma è impostato.

I teatri d'arte possono vivere per questi risultati di sorpresa e di audacia. Ma è evidente che allora la scenografia deve essere in prima linea. Invece in questo campo Parigi non scopre nulla e tutti i suoi piccoli teatri non sanno dare che una pallida idea di ciò che si fa in Germania e in Russia, dove sta nascendo davvero il nuovo teatro.

[“Il lavoro”, 04.07.1924, p. 3, ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale* [Opere complete III], introduzione di G. Guazzotti, Torino 1974, pp. 663-667]

10.

Simbolo e meccanizzazione
Gino Gori

SCRIVE Bergson che fra costruzione razionalistica e intuizione fantastica corre quel divario che intercede fra il cristallo e la materia viva. Nulla di più vero per chi applichi il principio al problema estetico della stilizzazione. Pensavo a questo, leggendo il noto dramma di Karel Čapek, *URU*.

Il Čapek ha avuto una straordinaria notorietà in questi ultimi anni, insieme con altri due o tre drammaturghi ceco-slovacchi, Julius Zeyer e Jaroslav Hilbert. Egli capeggia un indirizzo artistico di rinnovamento, intendendo di porre nell'opera teatrale il principio direttivo di un'etica e di una speculazione del mondo che gli sono proprie. Ma ciò che può interessare non è questo fatto tutt'altro che nuovo, ché di scrittori di *pensiero* oggi abbonda ogni letteratura. È piuttosto il metodo da lui seguito, e che a me sembra inadatto e insufficiente.

Mi spiego. Il dramma *URU* considera un avvenimento simbolico. Ricordiamo lo svolgimento: negli Stati Uniti, nella officina del signor Werstand, si fabbricano degli uomini artificiali. Il Werstand ha intanto scoperto la sintesi originaria del protoplasma. Egli ha costruito secondo tale formula i suoi uomini, i quali sono umani in tutto fuorché nella sensibilità. Costoro (si chiamano *Rabotins*) sono abilissimi nel lavoro materiale, ma non hanno coscienza, quantunque sia grande il loro ardore al lavoro. Notevole è la richiesta dei *Rabotins* da parte di tutti gli industriali. Grazie ad essi il costo della vita negli Stati Uniti diminuisce, Werstand è persuaso che i *Rabotins* col tempo compiranno il lavoro necessario a tutta la umanità. Senonché una donna, inviata da una società umanitaria di Stoccolma, per studiarli, persuade un medico a dare ai *Rabotins* una parvenza di anima. Immediatamente, i *Rabotins* si ribellano contro Werstand e reclamano il potere, ottenendolo.

Dicevo che qui, esteticamente, è affrontato il problema della stilizzazione, in quanto una caratteristica dello spirito e della umanità è resa in linee sostanziali e paradigmatiche, i *Rabotins*.

Ora noi domandiamo se la stilizzazione può corrispondere alla meccanizzazione. I *Rabotins* sono una stilizzazione vera e propria o una meccanizzazione?

Ricordiamoci il principio del Bergson, infallibile. Si può ridurre a forma meccanica e razionale tutto ciò che è di sua natura tale originariamente. Siamo allo schema morto. Ma l'uomo è irriducibile agli schemi. Riducendovelo a forza, si ottiene la meccanicità, non lo slancio vitale; e fra l'una e l'altra, s'è detto, intercede la differenza che fra la vita e la morte. I *Rabotins* sono la meccanicità in cui fu violentato esteticamente l'uomo; dunque sono creature, sempre esteticamente, errate.

Molte opere d'arte antica e moderna cadono nel medesimo equivoco. Allorché io voglio stilizzare, intendo di assumere le linee fondamentali di un fatto o di un'idea, conglobandole in una unità vitale, sia pure in forma apparentemente meccanistica. Ottengo allora il simbolo, come, per esempio, accade in Maeterlinck e in Jan Neruda. Il simbolo è veramente un nucleo che prende una forma, ma forma dirò così fosforescente: esso non è fisso, ma mobile, perocché rivela nel suo alone la parte irrazionale del fatto o della persona. Cito ad esempio *Tintogil*. Ecco perché l'uomo può essere rappresentato sotto le apparenze antropomorfe, purché resti uomo nel simbolo. Il simbolo è sempre una stilizzazione.

Ben diversa è invece la meccanizzazione che trascende il simbolo o resta al di fuori. Per tornare sempre ai *Rabotins* noi siamo alla marionetta. Ora la marionetta fuori dell'ambiente meccanizzato, nega l'uomo, in quanto è simbolo imperfetto e parziale. Voler dar vita e senso a ciò che si suppone creazione nell'operosità fisica dell'uomo è piuttosto un *estetismo*, nel senso mallarmeiano, che non un risultato estetico.

Chi volesse avere una riprova dovrebbe confrontare il vero simbolo, per esempio il *Corvo* di Poe. Ancora più palese si fa la differenza, quando si considerino i *Rabotins* a confronto dei personaggi, a mo' di esempio, di *Pensiero* o di *Re Fame* di Andreieff.

Tutta l'arte è meccanicistica, quando ancora non ha raggiunto la piena fusione del contenuto nella forma. Molte manifestazioni dell'arte classica e neo-classica stanno a rappresentare degli esempi incontrovertibili. L'adunazione di caratteri composti nella unità della statua greca o ellenistica ci dicono che anche l'arte antica, non avendo ancora risolto i problemi destinati ad esser dibattuti dalla cultura contemporanea, sta sull'orlo della meccanizzazione. È tale altresì molta arte medievale. Chi rilegga il *Roman de Rénard*, troverà una conferma meridiana; e il *Roman de la Rose*, e molte immagini dei *Laus* di Maria di Francia, e molta scultura e architettura ornamentale dell'età cristiana e gotica ugualmente. Sempre si celebra il simbolo, questo, non essendo ancora giunto al suo grado perfetto, resta meccanicità. E, soprattutto, quando nel simbolo imperfetto e costruito con un vizio di origine, si vuol includere l'illimitato dello spirito (che non è natura, ma *supernatura*), si ottiene l'inevitabile risultato dell'errore a cui finora ho fatto cenno.

Il teatro cecoslovacco ha certo nel Capek un rappresentante di talento geniale; ma egli non ha ancora approfondito alcuni problemi che certo lo metterebbero su una via nuova, quella, per esempio, battuta da un grande drammaturgo austriaco Franz Molnar, o da Giorgio Kaiser. Si sente subito la differenza leggendo i drammi di questi ultimi e i drammi di Capek, e non solo il già citato, ma anche la *Vita degli Insetti*, dove la meccanizzazione ha cominciato a liberarsi da un vizio fondamentale, quello secondo cui si pretendeva di rappresentare l'uomo in forme troppo materiali. Nella *Vita degli Insetti* lo spirito è espresso in forme viventi e naturali (animali); ond'è che vi si adatta meglio; ma non nella sua interezza e perfettamente. Credo per tanto che, conducendo una critica dell'opera di Karl Capek secondo codesti principi, e tenendo conto della differenza che passa tra le due costruzioni (simbolo e meccanicità), si possa giungere a un giudizio più adeguato circa il valore d'uno scrittore, che oggi gode forse una fama non adeguata in tutto al suo merito. E non solo circa lui, ma circa gran parte della drammaturgia avveniristica della nazione cecoslovacca.

[“L'impero”, 29-30.05.1925, p. 3]

11.

Visita a Karel Capek
Enrico Cavacchioli

ALLE sei del pomeriggio, Karel Capek, principe degli autori drammatici cecoslovacchi, fa una capatina a “Lidové Noviny”, il suo giornale. La redazione, a quest'ora, è taciturna e imbevuta di una semi luce liquida, che piove da grandi finestre a vetri. Un po' squallida. Sottomarina. E Capek, che vi scivola come un'ombra grigia, visibile ed invisibile, vi strascica un corpo di trentasei anni, piegato e tormentato dai reumi, mentre vi affaccia come in un sudario il volto estatico.

Sembra che rida.

Invece no. Non ride.

Una smorfia lucida, stira le linee di quel suo viso sofferente, lo vernicia di un finto sudore, rinforza la calamita degli occhi inquieti d'allucinazione, inadatti ad immaginare un cielo tranquillo. E appena parla, fa sì che la sua voce superi, certo, delle profondità fisiche remote, e giunga esilissima e tagliente, ad affiorare in un paradosso, che il cervello deve avergli trasmesso per giuoco.

È l'autore della *Vita degli insetti*, di *R.U.R.*, dei *Creatori*.

Se chiedete di lui vi diranno:

“Ha cercato di ritrovare in mezzo alle concezioni di questo periodo ipercritico e iperteorico la purezza del cuore e la fede nella bellezza immutabile del destino umano, che risponde ai bisogni dell'uomo e della sua felicità, malgrado tutte le ombre e i dolori. È un sostenitore convinto del pragmatismo”.

Ma a sentirlo parlare, la sua desolata negazione vi brucia a un tratto come una ventata d'incendio. Avete l'impressione che, per un delirio ginnastico dello spirito, egli finirà per negare anche se stesso. E rimane intanto come un palombaro,

sott'acqua. Grigio. Implacabile. Quasi nuotasse alla ricerca di una verità caduta nel profondo, che le sue stesse mani non possono districare dagli abissi fosforici, in cui hanno tentato di ghermirla.

L'ultima commedia

“In primo luogo – mi dice – io non amo il teatro. Né desidero essere un uomo di teatro. A venti anni, ho scritto la mia prima commedia, *I briganti*. Per fortuna, è d'argomento troppo locale e non può essere rappresentata all'estero. Ma che cosa posso farci, se dopo il primo peccato è venuto il secondo, il terzo, verrà l'ultimo? Sono come uno di quei cagnolini da salotto, ai quali battete il muso, inutilmente sul laghetto ammonico che hanno scompisciato proprio nel bel mezzo di un tappeto prezioso. Recidivi per vizio costituzionale; ricominciano da capo appena dimentichi delle busse, cambiando magari l'indirizzo dei loro messaggi. Non più il tappeto: il cuscino. Non più il cuscino: i piedi di un visitatore illustre...”.

Sembra che rida. Sogghigna.

“Guardate, per esempio, la mia ultima commedia. *I creatori*. Un fiasco classico. Eppure...”.

Un po' amareggiato, vuol far rivivere questa sua fantasima, che, ultimamente, ha conosciuto tutte le intemperanze e tutte le violenze di una battaglia furibonda. Me ne parla, ora, con una specie di gioia malsana, come se nel protagonista rivivesse un po' della sua sensibilità più nascosta. La più corrosiva, naturalmente.

“Il creatore maggiore – dice – è un Adamo dei tempi nostri, evoluto secondo la scienza ed il pensiero moderno, che per una volta tanto ha abbandonato la sua funzione normale di creatura. Poiché il mondo è cattivo, e Adamo vuol distruggerlo, negando ogni cosa, Dio decide di metterlo alla prova. Gli dice: distruggi pure, tutto. Ma ricostruisci. E crea un mondo nuovo. La vecchia baracca traballante, crolla infatti alla prima cannonata, sparata alla fine del prologo.

E si ricomincia...

I primi due esseri, inventati da Adamo, a sua somiglianza, sono una donna, Eva, ed un superuomo. S'incomincia male. Malissimo. Perché le cose procederebbero abbastanza discretamente, se quasi subito il superuomo, per dimostrarsi degno della sua definizione, non saltasse a piè pari i vincoli morali, e non giuocasse ad Adamo il brutto tiro di portargli via la sua donna. È inutile. Fatta la legge, trovato l'inganno. E l'adulterio, anche in un mondo ricostruito è una istituzione basilare.

Ma forse, anche per questo, un rimedio c'è. Radicale. Adamo rinnega, infatti, la sua prima opera, e, poiché gli è facile, ricostruisce un'altra donna: Lilita. Poi, dà anima ad un altro uomo, “Alter ego”. E finisce, col tempo, per regalargli anche una compagna, fabbricata a suo uso e consumo esclusivo.

Lilita, diventa così la custode del domestico focolare. Ma è la volubilità in persona. Muta pensiero, desiderio, capriccio. È donna e femmina, nel senso più assoluto e inferiore. Tanto, che finisce per seguire il cattivo esempio di Eva, e per cadere fra le braccia del superuomo. Anche lei! Come si vede, quest'ultimo ha assunto l'esclusiva rappresentanza dell'adulterio. E ne approfitta, giacché c'è poco da scegliere. Quando può e quando

vuole”.

Gli uomini in serie

Sembra che Čapek rida, nel raccontare. Il suo volto è anche più lucido. La calamita degli occhi anche più elettrizzante, mentre la luce si intorbida sempre più, e rimaniamo nella penombra discreta. Isolati. “Breve. La vita della società ricomincia. Ma poiché anche “Alter ego” ha il potere sommario di creare e moltiplicare gli uomini, approfitta dell'occasione e si mette a produrne addirittura in serie, suscitandone la vita dalla creta. Subito, però, la diversità della concezione mette i due uno contro l'altro. E scoppia la tragica antitesi. La concezione individualista di Adamo, urta contro la concezione collettivista di “Alter ego”. Ed allora è necessario che i creatori si dividano. Che traccino i propri confini. Che diano origine, ognuno, ad una propria dinastia.

Così è. Finché suona anche per loro la sorda campana della morte. Non c'è eternità per nessuno. E, come tutto passa, finiscono o credono di finire per riposare in pace, sulla stessa linea di confine tracciata un giorno dalle loro mani, nelle tombe che i posterì hanno elevato in loro gloria.

Credete che sia esaurita, a questo punto, l'influenza determinante dei due capistipiti? Errore, come vedrete. Ad ogni anniversario, i discendenti che si recano in corteo ad onorare la memoria dei due creatori, si mettono, infatti, prima a guardarsi in cagnesco. Poi, dalle parole passano, come suol dirsi, ai fatti, e si pestano botte da orbi. Il male si è che il contagio passa dal palcoscenico alla platea. E per poco, di quei pugni teorici non ho beneficiato anch'io...

Bene. Torniamo a bomba. *Ab ovo*. Supponete che, dopo questa lezione, pur detestando il teatro, nel quale non metto mai piede, nemmeno alle mie *premières*, smetterò di scrivere per il teatro? ...”.

I quesiti sull'Italia

Vedo la sua maschera pallida, che ormai sembra appesa alla parete, come un calco vivo del suo volto vero, col solito sorriso inchiodato nel taglio delle labbra sottili. È il momento in cui, dall'arte è facile scivolare nella politica. Questo freddo ragionatore s'è appassionato al suono della propria voce. Canta. Gli ricordo perciò le polemiche che un suo recente libro, *Lettere dall'Italia*, ha suscitato. Col suo solito stile, egli prendeva tutto in giro, operando trasposizioni storiche e figurative, in uno sfondo di umorismo boemo.

“Già. Sono stato in Italia – mi risponde. – Tre anni fa. L'ho percorsa in lungo ed in largo. Solo. E le dico subito come sono rimasto, *Charmé. Enchanté*. Ho visto tutto, o per lo meno ho creduto di vedere molte cose. La milizia, per esempio. Dei ragazzi armati. E mi son chiesto se fosse bene o male. Non mi sono risposto. Poiché, certo, i treni marciavano in perfetto orario, ed il paese mi appariva pacifico. E dal momento che non ero mai stato in Italia, non potevo fare dei paragoni con 'prima'. Mi contentavo di leggere i giornali e di visitare i musei, curiosamente tranquillo. A parte poi le polemiche delle fazioni, mi sembrava anche che il regime non fosse instaurato da due anni soltanto, ma da un gran pezzo. Mi correggerò: nel secondo anno, non si poteva parlare ancora di un regime, ma di un

metodo. Ed allora, sempre dubbioso, mi sono posto il quesito: si tratta proprio di una forza politica nuova, di un regime o di un metodo? Evidentemente c'era una forza sconosciuta che operava, un'organizzazione militante che si agitava in travaglio. E sono rimasto dinanzi a questo punto interrogativo...".

Quanta acqua, nel vostro vino di allora, pan Capek! Con quel brutto scherzo dei quattordici punti wilsoniani, che vi avevano trafitto ed avevano fissato anche voi nel gran quadro della dottrina democratica, sotto il vetro lucidissimo della fratellanza! Con quel bagaglio di vecchia mentalità politica, non ancora sommerso nemmeno dalla vostra pacifica rivoluzione!? ...

L'ombra liquida si è fatta anche più densa. Siamo quasi all'oscuro; e la pigrizia, certo, impedisce al mio ospite di girare l'interruttore elettrico. Di là, silenzio di casa in abbandono. E dinanzi a me, gli occhi lucidi di Capek, che continua il suo discorso. Lento. Con la voce lontana.

Marinetti e la guerra

"Voglio farvi una confidenza. Inedita. Allo scoppio della grande guerra, ho cercato di venire in Italia, per organizzare una campagna contro l'Austria. Il nostro desiderio di liberazione e di indipendenza era acutissimo fin d'allora. Siccome ero in corrispondenza con Marinetti, speravo che Marinetti, del quale mi erano assai noti i fieri e clamorosi sentimenti austrofobi, mi avrebbe aiutato e presentato. Contavo molto sulla propaganda anti-austriaca che avrei potuto fare per decidere l'Italia a entrare in guerra. Chiesi perciò i miei passaporti. Dissi che ero obbligato al viaggio per ragioni di studio. Disgraziatamente, non fui creduto e la polizia dell'Imperatore, da quel giorno, mi fu alle calcagna. E la sorveglianza continuò assidua e rigorosa. Potete immaginarvi come...".

Pausa.

"Ora, per fortuna, non avremo più guerre. Almeno per cinquant'anni. Se dovessimo dar retta al buon senso...

Io che ne ho visti e ne conosco tutti gli orrori, non posso dimenticare la guerra, tanto che credo che se domani vedessi i *Sokols* armati, non li amerei più. Non per questo sono pacifista. Nella *Vita degli insetti* e nei *Creatori*, ho già espresso questo pensiero. C'è tanto da fare nell'ordine della pace! Che ci lascino tranquilli per cinquanta anni! Come vedete, non sono nemmeno militarista. Quantunque sia convinto che un maschio sia sempre soldato. Se non fosse un combattente, non sarebbe un maschio!

Da noi si è fatto tanto ed è sempre poco. Siamo in fondo dei bambini, cresciuti troppo...".

Eravamo all'oscuro e mi sembrava che Capek sorridesse, con la ossessione di quella sua smorfia, latente *leitmotiv* della nostra conversazione. E mi tornò alla mente, la cena di mezzanotte dell'Epifania, con l'arrivo dei Re Magi, messo in scena dai fratelli Capek, nella loro villa. Secondo quanto avevo sentito raccontare.

L'"arrivo dei Re Magi", non era che una parodia politica allegra, molto allegra, nella quale si erano profilate le caricature dell'ex presidente del Consiglio Svela, di monsignor Schramek capo del partito clericale cattolico, di Kramarz capo del partito nazionale democratico.

Il presidente della Repubblica Masaryk ed il signor Benes, ministro degli Esteri, si tenevano l'augusta pancia, traballante di folle ilarità. L'umorismo del romanziere del *Caso Makropulos* e di *Krakatit*, vestito a losanghe cubiste dal fratello pittore, incideva la pelle come un bisturi. Tutti ridevano.

L'indomani, nacque un caso del diavolo.

Ed allora Capek, che aveva sempre finto di ridere, rise sul serio. Ma chi se ne accorse?

[“La Stampa”, 18.08.1927, p. 3]

12.

R-U-R di Karel Tchapek al “Fiorentini”

SIAMO in un anno di avvenire nel 2000. In un'isola immaginaria dell'Oceano si è insediata la *R.U.R.*, una azienda la quale fabbrica i cosiddetti *Robots*. Sono, questi, dei fantocci viventi che hanno tutto dall'uomo, tranne l'intelligenza e la facoltà di riprodursi da sé stessi; e sostituiscono utilmente gli uomini nelle più aspre fatiche; ve ne è quindi enorme richiesta in tutto il mondo. Ben presto i Governi decidono di servirsi dei *Robots* anche per fare le guerre: ma i *Robots* finiscono per ribellarsi contro le crudeli ed eccessive esigenze degli uomini, e li sterminano tutti, compreso il *dottor Gall*, che è l'unico a conoscere il segreto della fabbricazione dei fantocci viventi. Sopravvive il solo *Domin*, direttore amministrativo della *R-U-R*, che i *Robots* lasciano in vita sol perché egli funzioni da loro servitore, dopo d'esserne stato per tanto tempo il padrone.

Il genere umano, così, è finito, esso è stato sostituito dai *Robots*: ma come faranno, questi, a riprodursi a loro volta se ignorano il sistema della loro fabbricazione? Per fortuna, si ha notizia che una ventina di esseri umani sono riusciti a sfuggire alla strage generale, salvandosi a bordo di un piroscalo e tenendo lungamente il mare. *Domin* non è, dunque, il solo sopravvissuto. L'umanità finirà, così, col riavere il sopravvento sulla vita meccanica e artificiale.

Questa commedia in quattro atti, che l'autore cecoslovacco Karel Tchapek ha definita “utopistica”, vuole, in fondo, essere una satira contro la odierna civiltà nei suoi sempre più superbi e folli tentativi di strappare alla divinità i suoi segreti di creazione. La concezione è, certo, audace per quanto acuta: e l'autore la imposta e la svolge con chiarezza e con vivido senso di modernità: tuttoché il lavoro, appunto perché chiuso nel ferreo cerchio della sua concezione, appaia lento e inceppato nel suo movimento scenico, e, a tratti, statico addirittura. Non mancano, tuttavia, momenti di schietta emozione e d'intensa drammaticità.

Bruno Palmi e Bianca D'Origlia diedero un efficace rilievo alle rispettive parti di *Domin* e di *Elena*. Furono secondati con impegno dalla Ferrero, dal Pierantoni, dalla coppia Bassi e dagli altri. Il pubblico accolse con rispetto il lavoro ed evocò gli interpreti alla ribalta due volte dopo ciascun atto.

Stasera *R.U.R.* si ripete. Domani *La presidentessa*,

protagonista Bianca D'Origlia.

[Il ritaglio di giornale senza indicazione della testata e della data è conservato in Praha, Národní archiv, Ministerstvo zahraničních věcí – výstřížkový archiv, kart. 1578]

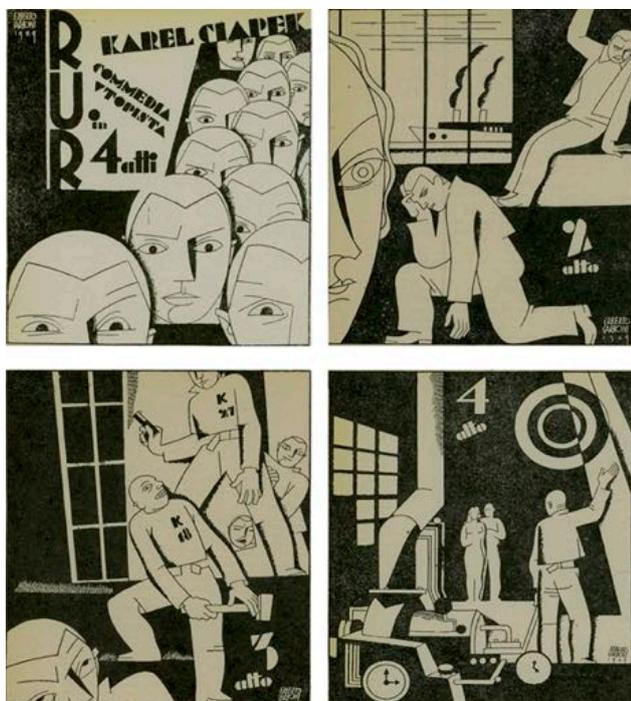


Fig. 12-15 – Illustrazioni di Erberto Carboni (1929)

13.

Karel Čapek
Lorenzo Gigli

NON c'è utopia o concezione audace che non trovi presto tardi qualche riflesso nella realtà, la quale si dimostra spesso molto più grandiosa e libera della fantasia più spregiudicata. La fantasia precorre, la realtà costruisce. I romanzi fantastici di Giulio Verne sono le cronache delle imprese dei giorni nostri, è il nostro capitano Nemo e l'esploratore Wilkins che pensa di immergersi in sottomarino per sbucare da un punto all'altro della calotta polare. Nel caso della concezione di Karel Čapek, la realtà è stata impaziente di raggiugliarsi all'immaginazione: ed ecco che dalle mani d'un costruttore inglese, che aveva visto muoversi sulla scena il Robot, l'uomo-macchina del commediografo ceco, è uscita la prima coppia meccanica, l'uomo e la donna di ferro, che la radio fa camminare, parlare, ridere, piangere. Questa volta la scienza e la vita hanno imparato qualche cosa dalla letteratura; e, a dispetto degli zelatori delle verità depositate e dei severi custodi delle leggi fisse, le posizioni una volta tanto si rovesciano.

Karel Čapek e suo fratello Giuseppe sono tra i rappresentanti più in vista del giovine e illustre teatro ceco. Costituirono

per un certo tempo una "ditta" che riscosse molti successi e si acquistò una fama di spregiudicatezza non disgiunta dal sospetto del trucco. Invece i due Čapek lavoravano insieme, e lavoravano sul serio. Poi Giuseppe si sfogò di preferenza nella pittura e si mise a capo delle schiere d'avanguardia sfoggiando audacie cubistiche che i suoi compatrioti dimostrarono di apprezzare assai; e Karel condusse avanti da solo l'azienda teatrale, ispirandosi a temi filosofici e utopistici in relazione agli aspetti più antiumani della società capitalistica e della civiltà meccanica. I suoi lavori passarono dai teatri di Praga ai teatri d'Europa: ed ecco la satira disperata de *La vita degli insetti*; il grottesco accorato de *L'affare Makropulos*; la drammatica visione, in *R.U.R.*, dell'umanità futura, costruita di fantocci meccanici senz'anima e senza cuore, che, fabbricati dagli uomini veri per calcolo egoistico e per sete di danaro, distruggono gli uomini e restano soli a comandare sulla terra deserta di valori morali.

"R.U.R." è la sigla di una ragione industriale, d'una grande società anonima che ha azionisti in tutto il mondo: la "Rezon's Universal Robots" che fabbrica, sulle formule lasciate dal grande fisiologo Rezon, l'uomo meccanico (Robot) e la donna meccanica (Robote). L'azione è proiettata nell'anno 2000, in un'isola lontana, dove vivono i costruttori che diffondono su tutta la faccia della terra i loro fantocci destinati a sostituire la mano d'opera umana troppo costosa: sono viventi, anche intelligenti, ma privi di ogni sensibilità. Nell'isola capita un giorno Elena Glory, venuta a visitare le officine dei Robots, la cui sorte la allarma e la impietosisce. Gli uomini dell'isola s'innamorano di Elena, che vi resta e sposa il più giovane di essi, Domin. Passano gli anni, il successo dei Robots è universale: tutti i governi ne comperano per lavorare la terra, costruire le case, fare le guerre. L'uomo non fa più nulla: i Robots faticano, conquistano e muoiono per lui. Ma l'egoismo e l'ozio minano l'umanità alle basi, non nascono più bambini, la rinuncia all'azione conduce alla morte. E intanto i Robots, consci della loro potenza, progettano di impadronirsi del mondo distruggendo la razza umana. Nell'isola l'inquietudine generale si riflette con aspetti d'incubo. Elena un giorno prende il manoscritto del vecchio Rezon, dov'è custodito il segreto per la fabbricazione dei Robots, e lo dà alle fiamme. La rivolta mondiale dei Robots, si trasferisce nell'isola: e il gruppo degli uomini veri vorrebbe mercanteggiare la propria salvezza cedendo ai vincitori il segreto di Rezon. C'è, tra essi, qualche Robot al quale certe modificazioni apportate alla formola rezoniana dal prof. Gall ha dato sensibilità e cuore: quando i Robots entrano nella sala dove sono raccolti Elena, Domin e gli altri e, compiuta la strage, rimane un solo superstite, l'ultimo uomo, Alquist, costui si trova di fronte ad una coppia costruita dal Gall, ad un robot e una Robote che ripetono i moti e i sentimenti dell'umanità distrutta. Istinto, amore. Nel tragico mondo meccanico è stato gettato un seme divino; sulle rovine della società umana sta per nascere una nuova società. "La vita non scomparirà!" grida Alquist prima di andarsene per sempre. La vita ricomincerà dall'amore.

Questa la visione ottimistica alla quale il pessimismo e il

paradosso di Karel Ciapek concludono. La sua Città d'Utopia, prigioniera di migliaia di macchine, diventa il Paradiso terrestre della nuova umanità cui l'antica ha tramandato il suo potere d'amare, di soffrire, di credere.

[“Il dramma”, 1929, 68, pp. 7-8]

14.

*“R.U.R.” 3 atti e 4 quadri di K. Ciapek
c.g. [Cipriano Giachetti?]*

SI è ascoltato ieri sera un lavoro che ha avuto in Europa il suo quarto d'ora di celebrità e che non ha tentato nessun capocomico italiano forse per l'arditezza del suo contenuto utopistico, che non si adatta troppo ai gusti dei nostri pubblici. Dobbiamo esser grati all'Accademia dei Fidenti, che superando difficoltà non lievi di messa in scena e di recitazione, ha avuto il coraggio di farci sentire ed anche, in più punti, ammirare l'originale commedia.

Karel Ciapek è, insieme al fratello Giuseppe, uno degli autori ceco-slovacchi più rinomati e fra quelli che hanno tentato vie nuove sul teatro: questa di mettere in scena dei fantocci animati non è un'idea del tutto peregrina: l'amico Beccari — gran conoscitore di letteratura iberica — mi suggerisce il *Mister Pigmalione*, dello spagnuolo Giacinto Graer, una farsa tragi-comica che s'impenna sulle stesse trovate e che si dette nel 1923 a Parigi e successivamente a Praga e a Madrid con bel successo.

“R.U.R.” ha pur essa una diecina d'anni di vita e in Cecoslovacchia, in Germania ed in Inghilterra eccitò la curiosità e l'interesse dei più vari pubblici e non a torto: la commedia ha, naturalmente, intenti filosofici e dimostrativi: vuol mettere in guardia gli uomini contro l'eccessiva meccanizzazione della vita, li ammonisce a non superare i limiti della conoscenza umana, a non voler giungere a quello che è solo concesso a Dio, pena una crisi fatale che verrebbe a colpire la razza alle fonti stesse della sua esistenza. È quello che succede a quegli uomini che seguendo le ricerche e la formula dello scienziato Rezon son riusciti a costruire degli esseri meccanici in tutto simili all'uomo, ma ai quali è negato il piacere e il dolore, è negato soprattutto il soffio spirituale che realizza le grandi opere. Succede che gli uomini meccanici o Robots, costruiti su larga scala dalla *Rezon Universal Robots* vengono a poco a poco a sostituire un'umanità corrotta e infrollita nell'ozio: gli uomini vengono annientati ed essendo stata distrutta la formula secondo la quale i Robots erano fabbricati, gradualmente anche essi vengono a mancare. Sarebbe questa la distruzione finale se gli ultimi Robots, costruiti con una precisa intenzione di avvicinarli agli esseri animati, non sentissero rinascere i sentimenti eterni dei più antichi progenitori. Dall'ultima coppia meccanica — uomo e donna — rinasce insomma l'amore, sorgente di speranza e di vita.

La commedia nella sua utopistica ma, in un certo senso, veristica realizzazione, pur avendo tratti di intensa poesia e

di pensiero, minaccia spesso di cadere nel grottesco se non è sorretta da un'interpretazione che sappia reggerne l'equilibrio scenico, mantenendole quell'atmosfera di sogno in cui si svolge: ieri sera Wanda Capodaglio e Pio Campa, coadiuvati dai migliori elementi dell'Accademia, fecero sforzi lodevolissimi perché l'intento fosse raggiunto e in molta parte ci riuscirono: accanto ai due eccellenti attori si distinsero il Sebastiani, in una parte di molta responsabilità, il Carreras, l'Aly Belfadel, la signorina Gori e gli altri.

Magnifiche veramente per invenzione e per gusto apparvero le scene di Giorgio Venturini. La direzione scenica era affidata all'amorosa ed intelligente cura di Raffaello Melani.

Il pubblico, elegante ed elettissimo che affollava la Sala dei Fidenti, si interessò molto al lavoro e chiamò alla fine di ogni atto ripetutamente gli interpreti al proscenio. “R.U.R.” si replicherà domani sera.

[“La nazione”, 02.02.1933, p. 5]

15.

R.U.R.

*Un'opera originalissima e audacissima,
in una drammatica atmosfera avveniristica
densa di suggestione e di poesia*

SE ognuno si mettesse a contare tutti i film che ha visto si troverebbe in un bell'imbarazzo. Per qualcuno si tratta di mille e per qualche altro di 10 o di 100 mila pellicole che gli sono passate dinanzi agli occhi annoiandolo o divertendolo, commuovendolo o esilarandolo. Ne abbiamo viste molte che si riferivano ai nostri tempi e molte altre che si riferivano al passato con le sue corazze, le sue tuniche, i suoi collari di merletto, le sue crinoline e le sue carezze rococò. Tra musiche di minuetti e musiche di motori, tra valzer e sirene d'incendi, il mondo ci è apparso sullo schermo in ogni suo aspetto lieto o triste, vecchio o nuovo. Ma se abbiamo visto il mondo com'era alcuni secoli fa e come è oggi, ci attende una sorpresa immensa che darà una specie di scossone alle placidità alla nostra mente abituata ai soliti binari: siamo in procinto di assistere a un film che si svolge nel duemila, epoca che per altro ci è già molto vicina, ma che, come ci avverte un netto presentimento, sarà carica di cose strabilianti, di cose che, solo a pensarle, fanno tremare le vene e i polsi. Ricordate questo titolo: “R.U.R.”. È una sigla, la sigla della società che, con le formule lasciate dal fisiologo Rezon, fabbrica Robot, l'uomo meccanico. Dall'isola dove sono fabbricati, i fantocci destinati a sostituire la mano d'opera umana si diffondono per tutto il mondo. Un giorno una bella ragazza, Elena, viene a visitare le prodigiose officine e i costruttori si innamorano di lei. Il più giovane di essi, Domin, se la sposa. Mentre il tempo passa, il successo dei Robot, privi di sensibilità e di cuore ma simili in tutto il resto a noi, è universale. Tutti i governi comprano questi uomini finti in gran numero, per far loro lavorare la terra, costruire le case e combattere le guerre. E intanto gli uomini veri non fanno più

nulla. Accade così che la pigrizia e i piaceri corrompono a tale punto la nostra specie che essa non si riproduce più, si va spegnendo. Non nascono più bambini, l'ignavia intorbidisce il genere umano, ogni nobile anelito muore. E i Robot sempre più forti e numerosi, comprendono che sta giungendo per essi il momento di conquistare la terra, sulla quale grava ormai un'aria di allucinazione e di sgomento. L'isola, l'isola dove sono le officine dalle quali sono usciti in serie infinite i fantocci micidiali, è pervasa dallo spavento. Elena getta nel fuoco le formule che contengono il segreto della malefica costruzione, ma intanto la ribellione dei fantocci su tutti i continenti assuaporzioni angosciose. L'umanità è massacrata, tutti gli uomini e tutte le donne sono uccisi, solo poche persone sono sopravvissute nell'isola maledetta dove erano stati costruiti i fantocci sinistri. L'orda dei Robot ormai si avvicina all'isola, vi sbarca, la sta per prendere d'assalto. I pochi uomini superstiti pur di salvarsi, sono disposti a cedere all'invasore le formule della sua origine, ma purtroppo queste formule sono andate in

cenere. Così la strage comincia tra orrendi bagliori. Come termina la tragica, apocalittica, fatale gesta? Ognuno lo vedrà coi suoi occhi. Ma affinché gli occhi degli spettatori non siano sbarrati dal terrore, affinché possa essere vinta l'emozione che questo film darà agli spiriti più agguerriti, occorre ricordare che si tratta di una finzione, di una finzione paurosa e paradossale. L'umanità non correrà il pericolo di essere distrutta dalle macchine create dalla plutocrazia per la sua comodità, i nostri figli non saranno sgozzati dagli infernali fantocci comunisteggianti della "R.U.R.". Ma questo film ci darà una salutare lezione per farci amare sempre di più il lavoro, per farci considerare sempre meglio, lontani da ogni aberrazione, i veri e chiari valori della vita.

[Doppio foglio illustrativo contenuto nel cofanetto Ente Nazionale Industrie Cinematografiche – Cinecittà – CINES, *Elenco Film 1942-1943*, Torino 1942]

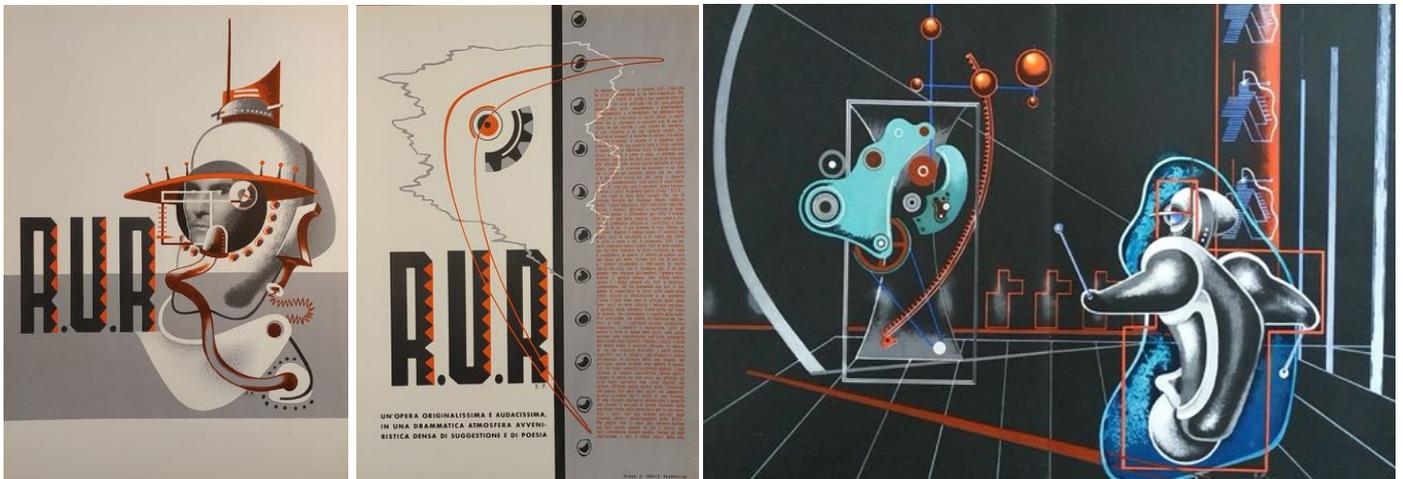


Foto 17-19 - Disegni di Enrico Prampolini

www.esamizdat.it ◇ A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 195-218.

◇ *Karel Čapek's Robot: 100 Years of Changes. Čapek's Writings about R.U.R. and the Italian Reception During the 1920s and 1930s* ◇

Alessandro Catalano

Abstract

This study clarifies the events that led to the appearance of the word 'robot' in world culture and shows the international reception of the work of Karel Čapek *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, which caused a deep transformation of the robot into a mechanical anthropomorphic creature. All the author's texts dedicated to the topic are translated into Italian for the first time, and primary sources which testify the resonance that *R.U.R.* received in Italy have been republished.

Keywords

Czech literature, Karel Čapek, Robot, History of Literature, Italian Futurism.

Author

Alessandro Catalano (Rome, 1970) teaches Czech Literature at the University of Padua, translates from Czech and deals with studies in Czech literature and history of Middle-Eastern Europe.

Publishing rights

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



© (2020) Alessandro Catalano

Архитектура конструктивизма в советском изобразительном искусстве конца 1920-х - начала 1930-х гг.

Елена Воронович

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 219-230 ◇

Рабочие строят свои города,
Растут в высоты рабочие соты,
Над флигелями дохлыми,
Сияют стеклами.
Старый вид страна потеряла:
Смотри, как кипит борьба материала.
Новый хозяин пришел и решил!
— Эти фасоны для нас хороши.
Четкий профиль и ровный тон
Дают кварталам стекло и бетон.
Свободны они от пыли и грязи:
Протрешь стекло и — конец заразе.
Н. Асеев¹

С ОВЕТСКОЕ изобразительное искусство с конца 1920-х годов начало эксплуатировать эффектные остросовременные формы конструктивистской архитектуры, чтобы обозначить пульсирующее, несущееся вперед время. Карикатуры и иллюстрации в журналах, вгрызаясь в городские проблемы или желая показать позитивный и стремительный процесс трансформации облика городов Страны Советов, непременно изображали хоть одно такое здание как часть пейзажа. Часто строение возвышалось над обветшалой церковью, неказистой усадьбой XIX века или бревенчатой избой. И тогда оно определенно выступало в роли не только и не столько самого себя, сколько в качестве символа тотального обновления — замещения старого мира новым, вытеснения прежних форм нынешними. Изображения зданий из стекла и бетона стали непременной частью журнальных репортажей о “неудержимом”² росте Москвы [Илл. 1]. Почти всегда они были снабжены



Илл. 1 - А. Дейнека, илл. для журнала “Прожектор”, 1928, 45, с. 6.

пропагандистскими названиями: *Каждая победа на жилищном фронте — победа нового быт*³, *Красная столица строится*⁴, *Из темных подвалов и сырых углов*⁵, *Новое строительство Москвы*⁶, *Растут столицы союзных республик*⁷, *Москва — сегодня*⁸, *Москва завтра*⁹, *Из лачуг и развалин — в новые дома*¹⁰. Для но-

³ “Прожектор”, 1927, 20, с. 40.

⁴ “Прожектор”, 1930, 34, с. 24.

⁵ “Прожектор”, 1928, 3, Б.п.

⁶ “Прожектор”, 1930, 31, с. 27.

⁷ “Прожектор”, 1929, 44, с. 20.

⁸ “Прожектор”, 1930, 19, с. 24.

⁹ “Красная Нива”, 1929, 48, с. 12-13.

¹⁰ “Прожектор”, 1928, 50, с. 24.

¹ Н. Асеев, *Город*, “Даешь”, 1929, 1, Б.п.

² А. Киров, *Москва растет*, “Прожектор”, 1927, 14, Б.п.

вой архитектуры тут же была придумана роль — служить “наглядным пособием”¹¹, инструментом, преобразующим сознание масс. Архитектура свободных общественных пространств, гимнастических залов, фабрик-кухонь, универмагов, функциональных крыш стала средством для “уничтожения источника склоки”¹², а архитекторы должны были “переделать наново // наш сардиночный унылый быт”¹³ и создать “материальные предпосылки коллективизации быта и раскрепощения женщины от плиты и корыта”¹⁴. В самом принципе совместного проживания в организованных домах-коммунах видели спасение от домашнего насилия, например, Н. Асеев писал:

Там, где отдых и ласка, и братство,
Время делится сообща
Там не станут цепляться и драться
на домашнюю жизнь ропща¹⁵.

Именно архитектура конструктивизма становится фоном в многочисленных иллюстрациях Н. Вышеславцева к роману М. Козырева и И. Кремлева *Город энтузиастов* (1930 г.). В романе, опубликованном в нескольких номерах “Красной нивы”¹⁶, речь идет о коренном переустройстве жизни общества посредством диефикации (от латинского *dies* — день), под этим термином скрывается: “многосменное непрерывное производство» и «непрерывное культурно-бытовое обслуживание”, при которых жизнь страны не замирает ни на минуту в ярких лучах вечного электрического дня.

В двух выпусках журнала “Прожектор” на всю страницу воспроизводились архитектурные фантазии столяра, декоратора кино-фабрики “Совкино” Ивана Никитченко. Иллюстрация *Дом отдыха* с застекленными кубами фасада, трогательными елочками озеленения и приводненным гидротранспортом на причале так и дышит рационализмом, присущим уже осуществленным постройкам. Ри-

сунок *Город в будущем*¹⁷ с небоскребами и летательными аппаратами интересен тем, что одна из высоток имеет узнаваемые антропоморфные очертания рабочего в кепке. Эти “фантазии” для недалекого грядущего созданы вполне в духе реальных градостроительных проектов и убедительным языком четкой графики говорят о том чудесном новом мире, в котором очень скоро будут жить все граждане СССР. За четкостью геометризованных внешних форм должно последовать и внутреннее устройство быта. “Простой рабочий стиль”¹⁸ социалистического быта коммунаров должен победить мещанский уклад. “Будущий архитектор” из одноименного детского стихотворения, когда вырастет, выстроит дом, где будут разбиты своя больница, школа и телеграф и “парки над крышами высоко”¹⁹. Текст снабжен иллюстрацией А. Рогинской с “типичным” конструктивистским зданием.

Часто фотографии и рисунки воспроизводят одно и то же идеологически важное здание, образ которого кочует из номера в номер. Так, например, процесс постройки нового здания Института Ленина запечатлен в рисунках К. Ротова *На окраине*, Е. Протопопова *Институт В.И. Ленина*. В других номерах журнала “Прожектор” опубликованы фотографии процесса строительства, а затем готовый результат — *Цитадель Ленинизма*²⁰ уже обретшая окончательный монументальный, суровый и величественный облик.

Были и курьезные случаи. Так, газета “Комсомольская правда” в отделе “По Советскому Союзу” опубликовала фотографию здания “Буровского племенного хозяйства” совхоза Константиновка Московской губернии. Но, как иронично заметили сотрудники юмористического журнала “Чудак”²¹, в этой заметке неверно все, кроме фамилии архитектора. Здание по проекту Бурова действительно было построено, но из фанеры, как

¹¹ Н. Дмитриевич, *В новом доме*, “Прожектор”, 1929, 6, с. 24.

¹² С. Гехт, *Газовые таганки*, “Прожектор”, 1930, 4, с. 15.

¹³ В. Маяковский, *Летающий пролетарий*, “СА”, 1930, 1-2, Б.п.

¹⁴ А. Федоров-Давыдов, *Выставка произведений советской и революционной тематики*, Москва 1930, с. 11.

¹⁵ Н. Асеев, цит. по: “Даешь”, 1929, 3, Б.п.

¹⁶ “Красная нива”, 1930, 21-32.

¹⁷ “Прожектор”, 1928, 2, с. 5.

¹⁸ “И в век иной, и в строй иной пора кончать со стариной”, цит. по: “Даешь”, 1929, 2, Б.п.

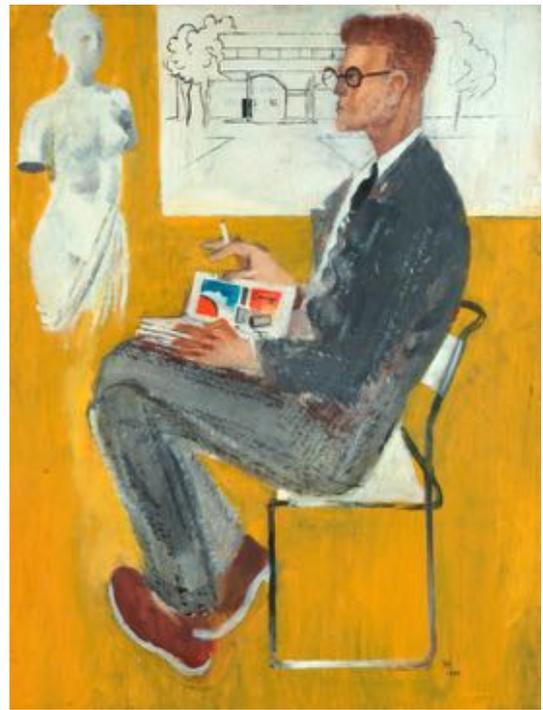
¹⁹ К. Арсеньева, *Будущий архитектор*, “Мурзилка”, 1931, 8, с. 15.

²⁰ “Прожектор”, 1927, 1, Б.п.

²¹ *Загадочная картина*, “Чудак”, 1929, 12, с. 8.

декорация для фильма Эйзенштейна *Генеральная линия* (“Старое и новое”, 1929). Здесь важно, что фотография этого фантазийного здания не вызвала у современников сомнений в подлинности — оно являло собой образец современной архитектуры. Это не удивительно, если иметь в виду, что Андрей Буров “видел свою задачу не в создании декоративных эффектов, как самоцели”, но желая “через фильм провести в жизнь новые методы индустриализированного сельского хозяйства и оформление самих построек, исходя из новых материалов и конструкций”²². По мнению С. Эйзенштейна и Г. Александрова “Образцовый совхоз — это форпост новой, еще нарождающейся сельскохозяйственной культуры” и не смотря на “идеи ‘натуралистического подхода’ к кино [...] идеи пропагандизма одержали вверх над смущением и совхоз был построен”²³. Планируемое воспринималось равным построенному — уже свершенным, состоявшимся и пригодным для использования. И придуманная архитектура, и реализованные проекты в духе конструктивизма становились в конце 1920-х маркерами эпохи. В статье *Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье* приводятся слова самого мэтра о том, что “со стороны архитектурной, совхоз ‘Генеральной линии’ имеет все данные носить название образцовый” и что “здания которые я привык видеть на западе в качестве вилл и особняков, в рабоче-крестьянском государстве строятся для утилитарных сельскохозяйственных нужд”²⁴.

В портрете Булова работы Юрия Пименова (1928, не сохранился²⁵) архитектор изображен сидящим на фоне античной скульптуры и прикрепленного к стене графического листа, в котором угадывается один из рисунков Булова к проекту архитектурного оформления совхоза и одновременно элементы Виллы Савой Ле Корбюзье, кумира Булова [Илл. 2]. Пименов, желая раскрыть



Илл. 2 - Ю. Пименов, Портрет архитектора А. Булова, 1977 (авторское повторение картины 1928), ГТГ.

личность портретируемого, определяет его через профессию и вкусовые предпочтения. Вероятно, находясь под впечатлением от архитектурного облика совхоза, Юрий Пименов в 1928 году, иллюстрируя детскую книгу Ч. Робертса *Зонни и Кид*, помещает счастливую коровью семью, свинок и курочек перед этим зданием.

В 1932 году вышло в свет издание *Ленинград. Новые пейзажи. 1917-1932*, представляющее собой серию автолитографий В. Конашевича — “сборник архитектурных пейзажей”²⁶. Особенно эффектно выглядит графический лист №8, изображающий одновременно Нарвские ворота, Фабрику-кухню²⁷, построенную рядом, и символ времени — трамвай. Конашевич показывает не “старый Петербург, а именно новый Ленинград [...] не идеализирует изображаемый им город, и не ‘эстетствует’: он дает документальные зарисовки новых явлений, фиксирует те небывалые черты в лице города, которые сделали это прекрасное

²² А.К. Буров (*мастера архитектуры*), под ред. А. Булова — О. Ржехиной — Р. Блашкевич — Р. Булова, Москва 1984, с. 57.

²³ В.С., *Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье*, “Экран”, 1928, 46, с. 5.

²⁴ Там же.

²⁵ В коллекции ГТГ находится авторское повторение произведения, датированное 1977 годом.

²⁶ Э. Голлербах, *Ленинград в автолитографиях В.М. Конашевича*, “Ленинград. Новые пейзажи. 1917-1932”, Ленинград, 1932, Б.п.

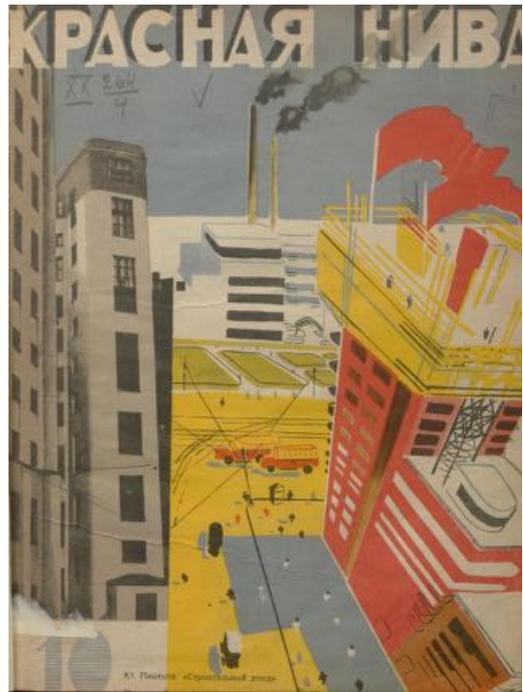
²⁷ Построена в 1929-1930 гг. по проекту архитекторов под руководством А. Джорогова.

лицо моложе и радостнее”²⁸.

Архитектурный конструктивизм нашел свою вторую жизнь в графике, а вслед за ней и в живописи. Многие формальные приемы станкового искусства были “подсмотрены” у конструктивистов: общий минимализм деталей, лаконичные, но при этом “деловые” композиции, в которых всё слаженно работает и нет ничего лишнего; примат прямых линий, четких контуров и геометрических объемов. Кроме того, советская конструктивистская архитектура послужила источником вдохновения для художников. Они с удовольствием изображали саму конструктивистскую архитектуру, которая была для них воплощением духа времени, всего молодого, свежего, новаторского и подающего надежды.

Например, мастера Общества станковистов (ОСТ): Петр Вильямс, Мечислав Доброковский, Александр Дейнека, Екатерина Зернова, Александр Лабас, Владимир Люшин, Юрий Пименов, Федор Антонов и их творческие единомышленники, такие как Валентина Кулагина, Семен Павлов, Борис Рыбченков, создавали произведения, в которых конструктивистские постройки сопровождали основные сюжеты их картин.

Увлеченные “кружевом заводских конструкций”²⁹, остовацы разрабатывали темы труда, спорта, техники, полета, были заняты поиском нового типажа человека, созданием жанра индустриального пейзажа. Для них — “энтузиастов [...] индустриального века”³⁰ и “детей города”³¹ формы новой архитектуры стали частью их визуального словаря. Используя “все возможности новых достижений и традиций, языком станковой картины художники общества решали основные тематические задачи живописи наиболее выразительно и близко современности”³². Белоснежные здания с характерным ленточным остеклением, угловыми балконами и плоскими функциональными кров-



Илл. 3 - Ю. Пименов, Обложка для журнала “Красная нива”, 1930, 10.

лями, стали отличительным признаком новизны в сюжетах их полотен и графических листов. Новая архитектура в изобразительном искусстве и новая архитектура в реальности оказываются настолько тождественны, что, делая обложку журнала “Красная нива”, художник Юрий Пименов включил фрагмент фотографии здания Центрального телеграфа в свой оригинальный цветной рисунок *Строительный этюд*³³, используя редкий для себя прием коллажа [Илл. 3]. Для еще одной обложки того же журнала³⁴ Валентина Кулагина также обратилась к приему совмещения графики и фото, но ее подход был еще более радикален. Фотографии людских масс встроены в геометрию улиц и домов, что наглядно демонстрировало принцип преобразования человека архитектурой [Илл. 4].

В рисунке *Дождь* для журнала “Красная нива”³⁵ Юрий Пименов, несколько меняя реальные детали, воспроизводит архитектурный облик шестизэтажного дома кооператива “Дукс”³⁶ на Ленинградском проспекте. Художник подчеркива-

²⁸ Э. Голлербах, указ. соч.

²⁹ А. Дейнека, *Учитесь рисовать*, Москва 1961, с. 31.

³⁰ Я. Тугендхольд, *ОСТ*, “Известия”, 16.05.1926.

³¹ Там же.

³² Ю. Меркунов, *Первые общества и выставки*, в *Борьба за реализм в искусстве 20-х годов*, под ред. П. Лебедева — В. Перельмана, Москва 1962, с. 205.

³³ “Красная нива”, 1930, 10.

³⁴ “Красная нива”, 1930, 12.

³⁵ “Красная нива”, 1929, 40.

³⁶ Архитектор А. Фуфаев, 1927-1928.



Илл. 4 - В. Кулагина, Обложка для журнала "Красная нива", 1930, 12.

ет ритм вытянутых прямоугольников окон и их Г-образные темнеющие полосы. Громада нового кооперативного дома возвышается перед строением XIX века и Солевой башни Симонова монастыря. Для достижения этого эффекта Пименов увеличивает этажность дома-коммуны [Илл. 5]. Этот же дом с балконными оградками из металлических труб изображен и в картине Юрия Пименова *Новые дома* (1930, местонахождение не установлено) молодые мужчины и женщины находятся в интерьере этого только что построенного здания с окнами в пол, а дальний план демонстрирует зрителю, что это не только новый дом, но новый квартал, может быть даже новый город. Картина была представлена в 1930 году на *Выставке произведений советской и революционной тематики* в разделе "Новый быт", как противопоставление "старому, грязному, некультурному быту"³⁷. Лаконичный интерьер соответствует реализованным лозунгам газеты "Комсомольская правда", призывавшей "Предать хлам



Илл. 5 - Ю. Пименов, Дождь, илл. для журнала "Красная нива", 1929, 40.

публичному суду!"³⁸. В другой работе Пименова этого же года *Дети на балконе* (Музей Людвига, Кельн) художник, изображая на балконе мальчика и девочку, словно показывает это же здание, но снаружи³⁹ [Илл. 6]. Это своего рода творческое обживание новых пространств, реклама нового быта в формате станковой картины. Символическим в этом отношении видится оформление бумажной обертки мыла "Новый быт", где над "ц" изображено модернистское здание, одновременно — клуб, столовая, библиотека, ясли, школа и амбулатория. Сбоку содержится недвусмысленный текст: "Покончим с религией и пьянством, вперед к коммунистическому быту"⁴⁰ [Илл. 7].

Точно так же поступает и Петр Вильямс в работе *Автопробег* (1930, ГТГ). Автомобили —

³⁸ Цит. по: С. Бойм, *Общие места, Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, с. 54.

³⁹ Сопоставление этих произведений позволяет предположить их серийный характер, важный для творческого метода Юрия Пименова.

⁴⁰ Туалетное [мыло] "Новый быт", Покончим с религией и пьянством, вперед к коммунистическому быту, обертка, "Сибкрайсоюз", < <https://electro.nekrasovka.ru/books/6167387> > (последнее посещение: 01.11.2020).

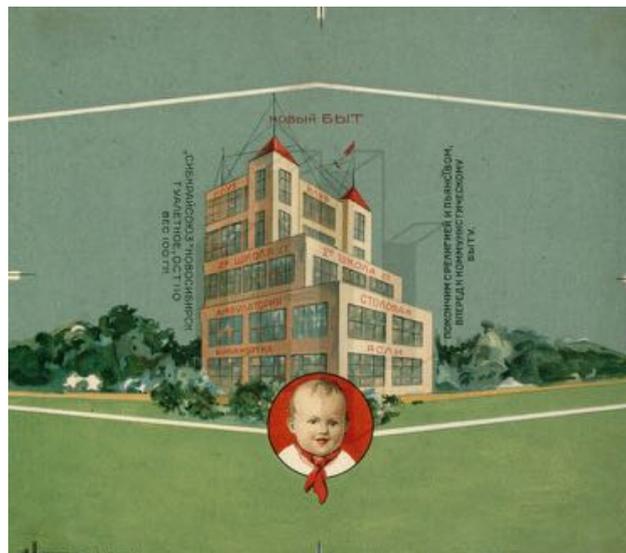
³⁷ А. Федоров-Давыдов, указ. соч., с. 13.



Илл. 6 - . Ю. Пименов, Дети на балконе, 1930, Музей Людвиг (Кельн).

беспорные победители в неравной конкурентной борьбе с крестьянской лошадкой. Они мчатся мимо зрителя и только что построенных, еще не полностью лишившихся строительных лесов, корпусов Всесоюзного электротехнического института⁴¹ в Лефортово. В этот же пейзаж художник помещает общественный корпус экспериментального дома-коммуны архитектора И. Николаева на улице Орджоникидзе с узнаваемыми шедовыми фонарями [Илл. 8].

В этих картинах, закладывающих тематическую



Илл. 7 - Обертка туалетного мыла “Новый быт”. Покончим с религией и пьянством, вперед к коммунистическому быту, обертка, “Сибкрайсоюз”.

основу для социалистического реализма, уже показана еще не декларируемая идеологами социалистического реализма “реальность в ее революционном развитии”. Здесь словно представлено настоящее и, одновременно, недалекое будущее, уже видимое художниками сквозь непрерывные ленты окон зданий.

В интимной, домашней сцене зарядки и игры с ребенком Федор Антонов помещает персонажей в интерьер конструктивистского дома (*В выходящий день. (Новый быт)* (1932, ГРМ). Залитое солнцем пространство кажется идеально спланированным для жизни, где возможны и занятие спортом и радость здорового детства. В окне мы видим пейзаж, структурированный сахарными прямоугольниками новой архитектуры [Илл. 9]. Конструктивизм воспринимается базой для архитектуры будущего — советского, светлого, скорого. И его функциональность лишь укрепляет веру в то, что это будущее состоится.

Схожая идея возникает и в полотне А. Лабаса *Дирижабль и детдом* (1930, ГРМ) — настоящем гимне, славящем будущее. В нем соседствуют дети — взрослые грядущего, дирижабль — транспорт завтрашнего дня и подчеркнута функциональные кровли “домов нового быта” [Илл. 10]. “Начиная с гостевских утопических проектов тотального переустройства нового коммунистического

⁴¹ Архитекторы: Александр Кузнецов, Лев Мейльман, Владимир Мовчан, Геннадий Мовчан. Постройка 1929 года.



Илл. 8 - П. Вильямс, Автопробег, 1930, ГТГ.



Илл. 9 - Ф. Антонов, В выходной день. (Новый быт), 1932, ГРМ.

мира, создания всечеловеческого дома-коммуны и нового человека, иконография нового быта базировалась на полной реконструкции времени и пространства⁴².

Экспрессивные фигуры бегунов с удлинёнными пропорциями на картине *Бег* Юрия Пименова (1928, местонахождение не установлено) стремятся к рекорду на фоне радуги, летящего гидроплана и, подчеркивающих линию горизонта, строгих форм новой архитектуры, прототипом которой стала опубликованная в "СА" фотография дома, по-

строенного в Версале Андре Люрса⁴³. В этой работе разрабатываемая художником тема спорта, получает четкую привязку ко времени [Илл. 11]. Нужно отметить, что художники не фантазируют, создавая образы архитектуры, они, приветствуя все новейшее, изображают и готовые отечественные, и зарубежные образцы.

Старая архитектура порой совсем исчезает из городского пейзажа в картинах советских художников, так, например, в картине Екатерины Зерновой *Передача танков* (1931, ГТГ). Парад проходит на фоне квадратов и прямоугольников современных домов, а от эпохи прошлого в картине изображена только брусчатка на первом плане. Но и брусчатка нужна художнице как ритмически организованная плоскость, соответствующая геометрии зданий.

Интерьеры конструктивистских производственных помещений почти идентичны в картинах Дейнеки *Текстильщицы* (1927, ГРМ) и Пименова *Молокозавод* (1928, Частное собрание, Италия). Они словно иллюстрируют образ будущего пьес Владимира Маяковского и одновременно — среду, в которой трудятся работники совхоза-миллионера из фильма Эйзенштейна *Старое и новое* (1929). Зритель тех лет, вероятно, смотрел на картины остоуцев примерно так, как героиня этого фильма Марфа Лапкина, приехавшая из нищей деревни, смотрела на чудеса рационалистской архитектуры передового хозяйства. Совершенная организованность, стерильность и белизна новейших цехов, залитых солнечным светом из ленточных конструктивистских окон, наполнена магией созидания. Пименов словно бросает вызов Дейнеке, повторяя основные характерные художественные ходы *Текстильщиц*: дробность и ритмику фактур и деталей, фазовость движений персонажей, решение заднего плана с видимыми через огромное окно коровами [Илл. 12]. Они вместе вырабатывают тип новой тематической картины. Здесь заметен элемент параллельного и отчасти совместного поиска. Пименов дает другое пространственное решение этого очень близкого сюжета. У Дейнеки пространство картины неглу-

⁴² С. Бойм, указ. соч., с. 52.

⁴³ "Современная архитектура", 1927, 2, Б.п.

бокое и разворачивается параллельно плоскости холста, (например, женщина справа несет что-то, подчеркивающее плоскость холста), и даже ход в глубину в левой части — к окну с коровами за ним, воспринимается не как прорыв, не как движение вглубь, тем более, что это движение остановлено идущими поперек коровами, а как усложнение и расширение в общем-то неглубокого пространства [Илл. 13]. Пименов же дважды уводит композицию вглубь, слева и справа, слева — движение подчеркнута фигурами выходящих женщин (тающих по мере удаления), а справа за стеклом — рисунок пола уводит вдаль (у Дейнеки держит плоскость), перспективно уменьшающиеся дома, и коровы — в хаотичном порядке. Пименов видимо хотел показать другую сторону этой темы, единение человека и пространства, у него живописное решение композиции, цветные пятна (очерченные, но пятна, а не силуэт, как у Дейнеки). У Пименова присутствуют яркие цветовые акценты, решение же Дейнеки более монохромно.

Вслед за художниками и фотографами, любовно фиксирующими четкие пропорции новой рациональной архитектуры, Александр Дейнека в 1930 году, создавая иллюстрации к детским книгам, часто окружает персонажей именно конструктивистской архитектурой. В книге *В облаках* в рисунке *Полет ночью* Дейнека близко к фотографии, вероятно виденной им в журнале “СА”⁴⁴, воспроизводит здание школы Баухауса в Дессау. Распластанные на черной плоскости ночной земли формы самолетов рифмуются с причудливым планом здания. Еще одним примером прямого интегрирования фотографии в оригинальную графику можно назвать графическую работу Дейнеки *Демонстрация* (1928, ГТГ). Символично, что эта работа создавалась для журнала “Прожектор” и иллюстрировала лозунг “Весь мир слышит в эти дни тяжелую поступь пролетариата”⁴⁵. Запечатленных на фото студентов Баухауса, столпившихся на балконе здания в Дессау, в своей работе Дейнека заменяет на советскую молодежь, при-



Илл. 10 - А. Лабас, Дирижабль и детдом, 1930, ГРМ.

ветствующую праздничное шествие.

Самый знаменитый рисунок к книге Н. Асеева *Кутерьма* — девочка у окна — изображает девочку и щенка, перед ленточным окном, таким образом говоря зрителю об облике здания и о времени. Электростанция в иллюстрации к книге Б. Уральского *Электромонтер*, хоть и окружена низким дощатым забором, также решена в остро-современных формах. Иллюстрация для журнала “Даешь” *Окраина Москвы* (1929) художественно интерпретируя, воспроизводит архитектурный облик Дома Госстраха, построенного в 1927 году по проекту Моисея Гинзбурга. В серии плакатов, созданных Дейнекой в этом же году: *Мы требуем всеобщего обязательного обучения*

⁴⁴ Люрса Андрэ (Париж), *Дом в Версале* (1925), “Современная архитектура”, 1927, 2, с. 61.

⁴⁵ “Прожектор”, 1928, 45, с. 6.



Илл. 11 - Ю. Пименов, Бег, 1928, местонахождение не установлено.

(1930), *Увеличим промышленное садоводство и огородничество* (1930), *Превратим Москву в образцовый социалистический город пролетарского государства* (1931), в качестве фона изображены “типичные” современные пейзажи. В пейзажах господствуют абстрактные, а иногда и конкретные, но изображенные условно архитектурные комплексы. Например, школа КИМ, построенная в Ленинграде, показана

просто как некое конструктивистское здание, без подчеркивания черт, присущих только этому объекту. Примечательно, что ее облик довольно точно отображен в полотне Семена Павлова *Школа имени КИМ* (ок. 1930, Рязанский музей им. И. Пожалостина). Здесь образец архитектуры конструктивизма занимает весь второй план картины. Можно утверждать, что эта картина репрезентирует конструктивистское здание полнее всех других в советской живописи. Бело-желтые с ритмической азбукой Морзе окна фасады структурируют броуновское движение лыжников, заставляющее вспомнить о творчестве Брейгеля [Илл. 14]. Такое особое внимание к объекту, возможно, связано с тем, что школа имени Коммунистического интернационала молодежи⁴⁶, ставшая здесь своего



Илл. 12 - Ю. Пименов, Молокозавод, 1928, частное собрание (Италия).

рода главным героем, первая в своем роде и на тот момент, названная “образцовой”⁴⁷, была “увенчана астрономической лабораторией”⁴⁸ и имела для современников совершенно футуристический вид.

Своим композиционным построением продолжающая линию плакатов картина Дейнеки *Кто кого?* (1932, ГТГ) стоит особняком в живопис-

вых советских школьных зданий. Состоит из нескольких блоков, выделенных по функциональному признаку, с разделением отдельных возрастных групп учащихся, разграничением учебных, общешкольных и клубных помещений. Здание состоит из трёх вытянутых параллельных корпусов, соединённых переходом на уровне второго этажа. Асимметричная композиция динамично развёртывается в пространстве. Самый длинный корпус, высотой в три этажа, растянут по линии улицы Ткачей. Он предназначался для младших классов. Старшеклассникам отводился противоположающий корпус, состыкованный из четырёх- и пятиэтажного объёмов и увенчанный башней обсерватории. Между ними, посередине двора, размещён ещё один корпус, включающий спортивный и актовый залы. Это звено могло функционировать как клуб независимо от школы. Все три части здания сочленяются воедино галереей-переходом, в которой, кроме сквозного коридора, уместилась библиотека и столовая. По старым фотографиям также видно, что части авторская окраска фасадов была не такой как сделано завхозами РОНО сейчас. Сегодня все здания красят одним цветом, но это неправильно. Архитектор Г. Симонов предполагал создание образа больших проемов в основном высоком корпусе школы, для этого простенки были окрашены контрастной темной краской, что создавало эффект широких окон. Школьное здание на улице Ткачей выделяется кристальной чистотой новой стилистики. Причём черты конструктивизма сплавлены в нём с особенностями другого направления – супрематизма. Есть сведения, что в проектировании школы участвовал Л. Хидекель, один из пионеров супрематической архитектуры”. Б. Кириков, *Школа №120 им. КИМа – школа № 327 Невского района*, цит. по: < <https://www.citywalls.ru/house10338.html> > (последнее посещение: 01.11.2020).

⁴⁷ *Образцовая школа*, “Прожектор”, 1927, 17, с. 28.

⁴⁸ Там же.

⁴⁶ 1927-1929-1932 - арх. Г. Симонов. “Построена в числе пер-

ном наследии художника этих лет [Илл. 15]. Здесь Дейнека размещает на холсте несколько независимых друг от друга пространственно-временных зон, в который показывает важные для СССР исторические события: 1917 год — штурм Зимнего дворца; 1920 — завершение Гражданской войны на европейской части СССР, 1924 — “ленинский призыв”⁴⁹. Во фрагменте, посвященном 1924 году, в двух частях пейзажа показано развитие от патриархального уклада с церквями и торговыми лавками к светлому комфорту современных конструктивистских заводов и клубов. Здесь примечательно, что взглядом из 1932 года Дейнека сильно опережает историю создания конструктивистских зданий, существовавших тогда только в воображении архитекторов. Большую часть композиции художник отдает современному ему 1932 году — четвертому году первой пятилетки, году стремительной урбанизации и взрывного роста промышленности. Само название произведения *Кто кого?* восходит к сталинским лозунгам первой пятилетки⁵⁰ и апеллирует к ленинской установке “либо погибнуть, либо догнать передовые страны и перегнать их также и экономически”⁵¹.

В монументальных росписях начала 1930-х годов характерные вытянутые по горизонтали здания и модернистские окна — частые детали. В несохранившихся фресках Льва Бруни для Музея охраны материнства и младенчества архитектура — полноправный участник. В композиции *Играющие дети* зал, где резвятся карапузы, представляет собой интерьер с характерным занимающим всю стену он пола до потолка окном, сквозь которое льется солнечный свет и в подробностях виден двор; в композиции *Дети, играющие в песочнице* (1932—1933), домом, во дворе которого



Илл. 13 - А. Дейнека, Текстильщицы, 1927, ГРМ.



Илл. 14 - С. Павлов, Школа имени КИМ, ок. 1930, Рязанский музей им. И.П. Пожалостина.

и грают дети, стал Дом в Версале архитектора-функционалиста Андре Люрса, увиденный Бруни в журнале “СА”⁵² за 1927 год. Делая крупноформатные холсты для оформления интерьера конструктивистского здания Фабрики-кухни в Филях 1932 года Федор Антонов и Александр Дейнека изображают в них архитектуру этого же стиля.

Советская реальность 1920-х годов — период строительства нового общества, где архитектуре было суждено сыграть одну из ключевых ролей. В те годы совершались первые шаги по “реанимации” строительной деятельности, находившейся в стагнации со времени Первой мировой войны. В условиях разрухи было важно рационально расходовать силы, средства, человеческие ресурсы и материалы, а этому условию лучше всего отвечала концепция конструктивизма, во многом

⁴⁹ Ленинский призыв — массовый набор в РКП(б), начавшийся в 21 января 1924 года, после смерти В. Ленина. Решение было принято Пленумом ЦК РКП(б) уже 29–31 января 1924 года; в соответствии с постановлением Пленума “О приеме рабочих от станка в партию” набор распространялся в первую очередь на рабочих, а также на беднейших крестьян.

⁵⁰ И. Сталин, *Нарастающий кризис мирового капитализма и внешнее положение СССР*, в Он же, *Сочинения в 18 т.*, Москва 1949, Т. 10, с. 388–391.

⁵¹ В. Ленин, *Полное собр. соч. в 55 т.*, изд. 5, Москва 1975, Т. 34, с. 198.

⁵² Люрса Андрэ (Париж), Дом в Версале, 1925, “Современная архитектура”, 1927, № 2, с. 55.



Илл. 15 - А. Дейнека, Кто кого?, 1932, ГТГ.

взращённая самыми радикальными формами геометрической абстракции (супрематизм в России, неопластицизм и традиция Баухауза — на западе). Архитектура кроме чисто утилитарной функции приобретала теперь значение основного инструмента преобразования действительности — создания новой среды.

В 1920-х архитектура конструктивизма — это не столько форма искусства, сколько продукт отражения насущных жизненных проблем и реальных запросов общества. Простые и функциональные правила конструктивизма позволяли не только решать художественные задачи, но и — что первоначально на тот момент — разрешать градостроительные и как мечталось, частично социальные проблемы. Формированию нового человека должны были соответствовать светлые модернизированные города, улицы, современные помещения, призванные создавать новый быт и помогающие осуществлять связь индивида с коллективом.

С 1930 года архитектурные теории и перспективные принципы расселения в СССР стали поводом для резкой взаимной критики сторонников разных мнений, часто сводившейся к политическим обвинениям. Был закрыт журнал «Современная архитектура». Сама архитектура конструктивизма, потеряв поддержку государства, отчаянно критикуемая в прессе быстро сдавала свои позиции.

Конструктивизм же в 1930-х постепенно из чудесной, мифологической преобразующей силы, из живительной стихии, отвечающей духу своего времени, превращается в удобный набор механиче-

ский штампов, уступая место иным архитектурным формам. В 1932 году постановление ЦК ВКПб «О перестройке литературно-художественных организаций» завершило многоликую историю советских художественных объединений. Вместо них были созданы единые творческие союзы художников, архитекторов и т.п. Творческое сообщество сначала позитивно восприняло эти перемены, положившие конец яростным спорам о путях советского искусства. Однако позже это привело к утверждению социалистического реализма как единственного стиля советского искусства и утрате свободы выбора — что и как изображать художникам. Постановление сформулировало перед советским искусством «задачу создания высокохудожественных произведений»⁵³, не обозначив, впрочем, каким формальным критериям эти произведения должны соответствовать.

www.esamizdat.it ◇ Е. Воронович, *Архитектура конструктивизма в советском изобразительном искусстве конца 1920-х - начала 1930-х гг.* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 219-230.

⁵³ И. Иоффе, *Новый стиль*, Москва-Ленинград 1932, с. 3.

◇ ***Constructivist Architecture in the Soviet Visual Arts of the Late 1920s-Early 1930s*** ◇
Elena Voronovich

Abstract

The article considers key examples of real and fantastic objects of constructivist architecture found in Soviet painting and graphics of the 1920s and early 1930s. Architectural constructivism found its second life in graphics, and later in painting. Many formal techniques of easel art were appropriated by constructivists: the general minimalism of details; concise compositions in which everything combines smoothly and there is nothing superfluous; and the primacy of straight lines, clear contours and geometric volumes. For these reasons, Soviet constructivist architecture served as a source of inspiration for artists. They were happy to depict constructivist architecture itself, which was for them the embodiment of the spirit of the time: young, fresh, innovative and promising.

Keywords

Constructivist Architecture, Soviet, Painting, Graphics, the Society of Easel Painters.

Author

Elena Voronovich is the Senior researcher of the Department of painting of the 1st half of the 20th century, author of several articles, PhD student at The State Institute for Art Studies (Moscow). As a Curator she has been involved in several important exhibitions such as *To work, to build and not to whine! Aleksandr Deineka. Painting, Graphic. Sculpture* at the State Tretyakov gallery; *Aleksandr Deineka. Soviet master of modernity* at the Palazzo delle Esposizioni (Rome) in collaboration with Irina Vakar and Matteo Lafranconi; *Petr Kotov, Realism as a personal choice!* at the State Tretyakov gallery; *Someone 1917* at the State Tretyakov gallery in collaboration with Irina Vakar.

Publishing rights

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



© (2020) Elena Voronovich

Avanguardia, arte non conformista e guerra fredda.

Franco Miele, un intellettuale italiano alla scoperta dell'arte sovietica

Giovanni Argan

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 231-249 ◇



Fig. 1 - Franco Miele, 1971.

PREMESSA

NEL panorama storico-artistico italiano del secondo dopoguerra, Franco Miele¹ (Formia, 15 maggio 1924 – Roma, 19 ottobre 1983)² [Fig. 1] appare una personalità originale e fuori dagli sche-

* Ove non diversamente indicato, la traduzione delle citazioni è a cura dell'autore, G. A.

¹ All'anagrafe Francesco.

² V. Lieto, *Franco Miele, cenni biografici*, in *Figure delle origini, figure dell'altrove. Retrospectiva di Franco Miele*, Catalogo della mostra (Gaeta, Pinacoteca Comunale, 16 giugno-15 luglio 2018), a cura dell'Associazione Culturale "Novecento", Gaeta 2018, p. 5.

mi. E, infatti, alla semplice domanda “chi è Franco Miele?” è difficile dare una risposta concisa e allo stesso tempo esauriente. Nel corso della sua vita Miele fu attivo come pittore, professore, critico d'arte, giornalista, funzionario di partito, sindacalista, poeta, curatore e mercante d'arte. Una panoramica generale delle sue numerosissime vicende biografiche è stata tratteggiata, proprio su “eSamizdat”, da Alessandra Agostinelli³ e perciò in questa sede abbiamo deciso di concentrarci principalmente sul ‘periodo russo’ di Miele, che va dalla metà degli anni Sessanta ai primi anni Settanta, durante il quale compì complessivamente più di trenta viaggi in Unione Sovietica, recandosi principalmente a Mosca⁴. È noto che Miele, nel corso dei suoi soggiorni russi, comprava molte opere d'arte (icone, dipinti delle avanguardie, opere non conformiste e tanto altro ancora), riuscendo poi a portarle in Italia, dove le rivendeva e, talvolta, esponeva in mostre da lui

³ A. Agostinelli, *Franco Miele: un breve ritratto*, “eSamizdat”, 2008 (VI), 1, pp. 215-218. L'articolo è stato ripubblicato in *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010), a cura di S. Burini – G. Barbieri, Crocetta del Montello 2010, pp. 192-195. Nell'appena citato numero di “eSamizdat”, Silvia Burini ha curato un'intera sezione dedicata a Miele, che presenta, oltre al suddetto articolo di Alessandra Agostinelli, i seguenti scritti: Franco Miele, *Artisti russi d'oggi*, “eSamizdat”, 2008 (VI), 1, pp. 199-206 [ripubblicato in *Russie!*, op. cit., pp. 204-213]; Idem, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, “eSamizdat”, 2008 (VI), 1, pp. 207-214; S. Burini, *Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione*, “eSamizdat”, 2008 (VI), 1, pp. 219-221 [ripubblicato in *Russie!*, op. cit., pp. 217-219].

⁴ F. Miele, *L'Avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX secolo*, Roma 1973, p. 7. Secondo Xenia Muratova, seconda moglie di Miele, questi si sarebbe recato in Russia addirittura più di 50 volte, X. Muratova, *Un ambasciatore della pittura russa in Italia*, in *Russie!*, op. cit., p. 201.

organizzate. Si sa anche che aveva un'ampia rete di contatti nella capitale dell'URSS e che frequentava artisti non conformisti. Tuttavia, fino a oggi, le informazioni disponibili sulle sue attività oltrecortina erano generiche e contribuivano a creare un alone di mistero intorno alla sua figura. Solo grazie ai documenti inediti dell'inesplorato archivio privato di Miele⁵, custodito dai figli Andrea ed Elena, è stato finalmente possibile ricostruire, sia pur parzialmente, una complessa storia, non priva di sorprese. Prima di entrare nel vivo del 'periodo russo' di Miele, ci sembra opportuno ripercorrere brevemente alcuni rilevanti avvenimenti della sua vita che precedono il suo arrivo in Unione Sovietica.

MIELE POLITICO E ARTISTA

Nel 1942, dopo aver conseguito la maturità classica a Roma, presso il Liceo Terenzio Mamiani, Franco Miele s'iscrisse al corso di laurea in filosofia presso l'università Sapienza⁶. In questo stesso anno, venne chiamato alle armi, ma riuscì con un *esca-motage* a scampare il fronte. Entrato a far parte dei circoli clandestini socialisti, aderì alla Resistenza, militando, dall'ottobre del 1943 fino al giugno del 1944, nelle Brigate Matteotti⁷, affiliate al Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria (PSIUP) [Fig. 2]. Subito dopo la liberazione di Roma, il giovane Miele iniziò a lavorare come giornalista per l'"Avanti!" e "Rivoluzione Socialista"⁸ [Fig. 3], e compose l'inno del PSIUP, intitolato *La Prima Pietra* [Fig. 4]. Nel 1946 girò l'Italia per tenere comizi elettorali in vista del referendum del 2 giugno [Fig. 5] e, nello stesso anno, si laureò in filosofia discutendo una tesi dal

⁵ A Formia esiste l'Archivio Storico Comunale "Franco Miele", ma in esso non è presente l'Archivio Privato di Franco Miele (da noi consultato), che per l'appunto è custodito a Roma dai figli. Nell'articolo abbiamo abbreviato l'archivio privato in tal modo: APFM (Archivio Privato di Franco Miele).

⁶ All'epoca denominata Università di Roma.

⁷ Roma, APFM, *Presidenza del Consiglio dei Ministri. Commissione laziale per il riconoscimento della qualifica di partigiano e di patriota*, 25 agosto 1948. Il documento attesta che Miele combatté, dal 1 ottobre del 1943 al 4 giugno del 1944, nelle Brigate Matteotti ricoprendo il grado di gregario.

⁸ V. Lieto, *Franco Miele*, op. cit., p. 5.



Fig. 2 - Tesserino del Comitato di Liberazione Nazionale attestante la partecipazione di Miele alle squadre dei Volontari della Libertà del PSIUP, 6 giugno 1944.

tiolo *Psicologia della folla e delle masse*⁹. Nel gennaio del 1947, quando Giuseppe Saragat, allora Presidente dell'Assemblea Costituente, diede vita alla scissione del PSIUP a Palazzo Barberini, Miele fu tra coloro che lo seguirono nel nuovo Partito Socialista dei Lavoratori Italiani (PSLI)¹⁰. Bisogna ricordare che poco dopo la nascita del PSLI, Saragat schierò il partito su posizioni anticomuniste e riuscì a ottenere finanziamenti dall'associazione sindacale Italian-American Labor Council (IALC), presieduta da Luigi Antonini¹¹. Alla fine del 1947, quando Saragat divenne Vicepresidente del Consiglio dei Ministri del IV Governo De Gasperi¹², Miele fu nominato membro del suo gabinetto, venendo poi riconfermato nell'incarico, l'anno successivo, nel V Governo De Gasperi¹³.

Giornalista e funzionario di partito, Miele in questi anni coltivava *a latere* la passione per la pittura e la poesia e, alla fine degli anni Quaranta, decise di uscire allo scoperto esponendo sue opere in alcune

⁹ Cfr. V. Lieto – E. F. Acrocca, *Franco Miele*, Roma 1971, p. 24.

¹⁰ V. Lieto, *Franco Miele*, op. cit., p. 5.

¹¹ Per un approfondimento sulla scissione di Palazzo Barberini e la nascita del PSLI si veda D. Pipitone, *Il socialismo democratico italiano fra la Liberazione e la Legge truffa*, Milano 2013, pp. 24-33.

¹² IV governo De Gasperi <http://www.governo.it/it/i-governi-dal-1943-ad-oggi/ordinamento-provisorio-25-luglio-1943-23-maggio-1948-assemblea-0> (ultimo accesso: 10.06.2020).

¹³ Roma, APFM, *Consiglio dei Ministri. Dichiarazione di Antonio De Berti, capo gabinetto del Vicepresidente Saragat*, 3 agosto 1948.



Fig. 3 - Tesserino dell'Avanti!, firmato da Pietro Nenni, attestante la carica di Miele di redattore di *Rivoluzione Socialista*, 1944.

mostre collettive e pubblicando la sua prima raccolta di poesie, *Fuori dal Tempo* (1949)¹⁴. Nel 1952 gli fu affidato l'incarico di critico d'arte del quotidiano "La Giustizia", organo di stampa del PS LI¹⁵.

Nel 1953 si recò negli Stati Uniti insieme ad alcuni colleghi giornalisti e sindacalisti con un viaggio organizzato dalla Foreign Operations Administration (FOA)¹⁶. Non è ben chiaro per quanto tempo si fosse fermato oltreoceano e di cosa si fosse occupato nello specifico. Sappiamo solo che, nel corso dell'estate, si occupò, tra l'altro, di avviare "relazio-



Fig. 4 - Copertina de *La Prima Pietra*, inno del PSIUP. Versi e musica di Franco Miele, 1944.

ni culturali" in numerose città (Detroit, Cleveland, Baltimora, Washington [Fig. 6], Filadelfia, New Orleans)¹⁷, incontrando anche personalità di spicco del sindacalismo statunitense, quali Luigi Antonini della Italian-American Labor Council (IALC), a New York, e George Meany della American Federation of Labor (AFL), a Chicago¹⁸. In quest'ultima città, nell'aprile del 1954, fu poi organizzata presso la House of Arts una mostra personale di Miele¹⁹. Nel corso degli anni Cinquanta, Miele si affermò come artista esponendo i suoi dipinti, che potremmo definire 'neo-

¹⁴ Cfr. E. F. Acrocca, *Franco Miele*, op. cit., p. 24; *Cenni biografici*, in *Franco Miele: Visioni della Russia*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria d'arte Russo, 8-21 febbraio 1967), Roma 1967, p. 10.

¹⁵ Roma, APFM, *Dichiarazione di Flavio Orlandi, Direttore de "La Giustizia"*, 29 dicembre 1962.

¹⁶ I compagni di viaggio di Miele erano: Aldo Chiarle (1926-2013), Apio Claudio Rocchi, Luigi Bellotti, Antonio Mazzitelli, Ezio Ravicini e Francesco Biondo, cfr. *Italian Newsmen Latest Visitors to St. John's*, "Evening Capital", 8 agosto 1953; *Labor Editors of Italy Pay Call at City Hall*, "The Times-Picayune", 21 agosto 1953. Erede della Mutual Security Agency (MSA), la Foreign Operations Administration (FOA) fu attiva, per un breve periodo, dal 1953 al 1955, svolgendo i seguenti compiti di cooperazione e assistenza internazionale: "(1) to administer programs of technical cooperation in the underdeveloped areas of the world; (2) to administer the programs of economic assistance; (3) to exercise general supervision over programs of military assistance which are carried on by the Department of Defence; (4) to carry on certain responsibilities for refugees, those escaping from behind the Iron Curtain and others; (5) to work with other nations to control trade of strategic and semi-strategic goods between the free world and the Communist bloc; (6) to carry on emergency programs as directed by the President", *Your Job in FOA: An Employee Handbook*, Washington 1954, p. 5. Per un maggiore approfondimento sulla MSA e la FOA si veda L. S. Kaplan, *Harold Stassen. Eisenhower, the Cold War, and the Pursuit of Nuclear Disarmament*, Lexington 2018, pp. 87-108.

¹⁷ E. F. Acrocca, *Franco Miele*, op. cit. p. 26.

¹⁸ *Italian Newsmen*, op. cit.

¹⁹ E. F. Acrocca, *Franco Miele*, op. cit. p. 26. Siamo propensi a credere che Miele sia rimasto diversi mesi negli Stati Uniti, ma non per un lunghissimo periodo, quale dall'estate del 1953 all'aprile del 1954. È quindi molto probabile che Miele, dopo qualche mese trascorso in America, abbia lasciato, prima di tornare in Italia, sue opere a Chicago in vista della sua futura mostra personale. Non è da escludere che sia tornato a Chicago in occasione dell'inaugurazione della sua mostra. In *Franco Miele: scelta antologica*, Roma 1981, pp. 74-75, sono riportate le traduzioni delle due recensioni americane di questa personale di Miele (M. Robb Trier, "Art News", maggio 1954; Thomas Vicini, "Chicago American", maggio 1954).



Fig. 5 - Franco Miele, 1946.

metafisici²⁰, in lungo e largo per l'Italia²¹. Partecipò a importanti manifestazioni, quali la VII e la VIII edizione della Quadriennale di Roma (1955, 1959) e la XXVIII Biennale di Venezia (1956), mentre alcune sue opere vennero acquistate da importanti istituzioni museali, quali la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea e il Museo di Roma²². In questi stessi anni, Miele indirizzò il suo attivismo politico nel sindacalismo, fondando, nel 1953, l'Unione Sindacale Artisti Italiani Belle Arti (USAIBA) affiliata all'Unione Italiana del Lavoro (UIL). In qua-

lità di segretario nazionale della USAIBA, si occupò della creazione di un albo professionale degli artisti²³. Nel 1955, quando la sua carriera artistica era ormai avviata, accantonò l'attività politica a tempo pieno in seno al Partito Socialista Democratico Italiano (ex PSLI) per diventare assistente presso il Liceo Artistico – Accademia di Belle Arti di Roma del pittore Luigi Montanarini (1906-1998)²⁴. Nel 1957, in qualità di critico d'arte de "La Giustizia", diede vita, sulle colonne di questo quotidiano, a un acceso dibattito sull'arte astratta, a suo avviso ingiustamente promossa da istituzioni culturali e critici a discapito dell'arte figurativa. Gli interventi dei partecipanti al dibattito furono poi raccolti e pubblicati da Miele nel volume *La polemica sull'astrattismo* (1958)²⁵. Nel 1961 divenne professore di figura presso il già citato Liceo Artistico – Accademia di Belle Arti di Roma. L'anno successivo, su invito della Società Dante Alighieri, si recò in Norvegia, dove tenne una serie di conferenze sull'arte contemporanea e l'estetica, e partecipò anche a una mostra di pittura italiana a Oslo²⁶. All'inizio del 1965 tornò negli Stati Uniti con la "Prima crociera aerea della pittura italiana", viaggio di gruppo per artisti organizzato dalla rivista "Valigia Diplomatica" di Ghitta Husar²⁷. Questa 'crociera aerea', patrocinata dall'IALC di Luigi Antonini²⁸ e dall'USAIBA di Miele²⁹, portò a New York ben 136 artisti³⁰, provenienti da tutta Italia, con lo scopo di allestire una grande mostra. Nei saloni dell'hotel Manger Vanderbilt, situato in Park Avenue, furono quindi esposte all'incirca 600 opere di questi artisti italiani, che vennero battute al-

²³ M. Bergamaschi, *I sindacati della UIL 1950-1968. Un dizionario*, Roma 2018, p. 369.

²⁴ V. Lieto, *Franco Miele*, op. cit. p. 6.

²⁵ Cir. A. Agostinelli, *Franco Miele: un breve ritratto*, op. cit., p. 216; F. Miele, *La polemica sull'astrattismo*, Roma 1958.

²⁶ E. F. Acrocca, *Franco Miele*, op. cit., p. 32.

²⁷ Il viaggio si svolse dal 25 febbraio al 4 marzo. A. Villa, *Note di viaggio*, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 72, pp. 20, 27.

²⁸ *Recent Visit of Italian Artists to the White House, in United States of America Congressional Record. Proceedings and Debates of the 89th Congress First Session. March 5 1965 to March 23 1965*, vol. 111 – part. 4, Washington 1965, p. 4389.

²⁹ F. Miele, *Valore e significato della Mostra – Crociera in USA*, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 72, p. 12.

³⁰ Tra i partecipanti al viaggio vi erano, ad esempio, Milena Milani (1917-2013), Gianni Dova (1925-1991), Aldo Matteotti (1927-1999), Dante Ricci (1921-2009) e Carmelo Cappello (1912-1996).

²⁰ La definizione è nostra. Xenia Muratova ha invece classificato Miele quale pittore 'post-metafisico', suggerendo così che la sua ricerca s'innestò su un'esperienza ormai esaurita, si veda X. Muratova, *Un ambasciatore*, op. cit., p. 199. Abbiamo preferito il termine 'neometafisico' poiché Miele, a nostro avviso, rinnovò la pittura metafisica soprattutto dal punto di vista cromatico.

²¹ Nel corso degli anni Cinquanta, Miele espose a Roma, Bari, Francavilla al Mare, Avezzano, Valdarno, Milano, Macerata, Udine, Ferrara, Torino, Viterbo, Bologna, Forlì, La Spezia, Carrara, Marina di Carrara, Marina di Ravenna, Messina, Taranto, Foggia, Suzzara, Latina, Napoli, Rapallo, Genova e Venezia. Cir. E. F. Acrocca, *Franco Miele*, op. cit., pp. 25-30.

²² Ivi, p. 28.



Fig. 6 - (Da sinistra a destra) Francesco Biondo, Franco Miele, Ezio Ravicini e Luigi Bellotti di fronte alla Casa Bianca, Washington 1953.

l'asta³¹ con il fine di devolvere l'utile in beneficenza a favore dell'Ospedale italiano di New York³². Nel corso del soggiorno newyorkese, gli artisti fecero una visita a Washington, dove vennero ricevuti, alla Casa Bianca, dal Presidente degli Stati Uniti Lyndon Johnson [Fig. 7]. Miele approfittò dell'incontro per fare omaggio al Presidente Johnson del suo recente trattato *Teoria e storia dell'estetica*³³, che in Italia gli era valso il Premio alla Cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri³⁴, e di una fotografia con dedica di Giorgio de Chirico³⁵.

³¹ Cfr. G. Mutarelli, *Il successo della "Prima Crociera aerea dei pittori Italiani"*, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 72, p. 8; R. P. Situlin, *A Nuova York con Valigia Diplomatica*, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 72, p. 2. Tra le opere in mostra c'erano anche quelle di Lucio Fontana e Giorgio De Chirico che, nonostante non avessero preso parte al viaggio, avevano inviato dei loro dipinti per l'asta di beneficenza. Cfr. A. Villa, *Note di viaggio*, op. cit., p. 21; F. Miele, *Valore*, op. cit., p. 14.

³² Ghitta Hussar, organizzatrice del viaggio, ammise che essendo stato il ricavato delle vendite appena sufficiente a coprire le spese di viaggio, all'Ospedale vennero donate, al posto dei soldi, cinquantasei opere. Cfr. A. Villa, *Note di viaggio*, op. cit., p. 28.

³³ G. Mutarelli, *Il successo*, op. cit., p. 10.

³⁴ Cfr. F. Miele, *Teoria e storia dell'estetica*, Milano 1965, sovraccoperta; *Note biografiche*, in *Franco Miele*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria La Barcaccia), a cura di A. Russo – R. Civello, Roma 1984, p. 166.

³⁵ A. Russo, *Ricordi di un amico*, in *Franco Miele*, op. cit., p. 6. Nell'APFM troviamo una procura con la quale Giorgio De Chirico delega Miele a rappresentarlo in occasione della mostra all'hotel Manger Vanderbilt. Roma, APFM, *Procura di Giorgio De Chirico a Franco Miele*, 23 febbraio 1965.

IN RUSSIA

Ai primi di novembre del 1965³⁶, "Valigia Diplomatica", in collaborazione con il Centro Giovanile Scambi Culturali di Renato Besteghi, organizzò un secondo grande viaggio, il "I incontro di pittori italiani con l'URSS"³⁷, al quale partecipò una folta comitiva di 170 persone, costituita da pittori, scultori, critici d'arte, giornalisti e scrittori³⁸. Tra di essi vi era anche Miele, che si recava quindi per la prima volta in Unione Sovietica. La comitiva, partita in treno da Milano, giunse a Mosca, dove visitò i principali monumenti e musei della città (Piazza Rossa, Galleria Tret'jakov, Museo Puškin), e, successivamente, si recò a Leningrado per una visita all'Ermitage³⁹. Nel corso del soggiorno russo, il gruppo ebbe anche modo di visitare alcuni atelier di artisti (a Mosca, quello del pittore Grigorij Cejtlin, a Leningrado, quello dello scultore Michail Anikušin)⁴⁰, di recarsi in visita all'Università Statale di Mosca (MGU)⁴¹, di incontrare i cosmonauti Gagarin, Titov e Leonov⁴², e, *dulcis*

³⁶ Non è chiaro esattamente in quali date si svolse il viaggio. È certo, però, che i partecipanti assistettero a Mosca alla parata del 7 novembre per l'anniversario della Rivoluzione e che parteciparono, poi, il 9 novembre, a un incontro con artisti sovietici, tenutosi sempre nella capitale. Cfr. N. Fiorelli, *Il ponte dell'amicizia tra artisti italiani e sovietici*, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 77, pp. 3, 9; F. Miele, *Lettera aperta al Prof. Kolpinsky dell'Accademia di Belle Arti di Mosca*, "Valigia Diplomatica", op. cit., n. 77, p. 2.

³⁷ G. Hussar, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 77, p. 1.

³⁸ Tra i partecipanti al viaggio vi erano, ad esempio, Gianni Dova, Milena Milani, Maurizio Calvesi (1927-2020), Sergio Ceccotti (1935), Gaetano Tanzi (1918-2017), Giuseppe Migneco (1903-1997). Cfr. *Lista partecipanti all'incontro con l'URSS*, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 77, p. 25; N. Fiorelli, *Il ponte*, op. cit., p. 11.

³⁹ A. Zanoletti Novellini, *La Russia vista da una donna*, "Valigia Diplomatica", 1965 (X), 77, pp. 35-39.

⁴⁰ Nel suo articolo Fiorelli riporta in maniera scorretta i nomi degli artisti incontrati quando scrive "dal pittore Zeitlin, di Mosca, allo scultore premio Lenin, Nikuscin". Mentre nel caso di "Nikuscin" siamo certi che Fiorelli si riferisse ad Anikušin (lo confermano una fotografia di gruppo con l'artista e la relativa didascalia a p. 40), nel caso di "Zeitlin" potrebbe trattarsi sia di Grigorij Cejtlin (1911-2000) sia di Naum Cejtlin (1909-1997), ambedue attivi a Mosca in quegli anni. Siamo propensi a identificare "Zeitlin" con Grigorij Cejtlin poiché, a differenza di Naum Cejtlin, era un pittore che presentava una produzione artistica perfettamente in linea con i canoni del realismo socialista e quindi è più probabile che fu organizzato un incontro con lui. Cfr. N. Fiorelli, *Il ponte dell'amicizia tra artisti italiani e sovietici*, op. cit., p. 7.

⁴¹ Ibidem.

⁴² La Zanoletti Novellini descrisse così l'incontro: "Siamo a cena una sera, allineati ai nostri lunghissimi tavoli, centosettanta persone

in fundo, di partecipare a un ricevimento organizzato in loro onore da Ekaterina Furceva, Ministro della Cultura dell'URSS⁴³. Durante il soggiorno russo, Miele, grazie alla sua ottima padronanza del francese, fece conoscenza con Xenia Muratova (1940-2019), pronipote del celebre Pavel Muratov, all'epoca giovane storica dell'arte della MGU e allieva di Viktor Lazarev (1897-1976)⁴⁴. Miele e Muratova si legarono sentimentalmente, e ciò segnò l'inizio dei frequenti viaggi di Miele a Mosca [Fig. 8]⁴⁵.

Fin dal suo rientro in Italia dopo questo primissimo viaggio, Miele iniziò ad adoprarsi per cercare di instaurare dei canali di comunicazione con le istituzioni artistiche sovietiche. Nel numero di "Valigia diplomatica" dedicato al viaggio in Unione Sovietica, Miele pubblicò una lettera aperta indirizzata al professore di storia dell'arte Jurij Kolpinskij (1909-1976)⁴⁶, insieme al quale aveva partecipato al dibattito tenutosi in occasione dell'incontro tra gli artisti italiani e quelli moscoviti⁴⁷. Nella lettera, parlando a nome di tutti i suoi colleghi italiani, Miele lanciava il

seguente appello:

Nutriamo la fiducia che al più presto possa organizzarsi una mostra-incontro tra gruppi di artisti sovietici e italiani, di tutte le generazioni e tendenze e confidiamo che nell'ambito delle rispettive associazioni culturali ed istituti artistici si possano organizzare conferenze ed incontri, nell'obiettivo di far conoscere le posizioni artistiche che contraddistinguono la ricerca estetica sia in Italia sia in URSS⁴⁸.

Contestualmente a questa lettera aperta, Luigi Montanarini, all'epoca direttore dell'Accademia di Belle Arti di Roma, indirizzò, su impulso di Miele, una lettera al Presidium dell'Istituto artistico Surikov di Mosca, nella quale esprimeva il desiderio di instaurare degli scambi culturali (mostre e conferenze) tra le rispettive istituzioni accademiche, prospettando anche l'invio di una piccola delegazione italiana a Mosca. Montanarini scrisse poi anche una missiva a Kolpinskij, con la quale lo pregava di caldeggiare la proposta da lui inviata al Presidium⁴⁹. Questo primo tentativo di Miele di instaurare un canale di scambio attraverso l'Accademia non ebbe tuttavia alcuno sviluppo.

Nel febbraio del 1967, presso la Galleria d'Arte Russo di Roma, fu inaugurata la personale di Miele *Visioni della Russia*, che presentò al pubblico una ventina di opere (vedi, ad esempio, [Fig. 9] e [Fig. 10]), accompagnate da una presentazione in catalogo di Giorgio De Chirico. La mostra, frutto dei viaggi compiuti da Miele in Russia per "studi e ricerche in musei e biblioteche"⁵⁰, fu recensita positivamente dal corrispondente della "Pravda" a Roma, Vladimir Ermakov, che sottolineò come "il pennello dell'ar-

gaiamente affamate e piene fino all'orlo di cose da raccontare, e all'improvviso ci annunciano una visita; amichevolmente senza alcun apparato sono venuti al nostro albergo della Gioinezza [si riferisce allo Junost' di Mosca], a conoscerci e a farsi conoscere quattro fra i personaggi più mitici dell'Unione Sovietica e della nostra stessa epoca: Juri Gagarin, il primo uomo entrato nello spazio, sorridente, disinvolto, dalla parola facile, Titov, serio, muto, annuolato e Romanoff e Leonov due dei cosmonauti che appartengono all'equipaggio dell'ultima nave spaziale: li vediamo più tardi in un documentario, camminare mollemente nel nulla appesi con l'esistenza ad un tubo e quando si riaccende la luce fatichiamo a sovrapporre le due immagini diverse che ci hanno dato loro", A. Zanoletti Novellini, *La Russia*, op. cit., p. 40.

⁴³ Cfr. F. Miele, *Lettera*, op. cit., p. 2; A. Zanoletti Novellini, *La Russia*, op. cit., pp. 40-41.

⁴⁴ Cfr. *Biographie de Xenia Muratova*, in *La Russie inconnue. Art russe de la première moitié du XXe siècle*, Catalogo della mostra (Monaco, Salle d'Exposition Quai Antoine 1er, 1° luglio-27 agosto 2015), a cura di X. Muratova, p. 497; *Pamjati Ksenii Michajlovny Muratovoj (25.11.1940-24.11.2019)* http://www.hist.msu.ru/about/gen_news/57516/ (ultimo accesso: 10.06.2020); V. Sandler, *Letit pereletnaja žizn'...* [intervista a X. Muratova], "V Novom Svete", 12 settembre 2012, <https://www.vnovomsvete.com/articles/2012/09/12/747941-letit-pereletnaja-zhizn.html> (ultimo accesso: 10.06.2020).

⁴⁵ X. Muratova, *Un ambasciatore*, op. cit., p. 201.

⁴⁶ Kolpinskij insegnò dal 1937 al 1965 alla MGU, e dal 1965 al 1976 all'Istituto artistico "Surikov" di Mosca. *Kolpinskij Jurij Dmitrievič (1909-1976)* https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=53705 (ultimo accesso: 10.06.2020).

⁴⁷ Cfr. F. Miele, *Lettera*, op. cit., p. 2; A. Zanoletti Novellini, *La Russia*, op. cit., p. 40.

⁴⁸ F. Miele, *Lettera*, op. cit., p. 2.

⁴⁹ Roma, APFM, *Lettera di Luigi Montanarini al Presidium dell'Accademia di Belle Arti di Mosca* e Roma, APFM, *Lettera di Luigi Montanarini a George Kolpinsky*. Ambedue le missive non recano la data, ma è evidente che siano state scritte verso la fine del 1965, subito dopo il viaggio di Miele con "Valigia Diplomatica". Si tratta di copie, o meglio di bozze definitive, e perciò non recano, in calce, la firma a penna di Montanarini, ma solo quella battuta a macchina. Si trovano nell'APFM o perché Montanarini consegnò delle bozze a Miele per fargliene rivedere, oppure perché furono direttamente scritte da Miele che poi consegnò a Montanarini le versioni definitive da spedire in Russia. Per quanto riguarda la prima lettera destinata al Presidium dell'Accademia di Belle Arti di Mosca abbiamo inteso che fosse destinata alla direzione dell'Istituto artistico "Surikov", presso il quale, all'epoca, insegnava Kolpinskij.

⁵⁰ G. De Chirico, in *Mostra di Franco Miele. Visioni della Russia*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Russo, 8-21 febbraio 1967), Roma 1967, p. 4.



Fig. 7 - Al centro il Presidente degli Stati Uniti Lyndon Johnson, a destra al suo fianco Ghitta Hussar e dietro di lei Franco Miele, Washington, Casa Bianca, 1965.

tista è stato guidato dalla sincerità, dal rispetto e dall'amore per il nostro paese"⁵¹. Miele approfittò di questa buona recensione per provare a instaurare dei contatti con l'Unione degli Artisti dell'URSS, inviando alla direzione dell'Unione il catalogo della sua mostra accompagnato da una lettera in cui esprimeva il suo interesse per l'arte sovietica. In risposta, gli fu inviata una cordiale missiva insieme ad alcuni libri di arte sovietica⁵². Lo scambio con l'Unione non ebbe però ulteriore seguito.

Nell'ottobre del 1967, dopo aver preso contatti a Mosca con il direttore della Novoèksport, azienda di stato specializzata nella vendita all'estero di opere d'arte⁵³, Miele indirizzò una lunga lettera alla Rappresentanza Commerciale dell'Ambasciata dell'URSS in Italia, proponendo di organizzare (*"una mostra o una serie di mostre di pittori sovietici con relative prospettive di vendite"*)⁵⁴. Nella mis-



Fig. 8 - Franco Miele di fronte al Museo Statale di Storia, Mosca, 1966.

siva, prima di sottoporre i suoi progetti espositivi, Miele fece un'audace premessa, che ci fa capire il suo punto vista sull'arte sovietica:

(“A mio giudizio, ritengo che i prezzi indicati per ogni singolo quadro da Novoeksport di Mosca sono eccessivi per una eventuale vendita in Italia, tenendo conto che quasi tutti gli artisti sovietici viventi sono pressoché sconosciuti in Italia. Aggiungo inoltre, per dovere di lealtà, che le ‘tematiche’ pittoriche a sfondo apertamente politico o sociale espone

⁵¹ V. Ermakov, *Rossija v centre Rima*, “Pravda”, 13 febbraio 1967. La traduzione è nostra. Segnaliamo che è possibile consultare una traduzione in italiano di tutto l'articolo in *Franco Miele: scelta antologica*, op. cit., pp. 78-79.

⁵² Roma, APFM, *Lettera di Ašot Allachverdžanc, segretario dell'Unione degli artisti dell'URSS, a Franco Miele*, 20 aprile 1967.

⁵³ G. Ašin – N. Atasjan – L. Afanas'ev, *Zakon Sojuza Sovetskich Socialističeskich Respublik “O gosudarstvennoj granice SSSR”. Politiko-pravovoj kommentarij*, Moskva 1986, p. 46.

⁵⁴ Nella lettera Miele precisa di aver avuto dei colloqui non solo con

E. Ivanov, direttore della Novoèksport di Mosca, ma anche con gli ingegneri M. Lukianets (membro della stessa azienda) e Simonov della Rappresentanza Commerciale dell'URSS in Italia. Roma, APFM, *Lettera di F. Miele alla Rappresentanza Commerciale dell'URSS in Italia* [copia], 23 ottobre 1967, c. 1r.

in genere nelle esposizioni internazionali d'arte di Venezia difficilmente incontrerebbero il favore del pubblico o dei collezionisti. Occorrerebbe invece presentare opere figurative, ma nello stesso tempo contraddistinte da una tematica più libera (nature morte, paesaggi, ambienti tipicamente russi ecc.), cioè meno illustrativa o oleografica, in cui i valori formali rivelassero un gusto nuovo, moderno, pur nell'ambito di una rappresentazione legata ai contenuti. Ai fini del successo della mostra (o delle successive mostre da organizzare), sarebbe quanto mai importante iniziare l'attività, presentando – anche senza obiettivi di vendita – opere di pittori che nella prima stagione di questo secolo hanno dato un particolare contributo al rinnovamento dell'arte europea. Accenno qui alle figure di Falk, Petrov-Vodkin, Masocow, Sarian, Koncialosky, Kusnezoff, Tatlin, Kuprin, Gonciarova, Larionov, Filonof, Chagall, Rodcenko, Lissinsky, Kandinsky, Malevic, Sterenberg, Lucishkin, Udalzova, Popova, Schevchenko, ed ancora altri, pur viventi, come Deineka. Questo per la parte che potremmo chiamare storica. IN TAL CASO SI SUGGERISCE DI TRASFERIRE A ROMA UNA PARTE DELLA MOSTRA DELL'ARTE RUSSA CHE SI TIENE AL 'GRAND PALAIS' DI PARIGI E CHE COMPRENDE I PITTORI RUSSI A COMINCIARE DAL '800 AD OGGI⁵⁵. TALE INIZIATIVA AVREBBE UN GRANDE VALORE DIVULGATIVO, OLTRE CHE CULTURALE⁵⁶.

Secondo Miele, una volta organizzata a una mostra del genere, il terreno sarebbe divenuto quindi fertile per presentare ai collezionisti italiani giovani artisti sovietici, quali, ad esempio, Elij Beljutin, Boris Birger, Natalija Egoršina, Pavel Nikonov, Vladimir Vejsberg, Nikolaj Andronov e tanti altri⁵⁷.

Finita questa premessa, Miele passò quindi alla descrizione del progetto di “(una grande mostra di pittura sovietica contemporanea (con circa 200 opere e più))” nella quale si sarebbero dovuti esporre “(accanto agli artisti deceduti o ai pittori più che anziani (come Sarian, Deineka) gruppi di giovani o della media generazione, fra i più significativi delle varie repubbliche)”⁵⁸. Propose di organizzarla a Palazzo delle Esposizioni, precisando che lo si sarebbe potuto ottenere gratuitamente dal Comune di Roma, e sottopose un preventivo delle spese che la Rappresentanza Commerciale avrebbe dovuto affrontare per l'organizzazione (allestimento, catalogo, utenze, ecc.). Per quanto riguarda la



Fig. 9 - Franco Miele, *Ricordo di Xenia*, 1966-67 ca., olio su tela, 35 x 30 cm.

vendita delle opere, suggeriva di affidarla ai fratelli Antonio ed Ettore Russo della Galleria La Baraccia, i quali avrebbero trattenuto il 20% del ricavato⁵⁹. In alternativa a una grande mostra del genere, Miele proponeva di organizzare, presso gallerie private, piccole mostre personali o di gruppo (dai 2 ai 5 artisti), nelle quali avrebbero dovuto essere esposte una trentina di opere⁶⁰.

La collaborazione di Miele con la Rappresentanza Commerciale non si concretizzò, e questi progetti

⁵⁵ Si veda *L'art russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques*, Catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, ottobre 1967-gennaio 1968), Paris 1967.

⁵⁶ *Lettera di Franco Miele alla Rappresentanza Commerciale dell'URSS in Italia*, doc. cit., cc. 1r-2r.

⁵⁷ Miele fa un lungo elenco di artisti, ma in questa sede abbiamo scelto di riportare solo alcuni nomi a titolo esemplificativo. Ivi, c. 2r.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, cc. 2r-3r. Miele, in quanto artista, affidava la vendita delle sue opere ai fratelli Russo, la cui galleria si trovava a Roma al civico 1a di Piazza di Spagna. Cfr. *Mostra di Franco Miele. Visioni della Russia*, op. cit.

⁶⁰ La lettera prosegue con una serie di precise indicazioni di carattere commerciale riguardanti queste piccole mostre presso gallerie private, per le quali Miele prospetta tre diversi tipi di accordi economici: 1) il gallerista affitta la sua galleria per la mostra ed espone le opere in conto vendita, trattenendo tra il 15% e il 20% del ricavato, e non si sobbarca di alcuna spesa; 2) si affidano le opere in conto vendita alla galleria stabilendo un prezzo basso che si intende realizzare per ogni quadro, e poi il gallerista, che si assume tutte le spese di promozione, vende le opere al prezzo che preferisce; 3) si vendono, in blocco e a prezzo vantaggioso, delle opere al gallerista, che ne dispone come preferisce. Anche in questo caso, Miele caldeggia i fratelli Russo, specificando che possiedono anche una grande galleria a Montecatini Terme, rinomato luogo di villeggiatura. Ivi, cc. 3r-5r.

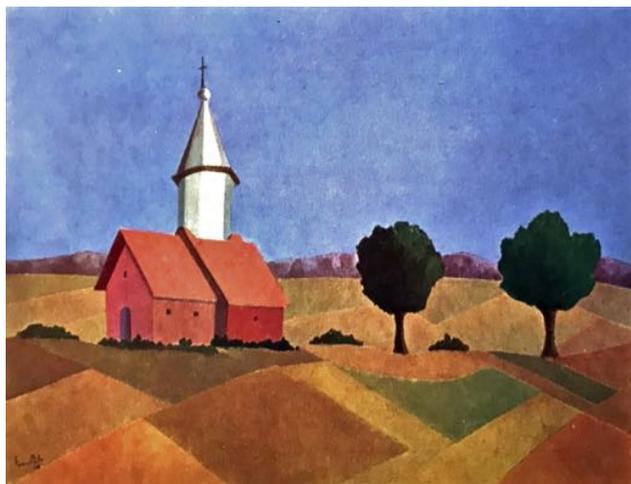


Fig. 10 - Franco Miele, *Paesaggio di Karelia*, 1966-67 ca., olio su tela, 60 x 80 cm.

espositivi rimasero sulla carta. Tuttavia, questa lettera per noi è molto importante perché ci fa capire che Miele aveva già all'epoca una buona padronanza della storia dell'arte sovietica e che era ben introdotto presso le autorità di Mosca. Inoltre, scopriamo come egli, prima ancora di iniziare nel 1968 a organizzare mostre in proprio di artisti non conformisti (Neizvestnyj, Sitnikov e Beljutin)⁶¹, avesse cercato di diventare un curatore ufficiale di arte sovietica in Italia.

Nel dicembre del 1967, con il ritratto della Muratova dal titolo *Ricordo di Xenia* [Fig. 9] Miele vinse, *ex aequo* con l'artista Nikolaj Jankov⁶², il primo premio del concorso internazionale bandito dalla rivista "Sovetskaja Ženščina" [Donna sovietica] in occasione del cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre⁶³. Per Miele, che era un socialdemocratico, e non un comunista, questo premio, giunto qualche mese dopo la positiva recensione della sua mostra da parte di Ermakov, rappresentò un importante riconoscimento e fu un chiaro segno di benevolenza delle autorità sovietiche. Questi attestati di stima furono per lui "il miglior passaporto per penetrare nei più diversi

ambienti culturali"⁶⁴ sovietici, e, al riguardo, Xenia Muratova scrisse addirittura che:

I giornali russi con gli articoli su di lui e la rivista con il ritratto colorato di una donna bionda gli servirono come una specie di lasciapassare ogni volta che partiva da Mosca per l'Italia: appena i doganieri vedevano la rivista, che egli sempre presentava a loro con orgoglio, non pensavano neanche di aprire le valigie nelle quali egli trasportava, tra i suoi disegni, anche quadri comprati a Mosca⁶⁵.

Da quanto appena ricostruito, risulta quindi che ufficialmente Miele, fin dai primissimi viaggi in Russia, si recava a Mosca non solo per andare a trovare Xenia Muratova, ma anche per motivi di studio e per tentare di organizzare, in collaborazione con le autorità sovietiche, un'attività di compravendita di opere d'arte. In realtà, la vita di Miele nella capitale dell'Unione Sovietica presentava anche un lato nascosto. Paul S. Cutter (Iowa, 1937), in un'intervista rilasciata nel 2016 all'artista Georgij Kizeval'ter (1955), ha rivelato alcune informazioni molto interessanti, che ci mostrano le vicende di Miele a Mosca sotto una luce diversa. Prima di analizzare i punti salienti di questa intervista, è bene però soffermarsi sinteticamente sulla figura di Cutter.

Quest'ultimo è conosciuto nell'ambito della storia dell'arte con il nome di Paul Sjeklocha, ed è famoso per aver scritto insieme al pittore Igor Mead (all'anagrafe Medvedev, 1931-2015)⁶⁶ il libro *Unofficial Art in the Soviet Union* (1967)⁶⁷, primo testo in

⁶⁴ F. Miele, *L'Avanguardia tradita*, op. cit., quarta di copertina.

⁶⁵ X. Muratova, *Un ambasciatore*, op. cit., p. 199.

⁶⁶ Igor Medvedev nacque a Char'kov. Nella prima metà degli anni Quaranta (nel 1942 o nel 1943), la sua famiglia riuscì a lasciare l'URSS alla volta della Germania. Intorno al 1948, i Medvedev si trasferirono da Monaco negli Stati Uniti, dove Igor, grazie a una borsa di studio, frequentò il Dartmouth College, presso il quale conseguì un bachelor's degree in storia dell'arte. Successivamente, conseguì un altro bachelor's degree (1952) e un master's degree (1953) presso la University of California, Berkeley. Attivo come artista già dalla prima metà degli anni Cinquanta, aprì a Palo Alto il Graphics Art Center and Estamp Gallery. Tra il 1963 e il 1964 lavorò in Unione Sovietica per la *Graphic Arts: USA*. Cfr. *Contributors to the Issue*, "The Russian Review", 1966, 2, p. 217; S. Day, *Igor Mead's Paintings: Pop Art and Realism*, "Stanford daily", 14 novembre 1969; G. Kizeval'ter, *Vremja nadežd, vremja illjuzij. Problemy istorii sovetskovo neočial'novo iskusstva. 1950-1960 gody*, Moskva 2018, p. 212 nota 273; A. Scaglione, *Remembering Igor Medvedev, 1931-2015*, 23 febbraio 2015 <https://www.parkwestgallery.com/park-west-artist-igor-medvedev-dies-83/> (ultimo accesso: 10.06.2020).

⁶⁷ P. Sjeklocha - I. Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union*, Berkley e Los Angeles 1967.

⁶¹ Miele cominciò la sua attività curatoriale nel campo dell'arte russa in collaborazione con i suoi galleristi, i fratelli Russo. Si veda F. Miele, *L'Avanguardia tradita*, op. cit., p. 520. I primi cataloghi che Miele realizzò furono: *Dinamismo plastico in Ernst Neizvestny*, Roma 1968; *Sogni e realtà di Wassili Sitnikov*, Roma 1968; *Simbolismo e espressionismo in Elja Bielutin*, Roma 1968.

⁶² *Il pittore Miele premiato a Mosca*, "L'Unità", 6 marzo 1968.

⁶³ Roma, APFM, Lidija Bogomolova, *Diplom pobediteju konkursa "Velikij Oktjabr' i Ženščina"*, 20 dicembre 1967.

assoluto sull'arte non conformista sovietica⁶⁸. All'epoca in cui questo libro fu pubblicato, Sjeklocha (alias Cutter) risultava un politologo della University of California, Berkeley, che aveva trascorso, tra il 1963 e il 1964, otto mesi in Unione Sovietica per lavorare alla *Graphic Arts: USA*⁶⁹, mostra itinerante organizzata dalla United States Information Agency (USIA)⁷⁰. La *Graphic Arts: USA*, diretta dal designer Jack Masey (1924-2016) e curata dai *graphic designer* Ivan Chermayeff (1932-2017) e Thomas Geismar (1931), aveva presentato al pubblico sovietico delle città di Alma-Ata, Mosca, Erevan e Leningrado, un migliaio di stampe accompagnate da oggetti della cultura materiale americana (tessuti, pubblicità e scatole), registrando un grande successo di visite (1 milione e 600 mila circa)⁷¹. Alla mostra avevano lavorato ventuno giovani guide americane (artisti e laureati specializzati in studi sovietici)⁷², che, oltre a spiegare le opere in esposizione, avevano il compito di illustrare *vis a vis*, ai visitatori sovietici, lo stile di vita statunitense⁷³. Sjeklocha e Mead,

che erano giunti in URSS in qualità di guide della mostra, avevano approfittato del loro soggiorno russo per entrare in contatto con numerosi artisti dell'*underground* e per intraprendere quella ricerca pionieristica sul campo che avrebbe portato, poi, alla pubblicazione di *Unofficial Art in the Soviet Union*⁷⁴. Ma all'epoca, Paul Sjeklocha era ben più di un semplice politologo con interessi artistici, era un ufficiale che lavorava sotto copertura per la Defense Intelligence Agency (DIA), il servizio segreto militare statunitense⁷⁵.

⁶⁸ P. Sjeklocha – I. Mead, *Unofficial Art*, op. cit., sovraccoperta e p. XI.

⁶⁹ Sjeklocha (alias Cutter) lavorò come agente della DIA in Unione Sovietica, dove si recava con grande frequenza, dal 1961 al 1976. In questo periodo, tenne anche dei corsi di scienze politiche presso la University of California, Berkeley. Nel 1976, fu arrestato dalle autorità sovietiche e, a quanto pare, trasferito in una prigione in Jugoslavia, dalla quale uscì nel 1981. Nei suoi anni di servizio in Unione Sovietica, tra le sue varie attività ci fu anche quella di aiutare i dissidenti a emigrare. Cfr. G. Kizeval'ter, *Vremja nadežd*, op. cit., pp. 75, 261; Prof. Paul Cutter... *A Brief Biographic Sketch*, <<https://profpaulcutter.com/about.html>> (ultimo accesso: 01.06.2020); N. Skelton – S. Rubin, *Pair Linked to Iran Missile Plot Put Out Magazines*, "Los Angeles Times", 3 agosto 1985. Nella biografia di Norton Dodge (1927-2011), collezionista di arte non conformista sovietica, è riportato un interessante aneddoto su Sjeklocha: "In 1976, Dodge fell into conversation in the airport in Vienna with a man who turned out to be Paul Sjeklocha. Both were waiting for a flight to Moscow that was delayed overnight by heavy weather. Dodge describes Sjeklocha as an American of Yugoslav origin who did weapons trading in the Middle East, and also dealt in Soviet pharmaceuticals repackaged for the West, and was also a co-author of *Unofficial Art in the Soviet Union* (University of California, 1967), which Dodge had read, and was also a hunting guide who took high-paying clients into Soviet Central Asia. Waiting for the plane in Vienna, Sjeklocha was on his way to a hunt in the Caucasus. He had his rifle with him, and a hundred rounds. In Moscow, as they went through customs, no one looked in Sjeklocha's suitcase. A couple of days later, Dodge went to see Sjeklocha in the Hotel Rossiya at the edge of Red Square. Sjeklocha's room overlooked St. Basil's Cathedral and the Kremlin and had an open view of the Spassky Gate, through which the members of the Politburo passed in their limousines every morning. To Dodge, this was an unusual photo opportunity, and he remarked on it. Sjeklocha said, 'Yeah. And that's the Spassky Gate, through which the Politburo goes. I could sight-in my gun here and when they come I could pick them off'. Dodge began miming alarms and waving at the ceiling and the light fixtures. 'Don't worry', Sjeklocha said. 'The more outrageous you are, the less they know how to deal with you'. From Sjeklocha's book, Dodge had learned about artists he didn't know. From Dodge, Sjeklocha learned about many artists he didn't know – an indication of the continuing spread and secrecy of unofficial painting in those late-middle Brezhnev years. Not long after they met, Sjeklocha vanished. He was held in Lubyanka by the KGB until he was traded to Washington for Russian spies. Some years after the trade, he returned to Russia", J. McPhee, *The Ransom of Russian Art*, New York 1994, pp. 79-80.

⁷⁰ Affermiamo ciò sulla base dello studio delle dettagliate bibliografie sull'arte non conformista presenti nei testi: A. Golomshtok – A. Glezer, *Unofficial Art from the Soviet Union*, London 1977, pp. 165-172 e *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, a cura di E. Crispolti – G. Moncada, Venezia 1977, pp. 201-215.

⁶⁹ Sjeklocha figurava come un dottorando in scienze politiche presso la University of California, Berkeley, che aveva pubblicato già due articoli sull'arte non conformista. Si vedano P. Sjeklocha, *Modern Art and the Shackles of Dogma*, "Problems of Communism", 1965, 15, pp. 83-89 e P. Sjeklocha – I. Mead, "The Varvaristy" *Soviet Unofficial Art*, "The Russian Review", 1966, 2, pp. 115-130, 217.

⁷⁰ L'USIA (1953-1999) era l'agenzia che si occupava di attuare la diplomazia pubblica statunitense. Il suo scopo principale era diffondere e spiegare all'estero le politiche americane in modo tale da fornire un'immagine positiva degli Stati Uniti. Nota in patria come USIA, all'estero era conosciuta con il nome di United States Information Service (USIS). Cfr. W. M. Chodkowski, *The United States Information Agency*, American Security Project, 2012 www.jstor.org/stable/resrep06059 (ultimo accesso: 01.06.2020). Per un maggiore approfondimento sull'USIA si veda R. Chatten – L. Herrmann – T. Markiw – F. Sullinger, *The United States Information Agency: a Commemoration*, Washington D.C., 1999.

⁷¹ K. Chunikhin, *The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950s to the late 1960s)* [Ph.D. thesis], Bremen 2016, pp. 150-154.

⁷² USIA, *20st Review of Operations, July 1-december 31, 1963*, p. 38.

⁷³ J. Masey – C. Lloyd Morgan, *Cold War Confrontations. US Exhibitions and their Role in the Cultural Cold War*, Baden 2008, p. 290.

Così ricostruite, per quanto possibile, la figura di Sjeklocha (alias Cutter) e le dinamiche nell'ambito delle quali operava, ci sembra importante riportare un brano della citata intervista in cui egli parla di Miele in relazione alla *Graphic Arts: USA*:

Georgij Kizeval'ter: Come è successo che lei, improvvisamente, abbia deciso nel 1963 di recarsi in URSS con una mostra americana? Che lavoro faceva? La guida? Il curatore?...

Paul Sjeklocha: Io là ho fatto un po' di tutto (ride). Certo, avevo anche un altro lavoro, ma non posso parlarne. In totale ci lavoravano circa 20 persone [alla mostra], tra cui anche Igor Mead. Quando [con Igor] ci siamo conosciuti in California, non avevo ancora in mente di scrivere il libro [Unofficial Art in the Soviet Union]. Ma dopo aver viaggiato per l'Unione con la mostra, ho capito molte cose in più rispetto a quelle che sapevo già. Tutto è iniziato perché in URSS arrivò in congedo accademico un italiano, Francesco Miele, venuto là per studiare l'arte russa, al quale venne questa idea della mostra.

G. K.: E che rapporto c'era tra lei o il suo lavoro e questo Miele?

P. S.: Il professore Francesco Miele era uno storico dell'arte dell'Università di Roma; per un anno intero fu impegnato in delle ricerche sull'arte russa, e più di una volta venne da me all'ambasciata americana e gradualmente mi presentò ad alcuni artisti dell'*underground*, e poco dopo feci amicizia con Saša [Aleksandr] Ginzburg e Il'ja Ėrenburg. Miele propose di organizzare una mostra di arte americana in URSS. All'inizio non volevo nemmeno fare la mostra, ma poi parlai con delle persone a Washington che mi dissero: "Perché no?", allora accettai⁷⁶.

[...] **G. K.:** A proposito, nella sua mostra del 1963-1964 c'erano anche degli stand con la letteratura americana, giusto?

P. S.: Altro che! Abbiamo distribuito cinque milioni di libri in quattro città! Molti vennero alla mostra solo per ricevere un qualche libro in regalo! [...] il Governo fece questa mostra affinché influenzassimo la popolazione russa. Questa mostra in generale non era tanto una missione culturale, quanto una piattaforma per la propaganda delle idee del Governo degli Stati Uniti! [...] Dall'altra parte, alcuni dei nostri colleghi, nel corso della mostra, furono espulsi dal paese, compreso Igor Mead che non poteva più tornare. Io, invece, parlavo in un'altra maniera con i vostri servizi [segreti sovietici]: non c'è alcun anticomunismo, tutto a posto! (ride) Ma loro non sapevano chi fossi in realtà⁷⁷.

Si dovrebbe dunque attribuire a Miele la paternità dell'idea della *Graphic Arts: USA*, imponente operazione di propaganda culturale americana, che servì anche a introdurre agenti oltrecortina. Dalle informazioni in nostro possesso sappiamo, però, che Miele giunse per la prima volta in URSS solo nel 1965; di conseguenza il suo primo soggiorno in Unione Sovietica non coincide con le date della mostra. Abbiamo scritto a Sjeklocha (alias Cutter) per avere delucidazioni sul punto⁷⁸, ricevendo tuttavia

una risposta solo parziale, dalla quale è ragionevole dedurre che Miele abbia contribuito al progetto della mostra da Roma, dove vi era una sede dell'USIA⁷⁹. Alla luce di questo, i viaggi di Miele negli Stati Uniti, in particolare quello del 1965 precedente all'arrivo in Russia, potrebbero essere stati dettati da ragioni che andavano aldilà dei semplici scambi culturali. In relazione a ciò, ci sembra interessante porre l'attenzione su due documenti correlati tra loro, che inseriti in tale ricostruzione dei fatti assumono un particolare significato. Il primo è una lettera del 6 ottobre del 1966, indirizzata da Mario Zagari (Partito Socialista Italiano), all'epoca Sottosegretario per gli Affari Esteri, all'onorevole Luigi Preti (Partito Socialista Democratico Italiano), in cui Zagari stesso assicura di aver discusso con gli uffici competenti del suo ministero per facilitare un eventuale viaggio di Miele a Mosca⁸⁰. Il secondo è una lettera, datata 7 gennaio 1967, della Direzione Generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri che comunica a Miele il conferimento di un premio di 500 mila lire⁸¹ per svolgere un programma di studi all'estero⁸². Risulta quindi che, almeno in un'occasione, Miele fu aiutato dal Partito Socialista Democratico Italiano e finanziato dal governo italiano per recarsi a Mosca.

Alla luce di quanto appena esposto, è lecito ipotizzare che Miele lavorasse o collaborasse con i servizi segreti e che il suo arrivo a Mosca e i suoi soggiorni russi rientrassero in un più vasto programma di *intelligence* diretto dagli americani. Non abbiamo tuttavia sul punto alcuna conferma documentale,

⁷⁹ *Email di Paul S. Cutter all'autore*, 3 maggio 2020. Andrea Miele ci ha riferito che il padre era solito partecipare agli eventi organizzati dalla sede romana dell'USIA.

⁸⁰ Roma, APFM, *Lettera di Mario Zagari, Sottosegretario di Stato per gli Affari Esteri, all'on. Luigi Preti* [copia], 6 ottobre 1966.

⁸¹ Oggi corrisponderebbero all'incirca a 5.120 euro. Il calcolo è stato effettuato grazie al programma Rivaluta dell'Istat. <http://rivaluta.istat.it:8080/Rivaluta/> (ultimo accesso: 01.06.2020).

⁸² Nella lettera è specificato che ("La concessione del suddetto contributo è inoltre subordinata all'adempimento delle seguenti condizioni da parte della S.V.: 1) prendere contatto con le nostre Rappresentanze diplomatiche e consolari nel paese di destinazione; 2) inviare a questo Ministero (D.G.R.C. - Ufficio V), al termine del soggiorno all'estero, una sommaria relazione sugli studi e lavori compiuti"). Roma, APFM, *Lettera della Direzione Generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri a F. Miele*, 7 gennaio 1966. La firma in calce alla lettera è per noi risultata indecifrabile.

⁷⁶ G. Kizeval'ter, *Vremja nadežd*, op. cit., p. 75.

⁷⁷ Ivi, pp. 78-79.

⁷⁸ *Email dell'autore a Paul S. Cutter*, 2 maggio 2020.

e, considerata la delicatezza dell'argomento, non l'avremo probabilmente mai.

MERCANTE D'ARTE E SOSTENITORE DEGLI ARTISTI NON CONFORMISTI

Come detto, nel corso dei suoi soggiorni russi Miele era solito comprare opere d'arte che poi rivendeva in Italia. Si stima che complessivamente sia riuscito ad acquistare in Unione Sovietica all'incirca trecento opere dei più disparati generi e periodi artistici, dalle icone antiche fino ai dipinti contemporanei degli artisti non conformisti⁸³. È importante dunque tentare di ricostruire, anche solo parzialmente, la provenienza di queste opere.

Dalla dettagliata proposta, appena analizzata, diretta alla Rappresentanza Commerciale dell'URSS in Italia, si evince chiaramente che Miele fosse in buoni rapporti con i dirigenti della Novoeksport e che conoscesse nel dettaglio il listino prezzi delle opere da loro messe in vendita. Riteniamo quindi molto probabile che Miele si sia rifornito, almeno per un periodo, presso quest'azienda di Stato. Inoltre, nella premessa alla sua storia dell'arte russa *L'Avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX secolo*, lo stesso Miele afferma di aver studiato delle opere che si trovavano presso "quelle famiglie che ancora conservano qualche dipinto di periodi ormai lontani, dal 1900 al 1940" e di aver avuto "la felice occasione di trovare opere di artisti russi, dall'Ottocento ai nostri giorni, anche presso i negozi di vendita per conto dello Stato: opere debitamente catalogate, anche se confuse in una massa di croste e di oggetti inutili"⁸⁴. Riteniamo quindi possibile che in occasione di queste sue visite per motivi di studio presso privati cittadini sovietici sia riuscito anche a comprare alcune opere; mentre siamo certi che si sia spesso rifornito presso i *Komissionnyye Magaziny* [negozi in conto vendita] poiché diversi dipinti della collezione Miele recano etichette di tali negozi (vedi, ad esempio, il retro del *Nudo di donna seduta* di Tatlin, [Fig.

11] e [Fig. 12]⁸⁵). Sappiamo poi dalla testimonianza fornitaci da Alberto Morgante (1925), collezionista di arte russa e cliente di Miele, che quest'ultimo era solito comprare le icone dall'artista Vasilij Sitnikov (1915-1987)⁸⁶, il quale, oltre a essere un esperto in materia, era a sua volta anche un importante collezionista. Miele era poi in contatto con Ennio Lucon, giornalista italiano corrispondente da Mosca⁸⁷. Abbiamo rinvenuto nell'archivio di Miele alcuni telegrammi dello stesso Lucon, tra i quali uno in particolare, datato 25 dicembre 1969, che si riferisce molto probabilmente alla compravendita di opere d'arte: ("*Situazione pressoché invariata stop attendo tuo arrivo 29 stop avendo preparato materiale notevole significato artistico pregoti gentilmente vivamente volermi portare abito completo et ancora abito spezzato*")⁸⁸. Secondo quanto rivelato in punto di morte dal pittore espressionista Petr Valjus (1912-1971) Lucon lavorava per il KGB⁸⁹. Valjus raccontò di essere scampato a una trappola di Lucon, il quale, con il pretesto di comprargli due tele, cercò in ogni modo di fargli accettare un pagamento in valuta straniera (il cui possesso da parte dei cittadini sovietici costituiva reato), con il fine di

⁸⁵ Tramite un confronto con altre etichette presenti sul retro di alcuni dipinti della Collezione di Andrea ed Elena Miele abbiamo dedotto che l'opera è stata, quasi sicuramente, acquistata presso uno degli esercizi del Moskomissionorg, consorzio di negozi in conto vendita fondato nel 1963. Si veda A. Naročnickij, *Moskva: Ėnciklopedija*, Moskva 1980, p. 430. La paternità dell'opera a Tatlin è stata confermata con un'expertise da Anatolij Strigalev (1924-2015), il quale l'ha poi esposta nella mostra itinerante *Vladimir Tatlin, retrospettiva*, Catalogo della mostra a cura di A. Strigalev – Jürgen Harten (Kunsthalle di Düsseldorf, 11 settembre-21 novembre 1993; Kunsthalle di Baden-Baden, 11 dicembre-6 febbraio 1994; Mosca, Galleria Tret'jakov, marzo-aprile 1994), Colonia 1993, pp. 59, 228 e nell'esposizione *Tatlin*, Catalogo della mostra a cura di A. Strigalev (Barcellona, Museo Picasso, 5 aprile-25 giugno 1995), Barcellona 1995, p. 99.

⁸⁶ S. Burini, *Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione*, op. cit., p. 221. Per un approfondimento sulla collezione di arte russa di Alberto Morgante si veda, oltre al già citato catalogo della mostra *Russia!* dove sono presenti un gran numero di opere della sua collezione, anche A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti*, "eSamizdat", 2009 (VII), 1, pp. 239-288.

⁸⁷ È stato impossibile trovare informazioni su Lucon. Queste che riportiamo riguardo alla sua attività di giornalista ci sono state fornite da Andrea Miele che lo ha conosciuto personalmente.

⁸⁸ Roma, APFM, *Telegramma di Ennio Lucon a Franco Miele*, 25 dicembre 1969.

⁸⁹ V. Valjus, *Kartiny otca*, "Kontinent", 1978, 16, p. 301.

⁸³ La stima è di Andrea Miele.

⁸⁴ F. Miele, *L'Avanguardia tradita*, op. cit., p. 8.

poterlo successivamente ricattare e reclutare⁹⁰. Da altri telegrammi indirizzati da Lucon stesso a Miele, scopriamo che quest'ultimo ricevette dal primo del materiale riguardante un "congresso [di] scienze storiche"⁹¹ e che, in due occasioni, Miele inviò a Lucon delle somme di denaro (100.000 e 50.000 lire)⁹², ma non è chiaro se servissero a pagare l'acquisto di opere o riguardassero altre spese. I rapporti tra Miele e Lucon si limitavano al campo storico-artistico? Anche questa domanda sembra destinata a rimanere senza risposta.

Questa parziale ricostruzione della provenienza delle opere d'arte acquistate da Miele in Russia vale soprattutto per quelle opere, antiche o vecchie, che per forza di cose non potevano essere acquistate

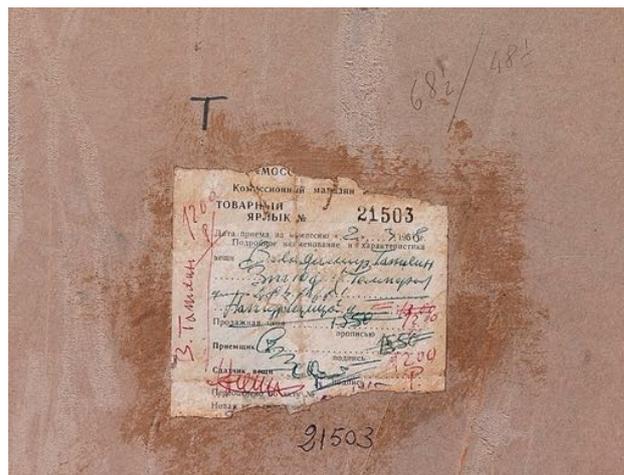


Fig. 11 - Etichetta del Moskommissiontorg apposta sul retro del *Nudo di donna seduta* di Vladimir Tatlin.

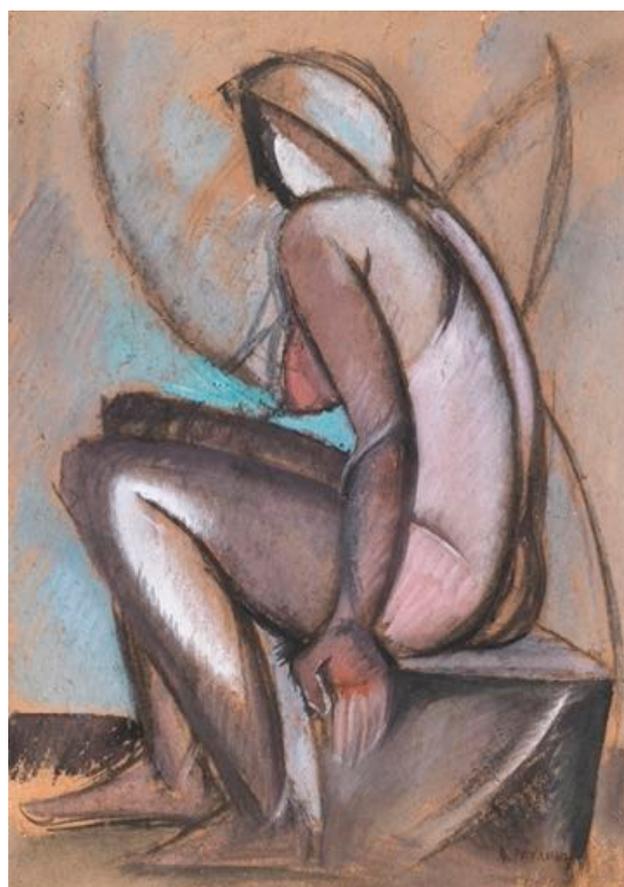


Fig. 12 - Vladimir Tatlin, *Nudo di donna seduta*, 1913, tempera su cartone, 68,5 x 48 cm, Collezione Andrea ed Elena Miele.

⁹⁰ Ivi, pp. 299-300: "Il *Salon* si occupa della vendita all'estero dei dipinti. [...] i dipendenti del *Salon* lo [Pëtr Valjus] presentarono all'italiano Ennio Lucon. Questi una volta venne a trovare da solo mio padre [Pëtr Valjus] e gli chiese di vendergli qualche opera. Mio padre accettò. Ennio Lucon scelse due dipinti. Poi spiegò dettagliatamente che era molto scomodo per lui pagare in rubli sovietici (come voleva mio padre) e, inoltre, che era stupido da parte dell'artista. Consigliò di rifletterci per un giorno, di recarsi al Berëzka (il negozio in cui si poteva pagare in valuta estera) e di convincersi. I quadri li portò via con la sua macchina. I miei genitori si recarono al Berëzka e si convinsero. Le differenze di prezzi erano sbalorditive. E anche l'assortimento. Ma quella sera stessa mio padre venne a sapere che Ennio Lucon era del KGB. Il giorno dopo, venne Ennio con i soldi. Non con i rubli. E quando mio padre si rifiutò, allora questi cercò di infilarli sotto i giornali sullo scaffale dell'ingresso. Proprio così. Come in un giallo. Fortuna che mio padre se ne accorse. Lo cacciò via con i soldi. Ennio Lucon restituì i quadri. Ovviamente mio padre aveva paura. Dopotutto, aveva a che fare con dei professionisti. Se non ti prendono per 'un'operazione valutaria', lo fanno per qualcos'altro. E ti arrestano. Vale a dire che come prima cosa ti offrono di lavorare per loro. Una volta un conoscente gli spiegò esattamente come funziona: 'Perché Pëtr Adamovič ha così paura del KGB? Questa è lungi dall'essere la peggiore organizzazione. Lungi dall'essere la più retrograda. Qualche volta mostrate a casa le vostre opere. Molto bene. E andate avanti. In presenza dei nostri uomini. E se propongono di vendere, vendete. A quelli che consigliamo. Bene, se un uomo d'affari viene sorpreso alla dogana con una vostra opera, molto probabilmente non gli verrà fatto nulla. Forse, gli verrà richiesto un favore in cambio del vostro dipinto o dell'insabbiamento dello scandalo. A beneficio dello Stato. Lei ha difficoltà con le mostre, con la vendita. Noi possiamo aiutarla'. Una mano raggiunse il telefono. 'No'".

⁹¹ Roma, APFM, *Telegramma di Ennio Lucon a Franco Miele*, 16 settembre 1970.

⁹² Cfr. Roma, APFM, *Telegramma di Ennio Lucon a Franco Miele*, 20 luglio 1970; Roma, APFM, *Telegramma di Ennio Lucon a Franco Miele*, 31 maggio 1971. Oggi 100.000 lire del 1970 corrisponderebbero all'incirca a 928 euro, mentre 50.000 lire del 1971 a 444 euro ca. Il calcolo è stato realizzato con il programma Rivaluta dell'Istat. <http://rivaluta.istat.it:8080/Rivaluta/> (ultimo accesso: 01.06.2020).

direttamente dagli artisti che le avevano realizzate. Infatti, le opere contemporanee non conformiste furono acquistate da Miele direttamente presso gli artisti. Egli entrò a far parte dell'ambiente dell'*underground* moscovita anche grazie alla compagna e poi consorte (dal 1970), Xenia Muratova⁹³, la quale conosceva Oskar Rabin (1928-2018), Ernst Neizvestnyj (1925-2016), Dmitrij Krasnopevcev (1925-1995) e Vladimir Vejsberg (1924-1985), dal quale prendeva lezioni di pittura⁹⁴. Nell'archivio di Miele si trovano numerose lettere che attestano suoi contatti diretti e amichevoli con Vasilij Sitnikov, Elij Beljutin (1925-2012), Valentin Vorob'ev (1938), Il'ja Šenker (1920-2013), Valerja Nisskaja (1927-2011) e Otari Kandaurov (1937). Quest'ultimo, per esempio, in una lettera in francese del 1969, scrisse a Miele che adorava la cantante Miranda Martino e lo pregava di inviargli una raccolta completa dei suoi dischi promettendogli in cambio di dipingere qualcosa di suo gradimento⁹⁵. Beljutin, invece, nel 1970, venuto a conoscenza del futuro matrimonio di Miele con Xenia Muratova, indirizzò al primo il seguente affettuoso biglietto di auguri:

*(“Caro e stimatissimo prof. Franco Miele, la ringrazio di cuore per gli scritti nei cataloghi delle mie mostre personali e per l'atteggiamento sempre amichevole nei confronti della mia arte. Permettetemi, in segno di gratitudine e cordiale amicizia, di regalarle i miei ultimi lavori. Che servino da regalo di nozze per lei e la sua futura consorte Xenia Muratova. Le auguro grande felicità familiare nell'anno che verrà. Il vostro E. Beljutin. Mosca, 7 gennaio 1970”)*⁹⁶.

Tra i documenti dell'archivio di Miele si rinven-
gono anche altre attestazioni di amicizia del genere; e

ciò è dovuto all'importante ruolo che Miele ricopriva per gli artisti non conformisti. Egli non era un semplice straniero che comprava qualche quadro come souvenir, bensì un critico d'arte e mercante attivo in prima linea nel promuovere questi artisti all'estero, dove essi erano quasi tutti dei completi sconosciuti. Dal 1968 al 1976, Miele scrisse ben quattordici presentazioni di catalogo per mostre dedicate ad artisti non conformisti, organizzate grazie al suo impegno in Italia e in Francia⁹⁷, inserendoli quindi nella sua storia dell'arte russa *L'Avanguardia tradita* (1973); mentre, negli stessi anni, vendeva una grande quantità di loro opere in Italia, contribuendo così a creare un mercato dell'arte non conformista all'estero.

Ma come si svolgeva l'attività di Miele tra Italia e Unione Sovietica? Due carteggi presenti nel suo archivio ci restituiscono alcuni interessanti spaccati. Il primo riguarda l'organizzazione della mostra di Beljutin a Parigi del 1969 presso la Galerie Lambert. Nel settembre del 1968, la storica dell'arte Nina Moleva (1925), moglie di Beljutin, mandò a Miele, da Varsavia in Italia tramite suoi amici polacchi, dei disegni del marito, chiedendogli di inoltrarli alla Galerie Lambert di Parigi, sita al numero

⁹³ F. Miele, *Dinamismo plastico*, op. cit., 1968; Idem, *Sogni*, op. cit., 1968; Idem, *Simbolismo*, op. cit., 1968; Idem, *Elja Bielutin: un pittore russo d'avanguardia*, Catalogo della mostra (Montecatini Terme, Galleria d'arte “La Barcaccia”, agosto 1969); Idem, *Ernst Neizvestny*, Catalogo della mostra (Montecatini Terme, Galleria d'arte “La Barcaccia”, settembre 1969); Idem, *Ely Bielutin*, Catalogo della mostra (Paris, Galerie Lambert, 3-31 ottobre 1969); Idem, *Ely Bielutin*, in *Sixième biennale de Paris, manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, Catalogo della mostra (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2 ottobre-2 novembre 1969); Idem, *Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, Catalogo della mostra (Avezzano, Centro Iniziative Culturali, dicembre 1971-gennaio 1972) [ripubblicato in “eSamizdat”, op. cit.]; Idem, *Bielutin-Sitnikov*, Catalogo della mostra (Roma, Delta International Art Center, ottobre-novembre 1973); Idem, *Il mondo russo di Valeria Nisskaja*, Roma 1974; Idem, *Sophie Schiller*, Catalogo della mostra (Latina, galleria d'arte “Del Corso”, aprile 1974); Idem, *Ilja Schenker*, Catalogo della mostra (Bologna, galleria d'arte “Il Sagittario”, gennaio-febbraio 1975); Idem, *Ely Bielutin*, Catalogo della mostra (Latina, galleria d'arte “Del Corso”, marzo 1975); Idem, *Anatoli Krynsky*, Catalogo della mostra (Bologna, galleria d'arte “Il Sagittario”, ottobre 1976). È stato possibile ricostruire questo dettagliato elenco degli scritti di Miele, molti dei quali ai giorni d'oggi sono introvabili, grazie a un preziosissimo documento da lui stesso redatto, vedi Roma, APFM, *Indicazioni bibliografiche (libri, saggi, monografie, presentazioni a mostre, articoli, varie) – Pubblicazioni di Franco Miele sull'arte e sugli artisti russi, 1978 (?)*.

⁹⁴ V. Sandler, *Letit pereletnaja žizn'...*, op. cit.

⁹⁵ X. Muratova, *Un ambasciatore*, op. cit., p. 201.

⁹⁶ La lettera è stata, quasi sicuramente, tradotta dal russo e trascritta in francese dalla Muratova. Roma, APFM, *Lettera di Otari Kandaurov a Franco Miele*, 3 dicembre 1969, p. 2.

⁹⁷ (“Дорогой и многоуважаемый проф. Франко Миели, Сердечно благодарю Вас за статьи к каталогам моих персональных выставок и неизменно дружественное отношение к моему творчеству. Разрешите в знак признательности и сердечной дружбы преподнести Вам мои последние работы. Пусть они послужат свадебным подарком Вам и Вашей будущей супруге Ксенья Муратовой. Желаю Вам в наступающем году большого семейного счастья. Ваш Е. Белютин (Ely Bielutin). Москва, 7 ян. [варя] 70г”). Roma, APFM, *Biglietto di auguri di Elij Beljutin a Franco Miele, 7 gennaio 1970*. Miele, rimasto vedovo, sposò, nel luglio del 1970, in seconde nozze Xenia Muratova. I suoi unici figli Andrea ed Elena, custodi dell'archivio, sono nati dal primo matrimonio.

14 di rue Saint-Louis en l'Île⁹⁸. Miele entrò quindi in corrispondenza con Kazimierz Romanowicz (1916-2010), proprietario della galleria parigina, che insieme alla moglie, la scrittrice Zofia Romanowiczowa (1922-2010), gestiva anche la libreria e casa editrice Libella. Kazimierz Romanowicz era un ex ufficiale che aveva combattuto durante la Seconda guerra mondiale nell'Esercito Polacco in Francia di Sikorski, poi, nell'Esercito di Anders e, infine, nel II Corpo polacco. Nel 1947, aveva fondato la già citata libreria Libella, specializzata in letteratura in lingua polacca e in particolare nelle opere degli *émigrés* polacchi, accanto alla quale aveva poi aperto, nel 1959, la Galerie Lambert⁹⁹. Con la galleria, Romanowicz e sua moglie organizzavano mostre di artisti non conformisti dei paesi dell'Est, mentre con la libreria lavoravano attivamente al programma della CIA di distribuzione di libri oltrecortina¹⁰⁰. Infatti, Romanowicz nella prima lettera che rivolse a Miele, il quale era riuscito a fargli recapitare le opere di Beljutin, dimostrò un atteggiamento prudente, formulando quindi una particolare richiesta:

*(“Naturalmente, mi guarderò bene dal fare il suo nome [Miele], inoltre evito di scrivergli [Beljutin] direttamente per non complicare le cose. Tuttavia, vorrei approfittare della sua gentilezza [e] dell'occasione del suo prossimo viaggio a Mosca per riuscire a fare avere a Beljutin alcuni libri d'arte, poiché so che gli fanno sempre piacere. Potreste occuparvene? Tra l'altro, è apparso un libro in inglese sugli artisti sovietici 'Unofficial Art in the Soviet Union' – penso che a lui interesserebbe molto. Mi faccia sapere, per favore, senza indugio e le invierò subito questo pacco di libri d'arte affinché lei possa portarlo con sé”)*¹⁰¹.

Miele accettò quindi il delicato incarico di portare oltrecortina il libro di Sjeklocha e Mead. Come raccontò poi a Romanowicz, avendo ben nascosto il libro, riuscì fortunatamente a superare uno specifico controllo sulle pubblicazioni presso le dogane moscovite, e a portare a termine l'impresa¹⁰². Il lavoro di Miele fu essenziale per la realizzazione della mostra alla Galerie Lambert. Grazie ai suoi frequenti viaggi a Mosca, egli poté fare da tramite per le comunicazioni tra Romanowicz e Beljutin, portando lettere e riferendo messaggi, evitando così che i due risultassero ufficialmente in corrispondenza; e si occupò altresì di scrivere la presentazione per il catalogo¹⁰³. Nell'ottobre del 1969, Miele si recò a Parigi per l'inaugurazione della mostra ed ebbe così modo di conoscere personalmente i Romanowicz; Zofia nell'occasione gli regalò una piccola croce dell'abbazia di Saint-Guilhem-le-Désert per proteggerlo nei suoi viaggi in Russia¹⁰⁴. L'ultima lettera della corrispondenza Miele-Romanowicz, datata 13 marzo 1970, è una breve nota in cui i coniugi esprimono grande preoccupazione per non aver ricevuto notizie da Miele dopo il suo ultimo viaggio a Mosca¹⁰⁵.

Un altro carteggio per noi particolarmente interessante è quello tra Miele e Madeleine Richter, un'accademica dell'Università di Ginevra che si occupava di arte non conformista sovietica. La Richter si recava spesso a Mosca, dove aveva vissuto per un anno e mezzo, e, al pari di Miele, era ben introdotta nell'ambiente dell'*underground*¹⁰⁶. I due entrarono in

Roma, APFM, *Lettera di Kazimierz Romanowicz a Franco Miele* [in francese], 7 novembre 1968.

¹⁰² Miele chiese a Romanowicz una copia per sé di *Unofficial Art in the Soviet Union*. Roma, APFM, *Lettera di Franco Miele a Kazimierz Romanowicz* [in francese, copia], 10 dicembre 1968, cc. 1r-2r.

¹⁰³ Cfr. Ibidem; Roma, APFM, *Lettera di Franco Miele a Kazimierz Romanowicz* [in francese, copia], 8 febbraio 1969; Roma, APFM, *Lettera di Kazimierz Romanowicz a Franco Miele* [in francese], 24 febbraio 1969.

¹⁰⁴ Roma, APFM, *Lettera di Kazimierz Romanowicz a Franco Miele* [in francese], 15 ottobre 1969.

¹⁰⁵ Roma, APFM, *Lettera di Kazimierz e Zofia Romanowicz a Franco Miele* [in francese], 13 marzo 1970.

¹⁰⁶ Non è stato possibile trovare alcuna fonte scritta su Madeleine Richter. Le informazioni che riportiamo sono estratte dal carteggio cfr. Roma, APFM, *Lettera di Madeleine Richter a Franco Miele* [in francese], 25 marzo 1971, c. 2r; Roma, APFM, *Lettera di Madeleine Richter a Franco Miele* [in francese], 17 marzo 1971, cc. 1r-2r.

⁹⁸ Cfr. Roma, APFM, *Lettera di Nina Bielutinova [Moleva] a Franco Miele* [in inglese], 1° settembre 1968; *Lettera di Anna Mańkowski a Franco Miele* [in inglese], 13 settembre 1968.

⁹⁹ A. Carls, *Forty-Four Years of Libella*, “The Polish Review”, 1991, 3, pp. 339-340.

¹⁰⁰ A. A. Reisch, *Hot Books in the Cold War: The CIA-Funded Secret Western Book Distribution Program Behind the Iron Curtain*, Budapest-New York 2013, pp. 109-110.

¹⁰¹ (“Naturellement, je me garderai bien de mentionner votre nom, d'ailleurs j'évite de lui écrire directement pour ne pas compliquer les choses. Je voudrais toutefois profiter de votre amabilité [et] de l'occasion de votre prochain voyage à Moscou pour vous faire parvenir à l'intention de Bielutin quelques livres sur l'art car je sais que cela lui fait toujours plaisir. Pourriez-vous vous en charger? Entre d'autres il est paru un livre en anglais sur les artistes soviétiques «Unofficial Art in the Soviet Union» - je pense qu'il l'intéresserait beaucoup. Faites-moi signe, s'il vous plaît, sans tarder et je vous adresserai ce colis des livres sur art [sic] tout de suite pour que vous puissiez l'emporter avec vous”),

contatto nel febbraio del 1971 per via di una lettera che Vasilij Sitnikov aveva affidato alla Richter per farla pervenire a Miele.

Questa scrisse a Miele per annunciargli con rammarico che aveva perso la lettera di Sitnikov, poiché alla dogana, durante una perquisizione, l'avevano spogliata "fino alle mutande" e le avevano sequestrato la missiva¹⁰⁷. Dal carteggio, scopriamo le peripezie doganali dei due: Miele le raccontò di una disavventura, avvenuta nell'ottobre del 1970¹⁰⁸, che si era conclusa con il sequestro delle icone che aveva con sé, mentre la Richter gli confessò di essere già stata fermata e perquisita in un'altra occasione¹⁰⁹. Apprendiamo anche quali precauzioni la Richter fosse solita mettere in atto a Mosca per non compromettere i suoi amici artisti: non li chiamava mai dalla sua camera d'albergo ed evitava in ogni modo di parlare con loro di politica e religione. Tuttavia, per quanto impegnata nel sostenere questi artisti non conformisti, aveva parecchio da ridire nei loro confronti:

("Durante il mio ultimo soggiorno laggiù ho notato alcune reticenze da parte degli artisti nel darmi gli indirizzi dei loro colleghi, la gelosia tra artisti può essere qualcosa di disgustoso. [...] Trascorrono il loro tempo a spettegolare e a sparlar gli uni degli altri, a esagerare la loro situazione e pure a parlar male degli stranieri che hanno potuto incontrare, quindi non li compatisca troppo. Sono così stufo delle loro storie e lamentele, l'anno scorso ho sprecato almeno 1500 franchi svizzeri per regali e vestiti, e non mi hanno nemmeno ringraziata")¹¹⁰.

Il rapporto epistolare tra Miele e Madeleine Richter evolse in uno scambio di notizie e informazioni: lui le inviò i suoi cataloghi di Sitnikov e Neizvest-

nyj¹¹¹, fotografie di incisioni e disegni di quest'ultimo¹¹² e, quasi sicuramente, l'indirizzo di Beljutin¹¹³; mentre lei gli diede i recapiti del collezionista Georgij Kostaki (1913-1990)¹¹⁴, e poi, persuasa del fatto che Miele vendesse le opere di Beljutin troppo a buon mercato, gli passò il contatto di una galleria ginevrina per confrontare i prezzi¹¹⁵. La loro conoscenza culminò in una visita della Richter a Miele, a Roma nel maggio del 1971¹¹⁶, e in uno scambio di opere tra i due: Miele le regalò un olio di Beljutin, mentre lei ricambiò con l'incisione *Tartaruga del Bosforo* di Dmitrij Plavinskij (1937-2012)¹¹⁷.

I carteggi appena esaminati ci illuminano sulle difficoltà e sui rischi che Miele correva nell'intrattenere rapporti con gli artisti non conformisti. Particolarmente interessante è il metodo di comunicazione tra questi artisti e gli stranieri, che, nella maggior parte dei casi, non era diretto bensì, come abbiamo visto, mediato da una terza persona straniera: la lettera di un artista a uno straniero veniva consegnata a mano a un altro straniero che poi la spediva a suo

¹¹¹ Cfr. *Lettera di Madeleine Richter*, 25 marzo 1971, doc. cit., c. 2r; Roma, APFM, *Lettera di Madeleine Richter a Franco Miele* [in francese], 18 aprile 1971.

¹¹² Cfr. *Lettera di Madeleine Richter*, 18 aprile 1971, doc. cit.; Roma, APFM, *Lettera di Madeleine Richter a Franco Miele* [in francese], 4 maggio 1971, c. 1r.

¹¹³ *Lettera di Madeleine Richter*, 25 marzo 1971, doc. cit., c. 1r. Per un approfondimento sulla figura di Kostaki si vedano: G. Kostaki, *Kollektioner*, Moskva 2015; *Georgij Kostaki. K 100-letiju kollecionera*, Catalogo della mostra (Mosca, Galleria Tret'jakov, 12 dicembre 2014-8 febbraio 2015), Moskva 2014; *Avanguardia russa da Malevič a Rodčenko. Capolavori dalla Collezione Costakis*, Catalogo della mostra (Torino, Spazio Mostre Polo Reale Palazzo Chiabrese – Piazzetta Reale, 3 ottobre 2014-15 febbraio 2015), a cura di M. Tsantsanoglou – A. Charistou), Ginevra-Milano 2014; P. Roberts, *George Costakis: a Russian Life in Art*, Ottawa 1994; *Russian Avant-garde Art: George Costakis Collection*, New York 1981.

¹¹⁴ *Carta intestata di Madeleine Richter*, 17 maggio 1971 [data barrata a penna], c. 1r.

¹¹⁵ La Richter gli diede i contatti della Galerie Iolas di Ginevra, situata in Rue Etienne-Dumont 5. Al margine superiore della lettera vi è la seguente annotazione a penna di Miele ("Bielutin 500 dollari, Neiz[vestnyj] (inc [isione]) 300 doll[ari], Sitnikov (disegno) 300 doll[ari]"). Si deduce che Miele contattò effettivamente la Galerie Iolas e appuntò i prezzi a margine della lettera. Roma, APFM, *Lettera di Madeleine Richter a Franco Miele* [in francese], 1° giugno 1971, c. 1r.

¹¹⁶ Roma, APFM, *Lettera di Madeleine Richter a Franco Miele* [in francese], 17 maggio 1971, c. 1r.

¹¹⁷ *Lettera di Madeleine Richter*, 1° giugno 1971, doc. cit., c. 1r. L'incisione in questione è riprodotta in F. Miele, *L'Avanguardia tradita*, op. cit., p. 503.

¹⁰⁷ Cfr. Roma, APFM, *Lettera di Madeleine Richter a Franco Miele* [in francese], 14 febbraio 1971 c. 1r; *Lettera di Madeleine Richter*, 25 marzo 1971, doc. cit., c. 1r.

¹⁰⁸ La data di questa disavventura di Miele ci è stata fornita dal figlio Andrea.

¹⁰⁹ *Lettera di Madeleine Richter*, 25 marzo 1971, doc. cit., c. 1r.

¹¹⁰ ("Pendant mon dernier séjour la bas j'ai remarquée certaines réticences de la part des artistes de me donner des adresses de leurs collègues, la jalousie entre artistes peut être quelque chose de dégoûtant.. [...] Ils passent leur temps à jacasser et à parler mal les uns des autres, à exagérer [sic] leur situation et même à parler mal des étrangers qu'ils ont pu rencontrer, alors ne les plaignez pas trop. J'en ai tellement assez de leurs éternelles histoires et plaintes, l'année dernière j'ai gaspillé au moins 1500 Fr. Sw. pour des cadeaux et des vêtements et ils ne m'ont même pas remerciés [sic]"), Ivi, c. 1r -2r.



Fig. 13 - Ivan Kljun, *Studio di composizione suprematista*, 1919 ca., acquerello e grafite su carta, 12 x 21,2 cm, Collezione Andrea ed Elena Miele.

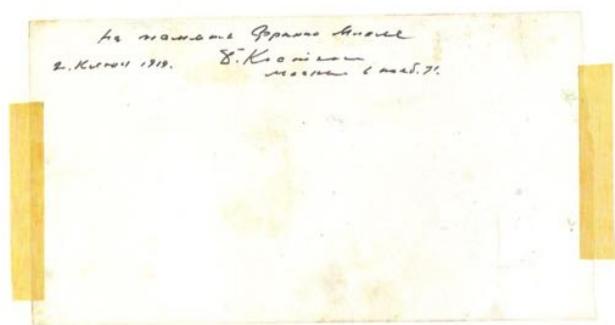


Fig. 14 - Retro dello *Studio di composizione suprematista* di Kljun con dedica di Georgij Kostaki a Franco Miele.

nome una volta lasciata l'URSS, mentre la lettera di uno straniero a un artista veniva affidata a un altro straniero in partenza per l'Unione Sovietica, il quale l'avrebbe poi consegnata *brevi manu* all'artista. Dai carteggi, si evince anche quanto fosse frammentata l'informazione riguardo al mondo dell'arte non ufficiale moscovita e quanto fosse importante per gli stranieri che vi operavano entrare in comunicazione tra di loro e scambiarsi informazioni. Proprio grazie ai recapiti passati dalla Richter, Miele riuscì a entrare in contatto con Georgij Kostaki, grande collezionista delle avanguardie e mecenate degli artisti non conformisti. Miele lo andò a trovare con la Muratova¹¹⁸, e Kostaki nell'occasione gli regalò un piccolo acquerello suprematista di Ivan Kljun (1873-1943) [Fig. 13], sul retro del quale vergò la

seguinte dedica: (“*A Franco Miele in ricordo // I. Kljun 1919. G. Kostaki // Mosca 6 novembre 1971*”)¹¹⁹ [Fig. 14]. Miele, dal canto suo, regalò a Kostaki la recente monografia *Franco Miele*, dedicata alla sua attività di pittore, scritta dal poeta Elio Acrocca (1923-1996), nella quale il testo in lingua italiana era anche tradotto in inglese e russo¹²⁰. L'informazione proviene dal pittore Otari Kandaurov, il quale, in una lettera indirizzata a Miele, scriveva:

(“*Caro Franco! Grazie mille per la sua magnifica monografia. Per me è stato molto piacevole e inaspettato ricevere questo regalo. In particolare perché ha il testo in russo. Le mie immagini preferite sono “La strada bianca” (tav. I.) [Strada del Sud, Fig. 15] (è dello stesso parere Mr. Kostaki – ho visto questa monografia per la prima volta da lui) e tav. XI “Il pilastro bianco” [Memorie di Chersones]*”)¹²¹.

All'inizio del 1973, Miele e Kostaki intrattennero una breve corrispondenza. La prima lettera la inviò Miele, insieme all'omaggio di un catalogo di arte astratta, nel quale figuravano opere di Rodčenko. Il collezionista moscovita lo ringraziò e gli raccontò che, qualche tempo prima, uno degli amici di Miele era venuto a trovarlo e gli aveva riferito che in Italia si era tenuta una mostra di Boris Ènder (1893-1960). Kostaki chiese quindi a Miele la cortesia di inviargli il catalogo¹²², ricevendo la seguente risposta:

(“*Nel frattempo la informo che ho quasi terminato di scrivere alcuni saggi sugli artisti russi, e conto di pubblicarli via via, o riunirli in un volume in bianco e nero. Le sarei grato se, per ogni evenienza, potesse inviarmi qualche fotografia di alcuni dipinti di sua proprietà, in particolare di Kandinskij, Malevich, Goncharova, Tatlin, Chagall, Rodchenko, Lisitskij e Ender, indicandomi – se è possibile – sul retro della foto il titolo dell'opera e le misure in centimetri (altezza x lunghezza), poiché può darsi che qualcuno possa inserirlo nella*

¹¹⁹ (“*На память Франко Миели // И. Ключ 1919. Г. Костакки // Москва 6 нояб. [ря] 1971*”). L'opera è stata studiata approfonditamente per un'expertise, cfr. Roma, documento di proprietà di Andrea ed Elena Miele, O. Glebova, A. Popov, *Naučno-issledovatel'skaja nezavisimaja èkspertiza imeni P.M. Tret'jakova, n. 2979-36 Èkspertnoe zaključenie OG 5402*, 30 agosto 2013.

¹²⁰ E. F. Acrocca, *Franco Miele*, op. cit.

¹²¹ (“*Dear Franco! Thank you very much for your brilliant monography. It was very pleasant and unexpected for me to have received this. Especially [sic] because it's with Russian text. My lovest picture – “White way” (tav. I.) (So think and mr. Costaky – I have seen this monography for the first time at his own) and tav. XI “White pillar”*”), Roma, APFM, *Lettera di Otari Kandaurov a Franco Miele* [in inglese], non datata (probabilmente fine 1971). Il dipinto *Memorie di Chersones* è pubblicato in E. F. Acrocca, *Franco Miele*, op. cit., Tav. XI.

¹²² *Lettera di Georgij Kostaki*, doc. cit., 25 gennaio 1973, c. 1r-v.

¹¹⁸ Cfr. Roma, APFM, *Lettera di Franco Miele a Georgij Kostaki* [copia in italiano; allegata ad essa vi è la traduzione in russo], 15 marzo 1973; Roma, APFM, *Lettera di Georgij Kostaki a Franco Miele* [in russo], 25 gennaio 1973, c. 1v.

pubblicazione di detti miei saggi, accanto ad altre opere di proprietà della "Tretjakov", del "Museo Russo" o di altri musei e collezioni private europee. A proposito del pittore Boris Ender, la mostra in Italia non è stata ancora realizzata. Ancora tutto è nella fase del progetto, e credo che questa manifestazione si farà entro la prossima stagione artistica¹²³. Stia tranquillo che sarà mia cura spedirle il catalogo, quando la mostra avverrà. Per l'occasione, la pregherei invece di darmi qualche maggior ragguaglio (anche in poche righe) di questo artista, dove ha operato, con quali colleghi ha esposto, e possibilmente notizie biografiche, poiché dai vari testi non ho potuto raccogliere dati precisi. Potrei così farvi un cenno, nel capitolo del mio libro che parla delle avanguardie. Sarò sempre lieto di leggerla, e spero presto di avere sue notizie. Se per caso ritornerò a Mosca, sarà mio dovere venirla a salutare")¹²⁴.

Kostaki inviò quindi a Miele una lunga missiva nella quale raccontava dettagliatamente il percorso artistico di Ender, e spiegava che purtroppo non era riuscito a mandargli le fotografie richieste poiché si trovava ricoverato in ospedale per problemi di cuore¹²⁵. Il carteggio s'interruppe con quest'ultima missiva di Kostaki. Dalla lettera di Miele appena riportata scopriamo che, all'inizio del 1973, il lavoro di stesura de *L'Avanguardia tradita* era già a buon punto, e soprattutto che Miele non aveva in programma di tornare in Unione Sovietica. Dal confronto di quest'ultima notizia con l'affermazione dello stesso Miele di aver frequentato l'Unione Sovietica per circa otto anni¹²⁶, si evince che l'ultimo suo soggiorno a Mosca è quasi sicuramente collocabile verso la fine del 1972.

A quali conclusioni ci conduce lo studio del 'periodo russo' (1965-1972) di Franco Miele? Innanzitutto, che egli, in quanto pittore, docente di figura e critico d'arte e grazie alla vasta rete di conoscenze da lui stesso costruita nel mondo dell'arte moscovita, tra dirigenti di aziende di stato, storici dell'arte, artisti e collezionisti, disponeva di elevati strumenti professionali e di eccezionali opportunità che certamente gli consentivano di condurre l'attività di mercante



Fig. 15 - Franco Miele, *Strada del Sud*, 1954-55 ca., olio su tela, 62 x 82 cm.

d'arte in condizioni assolutamente privilegiate. In secondo luogo, che, per la sua militanza socialdemocratica, per la rete di contatti con agenti dei servizi segreti e per lo speciale impegno al fianco degli artisti non conformisti, osteggiati dalle autorità sovietiche, possa aver svolto anche un ruolo significativo nello scacchiere della guerra fredda culturale.

www.esamizdat.it ◇ G. Argan, *Avanguardia, arte non conformista e guerra fredda. Franco Miele, un intellettuale italiano alla scoperta dell'arte sovietica* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 231-249.

¹²³ Deve trattarsi della personale di Ender che venne poi organizzata nel 1977, si veda *Boris Ender, pittore d'avanguardia dell'Unione Sovietica*, Catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 1° aprile - 15 maggio 1977), a cura di C. Bertelli, Roma 1977.

¹²⁴ *Lettera di Franco Miele a Georgij Kostaki*, doc. cit., 15 marzo 1973.

¹²⁵ Kostaki precisò che avrebbe spedito le fotografie in un secondo momento, ma poi non lo fece, Roma, APFM, *Lettera di Georgij Kostaki a Franco Miele* [in russo], 18 marzo 1973.

¹²⁶ F. Miele, *L'Avanguardia tradita*, op. cit., p. 7.

◇ *Avant-garde, Nonconformist Art and the Cold War. Franco Miele, an Italian Intellectual at the Discovery of Soviet Art* ◇

Giovanni Argan

Abstract

The paper makes inquiries into the 'Russian period' (1965-1972) of prof. Franco Miele (1924-1983), who was a painter, art critic and art dealer. The paper sheds light on his work as a Russian art dealer and on his relationships with Paul Sjeklocha, Ely Bielutin, Otari Kandaurov, Kazimierz Romanowicz, and George Costakis.

Keywords

Soviet Unofficial Art, Soviet Nonconformist Art, Russian art dealer, Russian art collector, Italian Democratic Socialist Party, Brezhnev Era, Metaphysical Painting, Cold War, KGB, CIA.

Author

Giovanni Argan (Rome, 1991) obtained his Bachelor's and Master's Degree in Art History from the Sapienza University of Rome. He is currently a PhD student in Art History at the Ca' Foscari University of Venice where he's working on his research on the Soviet 'severe style' art movement. He is also a member of the scientific secretariat of the Centre for Studies in Russian Art (CSAR).

Publishing rights

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



© (2020) Giovanni Argan

Meeting the *Duende*: Sasha Sokolov reads Federico García Lorca

Martina Napolitano

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 251-258 ◇

I. A ‘SPANISH TEXT(URE)’ OF RUSSIAN CULTURE?

THE reconstruction of the existence of a ‘Spanish text of Russian culture’ (to borrow Toporov’s famous term¹) requires a scholar to look back first to the tradition of translations and rewritings of Spanish texts in the Russian-speaking world and to trace, on the basis of the result, the fortune and success specific traits have acquired throughout the centuries; then, it would be necessary to argue whether in the end Russian culture autonomously managed to develop a particular ‘Spanish colour’ in its production, depicting its own image of the Spanish world – an image that would work as a fertile construction and narrative device. In such a work of analysis, however, one should keep in mind that, similarly to other ‘national colours’ that found fruitful soil in Russian culture, the Spanish one may have not in the end developed into a specific ‘Spanish text’, which indeed appears to be the case. Undoubtedly, Spain has entered Russian culture, leaving traces – be they a specific narrative setting, characters, or rather a reminiscence or direct allusion – in both successful and secondary works of art. However, it failed to transform into a whole set of texts that would make up a ‘Spanish text’. If not of a ‘text’, anyway, we could speak of a specific Spanish ‘texture’ present in Russian culture since, at least, the 19th century. As Robert Stacy has observed, Spain “has always had [an] international appeal and has always served other European writers and artists as a source, almost like the Orient, of romantic and

exotic themes”². As far as Russian culture is concerned, the above suitably applies.

Kirill Korkonosenko has recently and definitively reconstructed the history of Spanish translations in Russia, pointing out that until the beginning of the 19th century knowledge of Spanish was practically non-existent in the Tsarist Empire³: this is why the circulating translations of Cervantes, Lope de Vega or Calderón de la Barca derived mainly from their French or German versions. However, the interest in Russia towards Spanish literature can be defined as quite deep, given that prominent writers such as Karamzin and Zhukovskii, followed even by Empress Catherine II, authored a few translations⁴.

As Vsevolod Bagno states,

The first wave of intense attention devoted by Russian society to Spain has to be linked to the Patriotic War of 1812, which to the Russians vividly recalled Spain’s battle against Napoleon. The second wave of interest towards Spanish affairs, more specifically the Spanish Revolution of 1820, spread in Russia among future Decembrists and in circles sympathetic to them⁵.

In the second half of the 19th century, Russian culture experienced a new passion for contempo-

¹ V. Toporov, *Peterburgskii tekst russkoi literatury*, Sankt-Peterburg 2003.

² R. Stacy, *Russia and Spain*, “Syracuse Scholar”, 1981, II, (2), p. 5.

³ K. Korkonosenko, *Ispanskaia literatura v russkikh perevodakh i kritike*, Sankt-Peterburg 2019, p. 9.

⁴ The first translation of *Don Quixote*, for example, appeared in 1769, and it was based on a French version. However, the most successful Russian translation of Cervantes’s text was the extremely free translation by Zhukovskii, published in 1804–1806. Cervantes’s masterpiece has always held a special spot in Russian culture, being fundamental both for theorists such as the Formalists and Mikhail Bakhtin, and for writers such as Lev Tolstoi, who in his *What is Art* (1897) mentioned Cervantes’s *Don Quixote* among the pieces of authentic universal art. Mass culture as well has been affected by Cervantes’s fortune, as Kozintsev’s successful movie (1957) demonstrated internationally.

⁵ V. Bagno, *Ispanskaia literatura*, in *Pushkin. Issledovaniia i materialy*, XVIII-XIX, ed. by V. Rak, Sankt-Peterburg, 2004, p. 149.

rary Spanish authors, such as José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer, later on Vicente Blasco Ibáñez (the most widely published Spanish author in Russia between 1900 and 1920⁶); in addition to these new translations (seldom authored by professional translators and hispanists, for example Maria Vatson), the Russian-speaking public could have access to updated travelogues, such as the *Ocherki Ispanii* [Spanish Sketches, 1888] and *Ocherki Andaluzii* [Andalusian Sketches, 1902] by Nemirov-Danchenko. Many prominent Russian authors, artists and composers of the time, among which Ostrovskii, Bal'mont, Glinka, Rimskii-Korsakov, became affected by an interest in the Spanish colour.

After the October revolution, despite the efforts of Gorkii's editorial projects at Vsemirnaia literatura and Academia, and especially during the 1920s, as in Spain power passed into the hands of right formations (Primo de Rivera's dictatorship, 1923-1930), the USSR published less and less translations of Spanish literature⁷; the very profession of translator became risky and possibly fatal.

Only during the Spanish Civil War new materials had the chance to appear, especially linked to the assassination of Federico García Lorca, who was interpreted mainly as a civil poet, as a symbol of antifascism, as Olga Musaeva has recently investigated in her PhD dissertation⁸. In the 1930s-1940s García Lorca's ideas and poetics in the Soviet press were depicted as something close and comparable to Soviet 'revolutionary' literature; this is why the stress was put rather on his realism than on the avant-garde features of his production. Although limited and partial, knowledge of Lorca's oeuvre was thus popular in the USSR.

The situation changed in part during the Thaw, as a new wave of interest in the Spanish Civil War, and consequently in Lorca's figure, appeared, as Nikolai Aseev, *Pesn' o Garsia Lorke* [A Song about García Lorca, 1957] demonstrates. If after 1944 no texts by Lorca were published in the USSR, his poetry

and theatrical pieces started to appear again in new translations at the end of the 1950s⁹. Lev Ospovat's biography of the Spanish poet in 1965 underlined the new Soviet passion for Lorca, accompanied by a shift of paradigm in his reception: as Musaeva maintains, Lorca was no longer presented as a victim of fascism, or as a Communist sympathiser, but as a politically unengaged poet, a victim of a more generic regime. It is in this cultural context that Federico García Lorca became a fundamental author for Russian readers and especially for the *intelligentsia*, both at official and underground level. And it is in this cultural context that contemporary Russian author Sasha Sokolov first became acquainted with (and fascinated by) the Spanish poet. Later on, in the first decade of the 2000s, this fascination evolved into a very homage by Sokolov to Lorca, to which we shall now draw our attention.

II. SOKOLOV'S *Duende* (2006)

Russian émigré writer Sasha Sokolov, author of the successful novel *A School for Fools* (1976), in 2006 published in the Israeli magazine "Zerkalo" a short 'graphic' composition, entitled *Duende*. It came after a long silence of the author, who, besides a brief speech delivered in Moscow in 1996 when he was conferred the prestigious Pushkin Prize¹⁰ and apart from a series of short 'proetic'¹¹ essays¹², had not published a thing since 1985: after the publication of his third and last novel, *Palisandriia*¹³,

⁶ K. Korkonosenko, *Ispanskaia literatura*, op. cit., p. 21.

⁷ Many translations by Bal'mont were left unpublished, for example. Cf. K. Korkonosenko, *Ispanskaia literatura*, op. cit., p. 26.

⁸ O. Musaeva, *Retseptsiiia tvorchestva Federiko Garsia Lorki v russkoi kul'ture (1930-1960-e gg.)*, Tartu 2011.

⁹ Musaeva underlines that at first Lorca's translators opted for a Russification of the Spanish texts, while later on they more often preserved features of exoticism in the Russian versions. Ivi, p. 147.

¹⁰ S. Sokolov, *Konspekt*, in Idem, *Sobranie sochinenii v 2 t.*, II, Sankt-Peterburg 1999, pp. 424-427.

¹¹ At least since 1989, Sasha Sokolov maintains that his writing genre should be considered that of 'proeziia', and he defines himself as a 'proet'. See I. Podshivalov, *Trilistnik*, "Moskovskii komsomolets", 20.08.1989, p. 2: "More than once I said that I am not interested in genres, but rather in the nature of what I write. I do 'proeziia' and insist that this is my very invention, although I shall not be considered the first, but the last representative of such a long tradition. We can here mention Turgenev, Bunin. We had prose poetry, but still it was prose. I think of myself as a 'proet' instead".

¹² Sokolov's essays written in 1982-1991 were collected in 2007 by Azbuka publishing house. S. Sokolov, *Trevozhnaia kukolka. Esse*, Sankt-Peterburg 2007.

¹³ The novel is known to the English readership as *Astrophobia*. S. Sokolov, *Palisandriia*, Ann Arbor 1985; Idem, *Astrophobia*, trans.

Sokolov interrupted his publications, as if uncomfortably stunned by the new environment in Russian letters that arose after the collapse of the Soviet Union. As he stated in an interview in 2003, “I am not satisfied with this literary situation. I have the right to strike. [...] There are only a few readers for my literature”¹⁴.

However, in 2006 *Duende* failed to be successful among the public and it was not even noted by critics, who apparently could not interpret this unusual ‘fragment’ publication as an actual return of Sokolov to literature¹⁵. Conversely, in the following years “Zerkalo” published other short compositions by Sasha Sokolov¹⁶, making it therefore possible to argue that *Duende* represented a sort of first step back to publishing for the author, at least marking a radical turning point for him towards more minimalistic forms. Moreover, similarly to all his previous works, *Duende* surprises the reader with its estranging forms, confirming Sokolov’s take on literature as a never-ending process of experimentation.

Duende’s paratext highlights the Spanish colour of the composition – rather unusual for Sokolov¹⁷ – stating its Andalusian origin, reinforced also by the inverted question mark, a typical punctuation mark in Spanish.

As confirmed by the same author¹⁸, *Duende* rep-

by M. H. Heim, New York 1989.

¹⁴ N. Vaiman, *Poverkh bar’erov. Beseda s Sashei Sokolovym*, “Radio svoboda”, 18.09.2003, <<http://www.svoboda.org/a/24200193.html>> (latest access: 23.09.2020).

¹⁵ The impression was further reiterated by certain critical articles that came after Sokolov published his last long composition, *Triptikh* [Tryptich]: Igor’ Gulin, for example, considers this work “the prosecution not of Sasha Sokolov’s prose, nor poetry, nor essayistic production, but rather of his silence”, I. Gulin, *Smert’iu iziashchnykh*, “Colta.ru”, 28.11.2011, <<http://os.colta.ru/literature/projects/30291/details/32247/>> (latest access: 09.06.2020).

¹⁶ S. Sokolov, *O drugoi vstreche*, “Zerkalo”, 2006, 27, pp. 169-171; Idem, *Rassuzhdenie*, “Zerkalo”, 2007, 29, pp. 3-16; Idem, *Gazibo*, “Zerkalo”, 2009, 33, pp. 3-27; Idem, *Filornit*, “Zerkalo”, 2010, 35, pp. 3-24.

¹⁷ The encyclopaedic knowledge that Sokolov has demonstrated in his texts of course includes Spanish references, for example to Lope de Vega or to composer Pablo de Sarasate, both mentioned in his third novel, *Palisandriia*. However, such references have not further developed a specific Spanish text of Sokolov’s oeuvre.

¹⁸ “*Duende* is of course the result of my passion for Lorca and for the Spanish culture in general”. Personal communication with the author (17.12.2017).

Саша Соколов

ДУЭНДЕ*

памяти Энкарнасьон Лопес Хульвес
по прозвищу Архентинита,
танцовщицы канте фламенко

¿ А ?

Август 2005 года
Аркос-де-ла-Фронтера
Андалусия

* Из цикла *Испанские Опыты*

resents in the first instance a personal homage to the Spanish poet Federico García Lorca, who has always held a fascination for Sokolov. Direct or mainly oblique allusions to Lorca and his poetry are to be traced in all of Sokolov’s works. In the short lyrical essay *Kliuchevoe slovo slovesnosti*¹⁹ [The Key Word of Belles-Lettres, 1985], for example, Sokolov intertwines Lorca’s name with that of Andrei Voznesenskii and his text *Liubliu Lorku* [I love Lorca, 1961]. In another essay, *Obshchaia tetrad’, ili zhe Grupповoi portret SMOGa*²⁰ [The Shared Notebook or a Group Portrait of SMOG, 1989], Lorca’s poem *Gacela de la Huida* (1936) is an uncoined source of reference: “Nobody, next to a cradle, would forget horses’ skulls”²¹. After the publication of *Duende* Lorca has continued to represent a model for Sokolov, being overtly mentioned in the first sec-

¹⁹ S. Sokolov, *Kliuchevoe slovo slovesnosti*, “Almanac Panorama”, 20-27.12.1985, 245, pp. 30-31; Idem, *The Key Word of Belles-Lettres*, trans. by A. Boguslawski, in Idem, *In the House of the Hanged. Essays and Vers Libres*, Toronto 2012, pp. 23-29.

²⁰ Idem, *Obshchaia tetrad’, ili zhe Grupповoi portret SMOGa*, “Iunost”, 1989, 12, pp. 67-68; Idem, *The Shared Notebook or a Group Portrait of SMOG*, trans. by A. Boguslawski, in Idem, *In the House of the Hanged*, op. cit., pp. 44-51.

²¹ Idem, *The Shared Notebook*, op. cit., p. 49. Cf. the original version: “Нет людей, чтоб возле колыбели конских черепов не вспоминали”, Idem, *Obshchaia tetrad’*, op. cit., p. 68. Such are Lorca’s last verses in the second stanza of the poem: “ni nadie que al tocar un recién nacido / olvide las inmóviles calaveras de caballo”.

tion of his last published²² work *Triptikh* [Tryptich, 2011], entitled *Discourse*:

Strings of some kind, of some instrument from the plucking pack, let's suppose, of a guitar, if not a cither or a sitar, let's suppose, but only on the condition it's a nocturnal and sleepless guitar, sleepless and merciless, crying to honour evita and angelita, pepita and rio-rita, and to salute the friend of their dark-skinned, sweet-lipped, and teeth-baring youth, federico garcía, ay, of an implacable guitar, crying à la sarasate²³.

It is rather common to find allusions to and direct quotations from this particular Spanish poet among the works of the Russian poetic underground of the 1960s and 1970s, as Lorca was then translated by Leningrad poet Roald Mandelstam (1932-1961). The Spanish author is, for example, also mentioned in Vladimir Aleinikov's *Ochishchaiushchii SMOG* [Purifying SMOG, 1989]²⁴, yet another essay devoted to the story of the Moscow underground group SMOG, which appeared the same year Sokolov published his *Obshchaia tetrad'*.

Besides the role the Spanish poet played in the Soviet context, which was briefly sketched in the introduction, the influence of Lorca has also been huge and widespread in the European and American cultural contexts²⁵, environments to which Sokolov has belonged since his emigration from Moscow in October 1975; after a short period in Vienna – a common step for many coming from Socialist countries – in 1976 the writer was invited by his publisher Carl Proffer (Ardis) to move to the United States; finally, since the 1990s Canada has become his 'new'

home (or it rather re-acquired such status)²⁶. In any case, *Duende*, whose origin is directly and deeply linked to the figure and work of Federico García Lorca, is more than a plain homage to the Spanish poet.

III. (MIS)UNDERSTANDING THE DUENDE?

The dedication of the fragment to the flamenco dancer Encarnación López Júlvez, better known as la Argentinita, confirms the link to Federico García Lorca, whose *Juego y teoría del duende* made of him the most famous poet and theoretician of this concept. Lorca (at the piano) and la Argentinita used to perform together; moreover, the poet even dedicated to her lover, torero Ignacio Sánchez Mejías, a famous *Llanto* after his death. The Spanish poet was particularly close to the couple, especially in New York when in 1929 he experienced a profound distaste and discomfort in relation to the American world²⁷.

However, Sokolov describes here la Argentinita as a 'flamenco dancer', failing to mention her voice, which Lorca appreciated and highly estimated. Similarly omitted in Sokolov's *Duende* is the distinction, fundamental for Lorca, between *cante flamenco* and *cante jondo*, more 'local' the first one, more 'spiritual' the other: "Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia", he stated at the conference "La importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado *cante jondo*" held in February 1922 in Granada²⁸. Sokolov may have been indeed

²² Actually, the very last work published by Sasha Sokolov was a short story, included in a special issue of "Oktiabr" in 2014: S. Sokolov, *Ozarenie*, "Oktiabr", 2014, 10, pp. 14-15. Again, this text passed almost unnoticed by both critics and the wider public.

²³ Idem, *Discourse*, in Idem, *In the House of the Hanged*, op. cit., p. 83. Cf. the original version: "гитары ночной и бессонной, / бессонной и беспощадной, плачущей в честь / эвиты и анхелиты, пэпиты и рио-риты, / а также во имя друга их смуглой, / их сладкогубой, их скалозубой юности / федерико гарсиа, ай, гитары неумолимой, / плачущей а ля сарасате", Idem, *Triptikh*, Moskva 2011, p. 21.

²⁴ V. Aleinikov, *Ochishchaiushchii SMOG*, "Molodoi kommunist", 1989, 8, pp. 79-89. Both Sokolov and Aleinikov were members of SMOG.

²⁵ Besides literary intertextual references and translations, Lorca's poems have also been turned into music, as in the case of Dmitrii Shostakovich's *Symphony No. 14* (1969) and Leonard Cohen's *Take This Waltz* (1986).

²⁶ Sasha Sokolov was actually born in Ottawa in 1943, as his father, a Soviet spy, worked there as attaché at the embassy. After the Gouzenko affair, a triggering event of the Cold war, the family was quickly repatriated to USSR. In December 1947 the Sokolov family settled in Moscow. Later on, when trying to leave the Soviet Union in summer 1974, Sokolov tried to request a permit to the Canadian consulate presenting his birth certificate. He was arrested and interrogated by the KGB immediately the day after, and was kept under close surveillance until, the year after, he received the official permit to leave by the Soviet authorities (thanks to international pressure, and especially to Austrian chancellor Bruno Kreisky).

²⁷ G. Caravaggi, *Invito alla lettura di García Lorca*, Milano 1980, p. 29.

²⁸ The entire speech is available online. F. García Lorca, *La importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado cante jondo* [1922], <<https://verseando.com/blog/lorca-el-cante-jondo/>> (latest access: 08.06.2020).

fascinated by the local colour of that Andalusia *flamenca* he visited in the early 2000s. For Federico García Lorca the *cante jondo* is a rare example of a primitive vocal style, “el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales”²⁹. This is the *cante* of the duende, close to the “trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente”³⁰. It is “verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo”, “es casi infinito”³¹. The origin of the *cante jondo* is not found in the throat, but “sube por dentro desde la planta de los pies” and “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”³². It starts with a terrible cry (“el grito de las generaciones muertas”³³) and it is followed by a melodic phrase that resembles a “lágrima sonora sobre el río de la voz”³⁴. However, even if Sokolov does not primarily mention the *cante jondo*, it is possible to argue he is acquainted with Lorca’s views on the duende.

The short composition envisions a single letter, an A enclosed by two question marks. It is not difficult to interpret it as that primordial cry Lorca describes at the origin of the *cante jondo*, something similar to the “primer llanto” and the “primer beso”³⁵: it is the Aleph of sound, of human communication, and finally, of artistic creation. The art of the duende, like the *cante jondo*, has its origins in this inner motif, a sort of uncontrollable engine that suddenly bursts out taking over the artist. It is not a matter of mastery, nor angelic inspiration; the muse is a complete stranger in this type of creation. The duende, in Spanish folklore identified as an elf, is possibly its complete opposite, bearing a sense of rather diabolic, ‘demoniac’ irrationality³⁶. It is a creative little

death, a renovating abrupt devastation, and in this sense both Lorca and Sokolov share a common sensibility, as they designate a particular spot to death in their works³⁷. It seems then more than coherent that Lorca’s verses from poem *Gacela de la Huida*, as above mentioned, alluded to in Sokolov’s lyrical essay *Obshchaia tetrad’*, properly link the image of a newborn to that of horses’ skulls; according to both poets, creation and death live an eternal circle that disrupts the conventional linearity of time.

When overwhelmed by the uncontrollable power of the duende, the poet cannot resist its domain and break free from its chains. In yet another short essay, *Trevozhnaia kukolka* [The Anxious Pupa, 1986]³⁸, Sokolov described such an experience, depicting a god-like figure under which the poet succumbs:

Look how I am wrapped up, enupated. [...] That is, not you, but they, the others, joked. And you, when you understood the whole ugliness of what had happened, did not feel like laughing at all. On the contrary, entrapped by the dialect given to you a priori, you sank into a chronic despair. [...] In the meantime, his mask falls off. He has the strong-willed face of a usurper, the gloomy and grey eyes of a basilisk, and the unsmiling mouth of an executioner. His tongue quivers and is divided in two, like the

³⁷ See G. Caravaggi, *Invito*, op. cit.; D. B. Johnson, *Sasha Sokolov’s Twilight Cosmos: Themes and Motifs*, “Slavic Review”, 1986, 45, pp. 639-649; A. Boguslawski, *Death in the Works of Sasha Sokolov*, “Canadian-American Slavic Studies”, 1987, (XXI), 3-4, pp. 231-246. In 2017 film directors Anton Zhelnov and Nikolai Kar-toziia released *Sasha Sokolov – poslednii russkii pisatel’* [Sasha Sokolov, the last Russian writer]: in the film the author states that “death has always interested me”. Literary scholar and translator Alexander Boguslawski has in fact underlined how death is a peculiar element in Sokolov’s world, seldom being also recalled only allusively via images, and metaphors. In *Palisandriia* in particular, “it would be impossible to list all [its] instances”: in this novel “time can flow backwards”, “the past is really the future”, and there is no (nor can be) death (especially for those who live “in nature”, as “nature does not die”). Sokolov’s treatment of time is somewhat close to Greek and Oriental philosophies, to the idea of karma, “the law of universal causality, [according to which] one’s soul becomes incarnated in a long succession of bodies”, A. Boguslawski, *Death*, op. cit., pp. 235, 237, 239, 241.

³⁸ Both the image of the ‘pupa’ and the idea of the eternal circle of life and death, that of metamorphosis, along with many other typical aspects of Sokolov’s poetics recall the aesthetics of the Baroque, of course re-read in a modern (or, rather, postmodern) key. See N. Leiderman – M. Lipovetskii, *Russkaia literatura XX veka (1950-1990-e gody)*, II, Moskva 2010, p. 425; M. Caramitti, *Palisandr dentro e fuori la vasca*, in S. Sokolov, *Palisandriia*, Roma 2019, pp. 414-415; O. Matich, *Neobarochnaia “Palisandriia”: vremia, al’ternativnaia istoriia, pamiat’*, “Novyi zhurnal”, 2017, 289, <<http://magazines.russ.ru/nj/2017/289/neobarochnayapalisandriya-sashi-sokolova-vremya-alternativnaya.html>> (latest access: 20.10.2019).

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Idem, *Juego y teoría del duende* [1933], <<https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>> (latest access: 08.06.2020).

³³ F. García Lorca, *La importancia histórica*, op. cit.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ J. Valender, *Lorca y Cernuda: el zumo amargo*, in *Federico García Lorca e il suo tempo*, ed. by Laura Dolfi, Roma 1999, pp. 123-135.

iguana's. Or even in three. In four. Endlessly. For pity's sake, who are you? I'm the Unspoken Word. I'm the Word, which was in the beginning of the beginnings. I'm the German yes and in mirror transcription the English I. Ja – ay. I – ja. I am The One Who Says: I Am. Yes, I am, confirm the champions of universal connections. I am your enemy. I am the whip. I am captivity, misfortune, and a forget-me-not of the valley. I am 'loves me – loves me not'. I am 'if you can live with it, you'll like it, and if you like it, you'll soar'. And having soared above this vale of tears, you'll begin the autopsy of existence, isolating from it the steaming, bleeding essence. Don't feed it to the heavenly birds: they ate their fill of the Fire-Thief's liver. Instead, drop after drop and piece after piece, turn it into living prose. Suffer and work hard. And I'll give you the *stilo* and the wings. Because I'm your language³⁹.

The artist is then the designated victim of the creating power, of the duende in Lorca's terms, of Language from Sokolov's perspective. In this sense, he also feels terribly alone and possibly misunderstood, condemned to be considered, as Evgenii Zamiatin suggested, an 'heretic' by others, or a 'Jew' as Marina Tsvetaeva put it. Coming back to Sokolov's words, the authentic artist cannot but be an immortal wandering 'Agasfer': in a short essay, composed to honour Velimir Khlebnikov's anniversary in 1985, the Russian author wrote that:

Art is the means of learning the mysterious ways. The artist, doomed to roam along them, is an Agasfer. He is a living and erring question hieroglyph. The questions he asks the world do not have answers. Then, his hunching is unfixable. The appearance of Agasfer to the people is alarming. And even if not overtly, at least secretly, he is persecuted⁴⁰.

Lorca himself considered melancholy, grief, and solitude as a common element in the artist's view and perception. Opening the prologue to *Impresiones y paisajes* (1918), the poet stated: "Amigo lector, si lees entero este libro, notarás en él una cierta vaguedad y una cierta melancholia"⁴¹. The same *cante jondo* is for him a melodic tradition dominated by a profound human solitude⁴².

What Federico García Lorca calls the duende, linking its meaning to the plastic example provided

by the *cante jondo* and therefore to the power of the sound and of music in general, in Sasha Sokolov's terms acquires in the end similar connotations. Although the two poets start from different perspectives and follow different paths in their artistic maturation, they both are fascinated by the subtle connection that links music and language. Lorca was himself a musician and a composer, while Sokolov maintained that "if I were born in another time, in another place, into another family, I would have become a composer, because language is one of the forms of music"⁴³.

Retrieving the long tradition that since the Classical Age promotes a syncretic idea of the arts, music and poetry in the first instance⁴⁴, Sokolov argues that his treatment of the Russian language equals that of music by a composer:

I compose words. When I see that words do not fit together, I simply do not use that couple or group of words. They should somehow match, not only by their meaning, but also by their sound. This visibly resembles the work of the composer. Maybe I could have become a composer if I were born in a musical country, although Russia is of course a musical country. But, let's see, if I were born in Austria, then maybe I would have become a classical composer, I would have written symphonies. Language is music, given to us from above, but often we do not appreciate this fact⁴⁵.

Being a 'proet', as he more than once defined himself, means to let the sounds of language guide the creation, which arises at the end of the day from strict harmonic criteria. Meaning is something absolutely secondary: "The story: this part of literature

⁴³ M. Gureev, *Snimaetsia dokumental'noe kino: Sasha Sokolov*, "Voprosy literatury", 2011, 2, p. 165.

⁴⁴ Although for long critics and theorists (philologists and musicologists in the first instance) rejected the idea of a syncretic approach to the study of the arts, artists have always expressed their belief in the natural harmony that binds the different forms of artistic creation. From the *mousiké téchne* that in Classical Greece designated an indissoluble triad of music, poetry, and dance, to famous representatives of the music world such as Steve Reich, author of that *It's gonna rain* (1965) that turns into music a preacher's railing about the end of the world, many examples of experimentation in the field could be provided with. However, only in the second half of the Twentieth century the first studies of so-called 'melopoetics' started to appear: in 1949 Calvin Brown published *Music and Literature*, a volume that represented a key milestone in the field. C. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hanover 1949.

⁴⁵ N. Kochetkova, 'Ia vseгда znal, chto uedu iz Sovetskogo Soiuza', "Lenta.ru", 11.02.2017, <<https://lenta.ru/articles/2017/02/11/sokolovfilm/>> (latest access: 20/10/2019).

³⁹ Idem, *The Anxious Pupa*, in Idem, *In the House of the Hanged*, op. cit., pp. 38-39. For the original version see S. Sokolov, *Trevozhnaia kukolka*, "Kontinent", 1986, 49, pp. 85-87.

⁴⁰ I. Pomerantsev, *Sasha Sokolov o Khlebnikove*, "Radio svoboda", 09.11.2013, <<http://www.svoboda.org/a/25161164.html>> (latest access: 09.06.2020).

⁴¹ F. García Lorca, *Prólogo*, in Idem, *Impresiones y paisajes*, Granada 1918, p. 11.

⁴² G. Caravaggi, *Invito*, op. cit., p. 53.

has never held a fascination for me. The story is something invented, it is something on sale. For me the way language works is important, this kind of linguistic dance"⁴⁶.

It is not music imitating language, but the very language copying music, stripped from its signifieds, a pure coding chain of signifiers. The poet can only be able to say something new if he works on this primordial language-music, if he starts right from the 'seeds of sounds' that compose the language⁴⁷.

Finally, Sokolov's *Duende* can also be analysed in the wider context of artistic syncretism, as it is presented as a graphic composition, a unique example in the Russian author's oeuvre. This 'A' is self-sufficient, demanding a plain vocal execution, at least one virtually heard by the reader as result of the collision of the different images arisen through the mentioning of la Argentinita, of the flamenco tradition, of Lorca in such a short text. This Aleph of creation suggested by the first vowel and letter of the alphabet is the graphic realization of the duende principle, from which poetry, music, art, Beauty uncontrollably burst out.

IV. A UNICUM THAT FITS

In this fragment composition, a unicum in his oeuvre, Sokolov reaches the apex in his personal pursuit of a 'writing through images' that has actually characterized all his production since the beginning: as he clearly stated in the already mentioned essay *Kliuchevoe slovo slovesnosti*, the form (the how, *kak*) is more interesting to him than the content (the what, *chto*), a priority that has defined the quality of his works. Erasing the traditional idea of *siuzhet*, intended as a motion of motives and sequences, Sokolov develops a narration along a spiral chain of associations of sounds and images. In reading, the effect is that of a suspended atmosphere of still, frozen images in pastel tones, slowly interchang-

ing, following a montage pattern, and communicating sensations and perceptions, rather than defined ideas⁴⁸. The reader is taken through an art gallery, as the title of some sections in Sokolov's second novel *Mezhdu sobakoi i volkom* [Between Dog and Wolf, 1980] suggests: *Kartinki s vystavki* [Pictures from an Exhibition]⁴⁹. Highly estimating the reestablishment of direct links between the arts (the poet, to cite a verse from *Triptikh*, literally "paints"⁵⁰), Sokolov eventually admits to be more than satisfied with the choice his Moscow publisher OGI has made concerning the insertion of illustrations in re-printing the three novels: "Galya Popova's illustrations are wonderful. She has understood everything and got it all"⁵¹.

Sasha Sokolov's *Duende* is then the result of the close proximity felt by the Russian author to Lorca's sensibility and view on artistic creation, but also of his genuine and rather thorough comprehension of the Spanish poet's poetics. It is an unconditional and authentic homage to an artist that has represented a source of reference and a model throughout Sokolov's literary career. Possibly, it is a (typically Sokolovian) provocation for those critics who had yet failed to trace such evident poetic and 'spiritual' connection between the two great p(r)oets.

www.esamizdat.it ◇ M. Napolitano, *Meeting the Duende: Sasha Sokolov reads Federico García Lorca*. ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 251-258.

⁴⁶ M. Gureev, *Snimaetsia dokumental'noe kino*, op. cit., p. 165.

⁴⁷ "There is no theme for me, all themes, all stories have long been studied by literary theory. The only place where we can say something new is the language. It is an instrument and it is a philosophy. [...] I start from the sound, and the sound is like a seed from which everything else grows", I. Podshivalov, *Trilistnik*, op. cit., p. 2.

⁴⁸ Such a narration template recalls at the same time a theatrical composition, a dimension that has been explored by different stage directors in Russia. See I. Marchesini, *Il personaggio scontornato in "Škola dlja durakov"*. *Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali*, "Between", 2012, (IV), 2, pp. 1-19.

⁴⁹ It is not casual, as nothing is in Sokolov's world, that the title refers at the same time to the homonym piano composition by Mussorgskii (1874), making thus a clear link between different arts – word, image, and music.

⁵⁰ "живописует поэт", S. Sokolov, *Triptikh*, op. cit., p. 40.

⁵¹ Personal communication with the author (17.12.2017). Some of these illustrations have been reprinted in M. Napolitano, *Il principio ekphrastico nel quadro proetico di Saša Sokolov*, in *(S)confinamenti. Rapporti fra letteratura e arti figurative in area slava*, ed. by E. Dammiano et al., Roma 2018, pp. 199-212.

◇ *Meeting the Duende: Sasha Sokolov reads Federico García Lorca* ◇
Martina Napolitano

Abstract

Sasha Sokolov's short graphic composition *Duende* ("Zerkalo", 2006) is more than a personal and overt homage to the Spanish poet Federico García Lorca; it testifies of a deeper poetic and 'spiritual' connection between the two authors. Although unexplored by critics, references to Lorca can be traced in different literary works by Sokolov. The Spanish poet has always represented a source of reference and a model throughout Sokolov's literary lifetime.

Keywords

Sasha Sokolov, Federico García Lorca, Duende, Russian Contemporary Literature, Intertextuality, Cante Jondo, Music and Poetry, Syncretism.

Author

Martina Napolitano obtained her PhD in Linguistics and Literary Studies - Slavic Studies at University of Udine, Italy. Her dissertation deals with the oeuvre of Russian contemporary writer Sasha Sokolov. Her research interests lie primarily in Russian literature of the second half of the XX century and contemporary Russian poetry, samizdat and tamizdat phenomena, the connection between poetry and music.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Martina Napolitano



Un'umanità in costruzione: l'URSS degli anni Settanta nelle cronache di viaggio degli scrittori portoghesi

Maria Serena Felici

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 251-271 ◇

La Russia, in effetti, è una grande casa asiatica, con una veranda protesa sull'Europa. Spesso si affaccia a questa veranda e di lì interviene, con la sua forza e con l'autorità che le dà la forza, negli affari dell'Europa.

José Maria Eça de Queirós

NEI PRIMI anni Settanta, il fermento che animava l'intellettualità portoghese contro il regime di ispirazione fascista che governava il Portogallo, l'*Estado Novo*¹, guadagnava spessore, alimentato in parte dalle difficoltà di un governo totalitario in fase di declino: già da vari anni, infatti, il Portogallo era dilaniato dalle guerre per l'indipendenza nelle colonie africane e asiatiche e da una situazione economica instabile. Nel 1974, il *Movimento das Forças Armadas* [Movimento delle Forze Armate] avrebbe dato vita al colpo di Stato del 25 aprile, la cosiddetta Rivoluzione dei Garofani, che definitivamente rovesciò il governo restaurando la democrazia.

In questo contesto si muoveva una schiera di intellettuali oppositori del regime che, tra il 1971 e il 1973, chiesero e ottennero — di rado in prima istanza e sempre per soggiorni limitati — il visto per viaggiare alla scoperta dell'Unione Sovietica. Obiettivo di questi viaggi, visitare città e campagne, circoli letterari, musei, università, luoghi della cultura; conoscere l'arte, l'architettura, gli scrittori, indagare la politica e la società ed entrare nel cuore della vita dei cittadini dell'URSS.

* Ove non espressamente indicato, le traduzioni dal portoghese sono da intendersi dell'autrice - M.S.F.

¹ La dittatura portoghese fu inaugurata dal colpo di Stato militare del 28 maggio 1926. Nel 1932 divenne Primo Ministro António de Oliveira Salazar (1889-1970), professore di Economia all'Università di Coimbra che, l'anno successivo, istituì l'*Estado Novo*, regime autocratico conservatore e corporativista. A Salazar successe Marcelo Caetano (1906-1980) nel 1968, il cui governo fu interrotto dalla Rivoluzione del 25 aprile.

Così, ospiti del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (PCUS), nel 1972 partirono Alexandre Babo (1916-2007), Óscar Lopes (1917-2013) e Augusto Abelaira (1926-2003); l'anno successivo, dopo un iniziale diniego dell'autorizzazione da parte del governo di Marcelo Caetano, fu la volta di Fernando Namora (1919-1989), Alberto Ferreira (1920-2000) e Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013). Le zone visitate, in entrambi i casi furono Mosca, Pietroburgo e alcune regioni della Siberia, dell'Uzbekistan, della Georgia e dell'Armenia. Babo, Lopes, Abelaira, Namora, Ferreira e Tavares Rodrigues si inserivano in una compagine di scrittori, artisti, professori, critici e giornalisti che svolgevano attività politica per lo più attraverso pubblicazioni clandestine e che, spesso a più riprese, conobbero la detenzione per motivi politici: giurista e drammaturgo, Alexandre Babo fu avvocato difensore di numerosi imputati politici e si fece promotore di varie esperienze di teatro indipendente. Autore di opere di ispirazione militante, dopo la Rivoluzione dei Garofani divenne presidente della *Associação de Amizade Portugal-URSS* [Associazione Portogallo-URSS]; Óscar Lopes, tra i più grandi linguisti, critici letterari, filologi e studiosi della letteratura in Portogallo, dopo il rovesciamento del regime divenne vice Rettore dell'Università di Porto; Augusto Abelaira pubblicò opere drammaturgiche e narrative come *A Cidade das Flores* [La Città dei Fiori, 1959], romanzo ambientato nella Firenze del Ventennio ma allusivo della realtà portoghese contemporanea. Fu detenuto nel 1965 per aver sostenuto Luandino Vieira (1935), autore angolano simbolo della lotta per l'indipendenza, nella sua candidatura al *Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores* [Grande Premio per la Narrativa della Società Portoghese degli

Scrittori]; Fernando Namora era medico e scrittore, con una produzione letteraria vasta (per citare le opere più illustri, *As Sete Partidas do Mundo* [Le sette parti del mondo, 1938], *Retalhos da Vida de um médico* [Medico di campagna, 1943]², e *Os Clandestinos* [I clandestini, 1972]) che si nutre di varie correnti estetiche per indagare a fondo la società novecentesca e le sue evoluzioni. Namora è tra i volti più illustri del panorama letterario portoghese del Novecento, così come Urbano Tavares Rodrigues, professore di letteratura portoghese all'Università di Lisbona, estromesso dalla Cattedra per attività sovversiva; militante del Partito Comunista Portoghese (PCP), dopo essere stato arrestato due volte si era recato in esilio in Francia, ove fu lettore di lingua portoghese in varie Università, tra cui la Sorbonne. La sua ampia produzione narrativa si compone di romanzi, racconti, cronache e saggi in cui prevale il tema della violenza della dittatura, della perdita della libertà e delle diseguaglianze sociali; tra i suoi titoli più fortunati, i romanzi *Os Insubmissos* [Gli indomiti, 1961], *Dissolução* [Dissoluzione, 1974] e *As pombas são vermelhas* [Le colombe sono rosse, 1977].

A queste spedizioni si aggiungevano quelle di personalità politiche come Álvaro Cunhal (1913-2005), segretario del Partito Comunista Portoghese dal 1961 al 1992, che in URSS compì il suo esilio durante il protrarsi della dittatura³. Al fine di diffondere una conoscenza della realtà sovietica in patria, quattro di questi intellettuali scrissero cronache di viaggio che saranno confrontate e contestualizzate in questa sede, anche alla luce del simultaneo fiorire di una folta letteratura odeporica sull'Unione Sovietica fuori dal Portogallo: Urbano Tavares Rodrigues è infatti autore di *Viagem à União Soviética e outras páginas* [Viaggio in Unione Sovietica e altri scritti], uscito nello stesso anno della sua trasferta, il 1973; Alexandre Babo, pubblicò, sempre nel 1973, *Na Pátria do Socialismo* [Nella patria del socialismo]; nel medesimo anno, Óscar Lopes lasciò testimonianza del suo viaggio in *Convite para a URSS* [Invito in URSS, 1973]; solo nel 1986, invece, vide la lu-

ce *URSS Mal Amada, Bem Amada* [URSS male amata, benamata], di Fernando Namora.

Per questi intellettuali antifascisti, l'Unione Sovietica degli anni Settanta non rappresentava un modello di politica virtuosa — lo stesso Tavares Rodrigues fu sempre un forte censore della linea stalinista e anche come comunista usava definirsi eterodosso⁴ — ma certamente un sistema foriero di livellamento sociale e, soprattutto, un contraltare rispetto al violento regime reazionario portoghese. Dunque, essi puntavano a conoscerne i principali contesti urbani e rurali per ricostruirne un'immagine dettagliata da diffondere in patria. La struttura delle quattro cronache è speculare, con capitoli dedicati alle città e regioni visitate, accompagnati da approfondimenti relativi ai cambiamenti introdotti nella vita sociale dalla Rivoluzione d'Ottobre in poi: le politiche legate all'istruzione, all'industria, al lavoro e all'abitare; gli usi del quotidiano, la morfologia delle città e le attitudini generali riscontrate nello spaccato di popolazione conosciuta.

In tutti i casi si parte da Mosca. L'impatto con la capitale sovietica suscita nei quattro scrittori sensazioni assonanti, tutte riconducibili a un aspetto comunemente evidenziato: l'eterogeneità degli stili che compongono il suo ventaglio architettonico, commistione di epoche diverse, e quella della sua morfologia paesaggistica, in cui la metropoli si intreccia con ampie distese di parchi. A Mosca, agli occhi dei visitatori, tradizione e modernità, ruralità e urbanità si costeggiano creando isole e avamposti di tempo e di spazio. Si legge in *Viagem à União Soviética*, di Tavares Rodrigues:

Nella Piazza Rossa c'è tutta la psicologia di un popolo; ci sono i monumenti famosi di cui nessuna cartolina o film, per quanto ricco di panoramiche, riesce a riprodurre il vigore e il magnetismo; ci sono secoli incancellabili di storia, la "Santa Russia" delle epoche passate, la Rivoluzione, la società socialista di oggi, la memoria della guerra, la fiducia nel domani, tutto. [...] La vita a Mosca non è frenetica. Ho percorso diverse linee della fantastica

² Cfr. Fernando Namora, *Medico di campagna*, Milano 1958.

³ Cfr. Zita Seabra, *Foi assim*, Lisboa 2007.

⁴ Cfr. Urbano Tavares Rodrigues: *hei de ser comunista até ao último instante*, intervista rilasciata al quotidiano "Jornal de Negócios" e pubblicata il 7.12.2012, https://www.jornaldenegocios.pt/economia/cultura/detalhe/urbano_tavares_rodrigues_hei_de_ser_comunista_ate_ao_ultimo_instante,ultimoaccesso20.07.2020 >.

metropolitana, vera e propria città sotterranea, con multiple serie di scale mobili in cui scorre una moltitudine di gente ogni giorno⁵.

Risalta la contraddizione tra il riferimento all'assenza di frenesia e quello alla folla degli utenti della metropolitana. In *Na Pátria do Socialismo*, Alexandre Babo ripropone la lettura in chiave psicologica della natura composita di Mosca, accennando ai "contrastii palesi nella componente più moderna — come ad esempio il monumento al primo Sputnik e la torre della televisione"⁶. La città appare come un immenso arcipelago, per riprendere la metafora di Fabiola Fratini, dove "grandi appezzamenti di natura sembrano essere rimasti interclusi tra un quartiere e l'altro mentre la città cresceva"⁷. Il carattere imponente e rapido dell'ampliamento della città, iniziato nel XIX secolo e incrementato in epoca sovietica da nuove esigenze di ordine pratico e ideologico — industrializzazione, urbanizzazione, creazione di nuove espressività artistiche — ebbe l'effetto di lasciare dietro di sé piccole *enclave* di passato, tanto nelle costruzioni quanto nella presenza di estensioni di campagna a testimonianza del volto agreste della città antica, formata da piccoli e diffusi conglomerati ("ancora alla fine dell'Ottocento Mosca era un po' città, un po' villaggio"⁸). L'eredità del policentrismo, della coabitazione di contrasti, della mutazione continua suggerisce anche di interpretare il riferimento, ricorrente in Babo e Tavares Rodrigues, all'ibrido come espressione psicologica, autopercezione del popolo moscovita di vivere un flagrante cambiamento⁹.

Una voce fuori dal coro è fornita da Fernando Namora, che in un certo modo tende a leggere le contraddizioni in cui cadono i due precedenti autori quali tentativi di suturare un inconfessato turbamento. La

sua cronaca di viaggio, *URSS Mal Amada, Bem Amada*, rispetto a quelle di Lopes, Babo e Tavares Rodrigues presenta un carattere più disincantato e uno stile memorialistico che prevale sul *reportage* e indulge a numerose digressioni aneddotiche; ciò si deve, con ogni probabilità, all'anno della sua redazione e pubblicazione: nel 1986, da più di dieci anni il Portogallo aveva restaurato la democrazia e non vi era più la necessità di evitare la censura e contribuire alla costruzione di una coscienza collettiva rivoluzionaria. Così, l'autore si esprime in questi termini sulla capitale sovietica:

All'improvviso, un viale alberato che poteva attraversarla per tutta la sua lunghezza, a ben vedere senza queste periferie che si addensano, si ingrossano, si gonfiano fino a esplodere nel polo centrale. Mosca subito colossale. Ma anche schiva e distante nel ricevere. Con orgoglio e con l'opprimente malinconia di essere com'è. Tante volte avrei poi sentito dire con amarezza da Alberto Ferreira: "Non capisco niente di questa città". E nelle passeggiate solitarie e attonite di Urbano, non si poteva forse leggere la stessa perplessità? È che Mosca, l'immensa, non è una città, ma una porzione di altre città. Non le abbiamo neanche trovato un'anima comune [...]. In ogni quartiere, in ogni strada, quasi in ogni casa, siamo dinanzi a una città che si sottrae a ogni possibile identificazione. Nello stile, che è una miscela di epoche e idee; nel profilo, che va dal gigantismo all'inezia; nell'atmosfera, che può essere tanto scostante quanto amorevole a seconda del volgere del giorno e dell'umore del cielo¹⁰.

Ma non è solo a Mosca che si saldano eterogeneità urbanistiche e artistiche. Il centro in cui converge il maggiore ventaglio di varietà è, agli occhi degli scrittori portoghesi, Pietroburgo. Unanimemente essi ne apprezzano la bellezza artistica e ne rilevano la densità storica. È nel descrivere Leningrado, non a caso, che Urbano Tavares Rodrigues enfatizza maggiormente il linguaggio:

A Leningrado ci sono vari mondi che non si rivelano a prima vista. Città dalle tante espressioni, dalle tante età, dai palazzi carichi di ornamenti e significati, dalle statue, dai cimiteri, dai fiori, dalle bandiere, dai ricordi violenti ed eroici... Città, con tutto ciò, armoniosa finanche negli eccessi, cuore di fuoco nella bianca forgia del tempo¹¹.

Alexandre Babo, che rileva la morfologia piana e il carattere occidentale della città¹², si profonde nella rievocazione di personalità che a Pietroburgo vissero

⁵ U. Tavares Rodrigues, *Viagem à União Soviética*, Lisboa 2017, p. 25.

⁶ A. Babo, *Na Pátria do Socialismo*, Lisboa 1974, pp. 14-17.

⁷ F. Fratini, *Arcipelago Mosca. Dal palazzo dei Soviet a Ikea*, Firenze 2007, p. VIII.

⁸ Ivi, p. IX.

⁹ Si vedano a questo proposito: J. Bradley, *Muzhik and Muscovite: Urbanization in Late Imperial Russia*, Berkeley 1985; S. Fitzpatrick, *The Great Departure: Rural-Urban Migration in the Soviet Union, 1921-1934*, in *Social Dimension of Soviet Industrialization*, a cura di W. Rosenberg — L. Siegelbaum, Indianapolis 1993, pp. 15-40; D. L. Hoffmann, *Peasant Metropolis. Social Identities in Moscow, 1929-1941*, Ithaca 1994.

¹⁰ F. Namora, *URSS, Mal Amada, Bem Amada: crónica*, Lisboa 1986, pp. 31-32.

¹¹ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 77.

¹² Cfr. A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 54.

e operarono – da Majakovskij a Gor'kij, da Rimskij-Korsakov a Šostakovič – e definisce l'Ērmitaž “il meglio che l'essere umano abbia mai creato in campo artistico”¹³. Già nel volgare del XIX secolo Pietroburgo più di Mosca aveva conosciuto un incremento industriale che aveva propiziato un mutamento, nel suo volto urbanistico e nella composizione del suo quadro sociale, simile a quello verificatosi nei grandi centri urbani dell'Occidente europeo, anche se non della stessa entità¹⁴. Un parallelo netto tra le due principali città russe ricorre nelle pagine di *Convite para a URSS*, di Óscar Lopes, il quale individua in ciascuna le porte verso l'Oriente e l'Occidente, i due poli mondiali su cui l'Unione Sovietica si affacciava:

Da una parte il recinto, per noi esoticamente orientale, del Cremlino moscovita, che fiorisce nelle sue trenta cupole d'argento e d'oro che sfidano quelle di San Basilio, variegata e attorcigliata [...]; dall'altra, Leningrado, [...] senza notti bianche di neve o di luce polare sembra ancora più occidentale. [...] Si indovinano finanche affinità settecentesche tra il lungofiume di Pietro il Grande e il *Terreiro do Paço* pombalino¹⁵, specialmente nel tempo di metà settembre, con l'Autunno Dorato (*zolataya osen'*) che si annuncia nelle prime sfumature ramate degli alberi¹⁶.

La simbiosi tra modernità e tradizione, la fusione tra Oriente e Occidente, si cristallizza poi nelle regioni esplorate dai governi sovietici per implementare i massicci programmi di industrializzazione. Ancora Óscar Lopes, che dona al proprio memoriale di viaggio un accentuato carattere sociologico, fornisce un quadro mirabilmente esemplificativo di questo dualismo nelle Repubbliche asiatiche, descrivendo con grande forza icastica giovani donne turcomanne in minigonna, macchine agricole osservate da anziani contadini in sella ad asini e cortei funebri accompagnati dalle note di Chopin¹⁷. Affini a quelle di Lopes, da questo punto di vista, appaiono le suggestive impressioni di Fernando Namora sulla Siberia, dove all'elenco delle moderne costruzioni fa da contrasto

il riferimento all'immensità silenziosa della grande natura siberiana:

Bratsk, con la sua gigantesca centrale idroelettrica, la seconda al mondo, i suoi viali desolati, i suoi brutti moduli abitativi, identici tra loro al punto che i bambini hanno difficoltà a riconoscere la propria casa, il suo clima impietoso, i suoi Istituti Politecnici, le sue zone industriali, con cartelloni che esibiscono i ritratti paradigmatici degli “eroi del lavoro” [...] Bratsk: il recinto impenetrabile della taiga, a due passi dal magico lago Bajkal delle fiabe, dall'iridescente dimensione enigmatica; il lago Bajkal grande quanto una nazione, su cui declinano le vecchie case di legno e le rocce scure; dove non arriva il vento, né le sostanze inquinanti, ma solo la lontananza, la serenità, il silenzio. [...] Mentre la sera, in ristoranti dall'atmosfera da *far west* si beve e si balla alla grande, mescolando la vodka al *cognac* e allo *champagne* sotto la vigilanza, a volte burbera, dei sorveglianti della pubblica morale¹⁸.

Per Urbano Tavares Rodrigues, la Siberia è “la libertà che sboccia [...] da ogni nuovo caminetto, da ogni nuova università che campeggia tra i boschi e i severi casermoni di cemento”¹⁹, e vi si assapora il benessere propiziato dalle politiche collettiviste. Anche Óscar Lopes fornisce dati sulla Georgia che sottolineano il carattere armonico e uniforme di un progresso che tocca tutti gli aspetti della vita sociale²⁰. Storia e innovazione, Europa e Asia convogliano anche nella Repubblica dell'Uzbekistan, e in particolare nella città di Taškent, ricostruita dopo il terremoto del 1966 e descritta in *Viagem à União Soviética* come

città insolita, il cui profumo di fiori è inebriante e che incarna, grazie alla preservazione della cultura e dello stile orientale e all'assimilazione con il modello di vita sovietico, uno dei più affascinanti esempi di simbiosi dell'Occidente con l'Oriente. Questo appare subito evidente nell'architettura degli esterni: dagli edifici di nove piani del quartiere Mosca, grandi blocchi di cemento che si stagliano sull'azzurro cristallino del cielo (i pomeriggi di maggio raggiungono già i trentacinque gradi all'ombra), al viale centrale di Taškent, ai cui lati si susseguono strani palazzi dallo stile ibrido²¹.

¹³ Ivi, p. 66.

¹⁴ Cfr. E. Mari, *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917*, Roma 2018, pp. 67-74.

¹⁵ Il *Terreiro do Paço* è, a Lisbona, l'area a margine del fiume Tago, in cui, prima del terremoto del 1755, sorgeva il palazzo reale portoghese (Paço). Il Marchese di Pombal (1699-1782), da cui l'aggettivo “pombalino”, primo ministro all'epoca del terremoto, fu il promotore della ricostruzione della zona.

¹⁶ Ó. Lopes, *Convite para a URSS*, Porto [s.d.], p. 88- 89.

¹⁷ Cfr. Ivi, p. 31.

¹⁸ F. Namora, *URSS, Mal Amada*, op. cit., pp. 17-18.

¹⁹ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 61.

²⁰ Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 40: “*Memento*” scrive l'autore “a dispetto delle sue millenarie tradizioni culturali, la Georgia era decaduta in secoli di lotta per l'indipendenza fino al punto di avere, nel 1920, circa il 70% di analfabeti. Oggi ha 22 teatri statali (in tutta l'URSS sono circa 500, numeri ufficiali) oltre a quelli che fanno capo alle cooperative. Popolazione: circa 4,6 milioni nel 1970, incluse due regioni autonome e altre minoranze linguisticamente differenziate”. Ibidem.

²¹ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 69.

A proposito dell'architettura di Taškent, Óscar Lopes esprime una riflessione che chiama in causa il valore attribuito dai governi sovietici all'architettura nella costruzione di un nuovo archetipo artistico e culturale:

Devo lasciar da parte i problemi di una estetica che, dopo aver cercato essenzialmente una strada nuova negli anni Venti, e dopo essersi messa successivamente al servizio del popolo, sembra oggi tentare, qua e là, di *produrre* essa stessa, nei vari limiti del possibile, quel *reale* di cui fino a oggi sembrava esprimere un riflesso e un esempio. Ciò appare evidente nel piano urbanistico di Taškent, dopo essere stata rasa al suolo, oltre che nei vari piani di riurbanizzazione della Grande Mosca (e, in parte, in aree come il complesso di Arbat) – l'architettura è, per eccellenza, l'arte che *produce* il reale umano²².

Queste note, che alludono all'edificazione di un unico e multiforme paradigma culturale sovietico, aprono uno dei punti che maggiormente plasmano il volto – o i volti – dell'URSS nelle diverse evoluzioni politiche della sua storia: la riconversione in chiave razionalistica dell'architettura urbana, con la costruzione di edifici in base a un criterio di funzionalità contrapposto alla ricerca "borghese" del *comfort* e dell'ornamento, e la sua inevitabile ricaduta sull'organizzazione delle abitazioni. Tale principio ideologico si incastrava con la necessità pratica di incrementare il ritmo delle costruzioni e ridisegnare i centri abitati alla luce del nuovo corpo sociale nato in seno alla Rivoluzione d'Ottobre. Gli anni Settanta, in cui si situano i viaggi degli scrittori portoghesi, si erano aperti sulla scia di diverse politiche adottate in precedenza dai governi sovietici per conciliare questa necessità con risorse economiche rese esigue dalla guerra: dall'espropriazione, nazionalizzazione e riconversione dei grandi immobili residenziali del '17, al reinsediamento su grande scala dei lavoratori in nuovi complessi abitativi, alla fissazione di criteri di ottimizzazione costi-benefici dei vari piani quinquennali, fino al compromesso trovato da Nikita Chruščëv con il modello della *chruščëvka*. Come spiega Steven E. Harris, infatti, Chruščëv, che governò dal 1958 al 1964, rispose all'emergenza abitativa con l'elaborazione di piani che prevedevano case piccole e standardizzate; con ciò, l'ex segretario del PCUS coniugava l'imperativo di ridurre i tempi

di costruzione con la volontà di forgiare una nuova concezione del reale, della vita e delle sue priorità²³, basata sulla dimensione collettiva a discapito di quella individuale²⁴; Óscar Lopes coglie perfettamente questo aspetto e capovolge l'assioma della costruzione funzionale a servizio delle mutate condizioni sociali, per alludere al nuovo modo di concepire la vita che cresce e si sviluppa sotto l'ombra dei nuovi palazzi e all'interno delle nuove case.

Il giudizio estetico degli autori delle cronache iberiche è unanimemente negativo, ma viene sottolineato un miglioramento negli edifici di più recente costruzione: "Il prefabbricato" secondo Urbano Tavares Rodrigues "è quasi sempre brutto. Eppure, nel centro di Mosca, la monumentale architettura contemporanea [...] è funzionale e perfino bella, e si armonizza perfettamente con il classicismo a tratti retorico di complessi come quello della Biblioteca Lenin"²⁵. Ancora Óscar Lopes cattura alcuni particolari esemplari, e su tutti il complesso della nuova Arbat, per fotografare al lettore il profilo del nuovo Modernismo sovietico:

È interessante [...] leggere nel paesaggio attuale il progressivo cambiamento dell'estetica architettonico-urbanistica. Ai grossi complessi con vetrate rarefatte e verande simmetriche essenzialmente decorative, torrette, colonnati e pinnacoli degli anni Trenta e Quaranta, sono subentrate, negli anni Cinquanta e Sessanta, le ampie superfici in vetro, dalle grandi facciate poligonali ubicate per seguire il corso della luce solare; e soprattutto, i blocchi in mattone giallo-crema metallizzato, costruiti in serie di moduli prefabbricati sempre più confacenti al paesaggio e che, in fin dei conti, permettono una grande varietà di soluzioni²⁶.

Secondo Susan E. Reid, alla base di questa nuova architettura, che si nutre di segmenti stilistici esogeni ed era votata al funzionalismo, c'era anche la volontà di scrollarsi di dosso una certa eredità staliniana che aveva strizzato l'occhio a progetti esteticamente eteroclitici, a cui Lopes accenna, e prodotto anche una disomogeneità nell'assegnazione delle

²³ Cfr. S. E. Harris, *Soviet Mass Housing and the Communist Way of Life*, in *Everyday Life in Russia. Past and Present*, a cura di C. Chatterjee – D. L. Ransel – M. Cavender – K. Petrone, Bloomington-Indianapolis 2015, pp. 181-202.

²⁴ Cfr. Idem, *Communism on Tomorrow Streets. Mass Housing and Everyday Life after Stalin*, Washington D.C.-Baltimore 2012, p. 28.

²⁵ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 29.

²⁶ Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 18.

²² Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 101.

case (“The new housing regions of the Khrushchev era were notorious for having sacrificed aesthetics to engineering, function and economy”)²⁷.

Dal retaggio chruščëviano nascono esperienze come quella significativamente scelta da Urbano Tavares Rodrigues nel suo *Viagem à União Soviética* per parlare delle politiche abitative accennando anche al fenomeno in crescita della privatizzazione delle case: “Un’amica sovietica mi ha invitato, a Mosca, a cenare a casa sua. Ed è effettivamente sua, perché la sta comprando, attraverso la sua cooperativa, con circa un quinto del suo stipendio (le rate sono distribuite in quindici anni)”²⁸.

In tutti i testi si nota una grande attenzione alle evoluzioni della realtà abitativa sovietica, con dati molto precisi: “Nel dopoguerra” scrive Rodrigues “il problema abitativo era ancora drammatico a Mosca e a Leningrado. Si contavano i metri quadri. E ancora oggi si considera il numero di figli per la concessione degli alloggi. Tuttavia, in vent’anni, dal 1951 al 1970, 150.000.000 di persone hanno ottenuto case nuove e 45.000.000 hanno iniziato a vivere in condizioni più confortevoli e in edifici più coibentati”²⁹. Anche nel testo di Alexandre Babo sono riportati numeri dettagliati che rilevano il ritmo da record delle costruzioni a Mosca – paragonato a quello della città brasiliana di San Paolo, che all’epoca stava conoscendo un simile incremento demografico³⁰.

Il tema delle condizioni di vita intreccia l’altro grande obiettivo delle politiche sovietiche, che negli anni Settanta stava raggiungendo il suo *zenith*: l’incremento culturale, il potenziamento del sistema scolastico e universitario e la creazione di nuovi poli di ricerca. Scrive Urbano Tavares Rodrigues:

I sovietici sono grandi lettori. Non apparirà nuovo a nessuno – e ho potuto confermarlo – che 300.000 esemplari di un libro vengono venduti rapidamente, in Unione Sovietica. [...] Questo, evidentemente, è il risultato dell’importanza capitale che l’URSS

attribuisce allo sviluppo della cultura, incrementata e resa accessibile a tutti. [...] Basta notare quante persone passano il tempo a leggere sui mezzi pubblici (gli spostamenti più lunghi non superano i 45 minuti in una città che si estende per più di venti chilometri) per immaginare la vitalità e l’intensità della vita letteraria. Perché anche il lettore fa lo scrittore³¹.

Come sottolinea Stephen Lovell nel suo studio dedicato proprio alla diffusione e alla ricezione culturale nell’Unione Sovietica, un superamento dell’analfabetismo e un allargamento dei consumi culturali erano alla base degli ideali rivoluzionari, e furono ereditati da tutti i governi sovietici (“Thinkers as different as Rubakin and Lenin were heirs to universalist assumptions about the impact of reading: they held that print culture was capable of inspiring far-reaching social change. The only question was how best to ensure that print culture fulfilled this function”³²). Non si poteva costruire l’umanità collettivista senza propiziare un generalizzato superamento del particolare nella visione comune, e questo obiettivo si poteva raggiungere solo attraverso un ampliamento massivo del bacino di utenza culturale³³. Le politiche in materia d’istruzione e di diffusione dei consumi culturali che ne risultarono furono senza precedenti: Óscar Lopes, ad esempio, nota la maggiore preparazione delle nuove generazioni, istruite nel modello sovietico, rispetto alle precedenti³⁴. La fioritura di associazioni di scrittori, di biblioteche, il circolare di libri, scrittori e studiosi nei luoghi del lavoro, garantiva la supremazia dell’editoria ufficiale su quella autogestita (*samizdat*), che pure era in fase di ampliamento negli anni Settanta. I generi letterari più diffusi erano il romanzo storico, le storie di guerra e i polizieschi³⁵ e gli autori stranieri, come riporta Tavares Rodrigues, circolavano in numeri che rendevano molto redditizio il lavoro dei traduttori:

Nei teatri kolchoziani (per non parlare poi dei teatri cittadini normali) delle più remote regioni dell’URSS si rappresentano tanto

²⁷ S. E. Reid, *Communist Comfort: Socialist Modernism and the Making of Cosy Homes in the Khrushchev Era*, in *Homes and Homecomings. Gendered Histories of Domesticity and Return*, a cura di K. H. Adler – C. Hamilton, Oxford 2010, pp. 19. Su questo punto, cfr. anche S. E. Harris, *Communism on Tomorrow Streets. Mass Housing and Everyday Life after Stalin*, op. cit., p. 12.

²⁸ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., pp. 28-29.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Cfr. A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., pp. 21-22.

³¹ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 26.

³² S. Lovell, *The Russian Reading Revolution. Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras*, New York 2000, p. 12.

³³ Sul fenomeno di massificazione della lettura cfr. anche *Reading in Russia. Practices of Reading and Literary Communication (1760-1930)*, a cura di D. Rebecchini – R. Vassena, Milano 2014.

³⁴ Cfr. Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., pp. 65-66.

³⁵ Cfr. S. Lovell, *The Russian Reading Revolution*, op. cit., p. 112-113 e 52-55.

opere classiche quanto novità di giovani autori, anche lavoratori. Nelle biblioteche si legge Puškin, si legge Renan, si legge Sartre, si legge *Anna Karenina*, si legge Aksënov... Tra gli universitari c'è chi mi parla di Boris Vian, di Artaud, de Jarry, degli scrittori francesi *farfelus*³⁶.

Osserva Óscar Lopes come i libri in URSS fossero di taglio popolare e didattico e avessero un'interfaccia grafica modesta, in linea con una politica editoriale votata alla funzionalità e non alla pubblicità che mira alla vendita. Ciò trova immediato riscontro negli studi di Stephen Lovell, dove si rileva come "In the Soviet Union books might be published on poor-quality paper, in monotone bindings, but were almost invariably hardback. Books were supposed to be treated with care, to stand proudly on the shelves of every Soviet family, not to fall apart and be thrown out"³⁷. La stessa cosa, per lo scrittore, accadeva agli strumenti musicali, ai dischi e agli altri mezzi di diffusione culturale: "Abbiamo visto un pianoforte nella casa di un modesto contadino del Caucaso" riporta Lopes³⁸, secondo il quale, a giocare un ruolo fondamentale era l'assenza dei condizionamenti dati dal mercato³⁹. Anche quest'ultimo punto è confermato nel saggio di Lovell, in cui si legge: "Culture was not antagonized by the market, because it was assumed to be totally separate from the very small and insignificant area allowed to market activity in Soviet society. In fact, it even seems plausible to speak of a directly proportional relationship between cultural and economic value"⁴⁰.

Anche l'educazione dei giovani risalta agli occhi dei viaggiatori portoghesi. Alexandre Babo ne rileva il sano stile di vita, diretta conseguenza del modello collettivista e non imposto dogmaticamente; "non hanno" aggiunge "quel tono decadente, frustrato, sfiduciato tipico di qui. Amano la poesia, ma non vogliono essere romantici. E lo sono. Il che è buono"⁴¹. La fitta rete di asili nido, cinema, teatri, biblioteche,

circoli culturali, secondo un preciso piano di incremento culturale andava a riempire in modo costruttivo il tempo libero di tutti i lavoratori, rafforzandone la coscienza collettiva e tenendoli a distanza dalla seduzione consumista.

Le due spedizioni di scrittori lusitani in URSS donano ampio spazio alle visite a scuole e università in Russia e in altre Repubbliche e l'impressione unanime è quella di un Paese che insiste molto sulla creazione di nuove leve della scienza e della tecnica, accompagnandole anche dopo la fine del percorso scolastico e universitario: "Non solo l'alunno sceglie la propria carriera futura con l'appoggio degli organi di orientamento professionale, ma ha sempre modo, nel corso della vita, di affrontare nuove prove, tornare sui suoi passi, ricominciare, cambiare obiettivo"⁴².

Non mancano i riferimenti, nei resoconti presi in esame, ai contenuti ideologici veicolati tanto nel mondo dell'istruzione scolastica e universitaria quanto nel contesto dei consumi culturali. In *Viaagem à União Soviética*, Tavares Rodrigues ne ammette l'esistenza, ma li riconduce al traumatico passaggio rivoluzionario dalla società feudale a quella socialista, che non aveva lasciato tempo alla sedimentazione di una coscienza collettiva basata sullo spirito critico⁴³. In *Convite para a URSS*, Óscar Lopes rileva invece una certa libertà di pensiero ed espressione:

Tra le decine di persone con cui siamo stati in contatto non c'è unanimità di opinione su Stalin e Chruščëv. E nessuno ha manifestato ammirazione incondizionata per il primo. L'atteggiamento prevalente, certo molto misurato, è di apprezzamento nel complesso, con più o meno riserve, ma non manca chi abbia espresso grande antipatia cristallizzata in una filastrocca che circola, dove al posto di Stalin si dice *starec*, che significa vecchissimo. [...] Il plauso per Lenin, invece, quello sembra davvero sconfinato e universale⁴⁴.

Ancora Tavares Rodrigues, inoltre, nota che nei vari circoli del sapere non appaiono, se non sporadicamente, ritratti degli uomini al potere⁴⁵. Anche Alexandre Babo tocca questo punto, distinguendo, tuttavia, il trattamento riservato al ricordo di Lenin; quest'ultimo, tuttavia, secondo l'autore di *Na Pátria*

³⁶ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 50.

³⁷ S. Lovell, *The Russian Reading Revolution*, op. cit., p. 68.

³⁸ Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., pp. 54-55.

³⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁰ S. Lovell, *The Russian Reading Revolution*, op. cit., p. 19.

⁴¹ A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., pp. 69-71. Prosegue: "'Puritani?' dicevano 'Che vuol dire? Non siamo esibizionisti.' E parlavano — con un certo senso dell'umorismo — delle scene degli "hippy" o pseudo "hippy", d'estate, sulla Piazza Rossa." *Ibidem*.

⁴² U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 47.

⁴³ Cfr. *Ivi*, p. 46.

⁴⁴ Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 92.

⁴⁵ Cfr. U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 47.

do *Socialismo*, non assume le sembianze di un culto della personalità, ma di omaggio volontariamente reso dal popolo a un padre della patria, all'artefice del cambiamento anelato, all'architetto di un progetto di società egualitaria miracolosamente sottratto all'utopia⁴⁶. E il valore positivo attribuito alla sua persona consente all'opinione pubblica di considerare il dispotismo staliniano come un'adulterazione del disegno rivoluzionario originale. Riflette Alexandre Babo:

È evidente che l'essere umano che può scegliere la propria professione, seguire la propria vocazione, deve essere diverso. L'uomo che non deve pensare al futuro, alla propria sicurezza economica e a quella dei figli deve essere diverso. Non dover mettere insieme gli spicci per curare una malattia, un'inabilità, cambia. Avere accesso alla cultura, all'arte, al progresso, è importante e genera un cambiamento. Non poter dare adito alla naturale tendenza alla supremazia, al capitale, all'accumulo, al dominio, è la base per una grande trasformazione dell'uomo⁴⁷.

Nel complesso di questi memoriali di viaggio in URSS, la vita nella società sovietica è giudicata positivamente e la valutazione è sempre accompagnata dai dati raccolti. Come nel caso della descrizione del lavoro nella centrale idroelettrica di Bratsk, in Siberia, da parte di Tavares Rodrigues⁴⁸: l'autore nota la massiccia presenza di donne tra gli ingegneri; il monte ore settimanali, più ridotto nel caso dei lavori più usuranti; le fasce salariali basate sull'anzianità di servizio; la presenza della Casa della Cultura all'interno del Club degli operai e la possibilità, data a questi ultimi, di dedicare del tempo allo studio, per laurearsi e migliorare così il proprio livello di vita. Non sfugge all'autore anche la singolare equiparazione di stipendio tra i lavori manuali e quelli concettuali⁴⁹. Sulla stessa linea, Óscar Lopes inserisce tavole dettagliate che incrociano i salari di svariate professioni con i prezzi dei generi alimentari rilevando il buon potere d'acquisto generale dei cittadini – riportato anche da Alexandre Babo⁵⁰ – e aggiunge: “Qualsiasi turista può notare l'inesistenza di quella povertà fatta

di stracci e accattonaggio che inaspettatamente si palesa a Parigi o Londra, nonostante l'atmosfera di maggiore agiatezza che apparentemente in quelle due capitali si respira”⁵¹. Questa osservazione rivela un'evoluzione nel quadro sociale urbano se posta a confronto con quella di Walter Benjamin, che, negli anni Venti, notava invece la presenza massiccia di mendicanti nella capitale russa nel suo *Diario Moscovita* (1926-'27) e nel capitolo dedicato a Mosca nel volume *Immagini di città* (1955)⁵².

Comune a tutte le cronache, inoltre, è il riferimento al carattere egualitario della Costituzione sovietica: Alexandre Babo cita gli articoli costituzionali che sottolineano l'eguaglianza dei cittadini e la condanna di discriminazioni legate alla razza e alla nazionalità; soffermandosi su quest'ultimo elemento, nota l'assenza di un'omologazione verso la Russia nelle altre Repubbliche: “Mi è capitato spesso d'incontrare gente che diceva: “Sono sovietico d'Ucraina”, o d'Armenia, o d'Estonia, ed era evidente l'attaccamento a entrambe le nozioni di patria, senza che l'una interferisse sull'altra”⁵³. Óscar Lopes rileva lo stesso aspetto in chiave linguistica, in riferimento alle politiche volte al mantenimento, nelle varie Repubbliche, delle lingue autoctone, alle quali il russo era affiancato ma non sovrapposto⁵⁴.

A completare il quadro delle impressioni sulla vita sovietica, nei memoriali degli scrittori portoghesi è la componente relativa ai rapporti umani, alla vita privata e, fattore che arricchisce i testi di interessanti curiosità – alle affinità con il Paese natio. Tutti acclamano a più riprese e attraverso vari episodi all'accoglienza e all'affabilità delle persone conosciute: “Non si nega” scrive Rodrigues “che la tradizione culturale influisca in questa simpatica estroversione, opposta al solipsismo e anche alla frenesia che si osservano nell'Occidente industrializzato: ognuno per sé e Dio per tutti, sta di fatto che in URSS

⁵¹ Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 23.

⁵² Cfr. W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino 2007, pp. 28-29.

⁵³ A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 78. Curiosamente, alcuni elementi presenti proprio nelle cronache qui prese in considerazione – si veda il toponimo “Mosca” assegnato a un quartiere di Taškent, citato Tavares Rodrigues (Cfr. U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 69).

⁵⁴ Cfr. Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 37

⁴⁶ Cfr. A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 18.

⁴⁷ Ivi, p. 83.

⁴⁸ Cfr. U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., pp. 62-64.

⁴⁹ Ivi, pp. 31-32: “Tutte le professioni” si legge in *Viagem à União Soviética* “sono rispettate [...]: il giovane ingegnere o il giovane medico guadagnano a volte meno dell'operaio qualificato”.

⁵⁰ Cfr. A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 23

questo bisogno di comunicare è una realtà”⁵⁵. Lo stesso autore, nel viaggio verso Irkutsk, intrattiene con una donna siberiana una conversazione che gli suggerisce le seguenti osservazioni:

I sovietici sono socievoli e approfittano dei lunghi viaggi (era già così, del resto, nelle storie di Gogol' e Čechov) per conoscere gente e parlare di sé. C'è, in questa voglia di comunicare, un calore umano che, per chi è appena arrivato, strida con la prodigiosa industria siderurgica, con il progresso tecnologico del Paese. Poi, però, si comprende che non c'è contraddizione: è solo un altro modello di società, prodotto della rivoluzione socialista che si è incrociata con la cultura russa antecedente⁵⁶.

In *Na Pátria do Socialismo*, Babo osserva a più riprese che “se è vero che noi siamo accoglienti nei confronti dello straniero, i russi non sono da meno per la loro simpatia, il loro calore umano e la loro accoglienza”⁵⁷ e che “lo spirito russo, emotivo, sensuale, facile all'eccesso, si manifesta nei più piccoli dettagli”⁵⁸. Sulla medesima linea, Óscar Lopes nota il “temperamento nazionale russo espansivo” che definisce “vicino, ancora, alla spontaneità rurale”⁵⁹.

Quanto alle curiose affinità riscontrate tra Unione Sovietica e Portogallo, non sfugge il richiamo alla somiglianza fonetica tra le lingue, che porta Alexandre Babo a definire il russo “quella lingua totalmente sconosciuta da me e da Augusto Abelaira che, sentita a distanza, ricorda il portoghese”⁶⁰; l'elemento più rilevante, tuttavia, è certamente quello relativo all'interesse mostrato, negli ambienti culturali, verso la lingua e la letteratura portoghesi. Così, Urbano Tavares Rodrigues riferisce la visita agli studiosi di lusitanistica dell'Università di Pietroburgo, affermando che il settore vantava molti studenti e professori di grande prestigio e competenza, in prevalenza sovietici molto appassionati di studi portoghesi⁶¹. Alexandre Babo, invece, nel suo testo si sofferma sugli autori lusitani tradotti e pubblicati in URSS: tra questi figura Fernando Namora, che invece non riporta questo particolare. L'autore più conosciuto risulta essere José Maria Eça de Quei-

rós (1845–1900), autore realista e naturalista, con la quasi totalità delle opere tradotte in russo – con la prefazione di Gor'kij per *Os Maias* [1888]. Babo pone poi in rilievo alcune notizie storiche che intersecano Portogallo e URSS. Una di queste è una curiosità che riguarda le ferrovie: tanto quelle sovietiche quanto quelle portoghesi, negli anni Settanta erano più larghe di quelle di altri Paesi, e ciò rendeva difficoltoso, quando non impossibile, il transito di treni provenienti dall'estero; ciò era dovuto al fatto che a progettarle entrambe fu l'ingegnere portoghese António Bettencourt⁶². Un'altra testimonianza di interazione è fornita da Óscar Lopes, che, oltre a tornare più volte sull'antico nome della Georgia, Iberia, assai familiare ai lusitani, in *Convite para a U.R.S.S.* nota che la sede della Casa dell'Amicizia con i Popoli di Paesi Stranieri di Mosca fu progettata da un architetto di nome Mazirin, che aveva tratto ispirazione dal Castelo da Pena di Sintra, alle porte di Lisbona; Mazirin introdusse, nel suo progetto, motivi di stile *manuelino*, la scuola architettonica tipica del XVI secolo portoghese che incontrava il gusto del ricco Mozorov, committente dell'opera⁶³. Ma non solo: lo stesso autore rileva le somiglianze in campo gastronomico, come nel caso di un autentico “*cozido à portuguesa*, che ci era stato annunciato come piatto tipico russo”⁶⁴ e mette in rilievo inedite affinità di cultura popolare, come nel caso di una canzone dell'Alentejo⁶⁵, misteriosamente evocata da contadini georgiani:

Durante un pranzo con contadini di un kolchoz vinicolo della Transcaucasia, viene proposto di cantare, in modo alternato, canzoni popolari portoghesi e locali; quando arriva il nostro momento, già alla seconda strofa loro iniziano a improvvisare un accompagnamento, in controcanto, che corrisponde esattamente a quello dell'originale; sentendo ciò, Augusto Abelaira, con gli occhi che gli brillano dietro gli occhiali [...], grida: «Ma questo è un coro alentejano!». Ricordo che António José Saraiva più volte mi ha raccontato di essersi sentito come tra i suoi concittadini della Beira Baixa in mezzo ai contadini della Moldavia⁶⁶.

In virtù dei rudimenti di lingua russa che possedeva, Óscar Lopes inserisce digressioni linguistiche,

⁵⁵ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 53.

⁵⁶ Ivi, p. 81.

⁵⁷ A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 29.

⁵⁸ Ivi, p. 47.

⁵⁹ Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 13.

⁶⁰ A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 12.

⁶¹ Cfr. U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 45.

⁶² Cfr. A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 88.

⁶³ Cfr. Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 7.

⁶⁴ Ivi, p. 87.

⁶⁵ Regione centro-meridionale del Portogallo.

⁶⁶ Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 9.

tra cui alcune riflessioni sull'incidenza cinetica in determinate espressioni idiomatiche russe⁶⁷; e include alcuni elementi – come quello culinario, già accennato, e quello religioso – quasi del tutto assenti negli altri testi, sottolineando passaggi della Costituzione sovietica che sancivano la libertà di culto – pur rilevando l'attitudine paternalistica del governo nei confronti dei credenti⁶⁸. Anche Namora accenna alla religione, notando un incremento di partecipazione alle funzioni⁶⁹.

Dei quattro testi qui considerati, quelli di Lopes e Namora presentano un maggiore grado di obiettività attraverso la continua formulazione di dubbi circa l'effettiva perpetrabilità del sistema sovietico, soprattutto riguardo all'economia pianificata⁷⁰. Neanche ad Alexandre Babo mancano gli interrogativi – se non lo scetticismo – nei confronti di alcuni aspetti della vita sovietica, come la sobrietà imposta al rischio di generare autoreferenzialità (“Nessun popolo può vivere eternamente come eroe o come vittima”)⁷¹ e reazioni di segno opposto. Ma il punto di vista più critico, che non si discosta nella linea generale dal coro ma gli dona un maggiore grado di polifonia, è certamente quello di Fernando Namora: “Nessuno nega” scrive ad esempio l'autore “le disparità e l'immobilismo della società sovietica, consumata dall'indifferenza”⁷². Alcune incongruenze, inoltre, immortalate da Namora, come l'esistenza del commercio illecito, sono più latitanti negli altri autori⁷³.

Ciò non toglie che Namora aderisse pienamente agli ideali socialisti: “Lenin” si legge nelle sue pagine “riferimento della mia gioventù nelle carceri di Porto, giorni e giorni di sciopero della fame e, quando arrivava la notte, le sessioni di tortura. Io ti saluto,

Aprile, io ti saluto, Lenin!”⁷⁴

Tra i molti memoriali di viaggio in URSS che sono stati pubblicati da scrittori – oltre a quello già citato di Benjamin, ricordo *Diario Russo* [1944], di John Steinbeck (1902-1968); *Giochi nell'URSS* [1984] di Gianni Rodari (1920-1980); *Taccuino di viaggio in URSS* [1951] di Italo Calvino (1923-1985); *Un mese in URSS* [1958] di Alberto Moravia (1907-1990), solo per citarne alcuni più illustri⁷⁵ – quello che più si avvicina per stile e contenuto alle opere dei viaggiatori iberici è certamente *Il futuro ha un cuore antico* (1955), di Carlo Levi. “Nascosta nei suoi spazi e nei suoi inverni [...]”, per Levi la Russia “faceva una rivoluzione nazionale che la isolava e la conservava intatta, sì da apparirmi, all'angolo della piazza, come il miraggio del paese dell'infanzia, il miraggio semplificato di un'Europa immaginaria e perduta”⁷⁶. E proprio l'Europa, al contrario,

attaccata alle sue vecchie strutture, alle travi venerabili e tarlate dei suoi Stati ricchi di storia, e dagli interessi consolidati e cristallizzati delle sue classi dirigenti, passava di catastrofe in catastrofe [...]; cambiava totalmente il proprio costume, diventava contemporaneamente ogni cosa, all'estremo di tutte le facoltà, perduti i legami tra di esse, tutta erotica e tutta astratta, tutta anarchica e tutta totalitaria. Nascevano opere meravigliose e angosce terrificanti, momenti supremi senza radici e razziali idoli mostruosi, ineffabili luci intellettuali e paralumi fatti con la pelle dei morti. Quella civiltà tutta storica perdeva i suoi limiti e il suo storico pudore in contatto con la nuova civiltà dell'America, costruita su un volontario rifiuto della storia⁷⁷.

Una analoga bipartizione tra il blocco sovietico e l'Occidente capitalista appare nella Prefazione di *Viagem à União Soviética* di Urbano Tavares Rodrigues: “Non metto [...] in dubbio la possibile esistenza di una contestazione interna al sistema. [...] L'ammirazione che provo per l'URSS [...] non si pone come un'adorazione cieca. [...] È che ravviso, nel mondo capitalista, i diritti della maggioranza lesi e calpestati da parte di gente che usa esseri umani come servi o come utensili”⁷⁸. Levi nel '55, gli

⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 100

⁶⁸ Cfr. Ivi, pp. 93-97.

⁶⁹ Cfr. F. Namora, *URSS, Mal Amada*, op. cit., p. 106.

⁷⁰ Cfr. Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 20.

⁷¹ A. Babo, *Na Pátria*, op. cit., p. 44.

⁷² F. Namora, *URSS, Mal Amada*, op. cit., p. 103.

⁷³ Ivi, p. 107: “Nella Prospettiva Nevskij, a Leningrado, accorrono trafficanti pronti a comprare tutto quanto riescono di straniero, con rubli veri o falsi, affare gestito il più delle volte autonomamente, ma in via di articolazione con l'aggiunta di vari intermediari; a Mosca, sulle banchine dei lungofiumi, ci sono sempre ragazzini pronti a scambiare effigi di Lenin con gomme da masticare, nonostante la polizia vigili tutti questi traffici e li punisca senza esclusione di colpi.”

⁷⁴ Ivi, p. 102.

⁷⁵ Per una rassegna di cronache di viaggiatori italiani in URSS, cfr. *Italia, Russia e dintorni. Piccola rassegna tipologica del viaggiare*, a cura di U. Persi, Bari 2013 e A. Zava, *Dal nostro inviato in Unione Sovietica. Reportage di viaggio di giornalisti-scrittori italiani 1950-1960*, Venezia 2018.

⁷⁶ C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino 1956, p. 93.

⁷⁷ Ivi, pp. 92-93.

⁷⁸ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 20.

scrittori portoghesi nel '72 e nel '73, nella capitale sovietica alloggiano nello stesso albergo, l'Hotel Mosca, e visitano gli stessi poli della vita letteraria e culturale; dopo le due principali città, Mosca e Pietroburgo, si spostano verso altre Repubbliche, che sono l'Ucraina e l'Armenia per l'autore di *Cristo si è fermato a Eboli*. La sua cronaca di viaggio presenta aspetti comuni a tutte le quattro opere pubblicate in Portogallo: traccia un bilancio positivo della realtà sociale incontrata in URSS, a tratti più manifesto – come nel brano citato – ma che per ogni caso riferito lascia intravedere sullo sfondo i contorni opachi di un'Europa occidentale che esce svilita dal confronto; un anelito emulativo percorre le pieghe del discorso ed è latente, ad esempio, nei riferimenti all'emancipazione femminile, che lascia emergere in chiaroscuro la diseguaglianza occidentale (“Non vorrei mai” dice un conoscente sovietico dello scrittore “che mia moglie non lavorasse. Sarebbe una rovina [...] del proprio carattere di donna”⁷⁹) e nelle ripetute osservazioni a proposito delle politiche sul lavoro e sull'innovazione (“Misera non ce n'è, un operaio metallurgico ha duemila rubli [...]. Gli scrittori, poi, guadagnano molto”⁸⁰). Risaltano le affinità con le osservazioni di Urbano Tavares Rodrigues (“C'è, nell'impresa, il cinquanta per cento di donne – soprattutto nel settore economico – che guadagnano quanto gli uomini”⁸¹; “Un atteggiamento profondamente umanistico affianca, in tutta l'URSS, il mirabile progresso scientifico e tecnico, che è risultato delle profonde trasformazioni sociali”⁸²) e con l'entusiasmo espresso da Óscar Lopes nei confronti dell'istruzione del proletariato sovietico, in cui si rifrange il profilo retrogrado dell'immaginario ruralista di società arcaica e reazionaria modellato da Salazar e proprio delle destre totalitarie europee. Le analogie con le opere di Lopes e Rodrigues si riconoscono, inoltre, nell'impressionismo descrittivo, che s'infittisce di metafore quando si parla delle città: così, se a Lopes le cupole di San Basilio ricordano un vassoio di meringhe e i canali della Neva braccia protese ad

accogliere il viaggiatore⁸³, per Levi il cielo di Pietroburgo, è “pungente come gli occhi di chi sta per piangere”⁸⁴ e la città è così definita:

È una delle più belle città del mondo, per il suo impianto, la misura mentale con cui è stata costruita, gli spazi, dove è sempre presente il senso di una ragione padrona delle cose, e di una volontà di ordine superba; le architetture, di un barocco armonioso, o di un neoclassicismo severo, dove pare si celebri, sposando l'Italia, la Francia, la Germania e la Russia, la volontà imperiale dell'unità dell'Europa; e ha l'atmosfera alta, sottile, grigio-azzurra del Nord, quel sole spettrale dietro le nuvole, e la distesa profonda, verde, increspata, ricciuta della Neva, che scorre immensa, piena di acque. Ecco i giardini ordinati alla francese, e il «cavaliere di bronzo», la famosa statua di Pietro il Grande, dritto sul cavallo che calpesta il serpente, fatta alzare da Caterina, ecco il Palazzo d'Inverno, verde come un'aiuola di fiori barocchi, e, dall'altra parte del fiume, la fortezza di Pietro e Paolo, le case dagli intonaci ancora sfioracchiati dalle schegge delle bombe, screpolati dal gelo del terribile inverno e della fame, e, dietro le alte facciate neoclassiche, le ciminiere delle fabbriche⁸⁵.

Notevole è l'affinità di questo passaggio con il seguente, di *Viagem à União Soviética*:

L'azzurro baltico che contrasta con le nuvole del golfo di Finlandia, cede, talvolta, a repentini acquazzoni. Poi torna quel chiarore di fonte vasta, fresca, diffusa, sulla più bella città dell'Europa del Nord: Leningrado. L'alleanza tra la forza e l'armonia, visibile in ogni edificio monumentale, sul porto fluviale della Neva, nell'università, sulla Prospettiva Nevskij, appare come l'emanazione della storia e dell'arte dell'opulenta San Pietroburgo d'altri tempi, la città martire che subì stoicamente e con un ardore d'infinita speranza, ricompensata alla fine, il terribile assedio dell'esercito nazista. [...] A Leningrado si sovrappongono, con un'eleganza costante anche se con visibili contrasti, la Russia di Pietro (questo re gigantesco, bizzarro, alto due metri e quattro centimetri e con una chilometrica forza di volontà, che europeizzò buona parte della (Santa) Russia; poi la decadenza dell'Impero, il lusso barbaro e sensuale e i capricci di Caterina (è impossibile, per chi l'ha vista una sola volta, dimenticare la città di Puškin, il palazzo bianco e azzurro, il lago, i busti dei filosofi); e, nella stessa città complessa, in cui ogni angolo, ogni sasso è evocazione storica, ecco la città rivoluzionaria di Lenin⁸⁶.

Il memoriale di Carlo Levi presenta un carattere fortemente aneddótico che crea attinenze con quello di Fernando Namora⁸⁷. Il motivo è da rintracciarsi nella genesi dei due testi: anche Carlo Levi, come Fernando Namora, diffonde la sua cronaca in un

⁷⁹ Cfr. Ó. Lopes, *Convite*, op. cit., p. 14.

⁸⁰ C. Levi, *Il futuro*, op. cit., p. 132.

⁸¹ Ivi, pp. 117-118.

⁸² U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., pp. 41-42.

⁸³ Per citare solo un esempio, in *URSS, Mal Amada, Bem Amada*, Saša Denissov, accompagnatore del gruppo di visitatori, ricorda il proprio omologo di *Il futuro ha un cuore antico*, Stjopa, tanto impeccabile quanto emotivo nel suo lavoro.

⁷⁹ C. Levi, *Il futuro*, op. cit., p. 61.

⁸⁰ Ivi, p. 62

⁸¹ U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 65.

⁸² Ivi, p. 68

Paese, l'Italia, già libero dal fascismo, dalla censura e dunque senza dover veicolare clandestinamente contenuti politici: obiettivo, questo, che invece caratterizza gli scritti di Babo, Lopes e Tavares Rodrigues e ne costituisce la principale peculiarità all'interno del panorama internazionale delle rappresentazioni dell'URSS. Negli anni Settanta, quasi tutti i Paesi occidentali avevano instaurato o consolidato forme di democrazia; nel Portogallo ancora governato dall'*Estado Novo*, invece, l'Unione Sovietica incarnava l'espressione di un'alterità a cui tendere, le cui pecche, più o meno esplicitate, si consideravano derivanti dall'esercizio di un potere carismatico che aveva snaturato i fondamenti ideologici della Rivoluzione d'Ottobre. La Guerra Fredda, al contempo, forniva un contraltare anche all'imperialismo economico esercitato dai Paesi capitalisti, che certamente avrebbe penalizzato la fragile economia del Portogallo, afflitta dalle guerre coloniali. Così, come emerge dai brani citati, Alexandre Babo, Óscar Lopes e Urbano Tavares Rodrigues pubblicano le loro opere sull'URSS con la ferma volontà di sfatare la contraffazione ideologica operata strumentalmente dal blocco occidentale rispetto alla società sovietica, e al contempo lasciano trapelare una compiacenza a tratti enfatica; nelle pagine di Fernando Namora si muovono, invece, il Portogallo post rivoluzionario e i dubbi insinuati dall'instabilità del Partito Socialista e dal progressivo sfilacciarsi della forza politica sovietica.

In questo incontro tra l'estremo Occidente e l'estremo Oriente dell'Europa c'è una notevole attenzione ai precedenti storici che avevano propiziato l'avvento sovietico e una generalizzata volontà di restituire obiettività alla cronaca; probabilmente, quest'ultimo scopo è conseguito in modo intermittente e forse, nel giudizio risolutamente positivo elaborato nell'immediatezza del viaggio da Lopes, Tavares Rodrigues e Babo incide più la crisi sociale, economica e culturale data in Portogallo dall'*Estado Novo* che non l'effettiva prosperità sovietica a tutto tondo. Nella Prefazione alla terza edizione di *Viagem à União Soviética*, del 1975, Urbano Tavares Rodrigues si imputerà di non aver cercato informa-

zioni ulteriori rispetto a quelle fornite dalle guide⁸⁸. C'è da dire, tuttavia, che l'edizione uscì senza alcun emendamento. D'altra parte, come scrive Benjamin, "solo chi, prendendo posizione, ha fatto la sua pace dialettica con il mondo, è in grado di cogliere il reale. Ma se uno vuole decidere «in base ai fatti», questi fatti gli sfuggiranno"⁸⁹. La letteratura di viaggio, del resto – genere fondamentale in Portogallo – presuppone sempre una prospettiva ed è grazie a questa che, nelle cronache prese in esame, emergono i tratti del nuovo essere umano che l'URSS costruiva con la stessa velocità dei suoi moduli abitativi.

www.esamizdat.it ◇ M. S. Felici, *A Humanity under Construction: the USSR in the 1970s in the Travel Chronicles of Portuguese Writers* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 259-271.

⁸⁸ Cfr. U. Tavares Rodrigues, *Viagem*, op. cit., p. 18.

⁸⁹ W. Benjamin, *Immagini*, op. cit., p. 18.

◇ *A Humanity under Construction: the USSR in the 1970s in the Travel Chronicles of Portuguese Writers* ◇

Maria Serena Felici

Abstract

In the early 1970s, when Portugal was living the last years of the *Estado Novo*, the conservative and totalitarian regime which the Carnation Revolution would end on April 25, 1974, some Portuguese writers decided to travel to the Soviet Union to learn about life in the socialist bloc. This journey produced four travel chronicles by Alexandre Babo, Óscar Lopes, Fernando Namora and Urbano Tavares Rodrigues. This work aims to compare the different approaches with which the authors discuss the main aspects of Soviet social policies, and to highlight the peculiarities of the Portuguese vision of the USSR in comparison with the various travel chronicles published in other countries after the October Revolution.

Keywords

URSS; Portuguese Estado Novo; Travel Chronicles; Travel Literature; Portuguese Literature; Óscar Lopes; Urbano Tavares Rodrigues; Alexandre Babo; Fernando Namora; Totalitarianisms.

Author

Maria Serena Felici Maria Serena Felici is a PhD in Lingue, Culture e Letterature Straniere by Università “Roma Tre”. She joined the Observatory of the Portuguese Language, CLEPUL (Center for Lusophone and European Literature and Culture of the University of Lisbon) and the Grupo Eça, among other entities and research groups. She is author of several studies on lusophone language and literatures studies, including the book *Alla periferia del Progresso. Le correnti politiche ottocentesche in Eça de Queirós e Leopoldo Alas ‘Clarín’* (Sette Città, 2019). She is currently adjunct professor in Portuguese at Università degli Studi Internazionali di Roma (UNINT). She is part of the research project “I deantroponimici portoghesi: nomi di battesimo”, funded by UNINT.

Publishing rights

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



© (2020) Maria Serena Felici

Traduzioni.
Studi semiotici sul simbolismo russo
a cura di Anita Frison

La poetica del simbolismo russo. Tre saggi teorici

Zara Minc

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

simbolici e culture orientate al simbolo⁴.

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

2. IL CONCETTO DI TESTO E L'ESTETICA SIMBOLISTA

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

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

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

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

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

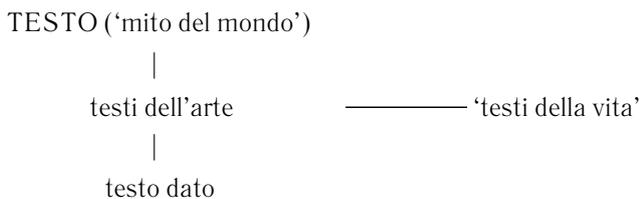
3. La relazione tra i livelli rilevati è molto complessa.

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

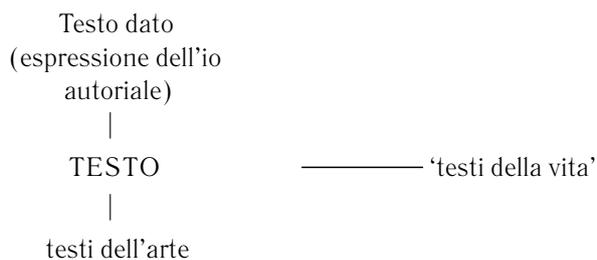
⁵ Non è difficile notare che la prima peculiarità della concezione simbolista del mondo la collega geneticamente al romanticismo, mentre la seconda al panteismo post-romantico e alle teorie della 'sintesi' di Vladimir Solov'ëv, cfr. S. Šuvalov, *Blok i Lermontov*, in *O Bloke*, a cura di E. Nikitina,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

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

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



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



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

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

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

soggetto conoscente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

suo orientamento antifascista.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

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

Keywords

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

Author

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

Translator

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

Publishing rights

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



© (2020) Cheti Traini

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 ruskogo 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 storico 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 irreali" (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 abito 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 sveglia, 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 ‘sospia’ 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 tormenta 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 pubblicistica 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 Černyševskij 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 'sconfinita' – 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 *bogatyr*" 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 *bogatyř*' del carattere nazionale russo ("Forse apparirà qui un *bogatyř*"¹³⁷, 6, 221) e sulla Russia pronta a compiere un atto eroico ("In Russia, oggi, si può divenire *bogatyř* 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 *bogatyř*¹³⁹. In Blok tuttavia essa assume un senso del tutto diverso, e le qualità del *bogatyř* 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 pietroburghese, 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 pubblicitari (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 compendiato in un taccuino del 1906), le interpretazioni delle idee nietzschiane nella critica simbolista (anzi tutto in Vjačeslav Ivanov) e le concezioni romantiche – percepite attraverso la prosa e la pubblicitaria 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 pubblicitaria 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 Tjutčev – 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 nappie 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 rintonano 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'ottendersi 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 revoljucija* [*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

Blok e Dostoevskij. Parte prima

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 343-352 ◇

QUASI in ogni epoca culturale vi sono nomi che si trasformano in particolari segni-simboli di determinati modi di vedere. Per la cultura russa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo uno di questi nomi fu proprio quello di Fëdor Dostoevskij. La polemica riguardante l'essenza dell'opera di Dostoevskij, il significato della sua eredità ha avuto, assieme ai dibattiti su Tolstoj, quasi lo stesso ruolo che, nella definizione e nell'autodeterminazione delle correnti letterarie dell'epoca, ebbero le controversie su Puškin negli anni Sessanta del XIX secolo. La tradizione letteraria di Dostoevskij e le riflessioni sul ruolo che essa ha rivestito furono di estrema importanza anche per l'evoluzione di Aleksandr Blok¹.

È risaputo che al nome di Dostoevskij sono indissolubilmente legati sia la famiglia Beketov, nella quale crebbe il poeta (VII, 10-11)², sia il padre di Blok, Aleksandr L'vovič. Al contempo per i Beketov³, rappresentanti tipici del liberalismo russo, Dostoevskij — soprattutto l'ultimo Dostoevskij — era un 'oscurantista'. In casa solamente la madre del poeta si ergeva a difesa di Dostoevskij contro lo 'spirito turgeneviano' che vi si respirava. Non è quindi casuale che Dostoevskij entri a far parte della coscienza artistica di Blok relativamente tardi. È significativo, ad esempio, che nelle autobiografiche *Priznanija* [Confessioni, 1897], in corrispondenza di "I miei prosatori russi preferiti" Blok riporti: "Gogol', Puškin" (VII, 429), fatto che corrisponde a quel generale gusto letterario per il 'vecchio' che Blok nutriva in quegli anni

e che era nato nell'ambiente familiare dei Beketov.

Sappiamo che la prima menzione a Dostoevskij da parte di Blok risale all'autunno (26 settembre) del 1901⁴. In quel periodo Blok, evidentemente, acquista una raccolta di opere di Dostoevskij (o almeno così sembra, a giudicare dalla *Zapisnaja knižka* [Taccuino] № 1 dove, al punto "Acquistato nel 1901-1902", si trova: "Dostoevskij", senza ulteriori indicazioni specifiche, che di solito accompagnavano l'acquisto di singoli libri o di volumi sparsi). Nel 1901 e 1902 Blok legge intensamente (o più probabilmente le rilegge, tuttavia non sono rimaste tracce di una lettura precedente) tutte le opere di Dostoevskij (Z. k. 522)⁵. La lettura procede, con molta probabilità, in ordine inverso, ovvero dall'ultimo al primo tomo. Così, nell'appunto del 26 settembre del 1901 viene menzionato il romanzo *I fratelli Karamazov*, mentre nelle lettere del luglio 1902 a Zinaida e Anna Gippius si rintracciano cospicue citazioni a *L'adolescente* (VIII, 34-35, 36). Nella lettera ad Anna Gippius del 23 luglio 1902 viene nominato *Delitto e castigo* (VIII, 36).

Nel Taccuino № 1, il giorno 21 luglio 1902 figurano inseriti, senza commento, *Memorie dal sottosuolo*, *L'adolescente* e *Diario di uno scrittore* e appuntati anche "Merežkovskij, Tolstoj e Dostoevskij (2 volumi). O. Miller, *Materialy dlja biografii Dostoevskogo* [Materiali per la biografia di Dostoevskij] — cfr. a Pietroburgo volumi singoli (critica su Dostoevskij). [...] Merežkovskij, L. Tolstoj e Dostoevskij" (Z. k. 32). Questo appunto, pur testimoniando il profondo interesse nei confronti della letteratura critica su Dostoevskij, contrappone allo

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

¹ Tra i lavori dedicati a questo aspetto cfr. T. Požnjak, *Blok i Dostoevskij*, "Slavia Orientalis", 1965, 4; Idem, *Dostoevskij w kregu symbolistów rosyjskich*, Wrocław 1969, pp. 161-187.

² I riferimenti inseriti tra parentesi nel testo sono all'edizione: A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, Moskva-Leningrad 1960-1963 [N.d.T.].

³ M. Beketova, *Aleksandr Blok i ego mat'*, Moskva-Leningrad 1925, p. 100.

⁴ Cfr. A. Blok, *Zapisnye knižki: 1920-1921*, Moskva 1965, p. 22. (D'ora in avanti nel testo verrà dato il riferimento al numero di pagina).

⁵ Nell'elenco riportato il nome di Dostoevskij è seguito da un asterisco a indicare, secondo il parere dei curatori, la lettura dei libri al momento della stesura dell'appunto.

stesso tempo i materiali pietroburghesi a quelli che il poeta, molto probabilmente, lesse in quella stessa estate nella tenuta di famiglia a Šachmatovo. Il 1 ottobre 1902 Blok scrive: “Integrare: *Dnevnik pisatelja*. Edizione corrente: 1876 – settembre, 1877 – settembre, ottobre, novembre, dicembre” (Z. k. 44).

Un anno dopo, il 25 giugno del 1903, nella lettera ad Anna Gippius Blok cita già *Netočka Nezvano-va* (VIII, 62), mentre il 1 agosto dello stesso anno riferisce a Belyj di “aver letto le opere giovanili di Dostoevskij”, mettendo a confronto le impressioni lasciate da tali letture con quelle suscitate dal secondo volume di *Tolstoj e Dostoevskij*: “Così ho interrotto la lettura del secondo volume”⁶. Poiché Blok lesse il secondo volume della monografia di Merežkovskij nel 1901-1902, le impressioni che ne interruppero la lettura risalgono, evidentemente, proprio al 1903. Infine, nell’estate del 1903, a Šachmatovo, Blok rilegge ancora una volta l’intera opera di Dostoevskij⁷.

La prima annotazione su Dostoevskij riflette la percezione che Blok ha di lui come di uno scrittore legato a ideali cristiani, ed è dovuta, a quanto pare, all’influenza esercitata dal libro di Dmitrij Merežkovskij: “Quando elementi affini si incontrano nei secoli, si determina sempre una situazione mistica. Così Puškin incontrò Pietro il Grande. [...] Così avviene a quelli che sono autenticamente cristiani, quando s’incontrano col Cristo: Dostoevskij quando fa parlare lo *starec* Zosima (e tutti i Karamazov!)”⁸ (Z. k. 21–22; qui “i Karamazov” fa probabilmente riferimento al titolo del romanzo, e non ai personaggi).

Gli appunti seguenti hanno, tuttavia, un carattere un po’ diverso. Da un lato Blok, in questo periodo, percepisce l’opera di Dostoevskij come mistica o, più precisamente, come raffigurante il mondo reale dal punto di vista del misticismo cristiano ‘elevato’: “La liberazione totale dalla componente terrena avviene soltanto attraverso il cammino del $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ assoluto

nel guscio terreno (è un tema di Dostoevskij che pervade la sua intera concezione del mondo)” (VII, 51). Qui (non senza l’influenza di Merežkovskij) la concezione del mondo di Dostoevskij è messa a confronto con le idee di ‘sintesi’ di Vladimir Solov’ëv, con l’idea che la vita terrena sia sofferenza, una sofferenza, tuttavia, di natura particolare, cosciente, il cui obiettivo mistico più elevato è presumibilmente quello della completa liberazione, della salvezza. Dall’altro lato, in questo contesto è già evidente la contrapposizione tra Dostoevskij e Solov’ëv (sebbene non sia dichiarata apertamente). Solov’ëv-poeta, così come i romantici da lui spesso criticati, aveva in realtà soltanto espresso il pensiero dell’origine della ‘luce’ dalla ‘radice oscura’ della vita terrena, ma questa stessa ‘vita malvagia’ non trovò quasi mai espressione (nella lirica), comparso di riflesso soltanto nelle poesie o nelle *pièce* comiche oppure rimanendo al di fuori dell’opera artistica. Dostoevskij, invece, raffigura proprio questa realtà, la vita ‘nel guscio terreno’ (fatto messo in evidenza da Blok). Per questo motivo il giovane Blok, fin dai suoi primi riferimenti a Dostoevskij, introdurrà la parola ‘realismo’ in un contesto per lui insolitamente positivo.

A dire la verità, secondo Blok si tratta di un “realismo fantastico”. Definendo Dostoevskij in questi termini, Blok lo reinterpreta visibilmente, citando nelle lettere di quegli anni tutta una serie di esempi e argomenti a favore del “realismo fantastico” del grande romanziere. Il rapporto tra questo realismo e ciò che ora viene presentato come il metodo artistico dell’ultimo Dostoevskij è molto complesso. Blok prende in considerazione alcuni elementi importanti delle ultime opere di Dostoevskij (ad esempio, l’idea della “questione del giorno”⁹, superata soltanto dall’idea cristiana che si oppone al mondo del male). Egli, inoltre, in questo sistema intensifica gli elementi di “misticismo nella quotidianità” (talvolta semplicemente li introduce dall’esterno), ‘illuminando’ i testi di Dostoevskij in modo tale che, a volte, alcuni loro aspetti molto significativi restano nell’ombra, mentre in primo piano emerge ciò che

⁶ Aleksandr Blok i Andrej Belyj. *Perepiska*, Moskva 1940, p. 45.

⁷ Cfr. la lettera indirizzata ad A. Belyj del 19 luglio 1905 (*Aleksandr Blok i Andrej Belyj. Perepiska*, op. cit., p. 136) e a E. Ivanov del 5 agosto 1905 (VIII, 133).

⁸ A. Blok, *Taccuini*, a cura di Fausto Malcovati, Roma 1984, p. 23 [N.d.T.].

⁹ Si fa riferimento all’entrata del febbraio 1877 del *Diario di uno scrittore*. Qui nella traduzione di Ettore Lo Gatto, in F. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, Milano 2007, p. 790.

avvicina Dostoevskij a Vladimir Solov'ëv e al giovane Blok. È evidente che il ruolo del *byt*, della realtà e delle collisioni sociali nell'opera di Dostoevskij (persino dell'ultimo Dostoevskij) è immensamente più importante e possiede una natura qualitativamente diversa rispetto a quanto non sembri a Blok. Egli tende a vedere in tutte le manifestazioni del 'quotidiano' soltanto simboli di essenze immortali (da qui deriva l'idea dello "stile realista alla Dostoevskij ove la contemplazione è profonda, e non cede a distrazioni" – VIII; 41). È altrettanto evidente che le idee di Dostoevskij sulla 'stranezza', sulla natura 'quasi fantastica' di ciò che è 'volgare e ordinario' non corrispondono a quelle di Blok. In Dostoevskij esse possiedono sempre un duplice significato, consentono una duplice interpretazione (lo strano, l'assurdo, il brutto, l'anormale sono intesi o come l'essenza del mondo terreno, che emerge al confronto con l'ideale mistico del 'regno di Dio', oppure come una delle possibili forme della vita reale, a cui si contrappone il 'normale' dal punto di vista antropologico e il materiale 'regno di Dio sulla terra'). Per Blok, invece, in quegli anni il concetto di 'strano' è inequivocabile: si tratta del mondo quotidiano, 'materiale', la cui manifestazione ne rivela l'immutabile essenza 'infernale'. È molto significativo il fatto che Blok alteri leggermente le citazioni tratte da Dostoevskij, trasformando il polisemantico 'strano' in 'mistico' (cfr. "confina quasi con il fantastico..." – "confina con il fantastico"¹⁰).

Eppure tale interesse per Dostoevskij esercita un'influenza enorme, tuttora sottovalutata, sull'evoluzione del metodo artistico di Blok, sul suo cammino verso la realtà. Già le stesse autodefinizioni del nuovo metodo (molto precise, peraltro) manifestavano il loro carattere contraddittorio ("il realismo fantastico, oppure mistico", "il misticismo nella quotidianità" ecc.). Se la prima parte di queste definizioni indicava come interpretare ciò che veniva raffigurato (il mondo come distorte "ombre di idee"), la seconda parte, invece, si riferiva alla sfera della rappresenta-

zione (il mondo reale, la realtà, il *byt*), introduceva nuovi strati del reale nella sfera poetica, cambiava radicalmente il tema, il lessico, lo stile e anche altri aspetti del sistema artistico di Blok. Il "misticismo nella quotidianità" si rivelò essere, in realtà, un percorso dal misticismo verso la quotidianità. Non a caso il primo periodo in cui si è manifestato l'interesse di Blok per Dostoevskij (1902-1906) corrisponde agli anni dello slancio rivoluzionario e della rivoluzione. Allo stesso modo non è casuale il fatto che questo periodo sia preceduto dall'interesse per l'opera di Vladimir Solov'ëv, a cui subentra un intenso coinvolgimento nei confronti dell'eredità di Gogol' e Tolstoj.

L'influenza di Dostoevskij è già evidente negli ultimi versi degli *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi sulla Bellissima Dama, 1901-1902], ma si manifesta, in particolare, nei cicli *Rasput'ja* [Crocicchi, 1902-1904] e *Gorod* [La città].

È necessario tenere a mente che già tra il 1903 e il 1907 va formandosi una caratteristica fondamentale dell'opera di Blok. Il poeta si sforza di creare testi fortemente polisemantici, e raggiunge questo obiettivo introducendo immagini e situazioni che risalgono, allo stesso tempo, a più fonti. Facciamo un esempio: l'articolo di Blok *Bezvremen'e* [Tempi calamitosi] si conclude con l'immagine simbolica del Cavaliere che, senza meta, gironzola tra gli acquitrini. Non è difficile riconoscere in quest'immagine quella del Cavaliere di bronzo che, in questo periodo, occupa Blok (cfr. le poesie *Pëtr* [Pietro], *Dni i noči ja bezvolen...* [Privo di volontà per giorni e notti...], ecc.). Eppure un elementare confronto testuale può condurre anche a un'altra conclusione: l'immagine è ispirata da *Strašnaja mest'* [Una terribile vendetta] di Gogol'. Infine, ne *L'adolescente*¹¹ 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 a esso, come se fosse là

¹⁰ La prima citazione è tratta dal romanzo di Dostoevskij *L'adolescente* (cfr. F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 t.*, XIII, Leningrad 1975, p. 222), la seconda, invece, dalla lettera di Blok al padre del 5 agosto 1902 (cfr. A. Blok, *Sobranie sočinenij: v 8 t.*, VIII, p. 40) [N.d.T.].

¹¹ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie chudožestvennyh proizvedenij*, VIII, Leningrad 1927, p. 116. (D'ora in avanti i riferimenti all'opera di Dostoevskij verranno dati nel testo con il numero della pagina e il numero del tomo indicato in corsivo).

per la bellezza, s'innalzerebbe il cavaliere di bronzi sul suo cavallo ansante e stanco?"¹². Non si tratta di una coincidenza casuale. Sia *Mednyj vsadnik* [Il Cavaliere di Bronzo], sia *Una terribile vendetta*, sia *L'adolescente* erano, a quel tempo, al centro dell'attenzione di Blok; ritroviamo la stessa descrizione di Pietroburgo tratta da *L'adolescente* nelle lettere di Blok (VIII, 34). Non si tratta di una linea tematica unitaria, creatasi prima ancora di Blok (il Cavaliere de *Una terribile vendetta* non è geneticamente connesso al cavaliere puškiniano e non era confluito ne *L'adolescente*), ma della tendenza tipica per Blok di volgersi contemporaneamente a più fonti. Ciò consente di interpretare a diversi livelli le immagini di Blok. A quanto detto va aggiunto che anche le impressioni biografiche di Blok iniziano ad apparire con maggiore frequenza all'interno della sua opera in qualità di fonte (in seguito, nel primo decennio del Novecento, a tali impressioni si sarebbero affiancate anche numerose auto-citazioni e auto-reminiscenze). Identificare singolarmente le influenze che si riflettono nell'opera di Blok si fa quindi molto più difficile. Non è possibile, tuttavia, pensare di raggiungere lo scopo che ci siamo prefissati senza prendere in considerazione questa circostanza.

Nel periodo di *Crocicchi* e *La città* il mondo artistico di Blok è ancora molto lontano da quello di Dostoevskij. Di conseguenza, nella sua lirica le immagini e i soggetti di Dostoevskij si trasformano fino a risultare irriconoscibili. Non si possono definire nemmeno riflessi, ma soltanto rifrazioni frammentarie e soggettive. Infine, una serie di problemi (che non tratteremo in questa sede) è legata alla questione della 'traduzione' di testi di prosa nel linguaggio della poesia e delle inevitabili acquisizioni e perdite che ne conseguono.

Ciononostante, in molte delle poesie di Blok di questo periodo riecheggiano immagini, situazioni e dettagli che scaturiscono dall'opera di Dostoevskij. Così, nella poesia *Legenda* [La leggenda], datata 15 aprile 1905, la storia di una ragazza disonorata riprende, in qualche modo, il racconto del principe Myškin sul ritorno di Marie alla casa materna.

Ritroviamo in entrambi i testi non solo l'episodio della "pietra gettata" sulla donna "ricoperta di vergogna", ma anche i dettagli: la folla avida dei vicini (Dostoevskij: "[...] tutti corsero a vederla e quasi tutto il villaggio fece ressa [...] vecchi, bambini, donne, ragazzi"¹³ – 6, 63; in Blok:

Si avvicinarono i vicini, bisbigliando fastidiosamente
Un vecchietto grigio fumo si appoggiava a una stampella – II,
168), –

la tragica posa assunta dalla protagonista e il suo stato d'animo ("Marie giaceva per terra [...] e piangeva. Davanti alla folla accorsa [...] si prostrò bocconi"¹⁴ – 6, 63; cfr. in Blok:

In questo turbine di fuoco lei strinse più forte
La terra sporca, polverosa e arroventata...
Dio mio! Fai in modo che la terra si faccia leggera!
Allontana la tua spada che punisce e vendica! – II, 168).

Anche i finali di questi testi coincidono: il 'miracolo' (la trasfigurazione dei bambini, il loro amore e quello del principe Myškin per Marie – l'apparizione dell'arcangelo) e la morte della protagonista.

Ma se in *Legenda* la situazione è nel complesso un universale letterario, nella poesia *Net imeni tebe, moj dal'nij...* [Non hai nome, mio lontano...] (ottobre 1906) il soggetto è talmente 'circoscritto' che, se non lo si considera autobiografico (affermazione che, peraltro, non ha alcun fondamento particolare), questo testo diventa incomprensibile senza apparato critico. La poesia è scritta dal punto di vista di una ragazza (caso strano per la lirica blokiana di quel periodo) e racconta la storia dell'incontro tra lei e il suo innamorato durante la malattia della madre. Al centro della composizione vi è il conflitto tra il 'fremuto' del primo amore e il dolore per la sofferenza di una persona cara. Il soggetto si fa comprensibile se si vedono anche in esso 'frammenti' delle immagini di Dostoevskij. Si tratta di quel punto nel romanzo *Bednye ljudi*¹⁵ [Povera gente], dove Varen'ka (in prima persona!) riporta alla mente i suoi incontri con Pokrovskij durante la malattia della madre.

¹³ F. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. di Alfredo Polledro, Torino 2012, p. 70 [N.d.T.].

¹⁴ Ivi, pp. 70-71 [N.d.T.].

¹⁵ A quel tempo (ottobre 1906) Blok compone il suo "ciclo della soffitta" che, per molti versi, è ispirato a *Povera gente*.

¹² F. Dostoevskij, *L'adolescente*, trad. di Eva Amendola Kühn, Milano 2003, p. 138 [N.d.T.].

L'inclinazione di Dostoevskij per la manifestazione di sentimenti contrastanti ("Oh, quello che fu un tempo triste e gioioso"¹⁶ I, 35) diventa il contenuto principale del componimento blokiano:

E queste mani stringevano la mano...
E in esse la mano tremava...
Ma dei suoni da lontano giungevano:
Là... il silenzio soffocava (II, 110).

Come in *Leggenda*, coincidono anche molti dettagli particolari e temi (come, ad esempio, il tema del silenzio 'malato' che circonda i due innamorati, la conversazione sulla soglia della porta: "Pokrovskij aperse la sua porta e cominciò a chiacchierare con me, stando sulla soglia della sua camera"¹⁷, I, 30 – cfr. "Ti avvinasti alla porta di vetro...", II, 110 – e anche il lessico: la "povera mamma" e il sentimentale "verso la povera, povera madre", decisamente atipico per Blok).

In tutte queste prime poesie, che rivelano in misura maggiore o minore l'analogia tra le immagini di Blok e quelle di Dostoevskij, è facile individuare una serie di caratteristiche comuni. In un modo o in un altro Blok estetizza la situazione drammatica (cfr. lo spostamento dell'azione in *Non hai nome, mio lontano...* in una tenuta nobiliare, la trasformazione della protagonista nella "Mèri" letteraria). Le tematiche sociali vengono sostituite da quelle romantiche o mistiche. I dettagli domestici, per molti versi casuali, si trasformano in simboli (la soglia della porta sulla quale stava Pokrovskij in Blok diventa una barriera simbolica) ecc.

Col tempo, tuttavia, il grado di reinterpretazione mistico-simbolica delle immagini va indebolendosi. Ad esempio, *Persten'-Stradan'e* [L'anello nefasto], datata 30 ottobre 1905:

Cosa ho fatto, quand'ero innamorata?
Ho abbandonato la madre e lasciato il padre...
Eccomi accanto a te mio caro, mio amato...
Un anello nefasto cinge i nostri cuori (II, 179).

Il suo contenuto è del tutto aderente alla vita visuta. Ma allo stesso tempo è fatto passare attraverso

il prisma della romanza urbana e ricorda il contesto di *Umiliati e offesi*: anche Nataša, innamoratasi di Alëša, "abbandona la madre e lascia il padre" finendo nel mondo della miseria urbana e della sofferenza; è altrettanto possibile tracciare un confronto tra il protagonista della romanza di Blok "ucciso dal dolore" e il narratore del romanzo di Dostoevskij; osservando la bozza è particolarmente evidente (II, 422) che "io" e "caro" corrispondono a due personaggi diversi. Sarebbe possibile elencare numerosi altri esempi di questo tipo.

Tuttavia, è molto più significativo il fatto che molti degli aspetti nuovi e fondamentali dell'opera di Blok di quegli anni sono indissolubilmente legati alle tradizioni di Dostoevskij (sebbene queste tradizioni siano intrecciate, a loro volta, a quelle di Brjusov, Verchovskij e, in parte, alle influenze di Puškin e Gogol'). Per prima cosa è necessario mettere qui in evidenza quanto segue.

1. La manifestazione dell'interesse per la tematica urbana. L'urbanesimo di Blok è solitamente associato all'influenza esercitata da Brjusov. Eppure, ogni volta che Blok, nelle sue lettere, fa riferimento a Pietroburgo, questo è legato, non a caso, ora a *L'adolescente*, ora a *Delitto e castigo* (VIII, 34, 36). La trasformazione della città astratta di Brjusov nella Pietorburgo di Blok introduce una serie di problemi ascrivibili a una tradizione diversa (Puškin, Gogol', Dostoevskij). Inoltre, la condanna della città – il 'luogo maledetto' – viene percepita come una linea proveniente proprio da Dostoevskij. Vladimir Orlov ha già sottolineato la vicinanza tra la poesia *Pietro* (22 febbraio 1904) e l'articolo di Evgenij Ivanov *Vsadnik* [Il cavaliere] (II, 415). Sebbene questi testi siano entrambi legati al tema di Pietro- 'cavaliere di bronzo', il giudizio che vi si esprime su Pietroburgo è molto più vicino alla prosa di Dostoevskij (soprattutto ai racconti del 1846-1848). La città appare come qualcosa di strano, fantastico, bellissimo e terribile allo stesso tempo, per giunta accompagnato costantemente da atmosfere escatologiche. Ma fu proprio questa la concezione di Pietroburgo che Blok rinvenne in Dostoevskij (cfr., ad esempio, in *Slaboe serdce* [Un cuore debole]: "Si aveva infine l'impressione che tutto questo mondo

¹⁶ F. Dostoevskij, *Povera gente*, trad. di Carol Carracciolo, Roma 1965, p. 72 [N.d.T.].

¹⁷ Ivi, op. cit., p. 71 [N.d.T.].

[...] somigliasse in quell'ora della sera ad una fantastica, meravigliosa visione, ad un sogno destinato a sua volta a svanire, a disperdersi in vapore nel cielo di un azzurro intenso"¹⁸ (I, 407).

2. L'interesse per la città comporta un interesse per il *byt* di città. Valutato in modo decisamente negativo, questo *byt* rappresenta per Blok soprattutto un insieme di segni di povertà, miseria e umiliazione. Questi simboli, inoltre, molto spesso sono riconducibili ai dettagli dell'ambiente urbano di Dostoevskij privi di qualsiasi significato simbolico. Così, nella poesia *Ulica, ulica...* [Strada, strada...] (gennaio 1905) quasi tutti i segni di miseria urbani trovano paralleli proprio nelle prime opere di Dostoevskij:

O, se alle finestre non ci fossero
Le luci con il loro tremolio!
Le tende e i fiorellini rosso fuoco!
I volti chinati sul magro lavoro!¹⁹ (II, 162)

Dostoevskij menziona sia le tende, sia i fiorellini rosso fuoco: “[...] ma perché il geranio? [...] Che incanto i suoi fiori! Con chiazze rosse a croce”²⁰ e anche le luci²¹ “con il loro tremolio” e i “volti chinati sul magro lavoro”: “[...] la vista vi si indebolisce, ed allora non scrivete con la candela”, “Ieri ho visto la luce da voi fino a mezzanotte”²² (I, 9, 10)²³. Altrettanta importanza riveste per Blok il carattere antiestetico dei dettagli del *byt* urbano:

Il mattino brulicava. Le candele andavano irrimediabilmente spegnendosi,
Il mozzicone sciolto baluginava di fronte agli occhi consumati...
[...]
Su tutto era posata una grigia coltre spiacevole.
I mobili sporgevano appuntiti, sparsi a terra mozziconi e pezzi di carta
Il comò rosso era il più terribile di tutti nella stanza (II, 139).

Nelle descrizioni dell'appartamento cittadino in *Il sosia* troviamo sia le “pareti polverose”, sia la

“grigia mattinata autunnale” (in Blok: “grigio mattino” – II, 139) e, persino, il “comò di mogano” (I, 109). L’“uomo e la peccatrice” di *Poslednij den'* [L'ultimo giorno, 1904], che si svegliano alla luce del mozzicone di candela e delle candele consumate ricordano stranamente “l'assassino e la peccatrice” e il moccolo che andava spegnendosi nella scena dell'incontro tra Raskol'nikov e Sonečka (5, 151). Anche qui, a essere centrale non è la coincidenza dei dettagli, quanto la comunanza dei loro significati (la miseria, la mostruosità del *byt* della città e il miracolo della trasfigurazione che si manifesta in questa situazione).

3. La miseria e la povertà vengono tuttavia raffigurate non secondo la tradizione che dalla scuola naturale conduce fino a Nekrasov, ma proprio nell'ottica della variante dostoevskiana (e in parte gogoliana). Non fanno paura di per sé, né per il lato materiale della fame e del freddo, ma per l'umiliazione che portano appresso. Inoltre il tema dell'umiliazione estrema è legato, sia in Blok, sia in Dostoevskij, all'immagine della donna perduta, venduta e umiliata. Questa tematica, a partire dalla storia di Varen'ka in *Povera gente*, attraversa l'intera opera di Dostoevskij, acquisendo gradualmente un significato sempre più generalizzato (in *Delitto e castigo* l'incontro con la ragazza ubriaca e ingannata diventa per Raskol'nikov una delle tappe più importanti delle sue osservazioni sulle ingiustizie della vita che lo circonda, mentre in *L'idiota* la storia di Nastas'ja Filippovna si trasforma in una sorta di ‘simbolo realistico’ della bellezza che viene calpestata e venduta). In quasi in tutte le poesie a soggetto di *La città* la narrazione è costruita come il racconto di un'“ingenuità” sofferente (II, 141); cfr. *Obman* [L'inganno, 1904], *Leggenda, Povest'* [Il racconto, 1905]. Come in Dostoevskij, il tema dell'“inganno” è legato a quello del denaro, che trasforma misticamente l'amore in un oggetto di commercio (“C'era un elisir d'amore nel pacchetto rosso di banconote” – II, 168), da cui deriva la messa in risalto dell'aggettivo rosso, che in quegli anni era per Blok legato al motivo del principio ‘infernale’. Nel complesso, tuttavia, ciò che è reale e concreto per Dostoevskij acquisisce per Blok un significato diverso: dietro la vicenda della ragazza

¹⁸ F. Dostoevskij, *Un cuore debole*, trad. di Maria Assunta Cantobelli, Firenze 1994, p. 78-79. [N.d.T.]

¹⁹ A. Blok, *Poesie*, trad. di A. M. Ripellino, Milano 1960, p. 145. [N.d.T.]

²⁰ F. Dostoevskij, *Povera gente*, op. cit., p. 36. [N.d.T.]

²¹ Notiamo che “le luci tremolanti” delle candele hanno una sfumatura leggermente arcaica nella poesia su Pietroburgo del 1905.

²² F. Dostoevskij, *Povera gente*, op. cit., p. 38. [N.d.T.]

²³ Sottolineiamo ancora una volta che, quasi in tutti i casi, ci riferiamo non all'influenza lineare dell'immagine sull'immagine, ma alla riproduzione dell'atmosfera generale della Pietroburgo di Dostoevskij.

ingannata si cela sempre la storia dell'eterno femminino, sceso sulla terra ignara e sprofondata nella volgarità, nella polvere e nella sporcizia terreni.

4. Nelle immagini legate alla città viene continuamente messo in evidenza il dinamismo della vita urbana, su cui aveva messo l'accento, a sua volta, anche Dostoevskij. Da qui la centralità di questo tema, proveniente sia da Dostoevskij, sia da Brjusov, nelle poesie urbane di Blok. La narrazione legata all'immagine del dinamismo dell'essere riveste inoltre un ruolo artistico particolare. Per Blok, come per Vladimir Solov'ëv, la realtà 'autentica' è 'immobile', di conseguenza la narrazione è legata al tema della devianza, dell'indecenza della vita. Di regola tale soggetto viene espresso nell'omicidio, nella violenza (*L'inganno*), nel suicidio (*Iz gazet* [Dai giornali, 1903], *Il racconto*) oppure nella morte salvifica (*Leggenda*). Spesso viene preso in prestito, così come le trame di Dostoevskij, dalle cronache dei quotidiani (cfr. *Dai giornali* e anche la supposizione di V. Verigina, la quale sostiene che sia possibile far risalire la trama di *V goluboj dalëkoj spalenske...* [Nella lontana cameretta azzurra...], 1905] alle informazioni pubblicate sui giornali)²⁴.

5. Il rifiuto del mondo urbano per Blok, così come per tutti gli scrittori simbolisti, è legato al presentimento della sua imminente fine e ritratto nei toni dell'escatologismo apocalittico. Ma questo escatologismo risale in primo luogo proprio a Vladimir Solov'ëv e a Dostoevskij (cfr. il tema della fine del mondo terreno nell'ultimo sogno di Raskol'nikov, nelle profezie di Lebedev, l'interprete dell'Apocalisse in *L'idiota*, *I demoni*, etc.). Come Lebedev in Dostoevskij, anche Blok ritiene che non sia una singola manifestazione della vita urbana, ma proprio "tutto l'insieme a essere maledetto" e che la fine della vita non sia lontana; si veda *L'ultimo giorno*, strettamente connesso a Brjusov, ma anche:

In questa città del commercio
Non scenderà la volta celeste... (II, 148)

e le numerose immagini prese in prestito dall'Apocalisse di Giovanni Evangelista. Abbiamo già detto

che l'immagine di Pietroburgo proveniente dall'Apocalisse — una città che si "solleva dall'ombra" — e "la nuova città di Pietroburgo, che scende dal cielo" (VIII, 34-35) in Blok sono legate all'opera di Dostoevskij.

6. Il mondo dell'ideale poetico di Blok nel 1903-1905 è molto più distante da Dostoevskij di quanto non sia la sua concezione della città. Non è casuale che, a fianco di un rapporto molto complesso e in buona parte negativo con la cristianità (e con la figura di Cristo), proprio negli anni tra il 1902 e il 1905 Blok si rivolga frequentemente a lui (o, quantomeno, molto più spesso rispetto ai *Versi sulla Bellissima Dama*. In modo analogo nasce la poesia *Vot on — Christos — v cepjach i rozach* [Eccolo, Cristo, in catene e rose...] del 10 ottobre 1905, che tratteggia l'ideale cristiano ascetico, e la tipica serie di citazioni tratte dal Vangelo e reminiscenze dostoevskiane. Ad esempio, i versi della poesia *Poljubi ètu večnost' bolot...* [Ama l'eternità di queste paludi...], 1905]:

Quest'erba bruciata, — non morirà
Questo arbusto — senza cenere — è povero (II, 17)

sono una riformulazione di quelle stesse parole, tratte dal vangelo di Giovanni ("[...] se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto" 12, 24), che Dostoevskij usò come epigrafe in *I fratelli Karamazov* e che furono scolpite sulla sua tomba²⁵.

Più conforme a Blok è un altro risvolto dell'ideale artistico di Dostoevskij, ovvero la sua affermazione — affine a quella di Solov'ëv — della "madre umida terra" (cfr. in *I demoni* le parole di Lebjadkin sulla Vergine). L'enfaticizzazione del 'principio terreno' compare in Blok anche nel periodo del superamento della mistica 'elevata', presente nei *Versi sulla bellissima dama*. Filtrato attraverso il prisma dell'opera di Remizov e, verosimilmente, degli articoli di Vasilij Rozanov, egli sviluppa tendenze specifiche degli ultimi romanzi di Dostoevskij (*I demoni*, *L'adolescente* e *I fratelli Karamazov*) assieme alla rappresentazione della 'bontà' della terra, della natura in essi contenute (la zoppa, Makar Dolgorukij, lo *starec* Zosima).

²⁴ V. Verigina, *Vospominanija ob Al. Bloke*, "Učen. zap. Tartuskogo gos. un-ta" 964, 104, p. 303.

²⁵ Cfr. N. Anciferov, *Peterburg Dostoevskogo*, Peterburg 1923, p. 23.

Inoltre, anche quando Blok comincia a interessarsi all'opera di Dostoevskij non tutto gli è congeniale. Questo, da un lato, è dettato dalla volontà di interpretare Dostoevskij come un 'mistico', fatto di cui si è parlato in precedenza. Dall'altro, già adesso Blok non accetta quelle caratteristiche dell'opera di Dostoevskij, la cui critica, in seguito, sarà per il poeta particolarmente significativa: le illusioni politiche dell'autore di *Dnevnik pisatelja* [Diario di uno scrittore], il suo utopismo cristiano, l'etica del sacrificio, il suo modo di concepire il carattere nazionale russo in chiave sacrificale, cristiano-ascetica.

Una delle prime interpretazioni dettagliate che Blok dà di Dostoevskij è contenuta nell'articolo *Tempi calamitosi* (ottobre 1906), estremamente importante per l'evoluzione del poeta e che, in una certa misura, riassume le sue prime impressioni sugli eventi rivoluzionari del 1905-1906. Il legame tra le immagini di questo articolo e l'opera di Dostoevskij è stato messo in evidenza da P. Gromov: "I fenomeni di disgregazione dei vecchi legami personali e sociali trovano espressione nell'immagine della ragmatela vischiosa, che vela la vecchia vita. Questa serie di immagini è legata direttamente e inevitabilmente a Dostoevskij, in modo particolare a *Delitto e castigo* e *L'idiota*"²⁶. Costruito in maniera perfettamente circolare, *Tempi calamitosi* inizia e finisce con immagini ispirate all'opera e alla personalità di Dostoevskij, le quali si rivelano fortemente legate all'idea centrale dell'articolo: l'opposizione della vecchia Russia (pre-rivoluzionaria) alla nuova Russia (entrata nell'epoca degli sconvolgimenti rivoluzionari). La prima è rappresentata dall'immagine di un focolare (della casa, del calore domestico, del mondo familiare messo al riparo dai disordini esterni), mentre la seconda dalle immagini dei focolari spenti, della casa distrutta, delle porte aperte "sulla piazza in rivolta" (V, 70).

"L'atto di smorzare i focolari" viene giudicato da Blok in maniera dialetticamente ambigua. Egli percepisce in modo chiaro la poesia e la bellezza del mondo passato (in prospettiva storica del mondo delle tenute nobiliari, in seguito della cultura intellettuale-urbana), eppure capisce che la sua di-

struzione è avvenuta dall'interno e a causa della sua stessa necrosi e degradazione. Blok ritiene che Dostoevskij sia stato il primo scrittore russo a sentire l'inevitabilità della fine di questo regno così apparentemente incrollabile attraverso secoli di byt e cultura.

L'opera di Dostoevskij, secondo Blok, ha un carattere di transizione. Da un lato, è legata al mondo passato degli agi: "Vi era al mondo la festa più luminosa e pura. Era la memoria del secolo d'oro, l'espressione più alta di quel sentimento che ora va spegnendosi, il sentimento del focolare domestico.

Il Natale era una festa luminosa nelle famiglie russe...

Dostoevskij scrisse (in *Diario di uno scrittore*, 1876) il racconto *Malčik u Christa na ělke* [Il bambino da Gesù all'albero di Natale] percependo la festa proprio in questi toni, sentendo la solidità del focolare domestico, la giustezza di queste usanze buone e luminose. Quando il bambino che in strada stava gelando vide, al di là di un grande vetro, l'albero di Natale e una ragazzina carina, e sentì la musica — tutto ciò fu per lui una sorta di visione celeste; come se, in un sogno di morte, gli fosse apparsa una vita nuova e luminosa" (V, 66).

Dall'altro lato, secondo Blok, Dostoevskij aveva già avvertito chiaramente l'inizio della degenerazione del mondo dei focolari: "Così. Ma anche Dostoevskij aveva già il presentimento di qualcos'altro: si tappava le orecchie, affrettandosi a coprirsi con le mani, inorridito da ciò che si poteva vedere e sentire; eppure egli aveva visto un grigio animale repellente e vischioso e ne sentiva l'incedere veloce e furtivo e aveva visto. Da qui [...] le sue crisi" (V, 66 — 67). La dualità nel modo di approcciarsi al mondo di Dostoevskij consente a Blok di mettere a confronto, allo stesso tempo, *Il bambino da Gesù all'albero di Natale* e *Angeloček* [L'angioletto] di Leonid Andreev, un'opera dal suo punto di vista molto moderna (poiché in essa "riecheggia la nota che avvicinò, in modo fatale, il 'realista' Andreev e i decadenti 'maledetti'") e di contrapporre questi racconti 'coincidenti' (V, 68, 69). La loro somiglianza, per Blok, è racchiusa nel contatto tra il bambino vagabondo e il "paradiso festoso" del mondo chiuso del focolare;

²⁶ P. Gromov, *Geroj i vremja*, Leningrad 1961, p. 425.

la divergenza, invece, nel grado di consapevolezza degli autori circa il destino di questo mondo, la sua inevitabile evoluzione verso il “silenzio della volgare quotidianità” e, conseguentemente, verso la pazzia (V, 69, 70).

www.esamizdat.it ◇ Z. Minc, *Blok e Dostoevskij*. Traduzione dal russo di C. Rampazzo (ed. or. Idem, ed. or.: Idem, *Blok i Dostoevskij, Parte prima*, in Idem, *Aleksandr Blok i russkie pisateli*, Sankt-Peterburg 2000, pp. 86-95; note alle pp. 702 (apparsa originariamente in: *Dostoevskij i ego vremja*, Leningrad 1971, pp. 217-227)) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 343-352.

◇ **Z. Minc, *Blok and Dostoevskij. First part*** ◇
Translated by Chiara Rampazzo

Abstract

Italian translation of *Blok i Dostoevskij* by Zara Minc.

Keywords

Blok, Dostoevskij, Intertextuality.

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

Chiara Rampazzo holds a PhD in Linguistic, Philological and Literary Sciences (2018). She teaches as an adjunct professor Russian language at the University of Pisa. Her fields of interests range from the auto-biographical studies to the XXth century Russian literature (Silver Age) and the history of Russian philosophical thought. She investigated the life and works of Georgij Čulkov, mainly focusing on the study of letter writing.

Publishing rights

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



© (2020) Chiara Rampazzo

Reminiscenze fetiane nel ciclo di Aleksandr Blok

La maschera di neve (1907)

Marina Spivak

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 353-363 ◇

IL CICLO *Snežnaja maska* [La maschera di neve], scritto da Aleksandr Blok tra il 23 dicembre 1906 e il 13 gennaio 1907, è composto da trenta poesie. È dedicato a Natal'ja Voločovaja, artista presso il Teatro di Vera Komissarževskaja, conosciuta da Blok nell'ottobre 1906 durante la messa in scena del dramma lirico *Balagančik* [La baracchetta dei saltimbanchi].

Nel loro scritto per l'edizione in venti volumi delle opere di Blok, i due commentatori del ciclo, Z. Minc e A. Lavrov, hanno evidenziato come nell'opera si riflettano il simbolismo 'dionisiaco' di Vjačeslav Ivanov, le immagini della demonologia dei popoli slavi e i soggetti delle fiabe di H. C. Andersen (in particolare, *Sneedronningen* [La regina della neve] e *Lisjomfruen* [La vergine dei ghiacci])¹. L'influsso dell'opera di Vjačeslav Ivanov sulla tematica e sulla costruzione del ciclo è stato sottolineato ulteriormente da Z. Minc:

La maschera di neve è un'opera che si colloca pienamente nel mondo delle immagini dionisiache (nell'interpretazione che ne ha dato Vjačeslav Ivanov). [...] Nel mondo delle nevi sono eterni solo i cambiamenti, il turbinio. Tale mondo è freneticamente dionisiaco, terribile, contraddittorio, fatale. La sua incarnazione (in primo luogo femminile) non è un'immagine celeste, ma dionisiaca e demoniaca².

Lo stesso Vjačeslav Ivanov, presente durante la lettura del ciclo presso l'appartamento di Blok il 13 gennaio 1907, aveva notato che in *La maschera di neve* "c'era qualcosa di dionisiaco"³. A. Lavrov e

Z. Minc osservano che "alla fine del dicembre 1906 Blok rilegge le fiabe di Andersen [...], riflette su quelle fiabe [...]. *La regina della neve* e *La vergine dei ghiacci* hanno formato la linea principale della trama di *La maschera di neve*, anche reinterpretata in chiave di teomachia"⁴. Tuttavia, i commentatori non forniscono dettagli precisi su come tale linea sia concretamente formata all'interno della trama. Nel presente articolo tenteremo di mostrare quali siano gli elementi dell'intreccio delle fiabe di Andersen più significativi per *La maschera di neve* di Blok.

Negli studi critici lo 'strato' fetiano di *La maschera di neve* non è stato ancora descritto; scopo principale del nostro lavoro è, dunque, quello di individuare le reminiscenze fetiane nel ciclo di Blok e la loro giustapposizione con le immagini tratte da Andersen. I rimandi a Fet si manifestano, in primo luogo, a livello dei motivi compositivi del ciclo e creano un intreccio autonomo.

L'intreccio lirico di *La maschera di neve* è così costruito: nella prima parte del ciclo, *Snega* [Le nevi], la protagonista, la cui immagine si fonde con la natura invernale circostante, trascina l'eroe da uno spazio chiuso nel mondo delle bufere e delle tempeste. Il protagonista cerca di resistere alla passione che lo pervade, ma i sensi si rivelano più forti. Nella seconda parte del ciclo, *Maski* [Le maschere], i due protagonisti si trovano in uno spazio chiuso, giocoso, da mascherata; tuttavia, la figura femminile trascina nuovamente l'eroe fuori dalla stanza, nel mondo delle bufere di neve. Il ciclo si conclude con la morte del protagonista "in un falò sulla neve" e con il suo dissolvimento nel mondo della *Maschera di neve*⁵.

* While every effort was made to contact the copyright holders of the article, we were unable to do so. If the copyright holders contact the author or the publisher, we will be pleased to rectify any omission at the earliest opportunity.

¹ A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 20 t.*, II, Moskva 1997, pp. 778-789.

² Z. Minc, *Blok i russkij simvolizm. Aleksandr Blok i russkie pisateli*, Sankt Peterburg 2000, pp. 627-628.

³ A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 784.

⁴ Ivi, p. 783.

⁵ "Я же — легкою рукой / Размету твой легкий пепел / По равнине

Nella letteratura critica dedicata al tema della tradizione fetiana nell'opera di Blok, si è notato che la traccia di Fet è evidente nei componimenti poetici associati alla tematica della neve. Scrive, ad esempio, P. Gromov: “La voce di Fet si sente spesso nelle poesie mature di Blok che descrivono tempeste di neve, incendi e temporali; proprio in questi componimenti, come avvicinandosi il più possibile alla figuratività fetiana, Blok supera il poeta suo predecessore in maniera più organica”⁶. Secondo B. Buchštab, “un'intera schiera di simboli caratteristici per la poesia di Blok ('tempesta', 'bufera', 'notte', 'semioscurità', 'alba', 'buio', 'primavera', 'azzurro') si avvicina già ai significati blokiani nella lirica di Fet”. Anche se *La maschera di neve* non è menzionata in maniera diretta, i tratti distintivi della sua figuratività ('tempeste', 'bufera', 'notte', 'semioscurità') permettono di ipotizzare che gli studiosi abbiano inserito tale ciclo all'interno della categoria delle “poesie mature di Blok”, segnate dall'influenza dell'opera di Fet.

La maschera di neve contiene una serie di rimandi alle poesie di Fet che rendono tangibili le impressioni generali sull'influsso della sua lirica sul ciclo. Si tratta delle seguenti poesie: *Ščëčki rdejut alym žarom...* [Scarlatte ardono le gote... , 1841], *Na dvojnóm stekle uzory...* [Sul doppio vetro gli arabeschi... , 1847], *Fantazija* [Fantasia, 1847], *Ne spitsja. Daj zažgu sveču. K čemu čitat'?*.. [Non si dorme. Fammi accendere il cero. Perché leggere?... , 1854], *Na železnoj doroge* [Sulla ferrovia, 1859-1860], *Kakaja grust'! Konec allei...* [Che tristezza! La fine del viale... , 1862], *U okna* [Presso la finestra, 1871], e *Nikogda* [Mai, 1879]. Le poesie *Sul doppio vetro gli arabeschi...*, *Che tristezza! La fine del*

viale... e *Presso la finestra* fanno parte del ciclo di Fet *Snega* [Le nevi], cruciale per *La maschera di neve* sul piano delle citazioni.

Per il nostro discorso il primo motivo importante è quello del paesaggio invernale, sul cui sfondo si dispiega l'intreccio. Questo stesso motivo è sviluppato nelle poesie di Fet *Sul doppio vetro gli arabeschi...*, *Presso la finestra*, *Sulla ferrovia* e *Scarlatte ardono le gote...*⁷. In Fet la natura non favorisce l'avvicinamento dei personaggi: nella poesia *Scarlatte ardono le gote...* il protagonista invita l'amata a tornare a casa, dove la attendono calore e luce e “...si conversa fino all'alba / d'amore”⁸; in *Sulla ferrovia* è lo spazio semioscuro del treno che avvicina i personaggi, uno spazio in cui, a differenza del mondo esterno, “si sta comodi e al caldo”; lo stesso motivo si ripete anche in *Sul doppio vetro gli arabeschi...*, in cui “il doppio vetro è una metafora della barriera tra i personaggi: come il forte gelo non penetra nella stanza ben riscaldata, ma lascia un disegno elegante sul vetro, così il Tu femminile è compreso dall'Io solo nei momenti di silenzio”⁹.

Notiamo che gli arabeschi sul vetro, con il significato di ostacolo tra i personaggi, si incontrano anche in *La regina della neve* di Andersen:

Fra le due cassette c'era un cantuccio di tetto dove i bambini potevano giocare al sicuro, con la proibizione però di scavalcare le cassette, i cui lati del resto erano molto alti; i bambini uscivano dalle loro finestre e giocavano a meraviglia sotto le rose. D'inverno però quel divertimento non c'era più. Le finestre erano completamente gelate. I bambini allora scaldavano sulla stufa una monetina di rame e la applicavano sul vetro ghiacciato, formando così uno spiraglio tondo tondo; dietro a esso faceva capolino un occhio dolce e buono, uno per finestra; uno del bimbo, uno della bimba. Lui si chiamava Kay e lei Gerda¹⁰.

снеговой” [“e io via, con la mano mia lieve, / spazzerò la tua polvere lieve / sulla bianca pianura di neve”]. Le traduzioni delle poesie di Fet e di Blok inserite nelle note e nel testo (se non diversamente indicato) sono a cura della traduttrice che, nelle traduzioni di versi singoli o molto brevi, ha proposto una traduzione interlineare, e nelle strofe intere ha tentato di adottare scelte di regolarità formale. In questo modo si è cercato di avvicinarsi a quella che Laura Salmon, nel suo lavoro di traduzione delle liriche di Boris Ryžij, ha definito “una traduzione metricamente e stilisticamente ibrida” (cfr. B. Ryžij, *...e così via...*, Rovigo 2018, p. 124), ma che Alessandro Niero (A. Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata 2019, p. 325) ha proposto di adottare “in assoluto”, come fertile regola generale per tradurre poesia.

⁶ P. Gromov, *Fet A. Stichotvorenija*, Moskva-Leningrad 1963, p. 88.

⁷ Si confrontino *Sulla ferrovia*, “Мороз и ночь над далью снежной” (“Il gelo e la notte sulla lontananza di neve”), e *Presso la finestra*, “Помчаться по равнине снежной” (“Partire sulla pianura innevata”) di Fet con *Vljublënnost'* [Innamoramento] di Blok, “И чему-то над равнинами снежными / Улыбнувшаяся задумчиво заря” (“E a qualcuno sulle pianure innevate / sorridendo pensosamente l'alba”).

⁸ “пуститься в разговоры / До рассвета про любовь”.
⁹ L. Pil'd, *O kompozicii Stichotvorenij A.A. Feta: Fet i Gejne*, in *I vremja i mesto: Istoriko-filologičeskij sbornik k šestidesjatiletiju Aleksandra L'voviča Ospovata*, a cura di A. Nemzer – R. Lejbov, Moskva 2008, p. 330.

¹⁰ H. C. Andersen, *La regina della neve*, in Idem, *Fiabe*, Milano 1954, pp. 200-201.

In Andersen gli arabeschi di ghiaccio sono un ostacolo solo esteriore che i protagonisti possono superare, un segno del freddo invernale e del potere della Regina della neve che cerca di distruggere l'amicizia tra Kay e Gerda, sebbene non abbia ancora le forze per farlo. Nelle poesie di Fet qui menzionate, i due personaggi, per qualche motivo, hanno bisogno di nascondere i loro sentimenti (*Sul doppio vetro gli arabeschi...*, e *Sulla ferrovia*), oppure la protagonista non è raggiungibile per l'eroe (*Presso la finestra* e *Scarlatte ardono le gote...*). In Blok, invece, la passione dei protagonisti, organicamente inserita in ciò che accade nella natura, sottolinea il carattere comune del loro movimento e accentua la loro somiglianza¹¹:

Lasciandoci dietro gli spruzzi dei fiocchi,
voliamo in milioni di abissi...¹²

E si torceva le mani la nebbia,
se le torceva su in alto. Tu abbassasti lo sguardo,
e ci lanciammo in avanti, di corsa¹³.

La descrizione del paesaggio invernale che accompagna l'apparizione dell'eroina si incontra anche in *La regina della neve* e *La vergine dei ghiacci*. Si confronti, ad esempio, il motivo della tempesta che canta in *La regina della neve* ("la bufera infuriava e fischia come se cantasse vecchie canzoni")¹⁴ con la poesia di Blok *Nastignutyj metel'ju* [Raggiunto dalle tempeste] ("Cantava la bufera...")¹⁵. Le pianure innevate come parte del paesaggio invernale, frequenti nel ciclo blokiano, sono presenti anche nella fiaba *La vergine dei ghiacci*: "Là è il suo regno, là è trasportata da una pianura innevata all'altra sulle ali del vento di tempesta". È evidente che in Andersen l'elemento naturale della neve è lo spazio della Regina, in cui Kay è attirato con la forza.

Un secondo motivo fetiano nel ciclo di Blok è l'attesa da parte dell'eroe dell'apparizione dell'amata.



Fig.1.

L. Bakst, illustrazione per *Snezhnaja maska*, 1907.

Così, l'io della poesia *Presso la finestra* spera nell'apparizione del Tu che, così gli sembra, lo tirerà fuori dalla condizione di immobilità:

Alla finestra poggiata la fronte
stavo aspettando con dolce tormento
la tua comparsa, e sul bianco orizzonte
la nostra corsa, lanciati nel vento¹⁶.

L'io lirico in Fet si trova in uno spazio chiuso (nella stanza)¹⁷, immobile (sta in piedi, appoggiando il capo alla finestra) e guarda con attenzione gli arabeschi sul vetro, che gli preannunciano l'apparizione della protagonista. L'aver intuito l'apparizione dell'amata a partire dagli arabeschi di gelo reca un

¹¹ Z. Minc, *Poëtika Aleksandra Bloka*, Sankt Peterburg 1999, pp. 105-109.

¹² "И снежные брызги влача за собой, Мы летим в миллионы бездн...", A. Blok, *Snezhnaja vjaz'* [Arabesco di neve], in Idem, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 144.

¹³ "И мгла заломила руки, / Заломила руки в высь. / Ты опустила очи, / И мы понеслись", Idem, *Na zov metelej* [Al richiamo delle tempeste], Ivi, p. 148.

¹⁴ H. C. Andersen, *La regina*, op. cit., p. 204.

¹⁵ "Вьюга пела...".

¹⁶ "К окну прикинув головой, / Я поджидал с тоскою нежной, / Чтоб ты явилась — и с тобой / Помчаться по равнине снежной", A. Fet, *Stichotvorenija i poëmy*, Leningrad 1986, p. 141.

¹⁷ "Lo spazio dell'io [...], anche se non in modo dettagliato, ma in ogni caso pienamente definito, è caratterizzato da segnali di 'chiusura'. È il mondo della stanza [...], lo si confronti con l'interessantissima copertina disegnata da Lev Bakst per la prima edizione di *La maschera di neve*: la 'maschera di neve' attira il protagonista fuori dalla sua casa" (Z. Minc, *Poëtika*, op. cit., p. 116). Si veda la Fig. 1.

elemento di movimento nel mondo chiuso dell'eroe. La poesia si conclude con la comparsa della protagonista in carne e ossa che, tuttavia, non conduce l'eroe in alcun luogo:

Ecco, sei entrata, e tutto ho compreso,
labbra ridenti, e tetro lo sguardo.
Tutto era stato previsto e atteso
dall'arabesco del gelo sul vetro!¹⁸

Un motivo simile (l'arrivo della protagonista dall'eroe) viene sviluppato nella poesia di Blok *Vtoroe křeščenie* [Il secondo battesimo] scritta, come *Presso la finestra*, in tetrametro giambico¹⁹: “Hanno aperto le tempeste la mia porta, / la mia stanza si è gelata... ”²⁰. Il motivo della porta aperta compare anche nella poesia *Proč!* [Via!] (“E di nuovo hanno aperto del sole / questa porta”²¹). Come ha notato Minc, i tratti della maschera di neve sono visibilmente de-antropomorfizzati: si palesa raramente in forma di donna, più spesso è fusa con la natura che circonda il protagonista (ovvero, la porta aperta definisce l'intrusione della protagonista nello spazio chiuso in cui si trova l'eroe e la sua uscita al di fuori²²).

In *La regina della neve* di Andersen, anche Kay inizialmente non vuole aprire la porta alla Regina²³:

— La regina della neve può venire qui dentro? — domandò la bambina.
— Venga pure, — disse il ragazzo. — La metto subito sulla stufa calda, così si scioglie²⁴.

In questa maniera, sia in Blok, sia in Andersen — in Fet a un grado minore — è nello spazio domestico chiuso che il protagonista tenta di mettersi in salvo dalla donna, nella cui apparizione egli presagisce un pericolo.

Nella poesia *Neizbežnoe* [L'inevitabile] si incontra lo stesso motivo: la protagonista conduce fuori

dalla camera l'eroe²⁵, che tenta di nuovo di opporsi alla minaccia che l'eroina porta con sé²⁶. In Fet il motivo della minaccia è appena abbozzato e non viene poi realizzato nell'intreccio lirico²⁷. Blok, invece, organizza le immagini associative fetiane (e anderseniane) in un intreccio concreto.

Il terzo motivo dell'intreccio caratteristico per *La maschera di neve*, il volo dei personaggi, è presente nelle poesie di Fet *Presso la finestra*, *Scarlatte ardono le gote...*, e *Sulla ferrovia*²⁸. Nelle poesie *Presso la finestra* e *Scarlatte ardono le gote...* il movimento con le protagoniste avviene in una dimensione terrestre²⁹, mentre in *Sulla ferrovia* la descrizione del volo dei personaggi si avvicina alla semantica di quello stesso motivo in *La maschera di neve*: gli eroi del ciclo blokiano sono coinvolti in un volo reale attraverso le bufere e le tempeste. Nella poesia di Fet *Sulla ferrovia* il volo dei personaggi è metaforico e il viaggio in treno è descritto come un trasferimento dei personaggi all'interno di uno spazio magico e irreali:

Notte e gelo di bianche distanze,
mentre qui si sta lieti nel caldo.
E dinanzi il tuo tenero aspetto,
la tua fronte da pura bambina.
Di timore e coraggio ricolmi,
io e te, serafino clemente,
tra le terre selvagge e i burroni
su un serpente di fuoco voliamo.
Lui rovescia scintille di fuoco
sopra i fiocchi inondata di luce,

¹⁸ “Тихо вывела из комнат, / Затворила дверь” (“Lieve lo condusse fuori / serrò la porta”).

¹⁹ “Я не открою тебе дверей. Нет. Никогда” (“La porta io non ti aprirò. / No. / Mai”), *Snežnaja vjaz'*.

²⁰ “Вдруг ты вошла — я всё узнал — / Смех на устах, в глазах угроза” (“Ecco, sei entrata, e tutto ho compreso, / labbra ridenti, e tetro lo sguardo...”).

²¹ Anche se in *Biblioteka A.A. Bloka* (Leningrad 1985) viene indicata la mancanza di annotazioni da parte di Blok a questa poesia (p. 327), testimone della sua familiarità con il testo in oggetto è il titolo del suo componimento *Na železnoj doroge* [Sulla ferrovia, 1910].

²² Cfr. l'immaginario volo sulla slitta nella poesia *Presso la finestra* “... с тобой / Помчаться по равнине снежной” (... con te / partire sulla pianura di neve”) e anche “Щечки рдеют алым жаром, / Соболь инеем покрыт, / И дыханье легким паром / Из ноздрей твоих летит. // Дерзкий локон в наказание / Поседел в шестнадцать лет... / Не пора ли нам с катанья? — / Дома ждет тепло и свет...” (“Scarlatte ardono le gote / si imbrina già il tuo zibellino, / e il fiato dalle tue narici / in lieve fumo vola via. // E l'insolente ricciolo in castigo / è incanutito sedici anni... / dal giro in slitta è ora di tornare a casa / dove fa caldo e c'è la luce”).

¹⁸ “Вдруг ты вошла — я всё узнал — / Смех на устах, в глазах угроза. / О, как всё верно подсказал / Мне на стекле узор мороза!”, A. Fet, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 141.

¹⁹ È un metro raro per il ciclo: in trenta poesie, si incontra solo in sei testi.

²⁰ “Открыли дверь мою метели, / Застыла горница моя...”.

²¹ “И опять открыли солнца / Эту дверь”.

²² Z. Minc, *Poëtika*, op. cit., p. 109.

²³ A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 792.

²⁴ H. C. Andersen, *La regina*, op. cit., p. 201.

a noi appaiono in sogno altri luoghi,
altre rive sogniamo nel sonno³⁰.

Il volo dei personaggi e le scintille (di fuoco in Fet, di neve in Blok) che accompagnano tale movimento avvicinano la poesia di Fet *Sulla ferrovia a Zdes' i tam* [Qua e là] di Blok:

Chiamò il vento, si spinse alla caccia
non raggiunse le maschere nere. Oltre ai nostri fidati destrieri
ci aiutò una pallida faccia [...]

S'agitava poi rapido il vento
sulle erbacce,
sui covoni scintille veloci
sulle nebbie...³¹

I due protagonisti si salvano dall'inseguimento perché si trovano in una slitta (ovvero, il volo non avviene in maniera diretta in mezzo alle tempeste). Nella poesia fetiana *Sulla ferrovia*, gli eroi non sono minacciati da alcun pericolo (c'è solo un'allusione al fatto che il treno supererà delle difficoltà lungo la strada)³², tuttavia lo spazio protetto del treno li avvicina tra loro; il mondo freddo dell'esterno si contrappone allo spazio comodo dell'interno del treno³³.

La regina della neve contiene la descrizione del volo di Kay e della Regina all'interno della slitta (Kay aveva legato la sua slitta a quella della Regina della neve, che lo porta nel suo palazzo):

[...] guardò in alto, nel grande, immenso spazio dell'aria, ed ella volò con lui, volò in alto, sopra nuvole nere, mentre la bufera infuriava e fischiava come se cantasse vecchie canzoni. Volarono sopra boschi e laghi, sopra mari e terre; giù in basso sibilava il vento freddo, ululavano i lupi, scricchiolava il ghiaccio e al di sopra di esso volavano neri corvi gracchianti, ma in alto, sopra a tutte le cose, brillava la luna così grande e chiara³⁴.

È evidente che anche in questo caso il significato del motivo fetiano si differenzia non solo da quello di Blok, ma anche da quello di Andersen: gli eroi di Fet non si trovano mai in balia di forze infauste. Nelle poesie di *La maschera di neve* si sviluppa, inoltre, il motivo del desiderio dell'eroe di seguire l'eroina: lei scivola via e l'eroe tenta di andar dietro le sue tracce, correndo verso di lei con l'aiuto della natura invernale (i 'segni naturali' devono accompagnare l'eroe dall'amata). Questo motivo è presente anche nella poesia di Fet *Presso la finestra* (la poesia citata con più frequenza nel ciclo di Blok), ma in Fet non si parla di un reale inseguimento dell'eroina e l'intreccio si realizza soltanto nell'immaginazione dell'eroe. Si confrontino:

E tra le rocce ho visto una svolta,
la neve era in ansia a ogni tuo passo,
ho visto una grotta, nel cristallo avvolta,
mi era però lì vietato l'ingresso³⁵.

E di nuovo, di nuovo le nevi
D'ogni passo le orme han coperto...³⁶

In segreto il cuore chiede rovina.
Scivola, cuore leggero...
Via dalla vita mi portò la brina,
l'argento che copre il sentiero...

come il lieve vapore fa scorrere l'acqua
sopra i fori di ghiacci lontani,
così m'hai condotto, portandomi qua
con l'incedere lieve che emani³⁷.

Occorre sottolineare che proprio tale motivo permette di rilevare una somiglianza tra la descrizione del mondo esterno e di quello interiore della protagonista di alcuni componimenti de *La maschera di neve*, e tra le immagini dei personaggi femminili di Fet (la risata dell'eroina, l'aria gelata sulla sua pelliccia, ecc.):

Ecco, sei entrata, e tutto ho compreso,
labbra ridenti, e tetro lo sguardo...³⁸

³⁰ Мороз и ночь над далью снежной, / А здесь уютно и тепло, / И предо мной твой облик нежный / И детски чистое чело. // Полны смущенья и отваги, / С тобою, кроткий серафим, / Мы через дебри и овраги / На змее огненном летим. // Он сыплет искры золотые / На озаренные снега, / И снятся нам места иные, / Иные снятся берега", A. Fet, *Stichotvoreniija*, op. cit., pp. 264-265.

³¹ "Ветер звал и гнал погоню, / Черных масок не догнал... / Были верны наши кони, / Кто-то белый помогал... [..] // И метался ветер быстрый / По бурьянам, / И снопами мчались искры / По туманам... ", A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 168.

³² "Мы через дебри и овраги / На змее огненном летим" ("noi tra boschi fitti e burroni / su un serpente di fuoco voliamo").

³³ "Мороз и ночь над далью снежной, / А здесь уютно и тепло" ("Il gelo e la notte sull'orizzonte innevato / e qui è comodo e caldo").

³⁴ H. C. Andersen, *La regina*, op. cit., p. 204.

³⁵ "Я видел горный поворот, / Где снег стопой твоей встревожен, / Я рассмотрел хрустальный грот, / Куда мне доступ невозможен", A. Fet, *Stichotvoreniija*, op. cit., p. 141.

³⁶ "И опять, опять снега / Замели следы", A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 157.

³⁷ "Тайно сердце просит гибели. / Сердце лёгкое, скользи... / Вот меня из жизни вывели / Снежным серебром стези... / Как над тою дальней прорубью / Тихий пар струит вода, / Так своею тихой поступью / Ты свела меня сюда", Ivi, p. 169.

³⁸ "Вдруг ты вошла — я все узнал — / Смех на устах, в глазах угроза", A. Fet, *Stichotvoreniija*, op. cit., p. 141.

Scarlatte ardon le gotte,
si imbrina già il tuo zibellino,
e il fiato dalle tue narici
in lieve fumo vola via³⁹.

E ridi d'un riso divino,
serpeggi nel calice d'oro,
e sopra il tuo zibellino
il vento celeste è in cammino⁴⁰.

Il comportamento dell'eroina della poesia fetiana *Sul doppio vetro gli arabeschi...* è legato all'inganno: ella è costretta a fingere, sottomettendosi alle convenzioni mondane:

È cessato il chiasoso chiacchierare su pettegolezzi,
è cessata la noiosa conversazione del giorno [...]

Tu usavi astuzia, tu nascondevi qualcosa,
tu eri intelligente;
tu da lungo tempo non hai riposato,
tu sei affaticata⁴¹.

Blok aveva prestato particolare attenzione alle caratteristiche del Tu in questa poesia: si è infatti conservata una sua nota, in cui è sottolineata la strofa "Tu usavi astuzia, tu nascondevi qualcosa, / tu eri intelligente; / tu da lungo tempo non hai riposato, / tu sei affaticata"⁴². Tuttavia, se l'eroina di Fet "usa espedienti" contro la sua volontà e tale comportamento la affatica, nella poesia di Blok *Na snežnom kostre* [Nel falò di neve] l'inganno dell'eroina è diretto contro l'eroe ed è da lei avvertito come qualcosa di naturale, proprio del suo essere:

Sono stata fedele tre notti,
tutta in boccoli io ti ho chiamato,
mi son fatta guardare negli occhi,
ti ho donato due ali leggere...

Ardi, dunque, febbrile, lucente,
e io via, con la mano mia lieve,
spazzerò la tua polvere lieve
sulla bianca pianura di neve⁴³.

In Blok viene accentuato il motivo della tentazione: il Tu, pur non intendendolo come un tradimento, seduce l'Io e lo condanna alla morte. Entrambe le poesie sono composte in trochei, in Fet con lunghezza variabile, in Blok in tetrametri trocaici.

La somiglianza si manifesta anche tra i personaggi maschili di Fet e Blok; ad esempio, nella poesia di Fet *Non si dorme. Fammi accendere il cero. Perché leggere?...*, l'amore verso l'eroina priva l'eroe della capacità di riflettere in tranquillità:

Io non dormo. Fammi accendere il cero. Perché leggere ancora?
Sono pagine astruse, pari a indovinelli
E la luce splendente guizzerà in un chiarore,
e mendaci fantasmi brilleranno in drappelli⁴⁴.

Si noti come nella poesia di Blok *Oni čitajut stichi* [Leggono poesie] sia riflesso il turbamento dell'eroe di Fet:

Guarda: tutte le pagine ho mischiato
nel tempo in cui sbocciavano i tuoi occhi.
È scesa un'ala⁴⁵ enorme, in nivei fiocchi,
che con la sua tormenta mi ha offuscato⁴⁶.

Si veda anche la poesia *Pojmi že, ja sputal, ja sputal* [Comprendimi, ho confuso, ho mescolato] dal ciclo *Faina* (dedicato anch'esso a Volochovaja):

Comprendimi, ho confuso, ho mescolato
le pagine e le strofe, e scompigliato
ho avvolto le tue spalle con un manto,
sono rimasto muto con te accanto...⁴⁷

³⁹ "Я была верна три ночи, / Завивалась и звала, / Я дала глядеть мне в очи, / Крылья легкие дала... // Так гори, и яр и светел, / Я же — легкою рукой / Размету твой легкий пепел / По равнине снеговой", A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 171.

⁴⁰ "Не спится. Дай зажгу свечу. К чему читать? / Ведь снова не пойму я ни одной страницы — / И яркий белый свет начнёт в глазах мелькать, / И ложных призраков заблещут вереницы", A. Fet, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 71.

⁴¹ In Andersen, l'immagine della Regina della Neve è legata a un grande uccello: "il bambino si spaventò e saltò giù dalla sedia; allora fu come se, fuori, passasse volando un grande uccello davanti alla finestra" (H. C. Andersen, *La regina*, op. cit., p. 201).

⁴² "Смотри: я спутал все страницы, / Пока глаза твои цвели. / Большие крылья снежной птицы / Мой ум метелью замели", A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 167.

⁴³ "Пойми же, я спутал, я спутал / Страницы и строки стихов, / Плащом твоим плечи окутал, / Остался с тобою без слов", Ivi, p. 189.

³⁹ "Щечки рдеют алым жаром, / Соболь инеем покрыт, / И дыханье легким паром / Из ноздрей твоих летит", Ivi, p. 368. Si è conservata una nota di Blok alla poesia: si tratta di punti esclamativi e interrogativi (cfr. *Biblioteka*, op. cit., II, p. 327). È possibile che questo dettaglio nella descrizione dell'eroina sembrasse a Blok comico.

⁴⁰ "И ты смеешься дивным смехом, / Зменешься в чаше золотой, / И над твоим собольим мехом / Гуляет ветер голубой", A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 143.

⁴¹ "Смолкнул яркий говор сплетней, / Скучный голос дня [...] // Ты хитрила, ты скрывала, / Ты была умна; / Ты давно не отдыхала, / Ты утомлена, A. Fet, *Stichotvorenija*, op. cit., pp. 138-139. La traduzione è di W. Giusti, *Il secolo d'oro della poesia russa*, a cura di W. Giusti, Milano 1961, p. 139.

⁴² "Ты хитрила, ты скрывала, / Ты была умна; / Ты давно не отдыхала, / Ты утомлена".

Il successivo motivo dell'intreccio del ciclo il cui sviluppo rimanda a immagini fetiane è il motivo della morte. Il desiderio dell'eroina di Blok di ingannare e sedurre l'eroe reca con sé una minaccia per il protagonista maschile; nella poesia *Vtoroe Kresč'en'e* [Secondo battesimo] l'amore per la donna è legato al desiderio di morte:

Le carezze dell'amica mi han stancato
Sulla terra che congela [...]

Ma tu guarda, come il cuore si rallegra!
La valanga blocca ormai l'arco del cielo,
non sarà la primavera e non ci serve:
sarà il terzo mio battesimo, la Morte⁴⁸.

Secondo battesimo è proiettata sulle poesie di Fet *Mai* e *Che tristezza! La fine del viale...* Proprio in quest'ultimo testo viene sviluppato il pensiero del legame tra l'inverno e il freddo, e la morte e la fine del mondo. Per il significato complessivo del ciclo di Blok è essenziale il fatto che l'io del testo fetiano *Mai* si rifiuti di vivere nella solitudine, sulla terra ghiacciata. Preferisce, invece, tornare alla tomba, perché non ha bisogno di una vita senza casa e senza le persone a lui vicine:

Immobile
s'erge il bosco laggiù: non suon, non orma! [...]
Dove il capo posar? Chi m'abbraccia
in questo spazio in cui favola è il tempo?

Ritorna, o Morte! Ah, sì, balza a riprenderti
triste fardel, l'ultima delle Vite!
E tu, ormai vuota, e tu gelida Terra,
reggi al tuo volo, e poiché meta è Dio,
là s'inabissi, col tuo corpo, il mio!⁴⁹

L'eroe della poesia di Fet *Che tristezza! La fine del viale...* spera che la primavera possa subentrare al freddo dell'inverno:

Ma sono dentro al cuore pien di speme,
che, foss'anche per caso, ciò s'avveri:
che sia l'animo giovane, e insieme
che veda il luogo avito del mio ieri,

Là dove la tempesta vola oltre,
e puro ogni pensier si fa d'ardore —
e solo il benedetto vede in sorte
la primavera e il bello aperti in fiore⁵⁰.

L'eroe di Blok, al contrario, è contento che l'inverno porti con sé la distruzione e non spera nell'arrivo della primavera:

Ma tu guarda, come il cuore si rallegra!
La valanga blocca ormai l'arco del cielo,
non sarà la primavera e non ci serve:
sarà il terzo mio battesimo, la Morte⁵¹.

L'eroe del ciclo di Blok muore bruciando nel falò di neve e si dissolve nel mondo della natura invernale, il mondo della Maschera di neve:

Ardi, dunque, febbrile, lucente,
e io via, con la mano mia lieve,
spazzerò la tua polvere lieve
sulla bianca pianura di neve⁵².

Il motivo della distruzione dell'eroe si ritrova anche in Andersen: Rudy, nella fiaba *La vergine dei ghiacci*, affoga in un fiume di montagna, dimora della Vergine (ovvero, il personaggio femminile, come nel ciclo blokiano, è legato alla natura invernale, e la fine dell'eroe ha come risultato, oltre alla morte, il dissolvimento del protagonista nel mondo dell'eroina):

[...] e una da cinque. Se si 'ricompattano' i due endecasillabi franti, in tutto i versi sono ventisette, contro i trentasei originali e, mentre quest'ultimi sono in rima [...], quelli italiani sono sciolti", A. Niero, *Tradurre poesia*, op. cit., p. 72.

⁴⁸ "А все надежда в сердце тлеет, / Что, может быть, хоть незначай, / Опять душа помолодеет, Опять родной увидит край, / Где бури пролетают мимо, / Где дума страстная чиста, — / И посвященным только зримо / Цветет весна и красота", in A. Fet, *Stichotvoerenija*, op. cit., pp. 140-141.

⁴⁹ "Но посмотри, как сердце радо! / Заграждена снегами твердь. / Весны не будет, и не надо: / Крещеньем третьим будет — Смерть", A. Blok, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 146.

⁵⁰ "Так гори, и яр и светел, / Я же — легкою рукой / Размету твой легкий пепел / По равнине снеговой", Ivi, p. 171.

⁴⁸ "Я так устал от ласк подруги / На застывающей земле / Но посмотри, как сердце радо! / Заграждена снегами твердь. / Весны не будет, и не надо: / Крещеньем третьим будет — Смерть", Ivi, p. 146.

⁴⁹ "Бегу. Сугробы. Мертвый лес торчит / Недвижными ветвями в глубь эфира, / Но ни следов, ни звуков. Всё молчит, / Как в царстве смерти сказочного мира. [...] // Куда идти, где некого обнять, / Там, где в пространстве затерялось время? / Вернись же, смерть, поторопись принять / Последней жизни роковое бремя. / А ты, застывший труп земли, лети / Неся мой труп по вечному пути!", trad. it. di M. Spiritini, in *Poeti del mondo*, a cura di M. Spiritini, Milano 1939, pp. 305-306 (originale russo in A. Fet, *Stichotvoerenija*, op. cit., pp. 86-87). Così Niero sulla traduzione di Spiritini: "Per le pentapodie giambiche di *Nikogda* (gennaio 1879) Spiritini adotta l'ormai già collaudato endecasillabo, ma anche stavolta a farne le spese, in parte, è la strofica: dai sei raggruppamenti esastici dell'originale si passa a una prima strofa di cinque versi, seguita da una macrostrofa di undici, [...] una da sette

La gelida acqua limpida verde azzurra proveniente dal ghiacciaio della montagna era fredda e profonda. Rudy guardò giù in essa, solo un unico sguardo, e fu come se egli vedesse un anello d'oro ruzzolare, luccicare e giocare, — egli pensò al suo anello da sposo perduto, l'anello divenne più grande, si dilatò in un cerchio brillante, e in questo luceva il limpido ghiacciaio; tutto attorno si spalancarono crepacci infiniti e profondi, e l'acqua gocciolava tintinnando come un carillon e luceva con fiamme blu biancastre; [...] la Vergine dei ghiacci stava seduta sul fondo limpido e trasparente, ella si sollevò verso Rudy, baciò i suoi piedi e attraverso le membra di lui passò una sensazione di gelo mortale, una scossa elettrica — ghiaccio e fuoco! Non si distinguono a un rapido contatto. [...] E Rudy era scomparso nell'azzurra acqua limpida⁵³.

La morte dell'eroe è rappresentata in tutti e tre gli autori, ma solo in Fet (nella poesia *Mai*) è il risultato della libera scelta dell'io ed è legata a un'altra immagine importante per l'autore, quella della casa.

A livello compositivo, per la struttura del ciclo di Blok è importante il legame con la poesia di Fet *Fantasia*, in cui i personaggi si trovano in uno spazio chiuso mentre l'intero intreccio amoroso ha luogo nell'immaginazione dell'eroe che può, dunque, controllarne lo sviluppo. Nella poesia di Blok *Arabesco di neve* (il secondo componimento della prima parte, *Le nevi*) l'eroe tenta di resistere al sentimento e lo rappresenta come il frutto della propria fantasia artistica (ovvero, egli stesso ha inventato questo amore e ha potere su di esso): “Sì. Io sono a te sconosciuto. / E tu — l'arabesco recluso della mia poesia”. Più tardi, questo motivo scompare (l'eroina si dimostra più forte dell'eroe) e ricompare soltanto all'inizio della seconda sezione, *Le maschere*. L'eroe tenta di presentare la situazione come fosse un gioco (compaiono maschere, cavalieri, ombre) ma, nuovamente, il sentimento si rivela più forti. Diventa significativo il motivo del vetro (è come se l'eroe vedesse tutto quel che accade attraverso un vetro):

Siam soli; dal giardino, tra i vetri
la luna... e le fioche candele;
la ciocca, odorosa e obbediente,
si scioglie, cade già sulle spalle⁵⁴.

e tra quelle mani, una volta severe,
un calice d'umidi vetri.

Scendeva la notte su ogni dimora,
col passo più lento.

Gli istanti trillavano, e tintinnava
Sonoro il cuore intriso,
il verde riverbero a tormentarmi
nel fondo del vetro già spento⁵⁵.

In *Fantasia* è presentata una brillante gamma di colori:

Sopra una bizzarra betulla,
delle fiabe abitante spavaldo,
tutto in fiamme, in brillante smeraldo,
c'è l'uccello di fuoco, e si culla.
Variopinte conchiglie brillanti
dalle tinte colore dell'oro
alla luna zampillano un coro
con la spuma di perle e diamanti⁵⁶.

All'inizio della seconda sezione, *Le maschere*, compaiono colori nuovi per il ciclo (“verde riverbero nel cristallo già spento”, “e sulla tenda alla finestra / brillava in oro / un raggio, teso dal cuore — / sottile filo tenace”, “dame con strascichi e paggi / in ombre rosate”)⁵⁷. In linea di principio, il mondo dei colori di *La maschera di neve* si limita al bianco, al nero e all'argento; tuttavia, a partire dalla seconda metà della sezione *Le maschere*, scompaiono i colori brillanti e per l'eroe il mondo si tinge di nuovo del tono abituale. Nella sua caratterizzazione della gamma dei colori del ciclo, Z. Minc scrive: “entrambi i colori del mondo della tempesta (bianco-blu, nero) rivelano il proprio significato non solo nella successione di paesaggi [...]. Sono importanti anche i loro significati simbolici: sono tutti e due [...] associati ai temi della morte nera e della morte bianca”⁵⁸.

L'impulso volitivo (il tentativo di volgere la situazione a proprio vantaggio all'inizio della prima e della seconda sezione) può essere legato, nella coscienza

⁵³ “И в руках, когда-то строгих, / Был бокал стеклянных влаг. / Ночь сходил на чертоги, / Замедля шаг. / И позвякивали миги, / И звенела влага в сердце, / И дразнил зеленый зайчик / В догоревшем хрустале”, А. Блок, *Polnoe sobranie*, II, op. cit., p. 160.

⁵⁴ “На суку извилистом и чудном, / Пёстрых сказок пышная жилища, / Вся в огне, в сияньи изумрудном, / Над водой качается жар-птица; // Расписные раковины блещут / В переливах чудной позолоты, / До луны жемчужной пеной мешут / И алмазной пылью водометы”, А. Fet, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 155.

⁵⁵ “зеленый зайчик в догоревшем хрустале”, “И на завесе оконной / Золотится / Луч, протянутый от сердца — / Тонкий цепкий шнур”, “Дамы с шлейфами, пажамы, / В розовых тенях”.

⁵⁸ Z. Minc, *Poëtika*, op. cit., p. 136.

⁵³ H. C. Andersen, *La vergine dei ghiacci*, in Idem, *Tutte le fiabe*, Roma 2001, p. 592.

⁵⁴ “Мы одни; из сада в стекла окон / Светит месяц... тусклы наши свечи; / Твой душистый, твой послушный локон, / Развиваясь, падает на плечи”, А. Fet, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 154.

dell'autore, a Fet, ritenuto da Blok un poeta forte e coraggioso, in grado, cioè, di contrapporsi con la propria poesia alla tradizione precedente. In *Nabrosok stat'i o russkoj poëzii* [Abbozzo di articolo sulla poesia russa, 1901-1902] Blok, confrontando Fet e Tjutčev, scrive: “nel [...] profetico, Fet è più grande di Tjutčev, in quanto Fet percepiva e incarnava manifestamente ciò che Tjutčev ancora fantasticava soltanto in maniera confusa. Un enorme passo di abnegazione, al quale Tjutčev non si era ancora deciso, [...] questo passo Fet lo aveva compiuto”⁵⁹.

Dunque, nelle poesie di Blok qui considerate, si distingue un complesso di motivi che permette di parlare di presenza di una impronta fetiana in *La maschera di neve*.

Nel ciclo di Blok sono cruciali, sul piano delle citazioni, le poesie di Fet contenute nella sua raccolta *Le nevi* (particolarmente significativa e frequente è *Presso la finestra*). Le restanti poesie di Fet, unite a quella che si può chiamare convenzionalmente tematica della neve, vengono rievocate per associazione proprio nei testi della sezione blokiana che da Fet prende il nome, *Le nevi*: vi si distinguono gli stessi motivi. In *La maschera di neve* i rimandi alle poesie di Fet rappresentano il ricordo, da parte dell'autore del ciclo, del passato⁶⁰. Alcuni attributi nella descrizione dell'aspetto esteriore dell'eroina, in particolare l'aria gelata sulla sua pelliccia, ricordano i testi dedicati a Ljubov' Mendeleeva. Si consideri la poesia *Ne spjat, ne pomnjat, ne torgujut...* [Non dormono, non ricordano, non trafficano..., 1909]: “Scappano sulla pelliccia / che tu quella notte indossavi”⁶¹ (ovvero, la notte del 2 gennaio 1903, quando Blok fece la proposta di matrimonio a Mendeleeva); il ricordo della pelliccia è spesso legato all'aspetto esteriore di Ljubov' Dmitrievna: “Indossavate, dev'essere, una pelliccia nera per metà alla moda...”⁶².

La presenza di Fet nel ciclo è inoltre ricordata dalla casa (Blok aveva conosciuto la poesia di Fet nei suoi anni d'infanzia, a casa del professor Beketov): il tema della casa diventerà particolarmente importante per Blok in questo periodo⁶³. È dunque evidente che la maggior parte delle citazioni fetiane in *La maschera di neve* descrive uno spazio domestico (della camera), o lo sottintende. La poesia di Fet in *La maschera di neve*, quindi, allude alla possibilità del ritorno dell'eroe ai valori precedenti, la cui perdita lo getta nella disperazione più profonda.

Se l'influenza di Vjačeslav Ivanov si avverte in *La maschera di neve* a livello della composizione del ciclo come un tutto (l'atteggiamento dionisiaco del ciclo), i riferimenti a Fet e Andersen formano invece un intreccio autonomo. Le reminiscenze dalle fiabe di Andersen sono in più punti parallele alle reminiscenze fetiane. Come è stato dimostrato, nel ciclo si sviluppano allo stesso tempo motivi fetiani e motivi anderseniani: il paesaggio invernale, la riluttanza dell'eroe a far entrare la figura femminile nello spazio chiuso della casa, il volo dei personaggi, la protagonista che si presenta come pericolo per l'eroe, la morte dell'eroe.

Nello strato anderseniano del ciclo dominano i motivi di pericolo e morte, legati all'immagine dell'eroina (la Regina della neve e la Vergine dei ghiacci), mentre in quello delle reminiscenze fetiane — che, come si è mostrato, ripete in gran parte quello anderseniano — gli stessi motivi sono dati in maniera più sfumata: l'eroina non porta fuori di casa l'eroe e il soggetto lirico si trova spesso all'interno della casa o rivolge il pensiero alla casa, come nella poesia *Sulla ferrovia*. Si noti, infine, che i motivi fetiani acquisiscono tratti narrativi all'interno del ciclo proprio grazie alle fiabe di Andersen, con le quali sono confrontati. Se le fiabe anderseniane, specialmente *La vergine dei ghiacci*, rafforzano in parte un atteggiamento di angoscia e paura, legato alla morte (e alla caduta) dell'eroe, i motivi fetiani, invece, sono invitati a bilanciare e moderare queste intenzioni di senso, a rafforzare nel lettore la certezza che il ritor-

⁵⁹ A. Blok, *Sobranie sočinenii: v 8 t.*, VIII, Moskva-Leningrad 1963, p. 34.

⁶⁰ Più precisamente, il periodo del 'primo tomo', *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi sulla Bellissima Dama], è stato definito, nell'evoluzione di Blok, il più influenzato da Fet; la lirica di Fet, all'inizio del secolo, fu recepita da Blok in maniera mediata, cifrata nelle immagini mitopoietiche della filosofia e della poesia di V. Solov'ev.

⁶¹ “Звонят над шубкой меховой, / В которой ты была в ту ночь”, A. Blok, *Poesie*, trad. it. di A. M. Ripellino, Milano 1960, p. 415.

⁶² Brutta copia di una lettera a L. Mendeleeva, in Idem, *Sobranie*,

VIII, op. cit., p. 55.

⁶³ Com'è noto, il suo articolo *Bezvremen'e* [Tempi calamitosi, 1906] affronta la tematica della distruzione del focolare domestico.

no dell'eroe lirico ai valori dimenticati e oltraggiati
avverrà realmente.

www.esamizdat.it ◇ M. Spivak, *Reminescenze jetiane nel ciclo di Aleksandr Blok* La maschera di neve (1907). Traduzione dal russo di M. Morabito (ed. or.: Idem, *Fetovskie reminiscencii v cikle A. Bloka* Snežnaja maska (1907), in "Blokovskij sbornik", 2010, XVIII, pp. 9-25) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 353-363.

◇ **M. Spivak, *Reminiscences of Fet in A. Blok's Cycle The Snow Mask (1907)*** ◇
Translated by Martina Morabito

Abstract

Italian translation of *Fetovskie reminiscencii v cikle A. Bloka Snežnaja maska (1907)* by Marina Spivak.

Keywords

Aleksandr Blok, Poetic Cycle, Afanasij Fet, Russian Symbolism.

Author

Marina Spivak graduated from the University of Tartu. Her research focuses on the history of Russian symbolism and the poets A. Fet and A. Blok.

Translator

Martina Morabito, (PhD in Russian Literature) focuses her research interests on Russian Symbolism and its conceptualisation of Asia and of Ancient Greece. As well as publishing on Russian Orientalism, Thing Theory and Literary Cartography, she has published and translated the Japanese-styled verses of Russian Symbolist writers A. Belyj, V. Brjusov and K. Bal'mont.

Publishing rights

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



© (2020) Martina Morabito

Le radici folkloriche della figuratività poetica di Blok

Natal'ja Grjakalova

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 365-373 ◇

NELL' AMBITO del percorso artistico di Blok, il folklorismo della sua poesia ha attraversato un'evoluzione significativa. Il poeta era ricorso a immagini tipiche della poesia popolare già in *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi sulla Bellissima Dama, 1901-1902], in cui esse erano subordinate all'idea centrale della raccolta: il consolidamento delle rappresentazioni dell'eterno femminile. In una serie di componimenti poetici, Blok aveva cercato di conferire alla propria eroina dei tratti nazionali ricorrendo a un certo colorito folklorico (l'immagine della 'principessa' nel *terem*, i motivi delle divinazioni festive ecc.). Ed è nel ciclo *Rasput'ja* [Crocicchi, 1902-1904], a conclusione di questo primo volume di versi, che appare l'immagine della donna-serpente (*Den' byl nežno-seryj, seryj, kak toska...* [Era un giorno di un tenero grigio, grigio come la malinconia, 1903]). Essa diventerà parte della fabula nella 'trilogia' lirica di Blok:

Una lunga scollatura, il vestito è come una serpe,
Più bianca del vestito è la squama nel crepuscolo.
[...]
Forse è già caduta la stella rossa¹.

Il contenuto dell'immagine e il significato del suo legame con la stella cadente diventano comprensibili se ci si rivolge alla tradizione folklorica e alla cerchia di rappresentazioni popolari che stanno alla base delle immagini poetiche blokiane dell' 'amata-serpente' e dell' 'amata-cometa'².

"Il percorso di Blok", ha scritto Viktor Žirmunskij, "ci si presenta come un cammino per conoscere

la vita attraverso l'amore. Alle estremità vi sono due pietre miliari: la lirica religiosa dei *Versi sulla Bellissima Dama* e i motivi zingari degli ultimi anni. [...] Nella poesia di Blok, i diversi livelli di questa esperienza interiore sono resi nelle variazioni dell'immagine simbolica dell'amata"³. Tra queste variazioni rientra anche l'immagine dell'amata-serpente.

Il simbolo del serpente è un universale non solo per le culture arcaiche. Assunto principalmente attraverso la tradizione biblica e la pittura di icone, si è fatto strada nella cultura moderna conservando quell'ambivalenza che gli è propria fin dai tempi antichi: una commistione di male, furbizia, slealtà e al tempo stesso di saggezza e onniscienza. Questa immagine antica viene attualizzata dai simbolisti, un processo nato dall'attenzione particolare che essi dedicano al mito, dalla loro inclinazione per la pratica del *mifotvorčestvo* [creazione di miti], nonché dagli umori escatologici che trovano espressione nel simbolismo apocalittico. È significativo che Vjačeslav Ivanov, nell'articolo *Dve stichii v sovremennom simvolizme* [I due elementi del simbolismo contemporaneo, 1908], considerando l'arte simbolista come una riproposizione dell'antica pratica del *mifotvorčestvo*, illustri l'analisi del simbolo-segno proprio tramite il simbolismo del serpente (il serpente non è solo la personificazione della saggezza, possiede anche "un legame significativo al contempo con la terra e la reincarnazione, con il sesso e con la morte, con la vista e la conoscenza, con la seduzione e la consacrazione"), e lo metta in relazione con il mito della creazione del mondo, "in cui ogni aspetto del simbolo del serpente trova il proprio posto nella gerarchia dell'unitotalità divina"⁴. Ivanov è ricorso a

* We would like to express our gratitude to Natal'ja Grjakalova for letting us publish this article in Italian.

¹ "Длинный вырез платья, платье, как змея, / В сумерках белее платья чешуя. / [...] Может быть скатилась красная звезда" [N.d.T.].

² Lo sviluppo dell'immagine del serpente nella lirica di Blok viene analizzato in A. Gorelov, *Groza nad solov'inym sadom*, Leningrad 1973, ma senza che ne vengano individuate le fonti folkloriche.

³ V. Žirmunskij, *Poëzija Aleksandra Bloka*, in Idem, *Voprosy teorii literatury*, Leningrad 1928, p. 195.

⁴ V. Ivanov, *Po zvezdam: stat'i i aforizmy*, Sankt-Peterburg 1909, pp. 247, 248.

questo simbolo polisemico anche nella propria versificazione, facendo riferimento a una vasta tradizione mitopoietica (dall'antichità classica a Dante).

Il simbolo del serpente è alla base del 'mito' sull'anima personale creato da Zinaida Gippius (*Ona* [Lei, 1905]). In *Pesnja ofitov* [Il canto degli ofiti, 1876] di Vladimir Solov'ëv, il serpente è nell'alone del culto gnostico. Konstantin Bal'mont si interessa ai miti messicani sul serpente (*Kvetcal' koatl'*, [Quetzalcoatl, 1908], *Ženščina-zmeja* [La donna serpente, 1908]). Nel ciclo *Zmeinye oči* [Occhi di serpente] della raccolta *Zmij* [Il drago, 1907], Fëdor Sologub sviluppa lo strato biblico di questa simbologia, resa più complessa dal tema del *bogoborčestvo* [lotta contro dio]. In Valerij Brjusov l'immagine tradizionale diventa metafora del veleno d'amore (*Prochožej* [A una passante, 1900]). Bisogna infine notare che sempre a questa immagine si sono rivolti in più occasioni i rappresentanti dello *stil' modern* (in varie forme d'arte: pittura, architettura, balletto), utilizzando ripetizioni di linee ondulate e pieghettate come procedimento compositivo e decorativo⁵.

Nella lirica di Blok attorno al simbolo del serpente si raggruppa un complesso semantico costante, che si realizza in tre varianti. In primo luogo, il serpente figura come principio femminile tentatore, come ipostasi del 'mondo terribile'. Superare quest'ultimo è una tappa indispensabile del cammino di vita del protagonista, una sorta di 'prova'. In secondo luogo, l'amore della 'fanciulla serpente' è demoniaco, e di conseguenza mortale. In terzo luogo, il serpente è legato alle forze della natura: se vi si viene iniziati, si giunge alla conoscenza dell'anima popolare, della *stichija* nazionale⁶. In questo modo il simbolo crea una sorta di areale semantico il cui substrato è la tradizione folklorica, o più in generale la cultura popolare tradizionale: il serpente appare nei generi orali (credenze, leggende, fiabe, canti [anche reli-

giosi], *byliny*, scongiuri, indovinelli, proverbi, detti), in riti, rappresentazioni, presagi e divinazioni, nella pratica dei guaritori e nella magia popolare.

Componente organica del mondo poetico di Blok, il simbolo del serpente chiarifica una delle peculiarità del suo pensiero artistico: l'aspirazione alla mitologizzazione, che fa leva sulla tradizione folklorica.

Una lettera di Blok a Tat'jana Gippius, sorella di Zinaida, ci consente di ricostruire l'insieme di fonti folklorico-etnografiche note al poeta. In questa lettera, risalente al 24 ottobre 1905, Blok risponde alla richiesta della pittrice di indicarle degli scritti sulla mitologia slava e propone un'ampia lista di libri⁷. Validissima testimonianza della competenza di Blok in questo settore della filologia è anche la bibliografia del suo articolo *Poëzija zagovorov i zaklinanij*⁸ [La poesia degli scongiuri e degli esorcismi], scritto nell'ottobre 1906 su richiesta di Evgenij Aničkov per il primo tomo della *Storia della letteratura russa* (1908)⁹. Questi materiali ci consentono di affermare che l'immagine del serpente nella lirica blokiana è con ogni probabilità basata su fonti folkloriche concrete.

Nelle mitologie antiche, il serpente era legato al rito di iniziazione di un giovane e a una prova specifica: il superamento di un ostacolo che aveva le sembianze di un animale mostruoso (spesso di un drago). Seguiva la rinascita simbolica del giovane, che diventava un uomo nuovo¹⁰. Pian piano il mito, allontanandosi dal rito di iniziazione, attraversa una serie di trasformazioni: nella sua struttura narrativa si fa strada il motivo della permanenza dell'eroe nella tana del drago o del suo essere avvolto nelle spire di un serpente. Questo motivo si è mantenuto nel folklore come rimanenza mitologica. Per esempio, in una fiaba della zona di Vjatka il serpente, dopo essersi avvolto attorno al collo dell'eroe, lo mette alla prova, e l'eroe, superando la prova, ottiene il

⁵ A questo proposito si può ricordare il nome della ballerina Serpantini nel dramma di Blok *Neznakomka* [La sconosciuta, 1906] (dal latino *serpentis*).

⁶ In questo articolo ci limitiamo ad analizzare solo l'insieme di immagini poetiche indicate, mentre tralasciamo la simbologia del serpente in componimenti come *Pëtr* [Pietro, 1904], in cui essa è correlata in primo luogo all'immagine biblico-apocalittica del Dragone e si intreccia strettamente al mito simbolista di Pietroburgo. Questo è il tema per uno studio a parte.

⁷ Cfr. V. Machlin, *Neopublikovannoe pis'mo A. Bloka k T.N. Gippius*, "Filologičeskij sbornik", 1966, 5, pp. 47-53.

⁸ IRLI, f. 654, op. 1, ed. chr. 179, l. 41.

⁹ Tutti i materiali folklorico-etnografici utilizzati per questo articolo, elencati da Blok nella lettera e nella bibliografia citate e posseduti nella sua biblioteca, saranno seguiti da una β.

¹⁰ Cfr. V. Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1946, pp. 206-209 e seguenti.

dono dell'onniscienza¹¹. Il cammino dell'eroe nella 'trilogia' blokiana comprende prove morali (le tentazioni del "paradiso serpentino")¹², cimenti, autoinganno, "martirio e inferno"¹³, il "mondo terribile", il disincanto, ed è indirizzato "verso la nascita di un individuo 'universale', ossia l'artista, che coraggiosamente guarda in faccia il mondo e ha ottenuto il diritto [...] di esaminare i contorni 'del bene e del male', a prezzo della perdita di una parte dell'anima"¹⁴. La tentazione della sensualità, dell'astartismo, dell'amore fallace figura come una tappa della crescita morale dell'eroe, della sua formazione. Il serpente appare nella forma dell'amata¹⁵, la cui natura 'serpentina' si manifesta nella slealtà, nei tradimenti, nella simulazione, nella malia, nella passione foriera di morte:

Vividi brillavano gli occhi.
E in nere serpi
S'è sciolta la treccia.

E le serpi mi hanno avvolto
La mente e l'alto spirito
Hanno messo in croce.

E nel turbinio del pulviscolo di neve
Fedele rimango alla serpentina
Bellezza nerocchiuta¹⁶.

"Lei" appare sullo sfondo di un "falò di mezzanotte"¹⁷ o vestita di un "mantello infuocato":

E d'un tratto, come ombra incerta,
una fanciulla libera in un mantello infuocato!
Infuocato! Svolta:
una benda hai ancora sugli occhi...
E lei con l'inseparabile anello ti serrerà
Nella tana del serpente¹⁸.

Nel riportare la "fanciulla libera" alla forza del fuoco Blok sta seguendo la tradizione mitologico-fiabesca, nella quale il serpente è legato al fuoco¹⁹ e il drago appare come un essere di fuoco (le ali infuocate del drago volante, il fatto che respira fuoco, il luogo in cui vive — presso un fiume o un lago di fuoco).

L'ambivalenza dell'immagine del serpente nella tradizione folklorico-mitologica presuppone il suo legame non solo con la forza del fuoco, ma anche con le tenebre, l'oscurità, il caos primordiale. Il motivo del drago (del serpente) che divora corpi celesti è uno dei più longevi nella mitologia di diversi popoli. È noto anche al folklore slavo-orientale²⁰. Il legame del serpente con le tenebre e con il regno dei morti ne mette in luce la natura ctonia e le proprietà demoniache²¹. Queste raffigurazioni arcaiche sono ben illustrate anche nel folklore russo, ad esempio in diverse versioni delle *byliny Potok* [Michajlo Potyk (o

cavalcato per la steppa selvaggia, 1905][N.d.T.].

¹⁸ "И — внезапно — тенью гадательной — / Вольная дева в огненном плаще!.. / В огненном! Выйди за поворот: / На глазах твоих повязка лежит еще... / И она тебя кольцом неразлучным сожмет / В змеином логовище". I versi sono tratti da *Idu, i vsë mimolëtno* [Cammino, e tutto è fugace, 1905][N.d.T.].

¹⁹ Si veda, ad esempio, un'osservazione di Aleksandr Potebnja: "Del rapporto tra il serpente e il fuoco testimoniano molte credenze popolari ed espressioni come 'il serpente striscia tra l'erba e ne secca il rigoglio'", A. Potebnja ^β, *O nekotorych simvolach v slavjanskoj narodnoj poëzii*, Char'kov 1914, p. 24.

²⁰ Cfr. ad esempio A. Afanas'ev ^β, *Poëtičeskie vozrenija slavjan na prirodu*, II, Moskva 1868, p. 576 e seguenti; B. Grinčenko ^β, *Ètnografičeskie materialy, sobrannye v Černygovskoj i sosednej s nej gubernijach*, Černygov 1897, p. 7.

²¹ Nei sistemi mitologici i serpenti sono collocati in basso, alle radici dell'albero del mondo; per questo il serpente è diventato simbolo duraturo del regno dei morti. Si veda V. Toporov, *K proischoždeniju nekotorych poëtičeskich simvolov*, in *Rannie formy iskusstva*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 1972, p. 93. Si consideri anche la credenza popolare secondo la quale durante la festa dell'esaltazione della santa croce tutti i rettili strisciano sotto terra, verso la loro madre, cfr. S. Maksimov ^β, *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, Sankt-Peterburg 1903, pp. 506-507. Questo libro era molto popolare presso le cerchie simboliste (Bal'mont, ad esempio, ne aveva scritto una recensione dal titolo *Simvolizm narodnych poverij* [Il simbolismo delle credenze popolari], pubblicata sul terzo numero della rivista "Vesy" del 1904), e faceva parte anche della biblioteca di Blok (cfr. IRLI, f. 654, op. 1, ed. chr. 388).

¹¹ Cfr. D. Zelenin, *Vjatskie skazki Permskoj gubernii*, Peterburg 1914, p. 106.

¹² L'espressione *zmeinyj raj* è tratta dal componimento di Blok *O net! Ja ne choču, čtob palj my s tobj* [Oh no! Non voglio cadere assieme a te, 1912], parte di *Čërnaja krov'* [Sangue nero][N.d.T.].

¹³ Cfr. la poesia *K muze* [Alla musa, 1912], A. Blok, *Poesie*, trad. it. di A. M. Ripellino, Parma 2000, p. 347 [N.d.T.].

¹⁴ Lettera di Blok ad Andrej Belyj del 6 giugno 1911, A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, VIII, a cura di M. Dikman, Moskva-Leningrad 1963, p. 344.

¹⁵ Il legame tra il serpente e il principio femminile ricorre in molti esorcismi contro i serpenti, in cui all'animale vengono attribuiti nomi femminili. Cfr. L. Majkov ^β, *Velikoruskie zaklinanija*, Sankt-Peterburg 1869, p. 70; V. Dobvol'skij ^β, *Smolenskij ètnografičeskij sbornik. Čast' I-IV*, I, Sankt-Peterburg 1891, p. 182. Nei canti popolari è costante la similitudine serpente efferato ~ bella fanciulla che consuma il bravo giovane con il proprio amore, cfr. A. Sobolevskij ^β, *Velikoruskie narodnye pesni*, VI, Sankt-Peterburg 1898, pp. 368-371.

¹⁶ "Сняли ярко очи. / И черными змеями / Распуталась коса. // И змеи окрутили / Мой ум и дух высокий / Распяли на кресте. // И в вихре снежной пыли / Я верен черноокой / Змеиной красоте". I versi sono tratti da *Ona prišla s zakata* [È giunta dal tramonto, 1907][N.d.T.].

¹⁷ Riferimento alla poesia di Blok *Priskakala dikoj step'ju* [Ha

Potok)] o *Dobrynja i Marinka* [Dobrynja e Marinka]. I personaggi femminili di questo ciclo di *byliny* sono legati al mondo sotterraneo in virtù della loro natura serpentina, e inoltre appaiono dotati di poteri magici e della capacità di mutare forma²².

Questo strato di rappresentazioni poetiche popolari può costituire una sorta di chiave per comprendere la simbologia del serpente in Blok. Nei cicli *Gorod* [La città, 1904-1908] e *Strašnyj mir* [Il mondo terribile, 1909-1916] con aspetto di serpente si manifestano le donne-prostitute: sono creature della notte oscura (nei cicli in effetti dominano le tinte del crepuscolo e della notte), frutto del caos (“vacillava una fuga di stanze, / dominate dal caos”)²³, o esseri demoniaci (“Tu, donna senza nome! Misteriosa / figlia di un indovino!”²⁴; “Incontrerò forse un mutaforma? / Vedrò forse la mia rossa amica?”²⁵). Inoltre i loro attributi e i loro accessori di vita quotidiana, che di per sé possiamo ritenere dei *realia*, al tempo stesso vengono inseriti in un contesto simbolico generale. Le similitudini con la sfera concettuale ‘del quotidiano’ acquistano così il significato di una sintesi simbolica (“mi stringeva come una serpe il divano”²⁶; “Come una serpe sazia e polverosa, / il tuo strascico striscia sul tappeto...”²⁷; “striscia lo strascico alle tue spalle e si agita / come un serpente, morendo nella polvere”²⁸). Bisogna notare che la corrispondenza della prostituta con il serpente (il drago) è caratteristica anche della tradizione della pittura di icone (nella scena della caduta dell’uomo il serpente-tentatore è raffigurato con un volto di donna e altri attributi femminili)²⁹, del *lubok* popolare (*Pritča o*



Fig. 1 - *Lubok*, XVIII secolo (dalla collezione di A.V. Olsuf'ev). Fondo FGBU.

deve, umeršej v bludnom greche bez pokajanija [Parabola della fanciulla morta da meretrice senza pentimento, Fig. 1], *O žene-preljubodejnice* [Sull’adultera])³⁰, dei canti religiosi sul giudizio universale (in cui si dice che le prostitute assomigliano a serpenti efferati) o sull’adultera, in cui essa è ritratta mentre cammina ‘in mezzo a un fiume di fuoco’, ‘su un drago a tre teste’, o con in grembo un serpente ‘a due teste, malvagio, di fuoco’³¹. In tal modo, questa stratificazione di associazioni poetiche risale alla figuratività popolare, che ha riunito rappresentazioni mitologiche antichissime, sopravvivenze di culti arcaici e la tradizione iconografica cristiana.

Grazie alla ricostruzione folklorico-mitologica, in Blok il campo semantico dell’immagine poetica del serpente può essere ulteriormente ampliato tramite il richiamo alle immagini della stella cadente e della cometa, vicine dal punto di vista associativo:

²² Cfr. ad esempio *Pesni, sobrannye P.N. Rybnikovym*^β, I, Moskva 1861 (canto 36).

²³ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 115. I versi sono tratti dalla poesia *Lazur’ju blednoj mesjac plyl* [Nel pallido azzurro la luna nuotava, 1906] [N.d.T.].

²⁴ Ivi, p. 117 [N.d.T.].

²⁵ “He vstreču li oborotnja? / He увижу ли красной подруги моей?”. I versi sono tratti dalla già citata poesia *Cammino, e tutto è fugace* [N.d.T.].

²⁶ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 115 [N.d.T.].

²⁷ Ivi, p. 321. Il riferimento è alla poesia *Uniženie* [Umiliazione, 1911] [N.d.T.].

²⁸ “Шлейф ползет за тобой и треплется, / Как змея, умирая в пыли”. I versi sono tratti dalla poesia *V tёмnoj komnate ty obesčeščena* [In una stanza oscura vieni disonorata, 1907] [N.d.T.].

²⁹ Cfr. F. Rjazanovskij, *Demonologija v drevnerusskoj literature*, Moskva 1916, p. 54.

³⁰ Cfr. D. Rovinskij^β, *Russkie narodnye kartinki*, III, Sankt-Peterburg 1881, pp. 42-46.

³¹ A. Aŋas’ev^β, *Zoomorščeskie božestva u slavian: ptica, kon’, byk, korova, zmeja i volk*, “Otečestvennye zapiski”, 1852, 3, p. 2. Il legame tra il serpente e la dissolutezza si può notare anche negli scongiuri bielorusi, cfr. V. Dobrovol’skij, *Smolenskij etnografičeskij sbornik*, op. cit., p. 183.

Credi³², entrambi conoscevamo il cielo:
 In una stella di sangue sei fluita,
 E malinconico ho seguito il tuo cammino
 Quando hai cominciato a cadere.

[...]

Ma ti ho trovata, ti ho incontrata
 In portoni non illuminati,
 E il tuo sguardo luceva
 Come sulle vette nebbiose.

Cometa! Negli astri ho letto
 La tua prima storia,
 E sotto la nera seta riconoscerò
 Il bagliore menzognero delle care costellazioni!

Davanti a me termini un cammino,
 Te ne vai nell'ombra, come allora,
 Lo stesso cielo alle tue spalle,
 E come quella stella lo strascico trascini!³³

Nella tradizione popolare, che ha mantenuto una moltitudine di superstizioni e leggende connesse a comete, meteore e stelle cadenti, le comete sono costantemente legate a rappresentazioni di draghi volanti³⁴. La cometa è chiamata popolarmente 'stella con la coda'³⁵, e in questo modo viene sottolineata la sua somiglianza esteriore con un serpente. Aleksandr Afanas'ev riporta la credenza popolare sulle *letavicy*, spiriti che scendono in volo sulla terra sotto forma di una stella cadente per poi acquistare sembianze umane³⁶. Blok menziona una *letavi-*

ca nell'articolo *La poesia degli scongiuri e degli esorcismi*. In Blok il nesso diretto tra l'immagine della stella cadente e quella del serpente si riscontra per la prima volta già nei componimenti iniziali: "E d'un tratto la stella di mezzanotte è caduta, / e la serpe ancora ha morso la mente"³⁷. In seguito queste rappresentazioni ricevono un'interpretazione metaforico-figurata particolareggiata nella prosa lirica del poeta, per esempio in *Skazka o toj, kotoraja ne pojmet eë* [Fiaba di colei che non la comprenderà, 1907]. Nel ciclo *Faina* il carattere istintivo, spontaneo e demoniaco dell'amata è sottolineato dall'unione tra la simbologia 'serpentina' e quella 'astrale':

[...] Riconosco
 nell'incerto barlume d'un vicolo
 la mia serpe bellissima: ella striscia
 da una luce all'altra, ed il suo strascico
 si attorce come coda di cometa...³⁸

Nel sistema poetico di Blok il simbolo del serpente ha un chiaro significato erotico: è legato alla passione carnale, al piacere tormentoso e al breve deliquio nell'abbraccio della 'fanciulla serpente' ("Siamo ancora ansimanti dagli abbracci, / ma tu già fischi³⁹ di nuovo e di nuovo...")⁴⁰. Anche in questo caso la fonte della figuratività del poeta è l'ampia tradizione folklorica. Nell'immaginario popolare ai serpenti viene attribuito il principio erotico, per questo il serpente figura spesso nella magia d'amore e nella stregoneria⁴¹. Giacché il serpente è caratterizzato,

1869, p. 209; P. Efimenko^β, *Sbornik malorossijskich zaklinanij*, Moskva 1874, p. 70.

³⁷ "И вдруг звезда полночная упала, / И ум опять ужалила змея...". I versi sono tratti dalla poesia *Ja šel vo t'me k zaboram i vesel'ju* [Nel buio andavo verso affanni e gioia, 1898] [N.d.T.].

³⁸ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 179. I versi sono tratti da *I ja provël bezumnyj god* [Ed io ho trascorso un anno folle, 1907].

³⁹ Il fischio è un tipico segno del serpente, impresso nelle credenze popolari (cfr. A. Kamenev, *Iz mira pomorskich legend i predrassudkov. I. Zmeja v narodnoj fantazii*, "Archangel'skoe gubernskie vedomosti", 28.10.1910, p. 3).

⁴⁰ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 321. I versi sono tratti da *Umiliazione*.

⁴¹ Si veda A. Potebnja^β, *O nekotorych simvolach*, op. cit., p. 26. Si consideri anche il gioco-indovinello tipico delle feste noto con il nome di *choronit' zoloto* [seppellire l'oro], nel quale l'anello come simbolo dell'amore e del matrimonio veniva rapportato al serpente, e un'intera serie di immagini legate alle rappresentazioni del mondo degli inferi: "Indovina, indovina, fanciulla, / in quale mano è nascosto l'anello, / aluccia serpentina" (*Poëzija krest'janskich prazdnikov*, Leningrad 1970, p. 133). Questo canto delle feste

³² Nella prima edizione la poesia aveva il sottotitolo *Neznakomke* [Alla sconosciuta] e conteneva una strofa poi eliminata da Blok, in cui venivano sottolineati i tratti 'serpentini' della protagonista: "Oggi ti accorgerai di me / comprenderai il legame fatale / e con il nero sguardo mi risponderai, / mentirai con un fruscio serpentino" ("Сегодня ты меня заметишь, / Ты роковую связь поймешь / И черным взором мне ответишь, / змеиным шелестом солжешь", Cfr. *Korabli. Sbornik stichov i prozy*, Moskva 1907, p. 104).

³³ "Поверь, мы оба небо знали: / Звездой кровавой ты текла, / Я измерял твой путь в печали, / Когда ты падать начала. [...] // Но я нашел тебя и встретил / В неосвященных воротах, / И этот взор — не меньше светел, / Чем был в туманных высотах! // Комета! Я прочел в светилах / Всю повесть раннюю твою, / И лживый блеск созвездий милых / Под черным шелком узнаю! // Ты путь свершаешь предо мною, / Уходишь в тени, как тогда, / И то же небо за тобою, / И шлейф влачишь, как та звезда!". I versi sono tratti da *Tvoë lico blednej, čem bylo...* [Il tuo volto è più pallido di come era..., 1906] [N.d.T.].

³⁴ Cfr. A. Afanas'ev^β, *Poëtičeskie vozzrenija*, II, op. cit., pp. 509-510.

³⁵ D. Zelenin, *Narodnye sueverija o kometach*, "Istoričeskij vestnik", 1910, 120, pp. 161-168. Nell'articolo l'autore ricorda anche varie superstizioni correlate alla 'cometa del 1910', ovvero la cometa di Halley. Degli umori sorti attorno all'attesa di questa cometa scrive Blok in una lettera alla madre del 13 gennaio 1910 (cfr. *Pis'ma Aleksandra Bloka k rodnym*, II, Moskva-Leningrad 1932, p. 51).

³⁶ Si vedano A. Afanas'ev^β, *Poëtičeskie vozzrenija*, III, Moskva

oltre che dalla furbizia e dalla slealtà, anche dalla saggezza e dalla conoscenza segreta, esso veniva inserito nel sistema della magia popolare e messo in relazione con la stregoneria e il metamorfismo⁴².

In Blok la donna-serpente, portatrice di un principio demoniaco, appronta all'eroe un piacere satanico: il prezzo è il tragico sdoppiamento di lui, il suo vuoto interiore, la perdita dei criteri morali e del senso della realtà. Anche per questo il suo amore, l'amore di un essere demoniaco, si rivela simile alla morte. Ancora nel periodo in cui stava lavorando all'articolo *La poesia degli scongiuri e degli esorcismi* e per questo studiava il mondo della magia popolare e dei riti, Blok aveva rivolto l'attenzione alla vicinanza inconsueta delle rappresentazioni popolari di amore e morte in diversi generi folklorici: "Ma l'amore e la morte sono ugualmente misteriosi lì dove la vita è semplice [...]. [...] nell'anello incantato della vita dell'anima popolare stanno straordinariamente vicini la pestilenza, la morte, l'amore: forze oscure, diaboliche"⁴³. Proprio una forza diabolica e devastante si rivela l'amore della 'donna serpente', sia essa una prostituta, la Maschera di neve, Faina oppure Carmen. Nel ciclo *La maschera di neve* il tema poetico 'amore – morte' è risolto attraverso una sequenza simbolico-metaforica legata al folklore (la 'tempesta', la 'tormenta' sono la morte, così come l'ubriachezza):

Mi soffocherò
Con la manica delle mie tormente.
Mi stordirò
Con l'argento delle mie baldorie.
Vorticherò
Su una giostra eterea.

è citato da Aleksej Galachov nel suo manuale, in cui l'autore lo accompagna a un commento relativo ai culti del sole. Il testo e il commento sono stati evidenziati da Blok tramite la dicitura 'NB' nell'edizione del volume che gli apparteneva, e sulla quale tra il 1905 e il 1906 si era preparato per l'esame del corso di Il'ja Šljapkin (cfr. A. Galachov^β, *Istorija ruskoj slovesnosti, drevnej i novoj*, I, Sankt-Peterburg 1880, p. 10, biblioteca IRLI, 94 1/50).

⁴² Si veda ad esempio M. Zabylin^β, *Russkij narod, ego obyčaj, obrjad, predanija, sueverija i poëzija*, Moskva 1880, p. 426. In un canto-incantesimo bielorusso contro i serpenti, il serpente è esplicitamente legato alla magia: "San Giorgio, pastore di vacche! / Pastore, pastore, proteggici / con un levriero e un bastone da guardia / da quel rettile strisciante / da quella strega-incantatrice", P. Šejn, *Velikoruss v svoich pesnjach, obrjadach, obyčajach, verovanijach, skazkach, legendach i t.d.*, I, Sankt-Peterburg 1898.

⁴³ A. Blok, *Sobranie*, op. cit., V, Moskva-Leningrad 1962, p. 38.

Mi avvolgerò
In un filato di capecchio aggrovigliato.
Mi ubriacherò
Con birra leggera di niveo luppolo⁴⁴.

E nella poesia *Vsë b tebe želat' vesel'ja...* [Continuo ad augurarti gioia..., 1908] rappresentazioni di questo ambito sono trasmesse nella tonalità stilistico-folklorica generale del testo⁴⁵:

Mi sposi tutto,
vipera!
Avvolgendo l'amato
In una treccia nerobluastro,
sei mia, e non sei mia!

Con me e non con me
Brami di raggiungere paesi lontani!
Mi ricoprirai con la treccia
E sentirai, arrendototi,
il richiamo senza vita delle cornacchie⁴⁶.

Il folklorismo del componimento, orientato in modo particolare sui piani figurativo-simbolico (il motivo dello strangolamento con la treccia; il grido delle cornacchie, che prefigura la morte) e stilistico-lessicale ('cuore, mio tesoro', la 'vipera', le 'cornacchie', l'amato'), testimonia che gli impulsi creativi, sfociati in Blok in raffigurazioni del campo semantico preso in esame, muovono dalla tradizione nazionale della poesia popolare, consolidata non solo nei testi

⁴⁴ "Рукавом моих метелей / Задушу. / Серебром моих веселий / Оглушу. / На воздушной карусели / Закружу. / Пряжей спутанной кудели / Обовью. / Легкой брагой снежных хмелей / Напою". Nel complesso simbolico-metaforico generale viene qui inclusa anche l'immagine del filato, metafora della tormenta, della tempesta. Cfr. il lemma *kudelit'sja* [oggi 'intrecciare', detto soprattutto di capelli] nel dizionario di Vladimir Dal', dove è associato al verbo *v'južit'* [infuriare (di tormenta)] e ai suoi sinonimi *metelit'*, *buranit'*. Cfr. V. Dal', *Slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, II, Moskva 1979, p. 211. Materiali interessanti sui nessi, presenti nelle rappresentazioni popolari, tra il filato e la capacità di mutare forma sono riportati da Aľanas'ev: "Secondo una credenza bielorusca, la strega, avvolgendosi da capo a piedi con un filo di capecchio (*kudel'*) cardato, si rende invisibile [...]. Sia gli stregoni, sia le streghe amano tramutarsi in una matassa di filato", A. Aľanas'ev, *Poëtičeskie vozzrenija*, III, op. cit., p. 467.

⁴⁵ Si vedano analoghi motivi folklorici nella poesia *Ušla. No giacinty ždali...* [Se ne andò. Ma i giacinti aspettavano, 1907] del ciclo *Faina*: "Striscia da me come serpe strisciante, / assordami nella sorda mezzanotte, / con le labbra languide tormentami, / soffocami con la treccia nera", A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 165.

⁴⁶ "Все размучен я тобою, / Подколотная змея! / Синечерною ко-сою / Мила друга оплетая, / Ты моя и не моя! // Ты со мною и не со мною – / Рвешься в дальние края! / Оплетешь меня ко-сою / И услышишь, замирая, / Мертвый окрик воронья!" [N.d.T.].

folklorici, ma anche nella fraseologia dei dialetti e della lingua letteraria (“Eri tu, vita, a mettere il veleno / d’un verde vino nel mio plumbeo sonno?”)⁴⁷.

L’immagine dell’amata (*Maschera di neve*, *Faina*), inserita nell’aura della stilistica folklorica, viene associata con la *stichija* poetica nazionale. Nel ciclo *Zakljatie ognëm i mrakom* [Un esorcismo di fuoco e tenebre, 1907], la fanciulla di neve non è più una semplice portatrice del principio femminile tentatore, ma è anche incarnazione della *stichija* del mondo della natura, della libertà dell’anima popolare, aperta allo ‘spirito della musica’:

Che danza è questa? Qual è la luce
Con cui inebri e adeschi?
Quando ti stancherai
In questo vorticare?
Di chi sono questi canti? E i suoni?
Di cosa ho timore?
Suoni struggenti
E la libera Rus’?⁴⁸

L’amata, incarnando la *stichija* delle danze e dei canti popolari, al tempo stesso ‘affattura’ (è in tale contesto che bisogna intendere il titolo del ciclo). Per Blok, l’anima del popolo e il carattere nazionale si presentano proprio in un’unità sincretica di questo tipo:

Guardo: hai alzato le braccia,
Ti sei gettata in un’aperta danza,
Di fiori tutti hai cosperso
E nel canto ti sei dileguata...

Infedele, maliziosa,
Perfida, balla!
Che tu sia per sempre il veleno
Dell’anima consunta!

Divengo folle, folle divengo,
Folleggiando amo
Che tu sia notte, che tu sia tenebra
Che tu sia inebriata...

Che tu mi abbia privato dell’anima,
Che col veleno tu mi abbia estenuato,
Che io di te, di te io canti
E che ai canti non ci sia fine...⁴⁹

L’immagine dell’amata-fattucchiera appare anche nella poesia *V syrom, nočnom tumane* [Nell’umida nebbia notturna, 1912] e nell’immagine di *Faina*, “una scismatica con qualcosa di demoniaco”⁵⁰ (si veda *Pesnja Faina* [Il canto di *Faina*]: “quando ti guardo negli occhi / con occhi stretti di serpe / e ti prendo la mano, con amore / Eh, bada! Son tutta una serpe!”), a cui Blok ha avvicinato le proprie ricerche del carattere nazionale femminile nel dramma *Pesnja Sud’by* [Il canto del Destino, 1908].

In questo modo, il principio femminile legato al mondo della natura e alla *stichija* si rivela l’ipostasi dell’anima del popolo⁵¹, e il cammino verso la sua comprensione passa inevitabilmente attraverso l’iniziazione alla *stichija* nelle sue varie forme: naturalezza di essere e sentimento, veridicità e semplicità, liberazione dalle convenzioni che asserviscono l’individualità. Dedicando *La maschera di neve e Faina* (i suoi cicli più legati alla *stichija*) a Natal’ja Voločova, Blok aveva notato il carattere ‘nazionale’ del talento dell’attrice: “La sola Natal’ja Nikolaevna è russa, con la sua ‘casualità’ russa, lei che non sa da dove viene, fiera, bella e libera. Con piccole abitudini servili e un’immensa libertà”⁵². L’aggettivo *stichijnoe* viene inteso da Blok come ‘nazionale’, ‘popolare’ e proprio il rivolgersi alla *stichija* ha condotto il poeta a percepire la vita nella sua portata nazionale. Non a caso nel ‘mito del cammino’ blokiano la destinazione finale è la Russia: “[...] al termine del cammino, ricco di cadute, contraddizioni, estasi dolorose e inutili angosce, si stende un’eterna e sconfinata pianura: la patria primordiale, forse la stessa Russia”⁵³.

варная — пляши! / И будь навек отравною / Растроченной души!
// С ума сойду, сойду с ума, / Безумствуя, люблю, / Что вся ты —
ночь, и вся ты — тьма, / И вся ты — во хмелю... // Что душу отня-
ла мою, / Отравой извела, / Что о тебе, тебе пою, / И песням нет
числа!... I versi sono tratti da *Garmonika, garmonika!* [Armonica,
armonica, 1907] [N.d.T.].

⁴⁷ A. Blok, *Taccuini*, trad. it. di E. Guercetti, Milano 2014, p. 45 [N.d.T.].

⁴⁸ “Какой это танец? Каким это светом / Ты дразнишь и манишь? / В кружении этом / Когда ты устанешь? / Чьи песни? И звуки? / Чего я боюсь? / Щемящие звуки / И — вольная Русь?”. I versi sono tratti da *O, čto mne zakatnyj rumjanec...* [Oh, che significa per me il rossore del tramonto...], 1907] [N.d.T.].

⁴⁹ “Смотрю я — руки вскинула, / В широкий пляс пошла, / Цветами всех осыпала / И в песне изошла... // Неверная, лукавая, / Ко-

⁵⁰ A. Blok, *Taccuini*, op. cit., pp. 39-40 [N.d.T.].

⁵¹ Dalla prefazione alla raccolta *Zemlja v snegu* [La terra innevata,

⁴⁷ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 221. Il riferimento è alla poesia *Opustis’, zaneska linjalaja* [Abbassati, tendina scolorita, 1908] [N.d.T.].

⁴⁸ “Какой это танец? Каким это светом / Ты дразнишь и манишь? / В кружении этом / Когда ты устанешь? / Чьи песни? И звуки? / Чего я боюсь? / Щемящие звуки / И — вольная Русь?”. I versi sono tratti da *O, čto mne zakatnyj rumjanec...* [Oh, che significa per me il rossore del tramonto...], 1907] [N.d.T.].

⁴⁹ “Смотрю я — руки вскинула, / В широкий пляс пошла, / Цветами всех осыпала / И в песне изошла... // Неверная, лукавая, / Ко-

L'insieme composito di rappresentazioni che hanno costituito la base poetica dell'immagine analizzata testimonia la sua poligeneticità storico-culturale. La figuratività folklorica è stata innalzata all'altezza di una sintesi artistica da un poeta del XX secolo, che ha saldato insieme la tradizione letteraria, gli elementi delle arti figurative e le impressioni immediate della vita.

www.esamizdat.it ◇ N. Grjakalova, *Le radici folkloriche della figuratività poetica di Blok*. Traduzione dal russo di A. Frison (ed. or: Idem, *O fol'klornych istokach poëtičeskoj obraznosti Bloka*, in *Aleksandr Blok. Issledovanija i materialy*, Leningrad 1987, pp. 58-68) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 365-373.

◇ **N. Grjakalova, *Folkloric Sources of Blok's Imagery*** ◇
Translated by Anita Frison

Abstract

Italian translation of *O fol'klornych istokach poëtičeskoj obraznosti Bloka* by Natal'ja Grjakalova.

Keywords

Aleksandr Blok, Slavic Folklore, Symbolism, Poetic Cycle.

Author

Natal'ja Grjakalova PhD and professor, is the Head of the board that publishes the academic edition of A. Blok's complete works and letters. She is the main editor of the series *Aleksandr Blok. Issledovanija i materialy*. Among her research interests: Russian literature between the end of the 19th century and the first quarter of the 20th (mainly modernism and avant-garde), textual criticism, problems of poetics. She is the author of approximately 200 scientific publications dedicated to A. Čechov, A. Blok, N. Gumilev, A. Achmatova, O. Mandel'stam, M. Vološin, A. Amfiteatrov, B. Pil'njak, V. Rozanov, A. Remizov and other representatives of the Silver Age. She works at the Institute of Russian Literature "Puškinskij dom", Russian Academy of Sciences.

Translator

Anita Frison holds a PhD in Linguistic, Philological and Literary Sciences from the University of Padua (2018). As an adjunct professor, she currently teaches Russian literature at Ca' Foscari University of Venice. She also works as a research fellow at the University of Padua. Among her research interests: 19th and early 20th century Russian literature, Russian Symbolism, early Russian cinema, semiotics, post-colonial studies. Since 2020 she is the co-editor of the scientific peer-reviewed journal eSamizdat.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Anita Frison



Nello spazio di senso di *La baracca dei saltimbanchi*

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 375-382 ◇

IL CARATTERE ‘aperto’ dell’opera d’arte, ossia la sua capacità di entrare in contatto con altri testi, conduce frequentemente alla creazione di insiemi inconsueti di testi che differiscono, per esempio, da quelle aggregazioni usuali come il ‘ciclo poetico’, ‘l’opera dello scrittore’, il ‘simbolismo europeo’ ecc. Per questi gruppi di testi a volte non ci sono definizioni precise né nella lingua naturale, né nella metalingua scientifica. Nei lavori contemporanei di teoria del testo, comparativistica e teoria della letteratura si incontrano spesso i termini ‘intertesto’, ‘intertestualità’, ‘approccio intertestuale’, che comprendono una cerchia di eventi significativamente più ampia e di difficile definizione, rispetto a quella descritta nel presente articolo¹. In seguito affronteremo solo i testi d’arte e della ‘cultura artistica’ (opere che negli intenti sono orientate poeticamente l’una verso l’altra)², nonché uno dei molti approcci possibili alla tipologia di intertestualità analizzata. Definiremo i testi che compongono l’intertesto ‘concatenati’, e il loro spazio di senso generale – ‘spazio di senso di testi concatenati’.

Le parti costitutive dei ‘testi concatenati’, di nor-

ma, sono funzionalmente asimmetriche: tra loro si evidenziano con facilità le opere che influenzano e sono influenzate, che citano e che vengono citate, ecc. Al contempo, nei gruppi che si vengono a costituire si può spesso distinguere il testo dominante, intorno al quale si forma uno ‘spazio di senso’ particolare. Il testo dominante ‘cattura’ (non solo nel momento della sua creazione, ma anche durante il *processo di ricezione culturale*) i testi precedenti e diffonde la sua influenza su quelli successivi. In questo caso, nello spazio semantico dei testi concatenati possono essere messi in evidenza sia lo spazio di senso ‘interiore’ che quello ‘esteriore’ del testo dominante (sebbene, beninteso, i ‘testi concatenati’ possano essere anche policentrici e indagati *non* dalla posizione del testo dominante).

All’epoca del simbolismo, il diffuso orientamento del testo artistico verso altri testi della cultura genera sistemi particolarmente complessi di intersezione di ‘spazi semantici’ tra le più diverse opere. Dalla fine del XIX – inizio del XX secolo questo processo si accompagna a un’autoriflessione artistica e critica (per esempio vengono generate la concezione del simbolismo quale sintesi di tutte le tendenze della cultura mondiale precedente e l’idea di ‘sintesi delle arti’), e in tale forma esso diventa particolarmente rilevante.

In seguito saranno delineati alcuni testi, per questa o quella ragione ‘concatenati’ con il dramma lirico di Blok *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi, 1906]. L’analisi non si pone il compito di elencarli in maniera completa. Vorrei solo riportare alcuni esempi di ‘concatenazioni’ che non hanno attirato l’attenzione degli storici letterari dell’inizio del Novecento.

Gli studiosi dell’opera di Blok hanno più volte rivolto l’attenzione al legame fra il dramma lirico *La*

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

¹ Per una panoramica sui problemi dell’intertesto e dell’intertestualità cfr. P. Torop, *Problema inteksta*, in *Tekst v tekste*, “Trudy po znakovym sistemam”, 1981, XIV (“Učën. zap. Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta”, 567).

² Si veda il concetto analogo di ‘dialogo fra testi’ nei lavori di V. Toporov, R. Timenčik e altri. Come nei casi di ‘dialogo (più precisamente di polilogo) fra testi’, qui saranno presi in esame insiemi più grandi di opere (ci distanzieremo quindi dall’analisi per coppie, che domina nella comparativistica: ‘prototesto-testo’, ‘testo-metatesto’ ecc.). Essenziale è che i testi che compongono gli intertesti di nostra pertinenza modificano continuamente la propria funzione, comparando ora come proto-, ora come metatesti. Al tempo stesso l’esame del ‘dialogo fra testi’ sottolinea la relativa uguaglianza delle parti costitutive dell’intertesto. In seguito metteremo in rilievo un’altra particolarità delle aggregazioni testuali, il carattere gerarchico dei ‘testi concatenati’.

baracca dei saltimbanchi e la lirica di Blok contemporanea (*Balagan* [Il baraccone, 1906], *Balagančik* [Il piccolo baraccone, 1905] e le poesie correlate *Poët* [Il poeta, 1905], *U morja* [Vicino al mare, 1905] e alcune altre) o precedente (*Svet v okoške šatalsja...* [Barcollava la luce a una finestra, 1902], *Javilsja on na strojnom bale...* [Egli comparve all'armonioso ballo, 1902], *Vse kričali u kruglych stolov...* [Tutti gridavano alle tavole rotonde, 1902], *Dvojniki* [Il doppio, 1903], ecc.)³.

Già nell'estate del 1902 lo stesso Blok scriveva che la "feroce arlecchinata" era un fiotto della propria poesia⁴. In seguito anticipò le origini dell'"arlecchinata" agli anni dell'adolescenza: "Circa a quindici anni comparvero [...] gli attacchi di disperazione e ironia, che trovarono uno sbocco molti anni dopo nel mio primo esperimento drammaturgico (*Balagančik*, scene liriche)"⁵. Ma, evidentemente, le origini dell'"arlecchinata" di Blok risalgono a impressioni ancor più precoci, infantili. Un memorialista scrive che da ginnasiale Blok "a casa, sotto l'albero di Natale, con addosso il costume di Pierrot [...] si esibiva agli ospiti in giochi di prestigio e leggeva versi francesi"⁶.

Difficile dire quanto fu premeditata la scelta del costume di Pierrot, ma la trama del triangolo 'Arlecchino-Colombina-Pierrot' era sicuramente nota a Blok e, probabilmente, non per la lettura (o i racconti) di alcune esecuzioni classiche delle 'arlecchinata', ma per le rappresentazioni del carrozzone dei saltimbanchi, che ogni anno si tenevano diffusamente a Pietroburgo durante i cortei della Settimana grassa negli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento⁷.

³ Cfr. P. Gromov, *Geroj i vremja*, Leningrad 1961, p. 431.

⁴ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, VIII, Moskva-Leningrad 1963, p. 46.

⁵ Ivi, VII, p. 13.

⁶ G. Blok, *Iz semejnyh vospominanij*, in *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, I, a cura di V. Orlov, Moskva 1980, pp. 106-107. Il ricordo appartiene al noto traduttore M. Lozinskij, lontano parente di Blok.

⁷ A queste rappresentazioni spesso venivano condotti i bambini. Al *balagan* Blok aveva la possibilità di assistere di persona, ma poteva apprendere le trame delle 'arlecchinata' Pietroburghesi anche dai racconti dei coetanei o degli adulti. Le rappresentazioni del *balagan* e i 'cortei sui carrozzoni' venivano organizzati nel centro di Pietroburgo, all'inizio di fronte al Palazzo d'Inverno, nella piazza dell'Ammiraglio (1827-1872), e più tardi (1873-1897) a Caricynij lug (al Campo di Marte). In seguito, su ordine del sindaco di San Pietroburgo i cor-

Ecco che cosa scrive Aleksandr Benua nel libro *Moi vospominanija* [I miei ricordi] sullo "spettacolo", che nel 1874⁸, "gli era capitato [...] di vedere in uno dei più grandi teatri di legno, più precisamente al teatro Egarev, nel quale si continuavano a mettere in scena le arlecchinate secondo la tradizione antica [...]. Questo mio primo incontro con il teatro in qualche modo mi illuminò" (I-III, 293). Benua riassume la trama dell'opera. Nel corso della rappresentazione Arlecchino e Pierrot si azzuffano ferocemente (I-III, 294); si confronti con la poesia *Il doppio* di Blok:

Nel trastullo mortale, noi due Arlecchini –
Giovane e vecchio, ci stringemmo, ci abbracciammo...⁹

In seguito "Pierrot uccide Arlecchino" (I-III, 294). Cfr. "la morte" e "la resurrezione" di Pierrot, di Colombina e dei "mistici" in *La baracca dei saltimbanchi*, un chiaro tratto della poetica delle rappresentazioni del *balagan*. Arlecchino "posa una mano sulla spalla di Pierrot. Pierrot cade supino e giace immoto nel bianco camicione", i mistici "penzolano inerti sulle sedie. [...] D'improvviso Pierrot balza in piedi e corre via"; mentre Arlecchino porta lontano Colombina, l'"amica cade bocconi"¹⁰ e *muore*.

Nel finale di *La baracca dei saltimbanchi* compare la morte, "A mano a mano che [Pierrot] s'avvi-

te furono trasferiti al Preobraženskij plac (per la Settimana santa del 1897) e Semënovskij plac (1898 – inizio del XX secolo), dopo di che tramontarono e qualche anno più tardi furono interrotti. Negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza di Blok, le rappresentazioni del *balagan* erano dunque ancora molto popolari. Avevano luogo durante due settimane (la Settimana grassa e la Settimana santa), contemporaneamente in diversi teatri-*balagan* di legno. Cfr. *Russkie narodnye guljan'ja pod rasskazom A.Ja. Aleksejeva-Jakovleva v zapisi i obrabotke Evg. Kuznecova*, Moskva-Leningrad 1948; i chiarimenti sulla topografia dei cortei sono stati condotti sul manoscritto dell'articolo: A. Konečnyj, *Peterburgskie guljan'ja na balaganach*, gentilmente concessomi dall'autore [Z.M.].

⁸ I commentatori ritengono che Benua unisca una serie di impressioni infantili suscitate dalle rappresentazioni più tarde (si veda A. Benua, *Moi vospominanija*, IV-V, Moskva 1980, p. 646. In seguito nel testo si danno i riferimenti in questo modo: i numeri romani indicano i volumi, i numeri arabi le pagine). Il testo dei ricordi sui *balagan* della Settimana grassa in *Moi vospominanija* è affine a A. Benua, *Maslenica (vospominanija)*, "Reč", 01.02.1917, nonché alla variante ampliata del citato articolo A. Benua, *Predislovie*, in A. Lejfer, *Balagany*, Petrograd 1922, pp. 5-20. I richiami a *La baracca dei saltimbanchi* di Blok in questi articoli sono comunque minori che in *Moi vospominanija*.

⁹ "В смертном весельи — мы два Арлекина — / Юный и старый — сплелись, обнялись!..", cfr. A. Blok, *Sobranie*, op. cit., I, p. 288.

¹⁰ A. Blok, *Drammi lirici*, trad. it. di S. Leone – S. Pescatori, Torino 1977, p. 11, 13 [N.d.T.].

cina, i lineamenti di lei *cominciano a ravvivarsi*"¹¹, è Colombina, che però in seguito di nuovo sparisce.

Nella rappresentazione vista da Benua Pierrot "sul posto fa a pezzi il compagno defunto, come se giocasse a birilli con la testa, con le gambe e le braccia (mi sconcerta il perché non scorra il sangue)" (I-III, 294-295). Si confronti la poesia *Il piccolo baraccone*: "Io perdo sangue-succo di mirtillo"¹² in entrambi i casi la 'non conformità al reale' degli avvenimenti turba la percezione infantile (di Benua-bambino nei *Miei ricordi*, degli eroi-bambini in *Il piccolo baraccone*), che però non viene compromessa.

In seguito "Arlecchino rianimatosi [...] *vola dalla finestra aperta*" (I-III, 295). Si confronti la famosa scena in *La baracca dei saltimbanchi*: Arlecchino, che desidera uscire dal mondo teatrale-convenzionale ed entrare nel mondo autentico, dove "la primavera aleggia nel cielo", "salta dalla finestra [...] La carta si squarcia. Arlecchino vola nel vuoto a gambe levate"¹³.

Nel terzo atto dello spettacolo del Teatro Egarev "Arlecchino e Colombina accompagnano i propri inseguitori né più, né meno che *all'inferno*, rischiato dalla luce rossa dei bengala [...]. Sembra che la morte incomba su tutto [...], ma [...] è stato solo lo scherzo di una fata" (I-III). Si confronti la poesia *Il piccolo baraccone*:

Osserva laggiù: *da sinistra*
si appressa un corteo di fiammelle...
 Vedi le fiaccole? Ne scorgi il fumo?
 [...]
*Questa è la schiera infernale...*¹⁴

Anche in Blok ciò che viene raffigurato si rivela uno 'scherzo', una rappresentazione da *balagan*.

L'arlecchinata-pantomima al Teatro Egarev non era l'unica fra le arlecchinate del *balagan* a Pietroburgo. Da bambino, Aleksandr Benua aveva visto la medesima rappresentazione con attori parlanti al *balagan* di Wilhelm Berg (cfr. I-III, 296). In questo spettacolo "la risata amichevole veniva provocata

dalle dame-burattini, che danzavano in maniera esilarante, e quando cadevano risultavano internamente cave" (I-III, 296). Nel dramma *La baracca dei saltimbanchi* "la fidanzata cade nella neve", e si rivela di cartone:

Intorno alla mia *amica di cartone* –
 Egli suonava ed alto saltava,
 [...]
 [...] io e te piangeremo,
 Per la tua *fidanzata di cartone*¹⁵.

E, infine, in quello stesso teatro "tende gigantesche erano sistemate a guisa di *diavoli* seduti carponi", le cui "*zampe avvolgevano i nemici* di Arlecchino" (I-III, 296); cfr. nella poesia *Il piccolo baraccone* "*Un orrido diavolo agguanta un ometto*"¹⁶. Questa scena avviene "al suono della musica 'infernale'" (I-III, 296).

Le ultime parole sono una citazione diretta della poesia *Il piccolo baraccone*, già più volte menzionata: "E risuona una musica infernale"¹⁷.

Rispetto ai paralleli menzionati sorge spontanea una domanda: Benua non interpreta forse le proprie impressioni infantili sotto l'influenza della lirica e del dramma di Blok? Evidentemente è così, sebbene il grado di queste influenze non sia chiaro. Tuttavia, il carattere complessivo dei ricordi dell'artista – la memoria precisa dei dettagli degli oggetti e delle figure d'arte (le loro caratteristiche cromatiche, sonore, spaziali ecc.) e degli episodi (della vita o dei testi artistici) – ci persuade che tale discorso può riguardare solo una sua particolare selezione di fatti che vengono esposti nella 'lingua di Blok', ma non l'invenzione di scene mancanti nelle arlecchinate. Queste immagini, senza dubbio, erano presenti nelle arlecchinate dei *balagan* del periodo in cui Benua e Blok erano bambini¹⁸.

¹⁵ Idem, *Drammi*, op. cit., p. 13 [N.d.T.].

¹⁶ Idem, *Poesie*, op. cit., p. 55 [N.d.T.].

¹⁷ Ibidem [N.d.T.].

¹⁸ Tra gli spettacoli del *balagan* le arlecchinate avevano un ruolo primario. Già nel 1831 F. Bulgarin scriveva su "Severnaja pčela" del 17 febbraio (n. 38, citato in *Russkie narodnye guljan'ja*, op. cit. p. 9) a proposito di "Colombina, eroina abile della pantomima". La "pantomima italiana, l'arlecchinata" (Ivi, p. 12) dominò nel repertorio nel corso di vari decenni, sebbene venisse gradualmente lasciata in ombra da stilizzazioni nello spirito nazionale e da messe in scena dei classici russi. Egarev, Legat e Berg misero in scena arlecchinate

¹¹ Ivi, p. 18 [N.d.T.].

¹² Idem, *Poesie*, trad. it. di A. M. Ripellino, Milano 2016, p. 55 [N.d.T.].

¹³ Idem, *Drammi*, op. cit., p. 17 [N.d.T.].

¹⁴ Idem, *Poesie*, op. cit., p. 55 [N.d.T.].

La ‘concatenazione’ dei frammenti tratti dalle memorie di Benua con *La baracca dei saltimbanchi* risulta, in questo modo, pluriplanale. Essa si fonda anche sul fatto che entrambi i testi risalgono alla comune sfera di impressioni culturali infantili, nonché sul fatto che per Benua *La baracca dei saltimbanchi* è una lingua che codifica e sistematizza i suoi primi ricordi dei *balagan* pietroburghesi, mentre i *Ricordi* sono una particolare metadescrizione del dramma lirico di Blok, di cui mettono in luce la genesi.

Le immagini delle arlecchinate sono messe in risalto nella lirica di Blok degli anni 1902-1904, nelle opere che in seguito il poeta riporta alle sezioni V-VI di *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi sulla Bellissima Dama, 1901-1902] e al ciclo *Rasput'ja* [Crocicchi, 1902-1904]. Le fonti biografiche di queste immagini ci riportano alle impressioni suscitate dai balli in maschera che Ljubov' Mendeleeva e Blok frequentavano nella casa dei Botkin, amici dei Mendeleev. Solitamente i versi-arlecchinata vengono studiati come una delle manifestazioni di quell'ironia che aveva distrutto l'utopia ‘solov'ëviana’ dell'eterno femminino nell'opera di Blok. Ma la ‘arlecchinata’ precede cronologicamente di molto le ‘delusioni della mistica’ e, al contrario, emerge al picco del *pathos* mistico dei *Versi sulla Bellissima Dama* come ironia romantica, inevitabile per qualsivoglia romanticismo rivolto alla realtà. Solo più tardi l'ironia acquista un carattere tragico (come in Heine), si contrappone alla fede (come è accaduto più volte all'inizio degli anni 1890 anche in Vladimir Solov'ëv) e, infine, allontana temporaneamente tutti i problemi dell'ideale mistico (oggettivo) alla periferia della coscienza poetica. La semantica e la funzione delle immagini della *commedia dell'arte* [in italiano nel testo – C.C.] sono dunque modificate nella sostanza: l'‘arlecchinata’, l'ironia, si interpretano nel 1906 come una forza di distruzione escatologica del mondo nel suo complesso (cfr. il finale di *La baracca dei saltimbanchi* con la dissoluzione del mondo-*balagan* di fronte agli spettatori), e, di conseguenza, a tale disgregazione

anche nella seconda metà del secolo. Nel libro di A. Lejfert (cfr. p. 46) sono riportati i programmi delle rappresentazioni del *balagan* degli anni 1889-1890; in essi le arlecchinate sono ricordate piuttosto spesso (cfr. p. 51, 57, 61 ecc.).

è facile attribuire un significato di escatologia rivoluzionaria (di rivolta, cfr. il finale di *Korol' na ploščadi* [Il re sulla piazza, 1906]). L'ampiezza dei significati delle immagini della *pièce* ha determinato la varietà della sua ricezione.

La baracca dei saltimbanchi, e in particolare la messa in scena di Mejerchol'd al teatro di Vera Komissarževskaja, furono eventi eccezionali nella storia della cultura russa. La loro influenza e il loro riflesso nei testi culturali più diversi sono moltissimi. Ne ricordiamo solo alcuni.

Come noto, il tradizionale ‘triangolo’ dell'arlecchinata aveva in *La baracca dei saltimbanchi* anche un sottotesto biografico, legato intricatamente ai rapporti fra Blok, Ljubov' Blok e Andrej Belyj. Belyj, che aveva aspramente attaccato *La baracca dei saltimbanchi* nei suoi articoli critici¹⁹, nella lirica del 1906 fa riferimento in modo meno univoco al sistema di immagini della *pièce* (nonché della lirica giovanile di Blok)²⁰. Nella poesia *Vakchanalija* [Baccanale] scritta a Monaco nel 1906, “Arlecchino” è un becchino che sotterra l'eroe lirico:

Armeggiando, trascinarono in casa
La bara sanguinolenta due arlecchini²¹.

Lo stesso nella poesia *Arlekinada* [Arlecchinata, 1906], che è dedicata agli “arlecchini contemporanei”:

Andavamo a seppellirlo
[...]
Un misero arlecchino –
Un vecchietto canuto, mezzo cieco, –
In una domanda caustica, muta
Di scatto alzò un volto rugoso

¹⁹ Cfr. A. Belyj, *Sinematograf*, “Vesy”, 1907, 7, (Il cinema “è un baraccone dei saltimbanchi nel senso più alto di questa parola” è contrapposto a “Balagan-čik”, alla sua ironia: “Tutti questi ‘ini’, sono, bisogna dirlo, qualcosa di beffardo e schifoso”); Idem, *Simvoličeskij teatr: po povodu “gastrolej Komissarževskoj”*, “Utro Rossii”, 28.09.1907, 16; e in particolare Idem, *Oblomki mirov. Blok Aleksandr. Liričeskije dramy* (rec.), “Vesy”, 1908, 5 (“Balagančik è una invocazione alla morte”, “i frammenti di mondi in rovina”, p. 66; “l'inutile cerimonia funebre del poeta alla sua anima, che ha gettato sé stessa e i propri idoli sull'altare [...] del vuoto”, p. 67 ecc.).

²⁰ Andrej Belyj era presente alla lettura di *La baracca dei saltimbanchi* a casa di Blok nella primavera del 1906 (cfr. V. Pjast, *Vospominanija o Bloke. Pis'ma Bloka*, Peterburg 1923, p. 35; Idem, *Poëma v nonach*, Moskva 1911, p. 11.

²¹ A. Belyj Andrej, *Stichotvorenija i poëmy*, Moskva-Leningrad 1966, p. 232.

Con incollato un naso di cartone²².

Ma sempre lì agli “arlecchini” si contrappone il profeta che risorge, il “defunto”:

[...] E si alzò il defunto,
[...]
“Voi pensavate che io fossi morto,
Voi pensavate? Sono di nuovo con voi.
Vi vengo incontro, maledicendo e minacciando
Con le mani morte.

Voi pensavate che io fossi uno scherzo?..
Prego che la pesante nube
A sette teste scagli il tuono
Sulla stirpe blasfema e maligna”²³.

Ma anche in questo profeta non è difficile scoprire... Arlecchino, ucciso, “rianimato”, e che “dileggia per vendetta con scherzi feroci i suoi nemici” (I-III, 295).

L'eroe lirico di queste poesie di Belyj non è l'ingenuo fortunello di *La baracca dei saltimbanchi*, che si mette nei pasticci, ma una figura polemica nei confronti di Blok, un Arlecchino tragico, che nasconde, sotto la maschera del pagliaccio, la sua essenza di profeta incompreso, cacciato, ma vendicativo. Questa figura è una variante di quelle immagini costitutive dell'Io lirico di Belyj, come il “Cristo-impostore follemente ridicolo” del primo periodo e la “maschera”, il “domino rosso” dell'opera più tarda (comprese le metadescrizioni di questa immagine in *Peterburg* [Pietroburgo], e in seguito nella prosa memorialistica)²⁴. È degno d'attenzione il fatto che una delle immagini più solide e caratteristiche dell'eroe lirico di Belyj del primo decennio del Novecento – il “domino” – si sia formata superando lo stadio di “Arlecchino”²⁵.

Nel 1911 Benua collaborò come artista-decoratore e co-autore al libretto *Petruška* di Igor' Stravinskij. Sul legame di *Petruška* con *La baracca dei saltimbanchi* è già stato scritto²⁶, ma è peculiare che questo legame sia stato notato dal Benua memorialista in maniera prevalentemente indiretta, attraverso il suo accostamento di *Petruška* e Arlecchino nell'infanzia: “*Petruška* non meno di Arlecchino è stato mio amico dall'infanzia”.

Nel teatro di *Petruška*,

come alle pantomime del *balagan*, tutto si riduce a infinite buffonate di un malandrino, che si concludono con un diavolo irsuto, che trascina la ‘simpatica canaglia’ all'inferno [cfr. la citazione sopra riportata, tratta dalla poesia *Il piccolo baraccone*, Z.M.]. [...] Ma mi ha affascinato ancora di più l'idea di rappresentare sulla scena teatrale la Settimana grassa, i cari *balagan*, questa grande consolazione della mia infanzia. (IV-V, 521)

Nell'interpretazione di *Petruška* in generale, Benua ritiene protagonista principale “la rappresentazione di tutto ciò che di spirituale e sofferente c'è nell'essere umano, ovvero il principio poetico”, ma “la sua dama, Colombina-ballerina, risulta la personificazione dell'eterno femminile” (IV-V, 522). Quest'ultima affermazione è già uno sbocco alle immagini di Blok.

Tanto più curiosa è la trasformazione della trama blokiana in Benua. Il suo *Petruška* viene associato, è evidente, a Pierrot, ma solo come principio “sofferente [...] e poetico” (sul piano della trama come innamorato respinto della Ballerina). Gli è estranea l'assenza di compromesso della tragicità blokiana: il suo eroe deve trionfare, anche se romanticamente, con un trionfo dell'anima liberata dal corpo mortale. Non sorprende che a *Petruška*, nel pieno spirito delle associazioni infantili di Benua, siano conferiti anche i tratti di Arlecchino: egli “*si lancia con la testa dritto nella finestra*”, mentre dopo la morte compare ai suoi nemici per vendicarsi di loro.

da *Mednyj vsadnik* [Il Cavaliere di bronzo] [...] a buon diritto avrebbe dovuto recare in epigrafe i versi di Blok noti a Belyj: “Io indossavo brandelli variopinti!”, Ivi, p. 48. Ha senso indagare il livello di ‘concatenazione’ di *Pietroburgo* con il dramma lirico di Blok. Approfitto dell'occasione per ringraziare N. Skvorcov per avermi indicato la recensione di Gidoni, che non era rientrata negli studi contemporanei su Blok.

²⁶ Cfr. per esempio: J. Slonimiskij, *K postanovke Petruški*, Leningrad 1933, p. 14; M. Druskin, *Igor' Stravinskij*, Leningrad 1979, p. 55 ecc.; J. Slonimskij – M. Druskin, *Petruška*, Leningrad 1935, p. 8.

²² Ivi, p. 233.

²³ Ivi, p. 234.

²⁴ La ‘concatenazione’ dell'opera critica e artistica di Belyj con *La baracca dei saltimbanchi* è caratterizzata, con ogni probabilità, anche da un'altra peculiarità: A. Fëdorov ipotizza che lo stesso dramma di Blok sia un riferimento polemico al frammento tratto dal mistero incompiuto di Andrej Belyj *Prišedšij* [Colui che è venuto], pubblicato nell'almanacco “*Severnye cvety na 1903 god*” (cfr. A. Fëdorov, *Al. Blok – dramaturg*, Leningrad 1980, pp. 57-61).

²⁵ È singolare che una serie di critici identificassero il “domino rosso” di Nikolaj Apollonovič Ableuchov con il costume di Arlecchino (cfr. A. Gidoni, *Omračennyj Petrograd*, “Apollon”, 1916, 9/10, p. 46). A. Gidoni ritiene che *Pietroburgo* sia colmo di citazioni sia da *La baracca dei saltimbanchi*, che dalla lirica di Blok, legata al tema del *balagan*: “Tutto il romanzo, che reca un'epigrafe tratta

Quanto è stato detto è curioso non solo per l'intreccio di sistemi artistici di testi lontani l'uno dall'altro, quali l'arlecchinata del *balagan*, il 'dramma lirico' simbolista, il balletto postsimbolista, la lirica di Belyj e Blok, *Peterburg* di Belyj e le memorie tarde di Benua. Non meno interessanti sono le differenze nella ricezione dell'arlecchinata da parte dei tre artisti.

Per Benua il protagonista preferito dell'arlecchinata è in assoluto Arlecchino. "Mi sono semplicemente innamorato del personaggio principale, di Arlecchino" (I-III, 293). Anche Belyj sceglie per sé il ruolo di Arlecchino 'presentato' in *La baracca dei saltimbanchi* di Blok, ma lo trasforma in un Arlecchino tragico e sofferente, in Arlecchino-Dioniso (cfr. il motivo della morte e della risurrezione) o, nello spirito delle identità simboliste, in 'Arlecchino-Cristo'. Invece Blok, che ha avvicinato l'eroe lirico della poesia del 1902-1903 ora ad Arlecchino, ora a Pierrot, in *La baracca dei saltimbanchi* fa diventare Pierrot il proprio eroe, mentre rende Arlecchino il suo doppio, l'antagonista. La scelta di un 'proprio' eroe simboleggia palesemente l'approccio 'estetico' al mondo di Benua, futuro *miriskusnik* [membro di *Mir iskusstva*], il neoromanticismo tragico e buffo di Andrej Belyj e l'avvicinamento del tardo Blok ai temi della sofferenza del mondo.

Questa differenza di approcci può essere interpretata anche in altro modo. Per Blok e Belyj le 'maschere' di Pierrot e Arlecchino sono maschere 'liriche', raffigurate dall' 'interno', dalla posizione di chi le indossa (per questo è noto anche ciò che sta "sotto la maschera"²⁷). Nella prosa artistica e memorialistica di Belyj ha luogo una trasformazione soltanto apparente del punto di vista sulla 'maschera'. Cambia la lingua della descrizione, la 'metodologia' (tanto importante per il postkantiano Belyj), ma l'oggetto della descrizione e il suo rapporto con quanto viene descritto sono gli stessi: si descrive l'Io dell'artista.

La posizione del *miriskusnik* Benua, autore del libretto e della messa in scena di *Petruška*, è vicina all'acmeismo: qui viene creato (stilizzato) un fatto d'arte *al di fuori dell'artista* ("i cari *balagan*" dell'infanzia del padre e della propria). Il carattere da

balagan del balletto di Stravinskij-Benua è affine alle messe in scena dello Starinnyj teatr o ad alcune linee delle ricerche registiche di Vsevolod Mejerchol'd negli anni Dieci.

Infine, è plausibile l'opinione per la quale oggetto della raffigurazione artistica diventa la stilizzazione stessa, in quanto tratto dell'arte di una determinata epoca o sua particolarità. Anche in questo caso sono possibili due approcci. Il primo è interiore: l'autore è lo stesso 'stilizzatore' che vive all'interno del 'mondo dell'arte'; si vedano ad esempio i drammi ironici di Fëdor Sologub *Van'ka Ključnik i paž Žean* [Van'ka il dispensiere e il paggio Jean, 1909], *Nočnye pljaski* [Danze notturne, 1909] ecc., nonché la posizione della giovane Achmatova, riflessa per esempio nella poesia *Vse my bražniki zdes', bludnicy...* [Qui siamo tutti puttane e libertini]. Il secondo approccio è esteriore: l'autore è separato dall' 'epoca della stilizzazione' (approssimativamente o nello spazio o nel tempo). Così è *Poëma bez geroja* [Poema senza eroe] di Achmatova.

Non a caso qui il mondo delle 'maschere' e della 'buffonata' non è il *balagan* (che ha sempre conservato nella letteratura russa il fascino del carattere 'popolare'), ma piuttosto il ballo in maschera (il mondo lermontoviano delle 'maschere' mondane)²⁸, simbolo di un'epoca straordinaria prossima alla fine.

È ancora più interessante che quanto viene raffigurato nella prima parte del poema, all'inizio della seconda parte venga connotato come l' "*infernale arlecchinata* del '13"²⁹. Le immagini dell' "arlecchinata" della lirica di Blok e del dramma *La baracca dei saltimbanchi* rivivono qui in maniera nuova. L'identificazione di uno dei volti dell'eroina con Colombina³⁰ e del suo innamorato respinto con "il dragone Pierrot"³¹ denota chiaramente il "famoso rivale"³² di Pierrot come Arlecchino. Ma al tempo stesso, come si è suggerito più volte, i pro-

²⁸ Lo stesso si riscontra nella lirica di Belyj degli anni in cui egli crea il motivo del 'domino'. Ma in Belyj si tratta, come appare chiaro da quanto è stato detto sopra, dell'immagine dell'Io lirico (punto di vista interiore) (la posizione 'primaria' e non la metadescrizione).

²⁹ A. Achmatova, *Poema senza eroe e altre poesie*, trad. it. di C. Riccio, Torino 1966, p. 103 [il corsivo è di Z.M.] [N.d.T.].

³⁰ "Agli uni sembra che sia Colombina", Ivi, p. 85 [N.d.T.].

³¹ Ivi, p. 91 [N.d.T.].

³² Ibidem [N.d.T.].

²⁷ A. Blok, *Sobranie*, op. cit., II, p. 236.

totipi di questi personaggi del poema sono Ol'ga Glebova-Sudejkinina, Vsevolod Knjazev, Aleksandr Blok. La linea 'Blok-Arlecchino' conduce al primissimo 'testo-arlecchinato' di Blok, la poesia *Barcolava la luce a una finestra*. In *Poema senza eroe* in parte si ricrea anche la situazione di questa poesia (cfr. i versi di Blok "[...] la luce a una finestra, / [...] bisbigliava all'ingresso / con l'oscurità un arlecchino"³³ e quelli di Achmatova "Da mezzanotte erra sotto le finestre, / su di lui implacabile è puntato / il raggio opaco del lampione all'angolo"³⁴). Ma in Achmatova Pierrot "passeggia sotto le finestre", e l'epilogo macchiato di sangue (che evidentemente ci riporta alle scene 'insanguinate' con Arlecchino nei *balagan* Pietroburghesi!) ancora una volta annulla l'autoidentificazione di Blok con Pierrot proposta in *La baracca dei saltimbanchi*, sottolineando la vittoria momentanea di 'Arlecchino' e la 'tragica colpa' fatale della gente dell' 'epoca in maschera'.

www.esamizdat.it ◇ Z. Minc, *Nello spazio di senso di La baracca dei saltimbanchi*. Traduzione dal russo di C. Criveller (ed. or: Idem, *V smyslovom prostranstve Balagančika*, "Trudy po znakovym sistemam", 1986, XIX, pp. 44-53) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 375-382.

³³ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 27 [N.d.T.].

³⁴ A. Achmatova, *Poema*, op. cit., p. 97 [N.d.T.].

◇ *In the Conceptual Space of The Puppet Show* ◇
Translated by Claudia Criveller

Abstract

Italian translation of *V smyslovom prostranstve Balagančika* by Zara Minc.

Keywords

Aleksandr Blok, Theatre, Lyric Dramas, Balagančik, Aleksandr Benua.

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

Claudia Criveller is Associate Professor in Russian Literature and Language at the University of Padua. Her main research areas are Russian Modernism and early twentieth-century Russian literature, with a particular focus on Andrej Belyj's works. She has also worked on intersemiotic translation, working on Fedor Dostoevskij's as well as Belyj's works. She has authored theoretical works on Russian autobiographical fiction with a focus on Vladimir Nabokov, Venedikt Erofeev, Andrej Siniavskij and Evgenij Charitonov.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Claudia Criveller



Il cinematografo nella vita di Aleksandr Blok

Neja Zorkaja

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 383-396 ◇

SE sfogliamo i diari e i taccuini di Aleksandr Blok, le sue lettere e le sue memorie, ci accorgiamo che il cinematografo ha sempre occupato nella sua vita un certo ruolo ed è stato oggetto di un interesse assiduo, a tratti persino fervente. I diari, i taccuini e le lettere del poeta sono ricchi di osservazioni a riguardo: “è sera tardi e siamo al cinematografo”, “inquietudine notturna dopo il cinematografo”, “passeggiamo ed entriamo al cinematografo”, “stasera al *cinéma*” e altre ancora. In alcuni periodi (il 1908, la primavera del 1914) Blok era solito frequentare il cinematografo diverse volte la settimana, riempiendo lettere e appunti di interessanti e profonde riflessioni in merito. Si sono persino conservate testimonianze di trattative dirette con produttori cinematografici per sceneggiature mai realizzate.

Nonostante ciò, il rapporto con il cinema non è mai stato al centro degli studi blokiani. In nessuno dei molti libri dedicati al poeta (principalmente saggi sulla vita e sulle opere)¹ si fa riferimento a questo tema. A quanto pare, la sua importanza non è ancora stata riconosciuta ed è considerato un ambito di ricerca ‘effimero’, extra-accademico, benché non lo sia affatto. Nella biografia, nella personalità e nel destino di Aleksandr Blok (come del resto in qualsiasi altra biografia illustre) si condensano gli eventi più disparati, avvenimenti all’apparenza contraddittori ma in realtà correlati. Può rivelarsi significativo anche ciò che a prima vista appare casuale. Senza contare che lo stesso Blok amava ricorrere

all’“associazione di fenomeni legati ad ambiti di vita apparentemente privi di connessione [...]”². Nella celebre prefazione al poema *Vozmezdje* [La nemesi, 1919], ricostruendo lo scenario del 1911 Blok accosta fatti diversi, a prima vista inconciliabili, come la conferenza di Miljukov, il dilagare della “lotta francese” nei circhi di Pietroburgo, l’estate torrida (“tanto che l’erba bruciava alle radici”), i voli degli aviatori, l’assassinio di Stolypin, gli scioperi dei ferrovieri a Londra. Questo elenco, che a detta di uno dei primi studiosi del poeta ricorda una “pellicola cinematografica”³, si chiude con le seguenti parole, spesso citate dagli esperti di Blok e di cinema: “Tutti questi fatti, che si direbbero così eterogenei, hanno per me un significato unitario. Io sono abituato a giustapporre i fatti di tutti i campi della vita (accessibili alla mia vista in un dato periodo), e sono sicuro che tutti assieme danno sempre vita a un unico movimento musicale”⁴.

Questo principio di inquadratura simultanea, ‘a montaggio’, dei vari avvenimenti, eventi e fenomeni della sua vita, sarebbe, a nostro avviso, utile per addentrarsi nel mondo artistico di Aleksandr Blok o, per usare le parole di Andrej Belyj, nel profondo della sua “enigmatica e straordinaria personalità”. Negli studi blokiani predomina il ‘biografismo’, la tendenza a tracciare un’evoluzione: un’evoluzione nella visione del poeta, nei motivi della sua produzione, nel rapporto con determinate realtà, problemi, ecc. E ciò è più che naturale. Tuttavia, nei lavori degli studiosi di Blok tale evoluzione è spesso presentata come un flusso unico di slanci poetici filtrati e distillati e i fatti biografici si allineano e si susseguono

* While every effort was made to contact the copyright holders of the article, we were unable to do so. If the copyright holders contact the author or the publisher, we will be pleased to rectify any omission at the earliest opportunity.

¹ Si vedano L. Timofeev, *Aleksandr Blok (Očerki žizni i tvorčestva)*, Moskva 1946; N. Vengrov, *Put’ Aleksandra Bloka*, Moskva 1963; V. Orlov, *Tri očerka ob Aleksandre Bloke*, in Idem, *Puti i sud’by*, Moskva 1963; e altri lavori su Blok dello stesso autore; P. Gromov, *A. Blok, ego predšestvenniki i sovremenniki*, Moskva 1966; A. Turkov, *Aleksandr Blok*, Moskva 1969 e altri.

² A. Blok, *Katilina (stranica iz istorii mirovoj revoljucii)*, Petrograd 1919, p. 57.

³ N. Cingovatov, *Muza Bloka*, Ivanovo-Voznesensk 1922, p. 10.

⁴ A. Blok, *Prefazione*, in Idem, *La nemesi*, trad. it. di C. G. De Michelis, Torino 1980, p. 6.

regolari come un pendolo. Una prospettiva all'apparenza così parziale e marginale come quella che analizza il rapporto del poeta con il cinematografo spezza questa regolarità e induce a porsi nuove domande, le cui risposte, probabilmente, aiuterebbero a rivelare l'ignoto e a chiarire il già noto. Consideriamo, ad esempio, questo strano particolare: nella nota esplicativa a *Dvenadcat'* [I dodici, 1918], Blok individua tre momenti della sua vita in cui si abbandonò "ciecamente all'istinto". Il secondo di questi, per sua ammissione, fu il marzo del 1914. Questo periodo coincide con la rappresentazione della *Carmen* al Teatro del Dramma Musicale, la passione amorosa per la cantante Ljubov' Del'mas e la creazione del ciclo poetico a lei dedicato, *Carmen*, considerato uno dei punti più alti della lirica d'amore del poeta. L'inverno e ancor di più la primavera del 1914 costituiscono anche uno dei periodi di più intenso 'fervore cinematografico' nella vita del poeta, in cui i riferimenti al cinematografo si fanno particolarmente frequenti nei suoi taccuini.

C'è forse qualche legame tra le "forze cieche" impossessatesi di lui e la sistematicità dei suoi approcci al cinema, o tra la messinscena della *Carmen* e il 'grande schermo' nella percezione di Blok? E ancora: tra il suo lavoro al dramma *Roza i krest* [La rosa e la croce, 1913] e le riflessioni sulla nuova fase del cinematografo riportate nella lettera all'attrice Ol'ga Gzovskaja? E infine: fra il poema *I dodici*, scritto nel gennaio del 1918, e la decisione dello stesso anno di scrivere una sceneggiatura?

A nostro avviso, il legame fra questi fenomeni, apparentemente slegati l'uno dall'altro, esiste. E dal momento che lo stesso Blok affermava che ogni anno della sua vita si tingeva di un "colore ben preciso"⁵, la "tabella cronologica" del 1918 — anno fondamentale per il poeta — deve essere senz'altro integrata da un 'episodio scenico', nella cui mancata realizzazione si trova quella regolarità tanto cara al biografo.

Negli studi sul cinema e nei lavori dei critici il tema 'Blok e il cinema' è stato appena accennato, ma non sviluppato. Alla "passione intima" di Blok per il cinematografo fa riferimento Nikolaj Iezuitov

in una delle sue prime ricerche sul cinema russo pre-rivoluzionario, riportando, tra le altre cose, due frammenti dei diari del poeta che testimoniano la sua frequentazione dei cinematografi. Una menzione a sé meritano poi le ricerche di Vsevolod Višnevskij. Appassionato collezionista di materiali sulla storia del cinema russo, Višnevskij si interessò per primo ai legami fra gli scrittori e il cinematografo, iniziando a raccogliere a questo scopo le dichiarazioni sul cinema dei maggiori esponenti della cultura russa. Nel fondo V. Višnevskij dell'Archivio del Gosfil'mofond (GFF)⁶ sono conservati anche i materiali da lui raccolti su Blok (tratti dalla stampa cinematografica e dai documenti blokiani pubblicati fino a quel tempo, ovvero i primi anni Cinquanta). Alcune osservazioni interessanti riguardanti il rapporto tra il poeta e il cinematografo si devono a Vladimir Lakšin, il primo a pubblicare la sua lettera più rilevante a riguardo, vale a dire quella ad Aleksandr Sanin del 10 settembre 1918 ("Iskusstvo kino", 1956, 5). In particolare, Lakšin richiamò l'attenzione sull'argomento come ambito specifico di ricerca. I temi interdisciplinari attirano l'attenzione degli storici proprio perché consentono di intravedere i ponti tra i diversi fenomeni culturali di un'epoca, ricostruendone l'integrità estetica; nella fattispecie questo tema, che non fa certo eccezione, permette di definire la posizione dell'arte cinematografica appena nata all'interno del panorama storico di riferimento.

Senza pretendere di colmare tutte le lacune o di esaurire il tema, né tantomeno di risolvere le questioni più specifiche in merito, raccoglieremo un insieme di documenti e testimonianze poco conosciuti, dimenticati, talora inediti, che a nostro avviso dimostrano l'importanza dello studio di questi materiali.

Le prime allusioni di Blok al mondo del cinema e le sue prime impressioni a riguardo risalgono al 1904. In una cartolina del 21 novembre inviata a Evgenij Ivanov, uno dei suoi amici più stretti e cari, Blok scrive:

Ieri stavo venendo da Voi. A un tratto ho visto il cinematografo sul Litejnij. Sono entrato e ho guardato le 'pellicole in svolgimento' fino all'una circa. Pur percependo in ciò un certo simbolismo,

⁵ Idem, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, VII, Moskva 1960, p. 15.

⁶ Gosudarstvennyj fond kinofil'mov Rossijskoj Federacii [N.d.T.].

ho deciso di oltrepassare tutte gli ostacoli sparsi sul tragitto fino alla Nikolaevskaja. Ve lo dico in tutta serietà. C'è qualcosa di misterioso in città che mi cattura [...]. La cosa migliore è sgattaiolare via, facendo finta di nulla. Oh città!⁷

In seguito nelle sue memorie Evgenij Ivanov fa di nuovo riferimento a quella lettera, inserendola in un contesto artistico e biografico preciso. Il 1904 è l'anno della prima falla, della crisi nella visione del mondo del poeta, chiaramente segnalata dal passaggio dai luminosi cicli del primo volume al 'demonismo' del secondo, dalla *Prekrasnaja Dama* [Bellissima dama] alla *Neznakomka* [Sconosciuta], dalle albe rose di Šachmatovo e i *terema* bianchi di Mosca a Pietroburgo.

Non aveva ancora scoperto il suo amore per la nostra città di Pietro, ma già allora ne era pervaso [ricorda Evgenij Ivanov]. "Vagava" per la città, soprattutto in periferia; la sua "misteriosa forza lo attraeva inconsapevolmente" verso la città, verso le rive del fiume [...]. A quel tempo nell'anima non si sentiva ancora un "cittadino" e considerava il nostro angolo familiare una "non-città", era come se vivessimo altrove: via Nikolaevskaja, nei pressi dell'ippodromo, era ampia, deserta e silenziosa, e non si allungava verso il "centro" infernale, dove già iniziavano a moltiplicarsi i "nastri"; gli "anfratti" dei cinematografi, con le loro "pellicole in svolgimento", attiravano i passanti, ubriacandoli di vita come le osterie⁸.

Fu così che il cinematografo fece ingresso nella vita di Blok, insieme alla "città", al "fumo", all' "inganno", ai "tetti di stagno", alle "baracche dei saltimbanchi", ai "vicoletti", al "luccichio", al "sogno elettrico ad occhi aperti" e così via, vale a dire a tutto quel coacervo di immagini e motivi nuovi che predominano nelle liriche degli anni 1904-1906. E. P. Ivanov individua con estrema precisione il legame diretto tra la comprensione del "mistero della città" e il cinematografo, del resto è lo stesso Blok a parlarne apertamente. È interessante che il tema in questione resti per tutta la vita del poeta indissolubilmente legato a Pietroburgo, un inconfondibile *leitmotiv* della sua "città". Con rarissime eccezioni, tutte le note, i pensieri e i contatti con tale ambiente risalgono agli anni pietroburghesi. Pietroburgo

⁷ A. Blok, *Pis'ma Aleksandra Bloka k E. P. Ivanovu*, Moskva 1936, pp. 31-32.

⁸ *Blokovskij sbornik: Trudy naučnoj konferencii, posvjaščennoj izučeniju žizni i tvorčestva A. A. Bloka*, a cura di V. Adams – B. Egorov – Ju. Lotman – D. Maksimov, Tartu 1964, pp. 365, 380.

è inconcepibile senza lo "sfavillante *cinéma*". Nella coscienza di Blok il cinematografo si trasforma gradualmente da novità, "inganno", segno del "mistero della città", a elemento costitutivo di una tipica giornata angosciosa pietroburghese, "silenziosa follia", vanità delle vanità. Ecco, ad esempio, come lo descrive nel componimento del 1914:

Ordinario il giorno scorreva:
nella silenziosa follia.
Intorno la gente parlava
di farmaci, medici, malattie.
Di lavoro parlava un amico,
un altro – di Cristo,
e il quarto – di un giornale.
Due poeti (ammiratori di Puškin)
Avevano spedito dei libri
Con varie rime e metri.
La studentessa aveva inviato un manoscritto
con una sfilza di epigrafi
(di Nadson e dei simbolisti).
E dopo – mentre il telefono squillava
il postino consegnava una busta
imbevuta di un profumo sconosciuto.
Mettete le rose sul tavolo –
era scritto sul biglietto,
e furono lasciate sul tavolo...
E dopo – l'amico scrittore,
con la barba fino agli occhi,
raccontò a lungo
dei lamenti dei croati del sud.
Il critico, stroncando il futurismo,
il simbolismo derideva,
e il realismo non risparmiava.
Al cinematografo di sera
Un potente barone baciava
sotto la palma
una donna di bassa lega,
elevandola al suo livello...
Tutto era in perfetto ordine⁹.

Non è difficile individuare in questo componimento un bozzetto 'autobiografico' di una sua giornata qualunque, ordinaria, a Pietroburgo. "Al cinematografo di sera" – questo verso testimonia un "ordine perfetto", insieme agli sproloqui senza fine degli amici, al "suono del telefono", alle rose delle spasimanti e ai manoscritti dei grafomani. Ma siamo già nel 1914. Blok aveva notato le "pellicole in svolgimento" del cinematografo da ben dieci anni, nel 1904, prima dell'inizio della produzione cinematografica russa, nel periodo in cui il cinema era considerato un'at-

⁹ A. Blok, *Aleksandr Blok: Poèzija, dramy, proza*, Moskva 2001, p. 194. L'autrice non cita l'intera poesia, ma solo alcune strofe [N.d.T.].

trazione, e la ‘gente per bene’ non lo considerava affatto, ancor meno a livello estetico.

Blok si interessò al cinematografo molto presto, e le sue affermazioni a riguardo costituiscono una delle prime impressioni di un esponente della cultura russa su questa nuova forma di spettacolo. Le opinioni della maggior parte degli altri scrittori si registrano solo intorno agli anni Dieci. La sua sorprendente sensibilità e la sua dote profetica si riflettono nel modo in cui Blok incluse da subito e con precisione nel panorama ‘cittadino’ un’attrazione così misera, quelle vuote “pellicole in svolgimento”, che molti critici a lui contemporanei e persino posteri considerarono ancora per molto tempo sciocchezze o fatti privi di valore.

La relazione di Blok con il cinematografo, come del resto quella con la “città”, fu fin dall’inizio ambivalente. Dalle memorie dello stesso Evgenij Ivanov si evince che la sua posizione è diversa da quella di Blok. Per Ivanov “gli anfratti”, i “nastri” dei cinematografi sono simili alle “bettole”, perché entrambi associati alla folla cittadina depravata, a quella ressa di “burattini” “che vende l’anima al diavolo”, a un regno di “automi”, a una messinscena, a una farsa.

Negli appunti di Blok sul cinema l’ironia si fonde con un interesse, una simpatia, una passione precisa per questa forma di spettacolo, come testimonia ancora una volta dall’assiduità e dalla frequenza con cui il poeta si recava al cinema. A uno di questi episodi fa riferimento nelle sue avvincenti memorie Valentina Verigina, attrice al Teatro della Kommissarževskaja, amica di Ljubov’ Dmitrievna Blok e di tutta la sua famiglia. I fatti risalgono al 1909.

Era un periodo felice per Aleksandr Aleksandrovič. Ormai padroneggiava lo stile di Nat Pinkerton. Ad esempio, per invitare me e Ljubov’ Dmitrievna al cinematografo sulla Peterburgskaja storna, disse: “Ora attraverseremo il Tamigi per raggiungere la City”. E mentre tutti e tre camminavamo sul ponte per oltrepassare il “Tamigi”, di fronte a noi spuntò un vagabondo che a stento si reggeva in piedi. Blok si girò verso di me e mi domandò con un tono decisamente insolito: “Non trovate che da quel gentiluomo provenga un forte odore di whisky?”. Al cinematografo Aleksandr Aleksandrovič continuò a conversare con noi con quello stesso spirito, noi ridevamo e quasi non prestavamo più attenzione allo schermo. Tornammo a casa molto allegri. All’ora del tè Blok mi propose di iniziare una corrispondenza e si mise subito a scrivere una lettera, che purtroppo ho smarrito. Me ne ricordo solo alcuni passaggi, iniziava così: “Cara mia! Oggi è arrivato un tale! Gli ho risposto sbattendo il pugno sul tavolo [...]”. Più avanti si

alludeva a eventi misteriosi e di punto in bianco questa frase: “NN continua a svenire”. La lettera si concludeva così: “Stasera passerò da te con la mia macchina, al vicolo Leštukov (li dove è stato perpetrato il delitto), e ce ne andremo alle mie miniere d’oro. Cerca di ingannare la zia [...] Tuo, Aleksandr Blok”¹⁰.

La testimonianza della Verigina è decisamente interessante e degna di nota. Prima di tutto perché nella lettera comica spedita da Blok si realizza un ‘modello’ rudimentale di film, ‘montato’ dal poeta sulla base delle leggi dello schermo di allora. È un detective molto simile al celebre ‘Fantômas’ di Feuillade (che infatti in Russia godeva di un grande successo) o all’eccentrico e fantasioso adattamento per lo schermo delle famose edizioni dei libri di Nat Pinkerton. È possibile individuare un ‘modello’ di dramma psicologico nel componimento citato precedentemente “Ordinario il giorno scorreva: nella silenziosa follia [...]” (il “potente barone” e la “donna di bassa lega”).

Tra i tanti ‘modelli’ delle prime pellicole ripresi da versi, articoli e racconti degli anni Dieci¹¹, il ‘detective’ ‘inventato’ da Blok e raccontato dalla Verigina è particolarmente interessante per via del suo legame diretto con la letteratura poliziesca, sul modello di Nat Pinkerton. Questo filone letterario, che aveva ormai prodotto milioni (!) di esemplari, stava invadendo il mercato librario, destando così molta preoccupazione nella “letteratura alta”, nei suoi rappresentanti più sensibili e nei suoi critici più autorevoli. Nel 1908 fu pubblicato per la prima volta, per poi essere ripubblicato nel 1910, lo straordinario lavoro di Kornej Čukovskij *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura* [Nat Pinkerton e la letteratura contemporanea], una delle prime ricerche a carattere sociologico sulla ‘cultura di massa’ (benché i suoi contemporanei al tempo non ne fossero consapevoli), definita dall’autore “*epos della città*”. Considerando il cinematografo mezzo d’espressione di questo “*epos della città*” e le pellicole cinematografiche “prodotti industriali adattati per il consumatore”,

¹⁰ V. Verigina, *Vospominanija ob Aleksandre Bloke*, in *Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii*, IV, Tartu 1961, p. 349.

¹¹ Cfr. le poesie di Vadim Šeršenivič *Prichožu v kinemo* [Entro al cinema, 1913] e Igor’ Severjanin *Sinematograf* [Cinematografo, 1910], l’articolo di Sergej Gorodeckij e altri scritti, e i versi *Sinematograf* [Cinematografo, 1911] dell’autrice di *bul’varnaja literatura* Evdokija Nagrodskaja.

Čukovskij giunse a conclusioni e previsioni molto scoraggianti.

Lev Tolstoj restò molto colpito da questo articolo: lo apprezzò e allo stesso tempo rifletté su quel “nuovo fenomeno ‘artistico’ degli ultimi tempi, in grado di esercitare un’influenza così grande sulla folla”¹². A giudicare dal racconto della Verigina, si può supporre che questo articolo avesse ispirato anche l’allegra parodia di Blok nel suo ‘stile alla Nat Pinkerton’ con la sua miscela di “whisky”, “Tamigi”, il “tale” misterioso, il fatale vicolo “Leštukov”, gli “svenimenti”, la “zia” ingannata e le “miniere d’oro”: sono motivi cinematografici del tutto tipici. In un modo o nell’altro, il gioco letterario che faceva divertire Blok e le sue compagne sulla strada per il cinematografo del Bol’šoj Prospekt si inseriva all’interno delle serie e allarmanti riflessioni generatesi tra l’*intelligencija* russa su questo mezzo come nuovo fenomeno estetico e sociale.

Čukovskij affermava con amarezza che:

Proprio come tutti gli altri prodotti commerciali, questo [il cinematografo] impersona il gusto dei suoi consumatori, è un prodotto collettivo, in serie. I nostri gusti personali, individuali, non si vi si riflettono affatto: il cinematografo, come qualsiasi merce del mercato contemporaneo, esprime il nostro gusto popolare, di massa, in maniera decisamente categorica e precisa. Questi beni, queste pellicole sono una sorta di fotografia dei loro consumatori di massa, [che] [...] scelgono come icona e ideale il Gorochovov Pal’to¹³ del detective Nat Pinkerton e proprio in questa immagine condensano tutte le loro concezioni di “grandezza d’animo”¹⁴.

E quasi contemporaneamente alle parole amare e rabbiose di Čukovskij sul cinematografo – “prodotto comune di ottentotti e di cafri” – nel luglio del 1907 sulla rivista dei simbolisti moscoviti “Vesy” fu pubblicato l’articolo di Andrej Belyj, che iniziava così:

Il cinematografo – quanti dolori casti, quante speranze, quanti ricordi in una sola parola! Il cinematografo – puro e innocente intrattenimento prima di andare a letto dopo una giornata di lavoro! Il cinematografo – un conforto, una predica commovente! Il cinematografo – un presagio.

Ci riporta delle semplici verità, imbrattate da mani sudicie; ci restituisce la benevolenza umana, la bontà senza alcuna teoretica – con semplicità, con un sorriso.

Il cinematografo è un circolo: qui ci si riunisce per tirarne fuori una morale, per fare un giro in America, per conoscere la produzione di tabacco nelle Filippine, per ridere della stupidità di un poliziotto, per sospirare con una punta di amarezza su una modista che ‘vende’ sé stessa, qui si radunano per incontrare i loro conoscenti – tutti, ma proprio tutti: aristocratici e democratici, soldati, studenti di tutti i gradi, operai, poeti e prostitute [...]. Arriva gente stanca, sola – e [...] il cinematografo restituisce loro l’amore per la vita [...]. Il cinematografo è il teatro democratico del futuro, un *balagan*, nel significato più nobile ed elevato del termine¹⁵.

Non bisogna scorgere in questi punti di vista apparentemente opposti – quello di Čukovskij e di Andrej Belyj – una polemica (fosse pure involontaria), una disputa, uno scontro di opinioni discordanti. A un’analisi più attenta tra di loro non c’è alcuna contraddizione. A essere in contrasto, infatti, sono solo le valutazioni globali di questo fenomeno complesso. Le parole taglienti (e rivelatesi in qualche modo profetiche sul cinema commerciale) di Čukovskij, sul “prodotto collettivo, in serie” che riflette “il gusto popolare, di massa” del consumatore, non smentiscono affatto il quadretto idilliaco dipinto da Andrej Belyj: una sala buia in cui, come in un circolo, affluiscono “tutti, ma proprio tutti” – aristocratici, operai, soldati, poeti e prostitute, che in uno slancio di *sobornost’*, tutti insieme, “sospirano con una punta di amarezza su una modista che ‘vende’ sé stessa”. È evidente che per Čukovskij, autore dei trattati sulla *Verbickaja* e la *Čarkskaja* e in quel momento preoccupato per la dilagante invasione dei “boulevard” e del “mercato”, il fragore delle risate unanimi del pubblico per alcune “competizioni tra suocere”¹⁶ o lo scorrere di fiumi di lacrime per la storia della fanciulla indigente che trova un mazzetto di dollari e lo riporta al suo proprietario non era affatto toccante, né confermava “semplici verità”. Ed è altrettanto chiaro che per Andrej Belyj, la cui fiducia nella *sobornost’* della corrente simbolista e nella possibilità di “un’unione letteraria e d’affetti” iniziava in quel

¹² “Utro Rossii”, 29.04.1910.

¹³ Letteralmente ‘soprabito verde’. In passato costituiva l’abbigliamento tipico della polizia segreta [N.d.T.]. *Bol’šoj slovar’ russkich pogovorok*, <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/35322>> (ultimo accesso: 13.08.2020).

¹⁴ K. Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 6 t.*, VI, Sankt-Peterburg 1969, pp. 126, 131.

¹⁵ A. Belyj, *Arabeski. Kniga statej*, Moskva 1911, pp. 349-351.

¹⁶ “[...] una delle pellicole cinematografiche dal titolo *Beg tēšč* [La corsa delle suocere] in cui ha luogo una competizione tra queste povere donne il cui premio finale è l’‘accasamento’ della figlia”, V. Rožnov, *K. I. Čukovskij o ruskoj žizni i literature*, “Žurnal teatra chudožestvenno-literaturnogo obščestva”, 1908/1909, 9 [N.d.T.].

periodo a vacillare, nelle buie sale dei cinematografi risplendeva la salute dell'anima e spirava "il soffio virtuoso della vita attraverso una situazione misera, misera [...]"¹⁷.

È interessante che nell'articolo *Sinematograf* [Cinematografo, 1907] a operare la "rottura", lo "svelamento del mistero" e degli altri peccati dell'*intelligencija* sia proprio Blok, anche se il suo nome non è mai citato apertamente. Eppure il dramma da lui intitolato *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi] viene posto in aperta contrapposizione con il cinematografo, il quale è un *balagan*, è

qualsiasi cosa, ma non il *Balagančik* [...], i *balagančiki* trasformano il mistero in cinematografo; il cinematografo ci restituisce una vita sana, senza alcun 'cicaleggio' mistico, ma con un anelito mistico. [...] Il cinematografo ravviva nell'anima la sicurezza nel fatto che il mistero resterà inviolato: i blasfemi saranno puniti¹⁸.

Quasi contemporaneamente nell'articolo *Oblozmi mirov* [Frammenti di mondi, 1908], dedicato ai drammi di Aleksandr Blok (e incluso insieme a *Sinematograf* nella raccolta *Arabeski* [Arabeschi]) Andrej Belyj scrive:

L'anima in rovina fa scorrere dolcemente dentro di noi la sua serie di immagini senza un legame, senza uno scopo, senza un senso drammatico: il simbolismo è una serie di associazioni cinematografiche, il significato del dramma di Blok è la discontinuità. ... L'anima ferita a morte fa scorrere dentro di noi un cinematografo di immagini¹⁹.

Così l'alternativa è chiara: da una parte il 'cinematografismo' del simbolismo teatrale, malato e creato dall'*intelligencija*, dall'altro la "salute dell'anima" del cinematografo autentico, quello "democratico". È evidente che in questa contrapposizione, di per sé incompleta, si condensa l'intricatissimo sottotesto della vita spirituale di inizio Novecento. Ad ogni modo, è interessante e significativo che già in tempi precoci e acerbi per la storia del cinema, sul terreno sconosciuto del cinematografo prendesse forma una complessa lotta estetica che interessava le sfere dell'arte più elevate e raffinate e che fosse il cinematografo a innescarne la miccia, a catalizzarne i conflitti.

Sembra che Andrej Belyj nutrisse dei sensi di colpa nei confronti di Blok per i toni rudi dell'articolo *Sinematograf*; il 26 agosto del 1907 scrisse:

Penso sia mio dovere avvertirti che nel prossimo numero di "Vesy" troverai una nota in merito alle voci che corrono... È decisamente più sostenuta (di *Sinematograf*), ma ci sono dei brevi passaggi che potrebbero sembrare rivolti contro di te... Se la mia nota fosse stata nello stile di *Sinematograf*, avrei certamente bloccato l'uscita del numero²⁰.

Il più grande paradosso di questo piccolo aneddoto 'cinematografico', che esemplifica la natura dei rapporti tra Blok e Andrej Belyj, è che il Blok rappresentato da Belyj come "portatore" di decadenza e contrapposto alla "salute dell'anima" è lo stesso Blok che negli anni 1907-1908 aveva una visione del cinema e del teatro simbolista molto simile a quella di Andrej Belyj, seppur non così categorica. Non condividendo il *pathos* furibondo dell'articolo di Čukovskij *Nat Pinkerton e la letteratura contemporanea*, ma essendo al contempo ben consapevole dello squallore della produzione cinematografica in serie, Blok non si era limitato a deridere e ridicolizzare il "potente barone sotto la palma", e il "tale" misterioso di matrice cinematografica. Negli appunti e nelle lettere del 1907-1908 risuonano gli echi delle riflessioni sul cinematografo, presentato allo stesso modo che in Andrej Belyj, e sul suo rapporto con il teatro. Eccone un esempio nei taccuini venti e ventuno (marzo-luglio 1908).

6 marzo.

Sullo schermo del cinematografo un torero s'azzuffa con un rivale. Voce femminile: "Gli uomini si azzuffano sempre"²¹.

18 marzo.

Sugli elementi del dramma futuro nella drammaturgia contemporanea (eroe, ecc.) Sul fatto che il cinematografo *non* lo sostituirà. Sui deboli germogli e le grandi promesse. Il cinematografo è oblio, l'arte memoria²².

26 aprile

Kit[ajskij fonar]ik²³. Un tizio con una testa mostruosamente stretta. Baffetti. Un riccio. Un altro è riccioluto, uno stuzzicadenti. E il terzo ha un colletto azzurro (o verde?) [...]"²⁴.

Libro ventitré (settembre-novembre 1908):

²⁰ Aleksandr Blok i Andrej Belyj. *Perepiska. Letopisi Gosudarstvennogo literaturnogo muzeja*, Moskva 1940, p. 213.

²¹ A. Blok, *Taccuini*, trad. it. di E. Guercetti, Milano 2014, p. 45

²² Ivi, p. 46.

²³ Si fa riferimento al cinematografo 'Kitajskij domik' di via Sadovaja.

²⁴ A. Blok, *Zapisnye knižki*, Moskva 1965, pp. 103-105

¹⁷ A. Belyj, *Arabeski*, op. cit., p. 352.

¹⁸ Ivi, p. 351.

¹⁹ Ivi, pp. 465-466.

Scrivere:

[...] Il teatro moribondo – una commediola finale [...] Il teatro e il cinematografo²⁵.

Dalla lettera alla madre del 26 ottobre 1908:

Il cinematografo è il miglior sostituto del teatro moderno²⁶.

Dalla lettera alla madre del 5-6 dicembre 1908:

Disgelo. Pietroburgo e i cinematografi mi piacciono di nuovo²⁷.

Dal diario del 6 dicembre 1912:

Di sera – sia ieri che oggi – “modellini” stradali con il cinematografo, molto più vivo del teatro²⁸.

Marija Beketova, parente del poeta, scrive nelle sue memorie:

Ha sempre amato il cinematografo e vi si recava sia da solo che in compagnia di Ljubov' Dmitrievna, anch'ella rapita da quell'intrattenimento. Ma ad Aleksandr Aleksandrovič non piacevano i cinematografi eleganti, con locali sontuosi e un pubblico educato. Non poteva sopportare né il “Parisian” né il “Soleil”²⁹ per gli stessi motivi per cui non gli piacevano il Nevskij prospekt e la Morskaja ulica. Qui si radunavano principalmente la sazia borghesia, la gioventù dorata, gli ingegneri facoltosi e gli aristocratici, vale a dire quello stesso ceto, suo strenuo oppositore, che ha ricevuto il soprannome beffardo di “feccia della società”, [...] Aleksandr Aleksandrovič amava addentrarsi in qualche posto recondito della Peterburgskaja storona o sull'Anglijskij Prospekt (vicino al suo appartamento) in cui si riuniva un pubblico eterogeneo, né elegante, né malnutrito, e facilmente impressionabile, e lui stesso si abbandonava al gioco del cinematografo con curiosità e gioia infantile³⁰.

Quindi, il “teatro moribondo” (in quella che Blok definisce “commediola finale” avrebbero dovuto recitare un Regista-Tempo, e un Attore anziano nel ruolo di Amleto; il Regista-Tempo diceva: “È inutile nascondercelo. Tutta la nostra *troupe* è vecchia, e io sono il più vecchio di tutti”³¹). E non così lontano,

sul Bol'šoj prospekt, al luna-park sulla Oficerskaja, sulla Sadovaja, sull'Anglijskij prospekt³² – un “intrattenimento” vivo, immediato, affascinante, il cinematografo. Nonostante ciò, l'approccio di Blok a questo mezzo non è coerente ma mutevole, da delusione a intrattenimento e viceversa. Se prendiamo in esame l'articolo *Teatr i kinematograf* [Il teatro e il cinematografo, 1908] vedremo che alcuni anni dopo Blok afferma: “[...] il cinematografo, a mio avviso, non ha nulla in comune con il teatro... pertanto anche i discorsi su ‘cinematografo e teatro’, che andavano di moda un tempo, mi sembravano privi di fondamento”³³.

Si può confrontare il cinematografo con la scena, prediligendo il primo e riflettendo sui cambiamenti che porterà e “non porterà” in futuro, tutt'al più lo si può escludere dall'ambito artistico, inserendolo nel campo dell'“intrattenimento”, delle “fuggevoli inezie”, come nel famoso componimento del 1909:

L'arte è un fardello sulle nostre spalle,
però come apprezziamo, noi poeti,
le fuggevoli inezie della vita!
È dolce abbandonarsi alla pigrizia
e sentire nelle proprie vene
il melodioso scorrere del sangue,
cogliere dietro una fugace nuvola
un amore che suscita le fiamme,
e immaginare che la vita sorga
in tutto il suo splendore di champagne
nel delicato crepitio ronfante
d'uno sfavillante *cinéma*!³⁴

Ciò detto, sarebbe ingiusto accusare Blok di incoerenza. Lo stesso fenomeno del cinematografo era nuovo e contraddittorio, mutevole e instabile. Il poeta vi si appropria senza preconcetti, osservandolo. Dai suoi giudizi sul cinematografo e dalla sua relazione con il cinema non emerge una visione univoca, immutabile, come invece accade in Čukovskij. E non traspare nemmeno quello snobismo tipico dell'*intelligencija*, percepibile invece nelle entusiastiche affermazioni di Belyj, che dai *balagančiki* e dalle *neznakomcy* approda ‘commosso’ al cinematografo, sano nutrimento dell'anima. A differenza

²⁵ Ivi, p. 117.

²⁶ Idem, *Sobranie*, VIII, op. cit., p. 256.

²⁷ Ivi, p. 259.

²⁸ Ivi, VII, p. 190.

²⁹ Due cinematografi di San Pietroburgo, entrambi situati sul Nevskij Prospekt, cfr. A. Kovalova, *Avenue du cinema: Nevskij prospekt (1896-1917 godov)*, “Seans”, 20.04.2011 <<https://seance.ru/articles/avenue-du-cinema/>> (ultimo accesso: 23.09.2020) [N.d.T.].

³⁰ M. Beketova, *Aleksandr Blok. Biografičeskij očerk*, Petrograd 1922, pp. 260-261.

³¹ A. Blok, *Taccuini*, op. cit., p. 51.

³² Molte di queste sale cinematografiche (sulla Sadovaja, sul Bol'šoj prospekt) esistono ancora oggi.

³³ A. Blok, *Sobranie*, VII, op. cit., p. 515.

³⁴ Idem, *Poesie*, trad. it. di A. M. Ripellino, Parma 2000, p. 255.

di gran parte degli esponenti della cultura russa, in Blok manca anche quello sguardo positivo ma alquanto paternalistico sul cinema, come se quest'ultimo fosse una 'cosa utile', un 'mezzo', sì educativo e di diffusione delle conoscenze, ma pur sempre un mezzo, non un campo a sé stante.

La relazione di Blok con il cinematografo (come con qualsiasi fenomeno della sua vita) era aperta, libera, e mutava a seconda delle nuove impressioni, che si accumulavano con una certa costanza essendo il cinematografo un elemento fisso nella sua vita.

Le sue delusioni derivavano dalla volgarità, dal carattere commerciale e dalla bassa qualità delle pellicole. Quel "roso-arraffone" che Tolstoj intravedeva tra i "canneti della cinematografia"³⁵ spaventava anche Blok e lo allontanava dal cinema.

"A lungo ho amato il cinematografo così com'era; poi il nostro legame si è raffreddato – era già diventato schiavo del filisteismo e della volgarità di soggetti 'dell'alta società' e simili"³⁶ – scrisse Aleksandr Blok successivamente, nel 1918.

Ma già qualche anno prima il poeta, suo malgrado, aveva avuto a che fare con il "filisteismo" e la "volgarità" del cinematografo. Il primo episodio risale al 1913.

Aveva appena fatto ritorno a Šachmatovo dalla Francia e aspettava da un giorno all'altro Ljubov' Blok, quando ricevette una sua lettera da Pietroburgo datata 12 agosto.

Ljubov' gli scrisse:

[...] Inizio col dirti che mi hanno invitato a recitare al cinematografo, non mi chiedono nemmeno dei soldi, ma ne daranno loro a me, la prima volta 25 (rubli, rubli, non copechi!). Non so ancora quando, è per questo che non tornerò. Mejerchol'd chiede con insistenza *La rosa e la croce* per il Teatro Aleksandrinskij³⁷.

Questa comunicazione acui la già pressante insofferenza di Blok per i lavori teatrali della moglie, le sue continue assenze, le tournées con le compagnie, considerate dal poeta abitudini volgari, e i suoi passatempi artistici, che il poeta non approvava.

Non avendo modo di addentrarci in questo forte conflitto, probabilmente uno dei più drammatici della vita artistica di Blok, ci limiteremo a offrirne 'un primo piano'.

Blok rispose a Ljubov' con una lettera dai toni alquanto accesi.

[...] Qui mi sembra molto strano che tu vada continuamente in qualche Berdičev³⁸ (è come uno stupido sogno). Talvolta provo un senso di tristezza e di oppressione per questo motivo. Anche il cinema non mi piace particolarmente, spero solo che, se questi [...] ti offriranno di interpretare qualcosa di indecente, rifiuterai. [...] La tua lettera a proposito di Mejerchol'd, non so come, non mi ha impressionato, mi è sembrata in un certo senso superata. [...] Non pensare che scriva tutto questo sotto l'influsso della collera o di qualche emozione. No, mi sto solo risvegliando mentalmente e molto sta tornando nella mia testa. Non tornano assolutamente tutti quegli strani concetti sul fatto che ci sia un 'nuovo teatro', che ci sia una crisi nell'arte scenica, che ci sia differenza fra le 'idee' dei vari registri alla moda, etc., etc. È come se avessi visto tutto questo in sogno, nell'infanzia. All'inizio era un'amabile sciocchezza con sfumature mistiche, poi è rimasta una sciocchezza nuda e cruda, poi su di essa i registri hanno scritto libri che hanno cominciato a irritare e ora... Dio mio! Tutto questo è passato irrevocabilmente, sia i libri, sia le 'esperienze', sia gli 'studi', ed è rimasta la primitiva divisione delle persone in persone con testa e cuore e persone senza cuore e senza testa³⁹.

Ljubov' Blok gli rispose prontamente il 25 agosto in tono sommesso e accondiscendente, come a voler tralasciare tutti gli attacchi di Blok:

[...] "è giusto" per te. Per me non lo è; oggi ho recitato al cinematografo, ed è stato molto interessante e divertente, e ora, di sera, è una bella soddisfazione aver 'lavorato' [...] Sono contenta che tu mi abbia scritto una lettera del genere e che abbia così tante cose da dirmi, e, credimi, ne farò tesoro, non direttamente, non subito, ma le tue parole avranno il loro effetto su di me [...]. Oggi ho interpretato una brava ragazza di campagna, ingannata da un nobile di cui è innamorata. Siamo andati a girare a Ligovo; ti sembrerà orribile, anche a me all'inizio. Ma al contrario: era proprio un bel posto, circondato da boschetti di betulle russe, un grande parco, una dimora signorile antica e abbandonata con

³⁵ Ci si riferisce alla storia della farfalla e del rospo inventata dallo scrittore per chiarire la sua visione del rapporto tra cinematografia e letteratura. Presso uno stagno ci sono un rospo (cinematografo) e una farfalla (letteratura). Il rospo, nascosto tra i verdi canneti, ignora la farfalla che però continua a svolazzargli intorno fino a quando non riesce a farsi notare. Il rospo apre la bocca, la farfalla vi entra dentro volontariamente e il rospo chiude la bocca, fagocitandola. Cfr. I. Teneromo, *Tolstoj o kinematografe*, "Kino. Dvuchnedel'nik O-va kinodejatelej", 1922, 2, pp. 3-4 [N.d.T.].

³⁶ A. Blok, *Sobranie*, VIII, op. cit., p. 515.

³⁷ Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 1, 164, Sankt-Peterburg.

³⁸ Città in Ucraina in cui Ljuba si recava spesso dal 1913 in poi. Questi anni corrispondono al periodo di infedeltà della donna nei confronti del marito. Cfr. V. Perederin, *Bojus' duši moej dvulikoj...*, "Nezavisimaja narodnaja gazeta Sovetskaja Rossija", 07.07.2005, 90, <https://www.sovross.ru/old/2005/90/90_5_2.htm> (ultimo accesso: 09.12.2020) [N.d.T.].

³⁹ A. Blok, *La fidanzata di lillà. Lettere a Ljuba*, trad. it. di E. Bazzarelli, Roma 1981, pp. 128-129.

'architetture' e statue mezze rotte, panchine di marmo [...] e una famiglia di coniglietti bianchi, non lepri, ma conigli, in una delle stanze del primo piano dove recitavo. Siamo andati la mattina presto e siamo tornati verso le cinque. Recitare mi spaventa, ma è molto divertente. Purtroppo era nuvoloso, e può darsi che dalle riprese non sia uscito nulla di utilizzabile. Non avevo nemmeno finito di girare la prima pellicola che, tutto a un tratto, erano tutti gentili e cortesi con me, e questo mi ha dato molto coraggio per il futuro.

Abbiamo appena finito le scene all'aria aperta, quelle principali all'interno le gireremo a Pietroburgo, sempre questa settimana [...]. Al momento non ho scelta, devo finire la *pièce* che ho iniziato. Se non mi libero troppo tardi, verrò sicuramente⁴⁰.

Ripercorrendo le pellicole in cui aveva recitato Ljuba, non si trova nulla. Evidentemente, "dalle riprese non è uscito nulla di utilizzabile". A giudicare dalla descrizione, (interessante in quanto costituisce uno dei primi resoconti di riprese cinematografiche in natura, e andrebbe pertanto inserita negli studi cinematografici), doveva essere una tipica 'commedia di costume' sulla 'vita rurale'.

Blok non fu scalfito dagli entusiasmi di Ljubov' e continuava a non andar fiero delle sue "puerilità", dei "berdičeviani" e dei "cinematografi", giudicando tutto ciò una "volgarità". La Verigina ci racconta che lei e Ljuba decisero di recitare al cinematografo per potersi riguardare nella pellicola e avere la possibilità di vedere "impressi" i propri difetti di recitazione, vale a dire con un intento puramente professionale. Nonostante ciò Blok guarda a questa pratica con disapprovazione⁴¹.

Ben presto anche il nome dello stesso Blok fu coinvolto nella pubblicità del cinematografo. Nel dicembre del 1905 la casa di produzione cinematografica "I. Ermol'ev" produsse la pellicola *Ne podchodite k nej s voprosami* [Non accostatevi a lei con domande] (Poco v'importa e ella ne ha abbastanza). Il titolo corrisponde a un verso del componimento *Na železnoj doroge* [Sulla strada ferrata], proprio come il sottotitolo, ripreso dalla strofa seguente⁴². Il soggetto di questo film, la cui sceneggiatura era di I. Fëdorov (regista Jakov Protazanov, attori principali Ivan Mozžuchin, Natal'ja. Valickaja e Oleg

Frelich), a giudicare dal libretto (il film non si è conservato) doveva essere il seguente: in un elegante *café* notturno una 'sacerdotessa dell'amore libero' incontra un uomo di provincia che ha leggermente alzato il gomito e va con lui a pattinare; quando i due si recano in un albergo di periferia, la prostituta, che a quanto pare si chiama Šuročka, rimembra la sua adolescenza: il motivo della sua rovina è un brillante giornalista della capitale, per il quale aveva abbandonato il suo fidanzato, che era invece uno studente, facendosi coinvolgere nel turbine di una vita *bohémien* (nello specifico, nello studio del famoso pittore vendeva i propri baci all'asta); la protagonista ricorda poi il suo secondo fidanzamento, ma anche questa possibilità di una nuova esistenza 'pura' è distrutta da un seduttore – un nobile dandy; avendo saputo del suo tradimento, il promesso sposo, un impiegato d'ufficio, si toglie la vita proprio in quella stanza d'albergo, Šuročka non ha il coraggio di uccidersi e continua la sua vita dissoluta; adesso trova questa forza dentro di sé: "La donna si è ravveduta, si è liberata dalla passione, e sotto la nuda mano, nella finestra, si è aperto un varco".

Come traspare dall'esposizione del soggetto, né il contesto, né le immagini, né gli ambienti del film hanno alcun elemento in comune con la piccola banchina della stazione ferroviaria, con "gli scialbi cespugli", con la "giovinanza inutile" e con le "orbite deserte dei vagoni"⁴³. Non c'è proprio nulla del componimento *Sulla strada ferrata*. Questi episodi erano molto frequenti nell'ambiente del cinematografo degli anni Dieci: in realtà lo stesso genere dell' 'adattamento cinematografico dei componimenti letterari', talvolta menzionato nelle opere sulla storia del cinema e delle filmografie, è una pratica fasulla e i versi dei componimenti vengono assegnati a soggetti a loro nemmeno lontanamente collegati (ad esempio il film *Moj kostër v tumane svetit* [Il mio fuoco splende nella nebbia], *Kak choroši, kak sveži byli rozy* [Com'erano belle e fresche le rose] e altri). Nella rubrica *Zigzag* (dove spesso venivano smentite false informazioni riportate dalla stampa) della rivista "Proëktor" (1916, 2), fu pubblicata la seguente nota:

⁴³ Ivi, pp. 297, 299.

⁴⁰ Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 1, 164, Sankt-Peterburg.

⁴¹ Dalla conversazione con V. Verigina, da me registrata il 13 aprile 1969 su un nastro magnetico per la trasmissione televisiva *Russkie pisateli i kino*.

⁴² A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 299.

Piccola precisazione.

Sulle riviste *Teatral'naja gazeta* e *Kinematograf* è stato pubblicato il seguente annuncio: Blok chiede di rendere noto che il suo componimento *Non accostatevi a lei con domande* è stato adattato allo schermo a sua insaputa e senza il suo consenso.

“Proprio perché amo il cinematografo”, afferma Blok, “di un amore quasi familiare, non posso non biasimare molti comportamenti dei cinematografisti, in modo particolare le ‘rapine’ agli scrittori. Bisogna decisamente contrastare tale fenomeno”⁴⁴.

Il secondo scontro di Blok con la pubblicità e la stampa che fanno un uso improprio del suo nome si riflette nel taccuino 48, dove il 30 giugno 1916 viene incollato un ritaglio del giornale “*Večernjaja birževka*”:

Cinematografo

Due case cinematografiche moscovite mettono in scena i componimenti di Bal'mont e la *pièce* teatrale di Blok *La rosa e la croce*. Tuttavia, per quanto riguarda l'ultima messa in scena si sono resi necessari grossi tagli all'originale per via della censura”. [La nota di Blok:] Se non è una semplice provocazione del sig. Frid, prendere provvedimenti contro la frode⁴⁵.

L'annuncio di “*Birževka*” si rivelò poi un falso, ma è lo stesso astio di Blok a essere esemplificativo. Nonostante tutte queste seccature, che rivelano la natura dell'avversione del poeta nei confronti del cinematografo e della sua campagna di pubblicizzazione, e nonostante le delusioni derivanti dal filisteismo e dalla volgarità di questo fenomeno, Blok continuava ad assistere regolarmente agli spettacoli cinematografici. Nella primavera del 1914, come si afferma all'inizio di questo articolo, si accende una delle più celebri ‘scintille cinematografiche’ nella vita del poeta. Nelle sue passeggiate serali in compagnia di Ljubov' Del'mas per la città e per le periferie, con cadenza quasi giornaliera, non poteva mancare il cinema. Le sue note giornaliera sono ricche di menzioni del cinema. Nello specifico, si trovano diversi riferimenti ad Asta Nielsen: varie volte Blok vide *Bezdna*, un film di Urban Gad, molto famoso in Russia, che vedeva la partecipazione della donna (note del 2 febbraio, 2 marzo e altre). Nella nota del 20 aprile 1914 si legge: “Stasera abbiamo visto Asta Nielsen. Anche Asta, probabilmente, si è innamorata, e perciò il suo disegno è debole e incolore, da maschiaccio è diventata donna⁴⁶”.

Al cinematografo Gigant il 20 aprile era stato proiettato il film *Bespokojnaja devočka* [La ragazza inquieta] con Asta Nielsen. Probabilmente sarebbe stato difficile ritenere l'interpretazione dell'attrice talentuosa e brillante, così come la definiva Blok; questo non ci autorizza però a svalutare il gusto cinematografico e il rigore del poeta, in quanto il suo primo ‘entusiasmo’ cinematografico – Asta Nielsen – merita in ogni caso un'attenzione particolare. Valentina Verigina racconta:

Non ricordo conversazioni con Blok riguardo i film, ma so che gli piaceva Asta Nielsen. Beh, diciamo che al tempo piaceva un po' a tutti, non poteva non piacere. Era impossibile imitarla – il fascino e la capacità di ammaliare non si insegnano. Vicino ad Asta Nielsen persino i suoi colleghi infinitamente meno talentuosi di lei sembravano degni di nota, interessanti, grandi. La ricordo sempre con un vestito bianco, che amava portare in modo così singolare, con un lungo strascico, con i suoi straordinari ed enormi occhi scuri, da cui tutti ci sentivamo rapiti⁴⁷.

E così, insieme allo sdegno, legittimo e rabbioso, per la volgarità cinematografica dei soggetti ‘dell'alta società’ e simili, si rafforza il legame del poeta con il cinematografo. Le note sul cinema si fanno decisamente più serie e perdono l'abituale inclinazione ironica (ma pur sempre affettuosa) degli anni precedenti.

Blok è uno dei primi artisti russi a concepire e interpretare il cinema a livello estetico, e a valutarlo nella sua specificità. Il poeta non lo considerava un ‘mezzo di diffusione di idee’ o un ‘civilizzatore della gente meno abbiente’, ma un nuovo modello estetico di spettacolo, prevedendone quindi le potenzialità artistiche. E ciò bisogna riconoscerglielo. Le sue dichiarazioni degli anni 1916-1918 sono significative e contengono osservazioni acute e sagaci che testimoniano l'attenzione del poeta per lo schermo, e sono ricollegabili all'insieme definito delle idee, dei pregiudizi e dei gusti di Blok in campo artistico.

A teatro Blok amava la ‘prosa’ di grande qualità, il realismo del Teatro d'Arte di Mosca. Ciò può sembrare strano per un autore di drammi lirici tradizionalmente legati a tutt'altre tendenze dell'arte scenica. I diari e i taccuini abbondano di riflessioni a riguardo.

Mi piace che nell'*Onegin* si stringa il cuore per la servitù della gleba. Mi piace la vasca quadrata di legno per la raccolta del-

⁴⁴ “Proèktor”, 1916, 2, p. 16.

⁴⁵ A. Blok, *Zapisnye knižki*, op. cit., p. 311.

⁴⁶ Idem, *Taccuini*, op. cit., p. 110.

⁴⁷ Annotazione della conversazione di V. Verigina del 13 aprile 1969.

l'acqua piovana sul tetto della farmacia presso la Plaza de Toros a Siviglia (Teatro del melodramma, *Carmen*). Nei drammi di Čechov (e anche nella *Carmen*, ad esempio) i dettagli (poltrone, arredi, oggetti) non mi distraggono, anzi mi aiutano.

In teatro amo molto la *psicologia*. E in generale che abbia un effetto stimolante sul pubblico⁴⁸.

Questo appunto, decisamente essenziale per Blok, si apre con le seguenti parole:

L'arte è simile al radio (quantità infinitesimali). È capace di rendere radioattiva qualsiasi cosa: la materia più pesante, la più rozza, la più naturale: le idee, le tendenze, le 'esperienze', i sentimenti, la vita quotidiana. Proprio ciò che è *vivo* e di conseguenza rozzo si presta a ricevere radiazioni, ciò che è morto invece non si può illuminare⁴⁹.

È proprio questo amore per i dettagli quotidiani e realistici dello spettacolo (nelle note di Blok c'è un che di 'hemingwayano', un qualcosa dei modernisti degli anni Dieci e Venti) che lo ha avvicinato direttamente al cinematografo, non più inteso come luogo in cui si nasconde "qualcosa di misterioso che mi cattura", come "delicato crepitio ronfante", espressione della "natpinkertoneità" del "tale" o del vicolo "Leštukov", ma come forma d'arte, in grado di esprimere l'intimo e di raccontare la vita con serietà, così come la raccontano la letteratura, il teatro.

1916. Il Teatro d'Arte di Mosca mette in scena il dramma *La rosa e la croce*. Questo fu un momento fondamentale per il poeta. Il ruolo di Izora è assegnato a Ol'ga Gzovskaja, la quale nello stesso periodo aveva fatto il suo debutto sulla scena cinematografica.

Nota del 19 maggio 1916:

Durante la mattina ho scritto⁵⁰. Nel pomeriggio sono andato con N.N. Kuprejanov al cinematografo di via *Oficerskaja* (desideravo vedere la Gzovskaja e Šachalov).

C'è dell'arte nella recitazione della Gzovskaja. La misura e la nobiltà (relativa) rivelano la scuola del Teatro d'Arte di Mosca. Questo è un nuovo periodo per il cinematografo, che ora probabilmente si diffonderà per la Russia, al pari del primo, dedicato principalmente all'azione rapida. Qui si presta molta attenzione alla psicologia (spesso ancora goffamente). Scrivono le lettere lentamente ecc.⁵¹

Nota del 26 maggio (una settimana dopo): "La Gzovskaja in *Mara Kramskaja* (ieri al cinematografo). Tutto scadente, ad eccezione della scena della casa chiusa. Un'attrice 'peculiare'. Dare a Izora

dei tratti 'da popolana'. Scriverò alla Gzovskaja"⁵². Dalla lettera a Ol'ga Gzovskaja del 26 maggio:

Ieri camminavo per la strada e all'improvviso eccolo lì: *Mara Kramskaja*. Entro. [...] Lo schermo è in pessime condizioni, spezzoni di pellicola, probabilmente tagliati. Vi vedo a cavallo e su uno *char-à-banc*, non c'è niente che funzioni; penso – "non Vi scriverò a riguardo"; una sorta di timore, tensione, artificialità: Ol'ga Vladimirovna recita, ma non con tutta sé stessa, in ogni passaggio recita solo una parte di lei, le altre restano mute. Traspare una certa inesperienza cinematografica. Solo in alcuni punti quel senso della misura, quella moderazione nell'espressione dei sentimenti fortemente sua, le sue sfumature. Termina la lettura della lettera (grande compostezza – solo le sopracciglia e un passo per allontanarsi dal tavolo). E all'improvviso l'epilogo nel bordello. Qui mi sono venute subito in mente le parole di Konstantin Sergeevič sul fatto che in realtà siete una "birichina" [...] Con cognizione di causa dico che Voi siete un'attrice 'peculiare' nel senso migliore del termine, vale a dire considerando la 'peculiarità' un suolo, un terreno, qualcosa di profumato [...] basta 'lasciarsi andare' e sarà tutto diverso (oh 'pittrice', me ne rendo conto io stesso, passando da un pensiero all'altro, anche in modo un po' confuso: "Voi stessa siete ignara della tragedia che state vivendo: ancora la stessa, la stessa, la nostra tragedia universale, artistica: voi recitate... parlando della vita").

Nel bordello: quel volto gonfio, quegli occhi sfuggenti, quelle palpebre calanti, misere; una frase cinica, bruscamente scaraventata da qualche parte; come lanciata e nascosta, come caduta dal tavolo. Ecco una creazione artistica quasi perfetta [...]

Lasciatevi andare, date a Izora dei tratti da 'popolana' e sarete a cavallo; riuscirete a saltare in un baleno da un sentimento all'altro... Anche la parte di Mara nel bordello e persino una semplice birichinata – l'imitazione di un'aristocratica – si possono approfondire all'infinito: con qualche piccolo dettaglio aiuterete molto l'immaginazione⁵³.

In questa lettera, un altro elemento degno di nota è l'analisi dell'interpretazione cinematografica: nel 1916 sul cinematografo non era ancora stato scritto nulla o comunque poco. È straordinario poi il confronto diretto che Blok fa tra l'interpretazione dell'attrice al cinema e al teatro, decisamente raro per un periodo in cui le riprese cinematografiche, specialmente al Teatro d'Arte di Mosca, venivano considerate nella migliore delle ipotesi poco serie e prive di qualsiasi collegamento con l'arte vera. Nella corrispondenza di quegli anni conservatasi fino a oggi tra la Gzovskaja e Blok il discorso sul cinematografo è una costante.

Dalla lettera del maggio 1916 (la data è illeggibile): "[...] sto lavorando così tanto in questo periodo che la sera sono esausta e non riesco a concentrarmi; al momento il mio lavoro è orribile: il cinematografo,

⁴⁸ A. Blok, *Taccuini*, op. cit., pp. 101-102.

⁴⁹ Ivi, p. 101.

⁵⁰ Si fa riferimento al poema *La nemesi*.

⁵¹ A. Blok, *Taccuini*, op. cit., p. 135.

⁵² Idem, *Zapisnye knižki*, p. 302.

⁵³ Idem, *Sobranie*, VIII, op. cit., pp. 461-462.

gli occhi infuocati la sera mi tolgono la capacità di scrivere. *La rosa e la croce* l'abbiamo provata solo una volta"⁵⁴.

E ancora: "Tornerò al 'cinema' in men che non si dica. Sono felice che siate venuto a vedermi, venite ancora. Reciterò presto un'altra parte, e allora vi farò sapere luogo e orario"⁵⁵.

12 maggio 1916:

Fino al 15 giugno sarò a Mosca. Per non intralciare il lavoro su Izora ho abbandonato il cinematografo fino a giugno, riprenderò proprio l'1. Nel frattempo, sebbene abbia lavorato tanto anche al di fuori dell'ambito teatrale, Izora mi ha aperto qualcosa, una nuova strada, non mi era mai successo prima; ho deciso di occuparmi solo di lei adesso; e lo farò per tutta l'estate⁵⁶.

La corrispondenza tra Blok e la Gzovskaja aveva preparato il poeta alla possibilità di lavorare in ambito cinematografico. Blok credeva che il cinematografo non fosse più schiavo della volgarità e del filisteismo e che "la nuova fase del cinematografo in Russia" fosse quella psicologica.

Il 2 settembre 1918 Blok annota nei suoi taccuini: "Lettera da Aleksandr Sanin con la richiesta di scrivere una sceneggiatura per l'azienda cinematografica Rus' (Mosca)". Il poeta aveva conosciuto Sanin presso il Teatro d'Arte, lo stimava e lo considerava al pari di Stanislavskij.

Sanin scrisse (16/29 agosto):

Caro Aleksandr Aleksandrovič! Le mie crudeli condizioni di vita mi hanno fatto approdare al cinematografo. Ho appena terminato una pellicola colossale, con la sceneggiatura di Evgenij Čirikov⁵⁷. Non mi dispiace avervi preso parte. Ho sempre amato un pubblico vasto, e oggi credo sia necessario dialogare con la folla e "gettare" proprio nel mezzo di essa la verità, la bellezza e i semi dell'umanità... Qui alla Rus' ci sono uomini meravigliosi, grandi, generosi, appassionati sia di arte che di letteratura, della Russia e del suo futuro. Con loro è un piacere lavorare. Non avete Voi, caro Aleksandr Aleksandrovič, qualcosa di pronto per il cinema, o non pensate né desiderate prepararlo? – Sareste in grado di creare qualcosa di bello, intenso, considerevole e di argomento 'mistico' [...] ⁵⁸.

A questa proposta Blok rispose con la lettera, già menzionata e citata sopra, del 10 settembre 1912,

rivelatasi un documento interessante. Parlando del raffreddamento dei suoi fervori cinematografici Blok scrive:

Ma il motore è solo un motore, e la pellicola solo una pellicola. Nient'altro. A un attore formatosi su Špažinskij non si può assegnare Shakespeare, ma alla meccanica si può demandare tutto, bisogna soltanto essere in grado di sfruttarne le potenzialità, senza sovraccaricare le rotelle e le leve con ciò che queste rifiuteranno schifate di fare, rompendosi invece di continuare a macinare⁵⁹.

Riguardo le proprie possibilità in ambito cinematografico Blok afferma:

Non ho nulla di pronto per lo schermo, ma ho pensato molte volte di scrivere qualcosa; tuttavia sento che per il cinematografo bisogna trovare dentro di sé una nuova tecnica. [...] Avrei bisogno di tempo per concentrarmi. Ma come prima cosa vorrei sapere, caro Aleksandr Akimovič: 1) Cosa vi aspettereste da me? Una rielaborazione di una qualche trama letteraria famosa o di una delle mie? Storica, fantastica, psicologica? – Varie cose si prospettano per me all'orizzonte⁶⁰.

Sanin gli risponde prontamente con una lunga lettera (16/3 settembre), scritta come la prima su un foglio bianco del Torgovyj dom Rus' (Azienda cinematografica Rus') di Michail Trofimov e K', per la produzione, la rappresentanza e la distribuzione di pellicole cinematografiche:

Mio caro, illustre Aleksandr Aleksandrovič! Grazie mille della celere risposta. EccoVi alcune informazioni. Prima di tutto sulla gente qui, sull'atmosfera. I proprietari sono due: Michail Semënovič Trofimov e Moisej Nikiforovič Alejnikov. Un'unione casuale, ma decisamente fortunata [...] Trofimov ha un talento naturale, ha iniziato da ragazzo, e si è fatto strada con genio, acume e un'energia effervescente. Un'indole genuina. Una miscela di grandezza, fuoco, stazza erculea con un pizzico di timidezza, e una modestia e dolcezza tipicamente slave. Negli ultimi mesi avevo svalutato l'uomo russo, ma dopo aver conosciuto Trofimov ho riacquisito la fiducia nella natura del nostro popolo, e anche nel presente e nel futuro della Russia. Alejnikov è un ingegnere, mite, assennato, quello che si dice un uomo di cultura. E davvero si completano a vicenda, uno è talentuoso, intuitivo, l'altro è riflessivo, ottiene tutto con intelletto e curiosità. Sono grandi amanti dell'arte, della letteratura e di qualsiasi manifestazione di 'talento' e del 'talentuoso', e in questo senso per noi, proletari, lavoratori e braccianti, sono una miniera d'oro.

Più avanti segue una descrizione dettagliata delle condizioni materiali del lavoro, della cifra dell'onorario, dell'anticipo (mille rubli) e altre informazioni.

[...] Ho coinvolto Kačalov. E sto cercando qualcosa per lui (si esibirà qui al cinema per la prima volta). Che dargli? Cosa vogli da Voi? Su questo avete ragione, qui c'è bisogno di una

⁵⁴ Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 1, 212, Sankt-Peterburg.

⁵⁵ Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 1, 212, Sankt-Peterburg.

⁵⁶ Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 1, 61, Sankt-Peterburg.

⁵⁷ Si fa riferimento alla pellicola *Dev'i gory*.

⁵⁸ Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 2, 61, Sankt-Peterburg.

⁵⁹ A. Blok, *Sobranie*, VIII, op. cit., pp. 515-516.

⁶⁰ Ibidem.

tecnica particolare, di un approccio speciale — ma per un uomo talentuoso come Voi non c'è alcuna difficoltà né pericolo [...] Il tutto dovrebbe dividersi in 5/6 parti. Le scene da riprendere non dovrebbero essere di più di 80/90. Ogni scena (un incontro, un omicidio durante un banchetto) è ulteriormente divisa in 2/3 immagini. Zenja Čirikov si è rivelato troppo 'narrativo', mi ha dato una sceneggiatura meravigliosa (l'ho terminata), da cui ho ricavato 172 scene. Assurdo!! Erano due soggetti indipendenti!! Ecco qualche informazione sull'aspetto esteriore della sceneggiatura. Al di là della sua coesione interna, deve essere concisa e intensamente drammatica. Il cinematografo deve esercitare la propria autorità, catturare l'interesse dello spettatore, tenerlo legato allo schermo. Ci sono due strade. Scegliere un tema storico. Assegnare a Kačalov un ruolo tragico, ha interpretato Cesare in modo impeccabile. Dargli ad esempio il ruolo di un qualche imperatore bizantino o di un assassino. Qualcosa del genere [...] Finire nell'arena di un circo con le belve feroci [...]. Di un certo Eliogabalo, o che so io [...]. Ma a Blok questo non interessa. A Blok, simbolista, mistico, pensatore e poeta. Ve lo dico in anticipo, caro Aleksandr Aleksandrovič, non Vi sto dando un tema, non oso darvelo, sto dicendo cose senza senso, ma se riesco a stuzzicare la Vostra fantasia, la Vostra volontà di lavorare sarò fortunato. Scrivete una leggenda qualsiasi sulla felicità umana in un'epoca diversa, divisa in 5/6 parti (o anche di più, ma allora ogni parte sarà più breve). Iniziate dal Paradiso, dall'Ade, da dove volete (come in *Kain* [Caino]), andate avanti di un secolo (lo spazio di manovra è enorme, non esiste censura!), arrivate fino al futuro — Voi — profeta, mistico! Mettete alcune immagini simboliste al centro: l'essere umano (l'umanità), la 'donna' (la felicità), migliaia di peccati, le peripezie lungo il tragico cammino dell'umanità per la risoluzione delle grandi questioni morali [...] Lasciate che questa persona cambi la sua maschera nel corso dei secoli, date un grande impulso allo sviluppo di questo ruolo. Magari è proprio questo il ruolo di Kačalov. E potrebbe esserci anche il simbolo dell'infelicità proprio nell'immagine dell'essere umano. Quest'ultima si evolve a seconda dell'epoca, ed è il ruolo adatto per Kačalov. Quindi assegneremo il ruolo dell'essere umano e della 'felicità' rispettivamente ad altri attori. E forse Vi verranno in mente temi puramente misterici. Fate come volete, se vi dovesse entusiasmare l'idea, scrivetemi subito, prendete i soldi e iniziate a lavorare per Voi, mio caro, e poi per la nostra felicità e piacere artistico [...] ⁶¹.

Sul foglio seguente:

Ho terminato la mia lettera e stavo riflettendo. Vi daranno un anticipo maggiore se Vi mettete a lavoro — che grandi uomini, con una tale grandezza d'animo e una tale capacità di relazionarsi agli altri. Poi mi sono dimenticato di dirVi una cosa, Aleksandr Aleksandrovič. Qui ci serve anche la Gzovskaja. Credo che lei debba essere la 'felicità', la 'forza della natura', e Kačalov la sua maledizione, la sua eterna infelicità, per tutti i secoli e il futuro [...]. E chissà, forse, a Voi verranno in mente idee completamente nuove, nuovi progetti e fantasie.

Che Dio vi benedica!!

Vostro A. Sanin⁶²

La lettera di Sanin è un documento estremamente interessante, che fornisce nuovi materiali per la de-

scrizione dell'atmosfera delle aziende cinematografiche private, nel periodo successivo alla Rivoluzione d'ottobre e precedente alla loro nazionalizzazione, per il tema 'letteratura e cinema', per il ritratto dello stesso Sanin e per la percezione dell'opera e della figura di Blok da parte dei suoi contemporanei. La lettera riveste la stessa rilevanza di un episodio di vita del poeta. Blok, com'è noto, era un uomo estremamente preciso e puntuale, specialmente nella sua corrispondenza. Sulla lettera di Sanin figura un'annotazione scritta a mano dal poeta: "ricevuta il 25. IX, risp. 5. X", in aggiunta alla nota sui taccuini del 5. X: "ho scritto a Sanin". Di conseguenza, doveva esistere anche la risposta di Blok a questa lettera ma, sfortunatamente, non è ancora stata rinvenuta.

Dalle carte di Blok non è emersa alcuna prova di un possibile lavoro di sceneggiatura. Non si sa se egli la ritenesse come un qualcosa 'all'orizzonte' o se si fosse limitato ad accettare la proposta di Sanin. La stessa accettazione, la stessa intenzione di scrivere qualcosa per la Rus' dice già molto del poeta. E sarebbe riduttivo ricondurre questo fatto al mero interesse di Blok per la "miniera d'oro" o per l'ingente retribuzione corrisposta, sebbene a questi dati venga riservata una certa attenzione nella corrispondenza con Sanin (l'autunno del 1918 fu per il poeta un periodo di fame e indigenza). L'intento di Blok aveva origine da una spinta creativa sincera, non era una semplice accettazione di un lavoro imposto, una 'creazione' per soldi.

Ma dopo *I dodici* e *Skify* [Gli Sciti], terminati a gennaio, dopo il saggio *Katilina* [Catilina], ultimato a maggio, Blok non scrisse più nulla nel 1918, nemmeno la sceneggiatura promessa alla Rus', che rimase così solo una visione 'all'orizzonte', un vago proposito, l'ultima comparsa delle "pellicole in svolgimento" del cinematografo nella vita del celebre poeta.

www.esamizdat.it ◇ N. Zorkaja, *Il cinematografo nella vita di Aleksandr Blok*. Traduzione dal russo di R. Pastore (ed. or: Idem, *Kinematograf o žizni Aleksandra Bloka*, in *Iz istorii kino*, 9, a cura di V. Michajlov, Moskva 1974, pp. 124-146) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 383-396.

⁶¹ Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 2, 61, Sankt-Peterburg.

⁶² Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (CGALI), 55, 2, 61, Sankt-Peterburg.

◇ **N. Zorkaja, *Cinema in Aleksandr Blok's Life*** ◇
Translated by Raffaella Pastore

Abstract

Italian translation of *Kinematograf v žizni Aleksandra Bloka* by Neja Zorkaja.

Keywords

Early Cinema, Russian Literature, Symbolism, Aleksandr Blok.

Author

Neja Zorkaja (1924-2006) was a prominent Soviet and Russian film critic and film historian. She wrote several essays and books on Early Russian cinema as well as on Soviet cinema, focusing on the relationship between cinema, society and mass culture.

Translator

Raffaella Pastore works as a literary translator from Russian and English. She graduated in Translation Studies and she is currently obtaining her second MA in Russian Studies at Sapienza University of Rome with a thesis on the 19th century writer Maria Žukova and Russian Women's Studies.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Raffaella Pastore



La trilogia di Dmitrij Merežkovskij *Cristo e l'Anticristo*

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 396-413 ◇

BREVE NOTA

DI GIORGIA RIMONDI

IL saggio di Zara Minc si occupa del pensiero di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941), uno dei principali fondatori e teorici del simbolismo russo, e in particolare della trilogia *Cristo e l'Anticristo*, in cui lo scrittore cerca di esprimere la propria concezione religiosa e filosofica, formata su influenza di Nietzsche, secondo la quale la storia è una lotta tra due principi: la religione dello spirito (cristianesimo) e la religione della carne (paganesimo). L'opera di Merežkovskij illustra il percorso storico dell'umanità verso il futuro "regno dello Spirito" o "Terzo Regno", sintesi di paganesimo (regno del Padre, Vecchio Testamento) e cristianesimo (regno del Figlio, Nuovo Testamento). Le parti della trilogia sono espressione dei momenti di congiunzione di Cristo e Anticristo in diverse epoche storiche: tarda antichità, Rinascimento, regno di Pietro I. Nel primo libro, *Giuliano l'Apostata* (1895), figura centrale è l'imperatore romano Giuliano, che tenta di ristabilire il politeismo antico nel momento in cui il cristianesimo è già religione ufficiale a Roma, ricordando per certi versi il superuomo nietzscheano. A un altro "superuomo" è dedicato il secondo libro *Gli dei risorti. Leonardo da Vinci* (1902), incentrato sull'immagine dell'artista geniale in cerca di una sintesi che non riesce a raggiungere. La rivoluzione spirituale nell'Italia rinascimentale viene rappresentata dall'autore non come emancipazione della cultura dalla concezione ascetica e cristiana del mondo, ma come nuovo volgersi al politeismo pagano e alla religione della carne (Leonardo cerca la sintesi nella verità scientifica). Nell'ultimo libro *L'Anticristo. Pietro e Alessio* (1905), infine, Merežkovskij pone in primo piano la figura dello zar Pietro I come incarnazione dell'Anticristo.

Nella trilogia lo scrittore russo non solo cerca di comprendere il percorso storico del cristianesimo, il cui pieno sviluppo non si è reso possibile in passato, ma anche di esprimere l'intuizione escatologica che nel futuro la sintesi dei due "abissi", Dio-uomo e uomo-Dio, Cristo e Anticristo, unite in un unico spirito, realizzerà il regno di una superiore armonia e conciliazione dei due aspetti (cristiano e pagano) di un'unica verità.



L'OPERA di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, scrittore russo di talento, pubblicista, poeta e traduttore (Pietroburgo 1866 – Parigi 1941), è poco

nota al lettore sovietico contemporaneo. Per quasi settant'anni le sue opere non sono state riedite in URSS, e fino al 1986 nel nostro Paese non sono neppure usciti lavori dedicati al Merežkovskij scrittore¹.

Nella *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija* [Breve enciclopedia letteraria] si legge: "Nel 1920 Merežkovskij emigrò e visse principalmente a Parigi. La sua posizione nei confronti dell'Unione Sovietica era decisamente ostile [...] Durante gli anni della Seconda guerra mondiale assunse una posizione collaborazionista". I fatti contenuti nella voce riportata sono esatti. In effetti Dmitrij Merežkovskij e la moglie Zinaida Gippius, famosa poetessa, prosatrice e critica, respinsero la rivoluzione incondizionatamente e con fermezza. Essi si contrapponevano non solo a coloro che volevano comprendere la verità della Rivoluzione di ottobre (come Aleksandr Blok, Valerij Brjusov, Andrej Belyj), o raccapazzarsi nelle complesse e tragiche collisioni della storia russa (come ad esempio Nikolaj Berdjaev). Il percorso di Merežkovskij non si incrociò nemmeno con quello degli scrittori emigrati che avevano fatto ritorno in patria (Aleksandr Kuprin) o avevano partecipato al movimento di opposizione (Elizaveta Kuz'mina-Karavaeva). Gli orientamenti dei Merežkovskij negli anni Venti-Quaranta erano di fatto filofascisti.

È proprio così. Ma ne consegue forse che l'enorme patrimonio artistico di Merežkovskij debba essere cancellato dalla memoria della nostra cultura? No di certo. È ben noto che il talento di un artista costituisce la più sicura garanzia del fatto che la sua esperienza, i suoi occhi e le sue orecchie sono ne-

ty and is granted by Juri Lotman Semiotics Repository of Tallinn University.

¹ Nel 1986 è apparso l'articolo di S. Povarcov *Traektorija padenija (O literaturno-kritičeskich koncepcijach D. Merežkovskogo)*, "Voprosy literatury", 1986, 11, pp. 153-191.

cessari ai contemporanei e ai loro successori, non importa quanto i loro punti di vista siano lontani dalle opinioni dello scrittore. Ciò è tanto più vero nei confronti di Merežkovskij, il cui profondissimo *pathos* creativo coincide con uno sguardo acuto sul futuro e sui suoi contorni oscuri ma minacciosi, che suscitano nello scrittore entusiasmo e sgomento. I romanzi storici di Merežkovskij sono tutti scritti “dal punto di vista del futuro”. In essi si coniugano in modo originale speranze utopiche e intuizioni distopiche. Merežkovskij definì “profeta della Rivoluzione russa” il suo scrittore prediletto, Fëdor Dostoevskij, e “muto profeta” il maestro Vladimir Solov’ëv. Ma come vanno intese le profezie di Merežkovskij alla luce di quasi un secolo di esperienza storica?

E ancora una riflessione. È strano pensare che ogni nuovo passo di un uomo sia fatalmente pre-determinato da quelli precedenti. L’opera di Merežkovskij si è sempre distinta per un’estrema compattezza. “Non una serie di opere, ma una sola, pubblicata in più parti soltanto per comodità. Una sola, su una cosa sola”, dirà di sé negli anni Dieci². Tuttavia, il suo percorso fu estremamente dinamico e determinato non solo da circostanze esterne (storiche, biografiche, ecc.): un ruolo non minore ebbe ciò che Blok definì “il senso del cammino”, la volontà e la vitalità spirituale della persona. L’evoluzione di Merežkovskij fu ricca di svolte brusche e inaspettate, ogni fase del suo lavoro ebbe un significato a sé. Di conseguenza, la posizione di Merežkovskij tra il 1917 e il 1941 (che richiede anch’essa un approccio attento e differenziato) non può in alcun modo cancellare la quasi quarantennale attività letteraria tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Nel Merežkovskij dei decenni successivi è difficile riconoscere il poeta esordiente del 1880, autore dei versi progressisti, ma fiacchi e tradizionali:

Ti nascondi forse, natura, da me
sotto una maschera seducente,
affinché io possa tornare a essere schiavo, docile e dimentico
di tutte le piaghe della povertà,
di tutti gli orrori della dissolutezza
e dell’appello indignato e vendicativo
per il fratello, il fratello che muore! (1883)³

² D. Merežkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva 1914, p. V.

³ “Ужель ты прячешься, природа, от меня / Под обольстительную маску. / Чтоб стал я вновь рабом, смирясь и позабыв / Все язвы

Nondimeno, già nel 1892 Merežkovskij è autore di un articolo che suscita grande scalpore, *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj rus-skoj literatury* [Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura russa contemporanea], pubblicato nel 1893 e accolto come il primo manifesto dei decadenti russi (i simbolisti della prima generazione). Nello stesso decennio compone la raccolta *Simvoly* [Simboli, 1892] e poesie di spirito nietzscheano, molte delle quali – *Pesnja Solnca* [La canzone del Sole], *Deti noči* [I figli della notte] del 1894, e altre – divennero programmatiche per i simbolisti di ‘fine secolo’. E sempre allora scrive la trilogia *Christos i Antichrist* [Cristo e l’Anticristo, 1895-1905], che segna l’apice della produzione in prosa di Merežkovskij, e la dilogia filosofico-pubblicistica *L. Tolstoj i Dostoevskij* [Tolstoj e Dostoevskij, 1901-1902]. Merežkovskij diventa l’ideologo degli scrittori pietroburghesi che si raccoglievano attorno alla prima rivista che aveva offerto asilo ai decadenti, “Severnyj vestnik” [L’araldo del nord].

All’inizio del XX secolo Merežkovskij è il maestro riconosciuto non solo dei tardo-simbolisti, ma anche dei giovani simbolisti (di Andrej Belyj e, per un certo periodo, di Blok). Ed ecco una nuova svolta. Merežkovskij si converte al ‘neo-cristianesimo’, al ‘rinnovamento’ della Chiesa ortodossa russa, alla creazione di un ‘società religiosa’ improntata al pensiero critico (la rivista “Novyj put’”, 1903-1904, l’organizzazione delle riunioni filosofico-religiose a Pietroburgo, 1901-1903, poi trasformatesi nella Società filosofico-religiosa). Tutto ciò lo allontana gradualmente dalla ‘nuova arte’ (e in parte anche dall’arte in generale). Del culto simbolista della Bellezza l’artista conserva solo il profondo amore per la cultura, per l’arte, ma ora cerca i più alti valori della cultura nella religione, nell’etica.

La sua posizione muta in modo significativo durante gli anni della prima Rivoluzione russa. Egli si sente vicino al sovversivismo socialista rivoluzionario e a Boris Savinkov (Ropšin), terrorista socialista-rivoluzionario, in seguito scrittore. Merežkovskij, Zinaida Gippius e Dmitrij Filosofov pubblicano al-

нищеты, все ужасы разврата / И негодующий и мстительный призыв / За брата, гибнущего брата!..”, Ivi, XXII, p.10.

l'estero *Car' i russkaja revoljucija* [Lo zar e la Rivoluzione russa, 1907, tradotto anche in diverse lingue europee]. Merežkovskij ora rintraccia le origini della Rivoluzione russa nei movimenti popolari religiosi degli *starobrjadcy* [vecchi credenti] e dei *sektanty* [settari].

Del tutto atipica è la posizione di Merežkovskij nel 1907-1917. L'idea, diffusa nell'ambiente intellettuale russo fra gli anni Venti e i primi anni Cinquanta, di un completo distacco della letteratura russa dalle tradizioni democratiche nel periodo 1907-1917 non corrisponde alla realtà. Tuttavia, negli anni del reazionarismo di Stolypin molti artisti avvertivano un senso di depressione e di pessimismo. Un curioso paradosso: Blok, futuro autore del poema *Dvenadcat' [I dodici, 1918]*, dopo un tumultuoso entusiasmo per i sentimenti democratici nel 1907-1908, a partire dalla primavera del 1909 perde ogni speranza nella possibilità di un cambiamento in Russia. Il 13 aprile 1909, alla vigilia della partenza per l'Italia, scrive alla madre: "Con tutte le mie forze cercherò di dimenticare definitivamente qualsivoglia 'politica' russa [...] O si deve rinunciare del tutto a vivere in Russia, sputare sul suo muso ubriaco, o si deve tenersi lontani dall'*umiliazione*: tanto dalla politica, quanto dalla 'società' (*obščestvennost'*), dalla partiticità (*partijnost'*)"⁴. L'ultima frase è evidentemente indirizzata alla 'società religiosa' di Merežkovskij. Lo stesso Merežkovskij, pur essendo nemico giurato dell'Ottobre, in questi anni è un attivo avversario del reazionarismo. Compose la *pièce* storica *Pavel I* [Paolo I, 1908], per la quale finisce in tribunale, e il romanzo *Aleksandr I* [Alessandro I, 1913], in cui l'autocrazia russa viene definita una forza "demoniaca", "generata dall'Anticristo", e viene nettamente respinta. Merežkovskij si oppone alle idee della raccolta *Vechi* [Pietre miliari, 1909]. Con Zinaida Gippius critica la letteratura di fine Novecento accusandola di decadenza e "pornografia". E negli anni Dieci i Merežkovskij sono forse gli unici simbolisti russi a vedere nel conflitto mondiale soltanto l'abominio della brutalità.

Quanto si è detto finora è sufficiente per convincer-

si dell'originalità del percorso di Merežkovskij: egli è stato uno dei fondatori del simbolismo russo, dal nietzscheanismo ha intrapreso il percorso della ricerca etico-religiosa e ha cercato di unire cristianesimo e rivoluzione; è stato un avversario della reazione governativa nel decennio prerivoluzionario, e infine un artista e pubblicista profondamente originale, meritevole di grande attenzione e interesse.

Torniamo ora al periodo di massima fioritura del talento di Merežkovskij prosatore, tra gli anni Novanta e l'inizio del Novecento, il periodo di *Cristo e l'Anticristo*.

La trilogia di Merežkovskij ha avuto uno strano effetto sui contemporanei. Non assomiglia molto a un romanzo storico russo del XIX secolo, di norma ricco di 'misteri' e inattese svolte dell'intreccio, e con persistenti tratti non solo della poetica romantica, ma anche di quella preromantica.

Un generale interesse per la storia, la rivelazione di legami tra l'epoca e l'individuo, la tormentata aspirazione a risolvere le più universali 'questioni maledette' dell'esistenza sono chiaramente orientati alla 'grande' letteratura russa: a Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, Tjutčev e altri. È assolutamente evidente che la trilogia di Merežkovskij non avrebbe potuto essere creata al di fuori del realismo russo del XIX secolo. Espressione esteriore di tale legame sono le numerose citazioni della poesia e della prosa russe, che 'permeano' letteralmente l'intero testo di *Cristo e l'Anticristo*.

E tuttavia non è affatto casuale che tale relazione non sia stata colta dai contemporanei. La critica metteva in luce soltanto la parentela tra il tema del romanzo su Giuliano e il frammento di Puškin *Cezar' putešestvoval* [Cesare viaggiava, 1835], nonché tra la problematica generale della trilogia e la *Leggenda del Grande Inquisitore* di Dostoevskij. L'elenco potrebbe essere ampliato menzionando, in relazione a *Voskresšie bogi* [La rinascita degli dei, 1900], le puškiniane *Sceny iz rycarskich vremën* [Scene di epoche cavalleresche, 1837], *Malen'kie tragedii* [Piccole tragedie, 1830] (in particolare *Pir vo vremja čumy*, [Il festino in tempo di peste]) e, in relazione alla concezione di stato e popolo, la tragedia *Boris Godunov*. Ma sono i tratti generali della

⁴ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, VIII, Moskva-Leningrad 1963, p. 281.

trilogia di Merežkovskij – l'‘universalità’ degli spazi in cui si svolgono i suoi intrecci, l'arco temporale degli eventi, che abbraccia quindici secoli, il tema europeo dei primi due romanzi, lo spostamento della problematica principale dall'ambito storico-sociale a quello filosofico-religioso, ecc. – a rendere *Cristo e l'Anticristo* un'opera unica nella letteratura russa.

Il tema, il tempo e l'ambientazione dell'azione, gli eventi e i personaggi di *Smert' bogov* [La morte degli dei, 1895] e *La rinascita degli dei* trovano un numero significativo di parallelismi nell'arte dell'Europa occidentale⁵.

La quantità di opere su Giuliano l'Apostata nella letteratura europea è notevole, e ancora di più lo è quella delle opere su Leonardo da Vinci. È curioso che soltanto un anno prima della pubblicazione su rivista del romanzo di Merežkovskij *Otveržennyj* [Il rinnegato], primo titolo di *La morte degli dei*, sia apparsa in Russia la traduzione dal tedesco del libro di Felix Dahn *Giuliano l'Apostata*.

Tuttavia, a questa letteratura Merežkovskij è legato principalmente per genere e tema, e non per la realizzazione artistica. Ad esempio, mentre la tradizione prosastica della raffigurazione di Giuliano l'Apostata sottintendeva una critica nei suoi confronti in quanto apostata del cristianesimo, Merežkovskij crea invece una vivida immagine tragica di un precoce precursore del Rinascimento, condannato a perire. Altrettanto nuovi sono sia l'interpretazione della figura di Leonardo da Vinci, sia l'idea generale di *Cristo e l'Anticristo*, sia infine il carattere unitario della trilogia. Nella letteratura europea si può forse ricordare soltanto un'opera a cui la trilogia è geneticamente collegata. Si tratta del ‘dramma universale’ di Henrik Ibsen *Cesare e Galileo* (terminato nel 1873), per tema vicino al romanzo *La morte degli dei* (*Giuliano l'Apostata*), mentre l'idea generale⁶

e una serie di caratteristiche strutturali si avvicinano all'impianto complessivo di *Cristo e l'Anticristo*.

Eppure, nemmeno questa connessione elimina quella sensazione di ‘un qualcosa che non assomiglia a nient'altro’ che la trilogia ha suscitato nei suoi primi lettori, e che a volte suscita tuttora.

In ciascuna delle parti della trilogia l'intreccio è subordinato al corso degli eventi storici narrati, rappresentati con grande erudizione e in generale in modo abbastanza accurato (anche se naturalmente Merežkovskij inserisce sia episodi inventati, sia un'interpretazione fortemente personale dei fatti rappresentati). Ciò indebolisce, per così dire, la funzione artistica primaria e informativa dell'intreccio, che in sostanza è dato, ancor prima dell'inizio della lettura, dal corso stesso della storia, ben noto al lettore.

Allo stesso tempo, l'intreccio è ‘appesantito’ da descrizioni dettagliate e a volte molto precise della vita e dei costumi dell'epoca, da lunghe citazioni tratte da testi di giurisprudenza, religiosi, filosofici, scientifici, da opere d'arte, ecc. Il linguaggio della trilogia è ricco di storicismi, barbarismi, esotismi, che per giunta non di rado vengono spiegati o tradotti in modo molto pedante dall'autore. Ciò avvicina Merežkovskij alla tradizione del ‘romanzo archeologico’ dell'Europa occidentale. Tuttavia, la somiglianza qui è del tutto apparente. La trilogia non persegue affatto fini ‘educativi’, mentre spesso dettagli e *realia* risultano essere dei simboli. Dietro il flusso di ciò che si può vedere e udire si schiude il mondo delle essenze spirituali.

Altrettanto insoliti sono i personaggi di Merežkovskij. Per le pagine della trilogia vagano alcune strane figure che, quasi fossero prive di peso, si librano su una quotidianità delineata nel dettaglio. I personaggi della trilogia, pur ricordando gli eroi romantici per la loro eccezionalità, non conoscono l'impulsività dei sentimenti, il gioco delle ‘passioni fatali’. Non sanno neppure innamorarsi per davvero: gli incontri degli innamorati ricordano dispute filosofiche, più che veri e propri convegni amorosi.

⁵ Cfr. E. Heinzl, *Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst: Literatur und Musik*, Wien 1956.

⁶ La somiglianza di singole scene e immagini si spiega non soltanto con l'influenza del dramma di Ibsen, ma anche con il richiamo a fonti comuni (ad esempio, alla *Storia* dello storico romano del IV secolo Ammiano Marcellino). In ogni caso la conoscenza di Merežkovskij del testo del ‘dramma mondiale’ (verosimilmente in traduzione tedesca) è indubbia. *Cesare e Galileo* era ben noto anche alla critica russa degli anni Ottanta del XIX secolo. Si vedano ad esempio: A. Veselovskij, *Genrich Ibsen (Ètjud)*, in G. Ibsen, *So-*

branie sočinenij, V, Sankt-Peterburg 1897, p. XXXII; N. Minskij, *Ibsen, ego žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, Sankt-Peterburg 1896, pp. 38-39; Z. Vengerova, *Literaturnye charakteristiki*, I, Sankt-Peterburg 1897, p. 277.

Ancora più profonda è la differenza tra queste 'strane figure' e i personaggi del romanzo realistico ottocentesco. Nonostante tutta la loro complessità spirituale, gli eroi della trilogia sono quasi privi di vita interiore (psicologica). La motivazione psicologica delle loro azioni è superficiale; interessa poco all'autore ed è data a tratti, con deliberata negligenza. Né la capacità di osservazione di Tolstoj, né le intuizioni psicologiche di Dostoevskij si sono rivelate una profonda tradizione a cui attingere per la trilogia di Merežkovskij. Ma, al tempo stesso, l'atmosfera di *Cristo e l'Anticristo* è profondamente emotiva, permeata di una eccitazione contagiosa, di inquietudine. Non sono 'passioni del cuore', sono 'passioni della mente'. Gli eroi di Merežkovskij cercano il significato più alto della vita, i suoi scopi ultimi. Intavolano lunghe e complesse dispute sulle questioni più astratte, espongono dettagliatamente l'uno all'altro il significato dei più complessi sistemi filosofici e religiosi. Ma non solo: vivono, soffrono e muoiono per la verità, ricordando così i 'ragazzi russi' dei romanzi di Dostoevskij.

Il centro e il fine dell'opera è l'enunciazione poetica del sistema di idee storiosofiche di Merežkovskij. Proprio un'idea è infatti il personaggio principale della trilogia, e la sua realizzazione è la molla dell'intreccio del romanzo. *Cristo e l'Anticristo* è un romanzo del pensiero (cfr. la definizione di *Cesare e Galileo* come 'dramma di idee'), una pietra miliare nel percorso della letteratura russa e mondiale dal romanzo 'polifonico' (Michail Bachtin) di Dostoevskij al romanzo 'concettuale' del XX secolo.

Le idee di Merežkovskij sono abbastanza complesse, e complessa è anche la loro genesi. Lo stesso Merežkovskij, in seguito, definirà così l'idea centrale dell'opera e la sua evoluzione: "Quando ho iniziato la trilogia [...] mi sembrava che esistessero due verità: il cristianesimo — la verità sul cielo — e il paganesimo — la verità sulla terra —, e che la pienezza della Verità religiosa consistesse nel futuro ricongiungimento di queste due verità. Ma mentre terminavo di scriverla sapevo già che il ricongiungimento di Cristo con l'Anticristo era una menzogna blasfema, che entrambe le verità [...] erano già unite in Gesù Cristo, [...] che in Lui — che è Uno — risiede non

soltanto la Verità compiuta, ma anche la Verità che eternamente si compie ed eternamente cresce, e non sarà altra"⁷.

Tale formulazione dell'opera, precisa e nel suo complesso adeguata, non esaurisce certo tutti i problemi della trilogia e, come qualsiasi autodescrizione, deve essere rivista dall'esterno. In questi romanzi Cristo e l'Anticristo non sono allegorie univoche del cristianesimo e del paganesimo, ma profondi simboli artistici e storiosofici. Il loro significato è vicino soprattutto a quelli che nei romanzi di Dostoevskij vengono definiti i principi 'divino-umano' e 'umano-divino' nell'uomo.

Le opinioni di Merežkovskij negli anni Novanta si formano sotto l'influenza di due dottrine filosofiche molto diverse tra loro: quelle di Vladimir Solov'ëv e Friedrich Nietzsche. Terreno comune di tali sistemi è la ricerca di un ideale nel futuro, uno sguardo sul mondo 'dal punto di vista del domani'; per tutto il resto si possono invece definire contrapposte.

Solov'ëv vede il mondo come realizzazione dell'idea divina nelle forme della triade hegeliana. L'"essere prenaturale"⁸ spirituale racchiude in sé l'idea divina di *vseedinstvo* [unitotalità], "sintesi di Verità, Bene e Bellezza". Lo stadio dell'antitesi ha inizio con l'atto della creazione del mondo materiale, che inizialmente contrappone all'unitotalità la "molteplicità creata"⁹ con la sua inautenticità, sofferenza e caoticità. Ma nel corso della storia naturale, e poi umana, si assiste a una progressiva "incarnazione dell'idea divina nel mondo"¹⁰ il movimento dalla creazione priva di spirito al dio-uomo, e quindi al *bogočelovečestvo* [divinumanità], alla grande 'sintesi' di spirito e materia, 'cielo' e 'terra', al regno della Verità, del Bene e della Bellezza incarnati.

Questo quadro di un universo vivente, divino per sua natura, in Merežkovskij si accosta contraddittoriamente all'individualismo romantico di Nietzsche. Quest'ultimo contrapponeva all'uomo contemporaneo, che deve necessariamente essere 'superato' nel corso del suo successivo sviluppo, il futuro 'supe-

⁷ D. Merežkovskij, *Sobranie*, op. cit., I, p. VI.

⁸ V. Solov'ëv, *Sobranie sočinenij*, III, Sankt-Peterburg 1901, p. 124.

⁹ Ivi, p. 131.

¹⁰ Ivi, p. 135.

uomo'. Gli uomini moderni celano la loro debolezza interiore, la paura della vita, dietro ai dogmi dell'etica cristiana, mentre il 'superuomo' è assolutamente libero. Egli è "al di là del bene e del male", ama la vita e vive secondo le leggi dell'arbitrio, della forza e della Bellezza. Il mondo è per lui un "fenomeno estetico". Un tale uomo è un 'anticristiano', se non addirittura l'Anticristo (titolo dell'opera di Nietzsche, ripreso da Merežkovskij nella trilogia).

All'influenza di Solov'ëv in Merežkovskij si sovrappongono le idee di Dostoevskij e inoltre, con ogni evidenza, una concezione positivista della felicità universale quale 'sintesi' di tutte le conquiste del 'progresso storico' (cfr. l'ideale di "personalità armonica" del critico populista Nikolaj Michajlovskij). Il nietzscheanesimo si arricchisce dell'interesse per le dottrine misteriche dualistiche pseudocristiane (gnosticismo), per l'occultismo con il suo *čelovekobog* [uomo-dio] e per la teosofia, nonché delle influenze della 'nuova arte' europea.

Da dove proviene, in Merežkovskij, la combinazione 'contronatura' di idealismo oggettivo e soggettivismo, cristianesimo e 'anticristianesimo', *pathos* etico ed estetismo?

La crisi dell'umanesimo positivista e dell'ottimismo in Europa alla fine del XIX secolo ha posto le questioni angoscianti e tragiche della 'suità' della persona, dei suoi diritti non solo esteriori ma anche interiori, della ribellione contro lo Stato, il mondo e Dio (il *pathos* 'pagano' del Parnasso francese, di Rimbaud, del simbolismo europeo in generale, di Wagner e Nietzsche). In Russia è la crisi del populismo che diviene crisi della 'coscienza etica', e le idee nietzscheane negli anni Ottanta e Novanta hanno in un certo senso sancito il *pathos* del 'superamento dell'etica'. Ma la Russia, a differenza dell'Europa di fine secolo, doveva ancora attraversare l'epoca dell'entusiasmo per la 'suità' non solo personale, ma anche nazionale. Al crepuscolo degli anni Novanta tutte le nuove idee si tingevano dei toni di un'atmosfera 'prerivoluzionaria'. E per l'epoca che precedeva la rivoluzione il fascino delle idee nietzscheane consisteva nel fatto che nel generale concetto di 'estetico', come abbiamo visto, rientrava l'affermazione della libertà e della dimensione eroica (inclusa l'apoteo-

si della fine tragica dell'uomo in lotta con il fato: l'*amor fati*). D'altronde, nella Russia di fine Ottocento anche l'"estetismo" poteva manifestarsi come ribellione contro le brutture e l'"assenza di eroismo" del meschino mondo piccolo borghese.

Per la cultura russa di fine secolo fu inoltre importante il fatto che la voce di Dostoevskij, da poco scomparso, facendosi largo attraverso la polifonia di un'aspra lotta di idee genialmente percepita, affermava l'inevitabilità dell'imminente vittoria della 'divinumanità' (dell'umanesimo cristiano). Ma la dottrina morale di Tolstoj, che in quello stesso periodo aveva scosso la Russia, concepiva l'etica come "non resistenza al male" e totale negazione dell'individualismo, e l'arte e la cultura come menzogna della civiltà. Ne scaturiva una contraddizione in un certo qual modo insormontabile: o la bellezza, la libertà della persona, l'esaltazione eroica della lotta e il rifiuto delle costrizioni dell'etica, o la sottomissione dell'Io a valori etici extrapersonali, autolimitazione e "non resistenza al male".

Per Merežkovskij l'inevitabilità di tale alternativa confliggeva con l'ideale della "sintesi di Verità, Bene e Bellezza". E tuttavia, nella storia umana egli non vedeva la possibilità di raggiungere l'unitotalità'. In modo ancora più deciso di Solov'ëv (più precisamente, nello spirito del tardo Solov'ëv), Merežkovskij spostava l'incarnazione delle idee di 'sintesi' in un'epoca post-storica, quando, secondo la profezia apocalittica, l'attuale terra "passerà"¹¹ e vi saranno "una nuova terra e un nuovo cielo". La storia invece appare come eterna lotta di due estremi: il Bene (Cristo, "abisso dello spirito") e la Bellezza (l'Anticristo, "abisso del corpo"). Dal punto di vista della 'grande sintesi' nessuno di tali principi è completo, dunque non è perfetto. Dal punto di vista della realtà terrena, storica, una 'sintesi' è irraggiungibile.

Per questo la posizione dell'autore in *Cristo e l'Anticristo* è da un lato 'riconciliazione con il mondo' nella sua non integrità, compresa la riconciliazione con il suo male, e dall'altro ardente fede escatologica nella fine di 'questo' mondo e nell'inizio del regno di Dio sulla terra. Non a caso l'escatologismo di Merežkovskij all'inizio del XX secolo sfocia

¹¹ Citazione da Apocalisse 22:1 [N.d.T.].

nell'idea dell'inevitabilità della 'rivolta russa'.

In questa svolta del tema della 'sintesi' consiste l'eccezionale originalità della concezione filosofica e poetica del mondo di Merežkovskij. Nel dramma di Ibsen *Cesare e Galileo*, sopra menzionato, la verità ultima è inoltre legata all'unificazione del 'regno di Cristo' con il 'regno dell'Anticristo'. Il dialogo di Giuliano con il suo maestro pagano, il filosofo Massimo, ha per oggetto la 'duplice natura' del futuro Messia:

Giuliano. [...] Né imperatore, né redentore?

Massimo. Ambedue in uno solo, e uno in due.

Giuliano. Imperatore-dio;... dio-imperatore. Imperatore nell'impero dello spirito [...] e dio in quello della carne.

Massimo. È *quello* il terzo impero, Giuliano!¹²

Tuttavia, sia in questo dialogo, sia in generale nel dramma di Ibsen, il 'terzo regno' viene concepito come intreccio dialettico dei 'regni' di Cesare e di Cristo, quello materiale e quello spirituale, vale a dire, in sostanza, come conciliazione degli opposti. Così talvolta la critica contemporanea a Merežkovskij e la critica letteraria 'di denuncia' degli anni 1920-1970 hanno interpretato anche la trilogia. Con un approccio di questo tipo, però, ciò che è fondamentale in *Cristo e l'Anticristo* — la drammaticità, la conciliazione dell'inconciliabile, la trasformazione di entrambi i principi in una sintesi a venire, l'idea di un legame fra escatologia e rivoluzione, morte e rinascita — rimane incomprensibile. Nondimeno, la complessità dei pensieri e delle valutazioni di Merežkovskij trova nella trilogia un'espressione molto chiara, persino schematica.

Il primo romanzo della trilogia, *La morte degli dei (Giuliano l'Apostata)*, per struttura concettuale è più vicino alla sopra citata descrizione di *Cristo e l'Anticristo*, fatta dal suo stesso autore. Merežkovskij ci conduce nel mondo dell'intensa lotta tra cristianesimo e paganesimo, nell'epoca dell'imperatore romano Giuliano l'Apostata (331-363), che durante il suo regno (361-363) tentò di ripristina-

re il culto degli dei dell'Olimpo dopo tre secoli di cristianesimo.

Il cristianesimo nelle sue più alte manifestazioni viene presentato nel romanzo come la religione del Bene assoluto, che è inattuabile sulla terra e che ripudia tutto ciò che è terreno. Il regno di Cristo "non è di questo mondo". Non è un caso che nelle catacombe paleocristiane il fulcro di ogni cosa sia costituito dalle "innumerevoli tombe", e che il significato delle iscrizioni lapidarie sia "d'amore e di gioia". Il "fascino immacolato" della fanciulla morente Mirra: ecco il volto luminoso del cristianesimo.

Ma i cristiani respingono 'questo' mondo. Sono severi, ascetici ed "estranei a tutto ciò che è umano". In risposta alle veementi bestemmie blasfeme della madre del giovane cristiano Gioventino ("Maledetti coloro che separano i figli dalla madre [...], servi del Crocifisso, che odiano la vita, distruttori di tutto ciò che è santo e grande nel mondo!") risuonano le parole di Didimo¹³ discepolo di Cristo può diventare solo colui che odia "il padre e la madre, la moglie, i figli, i fratelli, le sorelle e la sua stessa vita"¹⁴. Cristo e la vita sono inconciliabili.

Altrettanto unilaterale è la cultura pagana. Alla periferia dell'Impero Romano, nel castello di Marcello in Cappadocia, il giovane Gallo e il ragazzo Giuliano, cugini dell'imperatore Costanzo e suoi possibili eredi (quindi da eliminare), vivono nella costante paura della morte. Giuliano, sognatore e volitivo, odia non soltanto Costanzo, ma anche quella cultura cristiana nel cui nome è costretto a sottomettersi al nemico. All'umiltà e all'abnegazione Giuliano contrappone l'amore appassionato per la bellezza terrena, incarnata per lui nella meravigliosa arte dell'Ellade¹⁵. Egli gode avidamente della bellezza del tempio di Afrodite, dell'eleganza della casa del sacerdote pagano Olimpodoro, della grazia di sua figlia. La bellezza dell'Ellade è inseparabile dalle gioie di 'questo' mondo, dalle risate, dal divertimento, dai giochi. Ma, soprattutto, il paganesimo sembra con-

¹² H. Ibsen, *Cesare e Galileo*, in Idem, *Opere teatrali (1873-1881)*, Milano 1985, p. 219. L'autrice Z. Minc fa riferimento alla traduzione russa dell'opera di Ibsen *Kesar' i Galilejanin* in G. Ibsen, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, III, trad. russa di A. e P. Ganzen, Moskva 1957, pp. 5-270. La citazione riportata si riferisce alla pagina 210 [N.d.T.].

¹³ Riferimento al Vangelo apocrifo di Tommaso 55 [N.d.T.].

¹⁴ Citazione dal Vangelo (Luca 14: 26).

¹⁵ Le riflessioni sul significato universale dell'Ellade e sull'incarnazione ellenica della bellezza erano profondamente vicine a Merežkovskij, soprattutto al tempo del suo viaggio in Italia e in Grecia. Cfr. D. Merežkovskij, *Večnye sputniki*, Sankt-Peterburg 1897.

ferire a Giuliano il diritto alla forza, al coraggio, alla lotta contro il nemico non per la vita, ma fino alla morte.

Come nel Bene cristiano vi è una bellezza ‘non terrena’, così nel paganesimo può esservi una bontà semplice e ‘terrena’: non è un caso che proprio la famiglia di Olimpodoro sostituisca per Giuliano la casa e la famiglia. Ma l’essenza del paganesimo è anticristiana; la Bellezza non si sottomette alle norme dell’etica. Il maestro del giovane Giuliano, il ‘mago’ Massimo di Efeso, dice: “I frutti delle Esperidi dorate sono sempre acerbi e duri. La misericordia è la tenerezza e la dolcezza dei frutti troppo maturi e marcescenti”. Gli fa eco la bella Arsinoe: gli dei dell’Olimpo sono “spietati, terribili [...] gioiscono del sangue delle vittime e delle sofferenze dei mortali”.

La dualità, la non integrità dell’esistenza terrena è evidente in tutto: persino alla domanda sui percorsi verso l’Uno, verso l’armonia e la completezza, ci sono due risposte. Il ‘mago’ Massimo di Efeso afferma che “il regno del Diavolo è uguale al regno di Dio”, la verità sta nello scegliere uno dei due percorsi e seguirlo fino alla fine. È il percorso nietzscheano, soggettivistico. Non c’è da stupirsi che il ‘mistero ultimo’ si riveli lungo questo percorso: non ci sono dei, l’ideale è incarnato solo dalla ‘superpotenza’ dei personaggi. I cristiani sono convinti che la Verità sia una, impersonale e divina, e che la strada per raggiungerla passi attraverso il sacrificio.

La maledizione della non integrità si riflette anche nello sviluppo della storia. A seguito del ‘mago’, l’‘Anticristo’ Giuliano muore nella guerra con la Persia. Il suo successore è il cristiano Gioviano. I tentativi di ristabilire il paganesimo sono vani soprattutto perché il politeismo si è esaurito, sono alle porte i secoli del cristianesimo, e solo il Rinascimento riprenderà l’idea della rinascita degli dei. In sostanza tale ciclicità è la stessa della lotta dei ‘due abissi’ all’interno della medesima epoca.

L’umanità soffre nella sua condizione di dissociazione e cerca di fondere insieme gli ‘abissi’: il corpo e lo spirito. Ma il caos della vita storica snatura le idee di ‘unitotalità’, sostituendole con una serie di ‘false sintesi’. Il cristianesimo si fa coinvolgere dal corso delle cose terrene, e il paganesimo aspira a diventare

dottrina morale. In ultima analisi, il cristianesimo tradisce la propria natura, intronettendosi nel mondo dell’Anticristo, il mondo dello stato, santificando il dispotismo, la violenza, il tradimento, dichiarando sacrilegamente ‘divini’ gli imperatori romani o tramutandosi nella fede della folla venale e fanatica (nelle ultime immagini si rivela lo spirito romantico-nietzscheano del libro). Ma anche il paganesimo perde il suo significato profondo, sconfinando nella metafisica del Bene. Sono ridicoli e squallidi i tentativi dell’imperatore Giuliano di trasformare artisti circensi, legionari ubriachi e prostitute in antiche baccanti e menadi, conservando l’elevato spirito etico della festa. E altrettanto assurdi (agli occhi sia degli esteti ellenisti che del popolo) appaiono la beneficenza di Giuliano o i sermoni morali dei sacerdoti negli antichi templi.

Merežkovskij, come si è già osservato, pone in relazione l’incarnazione dell’ideale di pienezza con la ‘fine del mondo’. Ma i suoi eroi prediletti scorgono tale ideale già sulla terra. Il fanciullo Giuliano non vede solo un cristianesimo che odia la vita. Sul bassorilievo di un sepolcro del primo cristianesimo “gentili Nereidi, pantere, tritoni gioiosi” sono accostati alle figure di Mosè e Giona nel ventre della balena; tra i “semplici simboli della fede dei bambini” c’è il Buon Pastore, Cristo, il “giovane scalzo”: egli è “gioioso e semplice”. Tutto questo è una sorta di presentimento profetico del regno di Dio sulla terra. Intuizioni simili sono nelle parole della morente Mirra.

Eppure, la ‘grande sintesi’ negli anni Novanta sembra a Merežkovskij approssimarsi “sotto le insegne della Bellezza”. Nel finale dell’opera gli amici del defunto Giuliano, tornando per mare dalla Persia alla loro terra natale, odono contemporaneamente il salmodiare dei monaci a poppa della nave e i “suoni puri dello *svirel*¹⁶ del pastore” che volano fin lì da un’isoletta senza nome, l’*Inno vespertino al dio Pan*. Per ora queste onde musicali si confondono soltanto, ma Arsinoe, artista e scultrice che ha appena modellato “dalla cera [...] una figura ambigua e seducente con un bellissimo *corpo* olimpico, con una tristezza *celestiale* sul volto”, vive del fatto che

¹⁶ Strumento tradizionale russo, sorta di flauto diritto con imboccatura e varie intonazioni [N.d.T.].

nel suo cuore e in quello degli amici “come un sole che non tramonta, v'era già la grande allegrezza del Rinascimento”.

L'eterna speranza umana della sintesi sembrerebbe essere destinata a concretizzarsi nella seconda parte della trilogia, *La rinascita degli dei* (*Leonardo da Vinci*) (1900). In quest'opera il talento dell'artista si rafforza. Quello che nella prima parte poteva apparire come la stravaganza o l'inesperienza di un allievo che non padroneggia l'arte dell'intreccio o del ritratto psicologico, ora si presenta come uno stile di scrittura originale e maturo. L'immagine si è fatta più vivace e plastica (alla qual cosa contribuisce anche il carattere dell'epoca descritta). Il ‘romanzo di pensiero’ si propone come genere capace di coinvolgere la mente e il cuore del lettore.

Tuttavia, la novità nella *Rinascita degli dei* è dovuta principalmente all'approfondimento degli umori nietzscheani. Ciascuno dei principi della vita storica si manifesta (come anche nel primo romanzo), per così dire, in due ipostasi: nel mondo ‘sovrumano’ degli eroi e dei geni, dove l'‘abisso’ si spalanca nei fatali contrasti che gli sono connaturati, e nel mondo della ‘folla’, dove tutto ciò che è elevato viene volgarizzato, caoticamente mescolato.

L'‘abisso del corpo’ è il mondo dell'Anticristo, il mondo della Bellezza e del male. Protagonista della *Rinascita degli dei* non è il “dilettante dell'anticristianesimo”, il sognatore, il romantico Giuliano, che ama l'antichità come tutto ciò che è destinato a perire, che cerca la verità non in se stesso ma negli dei dell'Olimpo, e solo alla fine del suo viaggio comprende la terribile idea di uomo-dio come vita *senza* un dio; i protagonisti sono i titani del Rinascimento. Sono personalità dello Stato e della Chiesa (Cesare Borgia e suo padre, papa Alessandro VI), brillanti pensatori (Niccolò Machiavelli) e artisti geniali, che realizzano nel mondo la Bellezza come vita “al di là del bene e del male”. Merežkovskij non solo non abbellisce i suoi eroi, ma sembra intensificare volutamente gli episodi che ne rivelano l'egoismo, l'indifferenza verso il male, l'assenza di principi morali, e talvolta anche le mostruose atrocità.

Il più terribile mondo dell'Anticristo è lo Stato. Ludovico il Moro, che uccise il nipote, il conte Gian

Galeazzo, per conquistare il trono di Milano; un depravato che, a letto con la moglie, in preda a una “perversa esaltazione” immagina di “abbracciare un'altra” – Ludovico il Moro è solo una squallida mediocrità rispetto ai reali protagonisti dell'epoca: Cesare Borgia e papa Alessandro VI, fratricidi, traditori, incestuosi. Il male dello Stato si presenta come l'eterno male della vita terrena. È per questo che la raffigurazione dell'Italia dei secoli XV-XVI non solo viene proiettata da Merežkovskij in epoche successive, ma suona come una profezia anche per il lettore moderno.

Eppure, l'autore non giudica i suoi eroi. Attraverso lo stile oggettivo ereditato dalla prosa degli anni Ottanta emerge l'apologia decadente del male. Ovviamente Merežkovskij non esalta il male concreto, il male dell'esistenza quotidiana: ciò che viene raffigurato è di per sé sufficientemente terribile e non viene assolutamente proposto come normalità. Mostra, piuttosto, l'ineluttabilità storica del ‘complesso dell'Anticristo’ e del suo fascino tentatore.

Come in Nietzsche, la negazione dell'etica corrisponde al trionfo dell'estetico. A cominciare dall'eccezionale bellezza di Cesare, di Lucrezia e di papa Alessandro VI, dall'“incantevole cortesia” e raffinatezza di Cesare, fino al munifico mecenatismo dei Borgia a favore delle scienze e delle arti, tutto in questi personaggi è, per così dire, al servizio della Bellezza. Sono belli sia la suprema audacia di Cesare, sia la sua enorme forza virile, sia la generosità.

Il punto è però un altro: tutto ciò che non serve espressamente l'etica appartiene alla Bellezza. Merežkovskij sottolinea con insistenza l'extramoralità di Conoscenza e Creazione. Sia la scienza che l'arte sono risultato dell'esperienza, della contemplazione, e la contemplazione non implica giudizi morali. Leonardo da Vinci osserva con uguale interesse persone e ragni, raffigura uomini belli e mostruosi, studia le espressioni di felicità e disperazione sui volti umani. Il mondo dell'Anticristo è il mondo di tutto ciò che è storicamente complesso, che non rientra in norme univoche. Si compie il sogno-parabola dal significato profondo, narrato da Machiavelli: dapprima egli capita in una “assemblea [...] di schiavi, storpi e idioti” che sono destinati al “regno dei cieli”,

poi nel luogo in cui si trovano i grandi “comandanti, imperatori, papi, legislatori, filosofi”, respinti da Dio per avere “amato la saggezza di questo mondo [...] E mi chiesero dove volevo andare, all’inferno o in paradiso? ‘All’inferno’, esclamai, ‘certo, all’inferno, dai saggi e dagli eroi!’”. La giustificazione dei Titani del Rinascimento consiste anche nel fatto che essi “non sanno quello che fanno”, vivono in modo impulsivo, seguendo la propria natura. Essi sono autentici ‘figli della natura’, benché la loro natura non sia affatto quella degli uomini della ‘folla’.

C’è infine un’ultima giustificazione, la più decadente. Nel romanzo Machiavelli dimostra l’importanza del ruolo di Cesare con il fatto che egli è amato dal popolo. Conquistando piccoli centri abitati, Borgia compie un’impresa storicamente necessaria per l’Italia. Le simpatie nietzscheane di Merežkovskij nella seconda metà degli anni Novanta lo condussero (per qualche tempo) al machiavellismo, all’accettazione del totalitarismo; ai sovrani, come a tutti i grandi uomini (e come anche a Ivan Karamazov), “tutto è permesso”. Lo stalinismo nietzscheano, che rivelò le proprie sanguinose potenzialità nel XX secolo, fu introdotto per la prima volta nella grande letteratura russa da Merežkovskij (*Pietro I* di Aleksej Tolstoj è solo una prosecuzione di questa tradizione). Lo stesso Merežkovskij, tuttavia, alla fine della trilogia respingerà il *pathos* dell’Anticristo – dello Stato.

L’abisso dello spirito’ è rappresentato nel romanzo dal famoso predicatore fiorentino Savonarola e dagli Inquisitori. Il Savonarola di Merežkovskij è un uomo di grande purezza di spirito, di incondizionato altruismo. Il suo ideale è la Repubblica di Gesù Cristo, la vita, ascetica ma al tempo stesso vicina alla natura, della “fratellanza” monastica. Odia il mondo del papa-Anticristo e rifiuta con veemenza il cappello cardinalizio offertogli da Alessandro VI, preferendo il “copicapo rosso della morte, la corona insanguinata [...] dei martiri”, la morte sacrificale.

Savonarola, però, non è solo un umile fratello; Firenze ne conosce il secondo volto di minaccioso accusatore e profeta. L’idea che il rifiuto cristiano del mondo sia denso non solo di sacrificio, ma anche di ribellione, era già presente nella *Morte degli dei*, e

nei sermoni di Savonarola tale rifiuto si rivela nella sua forza terribile, derivante dalla fervida attesa di una meravigliosa vita futura. L’escatologia di Savonarola è il punto di contatto tra le sue opinioni e quelle di Merežkovskij.

Tuttavia, l’ideale di Savonarola è lineare. Egli rifiuta tutto ciò che è complesso: la storia, lo Stato, l’autorità papale, la scienza (che “dà agli uomini pietre invece che pani”) e l’arte. Dalla pittura esige “che ogni dipinto sia utile [...], istruisca gli uomini ai pensieri salvifici dell’anima”. E se il consiglio di rifuggire le tentazioni dell’arte “con il digiuno e la preghiera”, che Savonarola dà al suo allievo, conduce a ‘Boris Godunov’, più in generale nella figura del predicatore fiorentino trapela il volto minaccioso del profeta contemporaneo di Merežkovskij: Lev Tolstoj.

Il rifiuto degli ideali di Savonarola da parte di Merežkovskij è particolarmente evidente negli episodi “del falò delle vanità e degli anatemi”, in cui vengono distrutte antiche statue e consegnate al fuoco straordinarie opere dell’arte rinascimentale. La distruzione delle statue da parte dei “piccoli inquisitori”, il pentimento di Sandro Botticelli, che getta i suoi disegni nel fuoco, la *Leda* di Leonardo da Vinci in preda alle fiamme svelano un’altra importante idea della trilogia: l’ascetismo portato all’estremo si trasforma in una gioiosa festa ‘diabolica’ di distruzione. Nella danza notturna dei devoti sostenitori di Savonarola si intravede un baccanale, e nel volto gentile e calmo dell’inquisitore generale Giorgio da Casale, “che ricorda il volto di San Francesco”, improvvisamente balena un’espressione tale che “era impossibile stabilire chi fosse più pazzo: i giudici o gli imputati?”. Gli estremi coincidono. Ma anche questa è una ‘falsa sintesi’: uno scatenarsi di malvagie forze elementari, senza Bellezza.

Se il mondo dell’Anticristo si oppone apertamente alla ‘folla’, tutta la drammaticità dello spirito di sacrificio sta nel suo essere rivolto al popolo. Savonarola è l’ideologo della gente comune della sua città, e i fiorentini sembrano amarlo. Ma la ‘folla’ tradisce il profeta. Gli ex soldati del ‘Sacro esercito dei piccoli inquisitori’ infilano schegge di legno nella passerella lungo la quale Savonarola va al patibolo con i suoi confratelli; un devoto vecchietto accende il rogo per

bruciare i corpi dei giustiziati. Tutta la scena della morte di Savonarola si ispira alla passione di Cristo. D'altronde, neppure una virtuosa medietà – “non siamo né neri né bianchi, solo grigi” – attrae l'artista: anche il grigiore è un ‘abisso’, e forse il più terribile, l'abisso del vuoto.

Come si vede, la struttura concettuale della *Rinascita degli dei* si avvicina al primo libro della trilogia. Qui, tuttavia, c'è anche qualcosa di sostanzialmente nuovo. Al centro dell'opera c'è la figura del geniale pittore Leonardo da Vinci, c'è la concezione dell'arte.

La vita di Leonardo nel romanzo viene tracciata dal 1494 (con l'inserimento di episodi tratti dall'infanzia) fino alla morte. Il lavoro all'*Ultima Cena* e alla *Battaglia di Anghiari* viene descritto in modo dettagliato, e al tempo trascorso “sotto il segno della Gioconda” è dedicato il diciannovesimo libro del romanzo. Merežkovskij cita ampiamente le opere di Leonardo da Vinci, inserisce nel testo annotazioni dal suo diario, ecc. Nonostante l'oggettività dello stile, si avverte l'ammirazione dello scrittore sia per la pittura che per la personalità dell'artista; Leonardo da Vinci è una figura simbolica che riflette il concetto di genio e la posizione centrale del Creatore nel mondo artistico della trilogia.

Quella di Leonardo è una figura indiscutibilmente poliedrica. Talvolta ci troviamo di fronte all'immagine tradizionalmente romantica del genio solitario tutto proteso verso i suoi allievi (che egli però porta fatalmente alla rovina: pensiamo alla follia di Zoroastro, al suicidio di G. Beltraffio) e condannato alla solitudine eterna. Machiavelli dice all'artista: “Al cospetto dei tiranni e della folla, dei piccoli e dei grandi, ovunque voi e io siamo estranei, superflui”. Così accade nel romanzo: l'artista perde sia gli allievi che l'amore; davanti ai suoi occhi viene distrutto il suo ineguagliabile Cavallo, e sembra inevitabile la distruzione dell'*Ultima cena*.

Ma in Leonardo Merežkovskij vede anche una contraddizione più terribile. Buono, “mite” nella vita, spesso per disposizione d'animo e pensieri è vicino al cristianesimo, e non è un caso che Machiavelli rintracci in questo artista, che è così lontano dalla Chiesa e disprezza i santi padri, le idee dell'“amore

supremo”. L'artista è umile, mansueto: nel momento in cui la ‘massa’ infuriata, eccitata dalle voci sull'avvelenamento del conte Gian Galeazzo per mano dell'Anticristo-Leonardo, vorrebbe ucciderlo, egli pronuncia parole di “grande umiltà e ubbidienza”, rivolgendosi al deistico “Motore immobile” con le parole del Padre nostro: “sia fatta la tua volontà, così in cielo come in terra”.

E tuttavia Leonardo da Vinci, contemplatore disinteressato, lontano da tutto ciò che è meschino, ricolmo di tenerezza, di mansuetudine, è un genio e un Creatore. E genio e creatività per Merežkovskij sono nella loro essenza demoniaci. L'artista-titano che crea, secondo le parole di Nikolaj Minskij, una “nuova umanità”¹⁷, è un Demiurgo, ed è sempre un rivale di dio.

L'ispirazione di Leonardo si manifesta ugualmente nei magnifici disegni e nei progetti di strabilianti cannoni. Ma l'annotazione a margine di un disegno, che recita: “Questa palla di cannone [...] esploderà nel tempo che serve a recitare un'Ave Maria”, suscita in Giovanni Beltraffio un terribile sospetto: che il suo amato e buon maestro non sia l'Anticristo? Per un altro allievo Leonardo è “Giano bifronte: un volto è rivolto a Cristo, l'altro all'Anticristo”.

I demoni della Bellezza e della Conoscenza richiedono sacrifici terribili. La storia della creazione della *Gioconda* in Merežkovskij è una leggenda romantica e decadente sul potere dell'arte sulla vita. Il “grande amore” di Leonardo che invecchia è corrisposto: la Gioconda lo ama. Questo sentimento elevato, distante tanto dalla bassa lussuria quanto dalle idee alla moda sul ‘platonismo’, cresce come una sensazione di unità spirituale¹⁸: Leonardo e la Gioconda sono l'uno il doppio dell'altra, specchi che si riflettono l'uno nell'altro all'infinito. Ma l'artista teme che l'amore per la Gioconda reale uccida la sua coscienza creativa, e quando comprende l'atrocità del suo errore la Gioconda non è già più tra i vivi.

Il costante balenare dell'uomo nel genio, del Titano nell'uomo trova una risoluzione nelle opere di Leonardo da Vinci. Qui, per la prima volta nella tri-

¹⁷ N. Minskij, *Starinnyj spor*, “Zarja”, 29.08.1884, 193.

¹⁸ Per rappresentazioni simili del ‘nuovo amore’ cfr. Z. Gippius, *Novye ljudi: rasskazy*, Sankt-Peterburg 1896.

logia, compaiono estese immagini di un'autentica 'sintesi' futura (una loro anticipazione è Arsinoe, che si dedica alla scultura). Si tratta delle macchine volanti, tentativo di realizzare il sogno a un tempo demoniaco e divino del volo dell'uomo in cielo (il volo è uno dei motivi simbolici trasversali della *Rinascita degli dei*). Questa fusione è ancora più evidente nei dipinti di Leonardo: le immagini della *Madonna delle rocce* sono "terrene" e "celesti", e nell'ultima di esse la figura di Giovanni Battista rimanda enigmaticamente a Bacco. Il mistero di queste immagini, immerse nella famosa "luce crepuscolare" di Leonardo, sta nel presentimento di una possibile fusione futura dei principi cristiani e pagani. Significativamente, una tale sintesi per Merežkovskij non è una chimera: anticipando il corso della cultura umana, i dipinti di Leonardo da Vinci sono stati creati, esistono realmente. Il panestetismo simbolista della trilogia pone la realtà dell'arte al di sopra della realtà della storia, conferisce alle opere d'arte il carattere di anticipazione profetica dei percorsi storici dell'umanità.

Altre due immagini compaiono nella trilogia per la prima volta, rafforzando sensibilmente i contrasti del libro, ma anche preannunciando la svolta del pensiero dell'autore nell'ultimo romanzo: il cercatore di Dio e il popolo. Cercano Dio tutti i personaggi di 'grande levatura spirituale'; nella ricerca di Dio è il significato principale della trilogia, ma Giovanni Beltraffio è la figura del 'cercatore' per eccellenza, 'l'eroe del cammino'. Tenace ma fisicamente debole e affatto titanico nello spirito, Giovanni si dibatte tra il mondo dell'arte (Leonardo) e dell'etica (Savonarola). Venuto a conoscenza da un'amica, la 'demoniaca' fanciulla Cassandra, della dottrina degli Ofiti gnostici sulla corrispondenza di 'cielo superiore' e 'cielo inferiore', non riesce a comprendere questo terribile mistero. Egli conquista la sintesi solo nel delirio mistico e nella morte.

Le rappresentazioni del popolo nel romanzo sono, per così dire, periferiche, ma in realtà molto importanti. Nell'articolo (poi libro) *Puškin* (1869) Merežkovskij sottolinea la contrapposizione da parte di Puškin di 'popolo' – i miti e saggi 'figli della natura' – e 'folla' (sia quella ignorante che quella 'monda-

na')¹⁹. Lo vediamo anche nella *Rinascita degli dei*: è la folla a raccogliere il denaro per il santuario di Maria Vergine Madre; figlia di questo stesso popolo è anche Caterina, la madre di Leonardo, e proprio a lei il genio "deve [...] tutto ciò che ha". In embrione tale pensiero artistico è presente anche nella *Morte degli dei*: si vedano le immagini della nutrice di Giuliano, Labda, o dei guerrieri barbari fedeli all'imperatore. Ma anche lì il significato di tali immagini non era ancora chiaro.

Nella parte finale della trilogia, *L'Anticristo (Pietro e Alessio)*, si assiste a quella svolta nella visione del mondo di Merežkovskij di cui si è detto sopra. Il mondo terreno è ancora il regno di 'abissi' inconciliabili, ma ora la posizione dell'autore diventa etica, cristiana.

L'evoluzione di Merežkovskij determina in gran parte gli sviluppi generali del simbolismo russo. Se il 'rifiuto del mondo' era individualistico (estetico) negli anni della reazione, l'approssimarsi del 1905 pose le questioni etiche del popolo, dei 'tutti'. I coniugi Merežkovskij, dopo aver sperimentato la svolta verso il 'neo-cristianesimo' e aver visitato nel 1902 il lago Svetlojar²⁰ (al quale sono legati la leggenda di Kitež e gli annuali dibattiti sulla fede), compresero le basi cristiane della concezione popolare del mondo. Di qui le nuove riflessioni, nell'*Anticristo*, sul ruolo del popolo nel movimento storico verso l'ideale ultimo.

Nei primi romanzi della trilogia, come si è osservato sopra, già traspariva l'antitesi tra 'uomini della natura' e 'massa', 'folla'. Entrambi, in sostanza, facevano soltanto da sfondo alle azioni degli Eroi, ma la 'massa', con il suo grigiore e i suoi tradimenti, nei romanzi svolge sicuramente un ruolo più importante rispetto, ad esempio, ai fedeli soldati di Giuliano.

Nell'*Anticristo* il popolo – i contadini – diventano un tema a sé. Il popolino delle città, invece, è parte della Rus' popolare (Dokukin) o 'massa' (il 'nuovo Cam'²¹, il piccolo borghese). Ma nel romanzo la

¹⁹ D. Merežkovskij, *Puškin*, in *Filosofskie tečenija v ruskoj poëzii*, a cura di P. Percov, Sankt-Peterburg 1896.

²⁰ Cfr. Z. Gippius, *Svetloe ozero*, "Novyj put'", 1904 (1-2).

²¹ Riferimento al personaggio biblico Cam (in russo Cham), uno dei figli di Noè che diffamò il padre riferendo ai fratelli di averlo visto nudo e ubriaco. Da qui deriva il concetto russo di *chamstvo* (e i

'massa' popolare non ha già più un ruolo sostanziale. Per questo, se nelle scene di massa della *Rinascita degli dei* attraverso la narrazione oggettiva si intravedono l'ironia e la farsa, nell'*Anticristo* prevalgono toni poetici. Le immagini del popolo come portatore del 'principio di Cristo' sono diventate molto più complesse. Si tratta sempre di persone miti, pronte alla morte sacrificale (Dokukin, gli autoimmolatori²²); ora, però, queste persone possiedono quella terribile carica negativa, quel *pathos* escatologico che prima avevano soltanto i profeti. Le parole simboliche della canzone dell'idiota Ivanuška –

L'ascia di guerra sta ai piedi dell'albero,
sono giunti gli ultimi tempi...²³

– hanno in sé una fede nell'imminenza del Giudizio universale non minore di quella della profezia di Savonarola. E il discorso dello *starec* Kornilij sulla 'fine del mondo' – "Accendiamo [...] i fuocherelli! La Russia intera brucerà, e con essa l'intero universo!" – preconizza il celebre "incendio universale" di Blok, afferma l'escatologia popolare come grande, potente forza nella lotta contro l'Anticristo, come distruzione del vecchio mondo²⁴. Protagonista della storia diventa il popolo.

A ciò si aggiunge un altro aspetto. Alle belle aristocratiche subentra l'immagine della serva della gleba Eufrosina, la 'Venere russa' che scatena nello zarevič Aleksej un amore "forte come la morte". Il popolo, in tal modo, si rivela portatore sia della 'verità sul cielo' che della 'verità sulla terra' (la for-

za, la Bellezza). È proprio nel popolo che risiede la promessa della futura sintesi.

Per ora questa è soltanto una promessa; i percorsi del popolo cercatore di dio sono complessi e spesso non sono condivisi da Merežkovskij (autoimmolazione, estasi che raggiunge il martirio). Ma il tempo delle incarnazioni finali 'è alle porte'.

A differenza del popolo, la Chiesa viene rappresentata come allontanata da Cristo. Secondo Merežkovskij, nell'epoca di Pietro I essa, come le chiese occidentali, serve lo stato-Anticristo. Nel romanzo sono abbondantemente presenti decreti di Pietro e altre testimonianze della grave sopraffazione dello Stato sulla Chiesa, vengono descritte le figure di ecclesiastici 'atei', scaltri ed egoisti (Fedoska Janovskij, Feofan Prokopovič) che distruggono volontariamente l'ortodossia pre-petrina. Il culmine di questa linea del romanzo è l'obbligo per i sacerdoti di riferire alla Cancelleria segreta i crimini di stato scoperti in confessione. Vittima di tale decreto è lo zarevič Aleksej che, accusato di tradimento, mentre sta morendo per le torture grida al prete: "Infami, infami tutti fino all'ultimo! [...] Avete venduto la Chiesa all'Anticristo!". Il mondo degli 'infami' ora non è la 'massa' popolare, ma la Chiesa dell'Anticristo.

Al centro del mondo dell'Anticristo vi è Pietro I, lo stato petrino. La figura di Pietro I è complessa; Merežkovskij ne mostra anche la personale generosità, la fede nella necessità per la Russia di una sua propria impresa – della "verità di Pietro", fatalmente scissa dalla verità del popolo.

Pietro appartiene alla stirpe degli "dei terreni". Raffigurandolo nell'unica tradizione che interessa a Merežkovskij, quella di Puškin, l'autore inserisce nel *Dnevnik frejliny Arnejejm* [Diario di freulein Arnheim] le parole del poema *Poltava* "Lui [...] è meraviglioso". Pietro è un *bogatyř* dotato di una forza eccezionale. Durante un'inondazione, mentre cerca di salvare la gente, agisce come se vi fosse in lui "qualcosa di non umano, che ha potere sulle persone e sugli elementi naturali, forte come il fato". Pietro giustifica la sua mostruosa crudeltà (l'esecuzione degli strelizzi, l'assassinio dello zarevič, la costruzione della "città fatale" San Pietroburgo "su

suoi derivati *cham, chamit'*), variamente reso come villania, sfacciataggine, insolenza, che indica l'irrispettosità nei confronti di divieti culturali, a cui si aggiunge il significato di certezza dell'impunità, spavalderia nell'oltraggiare il prossimo. Il riferimento è anche all'articolo di Merežkovskij *Grjaduščij Cham* [Il Cam incombente, 1905], letto da molti come una profetica anticipazione degli eventi del 1917, in cui l'autore parla di due Russie, due estremi culturali opposti [N.d.T.].

²² Riferimento al movimento religioso russo dei vecchi credenti (*starovery*) e alle autoimmolazioni di massa sul rogo nei secoli XVII-XIX [N.d.T.].

²³ "Секира лежит при корени, / Пришли времена последние...".

²⁴ Merežkovskij era un profondo conoscitore della letteratura sull'Anticristo. Gli erano certamente noti i primissimi e più significativi scritti di S. Irineo di Lione e S. Ippolito di Roma, ripubblicati a più riprese in Europa ma disponibili anche in traduzione russa, cfr. K. Nevostruev, *Slovo Svjatogo Irineja ob antichriste*, Moskva 1869; *Tvoenija Sv. Ippolita, episkopa Rimskogo*, Kazan' 1898.

mucchi d'ossa"²⁵, sulla palude su cui incombe la fatale maledizione “Questo luogo resterà vuoto!”) con la necessità storica: “Soffrirà forse l'incudine sotto il martello. Lui, lo zar, fu [...] quel martello che forgiò la Russia [cfr. in *Poltava*: “Così il pesante martello, / frantumando il vetro, / forgia la spada” – Z.M.]. Non fosse stato per lui, la città sarebbe sprofondata in un sonno mortale fino ai nostri giorni”. Ma se papa Alessandro VI, che il popolo considerava l'Anticristo, veniva giustificato da Merežkovskij, Pietro invece – l'Anticristo, agli occhi del popolo – per lo scrittore è un apostata della verità di Cristo, della verità della storia.

Nel romanzo viene descritta nel dettaglio l'immagine che il popolo ha di Pietro, sia mitologica (le leggende sul ‘vero zar’, sui ‘marchi di Caino’ che contrassegnano le reclute), sia razionale, terrena (“lo stato ha distrutto tutto”, “si prende le ultime vite”, “il sangue verrà versato sulle loro teste”). È la condanna della forza ‘demoniaca’ dell'autocrazia russa.

L'ordinamento statale di Pietro non è popolare anche per un altro motivo: i suoi percorsi non corrispondono al ruolo che la Russia è destinata a svolgere nella storia del mondo. L'antitesi Russia – Occidente (risalente al messianismo di Dostoevskij) compare già nella *Rinascita degli dei*. All'inizio del XX secolo questa antitesi viene così interpretata da Merežkovskij: l'idea più alta dell'Occidente, il suo contributo alla futura armonia mondiale è la Bellezza, che porta la felicità terrena (e tuttavia, alla fine del mondo la Bellezza viene in un certo senso disgiunta dal “complesso dell'Anticristo”, così come l'anima del mondo solov'ëviana dagli “abbracci del Caos primigenio”). La più alta missione della Russia è “la verità di Cristo”. Nella *Rinascita degli dei* tale verità si presentava come l'idea di Mosca Terza Roma, ora invece si presenta come l'immagine tjutčeviana di un Cristo povero nella Russia povera. L'Occidente è correlato con il mondo nella sua realtà storica, la Russia lo è con il mondo del futuro. Quest'ultima

(come in Dostoevskij) è l'erede dell'Occidente. A essa è collegata la futura ‘unitotalità in Cristo’.

Pietro crede nel grande futuro della Russia, è vicino al pensiero di Leibniz sulla Russia che “unirà la Cina all'Europa”. Ma egli sostituisce l'autonoma incarnazione messianica dell'idea russa con l'allineamento all'Europa. Tuttavia, perdendo il ‘proprio’, la Russia petrina non è in grado di afferrare l'essenza dell'‘altrui’.

Lo stato petrino è un'imitazione dell'Occidente. I palazzi maestosi e i parchi di Pietroburgo sono soltanto una facciata della città “funesta” e misera. La meravigliosa festa in onore dell'arrivo a Pietroburgo della statua di Venere si tramuta in un'orrenda orgia. Durante il banchetto si assiste a risse, ingiurie blasfeme, alla ripugnante danza della vecchia giullare Rževskaja. E le farsesche cerimonie petrine che parodizzano la messa sono in fondo un'involontaria parodia della grande allegria del carnevale europeo. *Non avendo realizzato il Bene, la Russia petrina non può realizzare la Bellezza.*

Questa commistione di russo ed europeo (la ‘falsa sintesi’, già più volte rappresentata nella trilogia) si ritrova anche in Pietro stesso. Nella sua bellezza traspare non solo l'aspetto terribile (come in Cesare), ma anche quello comico, grottesco (Kotabrys). Lo stesso proverbiale ascetismo dello zar (la predilezione per “i pasti frugali dei soldati”, il rammenando delle calze) viene inaspettatamente interpretato come incapacità di “vivere nella Bellezza”: nel virtuoso signore inizia a emergere il capitano olandese, vale a dire il borghese europeo. Così il *chamstvo* [volgarità] in Russia si rivela essere il risultato della commistione caotica di ‘proprio’ e ‘altrui’, incapacità di incarnare il ‘proprio’.

A Pietro si contrappone lo zarevič Aleksej. Vittima dapprima dell'amore infinitamente severo di Pietro, poi del suo freddo distacco, e infine di un odio e una malvagità spietati, Aleksej percorre “il cammino di Cristo”. Non a caso ama così tanto il popolo (“per il bene del popolo!”), e il popolo gli è fanaticamente devoto e vede in lui la sola salvezza dall'Anticristo (“senza di te siamo perduti, o nostro amato! Abbi pietà di noi!”).

Ma i percorsi terreni sono difficoltosi. Aleksej ap-

²⁵ Riferimento alla credenza popolare, poi confermata dagli storici, per cui San Pietroburgo sarebbe stata costruita sulle ossa di migliaia di uomini stroncati dalla fatica durante i lavori di costruzione della città in un territorio ostile, sulla palude, che ne sancì il mito della duplice anima, armoniosa e maledetta [N.d.T.].

pare non solo debole e immiserito. Su di lui non può non aleggiare l'ombra dell'appartenenza al mondo 'dell'Anticristo' a cui appartiene lo Stato (sogni del trono, fuga in Europa e progetti di lotta contro Pietro per il potere). Questo tema tornerà in seguito nel romanzo *Alessandro I*.

Lo zarevič Aleksej ovviamente non è un 'figlio del popolo', la sua immagine ricorda piuttosto l'*intelligent* 'amante del popolo' contemporaneo di Merežkovskij, e la sua relazione amorosa con Eufrosina il rapporto tra 'popolo e *intelligencija*'.

L'autentico 'cammino di Cristo' per lo zarevič ha inizio con l'ingiusto processo contro di lui e si conclude con il suo martirio. Qui Aleksej raggiunge l'estrema vicinanza spirituale al popolo. Come il popolo, quando ha perso tutto e non spera più in nulla in 'questo' mondo, egli maledice Pietro, il suo Senato e la chiesa. Merežkovskij mette in bocca ad Aleksej anche una terribile profezia, il cui compimento all'inizio del XX secolo è fatalmente vicino: "E ricadrà questo sangue di capo in capo, fino agli ultimi zar, e tutta la nostra stirpe perirà nel sangue!". In ciò consiste l'estremo perdono di Aleksej al padre, l'ultimo tributo. Nel delirio prima della morte, ad Aleksej appare "un vecchietto canuto", "intriso dell'odore" tutto terreno di "miele e cera" – Giovanni, figlio del Tuono²⁶ –, che lo comunica. Non nel nome della Chiesa ufficiale ma da Giovanni (Merežkovskij in questi anni apologizza "il Vangelo bianco, di Giovanni", "il terzo Testamento", l'Apocalisse) il moribondo accoglie la fede nel fatto che "non vi è né sofferenza, né paura, né dolore, né morte, ma solo la vita eterna, il sole eterno: Cristo".

Il cammino verso la verità è rappresentato dal cercatore di Dio Tichon Zapol'skij. Quasi a continuare la linea di Beltraffio, benché in modo più coraggioso e deciso, Tichon si allontana dal percorso tradizionale del nobile russo (istruzione, viaggio in Europa) e lega i suoi vagabondaggi spirituali al popolo.

Cristo e l'Anticristo ha avuto un ruolo fondamentale nella formazione della problematica e della poetica del simbolismo russo, così come (sia attraverso il simbolismo, sia direttamente) nella storia della prosa russa di inizio XX secolo. Dell'influenza

della trilogia sulla letteratura russa del XX secolo si può parlare a lungo, osservando ad esempio la continuità tematica (*Pietroburgo* di Andrej Belyj), compositiva (strutture ricorrenti nella prosa da Belyj ai prosatori degli anni Venti), di intreccio (la linea di Tichon e *Confessione* di Gor'kij), e così via. Si possono mettere in luce sia le influenze, sia le polemiche (*Pietro I* di Aleksej Tolstoj). Ma il punto è un altro. Proprio Merežkovskij coniugò per primo l'universalismo del quadro simbolista del mondo con l'interesse per la storia, e con ciò stesso portò l'intera corrente sulla via maestra della cultura russa novecentesca.

La trilogia è un 'dizionario' originale dei temi chiave del simbolismo: 'cielo e terra', 'vita e morte', 'amore e morte', l'uomo e Dio (lotta contro Dio, ricerca di Dio, sottomissione a Dio), l'uomo e le antinomie della storia (Cristo e Anticristo), la fine del mondo, il ruolo della Russia nel processo mondiale, Pietroburgo come enigma della storia russa, popolo e mondo, popolo e stato, popolo e *intelligencija*, ecc. La trilogia è inoltre un 'dizionario' dei fondamentali motivi del simbolismo ('fuoco', 'acqua', 'passione', 'due abissi', 'tramonti', 'specchio', ecc.).

Merežkovskij (e con lui Fëdor Sologub) è il fondatore della poetica della prosa simbolista, di grandi strutture artistiche nelle quali fluiscono i processi di formazione simbolica. Nei romanzi della trilogia vi sono simboli di due generi; i primi nascono da un larghissimo utilizzo del repertorio simbolico della cultura universale: immagini tratte dall'antica mitologia orientale, da quella cristiana e da altre mitologie, o da opere di grandi artisti (solitamente Puškin, Dostoevskij, Tjutčev). Nel suo romanzo Merežkovskij, tramite procedimenti artistici, crea sapientemente una particolare poetica delle citazioni, le quali diventano un particolare 'deposito' di simboli, e al tempo stesso introducono nel romanzo il tema della cultura come 'terza realtà'. E quest'ultima per il simbolista è più importante della 'seconda', empirica, ed è in relazione con la 'prima realtà' (con l'idea divina) come lo è la profezia con la sua futura realizzazione.

La seconda modalità di creazione di simboli è intratestuale: ripetizioni, autocitazioni, scene parallele. Il sostrato panteistico della concezione del mondo di

²⁶ Citazione da Marco 3: 17 [N.d.T.].

Merežkovskij lo spinge a cercare ovunque nel mondo corrispondenze (in Leonardo ‘traspare’ Giuliano, nella spassionata curiosità di Pietro traspare Leonardo; l’intreccio ‘Aleksej — sua moglie Šarlotta — Eufrosina’ corrisponde alla linea ‘Moro — Beatrice — amante di Moro’, e così via). Ripetendosi in diverse varianti, tali corrispondenze riempiono il lessico e gli episodi quotidiani di un significato nuovo, misterioso, quasi ‘abissale’, li rendono simbolici. Al tempo stesso conferiscono un’altra importantissima idea alla trilogia: l’idea della complessa unitarietà del processo storico universale. Ma non di soli simboli vive l’‘anima’ dell’opera. Non a caso Čukovskij definì Merežkovskij “il mistico della cosa”. Le cose, la quotidianità sono portatrici non soltanto di significati simbolici. Abbiamo già detto che Merežkovskij rifiuta e nel contempo accetta la storia. Alla fine della storia ‘tutto’ sarà giustificato. Le cose recano con sé l’aroma della storia, della vita, la loro poesia, la loro irripetibilità.

Nella Bibbia, nel libro dei Numeri, si narra di come il profeta Valaam si accingesse a proferire una maledizione, ma la lingua non gli obbedì, e invece di maledire benedisse. Qualcosa di simile è accaduto anche all’autore della trilogia *Cristo e l’Anticristo*. Merežkovskij, persona di grandissima erudizione, uno degli uomini più colti della sua epoca e al tempo stesso uno degli iniziatori del modernismo russo, si era proposto di rinnegare l’intera tradizione culturale precedente, come l’imperatore Giuliano il cristianesimo. Seguace di Nietzsche, si era proposto di rinnegare la tradizione umanistica della cultura, e con essa il suo fondamento europeo, il cristianesimo, per esaltare l’estetismo della forza elementare dei titani, la bellezza dell’amoralismo e la libertà di distruzione dell’umanesimo. E come il profeta Valaam, egli sollevò la mano per maledire, e invece benedisse. Voleva celebrare la bellezza della personalità forte, e invece celebrò la saggezza dell’anima popolare.

Questa è una delle ragioni per cui la trilogia di Merežkovskij ancora oggi non si percepisce come un’opera appartenente per intero al passato: il destino dell’umanesimo, il destino della cultura sono temi senza tempo. Di più: la trilogia di Merežkovskij si è rivelata per certi versi profetica. Nessuno

più profondamente di Merežkovskij ha avvertito quel mondo di idee nietzscheane che è servito da punto di partenza per la trilogia. E fu proprio lui, forse senza esserne del tutto consapevole, ad annunciare il terribile percorso che conduce dall’estetismo decadente al totalitarismo, percorso di fronte al quale lo stesso Nietzsche sarebbe forse indietreggiato.

Merežkovskij ha mostrato in modo obiettivo quanto sia pericoloso giocare alla ‘negazione della cultura’. Solo poco tempo dopo, l’ideologo nazista Rosenberg avrebbe annunciato il rifiuto del cristianesimo (“svigorente emanazione dell’umanesimo europeo”) a favore del paganesimo, “mito del XX secolo”. Il pericoloso gioco alla mitologia pseudo-pagana e la cancellazione della tradizione umanistica secolare, inclusa quella cristiana, ancor oggi non ha perso attrattiva. E come Giuliano in Merežkovskij, i creatori di miti del XX secolo respingono la realtà storica come priva di fondamento, e cercano supporto nei ‘miti del XX secolo’. Il romanzo di Merežkovskij è un monito.

Esistono numerose leggende sui profeti ciechi. Merežkovskij era cieco. La capacità di intuizione artistica non ne ha cancellato l’ingenuità politica, alimentata dalla mancanza di tatto umano, dalla tendenza al dottrinarismo ‘da camera’, dallo sconfinato amor proprio. Tali qualità lo condussero negli ultimi anni di vita nei più oscuri corridoi della vita europea. Ma il talento, la vasta cultura, la capacità di raffigurazione storica fortunatamente hanno reso la sua trilogia più ampia e più significativa delle sue intenzioni iniziali. La trilogia *Cristo e l’Anticristo* è indubbiamente una delle più alte vette dell’opera di Merežkovskij, e gli dà il diritto indiscutibile a un posto nella storia della letteratura russa e all’attenzione del lettore moderno.

◇ **Z. Minc, *The Thrilogy Christ and Antichrist by Merežkovskij*** ◇
Translated by **Giorgia Rimondi**

Abstract

Italian translation of *O trilogii D.S. Merežkovskogo* Christos i Antichrist by Zara Minc.

Keywords

Merežkovskij, Christ and Antichrist, Thrilogy.

Author

Z. 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 ruskij simvolizm*, Sankt-Peterburg 1999-2004).

Translator

Giorgia Rimondi PhD (Slavistic studies), kandidat nauk (Pedagogy), is contract professor of Russian language and translation at the University of Parma and of Russian culture at the University of Milan. She is a member of A.F. Losev commission of the council "Istorija mirovoj kul'tury" (Russian Academy of Sciences). Her research interests range from Russian philosophical thought of the 1920s (in particular, A.F. Losev and the relationship between philosophy and literature) to teaching Russian as a foreign language. She recently published *Filosofskie i mirovozzrenčeskie osnovy chudožestvennoj prozy A.F. Loseva. Simvoličeskoe i muzykal'noe vyraženie smysla* (Vodolej, Moskva 2019).

Publishing rights

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



© (2020) Giorgia Rimondi

Il problema del ‘simbolismo dei simbolisti’. La *pièce* di Fëdor Sologub *Van’ka il dispensiere e il paggio Žean*

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 415-426 ◇

BREVE NOTA

DI ANNA MEZZINA

Nel vasto corpus letterario di Fëdor Sologub non manca, accanto alla poesia e alla prosa, una significativa produzione teatrale. Il suo esordio come drammaturgo è databile al 1906 con la *pièce* *Liturgija mne* [Liturgia per me] e coincide con l'avvicinamento dei simbolisti pietroburghesi al teatro. Infatti nella prima decade del Novecento Sologub si concentra sulla scrittura di *pièce* e sugli studi sul teatro: dal 1912 l'autore collabora con la rivista settimanale “Teatr i iskusstvo” [Il teatro e l'arte] per la quale pubblica una serie di studi fino alla prima metà del 1917^a. Generalmente le produzioni teatrali dall'autore erano riservate alla lettura nella *bašnja* [la torre] di Vjačeslav Ivanov e alle *subbotnie večera* [i sabati, serate dedicate alla lettura di opere teatrali] organizzate da Vera Komissarževskaja. Solo un numero limitato di soggetti teatrali di Sologub è stato effettivamente messo in scena; uno di questi è la *pièce* scherzosa *Van’ka ključnik i Paž Žean* [Van’ka il dispensiere e il paggio Žean, 1908]. Infatti, è proprio nel Dramatičeskij teatr [Teatro drammatico] in via Oficerskaja, fondato dalla celebre attrice, che la *pièce* debuttò e rimase nel repertorio per tre stagioni riscuotendo un discreto successo^b.

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

^a G. Petrova, *Fëdor Sologub o teatre i o tragedii*, “Studia Litterarum”, 2019, 4, p. 208.

^b Sulle vicende teatrali della *pièce* cfr. N. Evreinov, *V škole ostroumija: vospominanija o teatre “Krivoe zerkalo”*, Moskva 1998, pp. 288-304. Allo scadere del contratto il critico e fondatore del teatro Krivoe Zerkalo, A. Kugel', decise di metterla in scena nel suo teatro con la regia di N. Evreinov. Tuttavia, secondo l'impresario, risultava necessario apportare una modifica significativa rispetto alla messa in scena del Dramatičeskij teatr: “Надо было [...] присочинить к двум прежним версиям, древнерусской и средневековой, еще третью версию: современную!” (“Alle versioni russa antica e quella medievale era necessario aggiungere una ulteriore versione: quella contemporanea!”, p. 333). A seguito della mediazione tra l'autore, il critico teatrale e il regista si ottenne una *pièce* composta a sua volta da tre versioni di otto scene ciascuna, in cui alla storia di Van’ka il dispensiere e Žean il paggio si accosta quella contemporanea di Ivan Ivanovič. La *pièce* prese il nome di *Vsegdašnie šašni* [Eterni intrighi] e debuttò il 25 novembre 1912 al teatro Krivoe zerkalo, tuttavia non è presente nella *Sobranie sočinenij* dell'autore pubblicata nel 1912 a differenza di *Van’ka ključnik i Paž Žean*.

L'opera è strutturata in tredici scene duplici: al soggetto ambientato nella Rus' dei principati è affiancata una versione nella Francia medievale. Come suggerito da Zara Minc, nella descrizione della trama verranno utilizzate le diciture ‘russa’ ed ‘europea’ per distinguere le due versioni. Questo sdoppiamento dei soggetti viene reso graficamente evidente nella prima versione a stampa, in cui il testo è disposto in due colonne — la colonna di sinistra riporta la storia del dispensiere Van’ka, quella di destra i casi del paggio Žean. Questa impostazione grafica non è stata mantenuta nelle successive edizioni a stampa, nelle quali il testo è stato disposto sequenzialmente. L'accostamento dei testi crea una costante opposizione tra i due soggetti, rendendo lampante il contrasto tra il mondo rozzo della versione russa e quello elegante, più complesso e ricco di dettagli della versione europea. L'evoluzione degli eventi è analoga, eccetto per gli episodi assenti: generalmente la versione russa è più succinta rispetto a quella europea. Grazie alla lettura che ne fa Zara Minc si può affermare che il testo sia una riflessione sul concetto stesso di simbolismo, del quale Sologub fa emergere, criticandoli, i sistemi di valori e l'estetica. Nella versione russa il protagonista Van’ka lascia la propria casa e, dopo un lungo peregrinare, giunge alla corte di un principe prendendovi servizio in qualità di stalliere. Nella corrispondente versione europea il protagonista Žean lascia la casa per dirigersi dal conte al fine di prestare servizio nel suo castello (prima scena). Entrambi i protagonisti iniziano la loro carriera da stallieri ed entrambi vengono promossi: il protagonista russo diviene dispensiere, quello europeo paggio [seconda scena]. Tutti e due intraprendono una relazione clandestina: Van’ka con la principessa Annuška e Žean con la contessa Žeanna (terza, quarta e quinta scena). Entrambe le nobildonne richiedono al proprio amante di non bere in compagnia per scongiurare il rischio di lasciarsi sfuggire il segreto (sesta scena). Sia Van’ka che Žean incontrano le loro precedenti amanti, cioè la *Devka-černavka* (la “Moretta” della traduzione) e Rajmonda, ma entrambi le respingono (settima scena). Disattendendo la promessa fatta alle due nobildonne, i protagonisti si dirigono in una trattoria dove, in compagnia di tre donne di facili costumi e degli avventori del posto, si ubriacano e si lasciano sfuggire il segreto della loro relazione. In ascolto, tuttavia, ci sono i servitori del principe e del conte che decidono di consegnare i traditori ai rispettivi padroni (ottava e nona scena). Nel frattempo, la *Devka-černavka* e Rajmonda decidono di andare a confessare i loro sospetti al principe e al conte (decima scena). Il vecchio

servo per la versione russa e il servo Agobard per la versione europea comunicano ai rispettivi padroni quello che hanno udito in trattoria. La reazione sarà analoga per entrambe le versioni: la condanna a morte dei due protagonisti, Van'ka per decapitazione e Žean per impiccagione. Emerge qui la prima differenza sostanziale: Van'ka confessa la sua relazione al principe, invece Žean, mentendo, afferma che la sua unica colpa è l'ubriachezza (undicesima scena). Le due nobildonne reagiscono in maniera differente all'annuncio della pena: la principessa della versione russa mette a punto uno stratagemma per risparmiare la vita di Van'ka facendo giustiziare al suo posto un *poganyj tatarin* [sporco tataro]; la contessa della versione europea chiede al conte la grazia per Žean. Così entrambi i protagonisti si salvano e si allontanano dalla corte (dodicesima scena). L'epilogo è lieto e vede il principe e il conte perdonare le mogli fedifraghe (tredicesima scena).



L'IDEA comune, secondo la quale il simbolismo russo è un fenomeno letterario sorto per sostituire il 'decadentismo' degli anni Novanta dell'Ottocento con l'opera dei *mladšie simvolisty*¹ della prima decade del Novecento, ha determinato l'approccio dei ricercatori nei confronti del problema della definizione del simbolo nella 'nuova arte'. Già Vjačeslav Ivanov aveva messo in relazione l'*istinnyj, realističeskij simvolizm* [simbolismo vero, realistico] (per cui il simbolo è il segno di una realtà spirituale superiore) con la poetica dei *mladšie simvolisty*, cioè i seguaci di Solov'ëv, e l'*idealističeskij simvolizm* [simbolismo idealistico] (per il quale il simbolo è un segno della 'sofferenza soggettiva') con la poetica dei decadentisti e dei loro eredi nell'arte degli anni della prima decade del Novecento². Sempre allora (e più tardi nelle opere degli studiosi sovietici) veniva espressa un'altra idea, ma simile: la poetica decadente era definita impressionistica, mentre quella dei *mladšie simvolisty* era quella simbolica nel vero senso della parola³.

Tuttavia, reputiamo che la questione del 'simbolismo dei simbolisti' sia molto più complessa. La creazione della poetica del simbolo nella 'nuova arte' è stata un processo contraddittorio e graduale, che

ha avuto come risultato la creazione di diversi tipi di simbolizzazione, in nessun modo riducibili a una o all'altra modalità di comprensione ontologica della realtà simbolizzata⁴.

Questo articolo non si pone l'obiettivo di ricercare una tipologia del simbolo nella letteratura russa della fine del XIX-inizio XX secolo. Il mio unico intento è mostrare una serie di tendenze nella creazione del simbolo nel simbolismo nella prima decade del Novecento, che non sono ancora state oggetto di analisi scientifica. Come oggetto dell'analisi è stata selezionata la *pièce* di Fëdor Sologub *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean*⁵ non per via di particolari meriti artistici, ma perché alcune questioni sulla struttura e sul concetto del simbolo in Sologub (e in senso più ampio nei simbolisti della prima decade del Novecento) si sono qui concretizzate in modo lampante e consapevolmente artistico (metaletterario).

La singolarità della *pièce* *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean* (pubblicata nel 1909) è evidente già *prima* della lettura, nella composizione grafico-visiva del testo⁶. In piena corrispondenza con il sottotitolo "Dramma in dodici duplici scene", la *pièce*, nella versione analizzata, viene stampata in due colonne; nella colonna di sinistra c'è la versione 'russa' della trama, in quella di destra c'è la versione 'occidentale'. Lo spazio tra le colonne diviene un piano di

⁴ In generale si può parlare di un contrasto tra simbolismo di orientamento soggettivo e simbolismo di orientamento oggettivo-idealistico solo per la situazione degli anni Novanta dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (nella fattispecie, tale contrasto si riflette maggiormente sulla critica che non sulla poetica della 'nuova arte'). In seguito, specialmente dopo il 1905-1906, il significato dei conflitti interni al movimento si complica considerevolmente, e i punti di vista e le opere di una serie di artisti (che avevano subito l'influenza della cultura russa del secolo XIX) fuoriescono dall'antitesi tra 'oggettivo-idealistico' o 'soggettivo-idealistico'. Questo si ripercuote sulla concezione e sulla funzione del simbolo.

⁵ Edizione analizzata: F. Sologub, *Van'ka Ključnik i paž Žean. Drama v dvenadcati dvojnyh scenach*, Sankt-Peterburg 1909, i riferimenti successivi provengono da questa edizione (tra parentesi è indicato il numero di pagina).

⁶ Nell'articolo si parla solo di una versione a stampa del testo. La rappresentazione teatrale (tenutasi nel 1908 nel teatro Kommissarževskaja in via Oficerskaja, per la regia di Nikolaj Evreinov) era strutturata in maniera tale che le 'duplici scene' si susseguissero. Una distribuzione analoga dei testi è rilevabile nell'ottavo volume della *Sobranie sočinenij* di Sologub. Si è scelto di non analizzare questa versione in quanto rileviamo che questa distribuzione del testo modifichi l'asse e il tipo di simmetria, pur conservandone la natura simmetrica.

¹ *Mladšie simvolisty* o *mladosimvolisty* o, in italiano, seconda generazione dei simbolisti o giovani simbolisti [N.d.T.].

² Vjač. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Bruxelles 1974, II, pp. 547-554.

³ Cfr. B. Michajlovskij, *Izbrannye sta'i o literature i iskusstve*, Moskva 1969, pp. 390, 428 e seguenti.

simmetria, ai lati del quale vengono disposti i frammenti corrispondenti o parzialmente corrispondenti di 'scene parallele':

Il principe esce sul terrazzino d'ingresso, con lui c'è la principessa. Tutti si inchinano.

(p. 3)

Il conte e la contessa escono sul terrazzino d'ingresso. Tutti si inchinano.

e anche frammenti in cui l'isomorfismo della trama degli episodi viene combinata con dei contrasti drastici nella lingua e nel comportamento dei personaggi, nei dettagli dell'intreccio ecc.:

(La principessa ride civettuola. Van'ka fa il prezioso).

Principessa: Van'ka, ho un certo prurito tra le scapole.

Van'ka: Avvicinati, principessa, alla betulla e ti ci gratti la schiena.

(La contessa rivolge uno sguardo languido. Žean arrossisce).

Contessa: Il sole è talmente alto e ardente, il cielo limpido, i figli di Eolo dormono e anche il vispo Zefiro si è nascosto tra i cespugli sulla riva del fiume. C'è un caldo soffocante, i miei occhi si offuscano e il mio cuore inquieto sussurra... sai cosa sussurra?

Žean: Benevola contessa, è oscura ma distinta al giovane orecchio la lingua del cuore.

Oppure:

La principessa ride. Van'ka con un'abile mossa colpisce col palmo della mano la schiena.

Principessa (squittisce acutamente): I-I-I! Diavolo di un orco, con che forza mi hai colpito!

Van'ka (sghignazzando): Sei terribilmente liscia!

(p. 11)

La Contessa arrossisce [...] Žean si allontana e lancia furtivamente uno sguardo appassionato.

La Contessa si avvicina a lui e gli pizzica una guancia. Žean arrossisce e le sorride dolcemente.

Žean: Dolce Contessa Žeanna ecc.

Il testo è caratterizzato da una grande varietà di costrutti simmetrici: cambiano i 'tipi di simmetria' (traslatoria – speculare; cfr. ad esempio la simmetria speculare della struttura grammaticale del titolo, il cui asse passa attraverso la congiunzione 'i'), il 'piano di simmetria' (la simmetria dominante rappresentata dalle colonne destra / sinistra viene ampliata

da relazioni analoghe all'interno di una stessa – o entrambe – le versioni: la relazione tra l'inizio di una scena e la sua conclusione, o la relazione tra l'inizio e la conclusione di un quadro con un altro ecc.); cfr. le didascalie conclusive del terzo e del sesto quadro:

Escono assieme.

(p. 11)

Escono assieme.

Escono separandosi.

(p. 15)

Escono separandosi.

La struttura della *pièce* si complica ulteriormente se si confrontano la sua composizione grafica e la lingua dell'opera: unità provenienti dai più disparati livelli linguistici si trovano in posizione di simmetria visiva (in alcuni casi sono parole, in altri sono frasi e altri costrutti grammaticali ecc.) e sono messe in rapporto di significato in svariati modi (ripetizione precisa / imprecisa, isomorfismo nel sistema dei personaggi o della funzione del soggetto, dei contrasti stilistici, sinonimia, antinomia ecc.). E, infine, le strutture costruite simmetricamente si alternano con strutture asimmetriche; le asimmetrie vengono costruite in primo luogo perché una delle due versioni (solitamente quella 'occidentale'; a questo proposito cfr. di seguito) risulta essere più prolissa, quindi alla fine di molte scene la pienezza di una delle due colonne (solitamente quella di destra) è in correlazione con il vuoto dell'altra colonna (solitamente quella di sinistra). In questo modo, la stessa composizione grafica del dramma col suo costante, evidente, quasi ossessivo e al contempo assai variegato alternarsi di costrutti simmetrici crea nel lettore un'aspettativa complessa e ambigua. È evidente che una struttura di questo livello comporta una dipendenza costante di una versione del dramma dall'altra, ed è proprio sulla base di questo confronto che diviene palese il senso stesso dell'opera. Tuttavia, già qui emerge la paradossalità della impostazione di Sologub. Il piano espressivo della composizione grafica sottolinea la generale armonia e la finezza della struttura, mentre l'alternanza delle composizioni simmetriche e asimmetriche suggerisce il raffronto delle due versioni del dramma come chiaro accostamento o altrettanto manifesta contrapposizione. Eppure, emerge contemporaneamente anche un effetto del tutto diverso.

Sia il piano dell'espressione, con la sua complessità, sia il piano del contenuto (i frammenti analogamente simmetrici possono ricevere i più disparati contenuti semantici) possono contenere il senso non solo della complessa contraddittorietà, ma anche della caoticità del mondo artistico del dramma e della complessità generale delle conclusioni che vengono tratte dalla contrapposizione delle versioni 'russa' e 'occidentale'. Questo 'presentimento' viene giustificato dalla struttura delle 'duplici scene'; difatti, e non a caso, il dramma di Sologub ricevette da parte dei contemporanei interpretazioni diametralmente opposte⁷.

La sensazione di caoticità del 'mondo del dramma' non viene attenuata, al contrario diviene più forte nella lettura consecutiva delle scene (di quadro in quadro). La conclusione non produce un 'lieto fine', al contrario acuisce al massimo l'ambiguità della correlazione tra le versioni. L'acme, cioè l'episodio in cui la principessa / contessa salva il suo innamorato dalla pena capitale, genera una lunga serie di possibili sviluppi della narrazione (la principessa corrompe i boia affinché taglino la testa non a Van'ka, ma a uno "sporco tataro" capitato lì casualmente / la contessa va dal "caro consorte" per supplicarlo di risparmiare la "vita [...] del giovane scapestrato" Žean p. 30); la simmetria della struttura grafiche, della lingua e delle azioni dei personaggi qui è poco percepibile. Il 'lieto fine' (il castigo e il pentimento delle mogli fedifraghe e il riprenderle in seno alla vita coniugale) ancora una volta produce una sensazione di comparazione delle scene netta, ma semanticamente duplice: la generale similarità dei soggetti emersa in superficie (come corrispondente semantico del costruito simmetrico) è di nuovo in contrasto inconciliabile con l'antitesi culturale e stilistica della narrazione di entrambe le versioni.

La struttura della *pièce* diviene chiara, tuttavia, se si guarda al testo come a un paradigma, come a un unico simbolo a più strati, il quale presuppone diversi

livelli di comprensione, da quello elementare a quello profondamente simbolico. Qui è mantenuta l'ambivalenza della rappresentazione tipica di Sologub: è ammissibile comprendere il dramma in modo tale che ogni sua percezione più profonda sia in grado di annullare quelle precedenti definendole 'profane', ma è possibile anche una lettura per la quale coesistono tutte le interpretazioni dell'opera, correlate tuttavia da una relazione gerarchica.

Il primo livello di percezione è quello del livello di lettura 'preliminare' delle composizioni grafiche asimmetrico-simmetriche delle quali si parlava in precedenza. Rappresenta il piano dell'espressione dei livelli più alti di interpretazione e possiede anche un contenuto 'proprio', da noi descritto mediante l'accostamento delle varianti del dramma. Basandosi sulla premessa del carattere simbolico dell'opera, si può collegare questa impostazione visiva con l'idea simbolica della 'corrispondenza' degli eventi. È rilevante che a questo livello vengano usati dei tipi di segni che definiamo 'indici' e che assomigliano alle icone grazie all'evidenza sensoriale dei loro significati, alla subitaneità e all'integrità di percezione e anche alla parziale traducibilità in parole.

Al livello successivo di percezione, connesso alle strutture linguistiche e artistico-letterarie, il dramma appare come un oggetto di percezione 'primaria' e 'ingenuo-profana'. Chiaramente l'intento non è di parlare di due storie d'amore in modo da renderle percepibili come veritiere o quotidiane: il carattere stilizzato-convenzionale è evidente già dalle primissime righe. La questione è diversa: al livello cui si fa qui riferimento possono essere evidenziate quelle *kartiny mira* [immagini del mondo] e strutture, che per Sologub sono proprie dei testi 'profani' e della percezione 'profana' dell'arte (cioè all'interno del dramma è implicitamente inclusa anche la figura del suo interprete).

Nell'approccio alla *pièce* descritto, tutto quello che si riferisce alla comunanza delle sue due versioni o non sarà 'ancora' percepito⁸ (profondo isomorfi-

⁷ V. Azov, *Dvenadcat' pljuch*, in *O Fëdore Sologube. Kritika, stat'i i zametki*, Sankt-Peterburg 1911, p. 350. La tesi della profonda affinità di entrambe le versioni del dramma è sostenuta anche da una ricercatrice contemporanea (Cfr. M. Ljubimova, *Dramaturgija Fëdora Sologuba i krizis simvolističestogo teatra*, in *Russkij teatr i dramaturgija načala XX veka*, Leningrad 1984, p. 79).

⁸ È comprensibile pensare che il susseguirsi dei livelli di comprensione evidenziati possa solo essere interpretato con riserva come modello del 'graduato' passaggio da una interpretazione alle altre: Sologub e il 'suo' lettore dovrebbero percepire tutti i possibili significati del testo sincronicamente. Il susseguirsi evidenziato nell'articolo

smo del soggetto), o creerà lo sfondo (le ripetizioni stilistiche e di significato) sul quale appariranno in maniera più netta le differenze tra la variante 'russa' e quella 'occidentale', che creano l'immagine di due 'mondi' nazional-culturali contrapposti.

Le immagini vengono presentate nelle opposizioni:

rozzo – galante ('cortese')
 sgraziato – elegante
 comico – poetico
 primitivo – culturalmente complesso ecc.

Il mezzo della creazione di questi contrasti, oltre alle già menzionate antitesi stilistiche (volgarismi / lingua poetica, orientamento prevalente sulla lingua parlata o sulla lingua letteraria scritta e i rispettivi modi di comportamento), è l'orientamento delle versioni 'russa' e 'occidentale' verso tradizioni diverse se non opposte⁹. Il polo poetico nella storia del dispensiere Van'ka è rappresentato da riferimenti alla versificazione tradizionale folclorico-popolare (ora ' lirica', ora 'della *bylina*', in altri casi conformi alle opere della cultura urbana di massa dell'inizio del XX secolo). Nella storia di Žean e Žeanna hanno un ruolo analogo le autocitazioni della poesia di Sologub (cfr., ad esempio, le parole della contessa a proposito del sole paragonato a un drago malvagio a pagina 11 con le prime liriche di Sologub *Dlja čego v pustyne dikoj...* [Perché nel deserto selvaggio...], *Opjat' v lazuri jasnoj...* [Ancora nell'azzurro terso...] I, 34, 71¹⁰ e altre), ma anche l'inclinazione alla lirica intimista russa ed europea (in traduzione!) (cfr. specialmente la canzone di Žean nell'undicesimo quadro). Il chiaro avvicinamento alla propria lirica e alle proprie preferenze estetiche presente solo in

sottolinea il percorso dal senso superficiale a quelli profondi della *pièce*.

⁹ Lo stesso Sologub nella prefazione a *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean* riporta: "Questo dramma, nella sua parte russa, è composto sulla base di *Velikorusskie pesni*, a cura di A.I. Sobolevskij, I, Sankt-Peterburg 1895", F. Sologub, *Sobranie sočinenij*, VIII, Sankt-Peterburg 1910, p. 159. La questione della genesi di questo dramma di Sologub non viene deliberatamente affrontata in questo articolo. Non essendo possibile comparare le parole di Sologub con ciò che è incluso nella raccolta di A. Sobolevskij, rileviamo che le parole dell'autore nella prefazione sono in un rapporto di complesso 'gioco' artistico con la *pièce*.

¹⁰ I riferimenti vengono dati all'edizione: F. Sologub, *Sobranie Sočinenij*, Sankt-Peterburg 1909 – 1912, I-XII.

'una' versione del dramma genera l'opposizione tra il vicino e intimo e il distante acculturato. Al livello di percezione analizzato, la prolissità della variante 'occidentale' della *pièce* riceve un'interpretazione semantica: l'opposizione tra la brevità / prolissità delle rappresentazioni grafiche corrisponde all'opposizione tra la primitività / complessità dei 'mondi' rappresentati. Si confronti ad esempio l'episodio dello storno nel secondo quadro: non ha un analogo nella versione 'russa' e allunga la versione 'occidentale' di due pagine. Žean, per meritarsi il benevolo bacio della dama, ha dovuto insegnare a uno storno a strillare "il conte fa paura ai nemici!" e "Splendida contessa", si è dovuto impiasticciare di olio di rosa per coprire gli "sgradevoli" odori della stalla ecc.; Van'ka, al contrario, non necessita di alcun espediente perché la contessa lo considera un "cortese prode" dopo il suo "inginocchiarsi e uscire sputando" (p. 7).

Uno sguardo più approfondito alle opposizioni evidenziate ci porta alla conclusione che tutte queste hanno una sfumatura valutativa comparabile con le idee generali dello scrittore. Dunque, mettiamo a confronto il carattere squisitamente estetico della contrapposizione con il panestetismo simbolico di Sologub, con l'opposizione Bellezza / bruttezza che caratterizza la sua produzione. È rilevante anche che l'immagine del mondo 'occidentale' sia collegata al culto della Dama (è la fonte dello stile 'cortese' che caratterizza la vita all'interno del castello del conte); il mondo 'russo' non conosce questo culto: il comportamento degli eroi è definito dal loro rapporto con le 'donne'.

Principessa: Van'ka, ma-scalzone, che hai combinato? Ero una moglie fedele a mio marito, come farò ora a guardarlo negli occhi?

Van'ka (sputa): Così come hai sempre fatto... (p. 12)

Contessa: Žean, Žean, maledetto! Cosa hai fatto? Ero la moglie fedele del conte, come potrò guardarlo negli occhi?

Žean: Guardalo senza vergogna, cara Žeanna.

Oppure come nella scena dell'interrogatorio del principe / conte a Van'ka / Žean:

Principe: [...] Come hai potuto?

Conte: Come hai potuto?

Van'ka (sputa): Col mutuo consenso [...] Non posso manco baciare una femmina? Sono fatte apposta per quello. (p. 26)

Žean: (s'inchina nuovamente): Ero ubriaco e ho fatto una sciocchezza [...] ho preso a contar frottole incredibili.

Bisogna ricordare che, sebbene sia sempre stato scettico a proposito dell'incarnazione del principio 'femminile', Sologub lo ha glorificato nelle sue liriche: il mondo del culto della Dama e quello del disprezzo per la 'baba' ('vilipendio alla Bellezza') non possono essere equivalenti.

I mondi 'estetico' e 'non-estetico' sono caratterizzati anche da una contrapposizione marcata tra i principi individuali 'colto' e 'incolto'. È presente già dalla lista dei personaggi – l'antitesi tra la presenza del nome e l'assenza del nome (Vecchio servo – Agobard il maggiordomo; cfr. bettola – trattoria "Zolotoj Olen"); la contrapposizione tra l'uso di nomi propri e l'uso di nomignoli (Moretta – Rajmonda, la serva; Van'ka – Žean) – e si realizza nei dettagli del dramma, ad esempio nella menzione del nome della principessa solo nell'ottavo quadro e il 'gioco di consonanza' che si dipana in tutto il testo tra i nomi 'Žean – Žeanna'¹¹ ecc. L'immagine tipica di Sologub del mondo borghese come di un mondo 'senza volto' e il *pathos* spiccato sul principio individuale (e anche l'identificazione simbolista della 'ricerca del Nome' con la trasfigurazione del mondo) suggeriscono che nel dramma l'opposizione tra il 'mondo dei nomi' e quello 'senza nomi' ha una sfumatura valutativa. E infine, nel dramma l'estetica ottiene una connotazione etica (caratteristica del tardo Sologub): il mondo 'colto' risulta essere più incline alla misericordia (il perdono del conte per Žean), ai principi cavallereschi (Žean e il suo rapporto con la contessa) e al pentimento (Žeanna).

In questo modo, a tale livello di percezione del dramma viene constatata una diseguaglianza di valori tra i due 'mondi'. La posizione dell'autore della *pièce* è allineabile con le simpatie occidentali di Sologub (emerse dai tempi del "Severnyj Vestnik"[Il

messaggero del Nord]), e denota il suo rapporto ironico verso l'apologia 'neopopulista' dello 'spirito del popolo' riscontrata in una serie di simbolisti di inizio Novecento. Questo ha dato modo ai critici (e in seguito ad alcuni ricercatori) della *pièce* di Sologub di identificare il 'mondo russo' in essa descritto con una realtà rozza e di constatare la presenza, nella versione 'russa' della *pièce* di un filone di denuncia e di allusioni politiche ecc.; mentre il mondo 'occidentale' è stato inteso come il mondo della bellezza, del sogno e dell'ideale poetico. Questo tipo di lettura del testo, in parte, rende possibile un'ulteriore interpretazione della sua veste grafica: le due colonne rappresentano visivamente 'la dualità del mondo', una delle principali caratteristiche della sua opera¹².

Al livello di comprensione del dramma dove dominano i profondi contrasti, dove il mondo appare multiforme, con sfumature nazionali, storiche, e sociali (il tema del favorito, le scene 'popolari' ecc.), colorite e dinamiche – a questo livello è possibile solo un approccio primordiale al senso del testo, privo di sostanziali correttivi alteranti.

In tutta l'opera di Sologub i molteplici eventi della vita vengono intesi come apparenza, una 'maschera', un variopinto "velo di Maya" sull'essenza unitaria del mondo. Questo tema è presente anche nel dramma.

Quello che precedentemente appariva diverso e contrastante, nel nuovo e più approfondito livello di percezione si tramuta in un unico mondo di *pošlost'* [volgarità] terrena, oggetto dell'ironia romantica. L'ironia nega il valore e la realtà, e conferma la miseria e l'illusorietà di tutto quello che appariva come 'alto'. La sua funzione principale è quindi di livellare i due mondi della *pièce*, e il suo campo di azione primario è la versione 'occidentale', precedentemente fulcro di tutto ciò che è 'alto'. Ora, a differenza di quanto avviene al livello precedente di percezione, lo sfondo passivo diventa ciò che separa i 'mondi' del dramma, mentre in primo piano emergono le ripetizioni diverse, i parallelismi e gli isomorfismi nel testo di

¹¹ Nel sottotesto del dramma di Sologub evidentemente rientra anche la familiarità genetica dei nomi Žean – Žeanna e Ivan (Ioann), e il gioco fonico Ioann – Anna. Tuttavia, nella versione 'russa' questa potenziale somiglianza è assente.

¹² È possibile che, sebbene questo pensiero richieda ulteriori verifiche, nel 'passaggio' dalla *kartina mira* romantica e tradizionalmente verticale a una opposizione di colonne destra / sinistra, non sia un caso che la 'sinistra' sia associata al soggetto 'russo' e quella 'destra' al soggetto 'occidentale'.

entrambe le varianti.

Così emerge che nella rappresentazione del mondo 'occidentale' si incuneano piccole caratteristiche ironiche, non immediatamente evidenti, che 'corrodono' la sensazione di poeticità (per esempio il racconto di Žean sul monaco virtuoso che per la sua educazione "non risparmiava il lavoro e la verga"). La cosa più importante, tuttavia, è che la differenza stessa tra il 'rozzo' e l' 'aggraziato' acquisisce un significato inedito. Per quanto le scene della separazione di Van'ka / Žean dalle amanti siano diverse tra loro:

<p>Van'ka [alla Moretta]: Vattene prima di buscarle [...] Sparisci, seccatrice! Levati di torno, canaglia! (p. 15)</p>	<p>Žean: [a Rajmonda]: Va' a casa, tornatene nella tua stanza [...] Rajmonda, non mi va di baciarti [...] Rajmonda, stanotte non posso venire.</p>
---	---

il loro senso è il medesimo. La versione 'russa' e la versione 'occidentale' sono come in precedenza contrastanti, ma ora osserviamo che queste sono 'espressioni contrastanti dello stesso contenuto'. L'opposizione 'breve / prolisso' viene vista sotto un'altra luce. Il mondo che viene rappresentato dettagliatamente è di norma il mondo degli eufemismi, delle parafrasi elaborate, delle sottili allusioni e dei silenzi eloquenti:

<p>Moretta (rivolta al principe): [...] La tua principessina non è sincera, la tua principessina non è fedele! Fa l'innamorata col tuo dispensiere Van'ka. Principe: [...] Menti, sciocca (la scalcia via: la Moretta ruzzola via). (p. 24)</p>	<p>Rajmonda (rivolta al Conte): [...] Perché ha messo gli occhi su una nobile dama? Conte: Inebriarsi della bellezza di una dama non è vietato ai paggi. Rajmonda: Non si inebria solamente, lui ne gode! Conte (irato): E chi sarebbe la dama? Raimonda: Egregio Conte, come posso dirvelo [taccio]. Il conte fa un gesto e Raimonda esce).</p>
---	---

La contrapposizione di questi episodi (e di molti altri) porta ad almeno tre interpretazioni: 1) la rozzezza della versione 'russa' è in opposizione con la cultura del mondo 'occidentale' che si presenta come più pregevole; 2) la schiettezza e la sincerità (la

corrispondenza tra il contenuto rozzo della vita e la forma della sua espressione) del mondo popolare-farsesco 'russo' mettono in luce l'artificioso, l'aspetto forzatamente affettato del mondo 'occidentale', dove l'espressione nasconde il contenuto e riabilita (in un certo senso) quello 'russo'; 3) entrambe le varianti rappresentano lo stesso concetto in una 'veste' differente. La posizione dell'autore consente di mutare il contenuto e l'espressione del testo, gioca con le caratteristiche valutative ecc., cioè dà un aspetto romantico-ironico del dramma.

Talvolta il mondo 'russo' appare più persino gradevole di quello 'occidentale' (l'ottavo quadro, in cui viene introdotto il motivo dell'invidia dei paggi nei confronti di Žean entrato nelle grazie del conte, non ha un corrispettivo nella storia del dispensiere Van'ka; l'undicesimo quadro, in cui la compassione dei boia che conducono Van'ka al patibolo viene espressa con l'intonazione lirica di una canzone, mentre la compassione dei servi per Žean e la contessa vengono percepiti in modo canzonatorio ecc.). Tuttavia, questo 'nuovo' rapporto tra i due mondi viene introdotto nella *pièce* al solo scopo di sottolineare la piena libertà dell'autore nella sua valutazione. Il contrasto tra le due versioni risulta immaginario e tutte le valutazioni insensate.

L'azione distruttiva dell'ironia romantica non si limita a questo: distrugge non solo il valore di quello che viene rappresentato, ma anche tutti i suoi possibili 'legami' con la realtà. Così quella fermezza di convinzioni che emerge nel livello precedente di percezione, cioè che i soggetti del dramma corrispondano all'epoca della Russia degli Zar e alla corte medievale europea, viene istantaneamente rimossa dagli anacronismi storici. Nella figura del principe, della principessa, del dispensiere Van'ka è facile riconoscere la piccola borghesia contemporanea allo scrittore, già personaggi della prosa di Sologub, con i loro affanni quotidiani e i loro usi e costumi ("Il principe picchiò a lungo la principessa e divenne maddido di sudore [...] La principessa è distesa per terra e implora perdono" p. 31). La minore saturazione di anacronismi intenzionali nella versione 'occidentale' (si veda, tuttavia, la penetrazione nella lingua 'cortese' delle espressioni "Už, zaodno" [E intanto]

a pag. 12 e “nu, bros” [piantala] a pag. 19, ecc.) viene compensata dalla replica rivolta dalla Terza donnina allegra a Žean, il quale aveva timore di entrare nella trattoria (settimo quadro): “Resta pure solo, sprofonda nel tuo individualismo. Noi abbiamo un’allegra *sobornost’* [compagnia]” (p. 17). Questa replica non è solo una reazione di Sologub al superamento dell’individualismo, alla *sobornost’* e a simili questioni che avrebbero dilaniato il simbolismo negli anni successivi alla prima Rivoluzione russa e che avrebbero condotto alla sua crisi; né si limita a rappresentare un’identificazione parodica della *sobornost’* con il divertimento da trattoria. È anche l’indicazione di un raffronto degli episodi ‘occidentali’ col mondo dell’*intelligencija* russa dell’epoca. Le ‘duplici scene’ acquisiscono un’ulteriore definizione, evidentemente parodica: ‘il mondo del popolo / il mondo dell’*intelligencija*’.

Il filone delle allusioni rivolte al presente pare strappare al dramma il contatto con la ‘realtà storica’, e mantiene il suo rapporto con la realtà attuale. Ma anche questo si rivela essere un’illusione. Sologub dimostra *in toto* il meccanismo romantico-ironico di ‘distruzione del tempo’: la contemporaneità, messa alla pari con un quasi-passato stilizzato e ironico, risulta essere essa stessa un quasi-presente.

Nella *pièce*, la reazione a catena di distruzione ‘della realtà’ tocca anche quello che sembra essere il tema centrale del dramma, cioè il contrasto di due mondi nazionali e di due culture. Il mondo ‘europeo’ è un mondo tanto russo quanto quello della versione ‘russa’, si veda ad esempio l’episodio in cui il conte scherzosamente chiama il rispettabile maggiordomo “vecchiaccio della malora Agobard” e lo stesso Agobard, possessore della “saggezza popolare” la formula in questi termini “Non a caso i vecchi dicono: ‘Presto e bene non stanno assieme’” (p. 30)¹³. Per essere più precisi, si tratta dell’immagine russa della cultura europea così come viene formulata sia nella cultura ‘di massa’ (cfr. la traslitterazione dei nomi: Žean, Žeanna), che nelle goffe traduzioni (cfr. il racconto di Žean mentre viene portato al patibolo:

“Tremja upivšijsja glubokimi čašami...” [Ubriacatomi con tre bicchieri...] p. 29), ecc. La comicità viene aumentata dal fatto che la versione ‘occidentale’ sembra essere una qualche strana ‘traduzione dall’europeo’; il ‘colorito francese’ e la ‘cortigiana’ del testo vengono facilmente sostituiti per esempio dall’introduzione di cori ‘parodici’ (le donne della taverna / le allegre donnine, i servi / i paggi, ecc.), con un riferimento ironico di Sologub all’esortazione, fatta prima da Nietzsche e poi dai simbolisti, di guardare al dramma antico, alla riflessione sul ruolo del coro e dell’orchestra nella struttura del teatro del futuro, ai sogni di una “rappresentazione teatrale ecclesiale” ecc. La versione ‘occidentale’ è vicina specialmente alla cultura francese, ma il filone ‘francese’ del testo, in sostanza, è messo ironicamente in relazione alle stilizzazioni della cultura occidentale (gli elementi ‘occidentali’ nella cultura russa del secolo XVIII) nei simbolisti (da Andrej Belyj a Michail Kuzmin). L’ultimo colpo a una percezione ‘ingenua’ della *pièce* si verifica tramite lo smascheramento della sua natura di ‘testo nel testo’: così come Johann Tieck e Aleksandr Blok portavano sulla scena gli autori delle *pièce* per sottolineare il carattere artefatto dell’opera, Sologub già all’inizio avverte che nella sua *pièce* non viene riflessa la “vita”, ma viene trasposto il soggetto delle canzoni popolari sul dispensiere Van’ka. Ed è proprio nel popolare che Sologub cerca non il vero punto di vista sul mondo, ma i ‘testi’ e i ‘modi di parlare’.

Ne consegue che l’unica realtà della *pièce* è una giustapposizione del testo ‘russo’ stilizzato e del ‘testo europeo tradotto’ stilizzato (o una giustapposizione ironica e parodica delle interpretazioni delle culture russa e occidentale compiute dai simbolisti).

Acquisisce un nuovo significato anche la composizione grafica del testo. Adesso risulta essere solo una copia ironica della duplicità del mondo: poiché il mondo ‘alto’ non è ‘alto’ e non è nemmeno reale, il dramma diventa la rappresentazione di una ‘moltiplicità di mondi’ relativa, dove tutto può pretendere di essere la realtà, ma nulla effettivamente lo è. Dinanzi a noi c’è il modello romantico-decadente dello ‘specchio delle ombre’ (cfr. i motivi dello ‘specchio’ in Zinaida Gippius, Andrej Belyj, Valerij Brjusov e il

¹³ Allo stesso tempo viene rimossa anche la percezione della lingua di questa versione come ‘alta’ (cfr. anche la comicità dello stile parlato dei personaggi, costruito secondo i canoni di quello scritto).

racconto di Sologub *Teni* [Ombre, 1896]): il piano di simmetria proietta il riflesso della versione 'russa' in quella 'occidentale' e viceversa, ma risulta impossibile distinguere quello che è 'reale' e 'originale' da quello che viene riflesso ed è quindi secondario. Il relativismo e l'ironia sono applicabili anche alla possibile definizione delle due versioni come 'originale' e 'traduzione' (il dramma viene stampato come un volume con testo a fronte!): il 'testo originale' (in base alla composizione grafica e alla posizione può essere solo la versione 'russa') non è l'originale della 'traduzione da lingua straniera' che si trova nella colonna di destra. La gerarchia viene disattesa anche qui.

È così oltre il variopinto "velo di Maya" è visibile l'Uno, che però si è rivelato essere non la 'vita terrena', ma solo il 'testo', cioè una stilizzazione.

Avremmo potuto concludere così la nostra analisi del dramma se la concezione del mondo di Sologub nella prima decade del Novecento fosse rimasta inalterata rispetto agli anni prerivoluzionari (cioè decadente-romantica), e non avesse subito durante la prima Rivoluzione russa l'influenza dei *mladšie simvolisty* a proposito della possibilità di ricreare la vita secondo le leggi della Bellezza (idea della 'dulcineizzazione' dell'esistenza).

Nella prima decade del Novecento Sologub non partecipa all'ebrezza 'dionisiaca' delle forze elementari della natura, delle passioni e della rivolta, che l'aveva investito in passato; ma il soffio della Fede nella possibilità di trasfigurazione nel mondo lascia un'impronta nella sua produzione. La posizione di Sologub è vicina all'identificazione della Bellezza con la cultura (così come per Andrej Belyj). La missione di 'trasformazione' viene affidata alla cultura e all'arte (come in *Tvorimaja Legenda* [La leggenda che si va creando]). Pertanto, ridurre la realtà rappresentata in *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean* alla realtà dell'opera stessa in quanto testo non scredita il dramma. Al contrario. L'opera d'arte per il simbolista è un'analogia segreta con l'essenza del mondo, e il 'testo sul testo' di Sologub diviene un modello per il testo simbolista, un modello del simbolo.

La composizione grafica delle 'scene parallele' ac-

quisisce un'ulteriore interpretazione, indicata dallo stesso Sologub nella sua già citata prefazione: riproduce la struttura delle pubblicazioni filologiche (folcloristiche, testologiche, ecc.) che presentano varianti parallele di un testo¹⁴.

La struttura delle 'scene duplici' chiarisce il suo senso definitivo. Quello che 'distingue' i testi della colonna di sinistra dalla colonna di destra: il 'quotidiano' (per quanto stilizzato), il 'nazionale', il 'sociale', lo stilistico, della fabula ecc., sono solo delle varianti di una certa invarianza, 'l'abito dell'Uno'. Le 'Varianti dell'Uno' sono la vita terrena nella molteplicità dei suoi eventi, e il 'primo piano' del simbolo che scopre questa molteplicità.

Quello che i due soggetti hanno in comune, e che rappresenta la loro invarianza, è l'essenza simbolica del testo, lo strato profondo del significato del simbolo. Quando l'ironia romantica spoglia della 'veste' esterna il simbolo, nella profondità dei due soggetti isomorfi viene messo in evidenza il loro nucleo simbolico unitario: il 'mito principale' del simbolismo russo¹⁵, il mito delle incarnazioni terrene della Bellezza. Le composizioni simmetriche / asimmetriche che si attualizzano in maniera diversa su tutti i livelli del testo ne fondono tutti i filoni in una struttura unitaria, il 'modello' di simbolo di Sologub.

Che significato assume la costruzione globale del dramma in quanto modello di simbolo? Già dagli esordi dei *mladšie simvolisty* nella scena letteraria erano emerse due tendenze nella costruzione dell'opera simbolista, ed entrambe rientravano nel concetto solov'eviano del simbolo come segno della realtà trascendente.

Per il Blok dei primi anni la 'veste' esterna del simbolo (la 'prima', quella legata alla sfera sensoriale, connessa alla sfera della realtà terrena del suo significato) non è casuale. Essa emerge come risul-

¹⁴ La menzione alle "47 varianti" della canzone come origine del dramma ha probabilmente un significato ironico che parodia lo stile e l'impostazione accademici. Nella prefazione viene presentata l'immagine dell'*intelligent* russo, lo studioso specialista di arte popolare. Non è invece parodica la concezione del simbolo, che deve molto ai concetti del testo e delle sue varianti tipici della filologia del XIX – inizio XX secolo.

¹⁵ Cfr. N. Pustygina, *K izučeniju èvoljucii russkogo simvolizma*, in *Tezisy I Vsesojuznoj (III) konferencii "Tvorčestvo A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka"*, Tartu 1975, p. 144.

tato di un particolare tipo di relazione (somiglianza simbolica) tra l'essenza mistica di quello che viene rappresentato e lo strato semantico profondo e mistico del simbolo. I suoi principali attributi sono riflessi precisamente nelle sue realizzazioni terrene (o almeno possono essere percepiti solo in questa maniera dall'artista). L'essenza espressa nei segni 'vitali' è alta, complessa e poetica. Il mondo dell'Uno è massimamente poliedrico e sfaccettato. Le incarnazioni terrene della *Duša mira* [Anima del mondo] sono splendide e infinite. L'artista simbolista è un Testimone attento e innamorato di tutti i segni visibili e udibili dell'incarnazione terrestre della mistica Bellezza.

Per Belyj tutto ciò che è 'esterno' al mondo è solo un'apparenza che nasconde l'essenza mistica e simbolica dell'essere. Il collegamento tra qualsivoglia involucro terrestre, cioè le 'maschere', e l'essenza è casuale (sebbene non sia affatto casuale la presenza stessa della 'maschera' e la molteplicità della vita). Le relazioni tra sacralità e profanità dei significati del segno rendono questa casualità il carattere convenzionale dei 'primi piani' del simbolo. La varietà e la sfaccettatura degli eventi sono un segno del mondo materiale che nasconde la sua essenza. Quindi i 'primi' strati di significato del simbolo vengono mantenuti dall'artista-simbolista esclusivamente con l'intento di mostrare l'illusorietà del mondo: sono inevitabilmente ironici e, al tentativo di penetrare nel significato trascendente del simbolo, scompaiono. Il mondo in apparenza molteplice è effettivamente unico. Il compito del simbolista è l'eliminazione delle 'maschere', illusioni della sfaccettatura del mondo. L'artista-simbolista, secondo Belyj, conduce dal regno delle molteplici ombre terrestri nel mondo dell'Essenza (anche se, così come è avvenuto per il Belyj del primo decennio del Novecento, questa essenza risulta essere una "unità vacua").

Verso la fine del primo decennio del Novecento la concezione iniziale del simbolo si realizzava sia nell'opera di Blok, che aveva attraversato un periodo di 'antitesi scettica', sia in qualche misura in Vjačeslav Ivanov (con il suo interesse per gli aspetti nazionali e culturali, diverse manifestazioni dell'*Anima*

Mundi). Essa aveva subito l'influsso del realismo e, parzialmente incarnatasi in un 'nuovo realismo' piuttosto modesto, aveva condotto, di conseguenza, a quel tipo particolare di simbolismo storico che ha dato vita a *Vozmezdje* [La nemesi] e a *Dvenadcat'* [I dodici], all'opera di Michail Bulgakov e un'altra serie di rilevanti fenomeni letterari degli anni Venti e Trenta del Novecento.

La seconda linea ha condotto all'espressionismo, per il quale l'unica cosa davvero reale è l'unità dei pensieri dell'autore, mentre il quasi-reale consiste nella sua 'veste' grottescamente convenzionale¹⁶. La posizione di Sologub alla fine della prima decade del Novecento è particolare. La sua costante "lotta contro il mondo" (*miroborčestvo*) è connessa alla consapevolezza del fatto che ciò che è terreno è una serie infinita di miraggi. Ma in Sologub questa percezione del mondo simbolista (e romantica) assume uno stretto legame con la satira realistica del XIX secolo (di Michail Saltykov-Ščedrin, e in particolar modo di Anton Čechov), in quanto l'autore non riconosce gli 'altri mondi' come una realtà trascendente superiore; a suo avviso, inoltre, il contrasto tra il reale e l'immaginario è un abisso tra il dato storico e il mondo terrestre desiderato, tra la bruttezza rappresentata dal filisteismo e la bellezza rappresentata dalla trasfigurazione ("I vsë navek složilos' / ne tak, kak ja choču" [Eternamente niente va / come voglio che vada]).

La semantica e la costruzione del simbolo per il tardo Sologub sono generati dalla sensazione della mancanza di 'altri mondi'¹⁷ extra-materiali, quindi nel simbolo quello che viene rappresentato e la

¹⁶ Il concetto stesso non deve essere necessariamente compreso come il risultato di una rappresentazione oggettiva o soggettivo-idealistica: esso può essere presentato in veste di idee storico-materialistiche (Majakovskij). È cruciale solo che l'Unità venga rappresentata dalla posizione dell'autore, mentre la molteplicità empirica del mondo reale dell'opera venga aperta dalla lingua della rappresentazione.

¹⁷ In realtà questo è corretto per tutta l'opera di Sologub: si pensi alla sua negazione del "kumir [...] na nebesach" [idolo [...] nei cieli], alla sua mancanza di fede nell'incarnazione terrena della Bellezza mistica, all'apoteosi della morte come "nullità della vita" e all'utopia filosofica di Nikolaj Fëdorov sulla trasformazione della materia terrena nella "Terra di Ojle". Tuttavia, evidentemente, solo tra la fine degli anni Novanta dell'Ottocento e l'inizio degli anni Dieci del Novecento, Sologub ha rivalutato il suo punto di vista e ha dismesso la 'trascendenza'.

rappresentazione stessa hanno la stessa natura, e, avendo la stessa natura, sono i significati 'primi' (storico-quotidiani) e profondi (cioè dischiudono l'unità panstorica dell'essere terrestre) del simbolo. Se per Blok, Belyj, Ivanov ciò che è terreno è simbolo della trascendenza, per Sologub l'immagine mistica dei 'seguaci' di Solov'ëv è un segno terreno.

Tuttavia, nonostante tutte le connessioni esistenti tra Sologub e il realismo grottesco del XIX secolo, la sua visione del mondo è profondamente simbolista: non di un simbolismo 'decadente', 'psicologico', ma di un simbolismo che presuppone una percezione artistica del mondo esterno *a realia ad realiora*. Il mondo oggettivo per lui è prima di tutto un 'fenomeno estetico' che possiede una struttura simbolica e che viene adeguatamente rappresentato nei simboli. La cognizione del simbolo può essere solo irrazionale ed estetica, non logica; quello che viene 'taciuto' simbolicamente è più vicino all'essere di quanto non lo sia la descrizione 'diretta' (e sta proprio in questo il ruolo del filone 'prelinguistico' della *pièce*).

Così come i 'seguaci' di Solov'ëv, Sologub è convinto che la struttura stessa del simbolo riproduca il mondo extra-testuale nella sua interezza, con la sua struttura a più livelli e la misteriosa e irrazionale complessità, con i suoi contrasti tra l'infinito, la caotica illusorietà degli eventi e l'essenza unitaria profonda. Così come i *mladšie simvolisty*, anche Sologub reputa questa natura non solo bellissima (la 'Bellezza'), ma anche potenzialmente realizzabile nella storia (utopismo estetico dei 'seguaci' di Solov'ëv) — seppur non effettivamente realizzata (conflitto tra il mondo 'visibile' e quello 'nascosto'). Sologub è vicino alle Idee teurgiche di Belyj, secondo il quale la trasfigurazione del mondo è raggiungibile solo tramite l'arte, tramite la forza dell'artista-creatore.

Per questo il simbolo in Sologub è una struttura eterogenea. Il suo primo significato (come in Blok) è legato all'attenzione per una rappresentazione sfaccettata della quotidianità, della psicologia ecc., ma sottende sempre una sfumatura valutativa (come in Belyj). Il Sologub simbolista costruisce i 'primi piani' del testo sia come uno 'scrittore di costume' che come un romantico-ironico (sebbene in *Van'ka il dispensiere* il primo piano sia convenzionale in

quanto stilizzato, com'è stato dimostrato è possibile anche percepirlo in modo immanente, slegato dalla componente romantico-ironica).

Tuttavia, in questa rappresentazione 'a specchio' l'Essenza unitaria universale della vita non viene resa in modo manifesto (cfr. le ultime teorie scientifiche sulla differenza delle descrizioni a livello dell'osservazione e a livello dei costrutti): si presta unicamente alla rappresentazione simbolica con la lingua del simbolo. Ed essendo questa rappresentazione 'simile al simbolo', lo studio della stessa diviene 'un'arte sull'arte', 'un testo sul testo', una stilizzazione, 'metaletteratura'. L'arte simbolica più prossima all'Uno è la transustanziazione della 'vita rozza' nella 'bellissima leggenda' dell'armonia terrestre. L'autore è il fautore di questa nuova 'vita nella bellezza' e della trasformazione del mondo. Nel dramma, questo principio è rappresentato dal tema della bellezza e dell'amore — tema applicabile sia al primo che agli altri piani di percezione — e dal soggetto con il suo finale certamente lieto, seppur ironico.

Dinanzi a noi abbiamo un tentativo interessante di creare un simbolo 'realistico' (nel senso di contrapposto al soggettivismo del decadentismo e al misticismo dei 'seguaci' di Solov'ëv) che assorbe sia la gnoseologia simbolistica che l'utopismo estetico. Il declino artistico degli anni Dieci e Venti del Novecento ha interrotto lo sviluppo dell'originale percezione del mondo e dell'opera di Fëdor Sologub.

◇ **Z. Minc, *The ‘symbolism of the symbolist’. Van’ka Ključnik i paž Žean by F. Sologub*** ◇
Translated by Anna Mezzina

Abstract

Italian translation of *K probleme ‘simvolizma simvolistov’ (p’esa F. Sologuba Van’ka Ključnik i paž Žean)* by Zara Minc.

Keywords

Fedor Sologub, Pièce, Van’ka Ključnik i paž Žean, Symmetry.

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

Anna Mezzina is a second-year Ph.D. student at the University of Bari Aldo Moro. She holds a master’s degree in Philology from Tver State University. Her doctoral research focuses on the life and work of Aleksandr Tinjakov, a minor symbolist poet of the Russian “Silver Age”.

Publishing rights

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



© (2020) Anna Mezzina

L'anno 1905 e l'evoluzione metrica di Blok, Brjusov e Belyj

Michail Gasparov

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 427-432 ◇

LA comunicazione qui proposta è stata suggerita dalla recente rivitalizzazione delle indagini sul repertorio metrico dei poeti russi. Nel 1979 è uscita la raccolta *Russkoe stichosloženie XIX v.* [La versificazione russa del XIX secolo]. Essa presentava numerosi motivi di interesse, soprattutto per quanto riguarda le sezioni dedicate all'evoluzione diacronica di ogni poeta, nelle quali si osserva come un autore muta le preferenze di verso e come questi mutamenti sono correlati alle tappe della sua vicenda biografica e artistica. Simili biografie 'in versi' di alcuni autori – Puškin, soprattutto Tjutčev, perfino Del'vig – si leggono quasi come un romanzo. Emerge addirittura uno schema generale in cui si succedono alcune tappe: l'elaborazione della maniera versificatoria, la sua assimilazione, il suo utilizzo ampio (in serie), il suo esaurimento; in seguito vengono saggiate nuove vie e, se è ancora in vita, l'autore inizia un nuovo ciclo. E tutto questo si riflette in parametri oggettivi, quali la produttività quantitativa, la preferenza per forme lunghe o brevi, le proporzioni del repertorio metrico e delle strofe, a volte il ritmo dei metri più esemplari.

Gli anni della Prima rivoluzione russa sono stati importanti per i poeti russi, sia come grande esperienza sociale, sia per gli avvenimenti nella loro vita privata: al 1905 risale la storia d'amore di Brjusov con Nina Petrovskaja, al 1906 quella di Belyj con Ljubov' Blok, al 1907 quella di Blok con Natal'ja Volochova. (In modo non dissimile, decisiva per la produzione tarda di Tjutčev è stata la concomitanza della rivolta polacca del 1863 e della morte di Elena Denisova nel 1864). È normale osservare come gli eventi biografici si possono mettere in parallelo con

il gusto per una determinata versificazione (se, ad esempio, essi la precedono oppure la seguono).

Abbiamo fatto un calcolo preventivo di questo tipo relativamente al repertorio metrico dei tre poeti citati: ci siamo basati sul numero di testi (e non di versi!), ossia sul numero di volte che i poeti sono ricorsi a ognuno dei metri in ogni anno (non si tratta dunque dell'intera produzione di ogni metro!). Blok è stato studiato sull'opera omnia del 1960¹; Brjusov sulla selezione di opere del 1973², su raccolte uscite lui vivente e pubblicazioni postume; Belyj sul volume della grande collana "Biblioteka poëta"³, su raccolte apparse lui vivente e sul manoscritto di *Zovy vremën* [Le chiamate dei tempi, 1931] conservato all'archivio RGALI⁴. Sarebbe stato interessante considerare anche l'opera di Vjačeslav Ivanov, ma per essa non sempre è possibile stabilire una datazione precisa all'anno.

Le tendenze generali – 'di massa' – riguardo all'evoluzione del verso russo nel primo quarto del XX secolo sono note: si tratta anzitutto dell'assimilazione dei metri non tradizionali, puramente tonici. In altre parole, negli anni Novanta dell'Ottocento metà circa della lirica russa era scritta in giambi, un quarto in trochei, un quarto nelle tre misure ternarie prese insieme; verso il 1925 la percentuale del giambo e quella del trocheo è rimasta più o meno la stessa, mentre le misure ternarie risultano dimezzate, in quanto hanno ceduto spazio al *dol'nik*⁵, al verso tonico e alle altre forme non tradizionali. Come si manifesta la comparsa delle

¹ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, Moskva 1960.

² V. Brjusov, *Sobranie sočinenij v 7 t.*, Moskva 1973.

³ A. Belyj, *Stichotvorenija i poëmy*, Moskva-Leningrad 1966.

⁴ RGALI, f. 53, op. 1, ed. chr. 9-10. Il testo è stato edito per la prima volta da John Malmstad in: A. Belyj, *Stichotvorenija*, II, München 1982, pp. 143-360 [N.d.T.].

⁵ Verso tonico con intervalli interaccentuali variabili da una a due sillabe [N.d.T.].

* While every effort was made to contact the copyright holders of the article, we were unable to do so. If the copyright holders contact the author or the publisher, we will be pleased to rectify any omission at the earliest opportunity.

misure non tradizionali nell'opera dei tre poeti presi in esame? A quanto ci risulta, in modi molto diversi.

Per Brjusov l'interesse verso le innovazioni è concentrato nella produzione giovanile, fino al 1900, e in quella tarda, dopo il 1919. Nel periodo centrale tali innovazioni si riducono al minimo rispetto al sillabotonomismo tradizionale; peraltro, il minimo di componimenti con metrica non tradizionale e il massimo di quelli con metrica tradizionale viene toccato, se non esattamente in concomitanza con la rivoluzione del 1905, più o meno in quel periodo. Per Blok è il contrario: all'inizio le misure non tradizionali sono al minimo, le innovazioni puramente toniche raggiungono il massimo esattamente — o quasi (di questo 'quasi' si dirà più avanti) — negli anni della Prima rivoluzione russa, poi di nuovo calano al minimo precedente; più avanti Blok smette del tutto di scrivere poesie, e in questo silenzio c'è solo un lampo, *Dvenadcat'* [I dodici, 1918], che ha una struttura del verso niente affatto tradizionale e che rappresenta una risposta diretta alla nuova rivoluzione russa. Infine, soltanto per Belyj l'evoluzione delle misure non tradizionali a prima vista corrisponde esattamente alla tendenza generale dell'epoca: sono al minimo all'inizio, poi col passare del tempo ce ne sono sempre di più, e negli anni Venti raggiungono il massimo. Ma anche nel suo caso, a un'osservazione più attenta, il quadro risulta più complesso e cela delle tensioni interne.

La storia delle ricerche di Brjusov nel campo del verso è relativamente semplice, e, soprattutto, è quasi priva di legami con gli eventi esterni della storia letteraria e sociale. Egli mirava deliberatamente a rinnovare il verso russo, e lo faceva con dei mezzi sempre più sottili. Inizialmente si trattava di mezzi metrici, i più semplici. Negli anni 1898-1899 egli sperimenta con misure non tradizionali, che costituiscono il 22% del suo repertorio metrico, quasi un quarto. Intorno al 1900, nel mezzo del lavoro su *Tertia vigilia* [1900], Brjusov passa a mezzi più sottili, ossia ritmici e sintattici: crea quel verso oratorio giambico tipicamente brjusoviano — solitamente una tetrapodia — che aveva suscitato nei contemporanei un'impressione indelebile; noi posteri la sentiamo indubbiamente, ma tutt'oggi rifugge il ten-

tativo di una dettagliata analisi scientifica. Dopo di ciò le misure non tradizionali non gli servono più, la percentuale verso il 1909 scende dal 22% al 2%, mentre la percentuale della tetrapodia giambica (proprio della tetrapodia) cresce costantemente. Intorno al 1910-1912 avviene la svolta: l'intonazione ritmico-sintattica ormai sclerotizzata era venuta a noia, Brjusov diminuisce la percentuale di giambi in generale e delle tetrapodie giambiche in particolare, e dirige la propria attenzione inizialmente verso il campo della strofa e delle forme rigide, e poi, dopo il 1919, di nuovo verso la metrica, di nuovo verso le misure non tradizionali, che raggiungono la quota del 33%. In questo modo, il 1900 rappresenta l'inizio dell'immersione brjusoviana nei modelli tradizionali, con un largo anticipo rispetto alla Prima rivoluzione russa, mentre la fine si situa al 1919, un bel po' dopo l'ultima rivoluzione. I limiti temporali delle rivoluzioni non hanno quasi lasciato traccia nel mutamento del suo repertorio metrico. L'unica cosa con cui forse Brjusov ha risposto agli eventi degli anni 1904-1907 è il rafforzamento del trocheo, che in questi anni limita perfino un po' il giambo: evidentemente, Brjusov percepiva questo metro come più dinamico, e dunque rispondeva in modo migliore al momento che stava vivendo.

Per Blok la storia dell'adozione di misure non tradizionali si presenta così: fino al 1901 non sono più del 2% (dapprincipio sono esametri, alla fine del 1901 i primi *doľ'nik* a tre ictus); nel 1902 si raggiunge già l'11% (quasi solo *doľ'nik* a tre ictus *Vchožu ja v tēmnye chramy...* [Entro negli oscuri templi...] e altre, ma anche i primi *taktovik*⁶ *Carica smotrela zastavki* [La zarina guardava le miniature...] e altre). Nel 1903 c'è il primo grande incremento, 36% (prevalentemente i *doľ'nik*: *Potemneli, poblekli zaly...* [Le sale sono diventate scure, pallide...] e altre; ma il numero dei *taktovik* è più alto che mai, *Prosypajus' ja — i v pole tumanno...* [Mi sveglio e nel campo c'è nebbia dots], *Po gorodu begal čērnyj čelovek...* [Correva per la città un uomo nero...] e altre). Nel 1904 assistiamo a un certo calo, 19%; ma sono

⁶ Verso tonico con intervalli interaccettuali variabili da una a tre sillabe [N.d.T.].

prevalentemente i *dol'nik* lievi a diminuire, mentre i *taktovik* ben marcati rimangono (*Rannim utrom, kogda ljudi lenilis' ševalit'sja...* [Al mattino presto, quando le persone non avevano voglia di muoversi...]) e appare perfino il primo verso libero (*Na perekrëstke, / Gde dal' postavila...* [Al crocevia, / dove l'orizzonte ha posto...]). Nel 1905 avviene il secondo grande incremento, 40%, e peraltro i *dol'nik* a tre ictus (*Ty v polja otošla bez vozvrata...* [Sei andata verso i campi per sempre...]) sono ormai pochi, dominano i *dol'nik* liberi (*Tvari vesennie* [Creature primaverili], *Vot otkryt balagančik...* [Ed ecco che è aperta la baracca dei saltimbanchi...]) e altri, talvolta a quattro ictus (*Vot On – Christos – v cepjach i rozach...* [Eccolo, Cristo, avvolto in catene e rose...]) e gli stessi *taktovik* e i versi liberi. In seguito, nel 1906 già inizia un calo, 22% (quasi solo lievi *dol'nik* da *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi] e *Korol' na ploščadi* [Il re sulla piazza]); nel 1907 sono il 10% (da *Snežnaja maska* [La maschera di neve]), Blok ritorna al livello del 1902; e infine, nel 1910-1914 arriva al 3%, Blok ritorna al livello iniziale del 1901. In questo modo l'arco di tempo della passione di Blok per il tonismo non tradizionale – scardinato – si limita al periodo 1903-1906, con due culmini: il 1903 (anno del matrimonio e delle prime pubblicazioni) e il 1905, l'anno della rivoluzione, ossia l'inizio di una nuova vita, prima sul piano personale, poi su quello sociale. Sia l'una che l'altra vennero percepite interiormente da Blok come una perdita d'armonia e una catastrofe. Ricordiamo che i limiti cronologici del secondo volume della sua raccolta di opere sono 1904-1908; in questo modo, è come se il cambiamento della maniera formale in Blok anticipasse il cambiamento dei contenuti, e il ciclo *Rasput'ja* [I crocevia, 1902-1904] meriterebbe di essere il prologo del secondo volume piuttosto che l'epilogo del primo.

Per quanto riguarda le misure tradizionali, in contrapposizione a quelle che non lo sono, il piede che viene sacrificato maggiormente è il giambo, che retrocede appunto con l'avanzamento del tonismo: fino al 1900 le misure giambiche rappresentano $\frac{3}{4}$ di tutta la produzione, nel 1901-1902 sono la metà, negli anni critici 1903-1906 sono un quarto, nel

1907-1909 tornano a essere la metà e dopo il 1910 sono almeno $\frac{2}{3}$. Le restanti misure tradizionali sono episodiche, non cambiano essenzialmente il quadro; solo quelle trocaiche si intensificano nel 1904 e nel 1907, entrambe le volte come a contenere l'avanzata dei piedi giambici di pari passo con l'arretramento del tonismo.

Infine, per Andrej Belyj l'aumento della percentuale di misure non tradizionali ha un aspetto che si direbbe regolare e comprensibile: 3% (1900-1903); 10% (1904-1909, e se si mette in evidenza il 1904-1907, addirittura il 16%); 14% (1910-1918, e se si considera il poema *Christos Voskres* [Cristo è risorto, 1918], anche di più); 1920-1931, 38% (ma se si considera il poema *Pervoe svidanie* [Primo appuntamento, 1921], allora un po' meno). Si ottiene un quadro di costante accrescimento del tonismo non classico con due grandi slanci: la rivoluzione del 1905 (la percentuale di metrica non tradizionale in questo anno è il 22%) e la rivoluzione del 1917 (il poema *Cristo è risorto*). Inoltre, le misure non tradizionali di Belyj hanno un aspetto completamente diverso da quelle di Blok: i *dol'nik* e le altre forme che si percepiscono facilmente sono molto pochi, prevale in modo schiacciante (in tutti i periodi) quel verso amorfo, mutevole, suddiviso secondo l'intonazione e rimato in modo imprevedibile, con cui sono scritti *Duša mira* [Anima mundi, 1902], *Osinka* [Pioppo tremolo, 1906], *Gore* [Disgrazia, 1906], il poema misto *Mertvec* [Il defunto, 1907], una grande parte del libro *Posle razluki* [Dopo il congedo, 1922] e, ovviamente, *Cristo è risorto*.

La cosa interessante inizia quando guardiamo qual è la correlazione tra la percentuale di misure non tradizionali e quelle giambiche. In Blok, come abbiamo visto, le loro percentuali erano in un rapporto di complementarità: le une avanzavano, le altre retrocedevano. In Belyj i metri non tradizionali e quelli giambici avanzavano comprimendo e sostituendo tutto il resto: le misure trocaiche e quelle ternarie. A questo proposito, negli anni della Prima rivoluzione erano avanzati in modo deciso i metri giambici (specie la tetrapodia), e invece durante la seconda i metri non tradizionali. (Per Blok la rivoluzione del 1905 era un allontanarsi dal giambo,

mentre per Belyj si trattava di un avvicinamento). Negli anni 1900-1903 il campo principale degli esperimenti innovativi di Belyj sono i metri ternari non tradizionali, liberi; il giambo si attesta al 27%, meno dell'anfibraco. Nel periodo 1904-1909 la percentuale dei metri giambici raddoppia, e quella della tetrapodia giambica cresce di sette volte: nella raccolta *Urna* il 60% delle poesie sono scritte con la tetrapodia giambica, il 35% con altri metri giambici e solo quattro poesie hanno misure non giambiche; lo stesso Belyj fa una nota a questo proposito in prefazione. Nel periodo 1910-1918 l'ondata della tetrapodia giambica retrocede con altrettanta velocità, ma la quota generale di misure giambiche rimane alta come prima: nella lirica è intorno al 60%. Nel 1921 c'è l'ultimo forte incremento della tetrapodia giambica in *Primo appuntamento*, e poi nell'ultimo decennio di Belyj viene raggiunto infine un equilibrio: circa il 40% delle poesie sono scritte in metri giambici, circa il 40% con un verso intonazionale non tradizionale, e il restante 20% con altre misure (prevalentemente con l'anfibraco).

In questo modo, nella poesia di Belyj rimane stabile la tensione tra due poli del verso: da un lato, le misure giambiche, specie le tetrapodie, caratterizzate da estrema rigidità, precisione e ritmicità; dall'altro lato, il verso intonazionale ('melodico', come preferiva esprimersi Belyj), un estremo amorfismo, un'estrema leggerezza e flessibilità. *Budem iskat' melodiju* [Cercheremo la melodia] si chiamava un articolo di Belyj nella raccolta *Dopo il congedo*, in cui egli spiegava i principi di questo verso. Una simile polarizzazione era cosciente in Belyj e veniva intesa in senso semantico. Nel volume *Le chiamate dei tempi*, il primo dei due della sua raccolta definitiva di poesie⁷, si trovano prevalentemente i versi sulla natura, sul mondo e su Dio, e tutti tendono all'amorfismo melodico e trovano la loro conclusione nel poema *Cristo è risorto*; nel secondo volume, *Zvezda nad urnoj* [La stella sull'urna], sono raccolti i versi sulla Russia, sulla città e su

di sé, e tutti tendono alla rigidità giambica e si concludono con il poema *Primo appuntamento*. Le proporzioni in *Le chiamate dei tempi* sono queste: i metri giambici e quelli non tradizionali sono in proporzioni uguali, approssimativamente $\frac{1}{3}$ ciascuno di tutto il materiale; le tetrapodie giambiche sono meno di $\frac{1}{4}$ del numero complessivo di metri giambici; gli schemi di rime *MFMF* sono un quarto del numero complessivo di tetrapodie giambiche. In *La stella sull'urna* i metri giambici sono otto volte più di quelli non tradizionali; le tetrapodie giambiche sono più della metà del numero complessivo di metri giambici; le rime *MFMF* sono ben due terzi del numero complessivo di tetrapodie giambiche. Dunque, la specializzazione tematica e metrica è avvenuta in parallelo.

Riguardo al modo in cui dal lavoro su questi due tipi di verso di Belyj sono sorte le sue due principali concezioni dello studio del verso, quella statica nel libro *Simvolizm* [Simbolismo, 1910] e quella dinamica nel libro *Ritm kak dialektika* [Il ritmo come dialettica, 1929] si veda il mio articolo *Belyj-stichoved i Belyj stichotvorec* [Belyj-studio del verso e Belyj-scrittore di versi]⁸.

Kirill Taranovskij ha mostrato che a livello ritmico Belyj univa nel suo giambo il ritmo del tipo *Cholódnoe nebytié* con una tensione tragica, e il ritmo *Ob illjuzórnosti prostránstva* con un'armonia risolutiva⁹. A questo si può aggiungere che in Belyj

⁷ Il progetto preparato dall'autore non è stato pubblicato lui vivente, cfr. Dž. Malmstad, "Muki slova". *Očerk istorii formirovanija i publikacii stichotvornych knig Andreja Belogo*, in A. Belyj, *Stichotvorenija i poëmy*, Sankt-Peterburg-Moskva 2006, pp. 69-70 [N.d.T.].

⁸ Si tratta di: M. Gasparov, *Belyj-stichoved i Belyj stichotvorec*, in *Andrej Belyj: problemy tvorčestva*, a cura di S. Lesnevskij — A. Michajlov, Moskva 1988, pp. 444-460. Quest'ultimo paragrafo è così riportato nella versione dell'articolo contenuto in: M. Gasparov, *Izbrannye trudy*, III, Moskva 1997, p. 473. Nella versione del 1986 si legge invece: "Si può perfino affermare che nel lavoro su questi due tipi di verso di Belyj sono sorte le sue due principali concezioni dello studio del verso, una nel libro *Simvolizm* [Simbolismo, 1910] e l'altra nell'articolo *O ritmičeskom žeste* [Sul gesto ritmico], che è poi diventato il libro *Ritm kak dialektika* [Il ritmo come dialettica, 1929]. In *Simbolismo* per Belyj l'aspetto più importante è il ritmo statico del verso e dei gruppi di versi, mentre in *Il ritmo come dialettica* conta soprattutto il passaggio dinamico tra i ritmi di singoli versi e di singoli gruppi; il primo approccio smembra la poesia in una serie di forme e figure ritmiche, il secondo fonde la poesia in un'unità di intonazione; e Belyj dichiarava che proprio l'integrità e l'individualità dell'espressione poetica era l'obiettivo del suo verso 'melodico'" [N.d.T.].

⁹ Cfr. K. Taranovskij, *Četyrechstopnyj jamb Andreja Belogo*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", 1966, 10, pp. 127-147.

Proporzioni dei metri principali nel repertorio di Brjusov, Blok, Belyj

	G	T	D	Anf	An	NTr	n. testi
<i>V. Brjusov</i>							
1898-1899	39(9)	18	9	6	6	22	122
1900-1903	54(28)	22	6	7	4	7	265
1904-1907	41(31)	37	11	4	3	4	192
1908-1909	72(48)	18	2	2	4	2	54
<i>A. Blok</i>							
1898-1900	73(49)	7	7	3	7	3	283
1901-1902	52(33)	15	7	3	16	7	339
1903	25(19)	9	12	6	12	36	95
1904	17(13)	33	6	2	23	19	52
1905	19(17)	17	3	5	16	40	58
1906	35(30)	20	4	11	8	22	79
1903-1906	25(21)	18	7	7	13	30	284
1907-1909	55(39)	21	2	5	8	9	197
1910-1914	60(36)	14	6	4	13	3	131
<i>A. Belyj</i>							
1900-1903	27(5)	5	9	30	26	3	121
1904-1909	51(35)	16	4	11	8	10	184
1910-1918	58(10)	8	3	5	12	14	59
1920-1931	40(13)	1	3	12	6	38	68
<i>Zovy vremen</i>	34(8)	2	6	15	7	36	156
<i>Zvezda nad urnoj</i>	57(33)	13	5	14	4	7	187

G: giambo; T: trocheo; D: dattilo; Anf: anfibrico; An: anapesto; NTr: metri non tradizionali.

Tutte le cifre sono espresse in percentuale. All'indice del giambo tra parentesi è riportata l'indice della tetrapodia giambica.

a livello strofico per quegli stessi metri giambici sono contrapposte quartine più nervose con clausole 'staccate' MFMF alle più tranquille FMFM. Ora vediamo che questa serie di semantizzazioni continua anche a livello metrico, dove il giambo nell'insieme si contrappone al verso intonazionale non tradizionale. E per la prima volta questa contrapposizione venne determinata nei versi scritti al tempo della rivoluzione e della reazione degli anni 1904-1909. L'opera di Belyj si è dimostrata per l'ennesima volta un materiale esemplare per le ricerche, i cui risultati vengono poi applicati all'opera di altri poeti; si spera che, una volta studiata la tecnica di semantizzazione del verso in Belyj, ci avvicineremo alla comprensione della tecnica (evidentemente più complessa) di semantizzazione del verso sia di Brjusov che di Blok.

P.S.¹⁰ *L'articolo è stato scritto per il convegno a Tartu dal titolo (mi pare) L'anno 1905*

e la letteratura russa; *questo nome era una copertura per eludere la censura, ma io lo avevo preso seriamente. L'edizione completa delle poesie di Belyj a cura di John Malmstad (München 1982) esisteva già, ma ancora non avevo accesso ad essa. Ovviamente, tutti i calcoli qui riportati rappresentano solo un primo avvicinamento all'oggetto di studio: il numero dei testi e non il numero dei versi, gli indici di attenzione del poeta a ogni metro ma non l'intensità del suo uso. Dei prontuari di metrica di Blok, Brjusov e Belyj non esistono ancora; libri come R. Kembal, Alexander Blok: a Study in Rhythm and Metre (The Hague 1965), ovviamente, non sono sufficienti.*

www.esamizdat.it ◇ M. Gasparov, *L'anno 1905 e l'evoluzione metrica di Blok, Brjusov e Belyj*. Traduzione dal russo di A. Farsetti (ed. or.: Idem, *1905 god i metričeskaja evolucija Bloka, Brjusova, Belogo*, in Idem, *Izbrannye trudy*, III, Moskva 1997, pp. 469-475; prima versione in: "Blokovskij sbornik", VII, Tartu 1986, pp. 25-31) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 427-432.

¹⁰ Il Post Scriptum manca nella versione del 1986 dell'articolo [N.d.T.].

◇ **M. Gasparov, *The Year 1905 and the Metric Evolution of Blok, Brjusov and Belyj*** ◇
Translated by **Alessandro Farsetti**

Abstract

Italian translation of *1905 god i metričeskaja evoljucija Bloka, Brjusova, Belogo* by Michail Gasparov.

Keywords

Prosody of Russian Verse, Russian Symbolist Poetry, Andrei Belyj, Aleksandr Blok, Valerii Brjusov, Russian Revolution.

Author

Michail Gasparov (1935–2005) was a Soviet and Russian scholar, member of the so-called "Tartu-Moscow Semiotic School" and especially renowned for his studies on classical philology and Russian versification. Among his major works: *Antičnaja literaturnaja basnja (Fedr i Babrij)* [Ancient Literary Fable (Phaedrus and Babrius), 1971], *Sovremennyj russkij stich. Metrika i ritmika* [Contemporary Russian Versification. Metrics and Rhythm, 1974], *Očerk istorii russkogo sticha* [An Overview on Russian Versification, 1984], *Očerk istorii evropejskogo sticha* (1989; English transl.: *A History of European Versification*, 1996). Moreover, he was awarded the Andrei Belyj Prize for his book *Zapiski i vypiski* [Notes and excerpts, 2001].

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 Nikolaj 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

Il testo pietroburghese: genesi, struttura, maestri

Vladimir Toporov

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 433-441 ◇

ANCHE Pietroburgo come ogni altra città, possiede una propria ‘lingua’. La città ci parla attraverso le sue vie, le sue piazze, le sue acque, le isole, i giardini, gli edifici, i monumenti, le persone, la storia, le idee e può essere intesa come un particolare testo eterogeneo, cui si attribuisce un significato generale, sulla base del quale è possibile ricostruire un particolare sistema di segni che si realizza nel testo stesso. Come altre importanti città, Pietroburgo possiede i propri miti, nella fattispecie il mito allegorizzato della sua fondazione e del suo fondatore (su questo mito e sul suo rapporto con la realtà storica si rimanda, in primo luogo, ai lavori di Nikolaj Anciferov e di Pëtr Stolpanskij, poi a quelli di Lo Gatto e altri). A questo mito si lega, per mezzo di radici proprie, la leggenda del *Mednyj vsadnik* [Il cavaliere di bronzo] che si delinea nel famoso poema di Puškin. Benché la mitologizzazione della figura del ‘Cavaliere regale’ sia iniziata molto prima, *Il cavaliere di bronzo* di Puškin è diventato uno degli elementi principali che compongono il testo pietroburghese. All’interno del poema, la sinergia tra la ‘sinteticità’ (che si dipana, in particolare, anche nella ‘natura composita’ del testo stesso, che include molte citazioni esplicite e, ancora più spesso, implicite, reminiscenze, rimandi ad altri testi russi e non), la profondità del ‘pensiero storiografico’ e, di fatto, il primo tentativo di introduzione, nella letteratura russa, del tema del *malen’kij čelovek* [piccolo uomo] e della storia, della vita privata e dell’alta politica statale, ha fatto sì che *Il cavaliere di bronzo* sia diventato un particolare punto focale: in esso sono confluiti molti raggi, e ancora più raggi ne sono poi dipartiti a illuminare la letteratura russa. Il poema di Puškin rappresenta una sorta di punto cruciale, attorno al quale sia un particolare ‘sotto-testo’ del

testo pietroburghese, sia un particolare mitologema si sono cristallizzati, ormai da oltre centocinquanta anni, nel *corpus* dei miti pietroburghesi. Il mito della creazione di Pietroburgo è stato in seguito ‘catturato’ dal mito del suo stesso fondatore, che interviene da un lato come *Genius loci*, dall’altro come figura che non ha esaurito la propria energia vitale. Questo demiurgo, che si manifesta ai suoi abitanti in momenti particolari per la città (il motivo della ‘statua che prende vita’), interviene come voce del destino, come simbolo di una città unica nella storia russa¹. Resta da aggiungere che, se da un lato

¹ *Mednyj Vsadnik* [Il Cavaliere di bronzo] ha assommato su di sé un’intera serie di miti, leggende, tradizioni e aneddoti pietroburghesi, contribuendo al diffondersi di dicerie e voci. Tra le fonti del poema si annovera il racconto di Aleksandr Golicyn sul sogno che egli fece nell’estate del 1812, quando si riteneva possibile che Napoleone marciasse su Pietroburgo; già si predisponesse l’evacuazione dei vari oggetti di valore dalla città e si presentò la questione della rimozione della statua di Falconet e del suo trasporto nelle regioni più interne della Russia (nel sogno, un Cavaliere che galoppava per le strade e le piazze della città apparve ad Alessandro I, che a quel tempo viveva a palazzo Elagin, e gli disse: “Ti preoccupi della Russia!...Non temere... fin tanto che resterò su di una roccia di granito di fronte alla Neva, la mia amata città non avrà di che temere. Non toccatemi, nessun nemico mi sfiorerà”). Il contenuto del sogno venne raccontato a Puškin, che ne fu rapito (“Che poesia! Che poesia!”). Una versione più dettagliata di questa storia viene data nel libro di A. Miljukov, *Staroe vremja. Očerki bylogo*, Sankt-Peterburg 1872, pp. 224-229. Miljukov, che conosceva dei passi tratti dal poema di Puškin già da quando il poeta era ancora in vita, sentì il racconto sopra narrato direttamente dalla bocca di M. Viel’gorskij). Ma già molto prima del 1812 e addirittura prima del 1782, quando venne inaugurato il monumento di Falconet a Pietro, Paolo, all’epoca ancora erede al trono, si trovò coinvolto in un fatto misterioso, che in seguito egli raccontò alla baronessa Oberkirch e al principe De Line alla presenza di A. Kurakin, parte direttamente interessata in questa storia. La storia, in sostanza, racconta dell’apparizione a Paolo, durante la sua passeggiata notturna con Kurakin in giro per la città (erano accompagnati da due servi), di uno sconosciuto (“i suoi passi lungo il marciapiede emettevano un suono strano, come se una pietra urtasse contro l’altra”, si confrontò: ‘il galoppo dal suono pesante’, ‘il calpestio’ e simili), che emanava del freddo. Il volto dello sconosciuto era coperto da un cappello. “Non tremavo per la paura, ma per il freddo. Una qualche strana sensazione piano piano mi avvolse, penetrando nel cuore. Il sangue mi si gelò nelle vene”, raccontava Paolo. Finalmente lo sconosciuto chiamò Paolo per nome

* We would like to express our gratitude to Tat’jana Toporova and Anna Toporova for letting us publish this essay in Italian.

il mito del ‘Cavaliere di bronzo’ origina da quello della creazione della città, dall’altro ha come propria logica continuazione il mito escatologico sulla distruzione di Pietroburgo. Finora, purtroppo, non si è prestato attenzione o non si è dato importanza al fatto che i due miti sopracitati (quello della creazione e quello escatologico) non solo sono nati nello stesso momento, proprio agli albori della creazione della città, ma si sono anche orientati l’uno sull’altro. Essi quindi, pur avendo radici comuni, si pongono l’uno come anti-mito dell’altro. Questo fenomeno di specularità, per così dire, ‘inversa’ ci parla di una situazione di tensione interna antitetica, nella quale ha avuto origine la mitologizzazione della realtà pietroburghese.

Ma l’unicità di Pietroburgo nella storia russa sta anche nel fatto che proprio in relazione alla città si situa un particolare testo ‘pietroburghese’, o più precisamente una sorta di sovra-testo sintetico, al quale si legano significati e finalità superiori. Solo

e, alla domanda di quest’ultimo su chi egli fosse, rispose: “Povero Paolo! Chi sono? Io sono quello che si prende cura di te. Cosa desidero? Desidero che tu non ti leghi particolarmente a questo mondo, perché non ci rimarrai a lungo. Vivi come si deve se vuoi morire in serenità, e non disdegnare i rimproveri della coscienza: questo è il più grande tormento per una grande anima”. Dopo aver raggiunto quella che sarebbe diventata la piazza del Senato, lo sconosciuto si fermò: “Paolo, arriverci, mi rivedrai qui e ancora in un altro posto”. Sollevò il cappello e Paolo riconobbe in Pietro I lo sconosciuto. Kurakin non vide nulla di tutto ciò e credette che Paolo se lo fosse sognato. Ma è significativo che in quella stessa passeggiata questa storia (o sogno) fosse stata raccontata a Kurakin, quando ancora non si prevedeva di erigere alcun monumento a Pietro nel luogo che era stato preannunciato dal fantasma e del quale Paolo non aveva fatto menzione alla madre. Non vi è dubbio che per Paolo, uomo di gran talento mistico, questo incontro fu reale. Si veda: N. Šil’der, *Imperator Pavel Pervyj, Istoriko-biografičeskij očerk*, Sankt-Peterburg 1901, pp. 166-171 (questo racconto fu per la prima volta pubblicato in *Memoires de la baronne d’Oberkirch*, I, Paris 1853, pp. 356-363, e in seguito in “Russkij Archiv”, 1869, p. 517). In relazione al tema del Cavaliere di bronzo si veda anche: A. Ospovat – R. Timenčik, *Pečal’nu povest’ sochranit’...*, Moskva 1985; le appendici e il commento al libro: A. Puškin, *Mednyj vsadnik*, Leningrad 1978 e altri ancora. Un altro aspetto viene trattato nel libro di A. Kaganovič, *Mednyj Vsadnik: istorija sozdanija monumenta*, Leningrad 1975. Interessanti considerazioni in relazione a questo tema sono espresse nell’articolo di G. Knabe, *Ponjatie entelechii i istorija kul’tury*, “Voprosy filosofii”, 1993 (61), 5 e seguenti. Si veda anche K. Viktorova, *Peterburgskaja povest’*, “Russian Literature”, 1990, 28 (4), pp. 419-440. Il ruolo del monumento di Falconet e del poema di Puškin, così come di tutto questo tema, nella cultura pietroburghese e nel testo pietroburghese è troppo significativo per poter essere approfondito qui in modo più dettagliato, per quanto l’argomento richieda nuove ricerche, scoperte e interpretazioni.

per mezzo di questo testo Pietroburgo si crea un varco nella sfera del simbolico e del provvidenziale. Il testo pietroburghese può essere definito, in modo empirico, attraverso una serie di testi fondamentali della letteratura russa a esso legati, secondo un quadro cronologico preciso². Puškin identifica l’origine del testo pietroburghese a cavallo degli anni Venti e Trenta del XIX secolo³: *Uedinënnij domik na*

² Analizzando il testo pietroburghese non bisogna, in certi casi, trascurare alcuni elementi che si trovano al di fuori dei suoi limiti cronologici, sia anticipandoli, sia oltrepasandoli. Per quanto riguarda i testi che lo precedono e che ricoprono il ruolo di substrato sul quale, in particolare, si è creato il testo pietroburghese, essi includono non solo opere d’arte o la cosiddetta cronaca pietroburghese (ad esempio, nelle “Sankt-Peterburgskie Vedomosti” [Annali pietroburghesi]), ma anche le descrizioni di Pietroburgo a partire dai primi anni della sua fondazione, tra cui si annoverano, per significatività, i lavori di Bogdanov, pubblicati da Ruban, di Georgi e di A. Bašuckij, che in alcuni casi (e soprattutto in quello di quest’ultimo autore) si sono elevati al di sopra dell’empireo pietroburghese. È altrettanto importante tenere in considerazione le descrizioni rigorosamente fattuali, come il famoso libro di P. Petrov (1885), così come della letteratura ‘mitologizzante’ del tipo di *Staryj Peterburg* [La vecchia Pietroburgo] di Pyljaev. Sulle testimonianze del tempo petrino si vedano: Ju. Bepjatych, *Peterburg Petra I v inostrannykh opisanijach. Vvedenie. Teksty. Kommentarii*, Leningrad 1991. Dalla letteratura più recente si veda Idem, *Peterburg Anny Ioannovny v inostrannykh opisanijach*, Sankt-Peterburg 1997; *Opisanie [...] stolichnogo grada Sankt-Peterburga [...]*, in *Belye noči*, Leningrad 1975, pp. 197-247; M. Kagan, *Grad Petrov v istorii russkoj kul’tury*, Sankt-Peterburg 1996; A. Darnickij – V. Starcev, *Istorija Sankt-Peterburga XVIII-XIX vv.*, Sankt-Peterburg 2000; *Pëtr Velikij: pro et contra*, a cura di D. Burlaka et al., Sankt-Peterburg 2001 e altri. Sulla tematica ‘pre-pietroburghese’ si veda: S. Kepsu, *Peterburg do Peterburga. Istorija ust’ja Nevy do osnovanija goroda Petra*, Sankt-Peterburg 2000; P. Sorokin, *Landskrona, nevskoe ust’e, Nienšanc. 700 let poseleniju na Neve*, Sankt-Peterburg 2001 (si rimanda a questa fonte per la bibliografia sulla questione). I testi della tradizione folcloristica associati alla figura di Pietro costituiscono un particolare ciclo di fonti, si veda: *Pëtr I. Predanija, legendy, skazki i anekdoty*, a cura di I. Rajkova, Moskva 1993; in parte anche: N. Sindalovskij, *Legendy i mišy Sankt-Peterburga*, Sankt-Peterburg 1997; Idem, *Istorija Sankt-Peterburga v predanijach i legendach*, Sankt-Peterburg 1997; Idem, *Peterburg v jo’klore*, Sankt-Peterburg 1999 e altri.

³ Il tema pietroburghese nella letteratura che va dal XVIII secolo al primo quarto del XIX secolo non si riferisce, a dire il vero, al testo pietroburghese, nonostante alcune elaborazioni, seppur radicalmente ripensate, di questo tema (l’immagine della Pietroburgo ideale, della città meravigliosa, che provoca sentimenti entusiastici) siano state incluse nel testo pietroburghese, specialmente per quella sua parte relativa alla ‘sfavillante’ Pietroburgo. Particolare importanza per il testo pietroburghese hanno avuto quelle opere che sotto forma di citazione o reminiscenza si sono riflesse successivamente nei testi che hanno contribuito alla sua formazione (a tal proposito si veda, ad esempio, l’articolo citato di Batjuškov *Progulka v Akademiju Chudožestv* [Gita all’Accademia di Belle Arti, 1814] o l’idillio di Gnedič *Rybaki* [I pescatori, 1821], ampiamente utilizzati nel *Cavaliere di bronzo*; tra i testi del XVIII secolo, si vedano i versi di M.

Vasil'evskom [Una piccola casa solitaria sull'isola Vasil'evskij, 1829], *Pikovaja dama* [La donna di picche, 1833; così scrive Dostoevskij in *L'adolescente*: "Mi sembra che in un tale mattino pietroburghese, umido e nebbioso, che sa di putrido, il sogno selvaggio di un qualche German puškiniano uscito da *La donna di picche* (un volto enorme, un tipo non comune, assolutamente pietroburghese, un tipo del periodo pietroburghese!) debba a maggior ragione imporsi"], *Il Cavaliere di bronzo* del 1833, e si veda anche il ciclo di poesie 'pietroburghesi' degli anni Trenta. Questo esordio del testo pietroburghese, già negli anni Trenta, è stato ripreso da Gogol' sia nei racconti pietroburghesi (1835-1842) che negli articoli satirici, stampati sulla rivista letteraria "Sovremennik" [Il Contemporaneo], così come nel frammento di Lermontov *U grafa V. byl muzykal'nyj večer* [Dal conte V. ci fu una serata musicale, 1839]. Essenziali anche alcuni passaggi del romanzo *Knjagina Ligovskaja* [La principessa Ligovskaja, 1836], che inizia proprio introducendo uno dei motivi trasversali del testo pietroburghese, riproposto più volte in seguito, ovvero quello del giovane funzionario quasi travolto dal cavallo baio su cui trottava Pečorin (si uniscono così i due motivi dell'essere assorto, del 'fantasticare' tra il trambusto cittadino e della disuguaglianza sociale). Nello stesso romanzo, all'inizio del quarto capitolo, si parla della predisposizione "allo strano influsso del cielo del posto" in coloro che hanno trascorso l'infanzia in un clima diverso; ma, soprattutto, nel settimo capitolo viene presentata l'apocalisse numerica pietroburghese e descritto uno stretto cortile cittadino fatto ad angolo, sporco e maleodorante, che anticipa Dostoevskij. Negli anni Quaranta e Cinquanta si definisce il tema pietroburghese nella sua variante 'bassa' di povertà, sofferenza, dolore e, sotto il profilo 'umanitario', si gettano i primi sguardi sull'alterità della città, sulla sua componente mistica, come in quasi tutto il primo Dostoevskij, inclusa *Peterburgskaja letopis'* [Annali pietroburghesi, 1847] (cfr. anche Apollon Grigor'ev, che ha avuto un ruolo estremamente rilevante nel processo di presa di coscienza di Pietroburgo. Si vedano in particolare entrambe le sue poesie

intitolate *Gorod* [Città]: *Da, ja ljublju...* [Sì, io amo...] del 1° gennaio 1845, e *Velikolepnyj grad! Puskaj tebja inoj...* [Maestosa città! che qualcun altro ti...] degli anni 1845-46, così come *Prošanie s Peterburgom* [Addio Pietroburgo, 1846], la prosa relativa al ciclo 'vitaliano' e altri lavori, in particolare un articolo su Dostoevskij e la scuola del naturalismo sentimentale). Da prendere in considerazione sono inoltre i lavori di Butkov, Nekrasov, autori di innumerevoli racconti sui 'poveri funzionari', di Pobedonoscev, di Gončarov e di Vladimir Odoevskij, che li aveva di poco anticipati, di Sollogub, Panaev, Družinin, del sottovalutato – per quanto riguarda la tematica pietroburghese – Michail Dostoevskij, ecc.; inoltre, Belinskij e Herzen, che propongono un'immagine di Pietroburgo 'pubblicistica', in parte 'pre-istoriosofica'. Tra gli anni Sessanta e Ottanta vedono la luce i romanzi pietroburghesi di Dostoevskij, ma anche i lavori di Grigorovič, Vsevolod Krestovskij, Polonskij, Pisemskij, Turgenev, Saltykov-Ščedrin, Leskov, Slučevskij, Gensler, Michnevič e altri. Tra i poeti, ricordiamo Tjutčev, Nadson, Apuchtin, lo stesso Slučevskij, ecc. Blok e Andrej Belyj (con il suo *Pietroburgo*) rappresentano le figure centrali del testo pietroburghese all'inizio del Ventesimo secolo, in relazione al quale meritano una particolare menzione Annenskij e Remizov (*Krestovye sěstry* [Le sorelle contadine] e altro). Si vedano anche Konevskij, a cavallo tra i due secoli, Merežkovskij, Sollogub, Zinaida Gippius, Vjačeslav Ivanov, Kuzmin, Aleksandr Ivanov, fratello maggiore di Evgenij Ivanov e autore del racconto *Stereoskop* [Stereoscopia, 1909-1918], tra i migliori esempi della Pietroburgo à la Hoffmann; come scrive Vološin, "questo racconto rappresenta indubbiamente una pagina nuova e straordinaria nell'ambito del 'fantastico' pietroburghese, che ha preso il suo avvio da *La donna di picche* e *Il cavaliere di bronzo*"⁴ e altri. Si ricordano, a partire dagli anni Dieci, Achmatova, Mandel'stam e, poco prima, Gumilëv (ma anche Benedikt Lifšic, Lozinskij, Zenkevič, Zorgenfrej, Skaldin, Chodasevič, Sadovskoj e altri). Negli anni Venti (e fino all'inizio degli anni Trenta) meritano menzione innanzi tutto

Murav'ev *Bogine Nevy* [Alla dea della Neva] e altri).

⁴ Cfr. V. Kupčenko, *Eščë odin Aleksandr Ivanov*, in "Lica. Biografičeskij al'manach", 1993, 3, pp. 5-39.

le poesie e la prosa di Vaginov che rappresentano, a modo loro, un epitaffio a Pietroburgo, o almeno a questo centennio di testo pietroburghese⁵. Ricordiamo inoltre Zamjatin (e, tra le sue opere, *Peščera* [La caverna, 1920] e *Moskva-Peterburg* [Mosca-Pietroburgo, 1933]), S. Semënov (*Golod* [La Fame, 1922] e altro), Pil'njak, Zoščenko, Kaverin, I. Lukaš e altri ancora. La poesia e la prosa 'pietroburghese' di Mandel'stam e Achmatova, che si chiude con *Poëma bez geroja* [Poema senza eroe, 1962] e con i lavori 'pietroburghesi' preparatori alla prosa (si segnala, in particolare, *Bespredmetnaja junost'* [La giovinezza astratta] di Andrej Egunov), rappresentano una specie di miracolo, di gigantesca onda che si è riversata negli anni Venti, oltrepassandone i confini. In questa breve rassegna non vengono menzionati molti altri autori, né segnalati ulteriori testi, che sembrano descrivere il substrato del testo pietroburghese (o una sorta di risorsa a cui poter attingere), e che, non di rado, fanno luce su taluni o talaltri suoi dettagli, o integrano il già noto con nuovi esempi.

Questi autori, in relazione al tema del testo pietroburghese, non devono però essere dimenticati, così come le immagini di Pietroburgo nelle arti vi-

⁵ Qui non viene di proposito considerata la questione dei confini cronologici del testo pietroburghese, sebbene l'estensione che si delinea possa essere vista come un tutt'uno autosufficiente. Quando si discute di questo problema è necessario ricordare diverse categorie di testi: i testi-imitazione (A.N. Tolstoj, Tynjanov, Fedin, e altri); i testi che possono essere considerati come un substrato del testo pietroburghese e/o una sua variante 'bassa' (le novelle pietroburghesi sul povero funzionario, gli articoli umoristici, le storielle, la letteratura di consumo come la narrativa pietroburghese di V. Michnevič oppure i *Tajny Nevskogo Prospekta* [I segreti del Nevskij Prospekt] di Amori (pseud. di I. Rappof); i testi che in modo più o meno casuale irrompono nella problematica o nell'immaginario del testo pietroburghese e che inevitabilmente riemergeranno (verranno attualizzati) man mano che le caratteristiche di questo testo si manifestano e si chiariscono. Infine, occorre definire il tema pietroburghese nella poesia che va dagli anni Trenta agli anni Sessanta in relazione al testo pietroburghese (Mandel'stam e Achmatova). In particolar modo si dovrebbe definire la questione riguardante i testi di Nabokov sull'argomento. Questo vale ancor più per la prosa di Andrej Bitov (tra le opere ricordiamo *Puškinskij dom* [La casa di Puškin, 1978]). La principale difficoltà nel definire la questione dei limiti temporali del testo pietroburghese non sta nella sfera formale. Fondamentale è la presenza di una finalità (idea) congeniale a questo testo, se ci si basa su ciò che l'ha definito nel corso di un secolo. In assenza di una simile finalità, si ha un'inevitabile degenerazione del testo stesso. Nel fare una valutazione più concreta bisogna tener conto dell'eventualità che alcune bozze incomplete siano state inserite nell'insieme del testo tardivamente o successivamente all'edizione.

sive, specialmente all'inizio del XX secolo, epoca della presa di coscienza e dell'attualizzazione del tema pietroburghese, a partire dagli artisti del gruppo Mir iskusstva [Il mondo dell'arte]. A tal riguardo si considerino, tra le altre, anche *Živopisnyj Peterburg* [La bella Pietroburgo, 1902] di Aleksandr Benoit, le opere di Georgij Lukomskij, di Vladimir Kurbatov. Solo per certi aspetti vale la pena accennare, in particolare, ai lavori di Pëtr Stolp'janskij e di Ivan Grevs (in particolare, i manoscritti degli anni Venti). In relazione al tema pietroburghese, nella sua valenza mito-simbolica, devono essere ricordati con senso di gratitudine i nomi di Evgenij Ivanov (*Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge* [Il cavaliere. Qualcosa sulla città di Pietroburgo, 1907] e di Nikolaj Anciferov. L'empirismo di una tale compagine del testo pietroburghese viene in gran parte superato individuandone i nomi più rappresentativi: Puškin e Gogol' come fondatori della tradizione; Dostoevskij come geniale formalizzatore del testo pietroburghese; nella sua personale interpretazione, egli ha saputo unire il proprio e l'estraneo, diventando di fatto il primo costruttore consapevole del testo pietroburghese in quanto tale; Andrej Belyj e Blok come figure di spicco di quel rinascimento del tema pietroburghese, quando l'*intelligencija* russa aveva cominciato a prenderne piena coscienza; Achmatova e Mandel'stam come testimoni della fine della città, come coloro che hanno portato a compimento il testo pietroburghese e hanno tramandato la memoria di Pietroburgo; Vaginov come colui che conclude il tema di Pietroburgo, come 'maestro delle pratiche sepolcrali'. Nella rassegna degli autori, il cui contributo nella creazione del testo pietroburghese è di maggior rilievo, si evidenziano due particolarità: in primo luogo, l'eccezionale ruolo degli scrittori nativi di Mosca (Puškin, Lermontov, Dostoevskij, Grigor'ev, Remizov, Andrej Belyj e altri) e, più in generale, non nativi di Pietroburgo (Gogol', Gončarov, il cui contributo al testo pietroburghese non è ancora oggi sufficientemente riconosciuto, Butkov, Vsevolod Krestovskij, Georgij Fedotov e altri; a dire il vero, nemmeno Mandel'stam e Achmatova erano pietroburghesi di nascita); in secondo luogo, l'assenza di scrittori originari di Pietroburgo nel novero dei più

conosciuti, fino alla tappa conclusiva (Blok, Mandel'stam, Vaginov)⁶. Il testo pietroburghese è quindi solo in misura minore l'espressione di autori pietroburghesi che scrivono della propria città. La Russia, in modo particolare Mosca, ha parlato attraverso la voce del testo pietroburghese. Lo sconvolgimento derivato dagli incontri con Pietroburgo è riflesso vividamente nel testo pietroburghese, nel quale è difficile trovare tracce di rasserenamento e pacificazione. Ma ai suoi albori non si trova solo la coscienza turbata, colpita dalla grandezza e dalla miseria della città. Come la levatrice con un neonato, così la consapevolezza prende tra le sue braccia Pietroburgo, per farla poi propria, come in una sorta di imperativo categorico della coscienza. Per questo motivo è la città stessa che, fungendo al contempo da oggetto e soggetto del testo pietroburghese, ci parla attraverso di esso (e questa è la sorte di molti testi particolarmente famosi). Uno dei compiti che gli studiosi del testo pietroburghese devono affrontare è quello di determinare il contributo dei due momenti iniziali menzionati, che collaborano nella creazione del testo stesso.

⁶ Va ricordato che gli scrittori nativi di Pietroburgo furono i primi ad emergere in modo evidente nel campo della letteratura russa a metà del XIX secolo e il loro ruolo è cresciuto con l'approssimarsi della fine di questo secolo e con l'inizio del XX. Fino alla metà degli anni Quaranta del XIX secolo, solo pochi tra loro riuscirono a farsi conoscere: A. Bestužev (Marlinskij), 1797 (due suoi fratelli, nati a Pietroburgo, furono pure scrittori: N. Bestužev, 1791 e M. Bestužev, 1800); Kjučhel'beker, 1797; Vel'tman, 1800; P. Karatygin, 1805; Benediktov, 1807; I. Panaev, 1812; V. Sollogub, 1813; A. Tolstoj, 1817 (sembra che anche Popugaev fosse nativo di Pietroburgo, 1778 o 1779). Non è il caso di elencare qui scrittori minori, come A. Bašuckij, A. Beljaev, V. Grigor'ev, nato nel 1803, P. Bakunin, 1810, e altri ancora). Nel corso dei decenni successivi (gli anni Venti-Cinquanta), la situazione in linea di massima non cambia. Gli scrittori degni di nota e famosi, nativi di Pietroburgo, in questi quarant'anni sono pochi: Družinin, 1824; Kuročkin, 1831; Pomjalovskij, 1835; Slučevskij, 1837; Šeller-Muchajlov, 1838; A. Goleniščev-Kutuzov, 1848; Garin-Michajlovskij, 1852; P. Gnedič, 1855. Negli anni Sessanta-Settanta Pietroburgo vede la nascita di coloro che, attraverso la loro opera, hanno delineato, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, il volto della letteratura russa in modo sostanziale o, quanto meno, una moda letteraria: Nadson, 1862; Fofanov, 1862; F. Sologub, 1863; Merežkovskij, 1865; Konevskoj, 1874 e altri ancora, fino a Blok, 1880, primo grande scrittore del tema pietroburghese originario di Pietroburgo. Per molto tempo, almeno fino all'era della post-riforma, la stessa città difficilmente è stata il luogo di nascita degli scrittori (le figure che hanno ricoperto i ruoli principali nello sviluppo della letteratura russa da Lomonosov a Čechov non erano infatti native di Pietroburgo). Questi, però, spesso vi morivano.

È pur tuttavia possibile una descrizione meno empirica dell'essenza del testo pietroburghese. In uno studio precedente sono state mostrate le caratteristiche che fanno sì che *Delitto e castigo*, così come altre opere della letteratura russa, si inseriscano nel testo pietroburghese. È opportuno, perciò, limitarsi qui solo ad alcune considerazioni ulteriori sulla natura di questo testo.

Innanzitutto, quello che colpisce analizzando i testi autentici che compongono il testo pietroburghese (e su questo non c'è bisogno di soffermarsi particolarmente) è l'incredibile 'somialtanza' tra loro di diverse descrizioni di Pietroburgo, sia all'interno dell'opera di uno stesso scrittore, sia se si confrontano diversi scrittori tra loro (anche se, preme rilevare, ciò non vale per tutti). In altri casi (ma in nessun modo in questo) si potrebbe parlare di vere e proprie coincidenze che, sebbene in contesti diversi avrebbero portato a sospettare un plagio, qui, al contrario, vengono evidenziate; le fonti non solo non vengono celate, ma anzi diventano proprio quell'elemento che primo fra tutti si inserisce nel gioco letterario. Si ha l'impressione che Pietroburgo entri nel testo con insistenza e precisione ineguagliabili se si confrontano le sue descrizioni con quelle di realtà a essa assimilabili (ad esempio, Mosca); questo aspetto limita sensibilmente la libertà di azione dell'autore. Tuttavia, una tale 'uniformità' nelle descrizioni di Pietroburgo, che crea le condizioni iniziali e preliminari per la formazione del testo pietroburghese, non può essere, evidentemente, del tutto riconducibile né alla tradizione della descrizione di Pietroburgo formata nella letteratura, né al fatto che l'oggetto della descrizione, attraverso l'utilizzo di 'modelli' a disposizione dello scrittore, resti il medesimo. In ogni caso, l'unitarietà delle descrizioni di Pietroburgo nel testo pietroburghese non si limita esclusivamente alle caratteristiche climatiche, topografiche, paesaggistiche, etnografiche, culturali e della vita quotidiana della città (a differenza, ad esempio, dalle descrizioni di Mosca a partire da Karamzin per arrivare ad Andrej Belyj, che non evidenziano, però, un particolare testo 'moscovita' della letteratura russa). Affinché il testo pietroburghese si realizzi, bisogna presupporre che le condizioni preliminari per la sua

costruzione vengano integrate da altre ancora, la principale delle quali è la presa di coscienza (e/o 'il sentire e vivere profondamente') della presenza a Pietroburgo di alcune entità più profonde rispetto a quelle sopra elencate, che fungono da elemento cardine di 'strutture' che, a loro volta, determinano il comportamento dei personaggi. Questo ordinamento più profondo e più efficace è, per sua natura, 'sacrale', ed è proprio lui a definire i significati superiori che vanno oltre l'empirico: quella trasformazione del singolo, del diverso, del tutto che entra in un'unità globale e omogenea, che è l'essenza dei livelli superiori del testo pietroburghese (sul 'sacro' si veda oltre). Occorre cercare altrove il nucleo segreto dell'unitarietà del testo pietroburghese. Se immaginiamo di 'ottenere', ovvero di 'ricavare' una sorta di nuovi testi ('sottotesti') da *Delitto e castigo* o di ricostruire, da tutta la prosa pietroburghese di Dostoevskij, un testo unitario dello scrittore sulla città, allo stesso modo possiamo prefissarci un obiettivo simile rispetto alla totalità dei testi della letteratura russa su Pietroburgo. I testi costruiti in questo modo possiedono tutte quelle caratteristiche specifiche, proprie di qualsiasi testo preso, in generale, singolarmente e, soprattutto, una 'correlazione semantica'. In questo senso, la trasversalità dei generi letterari, della temporalità e anche della personalità (rispetto all'autorialità) non solo non impedisce di definire 'unico' un determinato testo nell'interpretazione che qui se ne dà, ma, al contrario, favorisce l'eliminazione di alcune restrizioni, come i confini tra i generi, tra i periodi di elaborazione del testo, o tra autori (in queste 'rarefatte' condizioni l'unità è assicurata da categorie più fondamentali dal punto di vista della struttura del testo). Il testo è unico e legato (in realtà, in tutti i testi che compongono il testo pietroburghese si individua un nucleo, che rappresenta una sorta di totalità di varianti riconducibili, in linea di principio, ad un'unica fonte)⁷, sebbene

sia stato scritto (e possibilmente lo sarà anche in futuro) da autori diversi, poiché esso origina in un qualche punto a metà strada tra tutti questi autori e l'oggetto descritto, in uno spazio caratterizzato, in questo caso, dalla presenza di alcuni principi comuni di selezione e sintesi dei materiali, nonché da obiettivi e finalità legati al testo. Tuttavia, l'unitarietà del testo pietroburghese è determinata non tanto

strutturale e rimangono 'semanticamente' (in senso lato) legittimi quando vengono mentalmente sovrapposti. A questo proposito non può essere considerato accidentale il desiderio persistente di definire le opere incluse nel testo pietroburghese proprio come 'pietroburghesi'. Una simile somiglianza nelle definizioni, avendo una storia lunga e caratteristica, rende plausibile l'ipotesi che l'epiteto 'pietroburghese' rappresenti una sorta di denominazione attraverso la quale il testo pietroburghese definisce se stesso. Un esempio di questo sono i sottotitoli 'che determinano il genere' del *Cavaliere di bronzo* (*Peterburgskaja povest'*, [Novella pietroburghese]) e del *Dvojniki* [Il sosia] (*Peterburgskaja poëma* [Poema pietroburghese]), oppure *Peterburgskie snovidenija* [Sogni pietroburghesi] o la definizione fin da subito consolidatasi del ciclo gogoliano *Peterburgskie povesti* [I racconti di Pietroburgo]. All'interno della serie degli "Otečestvennye zapiski" [Annali patrii] negli anni Quaranta si riteneva possibile parlare di una particolare letteratura 'pietroburghese' (così recitano le memorie di A. Grigor'ev: "Per il volere del destino o, per meglio dire, per un'irresistibile sete di vita, mi sono catapultato in un altro mondo. Questo è il mondo della Pietroburgo gogoliana, la Pietroburgo nell'era della sua illusoria originalità, nell'era dell'esistenza di una speciale letteratura *pietroburghese*..."). Negli stessi anni apparvero due raccolte: *Fiziologija Peterburga* [La fisiologia di Pietroburgo] e *Peterburgskij sbornik* [Raccolta pietroburghese] (1845-1846). Il racconto di Nekrasov *Peterburgskie ugly* [Angoli pietroburghesi] nella prima di queste raccolte fa eco a *Peterburgskie veršiny* [Vette pietroburghesi] di Ja. Butkov (1845), a *Peterburgskie truščoby* [Tuguri pietroburghesi] di Vs. Krestovskij e ad altre opere. Si ricorda inoltre *Peterburgskaja byl'* [La storia di Pietroburgo] di P. Gnedič (sottotitolo al suo primo racconto pubblicato *Vo t'me* [Nell'oscurità] nella rivista "Niva"; ad essere onesti va notato che né il titolo né il sottotitolo sono ascrivibili all'autore; il titolo assegnato dall'autore era *Pozdno* [Tardi]). La stessa tradizione continua nel XX secolo con *Peterburgskaja poëma* [Poema pietroburghese], un ciclo di due poesie di Blok (1907) nell'almanacco dal caratteristico titolo *Belye noči* [Notti Bianche]; *Peterburgskie dnevniki* [Diari pietroburghesi] di Gippius; *Peterburgskie strofy* [Strofe pietroburghesi] di Mandel'stam; *Povest' Peterburgskaja* [Novella pietroburghese] a sottotitolo di *Achru* di Remizov (a proposito di Blok, si veda anche il suo *Peterburgskij buerak* [Burrone pietroburghese]); *Peterburgskie zimy* [Inverni pietroburghesi] di G. Ivanov; *Noctes Petropolitanae* di Karsavin; *Povest' Peterburgskaja, ili Svjatoj-kamen'-gorod* [Novella pietroburghese, o Città di pietra santa] di Pil'njak; *Peterburgskaja povest'* [Racconto pietroburghese] è il nome di una delle parti del *Poëma bez geroja* [Poema senza eroe] di Achmatova; *Peterburgskaja poëma* [Poema pietroburghese] di Landau, i numerosi *Peterburg* [Pietroburgo] (incluso il romanzo di Andrej Belyj; si rimanda anche al racconto di Zorgenirej *Sankt-Peterburg. Fantastičeskij prolog* [San Pietroburgo. Prologo bizzarro, 1911]) e altri. Questa specifica ('pietroburghese') fornisce una sorta di unità trasversale tra i generi dei numerosi testi della letteratura russa.

⁷ Questa situazione è in parte simile al rapporto che si instaura tra un tipo di favola e le sue varianti. In ogni caso, l'idea che sta alla base del testo pietroburghese, una volta adottata, allena, per così dire, la capacità di vedere una sorta di testo omogeneo, al di là dei diversi testi appartenenti a questo filone, orientando l'analisi dal punto di vista dell'unitarietà. In effetti, molti testi che compongono il testo pietroburghese possiedono un alto grado di congruenza

dalla singolarità dell'oggetto descritto, quanto dalla 'monoliticità' (unicità e integrità) di un impianto di significato più alto (le idee): un cammino verso la salvezza morale, verso la rinascita spirituale quando la vita si annulla nel regno della morte, mentre la menzogna e il male trionfano sulla verità e sul bene. Proprio tale unità di aspirazione a una finalità superiore, che in tali circostanze è ancora più difficile da raggiungere, determina in buona misura un unico principio di selezione degli elementi del 'sub-strato' inseriti nel testo pietroburghese. In questo contesto vale la pena prestare attenzione all'alto grado di unità tipologica di numerosi 'sovra-testi' mitopoietici (testi di vita e morte, 'testi di salvezza'), che descrivono una realtà iper-condensata e hanno sempre un esordio tragico (dal greco τραγῳδία), al pari del testo pietroburghese dal *Cavaliere di bronzo* a *Kozlina-ja pesnja* [Il canto del capro]. La presenza di queste opere-archetipo nel testo pietroburghese spiega forse meglio di ogni altra cosa la differenza tra le tematiche 'Pietroburgo nella letteratura russa' e 'il testo pietroburghese della letteratura russa'. Nonostante l'unitarietà di inclinazione determini infatti, in gran misura, la monoliticità del testo pietroburghese, non si deve sopravvalutarne il significato. In ogni caso il testo pietroburghese è un concetto relativo, e varia il proprio oggetto in relazione agli scopi che vengono perseguiti al momento del suo utilizzo operativo⁸. È opportuno definire i limiti estremi entro i quali l'interesse verso il testo pietroburghese conserva il suo senso: un insieme multi-teoretico di segni, caratterizzanti le opere che compongono il 'sub-strato' del testo pietroburghese (variante 'estensiva') e una trattazione multi-teoretica degli stessi segni (variante 'intensiva'). Solo all'interno di questi confini, evidentemente, ha senso la formulazione del testo pietroburghese della letteratura russa (bisogna, tuttavia, osservare che entrambi i confini citati possono mutare a condizione che vengano inclusi nuovi testi, che si suppone si riferiscano al testo pietroburghese).

È inoltre necessario notare che l'unitarietà del testo pietroburghese, non da ultimo, viene assicurata anche da un comune vocabolario pietroburghese 'locale', di cui si potrà avere rappresentazione, a grandi linee, in seguito. È questo vocabolario a definire il paradigma linguistico e oggettivo-qualitativo del testo pietroburghese, e gli elementi lessicali completano gli schemi attraverso cui si organizza la struttura sintattica, riconducibili a costruzioni narrative preesistenti. Esso determina, inoltre, anche lo spazio semantico del testo pietroburghese: talvolta 'più vicino', empirico, talaltra 'più lontano', così come lo spazio dei significati ultimi e delle idee fondamentali.

Tracciando un bilancio preliminare dell'analisi del concetto del testo pietroburghese occorre spiegare con precisione ciò che segue, per aiutare a chiarire il principio fondante che ne determina il dispiegamento e funzionamento. Il testo pietroburghese è tale non solo e non tanto per il suo legame con la città di Pietroburgo (aspetto estensivo del tema), quanto grazie a ciò che fa di esso un testo 'particolare', il testo *par excellence*, grazie al suo carattere fortemente individuale ('irripetibile') che si dispiega nella sua struttura 'interna' (aspetto intensivo). Se tutti gli elementi del testo pietroburghese (composizione 'oggettiva', fenomeni 'naturali' e 'culturali', condizioni 'spirituali') e le loro connessioni fossero codificati per mezzo di un qualche insieme di simboli (puramente convenzionali, cioè non ricollegabili a 'contenuti'), e se la semantica del testo dovesse restare oscura, questo insieme di elementi e di legami risulterebbe comunque chiaro. Inoltre, permanendo la 'non-interpretabilità' del testo in relazione al suo contenuto, con buona probabilità emergerebbero i *leitmotiv* del testo (per non parlare del peso dei singoli elementi del testo nel suo insieme). Indubbiamente si potrebbero individuare alcune tendenze: l'intensificarsi della tensione, l'acutezza o il 'rilassamento', le sincopi, per mezzo delle quali è possibile valutare le sfumature 'contenutistico- astratte' del testo, i suoi ritmi tragici e/o euforici, il diffondersi di una sorta di energia-forza interiore, che determina la struttura del testo. Già a questo livello, il testo così codificato rivela la nota vicinanza all'incarnazione, quasi alla 'manifestazione' di alcuni 'pre-

⁸ Tuttavia, l'esperienza diretta di analisi del testo pietroburghese garantisce un coefficiente di accuratezza sufficientemente elevato che consente di trarre conclusioni rispetto all'appartenenza di alcuni elementi a questo testo e ripristina la situazione descritta dal poeta: "Una qualche città, manifesta già dai primi versi, / Cresce ed echeggia in ogni sillaba".

concetti' che rimandano a relative strutture 'musicali' ed 'energetiche'. Queste strutture influiscono, a livello di subconscio, sullo stato d'animo, causando un senso di oppressione, ansia, paura, sofferenza, oppure di vivacità, leggerezza, gioia, euforia, talvolta anche un senso di prossimità a un qualche segreto ultimo, in grado di rivelare significati superiori. Proprio in questo, tra l'altro, è possibile percepire la 'sovra-semantica' del testo pietroburghese, i cui significati (o, meglio, il cui significato) superano ciò che è empiricamente possibile nella città stessa, andando oltre la totalità di questo 'empirico'. Questo significato superiore è come una freccia protesa verso un nuovo spazio di significato che, espandendosi continuamente, parla di vita e di salvezza. Ciò rende il testo pietroburghese 'internamente' autosufficiente e sovrano anche se queste sue proprietà si spiegano attraverso il compromesso-accordo, originale e sempre rinnovato, che lo lega all'elemento 'pietroburghese': il testo che si dispiega impone alla città le sue condizioni. In cambio dell'elemento 'empirico' che gli viene attribuito, il testo richiede e ottiene indipendenza: per questo può fare dell'elemento 'empirico' ciò che desidera. E in tale contesto 'l'elemento pietroburghese', accettando il *diktat* che gli viene dal testo, contribuisce egli stesso alla realizzazione di ciò che viene qui definito come testo pietroburghese.

◇ **V. Toporov, *The Petersburg Text: Genesis, Structure, Masters*** ◇
Translated by **Tania Triberio**

Abstract

Italian translation of *Peterburgskij tekst: ego genezis i struktura, ego mastera* by V. Toporov.

Keywords

Petersburg Text, 19th Century Russian Literature, Early 20th Century Russian Literature.

Author

Vladimir Toporov (1928-2005), PhD and member of the Russian Academy of Sciences, was a Russian philologist, member of the Tartu-Moscow Semiotic School. Among his research interests: Slavic studies, Indology and Indo-European studies. Along with Vjač. Ivanov, he developed the theory of the “basic myth”. He wrote countless essays and books on literature, folklore and myth. He translated the Dhammapada into Russian.

Translator

Tania Triberio graduated cum laude twice in Foreign Languages and Literatures & Linguistics (Verona University, Department of Foreign Languages and Literatures). She worked as a commercial assistant from 1999 to 2011 (languages required: Russian, English). She qualified for teaching in 2013 (TFA) at Ca' Foscari University (Venice); since then she has worked as a teacher of Russian language and culture at the secondary high school, both in Verona and Padua. Permanent teacher since 2019. She obtained a PhD in Slavistics in 2018: “Modern, foreign languages, literatures and culture” (XXIX cycle, Verona University). Doctoral thesis' title: *La categoria grammaticale dei 'predicativi' all'interno del Corpus Nazionale della lingua russa (NKRJA). Indagini e proposte* [The grammatical category of 'predicatives' within the National Corpus of Russian language (NKRJA). Investigations and proposals]. Since 2006 she has published various papers. Among her fields of interest and research: comparative linguistics, syntax, morphology, semantics, translation, lexicography, corpora, didactics. She works as a temporary professor at Verona University since 2018.

Publishing rights

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



© (2020) Tania Triberio

Il Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura nel romanzo di Andrej Belyj *Pietroburgo*

Elena Mel'nikova, Michail Bezrodnyj, Vladimir Papernyj

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 443-448 ◇

L'IMMAGINE del Cavaliere di bronzo, elevata dalla tradizione culturale russa al rango di simbolo mitopoetico, si annovera tra i principali elementi strutturali del 'testo pietroburghese' di inizio Novecento^a. Il complesso dei motivi letterari legati all'immagine del Cavaliere di bronzo in *Pietroburgo* di Belyj è stato più volte oggetto di interpretazioni scientifiche e saggistiche. Ciononostante alcuni tratti essenziali di questo complesso non sono ad oggi stati messi del tutto in evidenza. Nelle nostre brevi osservazioni ci soffermeremo su uno di questi tratti che non ha mai attirato su di sé particolare attenzione, ossia sulla correlazione esistente tra l'immagine del Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura che si dirama in tutto il romanzo.

"Infinite statue [...] si svelavano ovunque una dopo l'altra [...]" (54)¹. L'abbondanza di raffigurazioni scultoree reali e inventate attraverso cui si dipanano gli eventi di *Pietroburgo* ne trasformano lo spazio in una gigantesca gipsoteca sui generis. Il paragone tra l'artista della parola e lo 'scultore' acquista qui una pertinenza affatto metaforica. Non solo il mondo oggettuale raffigurato nel romanzo, ma anche la sua caratterologia mettono in luce la tendenza a 'modellare l'immagine' nel vero senso della parola: nella descrizione dei personaggi principali i parallelismi scultorei sono presenti e giocano un ruolo attivo. Così Nikolaj Ableuchov è ora un "Apollo del Belvedere", ora "una maschera antica (greca)", ora

"un profilo (sembiante) di marmo" (ma anche una "rossa marionetta da farsa"), Sof'ja Petrovna è una "bambola giapponese (di cera)" e suo marito è "di legno, come intagliato da un bianco cipresso", ecc.

Sono contraddistinti dalla 'scultoreità' soprattutto l'aspetto e il comportamento del senatore Ableuchov: questi ha "occhi di pietra (pietrificati)", "uno sguardo di pietra", "un viso inciso nitidamente nella pietra". È paragonato alla Medusa Gorgone (50), attorno a lui regna la pietrificazione: "due lacchè [...] con il braccio pietrificato teso verso l'alto", "pietrificati continuavano a fare luce" (345, 346). Nella casa del senatore "la grazia era assisa a forza tra le statue di alabastro; e non solo, la grazia delle statue di alabastro si era trasformata in abitudine; l'abitudine si era rafforzata in istinto, nel gesto di alabastro dei saluti" (424). La 'statuarietà' del personaggio (proclamata nel nome stesso 'Apollon Apollonovič') traspare in maniera particolarmente nitida quando viene nominato in stretta contiguità – motivata anche dal soggetto mitologico corrispondente – con il 'duplicato' della sua immagine scultorea: "la statua di alabastro di Niobe". Sono numerosissime nel romanzo le descrizioni delle trasformazioni del senatore in statua: "si sgranarono, si pietrificarono [...] gli occhi" (30), "le grigie guance rasate e gli enormi contorni delle orecchie assolutamente morte erano nitidamente scolpiti da lontano" (123), "piegata ad angolo la gamba [...] prese la posa [...] di una silhouette egizia" (186), "sul granito dell'ingresso pose lo stivale la statua pergamenacea" (332), ecc.

Nella letteratura su *Pietroburgo* è stata già notata la correlazione tra la figura del senatore e le due principali immagini scultoree del romanzo che incarnano l'idea della statalità, ossia il Cavaliere di bronzo e "il barbuto di pietra" (la cariatide che corona l'ingresso

* We would like to express our gratitude to Michail Bezrodnyj for letting us publish this article in Italian.

^a La traduzione di tutte le citazioni nel testo è mia [G.G.]. D'ora in avanti le note con esponenziale alfabetico sono da intendersi come note della traduttrice.

¹ Qui e in seguito le citazioni dal romanzo (con l'indicazione della pagina tra parentesi nel testo laddove necessario) sono tratte dall'edizione: A. Belyj, *Peterburg: Roman v 8-mi glavach s prologom i èpilogom*, Moskva 1981.

dell'Istituzione di Ableuchov). Questa correlazione reca in sé il motivo “della pietrificazione dell'opera di Pietro”², ossia della pietrificazione e mortiferità della statualità creata da Pietro, e contemporaneamente il motivo della sua autodistruzione^b. Questo motivo viene proposto con insistenza nelle metamorfosi della statua che ‘si anima/si muove’: prende vita e, all'occorrenza, lascia il proprio posto la cariatide³; prende vita il Cavaliere di bronzo per “scorrere come metallo nelle vene” del suo antipode Evgenij-Dudkin (307); perde gli attributi della statuarietà e si trasforma in un essere umano vivo, marcatamente vivo e assai misero, abbandonando la funzione di ‘colonna dello stato’, il senatore Ableuchov.

“Proprio una pietra, Signore Iddio”, osserva all'inizio del romanzo il lacchè di Ableuchov (17) a proposito della reazione del padrone alle lettere dalla ‘Spagna’ della colpevole moglie ‘Anna’ Petrovna. Al ritorno della fuggiasca da Granada a casa Ableuchov “da tutte quelle bianche colonnine la osservava con disapprovazione il severo marito di freddo alabastro” (149)⁴. I riferimenti “all'ornamento di armi antiche” in casa del senatore e “al cavaliere di pietra” sullo stemma della facciata della casa, la visione astrale che il senatore ha di se stesso come “un piccolo cavalierino dalla corazza blu” (139), le continue descrizioni della stretta di mano del senatore, il suo passo pesante quando sale le scale: tutto ciò forma in *Pietroburgo* una costruzione narrativa che costituisce un rifacimento del soggetto del Don Giovanni e del Convitato di pietra, orientato innanzitutto sulla sua interpretazione puškiniana⁵.

² L'espressione è di Andrej Belyj (cfr. A. Belyj, *Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik" Puškina*, Moskva 1929, p. 200).

^b La citazione precisa è “la pietrificazione dell'opera di Pietro in autocrazia tirannica” (cfr. *Ibidem*).

³ Cfr. un motivo quasi identico in *Idem*, *Maski*, Moskva 1932, pp. 257 e segg.

⁴ Si intende la statua di Archimede, “l'uomo antico-greco” a cui viene paragonato “il consorte di Anna Petrovna” e “uomo di stato” Ableuchov. Il legame tra queste immagini è motivato anche dal tema della passione del senatore per “la folle contemplazione di piramidi, triangoli, parallelepipedi, cubi, trapezi” (21).

⁵ Così il motivo della non conformità dell'aspetto del senatore [una figurina mingherlina, assolutamente scialba (13)] con la sua raffigurazione sulla lapide [“sotto la croce un evidente altorilievo su cui è intagliata una testa enorme” (333)] riproduce le riflessioni di Don Juan davanti al monumento al Commendatore: “Quale titano appare egli qui! [...] Mentre il defunto era gracile e minuto” (A. Puškin,

Il soggetto della leggenda è riprodotto in *Pietroburgo* con slittamenti significativi nella sequenza degli eventi e una redistribuzione dei ruoli. Così, ad esempio, nel paragrafo *Un personaggio* la conversazione di Dudkin, che confessa le proprie “particolari passioni carnali” (92) a Nikolaj Ableuchov (la cui immagine pure è delineata ironicamente con i tratti di Don Giovanni⁶), viene improvvisamente interrotta da un brusco ‘tocco alla porta/apparizione’ del senatore (93). Dudkin scambia con lui una ‘stretta di mano’ (94) e riceve un ‘invito a pranzo’ (95). “Beh, a cena, a cena...”, dice a Dudkin Lippančenko nel finale del paragrafo *Male...*, dopo aver posato “il pesante palmo della mano sulle sue spalle” (285). Di seguito sono descritti la “visita” di Šišnar'iev e il delirio di Dudkin:

“Dal profondo [...] di se stesso [...] rispose:
– Tu mi hai chiamato... Beh, eccomi...” (299).

Queste parole sono una variante della classica frase con cui la statua del commendatore compare davanti a Don Giovanni: si confronti il verso “M'invitasti, e son venuto”⁷ con “Son venuto al tuo richiamo”⁸ e “Mi hai chiamato [...] Sono qua”⁹.

Negli episodi elencati il motivo del Convitato di pietra annuncia il tema dell'incursione di forze infernali e demoniache, tuttavia, in seguito, la semantica dell'incursione subisce modifiche sostanziali. Nel paragrafo *Il convitato* (!) la statua del “gigante dalla testa di bronzo”, dopo aver preso vita, visita la stanzetta di Dudkin. Il legame di questa scena con il

Polnoe sobranie sočinenij, VII, Moskva-Leningrad 1948, p. 153). Cfr. anche il motivo delle “bambole di cera” in Puškin e Belyj.

⁶ Cfr. ad esempio l'epigrafe al terzo capitolo del romanzo e il suo contenuto.

⁷ *Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni* (atto II, scena XV). Musica di Mozart e libretto di Lorenzo Da Ponte.

⁸ A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, op. cit., p. 711.

⁹ A. Tolstoj, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, I, Sankt-Peterburg 1888, p. 122. Bisogna notare che le rivisitazioni di questa leggenda da parte dei contemporanei di Belyj – ad esempio Bal'mont (un poema incompleto) e Brjusov (una poesia in *Tertia Vigilia*) – non hanno avuto alcuna influenza sul romanzo, mentre *I passi del commendatore* di Blok e *Il padrone di pietra* di Lesja Ukrainka – che trattano il *Convitato di pietra* di Puškin in maniera molto simile a quella di *Pietroburgo* per l'atmosfera psicologica, una serie di motivi, ecc. [cfr. le parole di Lesja Ukrainka sul fatto che il suo dramma “doveva ricordare un gruppo scultoreo” (cfr. L. Ukrainka, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad 1979, p. 870)] – evidentemente non erano note a Belyj nel periodo di stesura del romanzo.

Cavaliere di bronzo puškiniano è evidente, ma attraverso il fitto strato di rimandi letterari traspaiono i tratti di un'altra fonte:

E rimbombava colpo su colpo; andava in frantumi gradino su gradino; e rovinavano in basso le pietre sotto i colpi del passo pesante [...] Si spaccò e si schiantò la porta [...] al centro della soglia [...] chinata la testa coronata e inverdita, stendendo il pesante braccio inverdito, stava un corpo mastodontico siavillante di fosforo. Era il Convitato di bronzo. L'opaco mantello metallico pendeva pesantemente dalle spalle che emanavano scintille e dalla corazza squamosa [...] ¹⁰. Nell'orbite metalliche del Convitato brillava una melancolia di bronzo; sulla spalla [di Dudkin] cadde amichevolmente la mano frantumapietre... (305-307).

L'interferenza delle immagini del *Cavaliere di bronzo* e del *Convitato di pietra*, nitidamente espressa nella descrizione del visitatore notturno, è ambivalente anche per la sua funzione semantica. Il convitato di bronzo, che induce Dudkin a uccidere Lippančenko, si presenta come una forza che porta alla distruzione il mondo burocratico "di pietra" e all'annientamento "la cariatidicità, la pietrosità, l'immutabile ossosità del portale della vita"¹¹: "Allora tutto cambierà: sotto i colpi del metallo frantumapietre spiccherà il volo Lippančenko, la soffitta crollerà e Pietroburgo sarà distrutta; la cariatide sarà distrutta sotto i colpi del metallo; e la testa nuda di Ableuchov si spaccherà in due per il colpo a Lippančenko" (306). Ma la distruzione del mondo di pietra non conduce al superamento della pietrificazione, e l'omicidio compiuto da Dudkin si rapprende nella "figurina dal bianco viso sogghignante, fuori di sé", nella figurina "dai baffetti" e "il braccio teso" (386). Leonid Konstantinovič Dolgoplov ha interpretato questo episodio, che conclude il settimo capitolo del romanzo, come "una parodia del monumento di Falconet"¹². Questa scena tuttavia sembra avere un

significato leggermente diverso e più complesso. La parodicità presume la degradazione monovalente di una data immagine 'alta' di partenza. Ma in Belyj, in sostanza, non c'è degradazione, in lui 'alto' e 'basso' si trasformano (anche più volte) l'uno nell'altro. L'omicidio di Lippančenko da parte di Dudkin ha parallelismi 'alti', si riferisce sia al motivo apocalittico dell'uccisione del Drago, sia all'analogo motivo relativo a San Giorgio (prototipo del 'soggetto' del monumento di Falconet), sia all'omicidio del Mago da parte del Cavaliere Vendicatore nella *Terribile vendetta* di Gogol¹³. Ma è pur sempre un omicidio, e Belyj mai — nonostante la propensione a giocare con il relativismo delle antitesi morali — mai ha visto nell'omicidio altro che follia e male. Uccidendo Lippančenko Dudkin diventa parte di quel particolare processo di follia e male che Belyj identifica con Pietroburgo e di cui vede l'origine nell'imperatore Pietro I. Il motivo della follia di Dudkin 'sviluppa' il motivo della follia dello Evgenij puškiniano: il cerchio si chiude, il carnefice viene per entrare dentro la vittima, e la vittima diviene carnefice. La distruzione nel mondo pietrificato risulta transitoria ed è seguita da una nuova pietrificazione. Pietroburgo nel romanzo di Belyj sono "le fauci spalancate della Geenna" (203), è un simulacro demoniaco che cambia continuamente aspetto. La 'pietroburghesità', il 'peccato originale di Pietroburgo' sono personificati nel Cavaliere di bronzo, il monumento-mutaforma che può prendere vita, ma solo per pietrificarsi di nuovo¹⁴, che può essere sia pietra che metallo, può rimanere Se stesso e trasferirsi in un Altro, ma solo per permanervi come simulacro demoniaco e distruttore.

Il Cavaliere di bronzo costituisce dunque la personificazione di Pietroburgo, interpretata da Belyj come una condizione ontologica specifica. Questa concezione di Pietroburgo è realizzata nella struttura narrativa del romanzo a tre livelli basilari: 1) a livello di 'posizione dell'autore-narratore' che in-

¹⁰ L'armatura militare, a cui aveva rinunciato a suo tempo il creatore della statua equestre di Pietro (cfr. É. Falconet, *Oeuvres...*, II, Lausanne 1781, p. 181), 'torna' in Belyj, ma ormai in qualità di reminiscenza della statua del Commendatore.

¹¹ In questo modo Belyj esprime il proprio senso di stagnazione dell'essere (A. Belyj, *Na rubeže dvuch stoletij*, Moskva-Leningrad 1931, p. 87). Ricordando i professori conoscenti del padre, Belyj li paragona alle "cariatidi" (Ivi, pp. 83-87), e nel paragrafo *Apostoli dell'humanitas* profila l'immagine ironica "del solido professore di pietra" che scende dalla cattedra come il "commendatore di pietra" (Ivi, p. 106).

¹² L. Dolgoplov, *Na rubeže vekov. O russkoj literature konca XIX — načala XX v.*, Leningrad 1977, p. 242.

¹³ Cfr. V. Papernyj, *Andrej Belyj i Gogol'. (Stat'ja 2-ja)*, "Učenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", 1983, 620, pp. 96-97.

¹⁴ Cfr. in questo legame una serie di episodi dell'inizio del quinto capitolo in cui appare Pietro 'vivo', rappresentato tuttavia in una figura pietrificata: "una massa pesantissima, come di pietra" (206), ecc.

carna in sé “la coscienza Pietroburghese”¹⁵; 2) a livello di ‘descrizione’/‘quadro’ di Pietroburgo; 3) a livello di ‘racconto’, ossia di una serie di sequenze di ‘azioni’ di personaggi. L’immagine del Cavaliere di bronzo, fissata in origine al secondo dei suddetti livelli, diventa poi uno dei fattori cruciali che legano il racconto, e soprattutto il sistema dei personaggi che è parte del racconto stesso, alla ‘concezione generale’ di Pietroburgo costruita nel romanzo. Perciò è logico che il complesso di motivi che dà forma a questa immagine sia correlato in varie sue parti al complesso di motivi di tutti i personaggi principali del romanzo. Il carattere di questa correlazione è duplice: può essere diretta oppure indiretta, mediata dal ramificato sistema di analogie scultoree.

Particolare interesse suscita proprio la ‘specificità scultorea’ dell’immagine che a primo acchito può sembrare paradossale. In effetti il Cavaliere di bronzo in Belyj è ora di bronzo, ora di pietra, ora perfino di bronzo e pietra contemporaneamente. In parte ciò si spiega con la tradizione letteraria della ricezione del monumento di Falconet come raffigurazione di un ‘cavaliere’: “Egli dorme, mentre arrossa il tramonto. / E roseggia la corazza”¹⁶; “... galoppava sul bronzo destriero [...] il cavaliere, catafratto nel verde bronzo...”¹⁷; “E per ultraterrena volontà / dello zar, catafratto nell’acciaio...”¹⁸, ecc. (Evidentemente gioca qui un ruolo di non poco conto l’iconografia di Pietro I in generale). Di contro, Belyj attualizza anche il significato etimologico (pre-antroponimico) del nome Pietro-‘pietra’, chiaramente correlato al testo evangelico (Mt 16,18). Nel romanzo il significato di questo motivo si può decifrare in maniera del tutto univoca: Pietro è il fondatore e il fondamento, ossia la ‘pietra angolare’ di Pietroburgo. Ma la ‘pietra angolare’ nel Nuovo Testamento è Cristo, fondamento del Regno dei Cieli (Mt 21,42; Mc 12,10; Lc 20,17; Atti 4,11; I Pietro 2,6-8; Romani 9,33), e Pietro in qualità di ‘pietra angolare’ viene interpretato come un falso-Cristo, un Anticristo, tizzone d’inferno che

ha generato l’inferno di pietra di Pietroburgo¹⁹.

La reificazione della metafora ‘Pietro-pietra’ ha reso possibile la sovrapposizione delle immagini del Cavaliere di bronzo e del Convitato di pietra fuoriuscito dal mondo degli inferi²⁰. Questa sovrapposizione tuttavia non è un fenomeno isolato e deve essere analizzato nel contesto del ‘mito della scultura’ elaborato da Belyj in maniera precisa. Proprio grazie all’esistenza di questo mito nella propria coscienza Belyj è riuscito a mettere in risalto l’insieme invariante delle immagini puškiniane della statua che prende vita e, prendendo in prestito l’uno o l’altro elemento di queste immagini, individuare implicitamente ‘il mito della scultura in Puškin’ che verrà studiato in maniera sistematica (ed esplicita) solo molto tempo dopo nel noto lavoro di Roman Jakobson *Socha v symbolice Puškinově*²¹ [La statua nella simbologia

¹⁵ Sul significato dei motivi indicati per la sacralizzazione dell’imperatore Pietro all’inizio del XVIII secolo cfr. Ju. Lotman – B. Uspenskij, *Otzvuki koncepcii “Moskva-treťij Rim” v ideologii Petra Pervogo. (K probleme srednevekovoj tradicii v kul’ture barokko)*, in *Chudožestvennyj jazyk srednevekov’ja*, a cura di V. Karpušin, Moskva 1982, pp. 236-249.

²⁰ Tra l’altro la tradizione letteraria comprendeva anche altri presupposti per questa sovrapposizione. Ad esempio in Aleksej Konstantinovič Tolstoj il monumento al commendatore è raffigurato come statua equestre: “Guardate, eccovi il suo monumento! / Tutto di marmo su un destriero di marmo...” (A. Tolstoj, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, cit., p. 122). In questo legame sembra interessante (in senso tipologico piuttosto che genetico) l’antiteticità intrinseca (metallo vs pietra) dell’immagine del commendatore nel noto *Don Juan aux Enfers* di Baudelaire che emerge in alcune traduzioni russe del verso “Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre” a causa dell’aggiunta dell’epiteto “di ferro” alla parola *armure*: cfr. ad esempio la traduzione di Ellis: “Tutto cinto dalla ferrea armatura, / si erge il titano quale montagna scura” (Š. Bodler, *Cvety Zla*, Moskva 1908, p. 91) e la traduzione di Petr Filippovič Jakubovič-Mel’sin: “L’uomo di granito dalla ferrea armatura” (Š. Bodler, *Cvety Zla*, Sankt-Peterburg 1909, p. 82).

²¹ Cfr. R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, “Slovo a slovesnost”, 1937, 3, pp. 2.24. Tra l’altro già all’inizio del XX secolo i puškinisti notavano il legame tra le immagini del Cavaliere di bronzo e del Convitato di pietra. Cfr. “È alquanto verosimile [...] che anche il finale del *Cavaliere di bronzo* sia stato pensato ed elaborato da Puškin sotto l’influenza della leggenda del *Don Giovanni* e delle reminiscenze del *Convitato di pietra*. [...] In entrambi i casi abbiamo a che fare con delle statue, animate e rimesse in moto da una qualche misteriosa forza superiore e stracolme di giusta ira. Il titolo stesso del *Cavaliere di bronzo* ricorda *Il convitato di pietra*. La prima parola di entrambi i titoli indica il materiale da cui è stato fatto il monumento del marito di Donna Anna e quello del primo imperatore russo” (N. Černjaev, *Kritičeskie stat’i i zametki o Puškine*, Char’kov 1900, pp. 88-89). (Per il rimando a questa fonte gli autori sono debitori a Igor’ Vladimirovič Nemirowskij). Cfr. anche V. Brjusov, *Mednyj vsadnik*, in A. Puškin, *Polnoe sobranie*

¹⁵ Per dettagli cfr. V. Papernyj, *Andrej Belyj i Gogol’*, op. cit., pp. 93, 97-98.

¹⁶ A. Blok, *Sobranie sočinenij*, II, Moskva-Leningrad 1960, p. 141.

¹⁷ A. Remizov, *Rasskazy*, Sankt-Peterburg 1910, p. 138.

¹⁸ S. Solov’ev, *April’. 2-ja kniga stichov*, Moskva 1910, p. 53.

di Puškin]^c.

Insieme al *Cavaliere di bronzo* e al *Convitato di pietra* Jakobson ha analizzato la *Fiaba del Galletto d'oro*. È interessante osservare che anche questo soggetto ha attirato l'attenzione di Belyj: una lunga serie di rimandi al *Galletto d'oro* si trova nel *Colombo d'argento* (1910)^d: l'immagine del “galletto intagliato (di latta)” sul tetto dell'isba (pp. 3, 167, 204), il motivo della scultura del colombo d'argento che prende vita [“Il colombo d'argento, che aveva preso vita sulla lancia [. . .] volò dalla lancia al tavolo (p. 70)], il paragone tra il “mago” Kudejarov e ora il colombo ora il galletto (pp. 238, 242, 275, ecc.), e infine il parallelismo tra i titoli²².

Per quel che concerne il soggetto del *Convitato di pietra*, questo giocherà un ruolo importante anche nel sistema di motivi dei romanzi di Belyj *Mosca* e *Le maschere*. Il personaggio centrale di queste opere, Mandro, che incarna le forze demoniache del non-essere, risulterà direttamente correlato all'immagine del Commendatore e indirettamente a quella del Cavaliere di bronzo del romanzo *Pietroburgo*²³.

www.esamizdat.it ◇ E. Mel'nikova - M. Bezrodnyj - V. Papernyj, *Il Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura nel romanzo di Andrej Belyj* Pietroburgo. Traduzione dal russo di G. Giuliano (ed. or. Idem, *Mednyj vsadnik v kontekste skul'pturnoj simboliki romana Andreja Bologo Peterburg, Blokovskij sbornik. VI. A. Blok i ego okruženie*, Tartu, 1985, pp. 85-92.) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 443-448.

sočinenij v 6 t., III, a cura di S. Vengerov, Sankt-Peterburg 1909, p. 468.

^c Cfr. la versione italiana R. Jakobson, *La statua nella simbologia di Puškin*, in Idem, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino 1985, pp. 75-116.

^d A. Belyj, *Serebrjanyj golub'. Povest' v 7 glavach*, Moskva 1910. Nel testo le pagine del romanzo sono indicate tra parentesi tonde.

²² Cfr. anche gli echi di questi motivi in *Pietroburgo* (53, III, 201).

²³ Il reiterato epiteto *dolgorukij* [braccialunghe] (cfr. A. Belyj, *Moskovskij čudak. 1-ja čas' romana "Moskva"*, Moskva 1928, pp. 77, 123, 246 e segg.), fa di Mandro un sosia sui generis del fondatore della città, e il nome dell'eroe sulla targa *Mandro i Ko*. (Mandro e Compagnia) anagrammato si trasforma nel ‘nome’ del commendatore, *Komandor*: “*Ko*. sta per *Kompanija*: strano, a che scopo ha trasformato Mandro in questo “Mandor”; per fare un calembour? Così i membri della “Compagnia” [. . .] chiamavano Mandro: *KoMandor*. — Lei è il nostro *Komandor*. . .” (Ivi, pp. 233-234, cfr. anche p. 249). Nelle *Maschere* il motivo Mandro-Komandor è presente come metonimia, nelle immagini dei passi della morte, e come anagramma (cfr. A. Belyj, *Maski*, Moskva 1932, pp. 38, 49, 215-256 e segg.). In moltissimi casi la Mosca di questi romanzi si identifica con Pietroburgo, o per lo meno è raffigurata alla luce del ‘mito pietburghese’ (cfr., ad esempio, Ivi, pp. 17, 25, 195), cosa che si ottiene in parte tramite numerosi e variegati rimandi al testo del romanzo *Pietroburgo*.

◇ **E. Mel'nikova, M. Bezrodnyj, V. Papernyj, *The Bronze Horseman and the Symbolism of the Sculpture in A. Belyj's Petersburg*** ◇

Traduzione dal russo di Giuseppina Giuliano

Abstract

Italian translation of *Mednyj vsadnik v kontekste skul'pturnoj simvoliki romana Andreja Belogo Peterburg* by E. Mel'nikova, M. Bezrodnyj, V. Papernyj.

Keywords

Bronze Horseman, Belyj, Peterburg, Sculpture, Symbolism.

Authors

E. Mel'nikova is an Estonian scholar, specialised in semiotic studies. She studied and worked at the University of Tartu.

Michail Bezrodnyj is a Russian scholar and writer. He obtained his PhD from the University of Tartu, and he currently teaches at Heidelberg University (Germany). He is the author of several articles and monographs on A. Puškin, N. Gogol', A. Blok, A. Belyj, A. Remizov, M. Cvetaeva, V. Majakovskij and others.

Vladimir M. Papernyj is a Russian scholar, PhD from the University of Tartu. He teaches at the University of Haifa (Israel). He is the author of numerous studies on N. Gogol', L. Tolstoj, A. Blok, A. Belyj, V. Rozanov.

Translator

Giuseppina Giuliano is Associate Professor in Slavic Studies at the University of Salerno, Department of Human Studies. Education: Ph.D. in Slavic Studies (University of Rome "La Sapienza", 2007); Bachelor (110/110 cum laude) in Foreign Languages and Literatures (University of Salerno, 2002). Main research areas: Russian Symbolism (Andrey Bely); Russian emigration in Italy (1st half of XX cent.); History of Italian Slavic Studies; Russian Musical Theatre in the XIX cent.; Cultural relationships between Italy and Russia in XIX and XX cent.; Literary translation.

Publishing rights

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



© (2020) Giuseppina Giuliano

Un romanzo astrale.

Riflessione sull'opera di A. Belyj *Pietroburgo*

Nikolaj Berdjaev

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 449-454 ◇

I

P IETROBURGO non esiste più. La vita di questa città era burocratica per eccellenza e la sua fine è stata una fine burocratica. È sorta al suo posto Pietrogrado, a noi ignota e ancora estranea al nostro orecchio. Non si tratta solo del culmine di un vecchio termine che viene sostituito da uno più nuovo, bensì del culmine di un intero periodo storico, e noi stiamo facendo ingresso in un nuovo ignoto periodo. C'era qualcosa di strano, di orribile, nell'origine di Pietroburgo, nel suo destino, nel suo rapporto con la Russia smisurata, nel suo distacco dalla vita popolare, qualcosa di irresistibilmente illusorio e soggiogante al contempo. Grazie alla magica volontà di Pietro, Pietroburgo è spuntata fuori dal nulla, da nebbie paludose. Puškin ci ha permesso di percepire la vita di questa città nel *Cavaliere di bronzo*. Dostoevskij, slavofilo e *počvennik*, sostenitore del 'ritorno al suolo natio', era legato alla città in modo strano, molto più che a Mosca; vi aveva scoperto l'estrema forza della natura russa. I personaggi di Dostoevskij sono in gran parte eroi pietroburghesi, legati alla nebbia e al fango della città. Nelle sue opere è possibile trovare pagine meravigliose su Pietroburgo e sul suo carattere illusorio. Raskol'nikov girovagava tra la via Sadovaja e il mercato di piazza Sennaja progettando il suo delitto. Rogožin commette il suo delitto in via Gorochavaja. Dostoevskij *počvennik* amava gli eroi privi di 'suolo', e questi potevano esistere solo nell'atmosfera di Pietroburgo. Diversamente da Mosca, Pietroburgo è la città delle catastrofi. Caratteristici sono anche i racconti di Pietroburgo di Gogol', nei quali si trova l'essenza dell'orrore della città. Agli slavofili di Mosca Pietroburgo sembrava una città straniera, estera, e ne avevano paura.

E avevano i loro buoni motivi, poiché Pietroburgo rappresentava una perenne minaccia nei confronti della benignità degli slavofili moscoviti. Ma il fatto che agli slavofili Pietroburgo non sembrasse per nulla russa è stato un loro limite, un loro errore da provinciali. Dostoevskij ha smentito questo errore.

L'effimerità di Pietroburgo è un'effimerità puramente russa, uno spettro creato dall'immaginazione dei russi. Pietro il Grande era russo fino al midollo. E lo stile burocratico di Pietroburgo era un originale frutto della storia russa. L'innesto tedesco sulla burocrazia di Pietroburgo fonda in modo specifico lo stile burocratico russo, e questo è un dato certo così come il fatto che lo strano francese parlato dalla nobiltà russa rappresenti oggi lo stile nazionale russo, tanto russo quanto la variante russa dello stile impero. La Russia pietroburghese rappresenta un'immagine della nostra nazione alla pari dell'immagine della Russia moscovita.

Un romanzo su Pietroburgo poteva scriverlo solo qualcuno che fosse in possesso di una percezione particolare della vita cosmica e dell'effimerità dell'essere. Uno scrittore del genere ce l'abbiamo e ha scritto un romanzo dal titolo *Pietroburgo*, l'ha scritto poco prima della fine della città stessa e del periodo pietroburghese della storia russa, come a tirare le somme della nostra stramba capitale e della sua altrettanto stramba storia. In *Pietroburgo*, probabilmente il romanzo russo più straordinario dai tempi di Tolstoj e Dostoevskij, è impossibile trovare tutto, in esso non ha trovato posto Pietroburgo nella sua interezza, non tutto è accessibile al suo autore. Ma qualcosa di tipicamente pietroburghese in questo straordinario romanzo può essere facilmente riconosciuto e riprodotto. Si tratta di una creazione artistica di stampo gogoliano. Ecco perché l'autore

potrebbe essere accusato di diffamazione nei confronti della Russia, di percepire esclusivamente il brutto e il mostruoso; in questa creazione artistica è difficile trovare l'uomo fatto a immagine e somiglianza di Dio. Andrej Belyj è lo scrittore russo più significativo e più originale dell'epoca letteraria più recente, creatore nella prosa artistica di una forma letteraria e di un ritmo del tutto innovativi. Tuttavia, con nostra vergogna, Belyj non è ancora sufficientemente riconosciuto, ma io non dubito del fatto che col passare del tempo sarà riconosciuta la sua morbosa genialità, incapace di creare opere perfette ma capace di lasciare stupefatti col suo rinnovato senso della vita e la sua forma musicale finora mai esistita. E Belyj sarà equiparato ai grandi scrittori russi, in qualità di autentico successore di Gogol' e Dostoevskij. Questo riconoscimento gli spettava già per il romanzo *Il colombo d'argento*. Belyj possiede un ritmo interiore suo, caratteristico, e questo corrisponde a un nuovo ritmo cosmico che solo lui è in grado di sentire. Tali rivelazioni artistiche hanno trovato espressione nelle sinfonie, forma mai incontrata in letteratura prima di lui. Il fenomeno Belyj nell'arte può essere confrontato solo col fenomeno Skrjabin. Non a caso sia l'uno che l'altro hanno un'inclinazione per la teosofia e l'occultismo. Ciò è dovuto al presentimento di un'epoca cosmica nuova.

II

Belyj ha una percezione artistica tutta sua dello sfaldamento e della polverizzazione del cosmo, della decristallizzazione di tutte le cose del mondo, dello sgretolamento e della scomparsa dei confini solidi fissati tra gli oggetti. Nella sua opera le immagini stesse delle persone si decristallizzano e si polverizzano, si perdono quei confini solidi che separano una persona dall'altra e dagli oggetti del mondo che la circonda. Solidità, organicità e cristallizzazione di questo nostro mondo carnale si sgretolano. Una persona sconfinata in un'altra persona, un oggetto sconfinato in un altro oggetto, il piano fisico in quello astrale, il processo cerebrale nel processo dell'essere. Hanno luogo lo spostamento e la confusione dei diversi piani. Il protagonista di *Pietroburgo*, Nikolaj Apollonovič, figlio di un importante burocrate,

seguace di Cohen e rivoluzionario,

aveva chiuso a chiave il suo studio: allora aveva cominciato ad avere l'impressione che sia lui che la stanza che gli oggetti della stanza, da oggetti del mondo reale che erano, si fossero reincarnati istantaneamente in simboli intelligibili di costruzioni puramente logiche: lo spazio della stanza si era mescolato insieme al suo corpo, che aveva perduto la sensibilità, al caos generale dell'essere, che lui chiamava 'universo'; la coscienza di Nikolaj Apollonovič, separandosi dal corpo, si era fusa direttamente con la lampadina elettrica della scrivania chiamata 'sole della coscienza'. Chiusosi a chiave per ponderare la posizione del proprio sistema riconducibile passo dopo passo all'unità, lui sentiva il suo corpo effuso nell' 'universo', ossia nella stanza. La testa di tale 'corpo' era sprofondata nell'ampolla della lampadina elettrica sotto il grazioso *abat-jour*¹.

Qui si descrive la meditazione di Nikolaj Apollonovič, tramite cui il suo essere si disintegra. Dietro si nasconde la contemplazione artistica di Belyj stesso, in questa contemplazione si disintegrano sia la sua natura che quella del mondo intero. I confini che distinguono l'effimero dall'essere sono ora infranti: in *Pietroburgo* è tutto un gioco cerebrale dell'importante padre-burocrate, senatore, capo di un'istituzione e consigliere segreto, Apollon Apollonovič Ableuchov, e del figlio-rivoluzionario, indistinguibile dal padre, il burocrate alla rovescia Nikolaj Apollonovič. Non è facile determinare dove finisce il padre e dove inizia il figlio. Questi due nemici, che rappresentano principi antitetici (burocrazia e rivoluzione), si mischiano in un tutt'uno decristallizzato e non formato. In questa somiglianza, confusione e distruzione dei confini è simboleggiato anche il fatto che questa nostra rivoluzione sia carne della carne e sangue del sangue della burocrazia e che per tale ragione è piantato in essa il seme della morte e della decomposizione.

Una cosa sconfinata nell'altra, tutto si mescola e sprofonda. Vengono abolite le linee che delimitano l'essere. È tipico di Belyj scrittore e artista creare un turbine di parole e consonanze, e in questo vortice di locuzioni l'essere si polverizza e tutti i confini vengono spazzati via. In sostanza lo stile di Belyj si risolve sempre in un frenetico moto circolare. Nel suo stile c'è qualcosa della forza primordiale dei setari, dei *chlysty*. Belyj ha percepito questo moto

¹ A. Belyj, *Peterburg: Roman v 8-mi glavach s prologom i epilogom*, Moskva 1981, p. 45. Le note e la traduzione delle citazioni sono mie [G.D.P.].

vorticoso nella vita del cosmo e ha trovato per esso un'espressione adeguata nel vortice delle locuzioni. La lingua di Belyj non è una traduzione in un'altra lingua, la lingua altra delle sue percezioni della vita cosmica, come ciò che vediamo nei deboli colori della pittura di Čiurlionis. È l'espressione naturale dei vortici cosmici messi in parola. Gli si può rimproverare solo uno stile poco coerente, si confonde spesso. La genialità di Belyj artista si trova nella corrispondenza di polverizzazione cosmica e vortice cosmico con la polverizzazione verbale e il vortice di locuzioni. Nel crescendo vorticoso delle locuzioni e delle consonanze aumentano il crescendo della vita e la tensione del cosmo che trascina verso la catastrofe. Belyj fonde e polverizza cristalli di parole, le forme solide della parola che sembravano eterne, e in tal modo esprime la fusione e la polverizzazione dei cristalli di tutto il mondo reale e materiale. È come se si fossero sprigionati i vortici cosmici; e ora dilanano e polverizzano tutto il nostro mondo sedimentato, solidificato, cristallizzato. "Il tessuto del mondo si presentava simile al tessuto delle Furie"². Con queste parole Belyj caratterizza bene l'atmosfera in cui avviene l'azione del romanzo. Ed ecco come gli si presenta la città stessa:

Pietroburgo, Pietroburgo! Sprofondata nella nebbia hai perseguitato anche me col tuo fatuo gioco cerebrale: tormento crudele, spettro inquieto; sono anni che mi inseguì; io ho corso sulle tue terrificanti prospettive e con uno slancio ho preso il volo su quel ponte di ghisa che aveva origine al confine della terra per condurre in uno spazio senza confini; al di là della Neva, in quello spazio di un verde crepuscolare, sono stati eretti uno dopo l'altro gli spettri degli edifici e delle isole, dando la vana seducente speranza che quel confine sia la realtà e non una bellicosa terra sconfinata che butta pallide nuvole di fumo sulle strade di Pietroburgo³.

III

Andrej Belyj può essere definito il cubista della letteratura. Formalmente lo si può comparare a Picasso nell'arte pittorica. Il metodo cubista è analitico e non sintetico nella percezione delle cose. In pittura il cubismo cerca lo scheletro geometrico delle cose, strappa gli ingannevoli veli della carne e tende a penetrare nella struttura interna del cosmo. Nella pittura cubista di Picasso muore la bellezza del mondo

incarnato, tutto si decompone e si sfalda. Nel senso stretto del termine non esiste cubismo in letteratura, ma qui è possibile qualcosa di simile e analogo al cubismo pittorico. L'opera di Belyj è esattamente cubismo in prosa artistica, la cui forza è pari a quella del cubismo pittorico di Picasso. Anche in Belyj gli integri veli della carne del mondo vengono strappati, anche per lui non esistono più immagini organiche integre. Il metodo cubista dello sfaldamento di ogni essenza organica viene applicato da Belyj alla letteratura. Qui non si può assolutamente parlare di influenza del cubismo pittorico su Belyj, con cui, con tutta probabilità, ha poca familiarità. Il suo cubismo è una personale e distintiva percezione del mondo che tanto caratterizza la nostra epoca di transizione. In un certo senso Belyj è l'unico futurista autentico e rilevante della letteratura russa. In lui muore la vecchia bellezza cristallina del mondo incarnato e si genera un mondo tutto nuovo, nel quale la bellezza non c'è ancora. Nella maniera artistica di Belyj ogni cosa viene rimossa dal suo vecchio posto, in apparenza eterno, così come nelle opere dei futuristi. Lui non scrive manifesti futuristi di propaganda, lui scrive manifesti simbolisti di natura diversa, ma il suo essere e la sua arte demoliscono tutte le vecchie forme dando vita a forme nuove. L'originalità di Belyj consiste nel fatto che cubismo e futurismo sono in lui tenuti assieme da un simbolismo autentico e naturale, mentre di solito i futuristi si contrappongono in modo ostile ai simbolisti. Per tale motivo in questo *Pietroburgo* cubista-futurista l'onnipresente domino rosso è un simbolo fantastico e intrinseco di una rivoluzione sostanzialmente irrealistica che avanza. Come predecessore di Belyj nei procedimenti artistici nella letteratura europea potremmo nominare Hoffman, nel cui immaginario fantastico tutti i confini vengono distrutti e tutti i piani mescolati, tutto si sdoppia e si trasforma in altro. Nella letteratura russa il successore diretto di Tolstoj e Dostoevskij è Belyj. Al pari di Gogol' Belyj vede più la deformità e l'orrore che la bellezza e l'essenza autentica e solida della vita umana. Gogol' percepiva già il vecchio mondo integro e organico in maniera analitica e smembrata: per lui l'immagine dell'uomo si era sfaldata e polverizzata e lui aveva visto nella profondità

² Ivi, p. 241.

³ Ivi, p. 55.

della vita quelle creature mostruose che, successivamente e in diverso modo, si sarebbero svelate a Picasso in pittura. Gogol' aveva già rotto con la percezione del mondo puškiniana, con la sua visione di eterna bellezza e armonia. Così anche Andrej Belyj.

Ma ciò che non gli si può non rimproverare è il fatto che talvolta in *Pietroburgo* sia troppo legato a Dostoevskij e troppo influenzato dai *Demoni*. Alcune scene, come ad esempio la scena dell'osteria e quella con l'agente investigativo, sono direttamente copiate dalla maniera di scrivere di Dostoevskij. Ed è proprio in questi momenti che Belyj passa a uno stile diverso, non suo, rompendo il ritmo del suo romanzo-sinfonia. È interiormente legato a Dostoevskij e questo non gli si può certo rimproverare, però avrebbe dovuto essere più libero nei procedimenti artistici e più coerente nelle scelte stilistiche. Persiste una differenza considerevole tra Belyj e Dostoevskij: appartengono ad epoche differenti. Belyj ha una visione più cosmica della vita, Dostoevskij ne ha una più psicologica e antropologica. A Dostoevskij si era svelato il baratro della profondità umana, ma l'immagine dell'uomo era per lui separata dal baratro della vita cosmica. Dostoevskij considerava l'uomo in maniera organica e integra, vedeva sempre in lui l'immagine di Dio. Belyj appartiene ad un'epoca nuova, in cui vacilla la percezione integra dell'immagine dell'uomo e questo subisce la disintegrazione. Lo scrittore immerge l'uomo nell'immensità del cosmo, lo getta in pasto ai vortici cosmici. Si perde il confine che separa l'uomo dalla lampadina elettrica, si rivela il mondo astrale. I solidi confini del mondo fisico avevano tutelato, al contrario, l'indipendenza dell'uomo, i suoi confini solidi, i suoi contorni cristallini. La contemplazione del mondo astrale, di questo mondo intermedio situato tra lo spirito e la materia, cancella i confini, decristallinizza sia l'uomo sia il mondo che lo circonda. Belyj è l'artista del piano astrale a cui sta passando il nostro mondo, perdendo solidità e contorni. Tutti questi vortici sono vortici astrali e non del mondo fisico o della psiche umana. *Pietroburgo* è un romanzo astrale in cui tutto ormai fuoriesce dal corpo fisico di questo mondo e da una vita psichica delineata, e in cui tutto sprofonda nel baratro. Il senatore vede ormai due dimensioni, non

più una sola.

IV

Andrej Belyj svela in modo artistico la particolare metafisica della burocrazia russa. Il burocratismo è un'entità effimera, un gioco cerebrale in cui tutto è composto da linee dritte, cubi, quadrati. Il burocratismo manovra la Russia dal centro usando metodologie geometriche. L'illusorietà della burocrazia dà vita ad una rivoluzione altrettanto illusoria. Non a caso Nikolaj Apollonovič è un seguace di Cohen, ossia per il suo orientamento filosofico non percepisce la realtà dell'essere, e sempre non a caso è intimamente legato alla burocrazia. Nulla dalla profondità della Russia, dal sottosuolo della vita popolare, arriva fino a *Pietroburgo*, l'effimero romanzo che svanisce nel piano astrale. Il centralismo del comitato rivoluzionario equivale alla stessa effimera entità del centralismo delle istituzioni burocratiche. Questo marcio processo è passato dal burocratismo al rivoluzionarismo. La provocazione, che come una densa nebbia avvolge la rivoluzione, porta allo scoperto il suo carattere effimero e illusorio, tutto si rimescola in vortici satanici.

Belyj è tutt'altro che nemico delle idee rivoluzionarie. Il suo punto di vista non rispecchia per nulla quello di Dostoevskij nei *Demoni*. Per lui il male della rivoluzione deriva dal male della vecchia Russia. In sostanza l'autore vuole smascherare in maniera artistica il carattere illusorio del periodo pietroburghese della storia russa, del nostro occidentalismo burocratico e intellettuale, allo stesso modo in cui nel *Colombo d'argento* aveva smascherato l'oscurità della forza primordiale dell'Oriente nella nostra vita popolare. Per lo stampo del suo talento artistico Belyj, sulle orme di Gogol', non è tenuto a svelare o riprodurre la positività, la luce e il bello: in una delle sue poesie richiama la sua Russia, da lui amata d'un amore strano, affinché essa possa disperdersi nello spazio⁴. E dai suoi romanzi sulla Russia resta appunto l'impressione che questa si disperda nello spazio,

⁴ Presumibilmente Berdjaev si riferisce alla poesia di Belyj *Otčajan'e* [Disperazione, 1908], che apre la raccolta *Pepel* [Cenere, 1909], cfr. A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*, I, Sankt-Peterburg-Moskva 2006, p. 181.

diventando polvere astrale. Lui ama la Russia d'un amore distruttivo e auspica una sua rinascita solo mediante la sua rovina. Quest'amore è tipico della natura russa.

Tutte le illusorie, burocratica, rivoluzionaria e gnoseologico-kantiana, convergono nel personaggio di Nikolaj Apollonovič, ma in lui l'autore scopre un ulteriore orrore: Belyj ha ereditato l'orrore del pericolo mongolo da Vladimir Solov'ëv, e percepisce l'elemento mongolo all'interno dell'uomo russo, all'interno della Russia stessa. Nikolaj Apollonovič, proprio come suo padre, capo di un'istituzione, è un mongolo turano. La Russia è governata dall'idea mongola. L'Oriente mongolo si svela nell'Occidente russo. Belyj vede quest'idea mongolo-turanica anche nel kantismo. Belyj raffigura la fine di Pietroburgo, la sua polverizzazione finale. Il Cavaliere di bronzo calpesta l'uomo in questa città e la sua immagine domina l'atmosfera del romanzo, propagando ovunque il suo sosia astrale.

V

Andrej Belyj non ha un'ideologia russa, e non è necessario cercarla in lui. In Belyj c'è molto di più che la sola coscienza ideologica russa: in lui si manifestano la natura russa e la sua forza primordiale, lui è russo in ogni fibra del suo corpo, in lui si agita il caos propriamente russo. Il suo distacco dalla Russia è esteriore e apparente, proprio come in Gogol'. Belyj ama e rinnega la Russia. Anche Čaadaev la amava. Proprio recentemente Belyj ha pubblicato una poesia in cui sono presenti questi versi:

Terra mia, terra mia natale!
Sono tuo! Sono tuo!
Accogliami, singhiozzando, e senza saperlo
Ricoprimi della tua erba umida⁵.

Questa poesia termina con una confessione di fede secondo cui oltre la "notte" russa c'è "Lui": Lui, Cristo, è oltre la terribile oscurità e il caos russi. Belyj sa bene quanto sia spaventoso, orribile e pericoloso

questo caos, ma non è capace di risvegliare in sé la volontà e la coscienza russe. Continua a ricercare volontà, disciplina e coscienza in Occidente⁶. Si dubita del fatto che le troverà. Credo che infine tornerà in Russia e nella sua profondità cercherà la luce.

In *Pietroburgo* sono presenti diverse imperfezioni artistiche e numerosi passi esteticamente inaccettabili. Lo stile del romanzo non è coerente e il finale è casuale, non strettamente necessario, a volte è eccessiva l'influenza dostoevskiana. Ma la geniale natura artistica di Belyj non può certo creare un'opera artistica perfetta. Nella sua arte non c'è catarsi alcuna, c'è sempre qualcosa di troppo straziante, perché lui stesso, in quanto artista, non si alza al di sopra di questa forza primordiale da lui stesso descritta, non la vince; l'autore è immerso nel vortice cosmico e nella polverizzazione, intrappolato anch'egli in quest'incubo. Nel suo romanzo non solo è assente una soluzione ideologica consapevole, ma anche una artistica e catartica: non libera il lettore, lo lascia prigioniero di quest'incubo opprimente. Supera i confini dell'arte assoluta. La sua arte è il suo essere, il suo caos, il suo moto vorticoso, il suo presentimento cosmico, e questo è al contempo nuovo e inusuale in lui. Bisogna accettarlo senza cercare conforto. Non è possibile applicare a Belyj i vecchi metodi critici; lui è l'artista di un'epoca cosmica di transizione e riporta in maniera nuova la letteratura ai grandi temi della vecchia letteratura russa. La sua arte è legata al destino della Russia, all'anima russa. Lui per primo ha scritto un vero romanzo astrale, che non somiglia affatto ai deboli e antiestetici romanzi dell'occulto, redatti usando metodologie superate. Andrej Belyj non è un teurgo, ma l'arte teurgica la si può trovare sulla strada dello sfaldamento e della polverizzazione astrale tipica della creazione beliana.

www.esamizdat.it ◇ N. Berdjajev, *Un romanzo astrale (Riflessione sull'opera di A. Belyj Pietroburgo)*. Traduzione dal russo di G. Di Paola (ed. or. Idem, *Astral'nyj roman (Razmyslenie po povodu romana A. Belogo Peterburg)*, "Birževye vedomosti. Utrennij vypusk", 01.07.1916, 15651) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 449-454.

⁵ I versi sono tratti dalla poesia A. M. Pocco, compresa nella raccolta *Zvezda* [La stella, 1922], pubblicata per la prima volta – senza il titolo/dedica ad Aleksandr Michajlovič Pocco (1882-1941) – sul giornale "Birževye vedomosti. Utrennij vypusk", 29.5.1916, 15587. Cfr. A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*, op. cit., pp. 388-389.

⁶ Quando Berdjajev scrive e pubblica il saggio Belyj si trova ancora a Dornach con Asja Turgeneva; farà ritorno in Russia di lì a poco (agosto 2016).

◇ **N. Berdjaev, *An Astral Novel. A. Belyj's Petersburg*** ◇
Translated by Giovanni Di Paola

Abstract

Italian translation of *Astral'nyj roman (Razmyšlenie po povodu romana A. Belogo Peterburg)* by Nikolaj Berdjaev.

Keywords

Nikolaj Berdjaev, Andrej Belyj, Petersburg.

Author

Nikolaj Berdjaev (1874-1948) was a Russian philosopher, exponent of Christian existentialism. His thought was especially devoted to the concept of human freedom. He wrote several books, among which: *Landmarks, The Philosophy of Freedom, The Fate of Russia, Dostoevskii: an Interpretation, The Russian Idea*.

Translator

Giovanni Di Paola obtained his Bachelor's Degree in Foreign Languages and Culture from the University of Salerno, where he is currently attending the Master's Degree in Modern Languages and Literatures (curriculum: Linguistics and Language Teaching).

Publishing rights

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



© (2020) Giovanni Di Paola

Figure oscure

Nikolaj Berdjaev

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 455-461 ◇

LE memorie incompiute di Andrej Belyj su A. Blok si leggono con grande interesse. Sebbene al centro di queste memorie vi sia la figura di Blok, il loro contenuto va di gran lunga al di là del titolo, e anche il loro tema è assai profondo. Si tratta del tema delle anime dei poeti dalla sensibilità profetica, rivolti al futuro, che a inizio secolo videro le albe di una nuova era. Tale tema si può definire anche così: l'epifania della Sofia in Vl. Solov'ëv, Blok e Belyj, e il suo rapporto con i presagi della prossima rivoluzione. Forse che non è la Rivoluzione russa l'autentica rivelazione della Sofia nella vita russa? A questo proposito è necessario smascherare definitivamente l'insidiosa menzogna dovuta alla facile tendenza a confondere l'attesa rivelazione interiore, la rivoluzione dello spirito, con la Rivoluzione russa esteriore del 1917. Belyj è il più grande scrittore russo degli ultimi decenni, l'unico a manifestare autentici sprazzi di genio, mentre Blok è probabilmente il poeta russo più straordinario dopo Fet. Come fenomeno Belyj è più grande e più importante di Blok, ma Blok è più poeta. Entrambi negli anni della Rivoluzione cadde- ro preda di un'insidiosa tentazione, furono incantati da figure oscure e ingannevoli, e non riuscirono a discernerne gli spiriti. Entrambi erano ossessionati dalle forze elementari della Rivoluzione e non trovarono in sé la forza per elevarsi spiritualmente al di sopra di essa e dominarla.

La natura profetica della letteratura russa è sorprendente. Per tutto il XIX secolo essa è colma di presagi della futura rivoluzione, è insolitamente sensibile ai tumulti sotterranei. Già Puškin si preoccupava della possibilità di una rivoluzione in Russia e ne preannunciò la natura. Lermontov scrisse una straordinaria poesia: "Verrà l'anno, della Russia l'anno nero, / quando degli zar la corona ca-

drà"¹. Tjutčëv fu sempre tormentato dal problema della rivoluzione mondiale. Negli anni Ottanta, nell'era dell'apparente grandezza della monarchia russa, Konstantin Leont'ëv prevedeva che la Russia avrebbe infettato l'Europa con il comunismo, conducendo in essa la Cina che ne era stata contagiata. Infine, Dostoevskij è già un autentico profeta della Rivoluzione russa, della quale rivelò fin nel profondo i fondamentali principi spirituali e ne fornì le immagini.

Dostoevskij comprese definitivamente la rivoluzione dello spirito che si stava compiendo, ne rivelò la dialettica interna e preannunciò le sue inevitabili conseguenze. La rivoluzione dello spirito ha avuto inizio innanzitutto con Dostoevskij, con lui è iniziata un'epoca nuova, quasi un nuovo *aeon* universale. Persino Vl. Solov'ëv a questo proposito non è altrettanto significativo. Per Belyj e Blok Solov'ëv è soltanto un pretesto per esprimere le proprie esperienze e presentimenti sofianici, entrambi sono molto distanti da una reale e totale comprensione di Solov'ëv, e quest'ultimo li avrebbe disconosciuti. Che cos'ha in comune Blok con il Solov'ëv filosofo, teologo e pubblicista, con il Solov'ëv cattolico o ortodosso, che aspira all'unificazione della Chiesa? Vl. Solov'ëv credeva innanzitutto in Cristo, e soltanto dopo nella Sofia; Blok credeva o voleva credere innanzitutto nella Sofia, ma non credette mai in Cristo. Che cosa ha in comune l'ottimismo verso il futuro di Belyj e Blok con quella eccezionale creazione dello spirito profetico di Vl. Solov'ëv che è *Il racconto dell'Anticristo*? In questo volgersi verso ciò che verrà, verso la catastrofe futura, Vl. Solov'ëv, pessimista apocalittico, smaschera quello spirito dell'Anticristo che affascina A. Blok e A. Belyj. Solo alcuni dei versi

¹ "Настанет год, России черный год, / Когда царей корона упадет", М. Лермонтов, *Predskazanie* [1830], in М. Лермонтов, *Sočinenija v 6 t.*, I, Moskva-Leningrad 1954, p. 136 [N.d.T.].

sofianici di Vl. Solov'ëv lo legano ad A. Blok. Vl. Solov'ëv è molto interessante per i temi trattati, ma al tempo stesso è un poeta di secondo livello, di gran lunga inferiore ad A. Blok in poesia, e non si può essere un seguace di Solov'ëv riconoscendone solo alcune poesie. Di Vl. Solov'ëv A. Blok e A. Belyj avevano recepito soltanto una cosa:

L'eterno femminile in questo giorno
Verrà sulla terra nel suo corpo immortale.
Nella luce inesauribile della nuova dea
Il cielo si è versato nell'abisso dei mari².

Qui si pone il problema del valore e del significato delle inclinazioni sofianiche nella mistica russa, nel pensiero filosofico-religioso russo, nella poesia russa. Il sofianesimo di Vl. Solov'ëv ha indubbiamente influenzato non soltanto A. Blok e A. Belyj, ma anche Florenskij, Bulgakov, Ern. Il culto della Sofia è assai caratteristico delle correnti spirituali russe, ed è significativo che l'atteggiamento sofianico verso la Russia e il popolo russo prenda due indirizzi diametralmente opposti: l'una rintraccia l'aspetto sofianico nella monarchia autocratica russa, l'altra nella rivoluzione russa. In entrambi i casi viene deificato l'elemento popolare di saggezza femminile, bianco o rosso che sia, la verità deriva dal principio elementare femminile della vita popolare e non dallo spirito maschile, non dall'attività spirituale dell'uomo. Nello stesso Vl. Solov'ëv era assente tale divinizzazione dell'elemento popolare, egli non fu mai un populista mistico. Ma si è pronti a usarne l'intimo culto della Sofia per giustificare il populismo mistico.

Nella dottrina della Sofia di Vl. Solov'ëv e nella sua poesia mistica sofianica è presente una menzogna che ha generato oscurità nelle nostre correnti spirituali. Vl. Solov'ëv ha confuso la Sofia, saggezza divina, vergine celeste, con una dea terrena, con il femminile terreno. Con ciò si spiegano i motti pun-

genti verso Sof'ja Petrovna³, oggetto dell'amore di Vl. Solov'ëv, in cui il terzo Testamento (della Sofia) si congiunge con il secondo Testamento (di Pietro)⁴. Solo con ciò si spiegano le note con la firma "Sofi". Per questo fu così tormentoso per Solov'ëv l'incontro con Anna Schmidt⁵, con la più geniale figura del femminile che avesse conosciuto in tutta la vita, e tuttavia così poco attraente, così ripugnante per lui. La Sofia affascinava Solov'ëv, era il suo romantico tormento e beatitudine, eterna sete di incontri con la Sconosciuta ed eterna disillusione, eterna possibilità di confusione e travisamento. Per Solov'ëv la Sofia non era la vergine dell'anima, la sua verginità, purezza e castità, come nella dottrina di Jakob Böhme, la più profonda e pura dottrina della Sofia. La Sofia per Solov'ëv non era la vergine che l'uomo aveva perso e che doveva ritrovare come sua *Virginität*⁶; essa era quel femminile in cui il cielo si confondeva troppo con gli abissi marini, con l'elemento terreno. Tale culto della Sofia non rafforza, ma indebolisce l'uomo, non ricompone l'integrità della sua figura androgina, ma la divide; per questo la Sofia può manifestarsi in qualsiasi guisa, può essere non solo la vergine celeste, ma anche la donna terrena dissoluta, può tramutarsi nell'elemento "reazionario" o "rivoluzionario" della terra russa. Su questo terreno proliferano le correnti mistiche, irrazionali, ostili alla Parola, al Logos. È sorprendente questa passi-

² Dal poema di Solov'ëv *Das Ewig-Weibliche. Slovo uveščatel'noe k morskim čertjam* [L'eterno femminile. Discorso esortatorio ai diavoli marini, 1898]. Il testo esatto di questa strofa è il seguente: "Знайте же: Вечная Женственность ныне / В теле нетленном на землю идет. / В свете немеркнушем новой богини / Небо слилось с пучиною вод", "Sappiatelo chiaramente: l'Eterno femminile in questo giorno / Verrà sulla terra nel suo corpo immortale / Nella luce inesauribile della nuova dea / Il cielo si è versato nell'abisso dei mari" [N.d.R.].

³ Sof'ja Petrovna Chitrovo, "eterna amica" di Solov'ëv, nella sua immaginazione era l'incarnazione concreta della Sofia, "anima del mondo", "eterno femminile". Difficile ipotizzare cosa intendesse Berdjaev con "motti pungenti". Forse gli scherzi in versi indirizzati a un'altra Sofija, Martynova? [N.d.R.].

⁴ Il terzo Testamento è concepito da vari autori come continuazione della rivelazione nella linea dell'Antico e del Nuovo Testamento, che, senza sostituire o cancellare le rivelazioni precedenti, segna una nuova tappa nella relazione tra Dio e l'uomo [N.d.T.].

⁵ Anna Nikolaevna Schmidt, scrittrice mistica, sviluppa un sistema gnostico proprio per propagandare l'idea di terzo Testamento e di una nuova Chiesa, in cui pone l'accento sul principio femminile. La Schmidt apparve a Solov'ëv alcuni mesi prima della sua morte, convinta di essere la personificazione della Sofia e che Solov'ëv fosse la personificazione di Cristo, spaventando così il filosofo. Verosimilmente, la triste parodicità della situazione, che destò anche preoccupazione per le condizioni psichiche della nuova conoscente e per le interpretazioni troppo ardite della propria "esperienza sofianica" lo spinsero a scrivere una lettera alla Schmidt il 22 aprile 1900, cfr. *Pis'ma V. Solov'ëva. I-IV*, IV, Peterburg 1923, pp. 11-12. Si veda anche S. Bulgakov, *Vladimir Solov'ëv i Anna Šmidt*, in Idem, *Tichie dumy*, Moskva 1916, pp. 71-114 [N.d.R.].

⁶ Verginità [N.d.R.].

vità delle ricerche mistiche religiose russe. I russi attendono una nuova rivelazione, la rivelazione dello spirito, la manifestazione della Sofia, si sentono pervasi da correnti mistiche, si arrendono al richiamo di un avvenire sconosciuto e misterioso, si inchinano di fronte al misticismo dell'elemento popolare russo, della terra russa. Ciò è difficile da comprendere per gli uomini dell'Occidente. Gli uomini dell'Occidente si pongono una meta attiva e compiono gli sforzi spirituali necessari per raggiungerla. La loro mistica gli insegna i percorsi di ascesa spirituale, la loro teosofia gli insegna a sviluppare nuovi organi di ricettività: essi non comprendono affatto la condizione di attesa e passiva trepidazione mistica per ciò che verrà. O fanno la rivoluzione o combattono contro di essa, ma non si arrendono passivamente al suo ineffabile significato mistico. Invece i ragazzi russi, dalla disposizione mistica, attendono la rivelazione di ciò che sarà, puntano lo sguardo verso nuovi orizzonti, si sentono avvolti dall'elemento mistico, il cui significato gli resta incomprensibile e inesprimibile. In Blok soprattutto prevalgono il linguaggio "oscuro" e lo stile "medianico", l'incapacità di esprimere i propri presentimenti nella Parola, nel Logos. Ciò riflette una netta prevalenza del principio astrale su quello spirituale ed è questo il terreno di ogni confusione e travisamento. Quando scoppiò il tumulto rivoluzionario Blok e Belyj non ebbero la forza di manifestare l'energia maschile dello spirito, non riuscirono a discernere gli spiriti, ma dimostrarono di essere avvinti dall'elemento irrazionale della rivoluzione, travolti dalle sue correnti, le si arresero passivamente e tentarono di vedere in essa *colei* che aspettavano di incontrare. Non è forse questa una manifestazione di ciò che essi avevano atteso così a lungo in condizione di passività, che già presentivano quando a inizio secolo avevano scorto nuovi orizzonti? Quale suggestione, quale conforto! Finalmente era accaduto qualcosa di grande, l'elemento nascosto si era rivelato, e non si aveva la forza di opporvisi. Tale elemento era la forza elementare femminile, intimamente saggia, la forza elementare sofianica. Essa sembra deforme solo a prima vista, solo per la coscienza razionalistica; da essa si devono attendere la verità e la bellezza della nuova

vita. È sorprendente come nei confronti del principio femminile i "ragazzi russi" (uso l'espressione di Dostoevskij) manifestino non un atteggiamento attivo-maschile, bensì passivo-femminile.

Belyj confonde e identifica costantemente la "rivoluzione dello spirito" con la rivoluzione esteriore, politico-sociale, e lo stesso fa Blok, ma è qui che stanno la grande menzogna e l'inganno che deve essere svelato, è questa la tentazione dell'Anticristo. Nell'articolo introduttivo al primo volume di *Épopeja* [Epopèa, 1922] Belyj arriva a pronunciare queste parole: "Cristo si trova nell' 'Io' proletario: l'ideologia del proletariato è ideologia di un non riconosciuto Paolo cristiano, che si solleva ugualmente tanto contro il cristianesimo di Pietro quanto contro l' 'Io' del borghese, che nella sua libertà cerca di monopolizzare Cristo"⁷. In seguito, spiega che la rivoluzione dello spirito è transizione dalla persona, sempre limitata e chiusa in se stessa, al collettivo, all' "individualismo collettivo e al cosmismo eroico che si fa manifestamente strada nella cultura popolare"⁸. La rivoluzione dello spirito si rivela essere rivoluzione di classe, il cristianesimo di Paolo un cristianesimo di classe. Ma che cos'è il proletariato, una categoria economica? E sta a indicare la classe dei lavoratori delle fabbriche o indica forse una categoria spirituale? Belyj fonda la sua giustificazione della rivoluzione su giochi di parole e doppi sensi. Cristo può essere iscritto nell' "Io" proletario solo nel caso in cui questo superi la propria "proletarietà", così come Cristo può essere iscritto nell' "Io" borghese solo nel caso in cui questo superi il proprio "borghesismo". "Proletarietà" e "borghesismo" stanno uno di fronte all'altro, sono due lati dello stesso decadimento spirituale. Quando il proletario si trova nella condizione più "proletaria" è maligno, invidioso e vendicativo, e in lui non vi è Cristo. Ma il lavoratore può non trovarsi in tale condizione "proletaria", e allora in lui può vivere Cristo. Cristo è iscritto soltanto nell' "Io" *umano*, non in quello proletario o borghese. A quanto sembra, la rivoluzione dello spirito attesa da Belyj deve invece superare e annullare

⁷ A. Belyj, *Épopeja*, in "Épopeja. Literaturnyj ežemesjačnik pod redakcij Andreja Belogo", Moskva-Berlin 1922, 1, p. 10 [N.d.T.].

⁸ Ivi, p. 14 [N.d.T.].

l'uomo, sostituendolo con il collettivo ultra-umano. È proprio questa la tentazione dell'Anticristo: in Cristo l'uomo, la persona, è salvata e salvaguardata per la vita eterna, mentre nell'Anticristo la persona perisce e viene sostituita dal collettivo inumano. È a tale rivoluzione dello spirito, che distruggerà il volto umano e lo sostituirà con un collettivo inumano, che noi cristiani, fedeli alla religione del dio-uomo e della divinumantità, dobbiamo opporci. Questa è una rivoluzione volta a distruggere le basi eterne dell'essere, è anti-ontologica. Nell'opera di Belyj soccombe l'uomo, non l'umanesimo, che deve essere superato, ma l'uomo, immagine e somiglianza di Dio, e Belyj approva tale caduta, vede in essa il sorgere di una nuova vita, di una nuova coscienza. Egli lascia l'uomo in preda alle lacerazioni delle energie cosmiche e degli spiriti cosmici. Anche nell'antroposofia egli apprezza che l'uomo in essa sia un momento transitorio dell'evoluzione cosmica. La Sofia cosmica, non divina, ha sostituito e rimpiazzato Cristo, per questo si è cessato di scorgere in Dio l'uomo; al posto dell'immagine divina dell'uomo ovunque sono apparse maschere.

La letteratura russa dell'ultimo ventennio nelle sue più grandiose manifestazioni è affetta da depravazione ontologica, dissoluzione e disintegrazione dell'essere. I vortici cosmici hanno mandato in frantumi l'immagine dell'uomo, del mondo e di Dio, l'immagine di qualsiasi realtà stabile. Questa non è depravazione morale, bensì ontologica. Su questo terreno nasce un falso misticismo, mentre l'autentico misticismo è comunione con Dio, penetrazione nelle profondità della vita spirituale verso ciò che è più reale, più vitale. La mistica attuale legata alle correnti letterarie contemporanee gravita nelle sfere delle crisi dell'uomo e della cultura, della dissoluzione dell'essere, essa riflette soltanto il destino tragico dell'anima dell'uomo contemporaneo, è qualcosa di puramente astrale. Questa estrema presunzione mistica dei poeti e degli scrittori contemporanei è sintomo di insufficienza spirituale. Viviamo nell'epoca della falsa sopravvalutazione del significato mistico dell'arte. Troppi poeti del nostro tempo pretendono di avere esperienze mistiche e intuizioni mistiche, e guardano il resto dell'umanità dall'alto in basso.

Ma in realtà accostarsi all'esperienza mistica è più semplice per i comuni mortali che per i poeti contemporanei, poiché negli uomini semplici di cuore meno che in altri può esservi doppiezza e ambiguità. L'esperienza poetica e quella mistica si differenziano qualitativamente. Belyj e Blok avanzano la pretesa dell'accettazione e della comprensione mistica della rivoluzione, e tuttavia la poetizzano, in essi meno di tutti si può riscontrare il riconoscimento degli spiriti della rivoluzione, poiché essi stessi sono avvinti dai vortici delle sue forze elementari, sono privi della libertà dello spirito. Nelle memorie di Belyj si avverte lo spirito di un'insana *coterie* letteraria, dell'esaltazione della propria piccola cerchia. L'altra faccia di tale letterarismo e *coterie* è la prostrazione di fronte al "popolo", di fronte alla sua misteriosità e autenticità, e così accade di solito. Il travisamento religioso e la presunzione di Belyj e Blok si radica nella loro attesa delle rivelazioni del terzo Testamento, le rivelazioni della Sofia e dello spirito, senza che essi abbiano accolto il primo e secondo Testamento. Essi tengono separati tempo ed eternità, passato, presente e futuro, e si arrendono al falso idolo del futuro. Sono pessimisti nei confronti del passato e rosei ottimisti nei confronti del futuro, cosa che in sostanza rende la loro mistica areligiosa e antireligiosa. La religione è connessione, scoperta di comunanza e affinità, superamento dell'abisso tra passato e futuro, inserimento di ogni singolo attimo nell'eternità che rende vivo il culto degli antenati. Del resto, Belyj e Blok desiderano restare entro la frattura rivoluzionaria tra passato e futuro. Lo spirito rivoluzionario è sempre antireligioso, poiché contrario all'instaurazione di un legame e di una comunanza tra passato e futuro nell'eternità. L'ebbrezza mistica suscitata dalle rivoluzioni, dai processi nel tempo che lacerano ogni legame, è sempre antireligiosa. Belyj non conosce l'ipostasi del Padre, quasi gli fosse estranea l'esperienza della venerazione religiosa, dunque, di una parte significativa dell'esperienza religiosa. Egli insiste sulla propria origine spirituale proletaria, mentre il cristiano deve insistere sulla sua origine spirituale aristocratica, ossia avvertire il proprio legame con l'ipostasi del Padre. Ecco perché crede che la rivoluzione dello spirito, la nascita creativa

di una nuova vita, possa attuarsi tramite la distruzione, l'odio e la vendetta verso il Padre e tutto ciò che proviene dal Padre. Eppure, il vero miracolo della trasfigurazione della nostra vita peccaminosa e malvagia avverrebbe se nel mondo avesse luogo la rivoluzione dell'amore; solo questa possono attendere i cristiani. Marx scopri che attraverso il male nel mondo può essere realizzato il bene, che la rabbia e l'odio sono il percorso verso una maggiore armonia sociale, e vaste masse dell'umanità lo hanno seguito.

I cristiani non possono accettare tale percorso. Ma Belyj e Blok non sono cristiani, sono solo sofianici, si sono inchinati di fronte agli elementi cosmici e per loro questo è risultato accettabile. E sbagliano coloro che accettano misticamente la rivoluzione a credersi massimalisti. Oh no, essi sono minimalisti, si adattano ai processi necessari e fatali della storia, si muovono nella linea di minor resistenza. Bisogna chiamare massimalisti coloro che con le forze dello spirito si oppongono agli elementi, alle masse, ai rivolgimenti inevitabili, coloro che sono spiritualmente fedeli a ciò che potrebbe non vincere nel futuro. La fedeltà verso un passato oltraggiato può rappresentare un massimalismo più grande della rassegnazione a un futuro trionfante. L'eccezionale slancio rivoluzionario verso il futuro manifesta sempre un difetto di nobiltà d'animo, scarsa fedeltà e assenza di devozione religiosa. In Solov'ëv vi erano sia devozione religiosa, sia fedeltà ai santi padri e nobile resistenza allo "spirito del tempo". Per questo Blok e Belyj hanno poco in comune con lui; all'adorazione della Sofia come "divina umanità" essi hanno sostituito l'adorazione della Sofia come forza cosmica, né divina né umana.

La rivoluzione è venuta dallo spirito di Černyševskij, e non da quello di Solov'ëv. Né Solov'ëv può essere ricollegato a Lavrov, come suggerisce Belyj. La rivoluzione è derivata da un movimento centenario; nella linea di questo movimento troviamo Belinskij, Bakunin, Černyševskij, Dobroljubov, Michajlovskij, Lavrov, Plechanov, Lenin, ma non troviamo Čaadaev, Chomjakov, i Kireevskij, gli Aksakov, Gogol', Tjutčev, Dostoevskij, Solov'ëv, Leont'ev. Tutti questi, i nostri più importanti, vengono associati alla "reazione". Su questo è necessario riflettere. I rivoluzionari

sono "socratici" nel senso sprezzante e nietzschiano in cui Belyj e Blok usano questo termine. La rivoluzione nel suo significato ultimo è razionalismo portato all'estremo. L'estremo socialismo e l'estrema anarchia sono sistemi estremamente razionali. Il bolscevismo russo è il limite della follia razionalista. Lo spirito rivoluzionario è sempre guidato non soltanto dalla sete di distruzione, ma anche dalla frenetica volontà di razionalizzazione definitiva della società, di ordine perfetto regolato da una mente collettiva. La rivoluzione non vuole conoscere le forze organiche e irrazionali della società, sebbene sia essa stessa una forza irrazionale. In ciò consiste l'antinomicità della rivoluzione. Blok e Belyj, legati all'esperienza degli Sciti (scitismo)⁹ e al socialismo rivoluzionario di sinistra, rappresentano l'ultima trasformazione del populismo russo, ma la fondamentale menzogna del populismo sta nel suo adorare l'elemento della massa invece dello spirito, la quantità invece della qualità. Il populismo è il prodotto della coscienza e della mentalità dell'*intelligencija*; per questa coscienza e questa mentalità il popolo è un mistero, e in tale mistero è nascosta la verità, è nascosto Dio, di fronte a tale mistero bisogna inchinarsi. Si tratta di una coscienza non autonoma, ma eteronoma, generata dall'impotenza di sentirsi parte del popolo e di avvertire nel proprio profondo Dio e la verità. L'ambiguità e il linguaggio vago, "medianico", dal profondo si proietta all'esterno, nell'elemento del popolo. Per coloro che sono coscienti del proprio essere popolo il populismo è privo di ogni significato. La verità, la nuova vita, Dio si svelano nel proprio profondo, che è di per sé una profondità popolare, oltre-umana.

Le memorie su Blok non sono concluse, e il tragico destino di Blok non viene rivelato da Belyj. Difficile dire come farà, se finirà le sue memorie. Ma il destino di Blok è un destino assai significativo ed emblematico. In esso si assiste alla tragica rovina del falso romanticismo sofianico, di cui viene rive-

⁹ Gruppo di intellettuali che, in un'ottica antroposofica, vedevano nella rivoluzione una possibilità di rinnovamento della civiltà russa. Nel poemetto *Skifjy* [Gli Sciti, 1918] Blok celebrava con toni epici la rivoluzione come trionfo dell'identità asiatica dei russi. *Skifjy* è inoltre il titolo di un almanacco letterario in due volumi curato da Ivanov-Razumnik e pubblicato a Pietrogrado tra il 1917 e il 1918 [N.d.T.].

lata l'impotenza intrinseca. La "Bellissima Dama" non è reale, non è ontologica in Blok. Qui non vi è neppure un lontano accostamento alla Sofia ontologica, tutto è immerso in un'atmosfera cupa e ambigua, e non c'è resistenza spirituale contro tale oscurità e ambiguità. *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi, 1906], opera assai notevole di Blok, è la fine della "Bellissima Dama", in cui si rivela l'irrealità, l'inautenticità, la non ontologicità di ogni cosa. Nell'anima di Blok prolifera l'oscurità. Ed ecco che alcuni anni prima della morte ancora una volta riappare lo spettro della "Bellissima Dama", la Sofia, in una guisa sinistra inusuale. Egli la vede nell'immagine della Rivoluzione russa. Qui l'immagine della Sofia si immerge definitivamente nell'oscurità e scompare ogni chiara percezione dell'immagine divina. Blok pagò a caro prezzo, con la morte, per la sua illusione, per la terribile tentazione a cui si era arreso. Scrive *Dvenadcat'* [I dodici, 1918], opera straordinaria e quasi geniale, il meglio di quanto sia stato scritto sulla Rivoluzione. Ne *I dodici* viene data un'immagine genuina della Rivoluzione russa in tutta la sua terribile ferocia, ma la sua duplicità e ambiguità raggiungono il sacrilego. Qui Blok si concede una terribile licenza con la figura di Cristo. Il sofianesimo romantico e sognatore di Blok non gli ha aperto la strada verso la ricezione della figura e del volto di Cristo. Solo tramite Cristo si può superare la tentazione della duplicità del pensiero. In seguito, la vita di Blok viene definitivamente sommersa dall'oscurità. Ancora una volta l'immagine ingannevole della "Bellissima Dama" svanisce per lui, e lo lascia davanti all'abisso del vuoto. Muore di una malattia spirituale, per l'oscurità e l'incredulità spirituali da lui dichiarate. Blok è un'anima non credente che ha desiderato la fede per tutta la vita, che ha visto orizzonti ingannevoli, miraggi nel deserto, ma non ha visto la vera alba. Così nel suo tragico destino si manifesta la menzogna di tutto questo cammino, di tutta questa corrente nella vita spirituale russa. La letteratura ha avvertito il presagio della rivoluzione, la rivoluzione ha avuto luogo in letteratura prima che nella vita, ma può essere chiamato profeta solo colui che si eleva spiritualmente al di sopra della forza elementare di cui si fa profeta. Dopo la morte Blok fu

proclamato il più grande poeta russo, e giustamente. Un poeta non è tenuto a essere guida spirituale e profeta, la colpa è di coloro che vogliono renderlo tale.

www.esamizdat.it ◇ N. Berdjaev, *Figure oscure*. Traduzione dal russo di G. Rimondi (ed. or. Idem, *Mutnye liki*, in Idem, *Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva*, II, Moskva 1994, pp. 447-455) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 455-461.

◇ **N. Berdjaev, *Obscure Figures*** ◇
Translated by **Giorgia Rimondi**

Abstract

Italian translation of *Mutnye liki* by Nikolaj Berdjaev.

Keywords

Berdjaev, Russian Revolution, Sophianism, Spiritual Revolution, Blok, Belyj.

Author

Nikolaj Berdjaev (1874-1948) was a Russian philosopher, exponent of Christian existentialism. His thought was especially devoted to the concept of human freedom. He wrote several books, among which: *Landmarks*, *The Philosophy of Freedom*, *The Fate of Russia*, *Dostoevskii: an Interpretation*, *The Russian Idea*.

Translator

Giorgia Rimondi PhD (Slavistic studies), kandidat nauk (Pedagogy), is contract professor of Russian language and translation at the University of Parma and of Russian culture at the University of Milan. She is a member of A.F. Losev commission of the council “Istorija mirovoj kul’туры” (Russian Academy of Sciences). Her research interests range from Russian philosophical thought of the 1920s (in particular, A.F. Losev and the relationship between philosophy and literature) to teaching Russian as a foreign language. She recently published *Filosofskie i mirovozzrenčeskie osnovy chudožestvennoj prozy A.F. Loseva. Simboličeskoe i muzykal’noe vyraženie smysla* (Vodolej, Moskva 2019).

Publishing rights

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



© (2020) Giorgia Rimondi

Sul simbolismo di *Dafni e Cloe*

Dmitrij Merežkovskij

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 358-373 ◇

NOTA INTRODUTTIVA

DI ALESSANDRA VISINONI

TRA il 1890 e il 1917 un'esplosione di creatività trasforma profondamente la cultura russa in campo filosofico e artistico mescolando istanze estetiche e sociali. In questo fermento culturale, conosciuto come *serebrjanyj vek* [età d'argento], l'idea di sintesi ispirata al concetto di *Gesamtkunstwerk* [opera d'arte totale] wagneriana¹ e alla filosofia tedesca (in particolare, Nietzsche, Hegel e Schopenhauer)², influenza profondamente il processo di rinnovamento estetico, filosofico e religioso.

Convinti come i neoplatonici che il mondo sensibile altro non sia che il mero riflesso di una realtà ideale, superiore, accessibile solo all'artista in virtù del suo intuito e della sua immaginazione eccezionale, i membri dell'*intelligencija* russa concentrano la propria attenzione sulla dimensione spirituale e psichica. Gli scrittori simbolisti collaborano con pittori e compositori alla creazione di opere collettive (libri illustrati, melodrammi) al fine di superare i limiti espressivi delle singole arti³. Un altro importante obiettivo perseguito è l'affrancamento dai modelli occidentali, malgrado questo proposito, è bene precisare, sia privo di connotazioni nazionalistiche: l'esaltazione da parte di Nietzsche e di Wagner del teatro tragico greco

classico come massima espressione della coscienza del pubblico è infatti pienamente condivisa⁴. D'altra parte, l'*antičnosť* è una componente fondamentale dell'arte e della cultura russa fin dai tempi della conversione della Rus' di Kiev. Acquista però maggior peso con il *serebrjanyj vek* grazie allo sviluppo del movimento poetico simbolista e alla sua interazione con le diverse forme di espressione artistica⁵.

Come osserva Ju. Bondarenko, il metodo utilizzato dai simbolisti per accostarsi all'*antičnosť* è basato sulla pura ricezione poetica, attraverso la quale essi entrano in contatto e fanno propri i basilari principi filosofico-ideologici ed estetici dell'*antičnosť*.

Opere quali *Dionis i pradionisijstvo* [Dioniso e i culti predionisiaci, 1923] di Vjačeslav Ivanov o *Tajna Zapada. Atlantida-Evropa* [Il mistero dell'Occidente: Atlantide – Europa, 1931] di Dmitrij Merežkovskij rivelano un interesse inesauribile per il tema dell'*antičnosť* da parte dei simbolisti russi: ai loro occhi essa appare come il fondamento universale della storia e della cultura e, al contempo, l'oggetto primario dell'analisi filosofica e il fulcro dell'ispirazione artistica⁶. In particolare, Bondarenko individua ben quattro metodologie di elaborazione del materiale mitologico: la riproduzione fedele di immagini e trame mitologiche antiche, la trasformazione del mito arcaico in immagine neomitologica (processo che potremmo definire una forma di attualizzazione del mito antico), la trasformazione della figura del poeta moderno in figura mitologica attraverso la totale identificazione tra vita privata e dimensione poetica (si pensi, ad esempio, alla contrapposizione tra Valerij Brjusov – *čěrnyj mag* e Boris Bugaev – *Andrej Belyj*), la creazione "individuale" di miti, come quello di Soŭja – *Duša mira* di Vladimir Solov'ëv⁷.

Come già accennato, l'interazione dei simbolisti con le tradizioni della cultura antica avviene non solo direttamente, ma anche indirettamente attraverso le idee di artisti e filosofi europei: i simbolisti russi seguono con attenzione le meditazioni filosofiche di Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner.

Il wagnerismo, strettamente connesso alle idee nietzschiane, prende piede nella rivolta degli artisti e degli scrittori dell'età

¹ S. Durylin, *Vagner i Rossija*, Moskva 1913 p. 6: "это – неутоленная, растущая наша жажда религиозного искусства, это – народное русское и действительное донные христианское мифомышление, это – не покидающая нас никогда тоска по христианскому единому мироощущению, раскрываемому в жизни, мысли, искусстве. Здесь – наше русское право думать и говорить о Вагнере, здесь мыслимо и нерасторжимо сочетание слов: Вагнер – и Россия", tradotto in V. Strada, *Aleksandr Blok e Richard Wagner: musica e storiografia nel simbolismo russo*, "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari", 1984 (XXIII), 2, pp. 252-253. Cfr. D. Ricci, *Richard Wagner v russkom simvolizme*, in *Serebrjanyj vek v Rossii*, a cura di V. Ivanov – V. Toporov – T. Civ'jan, Moskva 1993, pp. 118-119, 122.

² Cfr. B. G. Rosenthal, *Nietzsche in Russia: The case of Merezhkovsky*, "Slavic Review", 1974, 33, pp. 429-452.

³ Durante il periodo dell'età d'argento rifiorirono le cosiddette arti figurative minori: l'illustrazione libraria e la scenografia. In entrambi gli ambiti si distinsero numerosi pittori che portarono tali discipline ai massimi livelli. Tra i maggiori esponenti ricordiamo Lev Bakst (1866-1924), Aleksandr Benua (1870-1960), Konstantin Somov (1869-1939), Mstislav Dobužinskij (1875-1957) e Ivan Bilibin (1876-1942). Cfr. D. Sarabjanov, *Istorija russkogo iskusstva. Konca XIX – Načala XX veka*, Moskva 1993, pp. 101-105; V. Pica, *Gli odierni decoratori del libro in Russia [su Konstantin Somov, Aleksandr Benua, Lev Bakst, Evgenij Lansere, Mstislav Dobužinskij, Ostrumova, Ivan Bilibin]*, "Emporium", 1916 (XLIII), 256, pp. 243-258; W. Ritter, *Artisti contemporanei: Léon Bakst*, "Emporium", 1912 (XXXVI), 216, pp. 403-421; A. Lualdi, *Cronache musicali. I balli russi alla Scala*, "Emporium", 1927 (LXV), 386, pp. 119-120; G. M. Lo Duca, *Diaghilev e i balletti russi*, "Emporium", 1939 (XC), 536, pp. 93-102.

⁴ Cfr. B. G. Rosenthal, *Wagnerism in Russia*, in *Wagnerism in European Culture and Politics*, a cura di D. C. Large – W. Weber, Ithaca-London 1984, p. 205.

⁵ Cfr. Ju. Bondarenko, *Interpretacija antičnogo mifa v tvorčestve russkich simvolistov*, "Vestnik Tomskogo universiteta", 2009, 329, p. 65.

⁶ Per ulteriori approfondimenti cfr. S. Averincev, *Obraz antičnosti*, Sankt-Peterburg 2004; A. Losev, *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*, Moskva 1993.

⁷ Cfr. Ju. Bondarenko, *Interpretacija*, op. cit., pp. 67-68.

d'argento contro la visione positivista-utilitarista che aveva dominato la cultura russa dagli anni Sessanta del XIX secolo. A partire dal 1889, infatti, a fronte dell'assassinio dello zar Alessandro II nel 1881, l'*intelligencija* russa dedica particolare attenzione alla lettura di Schopenhauer, la cui popolarità tra gli studenti negli anni Ottanta testimonia un crescente clima di confusione e pessimismo: quando l'appiglio del populismo, che fino a questo momento ha sostituito la religione per gli esteti, viene a mancare, alcuni intellettuali ripiegano sul marxismo, altri fanno dell'arte l'oggetto del loro credo. L'intellettuale russo a cavallo tra due secoli si sente più che mai impotente di fronte all'instabilità sociopolitica, e l'attesa di eventi apocalittici a fine del secolo libera la coscienza dai dogmi del razionalismo insufficienti a placare tale ansia. Ci si appella pertanto all'irrazionale: la componente religiosa nella comprensione del mondo diventa elemento peculiare della cultura propria del passaggio tra vecchio e nuovo secolo. D'altra parte, però, l'idea di un 'modello religioso di Rinascimento culturale' non può collimare con i principi della Chiesa ortodossa. Nondimeno le utopie religiose costituiscono il nucleo di una nuova coscienza mistica includente l'idealizzazione del cosiddetto *zolotoj vek* [età dell'oro], rigorosamente basato sulla tradizione cristiana e rappresentante il nucleo di un imminente rinnovamento su scala mondiale: pioniere di questa rivoluzione è, senza dubbio, Dmitrij Merežkovskij.

Come osserva N. Klement'eva, per Merežkovskij il processo di edificazione di tale nuova coscienza religiosa implica la stretta correlazione tra creatività artistica e messaggio spirituale⁸. A tale proposito, il poeta scrive: "la religione si trova nel profondo dell'arte, così come nel profondo della vita. La religione collega l'arte alla vita, e non ci può essere nessun altro collegamento"⁹.

Attingendo alle proprie sensazioni e alle tradizioni filosofiche di Hegel e Nietzsche, Merežkovskij giunge alla conclusione che l'idea di sintesi sia l'unica via percorribile per uscire dalla crisi¹⁰. All'inizio degli anni Novanta, in cerca di ispirazione creativa e spirituale, Merežkovskij intraprende una serie di viaggi annuali nel Mediterraneo per approfondire la propria conoscenza della cultura classica e del Rinascimento italiano. In una prima fase, l'interesse per l'antica Grecia si concentra sulla visione del mondo dei grandi tragici: nascono così le traduzioni del *Prometeo incatenato* (1890) di Eschilo, dell'*Antigone* (1892), dell'*Edipo re* (1894) e dell'*Edipo a Colono* (1894) di Sofocle, della *Medea* (1894) e dell'*Ippolito* (1892) di Euripi-

de¹¹. Merežkovskij attribuisce a questi autori una sensibilità molto vicina a quella dell'uomo contemporaneo e, pertanto, la riscoperta delle loro opere in terra russa rappresenta un passo fondamentale nel percorso della piena realizzazione di quella sintesi auspicata dal poeta.

Nel 1896 Merežkovskij pubblica il romanzo *Smert' Božej: Julian Odstupnik* [La morte degli dei: Giuliano l'Apostata, 1896], primo volume della trilogia *Christos i Antichrist* [Cristo e l'Anticristo, 1896-1904], i cui temi di fondo sono il superamento del catastrofismo e la concettualizzazione delle atmosfere escatologiche che dominano la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. L'imperatore Flavio Claudio Giuliano (330-363)¹², meglio noto come Giuliano l'Apostata, nato cristiano ma deciso a riconvertire l'Impero romano allo spirito pagano, appare agli occhi di Merežkovskij non nelle vesti di paladino anti-cristiano bensì in quelle di simbolo delle contraddizioni e del dolore di un'epoca di passaggio, l'antieroe di una disperata utopia sincretica, sintesi ardita tra il mondo pagano ed ebraico animato dalla 'religione della carne' (l'età del Padre) e il cristianesimo (l'età del Figlio) con la sua 'religione dello Spirito'. Per illustrare il suo pensiero, il poeta simbolista si rifà alla dialettica hegeliana: il periodo precristiano (paganesimo ed ebraismo) rappresenta la tesi, il cristianesimo è l'antitesi mentre la sintesi degli elementi costitutivi delle due epoche è data dall'imminente seconda venuta di Cristo (la cosiddetta età dello Spirito)¹³.

Alla base del romanzo troviamo due miti fondamentali: il mito del superuomo (o per meglio dire dell'oltreuomo nietzschiano) e il mito del Buon Pastore evangelico, che finiscono col sovrapporsi, poiché solo il superuomo è in grado di incarnare l'idea di unità e di *bogočelovečestvo* [divina umanità]¹⁴.

In tale prospettiva, è interessante notare come l'immaginario bucolico si inserisca nel quadro dello sviluppo teorico in maniera peculiare, attraverso l'introduzione nella narrazione

⁸ Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija v religiozno-žilosofskih iskanijach D. Merežkovskogo*, "Vestnik gumanitarnogo obrazovanija", 2016, 1, p. 103; J. Scherrer, *Pour Une Théologie De La Révolution: Merežkovski et le Symbolisme Russe*, "Archives De Sciences Sociales Des Religions", 1978 (XXIII), 45.1, pp. 27-50; Idem, *Les "sociétés philosophico-religieuses" et a quête idéologique de l'intelligentsia russe avant 1917*, "Cahiers du monde russe et soviétique", 1974 (15), 3-4, pp. 297-314.

⁹ Cfr. D. Merežkovskij, *Večnye sputniki: Roman. Stichotvorenija. Literaturnye portrety. Dnevnik*, Moskva 1996, p. 689: "В глубине искусства — религия, и в глубине жизни — религия. Религия соединяет искусство с жизнью, и никакого другого соединения быть не может".

¹⁰ Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija*, op. cit., p. 104.

¹¹ Da Euripide Merežkovskij aveva già tratto ispirazione nella sua prima raccolta di poesie, pubblicata nel 1888, per la trasposizione di un brano de *La morte di Clitemnestra*. Cfr. A. Dechtjarenok, *Tvorčestvo D.S. Merežkovskogo v svete recepcii antičnosti*, "Filologija. Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačevskogo", 2012 (1), 2, p. 53. Inoltre, stando a quanto dichiarato in una lettera a M. Ermilova dell'estate 1892, il poeta aveva progettato di tradurre anche *Elettra* di Sofocle ed *Elettra, Alcesti, Ifigenia in Aulide e Ifigenia in Tauride* di Euripide. Cfr. A. Uspenskaja, *Grečeskaja tragedija v perevodach D.S. Merežkovskogo*, in *Eschil, Sofokl, Evripid, Tragedii. Pervody D.S. Merežkovskogo*, Moskva 2009, p. 10.

¹² Flavio Claudio Giuliano (331-363) è l'imperatore romano passato alla storia con il soprannome di 'apostata' per il suo vano tentativo di restaurazione del paganesimo, riformato sul modello della Chiesa cattolica.

¹³ Cfr. B. G. Rosenthal, *Dmitri Sergeevič Merežkovskij and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality*, L'Aja 1975, pp. 170-189. Tale convinzione spinse Merežkovskij e la moglie, Zinaida Gippius, a concretizzare le proprie teorie fondando, nel 1901, la Società religioso-filosofica di San Pietroburgo per diffondere la loro visione, coinvolgendo intellettuali e membri del clero in accessi e appassionanti dibattiti. Per ulteriori approfondimenti si vedano T. Pachmuss, *Zinaida Gippius: An intellectual Profile*, Carbondale 1971; C. H. Belford, *The Seeker: D.S. Merežkovskij*, Lawrence 1975; I. Voroncova, *Russkaja religiozno-žilosofskaja mysl' v načale XX veka*, Moskva 2017.

¹⁴ Cfr. I. Pričhod'ko, "Večnye sputniki" *Merežkovskogo (k probleme mižologizacii kul'tury)*, in *D.S. Merežkovskij: mysl' i slovo*, a cura di V. Keldyš — I. Koretskaja — M. Nikitina, Moskva 1999, pp. 198-206.

delle cosiddette 'isole': lembi di terra emersa circondati completamente dal mare, dove il progresso umano si è arrestato alla mitica età dell'oro, e per questo si sono mantenuti protetti dall'ingerenza del mondo esterno, moderno¹⁵. Le 'isole' sono caratterizzate, nella loro descrizione, dagli elementi tipici della semantica pastorale-idilliaca: fonti, alberi, fiori, freschezza. Tuttavia, a differenza della tradizione letteraria classica, queste immagini evocanti l'idea del tramonto, dell'autunno, della morte silenziosa, assumono i tratti del ricordo nostalgico di un mondo perduto¹⁶. In diversi passaggi del romanzo, Merežkovskij sottolinea intenzionalmente come lo spazio e il tempo appaiono immobili, cristallizzati¹⁷. Il Buon Pastore è interpretabile quale simbolo di un ideale morale ed etico, dal quale, secondo il poeta simbolista, sia i pagani sia i galilei¹⁸, o per meglio dire, i cristiani sono lontani. La lotta tra i due popoli intrapresa nel tentativo di fare propria la religione del Buon Pastore è la causa primaria del tormento spirituale di Giuliano¹⁹.

Come afferma Klement'eva, Giuliano, in questo senso, è un personaggio nietzschiano: il Buon Pastore trasformatosi in Zarathustra. Per certi versi, ciò è dovuto al fatto che la figura di Cristo, nei racconti evangelici, mostra una volontà ambivalente: da un lato, egli è il Buon Pastore, viva incarnazione della mitezza e dell'umiltà, dall'altro è il Messia indignato che caccia i mercanti dal tempio e sembra minacciare la distruzione di Gerusalemme: "Non pensate che io sia venuto a mettere pace sulla terra; non sono venuto a metter pace, ma spada", Mt. 10, 34²⁰.

Il romanzo si chiude, infine, con il malinconico inno al dio Pan, suonato dal flauto di un giovane pastore, che accompagna da lontano le lodi intonate dai monaci in un monastero²¹: la potenza della musica unisce idealmente i due mondi, introducendo l'alba di una nuova era.

Parallelamente alla composizione di *Giuliano l'Apostata*, Merežkovskij si dedica alla traduzione, la prima in lingua russa, del romanzo di Longo Sofista (III sec d.C.) *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*²², opera che nel corso dei secoli ha già incontrato i favori di numerosi grandi autori della letteratura europea (da Rousseau a Goethe)²³ e che torna in auge in Russia grazie ai *miriskussniki* (ovvero gli artisti e i letterati membri dell'associazione *Mir Iskusstva* [Mondo dell'arte]): si pensi al balletto diretto da Michel Fokine musicato da Maurice Ravel, con costumi e scenografie di Leon Bakst²⁴ o ai quadri di Konstantin Somov²⁵, i quali, a loro volta, devono la riscoperta del romanzo bucolico a Merežkovskij stesso²⁶.

Merežkovskij accompagna il suo lavoro di traduzione con una breve premessa introduttiva in cui si possono intravedere già i cardini di quella che diventerà la sua dottrina filosofico-religiosa. In *O simbolizme Dafnisa i Chloja* Merežkovskij comincia, infatti, a delineare le dinamiche intercorrenti tra cristianesimo e paganesimo, tema approfondito nelle trilogie. Del romanzo di Longo, a cui Merežkovskij fa costantemente riferimento usando l'appellativo 'poema', viene in primo luogo messa in evidenza l'assenza di concreti riferimenti storici, assenza che il poeta simbolista spiega come volontà da parte dell'autore di estraniarsi dal proprio tempo, "forse, uno di quei tempi disperati, soffocanti e opprimenti, in cui la gente cerca nell'invenzione poetica dolcezza e oblio", un tempo, collocabile tra il II secolo, ossia all'incirca all'epoca di Marco Aurelio

¹⁵ Sul ruolo della pastorale nell'immaginario letterario russo vedere: I. Pichod'ko, *Elementy pastoral' v drame A. Bloka "Roza i krest"*, in *Pastoral' v teatre i teatral'nost' v pastoral'*, a cura di T. Sas'kova et al., Moskva 2001, pp. 114-119; T. Fominyč, S.S. Zajaickij "Krasavica s ostrova Ljulju": *pastoral'nye aspekty romana i ego inscenirovki*, in *Pastoral'. Idillija. Utopija*, a cura di T. Sas'kova, Moskva 2002, pp. 94-106; Idem, *Zolotoj vek v komedii P.P. Muratova "Mavritanija"*, in *Pastoral' nad bezdnoj: sbornik naučnyh trudov*, a cura di T. Sas'kova, Moskva 2004, pp. 96-106; T. Sas'kova, *Pastoral'nye mečty u kraja bezdny: cikl F. Sologuba "Svirel"*, Ivi, pp. 115-127; Idem, *Idilličeskoe v sisteme čudožestvennogo mirosozercanija romantizma (P. Katenin)*, in *Pastoral'. Idillija. Utopija*, op. cit., pp. 59-70; Idem, *Pastoral' v russkoj poezii XVIII veka*, Moskva 1999; Idem, *Pastoral' v russkoj literature XVIII-pervoj tretij XIX veka, dissertacija*, Moskva 2000; G. Ermolenko, *Tradicii rimskoj pastoral'noj poezii v poemach N. Zabolockogo 1920-1930-ch gg.*, in *Pastoral' nad bezdnoj*, op. cit., pp. 128-136.

¹⁶ Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija*, op. cit., p. 104.

¹⁷ Cfr. D. Merežkovskij, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, I, Moskva 1990, pp. 52-53, 236-237.

¹⁸ Si noti che Merežkovskij utilizza spesso l'aggettivo *galilejan* [galileo, abitante della Galilea] in luogo di 'cristiano'. Non a caso, 'il Galileo' è uno degli appellativi di Cristo.

¹⁹ Cfr. I. Osipova, *Pastoral'nost' kak točka peresečenija modal'nostej v strukture simbolistogo romana (D.S. Merežkovskij "Julian Ostupnik")*, in *Pastoral'. Idillija. Utopija*, op. cit., pp. 86-94.

²⁰ Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija*, op. cit., p. 104.

²¹ D. Merežkovskij, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 306.

²² Titolo originale: *Dafnis i Chloja. Drevnegrečeskij roman Longusa. Per. D.S. Merežkovskogo*, Sankt-Peterburg 1895, pp. 5-12. *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* rappresenta il prototipo del romanzo erotico tardoantico. Motivo centrale della narrazione è l'amore tra due adolescenti, il pastore Dafni e la capraia Cloe, che viene descritto in maniera vivida e suggestiva grazie alla straordinaria ricchezza di dettagli naturalistici. Lidillio, magistralmente incastonato nella serenità dell'ambiente agreste, viene ostacolato da effimeri contrattempi, i quali procrastinano l'inevitabile lieto fine: la scoperta delle nobili origini dei due giovani, che convolano infine a giuste nozze. Il tono raffinato ed elegante della narrazione oscilla tra il malizioso, il candido e il sensuale com'è proprio del gusto letterario ellenistico.

²³ Sulla fortuna letteraria del romanzo di Longo Sofista si veda M. F. Ferrini, *Longo nell'età moderna: diffusione e fortuna*, in Idem, *Bibliografija di Longo, Dafni e Cloe. Edizioni e traduzioni*, Macerata 1991, pp. 7-53.

²⁴ Cfr. S. Morris, *The Origins of Daphnis et Chloé (1912)*, "19th-Century Music", 2004 (XXVIII), 1, pp. 50-76; S. Beta, *Le Dieu Pan Fait Pan Pan Pan De Son Pied De Chèvre: Daphnis and Chloe on the Stage at the End of the Nineteenth Century*, in *Fictional Traces: Reception of the Ancient Novel*, 2, a cura di M. P. Futre Pinheiro — S. J. Harrison, Groningen 2011, pp. 157-168.

²⁵ Cfr. Long, *Dafnis i Chloja. Perevod i predislovie Polya-Lui Kur'e; akvareli i risunki Konstantina Somova*, Pariž 1931.

²⁶ Si noti che, malgrado Merežkovskij non tratti l'argomento, la scelta di *Dafni e Cloe* come opera di riferimento per l'*intelligencija* russa dell'inizio del XX secolo si inserisce pienamente nel contesto della sintesi delle arti, in quanto essa stessa appare come *Gesamkunstwerk ante litteram*: nella struttura dell'opera la musica è un elemento costitutivo fondamentale così come l'arte figurativa (si pensi all'affresco descritto nel preludio del romanzo dal quale l'autore afferma di aver tratto ispirazione). Cfr. S. Montiglio, *The (Cultural) Harmony of Nature: Music, Love, and Order in "Daphnis and Chloe"*, "Transactions of the American Philological Association", 2012 (142), 1, pp. 133-156; K. Schlapbach, *Music and Meaning in Longus' Daphnis and Chloe: The Inset Tales in Their Performative Settings*, "Phoenix", 2015 (69), 1-2, pp. 79-99; M. Mittelstadt, *Bucolic-lyric motifs and dramatic narrative in Longus' Daphnis and Chloe*, "Rheinisches Museum Für Philologie", 1970 (113), 2-3, pp. 211-227.

(121-180), e il IX: ben sette secoli ove i fondamenti del *byt*²⁷, del vivere sociale sono rimasti immutati.

Secondo Merežkovskij il romanzo non è stato scritto da un 'elleno', da un greco, bensì da un 'ellenista', ovvero da un uomo colto per cui l'Ellade rappresenta un'utopia di purezza e bellezza, un'età aurea verso cui provare una nostalgia profonda, proprio come i simbolisti provano nostalgia ripensando al secolo mitico e irripetibile dei Gogol', dei Puškin, dei Turgenev, dei Tolstoj e dei Dostoevskij. Di Longo conosciamo a malapena il nome ma per Merežkovskij potrebbe avere il volto di uno qualsiasi di quegli eruditi che circondavano Flavio Claudio Giuliano. I sodali dell'imperatore, nel loro essere "raffinati e solitari sognatori, irrimediabilmente innamorati non del corpo senza vita, bensì unicamente della bella ombra della defunta Ellade", conducono un'esistenza sospesa tra passato e futuro, non meno confusa e gravida di attese di quella condotta da Merežkovskij e dagli altri simbolisti russi, per essi "l'Ellade è la gioia, la pienezza e la bellezza della vita pagana, dello spirito pagano. [...] tali valori non sono la realtà, ma un'ombra; non il presente, bensì un passato più o meno remoto; non ciò che è, ma ciò che è stato e che dovrebbe essere". In tale prospettiva, il romanzo che ha per protagonisti Dafni e Cloe rappresenta un ultimo scorcio di quel mondo protetto da Pan, divinità silvana dell'amore carnale, la cui scomparsa segna la fine, come afferma Merežkovskij citando liberamente la *Praeparatio Evangelica* [Preparazione evangelica o Preparazione ai Vangeli] di Eusebio di Cesarea²⁸, dell'era politeista e l'avvento del cristianesimo (non a caso gli attributi del dio, ovvero piede caprino, corna e coda sono le stesse del diavolo): "È morto, è morto il Grande Pan!"²⁹: questo grido ha già risuonato da un estremo all'altro per tutta la rattristata e oscurata terra degli dei, tra le onde, che bagnano le luminose rive di Lesbo. Dalla deserta collina della Palestina, dal vergognoso strumento di tortura romano – due pali di legno, messi a croce, si estende sul mondo intero quell'ombra lunga e nera, da cui il mondo non deve più salvarsi nemmeno nell'angolo tiepido e soleggiato dell'isola beata".

Per rimarcare la legittimità del processo di sintesi tra mondo pagano e mondo cristiano, Merežkovskij precisa che non solo gli ellenisti, ma anche i Padri della Chiesa (Basilio Magno³⁰,

Gregorio Nazianzeno³¹ e Giovanni Crisostomo³²) hanno profuso notevoli sforzi nella conciliazione tra la cultura spirituale pagana (politeista) e quella cristiana ('galilea'), sintesi auspicata da San Clemente Alessandrino³³, il quale, pagano di nascita ma convertitosi al cristianesimo, approfondisce le verità di quest'ultimo confrontandole con quello che era stato il pensiero dei principali filosofi greci (Platone, Aristotele, Eraclito, Democrito, ecc.), mettendone in evidenza i punti di contatto e quelli, più numerosi, di contrasto.

L'impegno profuso dalle sopracitate categorie di dotti nel IV-V secolo rappresenta, secondo il fondatore del simbolismo russo, un primo, seppur fallito, tentativo di rinascita culturale che prelude al Rinascimento italiano del XV; un rinnovamento che in entrambi i casi ha come fulcro "l'ingenuo (o deliberato) confronto tra i due principi, cristiano e pagano, del Golgota e dell'Olimpo, in un'appassionata, anche se inestinguibile, sete di risolvere questa contraddizione". Tuttavia, denuncia il poeta, la santa Inquisizione nel Seicento e il "freddo accademismo" del Settecento hanno vanificato le speranze degli artisti e degli intellettuali rinascimentali. Individuare le leggi che regolano i meccanismi dei corsi e dei ricorsi storici è un'impresa che finora non ha avuto modo di compiersi, nondimeno il romanzo di Longo è un chiaro esempio di come la conciliazione tra i due principi sia possibile: esso è, per Merežkovskij, una sorprendente combinazione di vizio (la 'verità della carne') e di purezza (la 'verità del cielo'), di vecchio e di nuovo. Il poeta paragona *Le avventure di Dafni e Cloe* a capolavori della prima fase della produzione artistica di Sandro Botticelli (1445-1510), quali *Primavera* e *Nascita di Venere* (entrambi risalenti al periodo 1477-1485): sia nel romanzo sia nei dipinti infatti "il gioco innocente dell'amore e la più grande castità confinano con la pericolosa e raffinata seduzione"³⁴. Tuttavia, afferma

Fusus Tractatae) che comprende 55 articoli sui doveri generali del monaco, anche se Basilio parla genericamente di 'fratello'. In un secondo momento redasse la 'piccola regola' (*Regulae Brevis Tractatae*) che è una sorta di casistica sulla vita monastica. In esse San Basilio presenta la vita monastica come lo stato ideale per raggiungere la perfezione cristiana, o meglio invita tutti, anche chi oggi definiremmo laico, a condurre, indipendentemente dalla propria condizione di vita, uno specifico stile di vita. Diede così origine all'ordine dei monaci basiliani che da lui presero il nome.

³¹ San Gregorio Nazianzeno, detto il Teologo (330-390), coetaneo e amico di san Basilio Magno, è stato uomo di studio e poeta. Ordinato sacerdote fu vescovo a Sisimo e quindi a Costantinopoli. Insieme a san Basilio, contribuì in modo decisivo con i propri scritti, al concilio ecumenico di Costantinopoli del 371.

³² San Giovanni Crisostomo (nato fra il 344 e il 354 - 407) è un padre della Chiesa e il più celebre degli oratori sacri. Si formò presso il retore Libanio e presso i vescovi Melezio e da Diodoro di Tarso. Nella sua omiletica riecheggiano i temi cardine della tradizione patristica greca e soprattutto della scuola antiochena. La sua personalità è quella di un moralista, desideroso di riformare la vita cristiana, secondo l'ideale delle primitive comunità cristiane concepite nello schema del cenobitismo.

³³ San Clemente Alessandrino (al secolo Tito Flavio Clemente, 150-215) è stato un apologeta cristiano, teologo missionario per il mondo culturale greco, e il secondo capo riconosciuto della scuola catechetica di Alessandria.

³⁴ Per un approfondimento sulla rappresentazione della sessualità nel romanzo di Longo Sofista si vedano S. Epstein, *The Education of Daphnis: Goats, Gods, the Birds and the Bees*, "Phoenix", 2002 (56), 1-2, pp. 25-39 e bibliografia annessa; I. Repath, *Platonic Love and Erotic Education in Longus' Daphnis and Chloe*, in *Echoing Narratives: Studies of Inter-*

²⁷ *Byt* è un termine russo dal duplice significato: secondo il contesto, può indicare sia il modo di vivere la quotidianità di un determinato popolo (o di una determinata sfera sociale) sia le condizioni che determinano le caratteristiche dell'esistenza quotidiana di una singola persona.

²⁸ La *Praeparatio evangelica* è un'opera di apologetica cristiana scritta da Eusebio di Cesarea (265-340), consigliere e biografo dell'imperatore romano Costantino I (274-337) intorno al 313 al fine di dimostrare la superiorità del cristianesimo sulle religioni pagane e sulle filosofie.

²⁹ Si noti che Pan è l'unico dio di cui sia narrata la morte. L'episodio al quale Merežkovskij allude è narrato per la prima volta da Plutarco (46/48- 125/127) nel *De defectu oraculorum* [Sul tramonto degli oracoli], uno dei 78 trattati che compongono i *Moralia* [Opere morali, in greco ἠθικά, *Ethiká*].

³⁰ San Basilio Magno (329-379) è stato un vescovo, teologo e fondatore greco, venerato come santo dalla Chiesa, di cui oltre che vescovo fu confessore e dottore della Chiesa nonché primo dei Padri della Chiesa ortodossa. San Basilio, per dare ordine ai suoi cenobi, dettò la 'grande regola' (*Regulae*

Merežkovskij, né Longo, né Botticelli sono stati in grado di essere all'altezza delle proprie creazioni: il fascino contraddittorio dei personaggi da essi stessi creati, una malia al contempo innocente e peccaminosa, è qualcosa di assolutamente rivoluzionario che rimanda all'avvento della nuova età dello Spirito, un'epoca in cui le apparenti incongruenze tra 'carne' e 'cielo' cedono il posto a qualcosa di inedito e a lungo auspicato, a un nuovo livello di consapevolezza dell'animo umano. Non a caso Botticelli, sotto l'influenza di Savonarola, ripudia la sua prima produzione per dedicarsi a raffigurazioni evangeliche, come il *Compianto sul Cristo morto* (1495-1500 circa), che pongono l'accento sull'idea di martirio e sacrificio supremo. A tale proposito, Merežkovskij avanza l'ipotesi che lo stesso Longo abbia avuto un ripensamento analogo a quello del pittore fiorentino: "Chi lo sa, forse anche l'autore di *Dafni e Cloe* pentendosi, come molti in quei giorni, sotto la veste nera di un monaco bizantino, ricordò con rimorso il libro che scrisse nei giorni della sua giovinezza pagana per dispetto ai 'Galilei' e che, molti secoli dopo, sarebbe dovuto risorgere per sedurre i nostri cuori con il suo immancabile fascino casto e peccaminoso". D'altra parte, precisa Merežkovskij, *Dafni e Cloe* non sono veri pastori, bensì figli di ricchi proprietari terrieri che risiedono in città: non a caso entrambi sono accomunati da una sensibilità femminile, propria della cultura urbana. *Dafni* si distingue da *Cloe* soltanto perché fisiologicamente maschio, ma proprio come la sua compagna sopravvive alle traversie della vita unicamente perché le divinità silvane (le Ninfe, Pan e, non ultimo, Eros) vegliano su di lui. I due pastorelli non mostrano traccia del tragico eroismo, proprio dell'antico popolo greco, che caratterizza indistintamente i protagonisti maschili e femminili della letteratura ellenica: al contrario, si ritrovano costantemente in balia degli eventi e la loro unica reazione è quella di sciogliersi in lacrime. Tale caratteristica, secondo Merežkovskij, avvicina *Dafni e Cloe* alla sensibilità cristiana e medievale, una sensibilità sviluppata e portata agli estremi nei componimenti dei trovatori provenzali, nella *Vita nuova* di Dante e nelle liriche petrarchesche per giungere all'idillio sentimentale della *Nuova Eloisa* di Rousseau fino al romanzo psicologico di argomento romantico del XIX secolo.

Nondimeno Merežkovskij individua nell'opera di Longo un nucleo "autenticamente greco", e per renderlo chiaro al lettore rimanda al Goethe delle *Conversazioni con J. P. Eckermann*³⁵, che paragona *Dafni e Cloe* alle pitture di Ercolano.

Nel brano citato da Merežkovskij, Goethe esalta, in primo luogo, la 'separatezza' della Lesbo di Longo dal resto del mondo, in sintonia con la visione del simbolista russo. In secondo luogo, il poeta tedesco si dichiara incantato dalla nitidezza e dallo splendore del paesaggio raffigurato in *Dafni e Cloe* e afferma che nel romanzo vengono esaltate tutte le fasi della vita attraverso il *leitmotiv* dell'esperienza amorosa. Per tali

motivi il "gran pagano" considera *Dafni e Cloe* un capolavoro ai livelli dell'epica omerica e delle tragedie sofoclee.

Tuttavia, Merežkovskij obietta a Goethe di non aver saputo cogliere a pieno gli elementi più drammatici e realistici della narrazione, come gli episodi che gettano luce sulla pratica comune dello schiavismo apparentemente diffusa nell'isola di Lesbo e, se ne deduce, nella società in cui vive Longo. La leggerezza con la quale il romanziere ellenista sembra affrontare l'argomento nulla toglie alla tragicità degli eventi e alla potenza con cui s'imprimono nell'animo del lettore: per questo Merežkovskij ipotizza che Longo volesse trasmettere un messaggio molto più profondo, nascosto tra le righe. E resta quasi sbalordito leggendo che Goethe non prende minimamente in considerazione tale eventualità.

La crudeltà pagana non è certo un aspetto inedito della cultura greca ma, afferma Merežkovskij, se in Omero e nei tragici essa è giustificata dalla "primitiva grandiosità dello spirito", in *Dafni e Cloe* essa ricorda maggiormente le *Vite dei Santi* bizantini da cui sono derivati i *Fioretti* di San Francesco d'Assisi (XIII secolo). In quest'ottica, Eros fanciullo, che prova profonda empatia nei confronti dei due adolescenti abbandonati dalle rispettive famiglie d'origine può essere considerato come il preludio all'avvento di Cristo. Non a caso, il poeta simbolista considera l'apice metafisico del romanzo il Libro secondo, ove il giardiniere Fileta narra ai protagonisti dell'epifania del dio dell'amore definito superiore ad ogni altra divinità: "Ha un potere tanto grande quanto nemmeno Zeus tonante: domina sugli elementi, domina sugli astri. Domina sugli dei suoi simili, più di quanto voi possiate sulle capre e sulle pecore" ed è "più antico del tempo stesso".

In tale prospettiva, l'amore altro non sarebbe se non il "genio della specie"³⁶ di Schopenhauer, la combinazione del maschile col femminile, la gioia eterna di un dio fanciullo che gioca con le vite degli uomini. La cultura urbana, accusa Merežkovskij, ha fatto perdere tale consapevolezza spingendo gli uomini a inseguire futili obiettivi, facendo smarrire loro il senso di ciò che è autentico. Al contrario, *Dafni e Cloe* sono stati preservati da questo infausto destino, assurgendo a "novelli Adamo ed Eva" in quell'Eden pagano che è l'isola di Lesbo. Il poeta simbolista rimarca la neutralità morale dell'amore: amore è al di là del bene e del male; amore è la forza suprema della natura: solo il ritorno ad essa, la fuga dall'ipocrisia, dalla menzogna e dalle rigide convenzioni della cultura urbana possono restituire all'uomo la sua purezza originaria e condurlo a uno stato di beatitudine. Amore e natura sono infatti da considerarsi un tutt'uno: l'affetto sincero che *Dafni e Cloe* provano nei confronti dei loro animali e delle altre creature che popolano il bosco anticipa la comunione spirituale di San Francesco di Assisi con le bestie protagoniste dei suoi *Miracoli*. Tale è, dunque,

textuality in Greek and Roman Prose Fiction, a cura di K. Doulamis, Groningen 2011, pp. 99-122.

³⁵ Cfr. J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino 2008. Si veda anche C. Hammer, *Amyot's "Daphnis et Chloé" and Goethe's "Faust"*, "The South Central Bulletin", 1980 (40), 4, pp. 147-149.

³⁶ Si fa riferimento alla concezione dell'amore del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer (1788-1860), secondo cui tale sentimento rappresenta lo stimolo più forte dell'esistenza: dietro a Cupido (o Eros o Amore) si cela il "genio della specie" che desidera la perpetuazione della vita affinché la volontà di vivere possa espandersi. L'incanto e il lato romantico altro non sono che maschere costruite dall'uomo per celare la dura e triste verità, ovvero che il motore dell'innamoramento è il mero desiderio sessuale.

per Merežkovskij il maggior pregio del romanzo di Longo: il naturalismo di cui è intrisa l'opera è prefigurazione dell'amore cristiano, inteso come unione armonica e universale di uomo e natura.



SUL SIMBOLISMO DI DAFNI E CLOE

CHI ha scritto questo stupefacente poema o romanzo, che rappresenta un mondo piccolo, chiuso, senza termini di paragone, un'opera a sé stante non soltanto nella letteratura dell'antica Grecia ma anche in quella mondiale? Su quale terreno, in quale ambiente, in quale *byt* e in quale epoca è cresciuto questo raro fiore della cultura ellenica, apparentemente unico, delicato fino alla cagionevolezza e ciononostante fresco? O, in breve, quando, da chi e in quali condizioni è stato scritto il poema *Dafni e Cloe*, che a partire dal XVI secolo ha acquistato popolarità in tutte le letterature europee e del quale, tuttavia, non v'è menzione da nessuna parte, né presso i Greci, né presso i Romani, né presso i successivi autori bizantini?

Purtroppo, a tutti questi interessanti interrogativi la storia della letteratura non dà alcuna risposta soddisfacente. Sul libro non troviamo null'altro che il poco eloquente nome dell'autore: Longo. Dietro questo nome, forse uno pseudonimo, si nasconde un mistero che, probabilmente, è destinato a non essere mai svelato da indagini letterarie. Si pensa che il poema sia stato scritto non prima del II secolo, ossia all'incirca all'epoca di Marco Aurelio, e non più tardi del IX, ovvero in quei tempi bui in cui lo stato ormai imponeva di distruggere e di destituire le inimitabili creazioni del politeismo olimpico. I sette secoli intermedi sono un arco temporale decisamente troppo ampio per qualsiasi genere di congettura più o meno arguta.

A causa dell'assenza di indicazioni esterne siamo costretti a fare riferimento all'opera stessa per vedere se ci sono indicazioni e prove interne a essa, che consentano di esprimere un giudizio sulle circostanze della sua comparsa. Ma anche qui la nostra speranza viene presto meno. Il poema sembra concepito di proposito in modo da impedire di determinare con

precisione la collocazione storica degli avvenimenti narrati: il romanzo pastorale in cui, nonostante alcuni dettagli esteriori di fantasia, vi è molto naturalismo audace, costituisce un cerchio perfetto e autosufficiente, da cui non ci sono praticamente vie d'uscita verso il mondo storico esterno. L'autore rifugge ogni allusione all'epoca in cui si svolge l'azione del poema. Sembra egli stesso voler dimenticare il tempo, il *proprio*³⁷ tempo, trattandosi forse di una di quelle epoche disperate, soffocanti e opprimenti, in cui la gente ricerca nell'invenzione poetica *dolcezza e oblio*³⁸. Ecco perché è come se ci stesse cullando, come se ci stesse sottraendo e strappando in maniera impercettibile e indolore alla realtà eternamente crudele e oltraggiosa, alla stregua di un mago che ci attira, a poco a poco, nelle profondità del cerchio incantato della poesia bucolica, dolce e leggera come un sogno.

Dal punto di vista del *byt*, ciò che avviene in *Dafni e Cloe* potrebbe accadere all'epoca dell'egemonia ateniese, o nel periodo della sovranità macedone, o ancora in quello della conquista romana, ma anche nelle successive fasi di declino della Roma imperiale, e persino agli inizi del cristianesimo bizantino. Tale è la peculiarità della cultura antica, per cui i capisaldi del vivere sociale come, ad esempio, la schiavitù, l'attaccamento di un contadino alla terra, l'autonomia municipale delle singole città, si mantengono pressoché invariati, immutabili per secoli.

D'altra parte, tuttavia, tanto più attentamente si esamina il poema, tanto più risulta evidente che si tratta di un'opera di una cultura tarda e raffinata, che non è stata scritta da un elleno, bensì da un *ellenista*³⁹, cioè da un uomo per il quale l'Ellade — la gioia, la pienezza e la bellezza della vita pagana, dello spirito pagano — non è più realtà, ma ombra, non è più il presente, ma un passato più o meno remoto, non ciò che è, ma ciò che è stato e che dovrebbe essere. Proprio così inspiegabilmente triste, e tanto più triste, quanto più bella, come illuminata dalla luce morbida del sole al crepuscolo, era l'Ellade per

³⁷ Corsivo di Merežkovskij.

³⁸ Corsivo di Merežkovskij.

³⁹ Corsivo di Merežkovskij.

Filostrato⁴⁰, Libanio⁴¹ e altri sodali del grande e incompreso imperatore, il quale già nel IV secolo ebbe il coraggio di compiere un tentativo di Rinascimento ellenico. Mi riferisco a Flavio Claudio Giuliano, che i malvagi bizantini avrebbero voluto stigmatizzare ma che, in realtà, finirono per ornare, come cingendolo di un'oscura corona, con il prometeico appellativo di 'Apostata'. Forse fu uno di questi ellenisti della cerchia di Giuliano, uno di questi raffinati e solitari sognatori, irrimediabilmente innamorati della defunta Ellade, e non del suo corpo privo di respiro bensì soltanto della sua bella ombra, a creare la tenera e triste visione dell'amore pastorale di Dafni e Cloe, due fanciulli innocenti, abbandonati in un cantuccio accogliente della beata Lesbo. Non è per questo che, nel leggere il poema, nell'anima sorge una tristezza così dolce e dolorosa che viene involontariamente da chiedersi: questa bellezza non c'è, o non c'è più sulla terra, e potrà esserci ancora? Involontariamente viene da pensare che l'autore stesso non crede nella possibilità di realizzazione di ciò che descrive, e se anche ci crede non lo fa in modo così ingenuo, come, ad esempio, Omero, che crede nel coraggio di Ettore o nella fedeltà di Penelope. Il poeta ci culla, ma non fino alla fine; induce a credere nella verità e nella felicità di un semplice amore umano, ma non del tutto. Preoccupazione e diffidenza, di cui egli, tuttavia, non fa mai menzione, rimangono nel suo animo e nel nostro, e, forse, questa agitazione è tanto più forte e dolorosa, quanto silenziosa. Come quando ci si addormenta con un grave dolore al cuore: nel sonno, non dolce o tranquillo, si percepisce vagamente l'amarrezza della vita reale, come il freddo di una lama sorda che penetra attraverso un tessuto leggero.

“È morto, è morto il Grande Pan!”: questo grido ha già risuonato da un estremo all'altro di tutta la rattristata e oscurata terra degli dei, e sulle onde che bagnano le rive luminose di Lesbo. Dalla collina desertica della Palestina, dall'ignominioso strumento di tortura romano — due pali di legno, messi a croce

— si estende sulla Terra intera un'ombra lunga e nera, da cui il mondo non può più salvarsi, nemmeno nell'angolo tiepido e soleggiato dell'isola beata.

Ma la sua quieta mestizia rende il poema di Longo particolarmente vicino, comprensibile e suggestivo a noi, persone del XIX secolo che al crepuscolo attendono un sole nuovo, ancora sconosciuto, e che hanno il presentimento dell'imminente resurrezione del *Grande Pan*⁴², morto quindici secoli fa. Questi strani, solitari e raffinati esteti, retori, sofisti, gnostici del IV secolo sono individui profondamente scissi, appartengono tanto al passato quanto al futuro, ma non al presente. Arditi nei pensieri, timidi nelle azioni, giacciono sospesi tra vecchio e nuovo. Sono gente del decadentismo ma anche del Rinascimento; essi periscono, portando alla malattia e alla follia la raffinatezza di un mondo decrepito, e, al contempo, rinascono, predicando con vessilli e immagini ciò che non si può *ancora*⁴³ dire a parole. Proprio allora, intorno al IV secolo, dai neoplatonici alessandrini e dagli ellenisti che circondavano Giuliano l'Apostata da un lato, e dai grandi Padri della chiesa (Basilio, Gregorio Nazianzeno e più tardi Giovanni Crisostomo) dall'altro, fu compiuto un tentativo grandioso e troppo precoce di armoniosa fusione tra l'antico principio olimpico e il nuovo principio cristiano in un'unica straordinaria cultura, un'unione mai sperimentata in precedenza, vagheggiata da Clemente Alessandrino. Questo tentativo nel IV secolo fallì. Ma venne ripetuto in Italia un millennio dopo, e l'essenza del Rinascimento⁴⁴ rimase nel XV secolo, tale e quale a com'era nel IV e nel V. Tale essenza è racchiusa nell'ingenuo (o deliberato) confronto tra i due principî cristiano e pagano, del Golgota e dell'Olimpo, in un'appassionata, anche se inestinguibile, sete di risolvere questa contraddizione. E nei secoli XV e XVI, come pure nei secoli IV e V, il tentativo di rinascita non riuscì: la contraddizione tra ellenismo e cristianesimo non fu risolta, l'armonia conciliante dei due principi non fu trovata. Le esorbitanti speranze degli ingenui quattrocentisti non si avverarono,

⁴⁰ Nome di quattro sofisti dell'età imperiale, tutti originari di Lemno. L'omonimia ha portato confusioni nella tradizione a loro riguardo, sicché anche ora riesce difficile attribuire all'uno o all'altro di essi le opere conservate sotto il loro nome.

⁴¹ Libanio (314-393), retore greco del IV secolo d.C. Fu maestro del Padre della Chiesa san Giovanni Crisostomo.

⁴² Corsivo di Merežkovskij.

⁴³ Corsivo di Merežkovskij.

⁴⁴ In italiano nel testo. Tra parentesi Merežkovskij aggiunge il termine russo *Vozroždenie* [rinascita, rinnovamento e, con la maiuscola, Rinascimento].

e i primi raggi del sole nascente si spensero nel crepuscolo soffocante e sanguinoso dell'Inquisizione ecclesiastica della seconda metà del XVI secolo e nel freddo accademismo del XVII.

Purtroppo, non sono ancora state individuate le leggi di questi ricorsi storici, di questi *valichi*⁴⁵, delle periodiche discese e risalite dello spirito umano, che si susseguono costantemente. Ma anche un semplice sguardo empirico rivela in loro caratteristiche comuni e profondamente affini, che si ripetono nel IV e nel XV secolo: in entrambe le epoche, emergono con sempre maggiore chiarezza *due* forze, *due* correnti, *due*⁴⁶ principi, eternamente ostili l'uno all'altro ed eternamente desiderosi di nuove riconciliazioni, di nuove e inedite combinazioni. Non solo nei tratti principali ma anche nei dettagli insignificanti, i secoli del Rinascimento talvolta ci colpiscono per le sorprendenti somiglianze: come se di popolo in popolo, di millennio in millennio, le voci dei fratelli avessero riecheggiato, annunciando l'un l'altra che i viandanti stavano percorrendo un'unica strada, verso un'unica meta, attraverso tutti i valichi storici, tutte le valli e le montagne. Per tornare a *Dafni e Cloe*, guarderò a questa sorprendente combinazione di vizioso e casto, di ciò che è morbosamente raffinato e di ciò che è ingenuo, puro, timoroso, come alla primissima brezza primaverile, ancora priva di fragranza, ma solamente fresca.

E la stessa combinazione originale di vecchio e nuovo che conferisce una bellezza inimitabile alla pastorale del IV secolo si ripete nelle opere degli artisti italiani del XV secolo, nei quadri seducenti e di infantile ingenuità di colui che fu forse il più grande tra i primi quattrocentisti, Sandro Botticelli. Nella sua *Primavera*⁴⁷, così come in *Dafni e Cloe*, il gioco innocente dell'amore e la più grande castità confinano con la seduzione pericolosa e raffinata. Cosa ci può essere di più puro e verginale delle graziose ninfe che danzano avvolte da tuniche ariose, o dei pastorelli ignari persino della parola 'amore'⁴⁸? Eppure accade involontariamente di sentire che, se i personaggi non

conoscono ancora l'amore, il poeta invece l'ha già conosciuto fin troppo bene, se non irrimediabilmente. Forse non esiste libro più voluttuoso di *Dafni e Cloe*, così come non vi è dipinto più voluttuoso della *Venere* che nasce dal mare di Botticelli. E al contempo, quale immacolata freschezza primaverile, quale incoscienza del peccato, quale purezza! Ma i giochi d'amore inesperti di Longo, tristi come gli occhi piangenti dell'Afrodite medievale di Botticelli, sono più seducenti della nudità ruvida e schietta di Tiziano o di Rubens, della sensualità borghese e virtuosa di Ariosto o di Boccaccio. È come se il poeta del IV secolo e il pittore del XV ci tentassero, offrendoci di assaggiare il frutto proibito di una nuova bellezza, di un nuovo peccato, rimanendo dal canto loro innocenti. Ma talvolta viene da chiedersi se questi artisti di casti giochi primaverili siano davvero così innocenti e puri come vogliono sembrare. Non è che forse siano essi stessi già avvelenati del fiele con cui bramano avvelenare il nostro cuore?

La tragicità degli uomini come Longo e Botticelli sta tutta qui. Essi non hanno una forza vera che gli consente di superare i germi della vanità e del decadimento per raggiungere le vette del Rinascimento; non hanno l'audacia propria degli eroi-artisti, autentici profeti della nuova vita. Questi primi seduttori originari temono essi stessi le proprie creazioni, innocenti soltanto in apparenza, poiché invero pericolose e profonde. Peccano per poi pentirsi, non reggono fino alla fine e si ritraggono. Così Botticelli si pentì, udendo la voce tonante e terribile del domenicano⁴⁹, e da Afrodite che usciva dalla schiuma del mare tornò al pianto di Maria Vergine, invecchiata dal dolore, sul feretro del Salvatore⁵⁰. Chissà, forse anche l'autore di *Dafni e Cloe* pentendosi, come molti in quel tempo, ai piedi della veste nera di un

⁴⁹ Merežkovskij allude al predicatore domenicano Girolamo Savonarola (1452-1498). Nel 1482, chiamato da Lorenzo il Magnifico, iniziò l'attività di predicatore presso il convento di san Marco, a Firenze. Le sue prediche, accolte con grande entusiasmo dai fedeli, avevano come bersaglio il clero e la società corrotta del tempo, e in particolar modo i membri e i sostenitori della famiglia dei Medici.

⁵⁰ Merežkovskij si riferisce al *Compianto sul Cristo morto* (1495-1500) di Sandro Botticelli. In quest'opera si coglie l'influenza sull'artista della figura del Savonarola, il quale innescò una crisi religiosa che spinse il pittore ad abbandonare i temi profani e a rendere il suo stile più inquieto e isolato nel panorama artistico dell'epoca.

⁴⁵ Corsivo di Merežkovskij.

⁴⁶ Corsivo di Merežkovskij.

⁴⁷ In italiano nel testo. Corsivo di Merežkovskij.

⁴⁸ Allusione a Libro I, 13, 5 del romanzo di Longo Sofista. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, Milano 2005, p. 253.

monaco bizantino, ricordò con rimorso il libro che scrisse nei giorni della sua giovinezza pagana per dispetto ai 'Galilei' e che, molti secoli dopo, sarebbe dovuto risorgere per sedurre i nostri cuori con la sua imperitura, casta e peccaminosa, bellezza.

Non dobbiamo dimenticare che Dafni e Cloe non sono veri pastori e contadini come sembrano, ma figli di genitori ricchi e cittadini. Certamente la vita rurale li ha purificati, rafforzati, ha restituito la loro anima alla limpidezza primordiale, li ha resi più sani e capaci di un amore semplice, naturale e al contempo divino. Tuttavia, anche qui, in mezzo alla natura, il pericoloso veleno, retaggio della cultura tarda, è rimasto nel loro sangue, e si manifesta incessantemente nella loro smisurata, quasi morbosa, sensibilità che nobilita la passione, la approfondisce e spiritualizza, ma allo stesso tempo li priva di ogni forza, di ogni coraggio. Dafni è un uomo solo nel corpo, non nello spirito: ha la pelle più scura, i muscoli più forti, ma la sua indole è quella di una ragazza, è la stessa di Cloe. Nelle sue azioni, così come in tutto il romanzo, non v'è un *singolo tratto di eroismo*⁵¹. Egli non sopporta la vista degli uomini armati. Nelle avversità non sa far altro che piangere, pregare o tremare. Scappa dai nemici come un pavido cerbiatto, come le pecore di Cloe si nasconde nella cavità di un vecchio faggio, dimentico persino del destino della sua amica. E poi, in ogni occasione, scoppia a piangere come una fanciulla e versa lacrime d'amore, di dolore, di gioia.

Quando, dopo una lunga separazione, Dafni incontra Cloe, a stento riesce a reggersi in piedi, per poco non perde i sensi. E Cloe ha la stessa sensibilità effeminata propria della delicata cultura urbana, malgrado sia vestita di lana di pecora, e non di porpora, mangi solo pane, beva il latte di capra mescolato con vino e miele selvatico. In lei non c'è traccia della forza femminile, della tenacia e dell'impavidità della donna in amore. Non è nemmeno gelosa, non si indigna, non trasalisce al pensiero che Dafni possa smettere di amarla; semplicemente muore, umile e inerme, in una tranquilla disperazione, come una pianta tenera appassisce per il freddo. Nessuno dei due sopporta la minima sofferenza, e ogni tocco della

vita sulla loro anima nuda, indifesa e passionale è quasi mortale. Se le Ninfe, Pan e Eros si curassero un po' meno di loro, questi fanciulli troppo belli e timorosi finirebbero inevitabilmente col morire. Con un cuore così disarmato e arrendevole non si può vivere, non si può amare in questo mondo. Mente, cuore, volontà: tutto il loro essere langue, si scioglie d'amore, come cera morbida. E il pungiglione della passione che essi stessi, poveri e innocenti, non sono in grado nemmeno di nominare, penetra nella loro anima e intorpidisce con un dolore acuto e un piacere simile alla morte. Non oppongono resistenza, solamente pregano e piangono, cedendo a questa forza selvaggia, che li inghiotte, li porta via, come un ruscello primaverile fa con i petali dei fiori. I veri Greci non amavano in questo modo, non soffrivano in questo modo: su di essi aleggia il benefico soffio di Eros, fresco e minaccioso. E anche sull'amore più tenero – quello di Antigone, quello di Alceste – c'è il sigillo dell'eroismo, del rigore e della magnificenza.

Quando Fedra o Medea gridano la loro passione gelosa e oltraggiata, in questo grido si sente il rugito del leone che fa tremare anche i cuori degli eroi. È terribile quando le mogli dei titani urlano d'amore o tacciono, tramando qualche inganno nel silenzio del proprio cuore, ma è ancora più spaventoso quando, ingannando e fingendosi sconfitte, piangono: nelle tragedie elleniche, le lacrime delle mogli preannunciano il sangue dei mariti.

Nel poema di Longo, il fuoco sacro dell'antico eroismo ellenico si è spento. Ecco, qui gli ultimi discendenti degli uomini vigorosi, dei creatori del *Prometeo incatenato*, dei vincitori di Maratona sono due deboli fanciulli innamorati, il pastorello e la pastorella sull'isola di Lesbo. Invece del bagliore glaciale delle cime montane, invece del respiro fortificante del temporale, solo il profumo dei fiori velenosi, solo voluttà e arsura. Sarei quasi portato a dire che in questa rassegnazione infantile e indifesa, in queste preghiere e lacrime troppo frequenti, in questa costante interferenza di divinità troppo buone e accessibili, nella pazienza disarmata e nella mitezza di Dafni e Cloe, c'è già qualcosa di completamente nostro, incomprensibile e ostile all'uomo autenticamente greco, qualcosa di cristiano e medievale. La

⁵¹ Corsivo di Merežkovskij.

sensibilità eccessiva, per non dire febbrile, e la complessa psicologia dell'amore, più tardi, nell'era dei costumi cavallereschi e del nuovo misticismo, verranno intensificati, portati agli estremi dai trovatori provenzali passando per la *Vita nuova* di Dante⁵², per mezzo dei languidi sospiri e delle lacrime per Laura, attraverso l'idillio sentimentale della *Nuova Eloisa*, e sfoceranno nel XIX secolo nel romanzo psicologico sentimentale. Se Longo potesse leggere quello che scrivo, ne sarebbe probabilmente molto sorpreso e, ammesso che fosse in grado di capirlo, direbbe che nella sua opera non v'è nulla di simile, che voleva solo scrivere un idillio pastorale alla maniera di Teocrito⁵³, un comune romanzo come se ne componevano all'epoca, con segni di riconoscimento⁵⁴, con bambini abbandonati e ritrovati. E l'autore avrebbe in gran parte ragione: io ancora non sono giunto a sfiorare l'essenza del poema; un nocciolo autenticamente ellenico, inattaccabile dal tempo, succoso e fresco, che è senza dubbio presente nel poema. Goethe, pur distinguendosi per le sue doti intuitive, non notò o, perlomeno, non volle notare la raffinatezza morbosa di una cultura troppo tarda, la mollezza e la dolcezza di frutti autunnali oltremisura maturi, l'ambiguità celata nelle profondità di *Dafni e Cloe*. Ecco un estratto delle sue conversazioni con Eckermann:

*Domenica, 20 marzo 1831*⁵⁵

A tavola Goethe mi ha raccontato di aver letto in questi giorni *Dafni e Cloe*.

“Il poema è così bello”, ha detto, “che, nelle tristi condizioni in cui ci tocca vivere, è impossibile serbare nel cuore l'impressione della lettura, e ogni qualvolta lo rileggiamo siamo colti da rinnovata meraviglia. L'atmosfera è quella di una giornata piena di luce, tutta una serie di pitture di Ercolano sembra sfilarsi davanti agli occhi, agendo a sua volta sul libro, e venendo in aiuto della nostra fantasia mentre siamo intenti a leggere”.

“Ho apprezzato molto”, ho detto io, “quella sorta di separatezza in cui tutto è racchiuso. Non c'è quasi una sola allusione a elementi estranei che possano portarci fuori da quella felice cerchia. Delle divinità, intervengono soltanto Pan e le Ninfe, un'altra viene appena citata, ed è evidente che bastano ai bisogni dei pastori”. “E tuttavia, nonostante una certa qual separatezza”, ha commentato Goethe, “vi è stato ritratto un mondo intero. Vediamo pastori di ogni genere, contadini, giardinieri, vignaioli, marinai, briganti, guerrieri e distinti cittadini, gran signori e servi della gleba”.

“E scopriamo anche”, ho detto, “l'essere umano a tutti gli stadi della sua vita, dalla nascita fino alla vecchiaia; e davanti ai nostri occhi sfilano tutti gli aspetti della vita domestica che il mutare delle stagioni porta con sé”.

“Per non parlare del paesaggio!”, ha esclamato Goethe. “Con pochi tratti è disegnato in modo così netto che vediamo sulle alture, dietro le persone, vigne, campi e frutteti, in basso i pascoli con il fiume e un po' di bosco, e infine il mare nella sua vastità all'orizzonte. Inoltre, non c'è traccia di giornate uggiose, di nebbia, nuvole e umidità, ma il cielo è sempre azzurrissimo, perfettamente limpido, l'aria deliziosa, il terreno costantemente asciutto, tanto che ci si potrebbe coricare nudi ovunque”.

“L'intero poema”, ha continuato Goethe, “testimonia un'arte e una cultura delle più raffinate. È così ben ideato che non manca nessun motivo, anzi sono tutti eccellenti, come ad esempio quello del tesoro in riva al mare accanto al delfino maleodorante. E poi un gusto, una perfezione e una delicatezza di sentimenti che stanno alla pari con quanto di meglio sia mai stato scritto. Ogni tratto spiacevole che si insinua dall'esterno a turbare la felicità descritta nel poema, come l'aggressione, la rapina e la guerra, viene sempre affrontato di volata e non lascia quasi traccia. Quanto al vizio, si presenta al seguito degli abitanti delle città, e anche qui non nei personaggi principali, bensì in una figura secondaria, in un subalterno. È tutto di assoluta bellezza”.

“Mi è anche piaciuto molto”, ho aggiunto, “il modo in cui viene descritto il rapporto fra padroni e servitori. Nei primi un atteggiamento di grande umanità, negli altri, pur così ingenuamente liberi, un profondo rispetto e il desiderio di conquistarsi in tutti i modi il favore del signore. Così quando si viene a scoprire che Dafni è il figlio del padrone, anche il giovane cittadino, che gli si era reso odioso con profferte d'amore contro natura, cerca ora di rientrare nelle sue grazie, strappando con un abile espediente Cloe al bovaro che l'aveva rapita e riconducendola a Dafni”.

“In tutte queste cose”, ha osservato Goethe, “c'è grande intelligenza; anche il fatto che Cloe riesca a conservare la propria verginità sino alla fine del romanzo, contro la volontà dei due innamorati i quali non sanno far nulla di meglio che dormire nudi l'uno accanto all'altra, è un'idea eccellente e così ben motivata da costituire un'occasione per parlare di quanto c'è di più importante nella vita umana”.

“Bisognerebbe scrivere un intero libro per celebrare tutti i grandi meriti di questo poema. È bene rileggerlo una volta all'anno per trarne sempre nuovi insegnamenti e provare di nuovo l'impressione della sua grande bellezza”⁵⁶.

⁵² In italiano nel testo. Corsivo di Merežkovskij.

⁵³ Teocrito (IV-III secolo a.C.) è stato uno dei maggiori, o forse il maggiore, poeta dell'età ellenistica. Scrisse molto: inni, elegie, liriche, giambi, epigrammi. Il genere per il quale diventò famoso già nell'antichità è il bucolico. Tra gli idilli più famosi: *Il Ciclope*, *Le Talisie*, *Ila*, *Le Siracusane*, *Le incantatrici*, *I mietitori*, *L'amore di Cinisca* (*Eschine e Tionico*), *Le Cariti* (encomio di Gerone) e il *Tolomeo* (encomio del Filadelfo).

⁵⁴ Nell'antica Grecia vi era l'usanza di appendere al collo dei bambini esposti (ovvero abbandonati) i cosiddetti γνωρίσματα [gnorismata], oggetti che avrebbero permesso ai genitori il riconoscimento del figlio in un secondo momento. Questo sembrerebbe giustificare la scelta, da parte di Merežkovskij, di tradurre il termine greco non con la generica espressione *opoznavatel'nyj znak* [segno di riconoscimento, di identificazione] bensì con *pamjatnyj znak* [segno commemorativo, celebrativo] che indica varie tipologie di elementi commemorativi: non soltanto monumenti ma anche medaglie, stemmi, croci.

⁵⁵ Corsivo di Merežkovskij.

⁵⁶ Cfr. J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi*

E dunque, il ‘gran pagano’⁵⁷ guarda al poema come a una delle creazioni esemplari dello spirito ellenico. Parla di *Dafni e Cloe* quasi come potrebbe parlare di un’opera di Omero e di Sofocle. Egli non vede ombre, non vede difetti in questo libro classico, e ci consiglia (non senza una profonda ragione) di “cercarvi degli insegnamenti”, cioè la più alta saggezza degli Elleni. Ma, valutando il giudizio di Goethe, non si deve dimenticare una caratteristica sorprendente di quest’uomo, il quale, forse, non ebbe altri eguali in natura: la sua anima aveva la capacità di trarre, di assorbire dalla vita soltanto ciò che è fresco e luminoso, sano e bello, estraendo persino dai fiori velenosi solo il nettare puro. Riguardo al resto egli taceva, non lo notava o non si degnava di notarlo. E rafforzò questa capacità naturale con l’addestramento estetico e morale, il massimo autocontrollo e l’abitudine a mantenersi costantemente in uno stato d’animo buono e allegro, nella freschezza e nella salute dello spirito e del corpo. Con la vecchiaia raggiunse in questo senso una rara perfezione, sebbene non estranea a una certa forma di fossilizzazione. Egli non ammise mai nulla di oscuro, inquietante e ambiguo nella propria vita quotidiana, nulla che potesse turbare la propria celestiale serenità, acquistata a prezzo di fatiche e lotte così spaventose, nulla che potesse disturbare la sua igiene olimpica. È stupefacente che neppure Eckermann con il suo ottuso e indelicato giudizio sugli splendidi rapporti tra schiavi e padrone nel poema di Longo, ovvero tra servi della gleba e proprietari terrieri⁵⁸, abbia suscitato obiezioni da parte di Goethe, né l’abbia fatto spazientire. In generale, qui si deve dire che, oltre agli altri suoi indubbi meriti, il libro di Eckermann ne possiede un altro ancora, che probabilmente nemmeno il suo stimatissimo autore sospettava. Esso ci insegna con quanta toccante pazienza le persone geniali sono in grado

di sopportare la stupidità umana, e persino di usarla per i propri scopi sublimi: perché veramente c’era bisogno della pazienza eroica di Goethe, per sopportare bonariamente le sciocchezze e le volgarità con cui Eckermann sommergeva il suo grande mentore. Ma se Goethe avesse avuto un altro interlocutore, più perspicace nel discorrere del rapporto tra signori e schiavi nel poema, avrebbe potuto mostrare alcune ombre sinistre che testimoniano, come questa non è l’opera di un’epoca fiorente, ma di una cultura tardiva, prossima al declino e alla rovina, aspetto che Goethe non sembra aver voluto considerare.

All’inizio non ce ne accorgiamo ma, a mano a mano che l’azione nel poema si sviluppa e si evolve, sentiamo sempre più chiaramente che Dafni e Cloe non sono uomini liberi, bensì schiavi, servi della gleba di un ricco proprietario terriero. La scena in cui il giovane Astilo, il fratello di Dafni, educato e gentile, acconsente a donare il grazioso pastorello al suo parassita depravato per soddisfarne l’innaturale lussuria, non mi sembra affatto superficiale e fugace, ma, al contrario, mi pare terribile e profonda nella sua ingenuità⁵⁹. Con quale cuore leggero ne parlano, come scherzano, come ridono! Astilo concede Dafni al suo parassita come premio per una manciata di parole ridicole e qualche lusinga, come si farebbe con un cane o un oggetto qualunque⁶⁰. Qui si avverte la possibilità di una spaventosa tragedia; è vero, l’idillio scivola appena in direzione di questo tema quasi senza sfiorarlo, eppure il ricordo indelebile s’imprime nell’animo del lettore. E involontariamente si affaccia alla mente il pensiero che non si tratti di una mera coincidenza, come apparentemente afferma Goethe. Al contrario, la mera coincidenza è piuttosto il salvataggio di Dafni dalla morte, sono i segni di riconoscimento — a ben guardare un normale e banale dettaglio di tutti i romanzi greci — che dimostrano che Dafni non è uno schiavo, bensì il

anni della sua vita, Torino 2008, pp. 375-376. Nel suo saggio Merežkovskij cita la traduzione russa di D. Averkiev, *Razgovory Gete, sobrannye Ekkermanom*, Sankt-Peterburg 1891.

⁵⁷ Appellativo riferito a Goethe utilizzato per la prima volta dal meridionalista Giustino Fortunato (1777-1862).

⁵⁸ Cfr. J. P. Eckermann, *Conversazioni*, op. cit., p. 376: “Mi è anche piaciuto molto, ho aggiunto, il modo in cui viene descritto il rapporto fra padroni e servitori. Nei primi un atteggiamento di grande umanità, negli altri, pur così ingenuamente liberi, un profondo rispetto e il desiderio di conquistarsi in tutti i modi il favore del signore”.

⁵⁹ Merežkovskij si riferisce al capitolo 11, 2-12, 4 del Libro IV, in cui Gnatone, parassita di Astilo, cerca con ogni mezzo di insidiare Dafni. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., pp. 453-455.

⁶⁰ Merežkovskij si riferisce ai capitoli 16,1-18, 1 del Libro IV, in cui Gnatone si prostra ai piedi del suo giovane padrone invocando la sua intercessione per possedere Dafni. Come osserva Maria Pia Pattoni, il passo è una parodia del *topos* erotico delle *minae amantum*. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., pp. 461-463.

figlio di un proprietario terriero⁶¹.

Un dettaglio non casuale nel romanzo è l'invincibile, superstizioso, inquietante terrore che perseguita i poveri e innamorati fanciulli sia nel sonno, sia nella veglia, la paura che i signori, attesi a momenti al villaggio, possano disporre di loro a piacimento, decidendo di separarli o unirli⁶². Dafni prega le Ninfe di proteggere la sua Cloe dai signori, come dai ladri o dai nemici. Non è una casualità nemmeno l'orrore dell'anziano giardiniere Lamone, certo del fatto che sarà impiccato, mentre Dafni verrà preso per alcune aiuole di fiori danneggiate nel giardino preferito del padrone, tanto che Cloe vede già cicatrici sanguinanti sulla schiena di Dafni per le torture del padrone⁶³.

Si noti lo stesso tratto caratteristico nella confessione sincera e ingenua del padre di Dafni: egli ha abbandonato il figlioletto al suo destino soltanto perché gli sembrava di avere già un numero sufficiente di figli. Dafni è nato superfluo, non messo in conto, e il padre lo lascia fuori di casa come un cucciolo di cane⁶⁴. E lo stesso fa il padre di Cloe, scusandosi, tuttavia, per la povertà e per l'impossibilità di crescere la figlia in modo decoroso e di darla in sposa⁶⁵. Ecco le caratteristiche della degenerazione familiare e della barbarie tardo-bizantina, che bizzarramente si intreccia con la morbosa raffinatezza dei costumi, come in tutte le epoche di decadenza. Non è la patriarcale severità pagana, che si trova in Omero e nei tragici, quanto piuttosto la selvatichezza, la crudeltà dei costumi di una cultura degenerata. Certo, sarebbe assurdo incolpare l'autore: ha solo preso dalla vita ciò che ha trovato, e abbellirla non ha potuto, un senso profondo di obiettività artistica gliel'ha impedito. Al contrario, ci si dovrebbe stupire della grande maestria con cui è riuscito a nascondere e cancellare tali sconvenienti caratteristiche della propria epoca, pur conservando, per quanto possibile, un vitale realismo di fondo. Simili tratti di crudeltà pagana nelle relazioni sociali e familiari si incontrano — ripeto — sia in Omero, sia nei tragici, ma producono tutt'altra

impressione. In tali autori essi derivano dalla primitiva e grandiosa severità dello spirito, che si trova in uno stato semi-selvaggio, non ancora addomesticato dalle umane catene, e sono accompagnati da un alto e inconscio eroismo che tutto giustifica e tutto purifica, finendo per trasformare il sangue stesso in un sacrificio gradito agli dei, luminoso e spietato come le persone. Ma in Longo sullo sfondo di un'infinita tenerezza, in un incantevole poema d'amore, i tratti di crudeltà spiccano con particolare nitidezza e imprimono nell'animo del lettore un segno profondo, doloroso come una contraddizione intollerabile. È significativo che la stessa crudeltà, in mezzo alla raffinatezza bizantina, si riscontri anche nelle leggende e nelle *Vite* dei santi coeve a *Dafni e Cloe*. In esse troviamo i tratti cupi del selvaggio fanatismo monastico, la gretta e barbara crudeltà della legislazione bizantina, accanto alla sensibilità morbosa, la psicologia complessa e profonda delle passioni, quella poesia sconosciuta agli antichi Greci, da cui sono cresciuti i fiori d'oro del XIII secolo italiano: i *Fioretti*⁶⁶ di San Francesco.

Eppure, Goethe ha ragione. Egli fu il primo a percepire l'enorme valore estetico e filosofico del libro, prima di allora incompreso e guardato con la tenerezza con cui si guarda a un giocattolo prezioso, cui, però, non si attribuisce alcuna importanza particolare. Goethe ha avuto il coraggio di dire che dobbiamo tornare a leggere con riverenza questa ingenua fiaba d'amore, come uno degli irraggiungibili modelli classici, in cui cercare insegnamenti e saggezza. Tale è la forza dello spirito ellenico: una forza che vince tutto, anche la vecchiaia e, in mezzo alla profonda decadenza bizantina e alla senescenza, improvvisamente fa nascere nuovi germogli primaverili, mostra al mondo una bellezza inimitabile, destinata a essere la gioia e la disperazione dei secoli a venire. Vi sono diverse pagine del poema di Longo, in cui si respira la freschezza giovanile ed eterna di Omero. Attraverso i millenni ancora aleggia in esse la fragranza intensa e salata del Mar Ionio, come se al mondo non esistessero le delusioni, la decadenza, la vecchiaia, la barbarie, Roma, il cristianesimo, e il divino viandante Odisseo ancora fluttuasse sulle

⁶¹ Allusione a Libro IV, 19, 3-21, 3. Ivi, pp. 469-473.

⁶² Allusione a Libro IV, 6, 2-3. Ivi, pp. 443-444.

⁶³ Allusione a Libro IV, 6, 2-3. Ibidem.

⁶⁴ Allusione a Libro IV, 24, 1. Cfr. Ivi, p. 477.

⁶⁵ Allusione a Libro IV, 35, 3. Ivi, pp. 495-497.

⁶⁶ In italiano nel testo. Corsivo di Merežkovskij.

onde, perseguitato da Poseidone ed Era. Gli uomini potranno sempre creare qualcosa di nuovo e di altrettanto grande, ma non potranno mai creare nulla di più bello. Con rinnovato stupore, nel rileggere alcune semplici descrizioni in Omero e Longo, si percepisce la perfezione della natura. Gli antichi descrivono le cose con facilità, quasi con noncuranza e di sfuggita, le sfiorano appena, e nei loro colori c'è un offuscamento arioso e delicato che ha spinto Goethe a confrontare tanto argutamente i paesaggi di Longo con la pittura di Ercolano. Gli antichi non si affannavano, non pensavano, non si affliggevano e, per qualche fortunato dono degli dei, sin dalla nascita conoscevano la misura delle cose, quell'*aurea mediocritas* di tutto ciò che chiamiamo bellezza. Essi non esauriscono nulla fino in fondo, sanno come fermarsi in tempo, come non frugare o approfondire, come accontentarsi di ciò che è grande, ma non smisurato. È questo il segreto del fascino ellenico. Non v'è nulla di più semplice dell'idea di fondo che soggiace al poema. E allo stesso tempo come è profondo nella sua semplicità e nella sua chiarezza! Il dio dell'amore si è schierato dalla parte dei fanciulli abbandonati dagli uomini. In ciò si avvertono già l'influenza e la prossimità di una nuova visione del mondo, più umana e sentimentale, dalla quale è derivato il cristianesimo. Questi bambini emarginati e abbandonati, apparentemente condannati a morire di fame, si trovano a essere prescelti degli dei, coccolati dalla natura. Il mondo divino li accetta proprio perché sono emarginati dal mondo umano. Il severo Pan, da cui i guerrieri più coraggiosi fuggono terrorizzati, protegge i bambini offesi; le ninfe si prendono cura di loro; la natura stessa diviene la loro madre: una capra nutre il fanciullo, una pecora la fanciulla, e su tutti aleggia l'invisibile e pervasivo potere del dio dell'Amore. In sostanza, il poema di Longo altro non è che un canto di lode al potere dell'amore. Eros domina su tutti gli dei, e in questo potere esclusivo del dio dell'amore si percepisce il passaggio dal politeismo olimpico a un nuovo monoteismo religioso e filosofico. Il poema raggiunge l'apice metafisico nel settimo capitolo del secondo libro, nel racconto del vecchio Fileta sull'apparizione di Eros, racconto che per il lirismo ispirato è paragonabile solo ai migliori

cori delle tragedie di Sofocle ed Eschilo.

Fileta dice a Dafni e Cloe: "Figli miei, Amore è un dio giovane, bello e alato... Ha un potere tanto grande quanto nemmeno Zeus Tonante: domina sugli elementi, domina sugli astri. Domina sugli dei suoi simili, più di quanto voi possiate sulle capre e sulle pecore. Tutti i fiori sono opera di Amore, Amore richiama anche le piante dalle viscere della terra. Da Amore sono mossi i fiumi, grazie a lui spirano i venti. Ho visto un toro preso da Amore: muggiava come punto dall'assillo"⁶⁷. E lo stesso dio dell'Amore dice di sé: "Ho l'aspetto di un fanciullo; in realtà, sono più vecchio di Saturno, più vecchio di tutto il tempo"⁶⁸. I cristiani affermavano, come Longo, che Dio è amore. Ma essi interpretavano l'amore in termini di pietà fraterna, mentre Longo con amore intende la combinazione del principio maschile e femminile nell'universo: è ciò che ora chiamiamo il *genio della specie*⁶⁹. L'amore è l'infanzia eterna del mondo, la gioia eterna di Eros. Tutto ciò che vive e muore è solo il gioco senza scopo e inebriante del bambino divino. E il suo divertimento è più importante delle grandi imprese dell'uomo. L'eterno monello che deride ogni potere, trasgredisce tutte le leggi, si intrattiene ora con orrori sanguinosi, ora con giochi innocenti e pastorali, passando dall'uno all'altro con disinvolta facilità: egli è al di là del bene e del male. L'amore di Dafni e Cloe è solo uno dei suoi innumerevoli passatempi, uno dei suoi deliziosi capricci. Un piccolo dio gioca con i cuori inesperti dei fanciulli abbandonati, proprio come nel giardino del vecchio Fileta, insieme alle farfalle e agli uccelli, gioca con le rose effimere e i frutti d'oro dell'autunno. Il senso della vita sulla terra, della tragedia nel mondo non è il fato, non è il dolore, non è la lotta, ma solo il gioco di un dio sempre giovane, perché "*da Amore sono mossi i fiumi, grazie a lui spirano i venti*"⁷⁰.

Gli uomini delle grandi città, allontanandosi dalla natura, hanno smarrito il senso eterno della vita, impegnati come sono in occupazioni che ritengono

⁶⁷ Merežkovskij cita la propria traduzione del Libro II, 7, 1-4. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., pp. 309-311.

⁶⁸ L'autore cita nuovamente la propria traduzione del Libro II, 5, 2. Cfr. Ivi, p. 305.

⁶⁹ Corsivo di Merežkovskij.

⁷⁰ Corsivo di Merežkovskij.

importanti e serie: i soldi, le guerre, la gloria, i libri. Così dimenticano l'unica cosa veramente importante e seria quale è il gioco divino e senza scopo dell'amore. Essi si figurano di conoscere troppo bene l'amore, ed è per questo che non amano. Hanno funestato l'amore con il vizio, con il pudore ipocrita, con la noia, con il peso delle responsabilità familiari, con la vanità, con il profitto, con il platonismo, ed Eros si allontana con disgusto da ciò che noi consideriamo con orgoglio il più alto grado di cultura: lascia le città per raggiungere i campi tranquilli dei pastori delle capre e delle pecore, i giardini abbandonati, dove si sentono il ronzio delle api e il fruscio dei frutti maturi che cadono attraverso il fogliame, le rive deserte del mare, gli angoli dimenticati della natura, dove gli uomini vivono ancora come gli dei e le bestie. E qui inizia di nuovo il suo infantile, incomprensibile gioco che rivela il significato segreto della vita sulla terra, lo aiutano il voluttuoso Pan e le ninfe caste, pecore e capre insegnano ai figli dell'amore: qui *“da Amore sono mossi i fiumi, grazie a lui spirano i venti”*⁷¹.

Nella sostanza, Dafni e Cloe sono novelli Adamo ed Eva nell'antico ed eternamente vergine Eden. Sono innocenti, non conoscono né il peccato, né la vergogna, proprio come i nostri antenati biblici. In mezzo a una cultura prossima al declino, Longo nel proprio romanzo mostra l'esperienza di un amore umano primordiale, liberato da ogni tipo di convenzione e pregiudizio, da tutti i veli e le catene. In questo è un vero elleno e, a quanto pare, il solo, tra tutti coloro che hanno scritto dell'amore, ad aver osato mostrarcelo nella sua nudità originaria. Questo è il motivo per cui il naturalismo ellenico di Longo è molto più profondo del nostro naturalismo moderno, in cui si percepisce l'audacia impetuosa propria della disperazione e della paura. Longo ci ha mostrato l'amore come forza suprema della natura, l'amore al di là del bene e del male, al di sopra del bene e del male, l'amore come libertà suprema e conoscenza del mondo nella bellezza.

Vi è ancora una caratteristica che rende questo poema accessibile e vicino a noi. Si tratta del ritorno alla natura dall'ipocrisia, dalle menzogne, dalle convenzioni della cultura. Di fatto, questo è il tema

filosofico principale di tutti i grandi poemi d'amore a partire dal *Cantico dei cantici* di Salomone e dal *Śakuntalā* di Kālidāsa⁷² l'amore restituisce l'uomo alla natura e questo dà modo al poeta di rappresentare la bellezza della vita rurale, ingenua e sana nella sua contrapposizione con la cultura morbosa delle grandi città. La pastorella Sulamita, il cui amore Salomone non può acquistare nemmeno con tutte le sue ricchezze, si strugge d'amore per un pastore e in un deserto fiorito, proprio come Dafni e Cloe, riversa la propria ingenua amarezza in canzoni lamentose. Sakuntala, pupilla dei monaci buddisti, nella foresta tropicale dà un abbraccio d'addio al suo daino preferito e lo bacia con la stessa tenerezza che Dafni e Cloe riservano rispettivamente alle loro capre e alle loro pecore. Qui tocchiamo le più profonde corde del nostro cuore, poiché sono le stesse per ariani e semiti: presso gli antichi, Ebrei, Greci e Indiani, la natura unisce le sue infinite voci fraterne alle salmodie dell'amore umano. L'amore non è separato dalla natura, come se la passione dell'uomo e della donna fosse soltanto l'eterno ritorno dell'essere umano alla natura, al seno della vita inconscia. L'amore e la natura sono la stessa cosa; l'amore è la fuga dell'anima da quella malattia artificialmente innestata che chiamiamo cultura verso un primordiale stato di sanità naturale. Tale è l'amore di Dafni e Cloe, ed è per questo che l'ultimo libro del poema, in cui è narrato il ritorno dei pastori innamorati alla vita cittadina, al contesto culturale un tempo abbandonato, suscita un'impressione aspra e disarmonica. Voi non credete al poeta, quando dice che la pastorella Cloe è diventata più bella in città vestita di abiti di lusso, e vi sembra che per Dafni sarebbe meglio morire che dimenticare il suo amore anche solo per un istante, come accade nell'estasi della ricchezza e degli onori⁷³. In generale l'epilogo è la parte più

⁷² Kālidāsa (IV-V secolo d.C.) è il più grande poeta della letteratura sanscrita classica. Fra le molte opere a lui attribuite, risulta difficile determinare quali gli appartengano veramente. Certa è la paternità del poemetto *Meghadūta* [La nuvola messaggera] e del dramma *Śakuntalā*. Quest'ultimo affascinò lo stesso Goethe, il quale nel 1791 pubblicò un epigramma dedicato al dramma e inserì nel *Faust* dei riferimenti al prologo dell'opera. Cfr. G. Evison, *The Sanskrit Manuscripts of Sir William Jones in the Bodleian Library, in Sir William Jones, 1746-94: A Commemoration*, a cura di A. Murray, Oxford 1998, pp. 132-135.

⁷³ Allusione a Libro IV, 23, 2. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op.

⁷¹ Corsivo di Merežkovskij.

debole: il poema sarebbe risultato senz'altro migliore se il quarto e ultimo libro fosse andato perduto, e vi è da meravigliarsi che Goethe, con la sua intuizione artistica, non l'abbia percepito.

La parte più riuscita del poema è quella in cui è raffigurato un nuovo amore per la natura, sconosciuto agli antichi Greci. Tuttavia, non si può nemmeno dire che Dafni e Cloe amino la natura nel senso in cui la amiamo noi: i due fanciulli sono un tutt'uno con essa. Le capre e le pecore di cui Dafni e Cloe si prendono cura tanto teneramente e per le quali sono disposti a morire, partecipano all'azione del poema non meno dei personaggi umani. Quando Dafni e Cloe si divertono, le capre e le pecore saltano di gioia, mentre quando sono tristi, esse giacciono immobili, con la testa bassa, e non brucano l'erba; ascoltano la musica dei loro pastorelli come se fossero partecipi della vita intellettuale. Qui si presagisce già una nuova fratellanza tra uomini e animali, che acquista un enorme significato nelle leggende medievali. Qui è stato sconfitto l'orgoglio anticamente biblico e greco, che ha posto l'uomo al di fuori del mondo animale, in alto, come re solitario della natura e semidio. L'uomo non disprezza più la bestia perché ricorda che sono entrambi figli della stessa madre: egli discende verso tutte le creature viventi con benevola curiosità e nei loro occhi affettuosi, profondi, privi di pensiero, nella loro vita inconsapevole trova illuminazioni profetiche e rivelazioni. E qui, in questo amore fraterno per gli animali che pervade il poema di Longo conferendogli una tenerezza incantevole, ci imbattiamo nella profondità stessa dell'antico spirito ellenico, nel primo presagio di una nuova visione del mondo medievale e cristiana. Nel buon pastore Dafni c'è qualcosa che ricorda alcune immagini delle catacombe romane. Lo spirito della pastorale allora aleggiava sul mondo, manifestandosi allo stesso modo nell'oscurità soffocante delle catacombe e nella soleggiata Lesbo. Le pecore intelligenti, docili, obbedienti alla musica di Cloe mi sono sempre parse le antenate di quella pecorella medievale di cui raccontano i *Fioretti di S. Francesco*, che insieme ai monaci in chiesa, al suono solenne dell'organo, tutta bianca e pura nella luce del sole, si inginocchiò davanti a San Francesco

cit., pp. 475-476.

d'Assisi⁷⁴. E l'antica cicala ellenica, la dolce cantante che salvandosi dalla rondine svegliò Cloe e non smise di cantare una volta sul petto e sotto i vestiti della pastorella⁷⁵, deve essere una parente stretta di quella cicala italiana che una volta, in una calda giornata estiva, San Francesco prese in mano per accarezzarne silenziosamente il verde dorso e, come insegnamento ai monaci, lodò per non smettere di glorificare il creatore giorno e notte⁷⁶. Quella cicala continuò a cantare senza paura e gioiosamente sulla mano minuta e pallida del Santo, proprio come fece una volta sul seno prosperoso di Cloe.

www.esamizdat.it ◇ D. Merežkovskij, *Sul simbolismo di Dafni e Cloe*. Traduzione dal russo di A. Visinoni (ed. or.: Idem, *O simvolizme Dajfisa i Chloja*, Idem, *Dajfis i Chloja. Drevnegrečeskij roman Longusa*. Per. D.S. Merežkovskogo, SPb 1895, pp. 5-12) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 463-478.

⁷⁴ Cfr. Giacinto da Belmonte, *Racconti miracolosi per istruire dilettando*, II, Roma 1887, pp. 226-227.

⁷⁵ Allusione a Libro I, 26, 2-3. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., p. 281.

⁷⁶ Cfr. Tommaso da Celano, *Vita di S. Francesco (prima e seconda) e Trattato dei miracoli*, Cap. IV, 850, 27, p. 286.

◇ **Dmitrij Merežkovskij, *The symbolism of Daphnis and Chloe*** ◇
Translated by Alessandra Visinoni

Abstract

Italian translation of *O simbolizme Dafnisa i Chloja* by Dmitrij Merežkovskij.

Keywords

Merežkovskij, Longus, Daphnis and Chloe, Symbolism.

Author

Dmitrij Merežkovskij (1865-1941) was a Russian writer, poet and literary critic. He was one of the founders of the Symbolist movement. Among his works: the trilogy *Christ and Antichrist*, the essays *Eternal Companions* and *Tolstoj and Dostoevskij*, several collections of poems, the Russian translation of works by Sophocle, E. A. Poe, J. W. Goethe.

Translator

Alessandra Visinoni is a Postdoctoral researcher fellow and Adjunct Professor at the University of Bergamo. Her main areas of research are the influence of Western classical literature on the poetics of Russian novelists of the second half of the XIX century, the Italian-Russian cultural relations, the Russian literature on the web (the so-called 'seteratura'). She is a member of AIS (Italian Slavist Association) and of IDS (International Dostoevsky Society). She has participated in national and international conferences on these issues and has published several articles and a monograph entitled *Un demonio tra la prima e la terza Roma: riflessioni tacitiane su I demoni di F.M. Dostoevskij* (2015).

Publishing rights

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



© (2020) Alessandra Visinoni

Interviste

a cura di Anna Vyazemtseva

Abitare e costruire ambienti in Russia/URSS.

Testimonianze

a cura di Anna Vyazemtseva

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 481-498 ◇

“UN VIAGGIO in Russia è sempre stato, ed è tuttavia, il segreto di molte speranze non ancora deluse: antiche e moderne”, scrisse Curzio Malaparte nel 1929 a seguito del suo viaggio nell’allora Unione Sovietica¹. Ogni nuovo paese si scopre conoscendone gli spazi: le strade, le piazze, le vie, le case. Gli interni, forse, ci fanno scoprire meglio di ogni altra cosa come si vive in altri paesi, ci fanno percepire le differenze di cultura e mentalità, e nello stesso tempo ci avvicinano di più ai momenti sacri della quotidianità e ci consentono di familiarizzare con il diverso.

Nel XX secolo in Russia si cercò di rivoluzionare la società anche attraverso l’architettura e la progettazione degli ambienti. Architettura e design hanno rispecchiato i mutamenti politico-culturali che hanno travolto il paese. Il mito della standardizzazione degli anni Venti, messo a tacere dalla cultura gerarchica e oppressiva del periodo di Stalin, è risorto negli anni Sessanta, quando si è cercato un equilibrio tra sfera comune e sfera privata. Gli ambienti ‘sovietici’ diventeranno poi una sorta di codice culturale, provocando uno spettro complesso di reazioni, dall’ironia alla nostalgia. La sezione propone il punto di vista di alcuni professionisti sugli ambienti progettati e vissuti nell’Unione Sovietica e in Russia: si tratta delle memorie di due storici dell’architettura italiani sui viaggi svolti in URSS in un momento in cui il confine con l’Occidente era affatto convenzionale.

Vieri Quilici è uno degli studiosi che scoprirono l’architettura sovietica d’avanguardia nell’Europa capitalista, quando, nel suo paese d’origine, essa era ancora poco nota. Claudia Conforti, invece, è uno degli specialisti più riconosciuti al mondo nell’am-

bito del Rinascimento italiano, e appartiene a quel novero di storici che hanno iniziato a guardare all’architettura contemporanea in una prospettiva storica, mostrando la continuità e la coesione tra il passato e la modernità. Completano la sezione le riflessioni di Aleksej Ginzburg, che ha attualmente terminato il restauro dell’edificio-icona del costruttivismo a Mosca – la Casa del Narkomfin (1929-1930) di Moissej Ginzburg e Ignatij Milinis – cercando, attraverso lo studio approfondito dei documenti relativi al progetto, di ripristinare l’allestimento originale dell’edificio, compresa la soluzione cromatica degli interni.

1. VIERI QUILICI, STORICO DELL’ARCHITETTURA

VIERI QUILICI (1935), nato a Ferrara e attivo a Roma, è storico dell’architettura e urbanistica. Già professore ordinario di storia dell’architettura di Roma Tre, ha insegnato inoltre alle università di Palermo e Ginevra e ha tenuto conferenze alle università italiane ed estere. È stato tra i pionieri degli studi sul costruttivismo sovietico, a cui ha dedicato diversi articoli e monografie, come *Architettura sovietica contemporanea* (Cappelli, 1965), *L’architettura del costruttivismo* (Laterza, 1969), *Città russa e città sovietica* (Mazzotta, 1976). Ha curato le mostre *Rodčenko e Stepanova - alle origini del Costruttivismo*, Palazzo dei Priori e palazzo Cesaroni, Perugia (1984), *Architettura nel Paese dei Soviet 1917-1933* al Palazzo delle Esposizioni, Roma (1982) e *Mosca, capitale dell’utopia*, Roma (1991). La sua ricerca è incentrata sull’architettura del Novecento italiana e internazionale, il suo rapporto con la città storica, i problemi di conservazione e tutela degli insiemi urbani e paesaggistici.

¹ C. Malaparte, *Intelligenza di Lenin*, Milano 1930, p. 3. [N.d.R. – A.V.].

Anna Vyazemtseva *I suoi testi sono stati tra i primi studi critici sull'architettura sovietica in Italia. Perché è stato importante occuparsi di questo argomento in quegli anni?*

Vieri Quilici Erano gli anni in cui, soprattutto in Italia, era esploso un forte interesse per l'Avanguardia, in letteratura, come nel campo dell'immagine. In Gran Bretagna era uscita la monografia di Camilla Gray (che io ho conosciuto personalmente nel 1965) sull'arte russa moderna (*The Great Experiment*, 1962).

L'interesse riguardo al mondo sovietico va inquadrato nel clima di attesa che si era creato in Occidente negli anni Sessanta, nel decennio che, nel "secolo breve", si distingue per agitazione politico-sociale e vivacità culturale. È soprattutto in Italia che tale interesse, con la modernizzazione dei gusti e dello stile di vita (cui molto contribuisce il nuovo cinema), si traduce nello sperimentalismo di una *neo avanguardia* (Il Gruppo 63, Balestrini, Sanguineti e anche Eco e Calvino) che trova riscontro contemporaneamente nella *rivelazione* di quella russo-sovietica degli anni Venti.

A.V. *Da dove è sorto il suo interesse personale per le avanguardie architettoniche sovietiche?*

V.Q. La ragione dei miei interessi coincide comunque con l'avvio dello studio sull'*Architettura sovietica contemporanea*, la cui pubblicazione, dovuta a una richiesta del Benevolo, risale al 1965.

Per ciò che riguarda l'Italia e il periodo degli anni Sessanta si trattava dunque di un interesse del tutto nuovo, dovuto essenzialmente all'evoluzione politico-culturale che si era creata, mentre per le generazioni degli anni Venti e Trenta (quelle che parteciparono al Funzionalismo tedesco, Purismo lecorbuseriano, Razionalismo italiano e alla diffusa modernizzazione dei linguaggi in Europa) le novità sovietiche erano già ben note. In tal senso, fondamentale fu il ruolo svolto dall'opera di figurazione astratto-spaziale esercitata da Lisickij con i suoi *Proun* (*Per un'arte nuova*) e di divulgazione da

parte di Èrenburg con i suoi romanzi a tesi.

Fu inoltre Erich Mendelsohn con *Russland Europa Amerika* (Basel Berlin Boston, 1929) a illustrare e trattare trasversalmente il panorama architettonico internazionale, includendovi una prima antologia di opere sovietiche del periodo 1923-1927, poste a confronto con altre contemporanee, americane ed europee.

Solo dopo il 1932-1933 nell'URSS staliniana tutta l'arte e l'architettura moderna russa rimarrà preclusa alla pubblica conoscenza del pubblico russo come di quello occidentale. Il divorzio tra architettura moderna e politica culturale sovietica era infatti avvenuto dopo il risultato del Concorso per il Palazzo dei Soviet del 1931, e da allora il sipario sul patrimonio di quelle novità dovrà rimanere calato. Non mancheranno tuttavia, contemporaneamente, in Occidente, pubblicazioni dedicate alla scena sovietica, note anche in ambiente italiano (dai numeri monografici di "Das Neue Frankfurt", 1931, di "Architectural Review", 1932 e di "Architecture d'aujourd'hui", 1932 alla premiazione di Mel'nikov alla Triennale milanese del 1933 e agli aggiornamenti apparsi periodicamente su "Casabella" e "Quadrante").

A.V. *È da notare che i primi studi italiani, compresi i Suoi, sull'architettura nell'URSS sono stati coevi a quelli sovietici, che riscoprono l'arte delle avanguardie, trascurata e addirittura osteggiata dalla fine degli anni Trenta fino alla morte di Stalin...*

V.Q. La conoscenza dell'architettura sovietica degli anni Venti nell'Italia degli anni Sessanta-Settanta (come anche nel mondo occidentale) fu vista inizialmente come una rivelazione e come un segnale di un primo tentativo di apertura culturale del potere sovietico negli anni del 'disgelo' (cfr. la Riunione presso l'Unione degli architetti dell'URSS con intervento di S. Khan-Magomedov, del 1964).

All'inizio del decennio la ricerca storico-critica, in linea con le tesi della storiografia contemporanea (in primo luogo del Benevolo, che promuoverà un aggiornamento al 1965 della sua *Storia dell'archi-*

tettura moderna, pubblicata nel 1960), tendeva a valorizzare i contenuti politico-sociali del Movimento Moderno. Non era immune quindi dall'influenza del clima politico esistente, fortemente presente nella 'contestazione' studentesca insorta in quegli anni. L'esempio delle esperienze sovietiche e non solo (anche di quelle centro-europee, della Germania di Weimar e olandesi), specie nel campo dei Servizi pubblici e della Residenza collettiva, diventa il punto di riferimento privilegiato nell'indicare un nuovo metodo di studio, cui l'Università si dovrebbe adeguare. Ne risultò che Gruppi e Associazioni studentesche (a Roma l'ASeA [Associazione Studenti e Architetti] nel periodo 1957-1960) se ne fecero interpreti, dando luogo a vere e proprie metodologie di studio parallele e alternative a quelle ufficiali.

Il tema degli 'Interni' in quel periodo rifletteva l'interesse per la continuità spaziale degli ambienti e il rapporto tra l'Interno e l'Esterno ("fuoriuscita dall'involucro").

A.V. *Quando è andato in URSS, che effetto le ha fatto la differenza tra la sua idea degli interni 'sovietici' e la realtà? Da che cosa rimase più colpito?*

V.Q. Inutile dire di quanto intensa e fortemente emotiva fu la sensazione di trovarsi di fronte a elementi di una realtà conosciuta solo attraverso la visione mediata delle pubblicazioni. E di dover *immaginare* quale dovesse essere in origine il loro rapporto con il contesto contemporaneo. Ciò non toglie che l'impressione rimaneva fortissima anche se andava a sovrapporsi alle sensazioni che direttamente poteva trasmettere una realtà comunque diversa, composta dalle stratificazioni di fasi storiche succedutesi nella storia sovietica con forte discontinuità. Tale contrasto di sensazioni, il salto tra un prima delle origini e un dopo di uno sviluppo discontinuo e profondamente diverso, faceva emergere un tale distacco tra le due realtà, così come apparivano, tanto lontane che si doveva passare obbligatoriamente per lo studio separato delle loro genesi.

Per quello che riguarda gli interni, la differenza tra la mia idea degli spazi dell'avanguardia sovietica

e la realtà mi è parsa sin dal primo impatto totale e chiaramente dovuta alla dominante politica utilitaristica nei confronti dell'arte di quel periodo (primi anni Sessanta).

A.V. *Sicuramente ha visto i famosi ambienti storici, i palazzi e i musei, spesso creati dagli architetti italiani. Quale impressione Le hanno fatto? Le erano familiari, oppure Le sono sembrati profondamente diversi?*

V.Q. La presenza nei secoli passati in Russia delle architetture neo-classiche degli architetti italiani (o loro discendenti) corrispondeva alle analoghe opere storiche presenti nelle città italiane. La differenza riguardava comunque la forte disparità nelle dimensioni e nel rapporto con il contesto.

A.V. *Secondo lei, l'idea della Casa, a cui si sono rivolti diversi architetti delle avanguardie degli anni Venti in URSS, ha avuto qualche reale esito nella progettazione successiva?*

V.Q. L'idea della Casa degli architetti d'Avanguardia nell'URSS degli anni Venti, oggi nuovamente studiata e apprezzata, è oggetto di nuovo interesse sul piano storico-culturale.

A.V. *È stato in luoghi diversi dell'Unione Sovietica. Ha notato una differenza nel modo di arredare e vivere gli ambienti, oppure ha notato una tendenza omologante?*

V.Q. Le occasioni che ho avuto per conoscere vari luoghi dell'URSS risalgono a un periodo in cui l'Avanguardia sovietica era ancora vittima di un pregiudizio storico-critico, che in parte ancora oggi ne limita l'influenza sull'attualità.

A.V. *Si notano, secondo lei, gli echi dell'esperienza costruttivista nel modo di vivere gli ambienti contemporaneo?*

V.Q. L'esperienza costruttivista sembra essere rimasta estranea agli indirizzi della progettazione

contemporanea, soggetta alla legge di mercato e alle pratiche consumistiche.

A.V. E' ancora attuale il patrimonio del costruttivismo sovietico?

V.Q. La domanda pone seri problemi di riflessione. Se per attualità si intende la durata del valore storico di un'opera e la sua possibilità di confrontarsi con il presente, si può considerare attuale il patrimonio del costruttivismo. È sul senso di questo confronto che si può discutere. Escludendone un impossibile riferimento all'attualità quotidiana di un mondo definitivamente diverso, si può semmai considerarlo come necessaria premessa all'obbligo didattico di preservarne e curarne la memoria.



Fig. 1 - Vieri Quilici a Mosca in occasione di un viaggio organizzato dall'Associazione Italia-URSS, 1970.



Fig. 2 - A Vilnius in visita al quartiere Lasdinaj, progettato da E. Čekanauskas (nella foto in primo piano), 1974.



Fig. 3 - Incontro di architetti romani con Ivan Nikolaev in occasione della visita alla Comune studentesca da lui progettata, presenti la Kolobova della Casa dell'amicizia (Obščestvo Italia - SSSR, Sojuz sovetskich občestv družby i kul'turnoj svjazi s zarubežnymi stranami) e la prof. Vittoria Calzolari, 1976.



Fig. 4 - Incontro con Chan Magomedov a Mosca in occasione dell'uscita del libro da lui scritto e da me curato su Aleksandr Rodčenko, 1986.

* Le didascalie riportano le testimonianze di Vieri Quilici [N.d.R.].

2. CLAUDIA CONFORTI, STORICA DELL'ARCHITETTURA

CLAUDIA CONFORTI (1949) è nata a Fidenza (Parma) e vive a Roma. Laureata in architettura a Firenze, è docente di “Storia dell’architettura”: ha insegnato alle facoltà di Ingegneria di Roma Tor Vergata e dell’Aquila; alla facoltà di Architettura di Firenze e all’Ecole d’Architecture de La Villette di Parigi; ha collaborato ripetutamente con l’Ecole Pratique des Hautes Etudes de la Sorbonne e con l’Institut National d’Histoire de l’Art (INHA) di Parigi. È stata Visiting Scholar al St. Catharine’s College di Cambridge e visiting professor al corso di Storia dell’Arte ad Harvard e alla Rutgers University, USA. È membro di comitati scientifici e di redazione di riviste nazionali e internazionali: “Casabella”, “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, “Città e storia”, “ArtsItalie, Bulletin de l’Association des Historiens de l’art italien”. È accademico dell’Accademia Nazionale di San Luca, dell’Accademia Petrarquesca di Arezzo e dell’Accademia di Belle Arti di Perugia; è socio fondatore dell’Associazione Italiana degli Storici d’Architettura (AISTARCH) e dell’Associazione Italiana di Storia Urbana (AISU); è membro del consiglio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole; del Consiglio direttivo della Fondazione “Luigi Spezzaferro”; del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell’Università di Parma.

I suoi studi sono rivolti soprattutto all’architettura italiana rinascimentale, moderna e contemporanea; ai rapporti tra forma architettonica e tecniche costruttive; al ruolo e all’organizzazione del cantiere in età rinascimentale e barocca; al rapporto tra architettura e arti figurative; alla storia della città italiana ed europea, temi sui quali annovera molteplici pubblicazioni. Tra i suoi libri figurano *Giorgio Vasari architetto* (Electa, 1995); *Architettura Italiana 1944/1994* (Laterza, 1994); *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento* (Electa, 1997); *Alessandro Anselmi* (con Jacques Lucan, Electa, 1997); *Modena 1598. L’invenzione di una capitale* (Electa, 1999); *Giovanni Michelucci 1891-1990*

(Electa, 1996); *Storia dell’architettura italiana. Il secondo Cinquecento* (con Richard Tuttle, Electa, 2001); *I ponti delle capitali europee: dal Corno d’oro alla Senna* (Electa, 2002); *La città nel tardo Rinascimento* (Laterza, 2005); *La costruzione degli Uffizi. Nascita di una Galleria* (Edizione Scientifiche, 2016). Da alcuni anni studia i soffitti lignei a lacunari nei palazzi e nelle chiese di Roma e Firenze, argomento a cui sono dedicate alcune pubblicazioni: i numeri monografici del “Bollettino d’arte” e della Rivista dell’Università di Firenze “Opus incertum”, il volume *Di sotto in su* (Roma, 2019); la mostra *I cieli in una stanza* organizzata al Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi di Firenze (dicembre 2019-marzo 2020, catalogo Giunti 2019). Ha partecipato e ha organizzato convegni in Italia e all’estero; ha organizzato mostre su Roma Capitale (Roma 1981); su Giorgio Vasari e gli Uffizi (Firenze Uffizi e Tokio, Istituto Italiano di Cultura 2011); sui soffitti lignei rinascimentali a Roma e Firenze (Firenze Uffizi 2019-2020). È stata consulente della Galleria degli Uffizi per la messa in sicurezza dal rischio sismico della Galleria e di recente del Corridoio Vasariano; è consulente dell’APSA Vaticano per il restauro del palazzo della Cancelleria e per la Sala dei Cento Giorni affrescata da Giorgio Vasari per il cardinal Alessandro Farnese.

Anna Vyazemtseva *Mi ha parlato una volta del Suo viaggio nell’URSS. Quando esattamente ci è andata e qual è stato il motivo del Suo viaggio?*

Claudia Conforti Fui invitata a un Convegno in Georgia dedicato all’architettura contemporanea, organizzato dall’Università di Tbilisi nel 1990, nel mese di settembre. Al convegno parteciparono diversi architetti e docenti stranieri: dall’Italia vennero Guido Canella ed Enrico Bordogna del Politecnico di Milano. Il viaggio aereo da Roma a Tbilisi prevedeva il cambio a Mosca, cosicché sia all’andata sia al ritorno sostai alcuni giorni nella capitale.

A.V. *Prima di partire, aveva qualche idea della ‘casa alla russa’ o ‘casa alla sovietica’? Di quan-*

to *Le sembrava diversa da quella 'all'italiana'?*

C.C. Non avevo alcuna idea della 'casa alla russa' o 'alla sovietica'. Avevo incamerato molte immagini di interni russi, instillatemi dalla grande letteratura russa: interni con profusione di tappeti e di tessuti multicolori alle pareti e sui pavimenti; con sacre icone, davanti a cui baluginavano lumini perenni; grandi stufe di terracotta policroma e imponenti samovar. Queste raffigurazioni letterarie erano, nella mia mente, cariche di intimità e di un tepore affabile quanto esotico, un po' ai limiti dell'immaginario mediterraneo. A queste figurazioni si affiancavano, senza sovrapporsi, quelle desunte dalle riviste e dai filmati sull'architettura delle avanguardie russo-sovietiche, dove gli interni, spesso di edifici collettivi o pubblici, hanno ampie vetrate, da cui si intravedono betulle dai caratteristici tronchi bianchi striati, talvolta coperte di neve. Gli arredi sono molto stilizzati, caratterizzati da materiali moderni, come l'acciaio, non diversamente dalle altre avanguardie europee.

A.V. *Dove ha soggiornato?*

C.C. Nella prima tappa a Mosca ho alloggiato in una residenza universitaria, spartana, ma accogliente e abbastanza vicina al centro; nel soggiorno di ritorno in un grande albergo, il "Rossija" vicino a piazza Rossa.

A.V. *Come ha trovato gli interni di questo albergo? Fu progettato per diventare un modello del modernismo sovietico ma è stato demolito quasi 15 anni fa in quanto 'datato' e non adatto ai tempi contemporanei. Ha notato dei contrasti tra ambienti antichi e moderni? Gli ambienti riflettevano le differenze sociali?*

C.C. L'albergo era davvero molto grande, ma tutto sommato confortevole; nei lunghi corridoi c'erano anziane signore del personale che, sedute accanto a un tavolino, offrivano thè e mi pare che si occupassero anche del guardaroba. Le sale da pranzo erano confortevoli e il servizio mi parve del tutto consono. Mi sembra che fosse tutto molto spartano, ma

adeguato alle funzioni che doveva svolgere. Non ho memoria di particolari differenze tra gli ambienti in relazione alla classe degli utenti. Inoltre c'era un fantastico negozio, che accettava solo valuta straniera, dove si trovavano manufatti molto seducenti, tra i quali tovaglieria di lino e bellissime porcellane, di produzione sovietica, decorate con disegni sia di matrice costruttivista che tradizionali.

A.V. *Sicuramente ha visto i famosi ambienti storici, dei palazzi e dei musei, spesso creati dagli architetti italiani. Quale impressione Le hanno fatto? Le erano familiari, oppure le sono sembrati profondamente diversi, in che cosa?*

C.C. Le architetture storiche russe hanno un'aria molto familiare. Ne riconosco le matrici morfologiche, le declinazioni linguistiche, le valenze simboliche e le sintassi dimostrative: le loro radici affondano nell'architettura romana antica e in quella rinascimentale e barocca italiana. Tuttavia di quelle strabilianti architetture avverto anche le peculiari differenze dai modelli storici rammentati.

L'architettura monumentale russa dispiega una perspicua capacità di orchestrare dimensioni che, al confronto di quelle italiane (anche le maggiori, come la Reggia di Caserta), sono davvero titaniche. Esse possono essere anche intimidatorie per chi è abituato a una monumentalità che non coincide con la grande dimensione, come attesta il tempio romano di San Pietro in Montorio di Donato Bramante. Un altro carattere che mi sconcerta (e mi attrae), e non solo al primo impatto, è l'uso spregiudicato di colori rutilanti, accoppiati spesso alla spavalda lucentezza dell'oro: una miscela del tutto inusuale all'architettura a cui sono avvezzo. Nella tradizione italiana l'uso di colori accesi è esclusivo dell'architettura dei borghi marinari della costa ligure e amalfitana, oltre che delle isole intorno a Venezia. L'ibridazione di vocaboli classici con cromie accese e rilucenti mi ha rivelato la straordinaria assenza di inibizioni estetiche dell'architettura storica russa, che ha saputo integrare disinvoltamente l'architettura tradizionale delle chiese e quella delle case in legno, ravvivate da tonalità cromatiche ingenuie e luminose, con la ster-

minata mole degli edifici ufficiali, classicisticamente formulati.

A.V. *Ha avuto modo di visitare le case private? Che cosa La colpì nel modo di abitare gli ambienti quotidiani?*

C.C. Le poche abitazioni private che vidi a Mosca avevano stanze di dimensioni modeste, con soffitti piuttosto bassi, come si vedono nelle case comuni a Venezia, a Parigi e in genere nel Nordeuropa, mobili semplici e qualche tappeto o drappo tessile a terra o alle pareti. Diversa è la memoria di Tbilisi, dove le abitazioni in cui fui invitata per cene e incontri ufficiali (dal Rettore dell'Università, dall'architetto Victor Djorbenadze, autore dello stravagante palazzo delle Cerimonie della metà degli anni Ottanta) avevano ambienti vasti, con mobili spesso antichi e, naturalmente, tappeti e quadri. Quello tuttavia che mi colpì fu il contrasto tra gli interni non lussuosi, ma sapientemente colorati, accoglienti e ottimamente tenuti, e gli esterni degli edifici, che invece apparivano molto trascurati, prevalentemente grigi e talvolta quasi fatiscenti, con scale molto malandate e poco illuminate.

Nelle abitazioni che ho visitato, soprattutto a Tbilisi e qualcuna a Mosca, mi ha affascinato la presenza piuttosto significativa di fotografie di amici e famigliari, come i Lari domestici delle tradizioni mediterranee, non diversamente da quanto si vedeva nelle abitazioni italiane di ogni classe sociale fino agli anni Ottanta del XX secolo, dove il censo si rivelava solo nel pregio delle fastose cornici di argento.

A.V. *Al convegno c'è stato un confronto sulla casa contemporanea oppure si sentiva già che il tema stava per diventare secondario nel paese che era ormai avviato verso la sua fine?*

C.C. In effetti non ricordo che si sia parlato del tema abitativo, che non era più urgente in quegli anni, in cui era alla ribalta il tema del linguaggio e dell'espressività, conseguente alla Biennale di Architettura di Venezia del 1980, diretta da Paolo Portoghesi e intitolata *La presenza del passato*.



Fig. 1 - Claudia Conforti e Enrico Bordogna, Piazza Rossa, Mosca, 1990.



Fig. 2 - Claudia Conforti con Guido Canella, Mosca, 1990.

3. ALEKSEJ GINZBURG, ARCHITETTO E STORICO DELL'ARCHITETTURA

ALEKSEJ GINZBURG (1969) è un architetto, restauratore e ricercatore di storia dell'architettura, uno dei maggiori rappresentanti dell'architettura russa contemporanea. Vive e lavora a Mosca e a Londra. Nel 1993 ha fondato, insieme al padre Vladimir Ginzburg, lo studio di architettura "Ginzburg Arkitekts", con il quale ha realizzato diversi edifici (gli uffici in via Obruchev a Mosca, 2014-2018 e altri). Da molti anni è impegnato nel restauro di monumenti del costruttivismo sovietico, in ricerche storico-architettoniche, nonché nella promozione del patrimonio culturale degli anni Venti e Trenta del Novecento. Ha restaurato una serie di edifici storici (Villa Sytin a Mosca, fine XVIII – prima metà del XIX, restauro 2019), tra i quali alcuni monumenti d'avanguardia (la sede del giornale "Izvestija" a Mosca, architetto G. Barkhin, 1925 – 1927, restauro 2016). Tra i suoi lavori recenti si ricorda il restauro della Casa del Narkomfin, il condominio del Commissariato del Popolo delle Finanze a Mosca (M. Ginzburg, I. Milinis, S. Prochorov, 1928-1932, restauro 1995-2020). È Professore dell'International Academy of Architecture, vicepresidente dell'Unione degli architetti di Mosca e membro dell'Unione russa degli architetti e dell'Unione russa dei restauratori.



Fig. 1 - Casa del Narkomfin. Facciata laterale.
Foto Ginzburg Architects © Ginzburg Architects.

Anna Vyazemtseva Aleksej, a Mosca ha da poco portato a termine la ristrutturazione della nota Casa del Narkomfin, costruita da suo nonno Moisej Ginzburg e Ignatij Milinis novant'anni fa. Attualmente si tratta di uno dei rari esempi di restauro di un monumento architettonico del XX secolo in Russia in cui non solo è stata preservata la planimetria, ma sono anche stati ripristinati elementi originali dell'allestimento: le finestre, i termosifoni e persino la soluzione cromatica degli ambienti. Perché all'architetto contemporaneo interessa il restauro?

Aleksej Ginzburg Io vedo un grande divario tra la cosiddetta architettura storica, che comprende epoche molto diverse, e i monumenti dell'età contemporanea, che si differenziano in modo radicale e la cui diversità, credo, in futuro verrà capita meglio di adesso. Le differenze più importanti sono: la percezione di unitarietà dei monumenti d'avanguardia in questione, la loro determinatezza funzionale e il loro pragmatismo nella risoluzione di problemi funzionali; tutto ciò fa delle loro componenti le parti di un progetto, vale a dire che questa o quella funzione rispecchia non solo la soluzione volumetrica o la composizione architettonica dell'edificio, o degli elementi decorativi importanti, come accade negli edifici storici, ma letteralmente tutti gli elementi dell'edificio, incluse le soluzioni planimetriche e degli interni, hanno un ruolo, qualcuno minore, qualcuno maggiore. Come all'interno di un ingranaggio. Il progetto della Casa del Narkomfin era piuttosto globale: si trattava della creazione di un nuovo tipo di edificio residenziale e di una nuova tecnica di creazione di case, considerando che i suoi autori avevano alle spalle una ben nota storia di sviluppo di abitazioni. Eppure, consapevole delle necessità dell'uomo contemporaneo, Moisej Ginzburg cercò di fornire una risposta complessa. Quindi, quando la nostra équipe ha esaminato la Casa del Narkomfin, non ci siamo chiesti come restaurare gli interni, come restaurare questi o quegli altri dettagli. Era molto importante preservare quel poco che era giunto fino a noi così com'era in origine e riuscire a conservarlo. Uno dei lavori più complessi è stato la pulizia della

* Traduzione dal russo di Marta Cappiello.

superficie delle pareti dell'area comune, su cui c'era-
 non l'intonaco originale intatto e la vernice. Essendo
 rimasta abbastanza a lungo vuota ed essendo stata
 danneggiata in misura minore dai numerosi lavori
 di manutenzione, l'area comune era la parte meglio
 conservata. Eppure, è stato necessario rimuovere
 otto strati di pittura a olio per raggiungere il primo
 strato, per capire dove si trovava e separarlo dalla
 mestica. In questo modo siamo arrivati alla gam-
 ma cromatica originale. È un problema che spesso
 nei restauri odierni viene risolto attraverso una par-
 ticolare tecnica consistente nella creazione di una
 finestrella in cui viene mostrata la superficie storica
 intatta, mentre il resto dell'interno viene adattato alle
 nuove esigenze e rifatto completamente da capo. Nel
 nostro caso tutte le tecniche architettoniche sono
 dipese dalla funzionalità dell'edificio, e le soluzioni
 cromatiche degli interni hanno rispecchiato l'idea de-
 gli architetti riguardo al particolare effetto dei colori
 sull'utente. Per noi era importante rispettare questa
 idea. Ai nostri occhi quella dell'Avanguardia non è
 un'architettura decorativa. Ginzburg iniziò il lavoro
 sulla razionalità delle soluzioni cromatiche con un
 articolo sulla rivista "Architettura contemporanea"²
 un primo passo atto a illustrare il giusto approccio
 al colore, che deve armonizzare lo spazio abitativo,
 renderlo confortevole, comodo e produttivo.

A.V. *Basandosi sugli studi di quegli anni, Ginzburg collegava il colore degli interni alla psicofisiologia umana. Che cosa ne pensa delle sue soluzioni? Le sembrano interessanti solo dal punto di vista storico ed estetico o condivide l'approccio scientifico di Ginzburg?*

A.G. Condivido le idee che ha illustrato nei suoi articoli, le sue strategie di soluzione cromatica per gli interni, ma non solo. Ho avuto l'occasione di lavorare su diversi interni di edifici moderni, sia privati che collettivi. Nell'ultimo decennio ci siamo abituati all'idea che un interno chiaro, il più neutro possibile, crei un ambiente più confortevole, all'interno del quale si può poi giocare con delle scelte artistiche.

² M. Ginzburg, *Cvet v arhitekture*, "Sovremennaja Arhitektura", 1929, 2, pp. 74-77 [N.d.R.].



Fig. 2 - L'interno della hall nel corpo residenziale.
 Ricostruzione.

Foto Yuriy Palmin, 2020 © Ginzburg Architects.

Non mi riferisco alle soluzioni puramente ornamentali che gli inquilini adottano in base ai propri gusti o di quelle soluzioni che competono all'interior designer. La strategia che tiene conto della psicologia e della fisiologia umane è molto interessante. In essa risiede un enorme potenziale. Alcuni architetti hanno sperimentato questa strategia dopo Ginzburg. Per me, da un lato, è stata importante per preservare e ricreare le soluzioni originali, in quanto si trattava della componente di un monumento che doveva essere consegnato nella sua totalità agli spettatori odierni, ai visitatori o agli abitanti della struttura. Dall'altro, volevo mostrare quanto quegli esperimenti fossero attuali tutt'oggi. Nel corso dei lavori le due cose andavano di pari passo. Gli appartamenti facevano parte di un progetto commerciale e dovevano essere venduti. Io avrei preferito che fossero dati in affitto e amministrati da una società, come un residence. Purtroppo questo nella nostra realtà economica non è stato possibile. L'idea stessa che gli appartamenti sarebbero stati venduti a dei proprietari finali, ha reso necessario convincere l'imprenditore

edile che essi dovessero essere venduti rifiniti. E non solo rifiniti, ma anche completamente attrezzati: con sanitari, mobili da cucina, armadi a muro, illuminazione ecc. A quel punto si è creata una divisione tra due tipi di finiture. Siamo riusciti a preservare interamente le soluzioni degli autori nelle parti comuni del condominio, nelle scale, nei corridoi. Quanto agli appartamenti, il mio parere e quello dell'imprenditore divergevano. L'idea di creare degli interni bianchi, neutri, abbastanza in linea con l'architettura contemporanea, gli sembrava meno rischiosa per poter vendere rapidamente gli appartamenti. La mia proposta di ricreare le soluzioni cromatiche originali in tutti gli ambienti gli sembrava troppo estrema. Per cui abbiamo raggiunto un accordo informale, secondo il quale coloro che avrebbero acquistato un appartamento in corso di restauro e che sarei riuscito a convincere, avrebbero avuto una soluzione cromatica conforme a quella in cui ci siamo imbattuti durante le indagini preliminari. Coloro che non sarei riuscito a convincere avrebbero avuto la cosiddetta *white box*. In realtà, per l'intonaco di questi locali abbiamo utilizzato il colore della facciata, che non è propriamente bianco, in modo da preservare la coerenza stilistica di quegli appartamenti.

A.V. *Le soluzioni cromatiche sono diverse o si ripetono?*

A.G. No, sono tutte diverse. Per noi, essendo la soluzione cromatica degli interni uno degli elementi più importanti della Casa del Narkomfin, la procedura delle indagini preliminari è stata simile a uno scavo archeologico: abbiamo prelevato dei campioni di colore da numerosi strati di intonaco (fino a otto strati) attingendo dalla superficie di ogni parete all'interno delle unità e delle parti comuni. Così abbiamo scoperto che la gamma cromatica delle unità era varia. L'esperimento è stato incentrato su un assortimento di colori simili, tuttavia combinati in modo diverso e questo, credo, perché molte di queste variazioni cromatiche erano state sviluppate in base alle finiture dell'edificio. La logica della soluzione cromatica di per sé era conforme a quanto illustrato negli articoli di cui sopra di M. Ginzburg e alle

tavole cromatiche elaborate dagli autori e da Hinnerk Scheper³ a partire da Maljarstroj, ma in pratica l'intonacatura effettuata era decisamente più varia. La superficie delle pareti che danno sul lato occidentale era stata dipinta in tinte fredde, mentre quella delle pareti che danno sul lato orientale in tinte calde. Siamo riusciti quasi in tutti gli appartamenti a recuperare la colorazione originale. Alla fine sono riuscito a convincere un terzo degli acquirenti a rifinire i loro appartamenti con i colori originali.



Fig. 3 - Tetto-terrazzo. Spazio comune.
Foto Ginzburg Architects © Ginzburg Architects.

A.V. *Un vero successo.*

A.G. Infatti, anche se io, naturalmente, avrei voluto convincere il 100% degli acquirenti. Alla fine un terzo degli appartamenti è stato fatto nei colori originali, e due terzi nel colore della facciata (anche se la sua composizione, ovviamente, è più complessa del bianco). In tutti gli ambienti a uso comune abbiamo interamente ricreato i colori originali.

A.V. *Generalmente il costruttivismo viene associato soprattutto al manifesto socialista, con colori accesi e in contrasto tra loro – rosso, giallo, nero; ma le vostre ricerche mostrano tutto un altro approccio, tutta un'altra palette. Ha mai notato che l'acquirente avesse altre aspettative*

³ Hinnerk Scheper (1897-1957) è stato un artista, designer, fotografo, studioso del colore tedesco, allievo della scuola Bauhaus, condusse le ricerche sul colore presso Maljarstroj a Mosca tra il 1929 e il 1931 [N.d.R.].

rispetto ai colori della Casa del Narkomfin?

A.G. L'ho notato, ma non esattamente rispetto a ciò di cui sta parlando lei. Le soluzioni di contrasto cromatico proprie dei lavori degli artisti costruttivisti (El Lissitzky, Varvara Stepanova, le scenografie dei Vesnin) vengono associate da me e lei all'architettura di allora. La maggior parte delle persone che hanno comprato gli appartamenti della Casa del Narkomfin si prefigurava un'altra cosa: delle case bianche fuori, devono essere bianche anche dentro. Per questo il nostro imprenditore desiderava tinteggiare gli appartamenti di bianco, offrendo all'acquirente una *white box*. Si tratta di un'associazione superficiale con l'architettura degli anni Venti. Superficiale perché la logica di quest'architettura risiedeva nell'estetica derivante dal metodo funzionale. I costruttivisti all'inizio degli anni Venti erano affascinati da Le Corbusier e dalle sue case bianche, che derivano dall'esperienza dei suoi viaggi in Oriente. Le idee riguardanti l'abitazione popolare interessavano i costruttivisti, in quanto questo alloggio era quanto mai funzionale. Nei loro lavori essi si basavano esclusivamente sul metodo funzionale. Trovo che le idee legate al colore e al suo effetto sull'uomo siano una caratteristica importante del loro metodo. Ma, parlando con gli acquirenti delle unità, abbiamo visto che ci sono persone che difficilmente prediligono colori accesi, e che difficilmente avrebbero accettato l'idea di avere le pareti di una stessa stanza in tinte diverse. Per loro anche una gamma razionale dal punto di vista dell'effetto psicofisiologico costituirebbe una pressione sulla personalità. Per questo l'imprenditore del progetto ha preferito predisporre una scelta tra degli interni 'bianchi' e degli interni realizzati basandosi sul progetto originale. In generale credo che ancora oggi valga la pena di fare questi esperimenti con il colore. Essi possono avere un effetto positivo sull'uomo contemporaneo e non penso affatto che si tratti di una teoria obsoleta, superata all'inizio del XX secolo. Anche perché (ne ho un esempio) alcune persone che non gradivano i colori forti dopo essere entrate nella Casa del Narkomfin hanno cambiato idea. Gli acquirenti dell'appartamento di Miljutin⁴

avevano sempre vissuto in moderni interni chiari. L'appartamento di Miljutin si distingueva dalle altre unità proprio per il colore. Anche se esso rappresentava un'unità standard (tipo 'K'), Miljutin stesso, che aveva le sue idee in campo di pittura (prima della rivoluzione aveva studiato all'Accademia Imperiale di Belle Arti a San Pietroburgo), aveva elaborato la soluzione cromatica del proprio appartamento. Dal punto di vista del restauro era importante che questa soluzione venisse ripristinata. Purtroppo, negli ultimi quindici anni gli appartamenti, dati in affitto, hanno perso tutte le finiture autentiche. Abbiamo dipinto le pareti basandoci sui campioni che avevamo prelevato con un apposito trapano da piccoli frammenti rimasti intatti sotto la vernice. Abbiamo sperimentato alcune sfumature simili perché l'intensità del colore dei vari microcampioni era diversa. Visto al microscopio, il colore del campione prelevato diventava non eterogeneo, con delle sfumature particolari. Quindi abbiamo valutato la combinazione delle principali tonalità e colori delle superfici delle pareti e dei soffitti nelle varie stanze. Vista la soluzione cromatica originale con i propri occhi, i proprietari dell'appartamento hanno capito che gli interni dell'unità dovevano rispettare il progetto di Miljutin. Uno dei punti più scenografici è la finestra, che parte proprio dall'estremità della parete attigua; la sua superficie azzurra e la superficie del soffitto si confondono con il cielo oltre la finestra. Questo effetto ottico, progettato da Miljutin stesso, la dice lunga sul suo modo di concepire lo spazio. Possiamo vedere quanto lo distinguesse dall'approccio razionale di Ginzburg e Scheper. Perciò ci è sembrato particolarmente importante ricreare i colori autentici dell'appartamento di Miljutin così come li aveva concepiti lui. E ci siamo riusciti. Vista la presenza di situazioni simili nel corso di questo restauro ho voluto prefiggermi due obiettivi. Il primo è la conservazione delle parti e delle superfici della casa che si erano mantenute, la ricreazione degli elementi andati perduti e, dunque, del progetto originale nella sua totalità. Il risultato è che adesso possiamo avere una visione unitaria della Casa del Narkomfin. Il secondo

⁴ Nikolaj Miljutin (1889-1942) è stato un politico, architetto e urbani-

sta russo e sovietico, dal 1924 al 1929 commissario del popolo delle finanze, e in questo ruolo il committente della Casa del Narkomfin [N.d.R.].

è continuare quell'esperimento sociale iniziato dagli architetti, creando una casa per l'uomo della nuova età contemporanea. Oggi vediamo quanto questa casa sia attuale, interessante e comoda per i nostri contemporanei, i quali rappresentano ormai la terza generazione di abitanti della Casa del Narkomfin. Così abbiamo dimostrato che le idee degli architetti costruttivisti erano visionarie, proiettate verso il futuro e in anticipo sui tempi.



Fig. 4 - Spazio scala settentrionale.
Foto Yuriy Palmin, 2020 © Ginzburg Architects.

A.V. *Perché, a suo parere, il costruttivismo oggi ancora attira la gente (anche negli edifici residenziali e non solo nelle opere pubbliche)? Cosa ha spinto a comprare questi appartamenti del costo così elevato, con una planimetria tanto insolita e degli spazi così singolari?*

A.G. L'interesse per gli edifici storici nell'ultimo decennio è aumentato fortemente. Oggi possedere una casa o un appartamento storico è di nuovo uno

status symbol. Ma parlare semplicemente di un interessamento generale per il costruttivismo sarebbe esagerato. Questa casa, al di là del fatto che è uno dei più importanti monumenti architettonici degli anni Venti a Mosca, presenta anche delle caratteristiche che sono importanti per delle persone che vogliono comprare casa nella capitale e che non sanno nulla dell'architettura d'avanguardia. La casa è situata in centro, ma non dà su una strada rumorosa perché è separata da essa da un parco, ed è in una zona in cui le infrastrutture sono sviluppate. Alcuni degli acquirenti dappprincipio sono arrivati solo perché attirati da un appartamento ben posizionato al centro di Mosca. Ma la cosa importante è un'altra. Finiti per caso in un ambiente per loro strano, sono subito diventati patrioti del costruttivismo. La casa li conquistava e le idee insite in essa finivano per sembrare chiare e affini alle loro. Ma non basta solo l'interesse della comunità per la cultura dell'avanguardia e per l'architettura costruttivista. Serve un sistema statale di sostegno al restauro dei monumenti del XX secolo, che per ora possiamo soltanto sognare. Senza questo sistema ristrutturare importanti edifici pubblici di quel periodo come si deve è molto più difficile.

A.V. *Dieci anni fa si parlava di demolire semplicemente la Casa del Narkomfin...*

A.G. Sulla possibilità di demolirla sono girate molte voci. Potevano dire tutto ciò che volevano, ma persino negli anni Novanta, quando ancora non si era capito il valore del patrimonio edilizio degli anni Venti e Trenta, in genere nessuno ha mai messo in discussione il suo *status* protetto di monumento. Circa quindici-venti anni fa era già chiaro che non l'avrebbero demolita, ma nessuno voleva impegnarsi nel restauro. Innanzitutto perché l'attitudine dell'amministrazione moscovita di allora era apertamente critica verso il costruttivismo, in secondo luogo a causa delle complicazioni tecniche, e in terzo per quelle giuridiche. Insomma si trattava di una struttura poco appetibile dal punto di vista commerciale, ed è per questo che è rimasta abbandonata tanto a lungo. Ho l'impressione che sia stato l'in-

teresse verso la storia di Mosca in generale a permettere la riscoperta della cultura dell'avanguardia, che in realtà ancora si conosce poco, si capisce poco, le idee che furono dietro i progetti di questi edifici sono state analizzate poco. Difatti non disponiamo di studi particolarmente approfonditi su questa architettura, a parte i libri di Chan-Magomedov. Il suo enorme contributo sta nel fatto che egli è stato il primo a raccogliere materiale, il primo a scriverne. Si imbatté in una quantità immensa di informazioni. Tuttavia non aveva le possibilità, né fisiche, né tecniche, per uno studio dettagliato di questi edifici. Tutto ciò che abbiamo sono i suoi libri, perché gran parte dei nuovi testi o sono una riedizione delle sue fatiche, o sono basati sulle sue ricerche e in sostanza ripetono quello che ha scritto lui. Adesso noi, sulla base dell'esperienza del restauro che abbiamo (non solo la Casa del Narkomfin, ma anche la sede dell'Izvestija in Puškinskaja ploščad'), stiamo iniziando a descrivere come sono costruite queste case, in che modo la loro realizzazione concreta è legata al progetto e in che modo la funzione negli edifici trova espressione nelle soluzioni tecniche. In che modo il progetto architettonico, che dipende dalla funzione dell'edificio, trova espressione nelle soluzioni tecniche. Ginzburg ha scritto che l'architettura deve essere estremamente funzionale, mentre la cultura degli architetti che la elaborano e questo approccio funzionale devono dar vita a una nuova estetica. È interessante scoprire come questa nuova estetica nasceva proprio da tale approccio, sul quale attualmente è difficile trovare degli studi specifici.

A.V. *Persino fra i professionisti è piuttosto diffusa l'idea che l'architettura d'avanguardia sovietica sia stata costruita con materiali di fortuna e tecniche arretrate. La sua esperienza di lavoro dimostra che al contrario, malgrado la scarsità di determinati mezzi, comunque si tratta di progetti importanti proprio dal punto di vista costruttivo e tecnico.*

A.G. Ha ragione, queste credenze sono dure a morire. Io cerco di smentirle con argomentazioni concrete e oggettive. Lo stesso vale non solo per la



Fig. 5 - Aleksej Ginzburg e Alessandro De Magistris al cantiere di restauro della Casa del Narkomfin. Ottobre 2019 Foto Anna Vyazemtseva.

Casa del Narkomfin, ma anche per la casa di Ivan Nikolaev sulla via Ordžonikidze, per la sede del giornale "Izvestija" di Grigorij Barchin e per le costruzioni di Mel'nikov. Fra le strutture di cui ho curato il restauro mi viene in mente solo un'eccezione: il padiglione principale della Mostra dell'edilizia sulla Frunzenskaja naberežnaja (1935). E questo solo perché il padiglione all'inizio doveva essere temporaneo, per la sua costruzione sono stati utilizzati materiali di diversa qualità e durevolezza e molto è stato fatto in vista di una costruzione rapida del padiglione espositivo. Ma Mel'nikov, ad esempio, nel concepire il suo padiglione di Parigi o i suoi progetti moscoviti, non si sarebbe mai concesso una cosa simile. Dunque la maggioranza delle case costruite all'epoca dimostrano la conoscenza che i loro autori avevano delle tecniche edilizie. I costruttivisti hanno sicuramente tentato di affrontare l'importante problema dell'epoca dell'industrializzazione dell'edilizia. Quindi, quando diciamo che per la Casa del Narkomfin sono stati utilizzati materiali innovativi per l'epoca, quali la fibrolite, la xilolite ecc., è chiaro che lo scopo degli autori era quello di trovare soluzioni in grado di soddisfare le nuove tendenze. Gli

obiettivi che gli autori si erano prefissati consistevano nell'elaborazione di nuove strategie tecniche per l'edilizia moderna, che doveva assumere dimensioni industriali. Dunque gli architetti che hanno lavorato in quel periodo storico possedevano un grande bagaglio culturale e sapevano perfettamente come si costruisce una casa. Il modo in cui hanno elaborato i dettagli dei loro progetti non ha nulla a che vedere con la mancanza di materiale edile, come affermano oggi. Persino Ivan Nikolaev, che rischiò di essere arrestato per avere utilizzato dell'acciaio laminato per la costruzione della sua casa (e persino ha rischiato di finire nei lager, accusato di avere sprecato una materia prima strategica, quale era il metallo), comunque si era potuto permettere di usare l'acciaio laminato in una casa-comune. Io ritengo che questi architetti mirassero a raggiungere un risultato ottimale malgrado le condizioni economiche e la mancanza di risorse. Ginzburg nel libro *L'abitazione* [Žilišče, 1934] ha descritto dettagliatamente l'esperienza costruttiva della Casa del Narkomfin, mettendo nero su bianco cosa secondo lui era riuscito bene e cosa non molto. Quando criticavano il modo in cui la casa è stata costruita si sono serviti di questo libro, e hanno creato il mito dei presunti errori di costruzione ammessi dai progettisti. Ma Ginzburg anche in altri suoi scritti aveva analizzato con approccio imparziale case costruite da lui spiegando, in relazione ai nodi costruttivi, ai dettagli e ai materiali scrupolosamente descritti, quali soluzioni aveva dovuto adottare e quali erano ancora necessarie. È il caso, ad esempio, della protezione delle pareti della Casa del Narkomfin dall'umidità. L'intonaco era in uno stato ottimale, tranne nei punti in cui le grondaie collegate al tetto si erano rotte e laddove l'acqua proveniente dalle fioriere era andata a finire fra le crepe della muratura. Dunque gli effettivi problemi di deterioramento di alcune parti dell'edificio erano legati all'abbandono, piuttosto che alla scarsa qualità dei materiali.

A.V. *Passiamo alla questione dell'abitazione. Secondo lei, quanto le soluzioni realizzate nella Casa del Narkomfin rispondevano alle tendenze europee, occidentali, e in quale misura*

rispecchiavano le peculiarità russe, le tendenze locali di organizzazione degli interni? Sappiamo che Ginzburg si è occupato dello studio dell'abitazione tradizionale popolare. In che modo questi due elementi, la modernità e la tradizione, trovano espressione nel campo degli interni, dell'abitazione?



Fig. 6 - Aleksej Ginzburg e Alessandro De Magistris al cantiere di restauro della Casa del Narkomfin.

Ottobre 2019 Foto Anna Vyazemtseva.

A.G. Penso che nell'Europa di allora non ci fosse niente di simile a ciò che Ginzburg fece nella Casa del Narkomfin, e sicuramente sarebbe più giusto dire che, al contrario, in linea di principio è stato il suo lavoro a influenzare le tendenze dell'edilizia pubblica e della tipologia abitativa europee. Questo è avvenuto fra gli anni Quaranta e Settanta, quando in Europa venivano implementati programmi edilizi su vasta scala, anche a seguito delle distruzioni belliche. Per quel che riguarda le tradizioni russe, c'è una certa continuità con i condomini prerivoluzionari. Tuttavia, nella Casa del Narkomfin gli appartamenti, inconsueti per la loro organizzazione spaziale, erano affiancati da un sistema di servizi. Ciò dava ai condomini la possibilità di vivere la propria vita privata all'interno dell'appartamento, usufruendo della comodità dei servizi collocati all'interno e nelle vicinanze del condominio. Inoltre, la vasta gamma di spazi comuni interni ed esterni creava possibilità di socializzazione e di interazione fra i condomini. Il che fa pensare più a una risposta alla richiesta dell'uomo contemporaneo, che alla grottesca organizzazione della vita dell'uomo della società comunista.

In questo vediamo la modernità di quest'edificio.

A.V. Secondo lei, cosa le è riuscito meglio nel processo di ristrutturazione della Casa del Narkomfin?

A.G. È stato un processo lungo e complesso. Persino con persone che capiscono l'importanza e il valore di questa architettura, c'è stato bisogno di fare un grande lavoro e di battersi in favore di soluzioni che implicassero misure di conservazione e di rispetto fedele per il progetto originale, quindi di far capire cosa era autentico del monumento, cos'è la conservazione e in cosa consiste il lavoro sui monumenti architettonici conforme alla Carta di Venezia (1964). Questo approccio al restauro ancora non è scontato in Russia. È più diffusa l'idea che se sei il proprietario di un edificio sei l'unico cui spetta il diritto di decidere quali cambiamenti apportare, anche se si tratta di un edificio storico.

La Casa del Narkomfin è composta da una quantità di parti, e per ognuna di esse è stato necessario adottare una strategia diversa: la pulitura, l'analisi delle funzioni, la ricerca di una metodologia di restauro e delle tecniche per elaborare una risposta accurata.

Ci sono elementi dell'edificio che, seguendo il nostro progetto di ristrutturazione, sono assolutamente riuscito a portare a una condizione di conservazione completa, e questo è ciò di cui sono soddisfatto, ne sono fiero. Ci sono parti che, per questa o quella ragione, siamo riusciti a restaurare solo parzialmente, e questo mi crea frustrazione. Credo che siamo riusciti ad andare abbastanza a fondo proprio laddove è stato necessario adottare una strategia di restauro varia e complessa. È molto importante. Serve da esempio per casi di recupero di monumenti dell'architettura contemporanea simili che, spero, aumenteranno, e per dimostrare l'indispensabilità di una strategia scrupolosa nella conservazione del materiale storico giunto fino a noi e di una strategia non meno scrupolosa nella ricreazione dei monumenti così come sono stati progettati. Sono felice quando vedo che le persone reagiscono con interesse, e quindi che capiscono che questi 'piccoli' dettagli sono tutto. Soltanto rispettando il progetto autentico e

le tecniche originali si possono ottenere dei risultati nel restauro dell'architettura contemporanea. Ciò appare ovvio quando si parla di edifici storici. Ma appunto in relazione ai monumenti contemporanei la comprensione del valore delle scelte degli autori nei dettagli, nel modo in cui sono stati realizzati, è solo all'inizio. Per questo sono così importanti gli esempi come quello della Casa del Narkomfin.

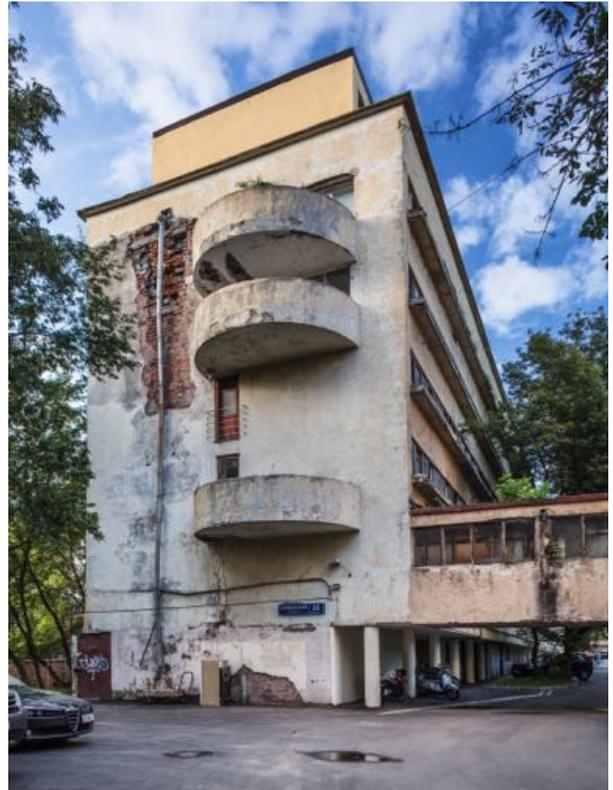


Fig. 7 - Casa del Narkomfin prima del restauro. 2016. Foto Roberto Conte © Roberto Conte.

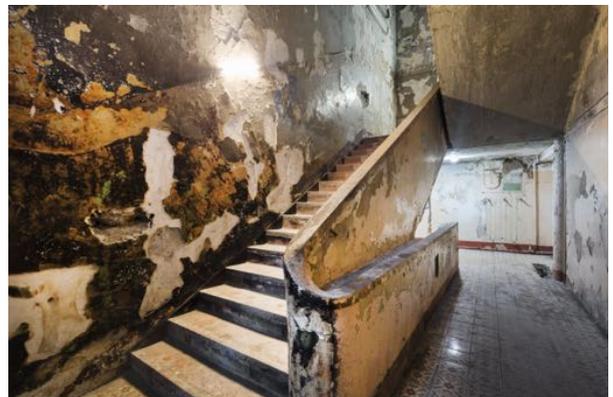


Fig. 8 - Casa del Narkomfin prima del restauro. 2016. Foto Roberto Conte © Roberto Conte



Fig. 9 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.



Fig. 10 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.



Fig. 11 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Indagini sulla soluzione cromatica degli ambienti.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.



Fig. 12 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Ex-appartamento di Miljutin. Prove del colore.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.

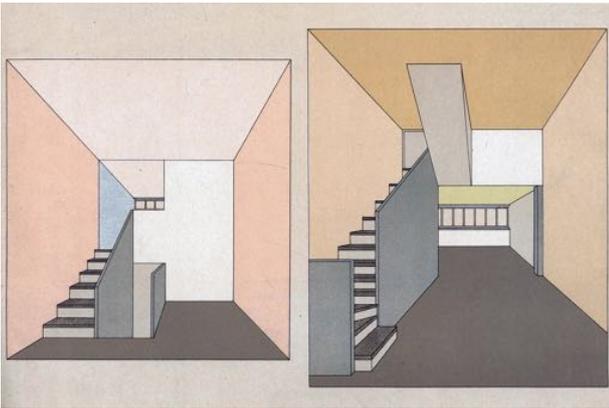


Fig. 13 - Hinnerk Schepper, Progetto della soluzione cromatica degli appartamenti. Casa del Narkomfin. 1929. "Maljarnoje delo", 1930, n. 1-2, inserto.



Fig. 14 - Casa del Narkomfin in corso di restauro. Indagini sulla soluzione cromatica degli ambienti. Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.

◇ *Living and Building Spaces in Russia / USSR. Recollections: Interviews with Vieri Quilici, Claudia Conforti, Aleksej Ginzburg* ◇
ed. by Anna Vyazemtseva

Abstract

Interviews with Vieri Quilici, Claudia Conforti and Aleksej Ginzburg.

Keywords

Interviews, Vieri Quilici, Claudia Conforti, Aleksej Ginzburg.

Author

Anna Vyazemtseva Ph.D. in architecture and construction (History of Architecture), candidate in the history of arts, leading researcher of the Institute of History and Theory of Architecture and Urban planning and adjunct professor of history of architecture at the University of Rome “Tor Vergata”. Author of the book *Iskusstvo totalitarnoj Italii* [Art of totalitarian Italy] (Moscow, 2018) and of more than 50 publications and lectures on history of modern and contemporary art and architecture. She has been the curator (with A. De Magistris – Politecnico, Milan) of the exhibition “Terragni and Golosov: Novocomum in Como — Club Zuev in Moscow. Comparisons and affinities” in Como and Moscow (2019). She taught at Politecnico di Milano, University of Rome – 3 and was a post-doc fellow at the University of Insubria (2016-2019). Research interests: art, architecture and urban planning of late XIX – XX c., modern and contemporary Italian art and architecture, cultural relations between USSR and the West, Russian artists and architects in Italy in XX c.

Publishing rights

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



© (2020) Claudia Conforti, Aleskej Ginzburg, Vieri Quilici, Anna Vyazemtseva



◇ eSamizdat 2003



◇◇ eSamizdat 2004/1



◇◇ eSamizdat 2004/2



◇◇ eSamizdat 2004/3



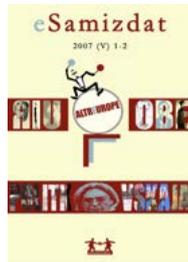
◇◇◇ eSamizdat 2005/1



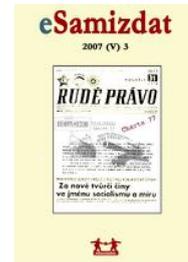
◇◇◇ eSamizdat 2005/2-3



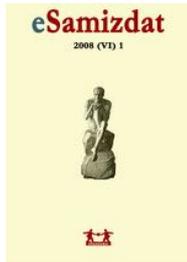
◇◇◇◇ eSamizdat 2006



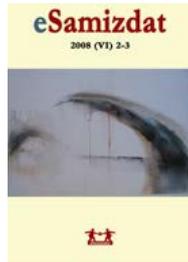
▽ eSamizdat 2007/1



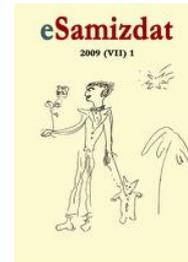
▽ eSamizdat 2007/2-3



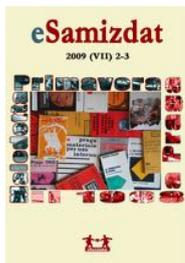
▽◇ eSamizdat 2008/1



▽◇ eSamizdat 2008/2-3



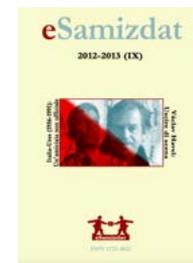
▽◇◇ eSamizdat 2009/1



▽◇◇ eSamizdat 2009/2-3



▽◇◇◇ eSamizdat 2010-2011



◇★ eSamizdat 2012-2013



★ eSamizdat 2014-2015



★◇ eSamizdat 2016



★◇◇ eSamizdat 2019

A cura di Anita Frison, Emilio Mari e Chiara Rampazzo

In questo numero testi e contributi di:

Giovanni Argan Andrea Mecacci
Olga Bogdanova Luciano Mecacci
Alessandro Catalano Martina Napolitano
Rosanna Casari Vladimir Paperny
Enrico Davanzo Ugo Persi
Artem Dezhurko Gian Piero Piretto
Maria Serena Felici Susan E. Reid
Kristina Krasnyanskaya Aleksandra San'kova
Maria Maistrovskaya Olga Trukhanova
Emilio Mari Elena Voronovich
Anna Vyazemtseva

E traduzioni da:

Nikolaj Berdjaev
Michail Bezrodnyj
Michail Gasparov
Natal'ja Grjakalova
Elena Mel'nikova
Zara Minc
Dmitrij Merežkovskij
Vladimir Papernyj
Marina Spivak
Vladimir Toporov
Neja Zorkaja