

SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

32

EUT

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 32 (2024/I)

Trenta. Trideset. Тридцать.
Text Analysis/Theory and Ethics of Literature



SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

32

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 32 (2024/1)

Trenta. Trideset. Тридцать.
Text Analysis / Theory and Ethics of Literature

ISSN

1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

WEB

EMAIL

PUBLISHED BY

Università degli Studi di Trieste

*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz

Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani

Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD

Roman Bobryk (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)

Margherita De Michiel (*University of Trieste*)

Ornella Discacciati (*University of Bergamo*)

Tomáš Glanc (*University of Zurich*)

Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences*)

Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)

Miha Javornik (*University of Ljubljana*)

Juriј Murašov (*University of Konstanz*)

Claudia Olivieri (*University of Catania*)

Karin Plattner (*University of Trieste*)

Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)

Ivan Verč (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

ISSUE EDITED BY

Margherita De Michiel and Karin Plattner

EDITORIAL
ADVISORY BOARD

Antonella D'Amelia (*University of Salerno*)

Patrizia Deotto (*University of Trieste*)

Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)

Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)

Durđa Strsoglavec (*University of Ljubljana*)

Nenad Veličković (*University of Sarajevo*)

Tomo Virk (*University of Ljubljana*)

Mateo Žagar (*University of Zagreb*)

Ivana Živančević Sekeruš (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT

Anja Delbello, Aljaž Vesel / AA

Copyright by Authors

Contents

- 8 **Due tempi, un luogo. Lo stesso cronotopo**
Two Times, One Place. The Same Chronotope
❖ **MARGHERITA DE MICIELI**
- 12 **Insegnamento**
Teaching
❖ **MARGHERITA DE MICIELI, KARIN PLATTNER**
- 46 **Claudio Magris in francese**
Claudio Magris in French
❖ **GRAZIANO BENELLI**
- 54 **Alcune considerazioni a margine del prefisso cubo- nel nome del cubo-futurismo russo**
Some Reflections on the Prefix Cubo- in Russian Cubo-Futurism
❖ **MICHAELA BÖHMIG**
- 84 **“La casa” e “la non-casa”, “il proprio” (svoe) e “l’altrui” (čužoe) nel racconto di Turgenev *Un re Lear della steppa***
“Home” and “non-Home” (Svoe and Čužoe) in Turgenev’s Novel King Lear of Russian Steppes
❖ **ROSANNA CASARI**
- 96 **Il grande volo della gru di Blok: da nome a simbolo**
The Great Flight of Blok’s Crane: From Name to Symbol
❖ **DANILO CAVAION**
- 128 **Pil’njak e le spie: Letteratura come intrigo e travestimento**
Pil’niak and the Spies: On Understanding Literature as Intrigue and Disguise
❖ **DUCCIO COLOMBO**
- 152 **Intellettuali e artisti russi a Trieste**
Russian Intellectuals and Artists in Trieste
❖ **ANTONELLA D’AMELIA**
- 174 **Nabokov e lo “squallore della bellettristica sovietica”**
Nabokov and the “Wretchedness of Soviet Fiction”
❖ **CINZIA DE LOTTO**

- 202 **‘Про здоровых и больных’, или Морфій как метатекст (одной) русской души**
‘On the Healthy and the Sick’, Or Morphine as a Metatext of (One) Russian Soul
❖ MARGHERITA DE MICIEL
- 244 **La Siberia dei miserabili: da Korolenko a Čechov, l’altro volto degli sconfinati spazi**
The Siberia of the Miserable: from Korolenko to Chekhov, the Other Face of the Boundless Spaces
❖ RAFFAELLA FAGGIONATO
- 280 **Плач гнева и любви**
Cry of Anger and Love
❖ CATERINA GRAZIADEI
- 298 **La verità, vi prego, sul Giardino**
The Truth, Please, About the Orchard
❖ FAUSTO MALCOVATI
- 310 **“Lettere” da un itinerario siberiano: il ciclo di corrispondenze di viaggio Dalla Siberia (1890) di A.P. Čechov tra reportage e creazione letteraria**
“Letters” from a Siberian Journey: The Series of Travel Notes in From Siberia (1890) by A.P. Chekhov, from Reportage to Literary Creation
❖ ADALGISA MINGATI
- 332 **Pilnjak i Daleki Istok u romanu Lisica Dubravke Ugrešić**
Pilnyak and Far East in Dubravka Ugrešić’s Novel The Fox
❖ MARIJA MITROVIĆ
- 352 **Dostoevskij nelle riflessioni di alcuni rappresentanti della “Literarische Moderne” tedesca**
Dostoevsky in the Thought of Some Representatives of the German “Literarische Moderne”
❖ UGO PERSI
- 376 **Post scriptum**
Post scriptum
❖ MILA NORTMAN

**Due tempi, un luogo.
Lo stesso cronotopo**
Two Times, One Place.
The Same Chronotope

*Ako nemaš kome
Dođi makar sebi*

I numeri 32 e 33 di *Slavica TerGestina* vogliono essere un omaggio ai 30 anni della rivista che ospita queste parole e indirettamente (o per meglio dire *contemporaneamente*) al suo fondatore, Ivan Verč, di cui *заодно* si celebra un giubileo. Lo scollamento tra i numeri riflette il dopplice avvio che la rivista ha avuto nel tempo – come si leggerà nel breve volo di cognizione in apertura. Ma esso corrisponde anche allo spirito bachtinianamente carnevalesco di questi volumi – diversamente autorevoli e deliberatamente liberi da una cieca adesione a dettami accademici: luogo di un'eccedenza di visione che fuoriesce dai ranghi della teoria, in un omaggio (implicito ed esplicito) al *єиноєник* di questa celebrazione – e ai suoi Maestri.

Di qui il titolo dei due volumi: terna che si ripete a scandire il pretesto delle voci a raccolta, seguita da un sottotitolo che si spezza, si incrocia, per ricostituire in una superiore unità... il titolo dei quattro volumi che raccolgono l'opera omnia del Nostro. *Trenta. Trideset. Тридцать. Analisi del testo / Teoria ed etica della letteratura; Trenta. Trideset. Тридцать. La letteratura della differenza / Cultura Traduzione Teatro*, dunque: dove la successione dei temi non corrisponde necessariamente a una loro pedissequa distribuzione all'interno dei rispettivi volumi, ma deliberatamente ‘spariglia’ il gioco dell'interpretazione – e di gioco si parlerà, anche ‘a carte scoperte’, in queste pagine che rilanciano suggestioni, tentativi, possibilità – e serissimo divertimento.

Due introduzioni si svolgono sotto il segno di due parole che si incrociano anch'esse in un ideale passaggio di testimone, circolare e continuo anziché lineare e discreto. Così, *Insegnamento* introduce i nomi degli “interlocutori meritati” (à la Uchtomskij) di colui che

è a tutt'oggi il Direttore della 'nostra' rivista, con una firma giovane ad accompagnare (in compagnia) dentro la scrittura di studiosi acclamati; "Verifiche" (né infastidiscano le virgolette insieme al corsivo) invece porterà dentro mondi nuovi, a tratti ancora in divenire, con un *in tono* impostato da chi un testimone lo ha raccolto davvero - la direzione di una Sezione linguistica di cui si vuole restituire, con questo omaggio, la freschezza, l'entusiasmo, la passione, il coinvolgimento, estetico perché etico. Basso continuo in pagine di una rivista dove voci di 'padri' e di 'figli' si intessono in un rizoma scientifico di rinnovato valore metodologico.

Epigrafi che si rincorrono, temi con variazioni, parallelismi, per due volumi in forma di Tetris: 14 articoli + 13 articoli + 3 articoli in uno - e un Post Scriptum: 30 omaggi per 30 anni di ricerche (con lode). Sincronie e diacronie che si intrecciano a restituire racconti di arte e di vita: "Perché arte e vita non sono la stessa cosa, ma devono divenire in me un tutt'uno, nell'unità della mia responsabilità", come siglava Michail Bachtin in quel suo esemplare esordio non a caso titolato *Iskusstvo i otvetstvennost'* (1919). Su tutto, il paradigma della traduzione, luogo eletto di incontro - di riflessi e di riflessioni, nonché di filologia, à la Gasparov, come "moralità".

6 gennaio 1966

*Caro Boris Andreevič,
le scrivo in maniera molto confusionaria a causa della grande spessa-
tezza: mi affanno come un dannato. Domani consegniamo la miscel-
lnea (al contempo si correggono le bozze del secondo tomo, abbiamo
appena depositato un altro volume di "Studi sulla filologia slava", sono
in corso gli esami, i non frequentanti e molto altro).*

Ma in ogni caso lo consegniamo. Il volume è risultato più sottile e un po' più modesto del secondo, ma comunque contiene molto materiale interessante. [...]

Vostro

Ju. Lotman

Mentre sullo schermo del pc si rincorre il ritmo privo di senso (ma lo è davvero?) delle parole della pièce čechoviana: *Tapapa... бумбия... сижу на тумбе я...*

Trieste, 25-02-2025
Margherita De Michiel



Un grazie agli autori: per la loro pazienza. Ai revisori ciechi, che ci hanno visto benissimo. A Cinzia De Lotto, Amica di tutta una vita e di più, senza cui niente di tutto questo avrebbe mai visto la luce. A Karin Plattner, curatrice che (alla russa) è stata “molto più che una curatrice”. E mi si scusi l’utilizzo desueto di un plurale grammaticale: ma i linguaggi inclusivi finiscono sempre per escludere loro malgrado.



Insegnamento

Teaching

❖ **MARGHERITA DE MICIEL** ▶ *mdemichiel@units.it*

KARIN PLATTNER¹ ▶ *kplattner2@gmail.com*

Кому запах моря, кому запах мира.
 (О. Мандельштам)

Un'epigrafe-dialogo, eco di voci che seguiranno. Tra “mondi pensanti”, a ricalcare Jurij Lotman: lungo e oltre confini di mondi. Davanti a un mare, che diventa geografia di pensiero. Perché “il mare – è reciproco”, diceva Marina Cvetaeva, non a caso in pagine dedicate al “suo” Puškin. Parole – testi – culture: cioè traduzioni. Io, l’Altro, il Doppio. Viaggi interepistemici, per una nuova ecologia del pensiero.

МЕСТО ВСТРЕЧИ

*Это проблема двойника и, тесно связанная с ней,
 проблема заслуженного собеседника.*
 (А. Ухтомский)

[...] максимум достижимого – это учиться языку собеседника.
 (М. Гаспаров)

Due *in tono*, poi: tra i silenzi di questo dialogo ideale, a distanza e al contempo in presenza (come ci ha insegnato un’epoca tragica e magica insieme, di cui è traccia anche nel tempo di queste pagine), ci poniamo in ascolto. “Imparare la lingua dell’interlocutore”, il monito di Michail Gasparov. Ivan Susanin delle parole, noi tracciamo un labirinto a rizoma per correlare, connettere – per corrispondere. Luogo di incontro, qui – altri seguiranno – è una parola: “Insegnamento”. Tra pratica professionale e investimento esistenziale – insegnamento che si accoglie e che si impartisce – per noi diviene spazio di intersezione. In queste pagine non euclidee: il nostro tramite. Il nostro ‘tra’.

1
 Il presente contributo (come tutto ciò che è intorno e sotto a questi due volumi) è frutto di una progettazione e di una realizzazione comuni. Tuttavia, a Margherita De Michiel spetta la quota maggiore delle sezioni “Место встречи”; “зо”; “Post Scriptum”; a Karin Plattner di “32”. Esso è da intendersi come primo movimento di un’introduzione in due tempi che rimanda programmaticamente al numero 33 – secondo tempo appunto di questo cronotopo (come vedremo, in realtà a tre dimensioni). E non ce ne voglia Ivan Verč se lo chiamiamo già qui IV: anche questo un ‘tetratmino’ semantico che rimanda al secondo ‘bicchiere’ del gioco – di un gioco culturale divertito e serissimo, come avrà modo di capire il lettore curioso.

“Si va avanti riproponendo domande antiche: *che cosa insegnare e come insegnare*”, scriveva Ivan Verč in un lavoro emblematicamente intitolato *Insegnare la letteratura: formazione, istruzione e intelligibilità dell'insegnamento letterario* (2016d: 236). Di fronte all’“incrinarsi dell’assoluto” (non ce ne voglia IV se ne mimiamo passaggi), le sue (e le nostre) erano (e sono) riflessioni al *confine*: “limite terminale (*finis*), sempre condiviso da entrambe le parti (*con*)” – mai sbarramento, chiusura, “frontiera”, parola il cui retaggio etimologico “annulla il significato di condizione della *finis* con il mondo che sta dall’altra parte” (Verč 2016b: 301). Per una ricerca – diremo altrove – nelle zone di faglia, di smottamento, di lotmaniana “esplosione” o di formalistico *sdvig*: e che trova nella letteratura il luogo eletto da cui guardare alla lingua, cioè all’uomo.

La letteratura, per sua natura, si configura come luogo privilegiato del manifestarsi [...] di tale specifico atto etico, proprio perché si trova di fronte alle infinite possibilità che il linguaggio offre alla nostra scelta, anzi è il solo luogo dove gli unici limiti che possono fungere da effettivo impedimento alla scelta sono quelli che noi stessi abbiamo fissato nel nostro rapporto con le modalità della rappresentazione. Poiché in nessun modo si dà atto etico senza scelta, in letteratura allargare, rispettare o adirittura restringere i limiti della discorsività del linguaggio è la scelta che l’atto etico della rappresentazione richiede (Verč 2016d: 227-228).

Nella letteratura, e nella parola della letteratura – della letteratura russa in sommo grado.

La parola [slovo] è il cuore della lingua russa. Essa batte e pulsa incessantemente nel tentativo di violare le norme della grammatica e travalicare i confini del suo significato letterale. Essa vive nel mondo fluido delle

immagini e delle associazioni. Le stanno stretti i confini del significato letterale che designa l'oggetto e i suoi specifici tratti. La parola russa è libera. Essa anela a penetrare nella zona dei sensi figurati, lontani dalla letteralità, facendo irruzione nella sfera semantica dei significati del predicato, la quale si dilata sempre più nella misura in cui si discosta dagli specifici tratti con cui è comunemente designato l'oggetto/soggetto. Con ciò il nesso logico tra soggetto e predicato si amplia a dismisura (Arutjuna 2010: XIV).

Nella letteratura, e nell'insegnamento della letteratura – genitivo oggettivo e soggettivo al contempo: dove la ricerca della verità si fa essa stessa verità della lingua, e dunque “*verità della realtà di chi parla*” (Verč 2016b: 88). Un luogo che si dispiega, sempre (à la Potebnja come diremo anche altrove) tra “comprensione” e “non-comprensione”: dove ogni domanda è in se stessa risposta, ovvero *responsabilità*.

Нехудожественное письмо – это письмо с неполной ответственностью, “освещаемое”, поддерживаемое и извиняемое дискурсивной и институциональной традицией, художественное же письмо, поскольку оно откланяется от прямых содержательных высказываний, всецело ответственно, так как художественная форма представляет собой неотъемлемо личное создание первичного автора [...] Однако речь идет именно об ответственности за форму, которая имеет не моральный, политический, религиозный и т.п., а исключительно эстетический характер; все содержательные составляющие произведения опосредованы в нем письмом, знаковой условностью и могут лишь условно вменяться условным же вторичным авторам, рассказчикам, персонажам (Zenkin 2012: 439).²

2

“La scrittura saggistica è una scrittura dalla responsabilità limitata, ‘illuminata’, sostenuta e giustificata dalla tradizione discorsiva e istituzionale, mentre la scrittura narrativa, nel suo sottrarsi a dichiarazioni contenutistiche dirette, è *interamente* responsabile, poiché la forma artistica è creazione intrinseca personale dell'autore primario [...] Tuttavia, si tratta esattamente di una responsabilità della forma, che è di carattere non morale, politico, religioso ecc. ma puramente estetico; tutte le componenti sostanziali dell'opera sono mediate in essa dalla scrittura, dalla convenzionalità segnica, e possono essere solo convenzionalmente imputate ad autori, narratori, personaggi essi stessi secondari”. NB: Dove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono nostre (MDM e KP).

3

“Cosa conferisce alla filosofia e alle scienze umanistiche uno sguardo alla conoscenza attraverso il prisma della traduzione?

Prima di tutto, un’idea diversa sui modi di esistenza degli oggetti umanistico-scientifici: si tratta di una nuova ontologia a-sostanziale, che presuppone il riconoscimento del carattere non primario (di traduzione, trasposizione, riformulazione) dell’oggetto. Ma la questione non riguarda solo l’ontologia e le forme dell’essere: coinvolgendo tutte le sfere dell’attività umana, la traduzione interviene anche come mezzo di conoscenza, come possibilità di riflessione sulle materie umanistico-scientifiche. La traduzione non sostituisce le altre questioni, ma vi introduce nuovi aspetti dinamici, diviene stimolo per l’elaborazione di linguaggi concettuali”.

Alla ricerca (lo parafrasiamo ancora) di uno statuto smarrito, Verč scriveva: “Non diversamente dalla letteratura anche gli studi letterari sono un luogo eticamente rilevante, in quanto aperto alle infinite possibilità che ogni linguaggio della rappresentazione ci offre” (Verč 2016d: 229). La domanda che si fa strada naturalmente è allora: “Come insegnare la letteratura” – luogo principe, etico ed estetico, della differenza? Una domanda che per noi si traduce a sua volta: come insegnare – la traduzione?

Что дает философии и гуманитарным наукам взгляд на познание сквозь призму перевода? Прежде всего – иное представление о способах существования научно-гуманитарных объектов: это новая несубстанциальная онтология, предполагающая осознание непервозданности (переведенности, переложенности, пересказанности, переформулированности) объекта. Но дело не только в онтологии и образах бытия: затрагивая все сферы человеческой деятельности, перевод выступает также как средство познания, как условие возможности рефлексии о научно-гуманитарных предметах. Перевод не подменяет другие проблемы, но вносит в их постановку новые аспекты динамики, становится стимулом к выработке концептуальных языков (Avtonomova 2008: 12-13).³

Perché la lingua non esiste senza traduzione e la traduzione è la sua utopia, potremmo dire con eco di Roman Jakobson. La traduzione come processo e risultato, incommensurabile rispetto alla traduzione stessa, dove l’intraducibilità – insegnava Jurij Lotman – è parte costitutiva del senso. Tappa più evoluta dell’epistemologia, ultimo e più attuale anello della problematizzazione filosofica della lingua, non solo perché

“meccanismo attivo” (Torop 2002) o in quanto “specchio della cultura” (Demidova 2022), ma per le connotazioni etiche in essa depositate. Il tradurre, la poetica, la modernità, sono aspetti di una stessa critica: la critica delle categorie di identità e alterità.

“На эти вопросы нет научных ответов” inferiva IV: “A queste domande non c’è risposta scientifica” (Verč 2016b: 2019). Ma c’è una scienza della risposta, ci viene da dire, come scienza “altra”, bachtiniana *inonauka*, pratica sempre rinnovata e mai conclusa di “compreensione rispondente”.

“A ognuno la felicità di fare la propria scelta”, concludeva Verč, cifrando un augurio dalla forza provocatoria di un manifesto poetico (Verč 2016d: 229). Di questa scelta, di questa responsabilità – di questa felicità: parlano le pagine qui raccolte, e le pagine cui esse sono dedicate.

30

Человек – строитель знания
и человек – участник истории
– одно и то же существо.
(А. Ухтомский)

Le pagine cui sono dedicate: quelle dei trent’anni di *Slavica TerGestina*, dunque.⁴ E allora cominciamo da qui. Dalla *визитка* che la rivista offre di se stessa.

The journal was founded in 1987 at the University of Trieste by scholars of the Advanced School of Modern Languages for Interpreters and Translators (SSLMIT – Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori). After the introductory volume published in 1987,

4

E ci piace marcare già qui una coincidenza: nell’anno in cui la rivista celebra la sua terza decade, la SSLMIT (già Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, ora Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori) al cui interno essa è nata, ha festeggiato i settant’anni di vita – e cento sono stati quelli dell’Ateneo di Trieste, in una sorta di metaforico giubileo-matreška che ne ha amplificato la risonanza. “Rime di storie piccole e grandi”, avremo modo di dire altrove – nel “secondo tempo” di questa Introduzione, quello a ingresso del volume successivo, in questo nostro ‘Tetris’ di rimandi e rinvii. *Prost!*

the journal appeared regularly beginning in 1994. Since then, eighteen volumes have been published, adding up to over 250 articles written by researchers from different countries (mostly Russian, Hungarian, Croatian, Serbian and Italian Slavic scholars). The volumes were reviewed in several scientific publications in Russia, Italy, Poland, Hungary and Slovenia. Some volumes focused on a monographic topic [...]. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern structuralist, semiotic and cultural methodological approaches, but the Journal Slavica TerGestina remains open to other approaches and methodologies.

Andrebbe aggiornato, oggi, il suo biglietto da visita – lo faremo, rapidamente, qui. Ma com’è iniziato tutto?

A cura di Franco Crevatin, battute a macchina (o è la scrittura dei primi pc? Il ricordo si perde), erano le 513 pagine a firma di Rada Cosutta: la compilazione di un Atlante lessicale dialettologico sloveno della Provincia di Trieste. Un volume imperioso, *Slovenski dialekto-loški leksikalni atlas Tržaške pokrajine*, che conserva la traccia nostalgica di una scientificità analogica, con cui *Slavica TerGestina* (d’ora in poi ST) annunciava la propria esistenza: anno di pubblicazione, 1987.

Nel 1994 la seconda nascita – inizio di una storia che di lì sarebbe stata continua. LINT, le edizioni: a cura di Mila Nortman, Laura Rossi, Ivan Verč, ST esce con il titolo di *Studia Russica*. La prefazione è di I. Verč:

The geographical area of central Europe has a long and fertile tradition of Slav studies. This tradition has remained basically intact in its major scientific achievements, but has suffered considerably as a result of the frequently unfortunate vicissitudes of history. What has perhaps been missing is real contact among researchers, the exchange of opinions and

knowledge that transforms scientific research into personal relationships based on friendship and mutual esteem. It is not that these relationships were altogether lacking, but they were established only after a long academic journey restricted to domestic university environments which made it impossible for young researchers to look to their neighbouring countries for the counterparts and future friend to which they were ideally bound by a common interest, an identical doubt or a similar basic approach (ST 2: 5).

Questo l'in tono. Su questa Nota (non solo introduttiva), la storia di ST ha inizio.

The first miscellaneous collection includes contributions from young researchers in the Universities of Budapest and Trieste and is the result of years of personal cooperation between the Russian specialists of the two universities who have together decided to do the simplest possible thing: to meet and to introduce the young scholars of both universities, their ways of tackling problems, their different fields of interest and their different methods of scientific investigation. Many of the contributions are from scholars who are making their debut, with the limitations, the qualities, but above all the enthusiasm, of a "maiden voyage". It is in this direction that we would like to continue, extending our field first to Slovene, Croatian and Serbian studies and trusting in the cooperation of neighbouring Italian and foreign universities who believe in the young strength of Slav studies (ibidem).

Studiosi giovani, subito, d'oltre confine – e i loro maestri. Tra Budapest e Trieste, viene tracciata una direttiva che punta su “studi sloveni, croati e serbi”.

5

“La ricchezza e la varietà dell’analisi proposta dall’autore pone come minimo due questioni non secondarie per ulteriori ricerche sia nell’ambito della storia e della teoria della letteratura, sia sul terreno degli studi culturali:

1. se i meccanismi di produzione testuale nelle opere in prosa sono sottoposti non solo (non tanto) ai valori referenziali della lingua (com’è caratteristico della poesia), allora ci si dovrebbe interrogare sui modelli evolutivi dei cosiddetti generi misti (ad esempio la poesia in prosa) che in questo modo potrebbero essere ricondotti non solo a contaminazioni ‘poetiche’ di una base in prosa, ma a un prodotto naturale di ‘pura’ tradizione prosastica (fatto rilevato già da Tynjanov e Tomaševskij quando definirono la prosa ritmica come fenomeno specificamente prosastico); dal punto di vista della storia della letteratura, l’analisi della relazione del piano dell’espressione con il piano del contenuto (e viceversa) è ancora da svolgersi;
2. se il tratto principale del ‘divenire soggetto’ è la facoltà attiva di (auto)produzione di un testo, e se la crescita della soggettività è equivalente alla crescita dell’ordine discorsivo del comportamento linguistico, allora ➔

Nel numero successivo il volume si definisce *Studia comparata et russica*. I. Verč vi compare come recensore dei volumi di due interlocutori da subito eletti: Miha Javornik, con cui nella geografia della rivista si inserisce esplicitamente Lubiana; e Árpád Kovács, il cui magistrale *Personal’noe povestvovanie* (1994) impianta perni metodologici per un lavoro futuro “nell’ambito della storia e della teoria della letteratura”:

Богатство и разнообразность предложенного автором анализа ставит по меньшей мере два невторостепенных вопроса для дальнейшей исследовательской работы как в области истории и теории литературы, так и на почве культурологии: 1. если механизмы текстопорождения в прозаических произведениях не подвергаются лишь (или по преимуществу) референциальным ценностям языка (что вообще характерно для поэзии), то следует поставить вопрос об эволюционных моделях т.н. смешанных жанров (напр. стихотворений в прозе), которые можно было бы таким образом отнести не только к “стихотворной” контаминации прозаического начала, но и к естественному продукту “чистой” прозаической традиции (на что указывали уже Тынянов и Томашевский, определяя ритмическую прозу как явление сугубо прозаическое); с точки зрения истории литературы анализ отношения плана выражения к плану содержания (и наоборот) еще впереди; 2. если основным признаком “становления субъектом” является способность активного (само)произведения текста и рост субъективности равен росту дискурсивной упорядоченности языкового поведения, то и прославленную “миссию” русского писателя, которую мы привыкли относить к древне-русской традиции (в которой как раз и отсутствует само понятие “субъект”), следует рассматривать как попытку достижения полного

самосознания индивида эстетическими средствами (реализуя, впрочем, и утверждение Достоевского: “Красота спасет мир!”) (ST 3: 198-199).⁵

Nel quarto volume, già incardinato nel titolo, appare il tributo a uno degli *orientiry* di una ricerca comune agli autori di ST. *Nasledie Ju.M. Lotmana: nastojašće i budušće* (Eredità di Ju.M. Lotman: presente e futuro) accoglie gli atti di un convegno tenutosi a Bergamo in occasione del primo giubileo dalla scomparsa del grande pensatore. Vi compaiono le voci degli studiosi a lui più legati: l'amico e collaboratore Boris Uspenskij, gli allievi e colleghi Marija Pljuchanova, Ljubov' Kiseleva, Boris Egorov - tra gli italiani, ritroviamo la firma di Cesare Segre, che tanto nei suoi lavori sulla teoria della letteratura contribuirà alla diffusione delle idee della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu. Entra d'autorità anche il nome di una studiosa che avrebbe segnato il cammino di generazioni di slavisti, Nina Kauchtschischwili - sua la prefazione, che si conclude con una riflessione dalla portata paradigmatica:

Это стремление к свободе выбора проходит красной нитью через личную жизнь Юрия Михайловича, через отдельные моменты его научного пути, из которых сложилось единое целое, цельное мировоззрение, если исходить из предпосылки, что свое-чужое представляет собой единое целостное понятие, которому подчиняются все отдельные элементы мысли, как доказывают его размышления о самодовлеющем понятии красоты (ST 4: 7).⁶

Si intessono linee fondamentali che scorreranno - ora in superficie ora in profondità - lungo l'intera vita della rivista: il “dialogo a distanza” tra Florenskij, Bachtin e Lotman (qui nella lettura di Nina

→ la gloriosa ‘missione’ dello scrittore russo che siamo abituati a ricordurre alla tradizione antico-russa (in cui peraltro è assente la nozione stessa di ‘soggetto’) dovrebbe essere vista come un tentativo dell’individuo di raggiungere la piena autocoscienza attraverso mezzi estetici (realizzando così anche l’affermazione di Dostoevskij: ‘Il mondo sarà salvato dalla bellezza!’).

6

“Questa aspirazione alla libertà di scelta percorre come un filo rosso la vita personale di Jurij Michajlovič, attraverso momenti distinti di un cammino scientifico che hanno dato forma a un insieme, a una visione del mondo integrale, se si parte dal presupposto che il proprio-altrui rapporti presenti un concetto unitario cui è soggetto ogni singolo elemento del pensiero, come dimostrano le riflessioni sul concetto di bellezza in sé indipendente”.

Kauchtschischwili); la dialettica tra “struttura” e “libertà” (nella testimonianza di Michail Lotman); le riflessioni di un nome di prestigio assoluto nella slavistica internazionale, Georges Nivat: nonché il tema di un sempre problematico (e sempre fecondo) raffronto tra le elaborazioni teoriche di Lotman e Bachtin, nella prospettiva di rilettura che I. Verč offre dal “Tempo Grande”.

A cura di Ljiljana Avirović e Ludmilla Zecchini, il volume successivo, *Slavjanskie jazyki i perevod* (Lingue slave e traduzione), raccoglie i contributi di tre conferenze “e di un’unica utopia”, come si legge nella prefazione. Inizia a risuonare la polifonia che sarà caratteristica di ST; entra in gioco esplicitamente il tema della traduzione – letteraria, teatrale, linguistica – accompagnato da riflessioni sullo statuto legale dei traduttori in Italia. Si incontrano nomi che avrebbero animato gli studi di russo (nel senso ideale e reale: di quel 5 piano in via F. Filzi 14 di cui sarà anche nel volume 33): Ludmilla Zecchini appunto, Andrea Ottogalli, nonché Francesco Straniero Sergio, pioniere delle metodologie didattiche nell’interpretazione – compianto amico, dolcissimo uomo impegnato sul fronte dei diritti umani e politici (lo ricordiamo a Mosca, sulle barricate insieme alla popolazione la notte del Colpo di Stato, era il 21 agosto, era il 1991). È anche per lui, ci sia permesso di dirlo, che chi firma queste pur spoglie pagine – scrive da questo stesso luogo. Per rinnovare lo spirito del suo Insegnamento: in una rivoluzione interna e interiore che parta dal basso – che è quanto di più alto ci sia. Gli studenti. Ma di questo non qui – di questo in un silenzio perfetto. Amico mio.

Studia Russica II è il titolo con cui esce il numero 6: vi si trovano (oltre a molto altro: il nostro non è che uno sguardo – ci sia permessa una citazione interna – “a volo di mantello”) recensioni prospettiche a testi come *Total’nyj perevod* di Peéter Torop (a firma di Patrizia Deotto)

– la cui edizione in italiano (lo ricorderemo anche oltre) fu realizzata su iniziativa dello stesso I. Verč.

Il numero successivo (7) si presenta come *Studia Slavica* – e accoglie, tra gli altri, il contributo di una studiosa che tanto darà all’indagine della “parola” russa, Donatella Ferrari-Bravo. Ampia la sezione dedicata a nuove pubblicazioni, in cui troviamo un nome che sarà un pilastro (redazionale) della rivista (nonché della Sezione di Russo della SSLMIT): Mila Nortman, qui a recensire *Il sessantotto a Mosca* di Gian Piero Piretto.

Pausa.

Se la parola, semplice unità lessicale, apre orizzonti mentali e concettuali così vasti, è lecito immaginare quali vastità “altre” produca sul piano puramente simbolico: immagini, illusioni, metafore – una fantasmagoria di luci, di suoni, di forme. [...]

La parola è un continuo volgersi in infinite geometrie.

La parola, astratta e concreta, rarefatta e materiale, percorre le vie della ragione e della fantasia; dalla disputa materiale sullo status ontologico degli universali fino ai sofisticati programmi di software della linguistica computazionale essa rimane, per esprimersi con le parole di Belyj, la “quintessenza dell’umanità” (Ferrari-Bravo 2010: XLVI).

Il volume 8 accoglie e raddoppia la sfida del quarto, ospitando gli atti di due conferenze tenutesi presso l’Università di Bergamo, interlocutore eletto di quell’Università di Tartu da cui sarebbe partita un’autentica “esplosione” semiotica (*lotmaniana de facto*): “per considerare l’eredità lasciata da Jurij Michajlovič agli studi culturali”,⁷ come specifica Maria

⁷ “to consider the legacy left by Jurij Michajlovich on cultural studies” (ST 8: 7).

8

“Se è vero, come già dimostrava Lotman, che in ogni taglio sincronico esistono zone culturali di intraducibilità, allora è vero anche che l'intraducibile rappresenta una fonte preziosa di informazione per future zone di traducibilità. Non esiste niente di ontologicamente intraducibile: esiste solo ciò che in un dato momento non si è in grado di tradurre. È la nostra sfida semiotica, che in eterno si supera e in eterno si rinnova”.

Chiara Pesenti nella Nota introduttiva. È così che la rivista diviene luogo d'incontro per la parola potente di firme come Vjačeslav Ivanov, Michail Gasparov, Tat'jana Civ'jan e Aleksandar Flaker. Con un *Posleslovie* – ci sia permesso di usare un nostro passaggio – che quella lezione sintetizza e rilancia nell'isotopia di questo nostro volume:

Если верно то, как уже доказывал Лотман, что в каждом синхроническом срезе существуют культурные области непереводимости, то верно и то, что непереводимое представляет собой ценный источник информации для будущих областей переводимости. Не существует ничего онтологически непереводимого: существует только то, что в данный момент мы не способны перевести. Это наша семиотическая задача, которая вечно преодолевается и вечно обновляется (ST 8: 390).⁸

Studia Slavica II è il titolo del numero 9. Vi fa seguito un *vypusk* che riunisce le voci di una conferenza (questa volta è Trieste la città ospite) dal titolo paradigmatico anch'esso: *Literaturovedenie 210go veka: pis'mo, tekst, kul'tura* (Studi letterari nel XXI secolo: scrittura, testo, cultura). Un incontro tra giovani studiosi di San Pietroburgo, Varsavia, Budapest, Lubiana, Monaco, a marcare il cronotopo di ST. Altri amici di scritture e letture (Stanislav Savickij, Alexander Wöll...), a riflettere intorno a un “riflesso di fenomeni isomorfi”, come scrivevamo:

Письмо-текст-культура: своего рода повтор неодинаковых понятий, многозеркальное отражение изоморфных явлений. Три ипостаси одного феномена – явления авторского “я”: трехмерное пространство, которое благодаря поступку письма, осуществляемому в пространстве текста как предмета с неустойчивыми

границами, обнаруживает в то же время сложность механизмов, регулирующих процесс культуры в целом (ST 10: 7).⁹

Segue il primo numero ‘doppio’ della rivista (11-12), che si presenta con il titolo *Studia Slavica III* e due sottosezioni: *I. South Slavic Studies; II. Russian Studies*. Il volume successivo (13) propone un tema, *Law & Literature*, lungimirante rispetto alle collaborazioni del Dipartimento (IUSLIT) di cui la SSLMIT sarebbe diventata un’anima (quello di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell’Interpretazione e della Traduzione) dell’Università di Trieste. Cambiano il formato e la grafica di ST (che dopo un numero ancora assumerà il suo colore ufficiale): una nuova forma – ci verrebbe da dire strizzando l’occhio ai formalisti – che compare non per incarnare un nuovo contenuto, ma per sostituire una vecchia forma che ha perso di significato. Viene adottata la doppia lingua nel paratesto dei contributi; soprattutto, la rivista fa il suo esordio online in formato open access, a marcare l’attenzione a questioni di inclusività, accessibilità, democratizzazione del sapere.¹⁰ ST risulta indicizzata nel “European Reference Index for the Humanities” (ERIH). Compare la descrizione che da questo momento accompagnerà ST:

Slavica Tergestina volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also

⁹

“Scrittura-testo-cultura: una sorta di ripetizione di concetti non identici, riflesso a più specchi di realtà isomorfe. Tre ipostasi di uno stesso fenomeno – la manifestazione dell’‘io’ autoriale: uno spazio tridimensionale che, grazie all’azione responsabile della scrittura, realizzata nello spazio del testo in quanto oggetto dai confini mutevoli, rivela al contemporaneo la complessità dei meccanismi che regolano il processo della cultura nel suo insieme”.

¹⁰

A oggi ST è inclusa nella “Directory of Open Access Journals” (DOAJ).

11

Qui, come sarà anche in “Verifiche” (ST 33), nella scrittura del nome manteniamo le variazioni che la rivista stessa ha scelto per sé nel tempo (quindi “Slavica tergestina”, “Tergestina” o “TerGestina” a seconda di come riportata nelle citazioni – o a seconda degli anni di riferimento).

available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

I numeri successivi (14, 15, 16) – dedicati al “Ritorno della Grande Storia” (*The Great Story*, 2012); alla “Slavia Islamica” nei Balcani nonché “tra lingua e cultura russa” (*Slavia Islamica*, 2013); agli “Studi di lingue, letterature e culture slave” (*Slavic Studies*, 2014-2015) – sono marcati da una sempre più esibita (e agita, come avremo modo di dire altrove) polifonia, linguistica e culturale (e vi fa apparizione, lo sigliamo qui, il grafema maiuscolo che spezzerà il ‘cognome’ della rivista).¹¹ Dal 2015 la rivista risulta indicizzata anche in ERIH Plus. Il numero 17 (2016) è consacrato a *The Yugoslav Partisan Art*; dal 2017 (con il numero 18, *Event*, dedicato all’“evento” in filosofia, arte, poesia) esordisce una sezione *Varia* che si affianca allo spazio già esistente dedicato alle recensioni (*Reviews*). A partire da questo volume, soprattutto, la rivista raddoppia – diventa semestrale – ed entra nell’Elenco delle Riviste di Classe A ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca).

Studies in Polish Literature and Culture e *Literary Theory in Bulgaria* sono i titoli dei numeri 19 e 20 – quest’ultimo, con una recensione di I. Verč alla rivista *Studia Litterarum* (edita dall’Istituto A.M. Gor’kij di Letteratura mondiale dell’Accademia delle Scienze Russa) dall’emblematico titolo *Ritorno alla filologia*: luogo ulteriore dove si intrecciano fili di una tessitura comune.

Più di un terzo degli articoli è orientato verso la ricerca di ciò che Tynjanov aveva definito come evoluzione letteraria, come piccoli e grandi spostamenti (*sdvig*) che aprono la strada al rinnovamento di uno specifico genere letterario o di una poetica storicamente consolidata. In linea

generale, seguendo le riflessioni di Michail Bachtin sulla “memoria di genere” nel “tempo grande”, si può affermare, come fa Irina L. Popova (I/1-2), che “memoria” e “oblio” sono categorie dominanti nell’evoluzione della letteratura (ST 20: 278).

“Arti e Rivoluzione” il tema del numero 21 (*Arts and Revolution*, 2018); nel 22 (*The World as Objectlessness*) coordinate di scienze ‘altre’ definiscono zone di grande portata ermeneutica: “all’intersezione tra arte e spazio cosmico” – come si legge nell’Introduzione – il volume raccoglie i contributi scientifici di un Simposio internazionale a celebrazione dei 140 anni dalla nascita di Kazimir Malevič (Lubiana, 18-19 maggio 2018).¹² Compare anche una traduzione integrale, a fine volume, di un testo di Malevič stesso (dal russo in sloveno).

Con il risonante titolo *Echoes of Verifications (Voices of The East)* il volume 23 si delinea come omaggio alla pubblicazione dei quattro volumi che raccolgono l’opera di Ivan Verč (*Verifiche - Preverjanja - Проверки*). L’Introduzione a questo numero è di Aleksander Skaza, che già nel titolo esplicita le marche fondanti della ricerca di IV: *Preverjanje ustvarjenega z misljijo na življenje* (*Zapis ob štirih knjigah izbranih del Ivana Verča*), ovvero *Verifying the Written while considering Life (On The Four Books of Selected Writings by Ivan Verč)*. Roman Bobryk, Árpád Kovács, Ol’ga Michajlova Gončarova, Miha Javornik, Marko Juvan, Gábor Kovács a indagare variazioni sui temi di Verč – con A.S. Puškin che fa capolino addirittura in veste di suo “co-autore”. In appendice, una *Izbrana bibliografija (Selected Bibliography)*; nel “luogo di una prefazione”, parole che bene si prestano anche alla nostra occasione:

Накануне нового десятилетия наряду с планами на будущее в голову приходят и мысли о прошлом. Когда в 2011-ом году наш

12

L’introduzione, dal titolo *Uvod v temo Svet kot brezpredmetnost. 140 let od rojstva Kazimira Maleviča / At the Intersection of Art and Outer Space: The World as Objectlessness. 140 years since the birth of Kazimir Malevich*, è a cura di Blaž Šef e Kristina Pranjić (ST 22: 10-13).

13

“Alla vigilia del nuovo decennio, assieme a progetti per il futuro vengono alla mente anche pensieri sul passato. Quando nel 2011, dopo una breve pausa, la nostra rivista ha ripreso a uscire regolarmente in un nuovo formato e con un nuovo comitato editoriale, per molti collaboratori e autori è iniziato anche un loro personale passato con *Slavica TerGestina*. Ma la rivista ha una sua propria storia, viene pubblicata dalla metà degli anni Novanta, e questo periodo del suo passato è legato soprattutto al passato del direttore della rivista, il professor Ivan Verč”.

14

“In appendice offriamo inoltre una sorta di digressione, riflessioni sulle ultime tendenze di sviluppo nel mercato del lavoro nell’ambito della traduzione e della mediazione linguistica e culturale. Maturate all’Università di Trieste all’incrocio tra diverse competenze linguistiche, esse costituiscono una sorta di ponte verso il numero successivo della rivista, in cui a Ivan Verč e al lettore saranno presentati i lavori di colleghi slavisti italiani”.

журнал после короткой паузы стал снова регулярно выходить в новом формате и с новой редакцией, для многих сотрудников и авторов журнала и началось их прошлое, связанное с *Slavica TerGestina*. Но у журнала есть и его собственная история, он выходит с середины девяностых годов и этот период его прошлого в основном связан с прошлым члена редакции и главного редактора журнала, профессора Ивана Верча (*ST* 23: 9).¹³

Articoli di colleghi da Slovenia, Polonia, Ungheria, Croazia e Russia a creare una “originale eco ‘orientale’ di riflessioni nate al confine tra culture slave e romanzo” (*ibidem*). Un’appendice (e una nota che la anticipa) rimandano a quello che sarebbe dovuto essere un volume immediatamente successivo:

В приложении предлагаем и своего рода отступление в виде размышлений о новейших течениях в развитии рынка труда в области перевода и лингвистического и культурного посредничества. Они возникли в Триестском университете на стыке различных языковедческих компетенций и образуют своеобразный мост к следующему выпуску сборника, где Ивану Верчу и читателю будут представлены работы коллег-славистов из Италии (*ST* 23: 9-10).¹⁴

Un ponte (ne ritroveremo l’eco) che si è esteso oltre il proprio cronotopo ma che, ricollegandosi a questi nostri volumi (anche nell’aggancio concreto di una firma che ritornerà), compone con essi un ideale “trittico” (definizione nemmeno questa casuale, come si vedrà a fine volume 33) – spazio non-euclideo, dicevamo, di riflessioni e riflessi.

May ’68 in Yugoslavia l’argomento del numero 24; *Russian Theater (Studies and Materials I)* quello del 25 – che chiuderà il proprio cerchio,

Russian Theater (Studies and Materials II), nel numero 29. *Habsburg Censorship and Literature in the Slovenian Lands* il tema del 26 – uscito con prestigioso finanziamento della Slovenian Research Agency:

This thematic issue of Slavica Tergestina was written as part of the project Slovenian Writers and Imperial Censorship in the Long Nineteenth Century (J6-2583), financially supported by the Slovenian Research Agency. The three-year project (2020–2023), led by Marijan Dovič, continues the long-term research on censorship conducted in recent years by the ZRC SAZU Institute of Slovenian Literature and Literary Studies, and it follows up on the previous project Forbidden Books in the Slovenian Lands in the Early Modern Age, the first systematic study of book censorship in Slovenia in this period, supervised by Luka Vidmar at the institute from 2016 to 2018 (ST 26: 9).

Il numero 27 si delinea come volume monografico (a cura di chi scrive, è il primo nella letteratura in lingua ‘altra’ dal russo e dall’inglese) su un tema apparentemente ‘altro’ anch’esso, ma le cui filogenesi e ontogenesi rivelano una storia fortemente ‘propria’: il fumetto in area slava. Con *КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics* la rivista dimostra una volta di più la propria trasversalità, l’ampiezza degli orizzonti scientifici, la molteplicità degli oggetti di indagine: come sarà anche per i numeri 30 e 31 a cura di Jurij Murašov, Maria Zhukova, Fabian Erlenmaier, dedicati a *Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s)*. Nel numero 28 (2022), dal suggestivo titolo *Writing the Himalaya in Polish and Slovenian*, ST si sarebbe aperta per accogliere un necrologio – con parole che nella prospetticità del loro *enjeux* ermeneutico ben si prestano a chiusa di questo nostro breve “volo” di supervisione. Scrive I.

15

"Paternu argued that what can kill an author is only an ignorant reader. This 'never-completed' reading requires a sensitivity towards language, and a broad knowledge about its layered meanings within our lives" (ST 28: 288).

Verč in un ricordo scientifico dal titolo anch'esso emblematico, *A Never-Completed Reading. Boris Paternu (1926–2021)*:

The story of Boris Paternu, the sensitive observer of Slovene literature and the advocate of the 'never-completed' reading, is intricately linked with the history of literary theory of the second half of the twentieth century. Literary theory, informed by the humanistic thought, is a type of discipline which does not offer indisputable truths about its object of investigation, although it shares two scientific principles with the sciences: namely, that results are not irrefutable since they can be questioned through argumentation, and that the object of observation is not fixed as its proof is dependent upon the observer's point of view (ST 28: 285).

Un luogo di sintesi, lo prendiamo così, di un'idea di insegnamento – specifico e paradigmatico: "Paternu sosteneva che può uccidere un autore soltanto un lettore ignorante. Questa lettura 'mai compiuta' richiede una sensibilità nei confronti della lingua e una vasta conoscenza dei suoi molteplici significati all'interno delle nostre vite".¹⁵ Per una lettura mai compiuta – perché incompibile.

"È così".

32

Хорошо, если мы сумеем быть чуткими
к тому, что завещало нам
в художестве, в музыке, в слове и в совести прошлое,
чтобы со своей стороны мы сумели
быть художниками своей жизни,

дабы в свою очередь передать красивое, значащее,
совестливое слово тем, кто пойдет после нас...
(А. Ухтомский)

Le pagine qui raccolte, poi.

Ecco che con un conteggio sparigliato, come tutto di queste numerazioni, arriviamo a leggere il ‘nostro’ numero – ripresa ideale, ‘enantiomorfa’ di quel 23 con le “eco dell’Est”. Eco di verifiche e di insegnamenti da un “al di qua” dei confini: nelle pagine di interlocutori che hanno condiviso un cammino di studio, di sfide, scommesse – per alcuni, anche dall’interno di questa stessa storia che abbiamo attraversato. Suggestioni che si intrecciano con gli interessi di ricerca del Nostro – riflessi nelle pagine che velocemente abbiamo sfogliato. Riprendendo quanto da altri detto in quello speculare volume:

Как друзья и коллеги Ивана и мы хотели откликнуться на эти вопросы. Конечно не в форме ответа, а в форме научных рассуждений о занимающих нас проблемах, в которых – напрямую ссылаясь на или вдохновляясь научными идеями и личными взглядами Ивана – мы стараемся найти и проверить свои собственные варианты ответов (ST 23: 9).¹⁶

Un volume di amici e colleghi, da ieri a oggi – in prospettiva futura.

In apertura, un ingresso leggero: Graziano Benelli porta dentro le lingue, subito, attraverso la traduzione. A partire da Trieste, città in cui i confini tra “proprio” e “altrui” – come scriveva Ivan Verč – sono a volte difficili da determinare: pagine lievi intorno a *Déplacements* (2002) di Claudio Magris, tra tradimenti linguistici e autorevoli... bestemmie poetiche. *L’Infinito viaggiare* è il titolo con cui l’originale

16

“In qualità di amici e colleghi di Ivan anche noi abbiamo voluto reagire a queste domande. Naturalmente non in forma di risposta, ma in forma di riflessioni su questioni che ci interessano e nelle quali – facendo riferimento diretto o ispirandoci alle idee scientifiche e alle visioni personali di Ivan – cerchiamo di trovare e verificare le nostre varianti di risposta”.

apparve in italiano – dopo la sua ‘traduzione’ francese. In un movimento inverso dal testo di arrivo al testo di partenza, tra scrittura e riscrittura, tra viaggio e narrazione – tra libri e continenti, tra invenzioni, intraducibilità culturali, nonché Paesi e paesini ‘tra le acque’ essi stessi: lo sguardo veloce di uno studioso sullo statuto “sempre sospetto” (infra) della traduzione.

Con Michaela Böhmig il viaggio è dentro lo spazio-tempo della morfologia. L’articolo ricerca l’origine del prefisso “cubo-” nel nome della corrente principale del futurismo russo, il cubo-futurismo appunto, suggerendo che esso non derivi solo dal cubismo francese, ma anche – “e forse soprattutto” (infra) – dalle ipotesi intorno alla quarta dimensione formulate da scienziati e matematici. Tra scienze esatte e scienze umanistiche, la suggestione geometrica che avrebbe tracciato una linea diretta tra il gruppo moscovita e la pittura cubista verrebbe piuttosto, dunque, “da pubblicazioni divulgatrici, soprattutto anglosassoni, impegnate a rendere plasticamente rappresentabili le speculazioni sulle geometrie non-euclidee e la quarta dimensione” (infra). Tra punti, linee, diagonali e “linguaggi dello spazio”, attraverso scritti di poeti, artisti, saggisti e con un’ampia selezione di immagini – dal diagramma di Schlegel al Quadrato di Malevič – il “culto del cubo” ci conduce nei labirinti di poesia, fantascienza – e di universi possibili.

Rosanna Casari ci porta – immagine paronomastica di un soggetto che include il proprio oggetto di discorso, ci viene giocosamente da dire con eco jakobsoniana – dentro la “casa” e la “non-casa” nel racconto di Ivan Turgenev *Un re Lear della steppa*, soffermandosi sulla contrapposizione, centrale per la cultura russa, tra *svoe* e *čužoe*. Un’opposizione semiotica tra “proprio” e “altrui” implicita nel titolo del racconto – e dominante anche nella vita dello stesso Turgenev, “il quale fu sempre, sia biograficamente che artisticamente, al confine

tra la Russia e l’Occidente, tra l’amore per la cultura europea e l’attaccamento alle tradizioni e alle fonti della cultura russa” (infra). Il racconto di Turgenev trasforma un dramma familiare in una riflessione universale su potere, tempo e destino: l’analisi evidenzia il conflitto tra l’attaccamento nostalgico al passato e l’inevitabile avanzata della modernità, indagando le “esplosioni”, sempre in senso lotmaniano, innescate dallo scontro tra “vecchio” e “nuovo”.

La poesia di Aleksandr Blok è al centro del contributo di Danilo Cavaion, dove l’analisi sul frequente ritorno in essa di alcune presenze lessicali dimostra che spesso una semplice ripetizione rivela in realtà la costituzione e l’evoluzione di un simbolo. In questa prospettiva l’autore sviluppa la propria analisi relativa al ricorrere della “gru” (*žuravl’*), del cui “volo” vengono indagate le “tappe importanti” (infra): le dieci occasioni della sua occorrenza nei versi di Blok. Il saggio evidenzia come la ripetizione della figura nelle diverse fasi della produzione poetica dell’autore segua un percorso di progressiva astrazione e intensificazione simbolica. Analizzata in relazione alla poetica del contrasto tipica di Blok, la gru si presenta come chiave possibile per comprendere lo sviluppo del pensiero poetico dell’autore e la sua visione della Russia. Intessuto di questioni traduttologiche, in un sottile equilibrio tra estetica ed etica, il contributo di Cavaion ci regala, per la materia scelta e la delicatezza della trattazione, un momento scientifico di estremo – anche malinconico – lirismo.

L’indagine di Duccio Colombo segue le tracce di uno degli autori cari a Ivan Verč: Boris Pil’njak. Rileggendone la biografia alla luce di quella di Roman Kim, autore delle *Glosse* al suo libro di viaggio (*Radici del sole giapponese*), l’articolo analizza il rapporto tra letteratura e spionaggio in Unione Sovietica. Se Pil’njak fu arrestato e giustiziato con la falsa accusa di essere una spia giapponese, Kim, una

spia autentica, riuscì a salvarsi dalla condanna sfruttando la propria capacità di manipolare la realtà attraverso la narrazione – divenendo, dopo il rilascio, un prolifico autore di romanzi di spionaggio giocati su una linea sempre ambigua tra realtà e finzione. In un'analisi che offre uno sguardo diverso sulle peculiarità del funzionamento del sistema letterario sovietico, “e per una nuova comprensione delle ragioni di incompatibilità tra Pil'njak e quel sistema” (infra), l'articolo sottolinea come la letteratura del tempo fosse spesso intrecciata con il linguaggio della propaganda e con tecniche di dissimulazione tipiche dei servizi segreti. Il saggio riflette infine sul ruolo paradossale che la censura ebbe nel rendere la letteratura un importante strumento di potere e sopravvivenza – di codifica della realtà stessa. Poiché “in un paese di carta, l'effetto di reale ha effetti sulla realtà” (infra), quello tra Pil'njak e i servizi segreti dell'OGPU diviene, nell'analisi qui proposta, un problema “squisitamente semiotico”, a rispecchiare il complesso legame tra mondo reale e mondo rappresentato. Come citava Ivan Verč (ci viene da ricordare) a epigrafe di un suo lavoro dedicato a Pil'njak (2016a:149): “Ognuno del resto ha i suoi occhi, la sua strumentazione, il suo mese”.

A Trieste, e a teatro, è l'invito culturale di Antonella d'Amelia. L'articolo offre una panoramica sull'attività artistica e teatrale di alcuni intellettuali russi nella Trieste del primo Novecento, con particolare attenzione all'ambiente ebraico, tra i più attivi e antichi d'Italia, e alla scena del Teatro Verdi. “Straordinario centro di diffusione della cultura mitteleuropea” (infra), il teatro triestino ospitò numerosi spettacoli di musicisti e attori russi, tra cui la compagnia di Tatiana Pavlova. “Arcipelago di culture e differenti gruppi etno-linguistici”, “emporio e porto dell'Impero asburgico”, popolata di case editrici, circoli, società musicali, istituzioni culturali, teatri, Trieste diviene

luogo di scambio e di accoglienza per una diaspora intellettuale che ha lasciato un segno profondo nel panorama europeo. La presenza russa contribuì in modo significativo alla vita artistica della città, con concerti, spettacoli e collaborazioni tra esuli e intellettuali locali. Le pagine qui offerte restituiscono nomi illustri, biografie, titoli, opere, suggestioni. Spettacoli musicali e teatrali russi rivivono nei giornali e nelle testimonianze del tempo. Quasi una cronaca dove, a Trieste, ritroviamo anche Čechov: e il *Narodni dom* – teatro, in senso metaforico e non solo, di storie e di Storia.

Dall'insegnamento come luogo ideale Cinzia De Lotto ci accompagna dentro la realtà delle *Lezioni di letteratura russa* di Vladimir Nabokov – di cui l'autrice, noteremo per inciso, è traduttrice e curatrice (insieme a Susanna Zinato) di una riedizione in italiano che restituisce intatto l'intreccio ermeneutico depositato nell'originale. Nello specifico, il contributo si concentra sul saggio *Scrittori, censori e lettori russi* (1958), che delle *Lezioni* costituisce una sorta di introduzione, “una dichiarazione programmatica [...] dei valori e dei criteri a cui si ispirano i capitoli successivi” (infra). In quel saggio, Nabokov include due brani che presenta come “citazioni” tratte rispettivamente da *Un cuore grande*, opera inesistente di tale Antonov, e dal romanzo *Energia* di Fedor Gladkov, esponente del realismo socialista. L'analisi di alcuni scritti precedenti di Nabokov, dedicati alla letteratura sovietica a lui contemporanea – argomenta De Lotto – permette tuttavia di rinvenire nelle due “citazioni” dei “falsi d'autore”: una “parodia delle virtù degli eroi letterari sovietici” nel primo caso, una “complessa interpolazione di passi diversi dell'opera di Gladkov” nel secondo. Tra verità e mistificazione, Nabokov allestisce un canzonatorio e tagliente gioco alla critica, che si inserisce nella più ampia riflessione sulla “miseria” della letteratura sovietica, già espressa dallo scrittore nel

saggio *Qualche parola sullo squallore della bellettristica sovietica...* (1926). Una questione “abbastanza facile da sbrogliare” – commenta l’autrice – che diviene al contempo occasione per rileggere le pagine in cui Nabokov affila la propria lama in quel “piccolo paradiso per il critico” che, secondo una sua stessa espressione, è la letteratura sovietica.

Un rizoma semiotico si intesse nell’intervento di Margherita De Michiel intorno a un testo dalla triplice paternità: *Morfij* (2008), film di Aleksej Balabanov ispirato dal racconto di Michail Bulgakov ‘tradotto’ nella riscrittura di Sergej Bodrov Jr. Il pretesto per l’analisi qui proposta nasce dalla collaborazione con Alena Shumakova, esperta internazionale di cinematografia russa e dei Paesi dell’ex URSS, consulente dei più prestigiosi festival internazionali in Italia e all’estero, docente e traduttrice, più volte ospite della nostra Sezione di russo. Il *kino-tekst* in questione, un film “compenetrato del paradigma della traduzione nelle sue diverse ipostasi” (infra), diviene qui pre-testo per riflessioni sulla poetica autoriale e sul rapporto tra estetica ed etica, per un’analisi culturologica di una “riscrittura” cinematografica di un testo letterario – in sé luogo principe (*à la Verč*) della “differenza” – come operazione di “traduzione”. Nel suo definire una rete raffinatissima di rinvii intestuali e intertestuali, dove il prototesto bulgakoviano diviene, ancor più che asse narrativo, ipnotico “rumore di fondo”, *Morfij* si delinea come possibile metatesto dell’intera opera di Balabanov, rilanciando al contempo la questione del realismo in quanto “verità sulla realtà di chi parla” (Verč 2016b: 88).

Raffaella Faggionato esplora la Siberia attraverso le opere di Vladimir Korolenko e Anton Čechov, “spesso frutto di un’originale commistione di lirismo e osservazione oggettiva, in cui si ritrova una realtà di sofferenza e degrado, e tuttavia anche colma di poesia” (infra). Duplicità indagata con estrema originalità nell’opera di Korolenko,

“scrittore-viandante”, “cercatore di verità” (*pravdoiskatel'*), che tanto contribuì a definire i tratti caratteristici del “Testo siberiano” della letteratura russa. La Siberia come mondo a sé, affascinante e insieme minaccioso: da un lato luogo privilegiato di fuga, di ricerca di libertà e fortuna, dall’altro sinonimo di sofferenza ed esilio. Čechov, con il suo viaggio a Sachalin, documentò le crudeltà del sistema penitenziario del regime zarista, restituendo un quadro spietato della realtà carceraria; ma *L’isola di Sachalin*, argomenta la studiosa, intesse anche una sorta di “dialogo a distanza” con l’amico Korolenko – omaggio, ripresa e ribaltamento dei suoi motivi prediletti. Racconti di un’umanità derelitta e degradata fotografati “con precisione scientifica e infinita poesia” (infra) in un libro che risulta essere *anche* una potente denuncia sociale e politica: ma soprattutto, molto di più. Così, “come spesso è accaduto nella storia russa, fu la letteratura ad assumersi il ruolo di coscienza critica del Paese” (infra).

Un “pianto di sdegno e di amore” risuona tra le pagine di Caterina Graziadei, in un saggio che ricostruisce la genesi del ciclo di Marina Cvetaeva *Stichi k Čechii* (1938-39), composto in reazione al Patto di Monaco e all’occupazione nazista di Praga. Ispirato all’inno nazionale ceco *Kde můj dom?*, il ciclo trasfigura il ricordo degli anni trascorsi dalla poetessa nei sobborghi prghesi in un “mitico Eden” (infra). Suddiviso in due parti, *Settembre e Marzo*, esso segue l’evolversi degli eventi storici fino all’ingresso delle truppe tedesche a Praga. Un dittico, quindici componimenti, a rappresentare il ritorno di Cvetaeva alla poesia – dopo un lungo “silenzio poetico”. Un ciclo di grande emotività, dove si alternano metri elegiaci e ritmi giambici, recitazione e cronaca, in una versificazione “incandescente” in cui amore e sdegno si intrecciano per dare voce a un grido di protesta: una denuncia contro il tradimento politico e la violenza dei poteri europei. Intima

espressione della scrittura di Cvetaeva, le poesie combinano il gioco con le radici delle parole – tra suono e semantica, enfasi intonativa della punteggiatura, ritmo emotivo dalle pause – e il *tirè* a orchestrare significati e slanci poetici... Un ultimo canto di ribellione e passione che sancisce il lascito lirico della poetessa.

Čechov, “il beneamato”, secondo una definizione che il nostro autore ne avrebbe dato altrove, ritorna nelle pagine frizzanti di Fausto Malcovati, dal titolo provocatorio *La verità, vi prego, sul “Giardino”*. L’articolo esamina la complessa ricezione del *Giardino dei ciliegi*, sottolineando le tensioni fra l’autore e il regista Konstantin Stanislavskij. Čechov concepì l’opera come una commedia con elementi di farsa, mentre il regista ne enfatizzò il lato tragico, trasformandola in un dramma malinconico. L’autore disapprovò fortemente questa interpretazione, arrivando a dichiarare che la sua opera era stata “rovinata” (infra). Le divergenze tra i due riguardarono anche il ritmo della pièce, la distribuzione dei ruoli e la messa in scena: l’interpretazione di alcuni personaggi e le scelte registiche alterarono il tono leggero e ironico voluto da Čechov. La prima del *Giardino* – commenta Malcovati – è ben lontana dall’essere la “favola bella” narrata nelle autobiografie di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, scritte decenni più tardi con intenti “chiaramente celebrativi e riparatori” (infra). “Intendiamoci, il successo di pubblico, la sera del 17 gennaio 1904, è grandioso. – si legge oltre – Celebrazioni a parte, in realtà lo spettacolo è meno mediocre” (infra). Pagine brevi, taglienti, quelle offerte qui, che terminano con un ultimo aneddoto relativo alla prima del *Giardino*: la festa in onore di Čechov.

Čechov ritorna, e ritorna l’orizzonte siberiano, nel saggio di Adalgisa Mingati, che prende in esame il ciclo di corrispondenze di viaggio *Dalla Siberia* (1890), mettendone in rilievo “le connessioni con

la letteratura odepatica russa del tempo” (infra). Durante il lungo itinerario verso l’isola di Sachalin, Čechov inviò nove reportage al quotidiano *Novoe vremja*, descrivendo le difficoltà del viaggio e le condizioni di vita in Siberia: scritti in cui ritorna un ritratto vivido della realtà russa oltre gli Urali. In particolare, l’autrice indaga nella scrittura di Čechov la funzione del narratore-viaggiatore, analizzando le caratteristiche del suo sguardo sullo spazio siberiano. Nel sottolineare la fusione tra elementi documentari e narrativi, l’articolo evidenzia la consonanza delle note di viaggio con l’epistolario čechoviano: percepibile – come espone l’autrice – nel tessuto stilistico-espressivo della scrittura, nel tono quasi familiare e a tratti ironico-scherzoso, nell’utilizzo del discorso altrui quale strumento di analisi psicologica. Generalmente presentate in associazione con *L’isola di Sachalin*, le lettere “dalla Siberia” sono spesso ridotte “a una sorta di preambolo”, argomenta Mingati, con il rischio di oscurare il valore autonomo e originale di un’opera che risulta invece significativa sia come testimonianza storica sia come esperienza letteraria.

Le pagine di Marija Mitrović riportano quindi a Boris Pil’njak, indagato questa volta attraverso il romanzo *Lisica* (La volpe) di Dubravka Ugrešić, autrice croata da sempre ispiratasi alla letteratura russa, in particolare delle Avanguardie. Il protagonista del romanzo qui messo sotto la lente analitica della studiosa è Pil’njak stesso, “la cui opera *Una storia su come si fanno le storie* sembra dare a Ugrešić la base per la trama principale” della sua narrazione (infra). Ugrešić intreccia elementi della prosa di Pil’njak – a sua volta intessuta di suggestioni giapponesi – con le proprie impressioni del Giappone. Ne emerge uno studio sulla “cultura delle sfumature, dell’oscurità, del tatto e delle ombre” (infra), in cui il codice culturale nipponico diviene “modello di stile e di narrazione”. Un mosaico di frammenti, a riflettere l’identità

nomade dell'autrice; la figura della volpe a rappresentare la scrittura stessa: mutevole, ingannevole e sfuggente. Il romanzo si configura come un'ultima, struggente riflessione sull'esilio e sul destino della letteratura nel mondo contemporaneo: una scrittura affascinante, quella al centro delle riflessioni di Mitrović, che con occhio attento si focalizza sullo stato della vita culturale e sociale di oggi – compresa la “critica della società odierna sul suolo della Jugoslavia di una volta” (infra).

In chiusura, Fedor Dostoevskij fa “all'improvviso” la sua comparsa nel saggio a firma di Ugo Persi, che analizza l'influenza dello scrittore russo sulla “Literarische Moderne”, mettendo in evidenza il fascino esercitato dagli “enigmatici” personaggi dostoievskiani sugli intellettuali tedeschi del primo Novecento (da Thomas Mann e Hermann Hesse a Walter Benjamin). Tuttavia, l'autore sottolinea come “gli (anti)eroi decadenti” non siano veri eredi dei protagonisti dei romanzi di Dostoevskij, ma piuttosto loro “sosia”, privi di quella “forza, morale o spirituale, positiva o negativa, che nel bene o nel male possiedono i principali personaggi del grande scrittore russo” (infra). La lettura dostoievskiana della modernità con i suoi personaggi “dal profilo bifronte”, sospesa tra razionalità e caos, continua a interrogare il destino dell'uomo e il rapporto tra etica e istinto primordiale. La grande differenza tra Dostoevskij e la generazione successiva sta però “nell'epoca in cui operarono l'uno e gli altri” (infra): se lo scrittore russo appartiene ancora al tempo “del realismo delle certezze scientifiche o idealistiche”, la generazione successiva si muove già nell'era “della relatività, della grande crisi culturale dell'inizio-secolo” (infra).

L'interlocutore – e il suo ‘doppio’. Duello che si ripete all'atto stesso della lettura, inscenato anche nelle pagine offerte e da noi brevemente ‘sfogliate’. Qui il volume si chiude: per riaprirsi ancora – prospettiva all'infinito, nel volto del suo Interlocutore.

POST SCRIPTUM

Двойник умирает, чтоб дать место Собеседнику.

Собеседник же, т. е. лицо другого человека, открывается таким, каким я его заслужил всем моим прошлым и тем, что я есть сейчас.

(А. Ухтомский)

Un volume di suggestioni, di eco implicite ed esplicite ai lavori di IV, da dentro le pagine della ‘sua’ rivista: da parte di autori che per la rivista hanno già scritto, alcuni; nuovi tra queste pagine ma non in un percorso comune, altri. E ancora voci del comitato scientifico, che della rivista hanno visto e seguito il nascere, cui altre si sarebbero aggiunte (voci che appositamente non abbiamo citato perché il loro contributo va oltre i limiti di cenni e definizioni).¹⁷ Di qui la scelta delle nostre epigrafi: variazioni (dirette o indirette) sul tema dell’“interlocutore meritato”, con cui ci rivolgiamo agli autori di queste pagine. Omaggio anch’esse a quell’“immensa bibliografia sul linguaggio [...] come manifestazione della nostra esistenza e non solo come strumento di comunicazione” (Verč 2016d: 250), sottesa a un cammino comune di tutti noi. “Mi è di piacere riconoscere che la maggior parte di questo cammino (esistenziale) è stata da me trascorsa in fecondo scambio con la cultura russa”, scriveva Verč in *“Moja” Rossija*.¹⁸ Di qui i nostri dialoghi: reali, ideali, possibili – desiderati. Alla ricerca dell’Altro “nella letteratura e nella cultura” – a evocare cronotopi di conferenze (Artemova, Stepanov, 2019): di un Altro sempre necessario alla definizione dell’Io.

Ecco che allora a chiudere il volume è una voce che nella vita di ST è stata presente sin dall’inizio, perlopiù nascosta tra le parole

17

Né abbiamo aggiornato la geografia di *Slavica TerGestina*, segno di collaborazioni in continua espansione. Oltre a città (e nazioni) già esplicitamente citate, vi figurano le Università e gli Istituti di Siedlce, Belgrado, Zurigo, Konstanz, Mosca – in Italia di Bergamo, Catania: e per gli altri interlocutori più che mai eletti rinviamo infine alle specifiche dell’Editorial Advisory Board (cfr. Colophon 2024).

18

“Мне приятно признаться в том, что большая часть этого пути пройдена мною в плодотворном общении с русской культурой” (2016d: 79).

di altri. Mila Nortman e il suo *Post scriptum*: interlocutore eletto del nostro interlocutore eletto di queste pagine, che con lui ha “lavorato insieme per più di trent’anni, in quella che per noi è sempre stata la Facoltà per interpreti e traduttori” (infra). Moltissime le parole da lei lette (e rilette) per la rivista nel corso degli anni; programmaticamente poche, quelle scritte in prima persona. Poche anche quelle qui offerte – e però preziose. Variazioni sulla traduzione, sui tradimenti – eco leggera delle pagine da cui siamo partiti: e sulla parola biblica e sul traduttore pagliaccio. “Ma non è simpatico pensare che già gli antichi ridevano come facciamo noi?” (infra).

Insegnamenti, conversazioni, cronotopi.

In che rapporto stanno, dunque, l’esistenza dell’uomo e la parola?

Queste e molte altre domande, anche se spesso indirette, agitano le riflessioni linguistico-filosofiche di questi studiosi. Interessante è che, qualunque sia la posizione teorica da essi assunta, tutti, nessuno escluso, ritengono fondamentale l’esperienza linguistica: “La lingua, la parola è quasi tutto nella vita umana”, scrive Bachtin – questo, peraltro, era il convincimento di Potebnja. E, indubbiamente, rimanendo su un piano molto generale, se è vero che l’essere è indissolubilmente legato al pensiero (cogito ergo sum) va da sé che, essendo il pensiero un tutt’uno con l’attività verbale, con la lingua, con la parola, l’uomo “è” solo nella misura in cui parla, ha un linguaggio per mezzo del quale si esprime e comunica. Gli elementi implicati, dunque, sono tre: l’esistenza, la lingua, il pensiero (Ferrari-Bravo 2010: XXV).

Luoghi comuni, luoghi di incontro. Un “canto della speranza” – parafrasiamo I. Verč (2016d: 67) – che si rinnova. Questo il nostro

augurio. Che si rinnoverà in un volume questa volta *immediatamente* successivo: il 33.

Желаю вам счастья.
Желаю вам неспокойствия,
Тревожных снов.
И жажды будущего.
До свидания
(Šklovskij 1981: 20).



Bibliografia

- ARTEMOVA, SVETLANA, STEPANOV, ALEKSANDR, 2019: *Drugoj v literature i kul'ture*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- ARUTJUNOVA, NINA, 2010: Presentazione. FERRARI-BRAVO, DONATELLA, TREU, ELENA, 2010: *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello "slovo"*. Pisa: Tipografia Editrice Pisana. XIII-XV.
- AVTONOMOVA, NATAL'JA, 2008: *Poznanie i perevod. Opyty filosofii jazyka*. Moskva: ROSSPÈN.
- COLOPHONE, 2024: Colophone. *Slavica TerGestina*. [<https://slavica-ter.org/about-us>].
- DEMIDOVA, OL'GA, 2022: *Perevod kak zerkalo kul'tury. Očerki po istorii i filosofii perevoda*. Sankt-Peterburg: Rostok.
- FERRARI-BRAVO, DONATELLA, TREU, ELENA, 2010: *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello "slovo"*. Pisa: Tipografia Editrice Pisana.
- NABOKOV, VLADIMIR, 2021: *Lezioni di letteratura russa*. Milano: Adelphi.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1981: *Ènergija zabluždenija. Kniga o sjužete*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- TOROP, PEËTER, 2002: Translation as a working principle of culture. *Reality and Subject 6*. 15-18.
- VERČ, IVAN, 2016a: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. I (Analisi del testo. Analiza besedila. Анализ текста). Trieste: ZTT, EST; EUT.
- VERČ, IVAN, 2016b: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. II (La letteratura della differenza. Književnost razlike. Литература различия). Trieste: ZTT, EST; EUT.

VERČ, IVAN, 2016c: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. III

(Scritti di teoria della letteratura. Scritti sull'etica. O literarni teoriji. O etiki. О теории литературы. Об этике). Trieste: ZTT, EST; EUT.

VERČ, IVAN, 2016d: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. IV (Cultura.

Insegnamento. Teatro. Kultura. Poučevanje. Gledališče.

Культура. Преподавание. Театр). Trieste: ZTT, EST; EUT.

ZAGANELLI, GIOVANNA (a cura di), 2018: *La scuola semiotica*

di Tartu-Mosca nel carteggio tra J. Lotman e B. Uspenskij. Palermo: Sellerio editore.

ZENKIN, SERGEJ, 2012: *Raboty o teorii*. Moskva: Novoe

Literaturnoe Obozrenie.

Claudio Magris in francese

Claudio Magris in French

Fra i tanti libri di Claudio Magris ne esiste uno che, pur essendo una traduzione dall’italiano al francese, appare senza fornire alcuna informazione sul testo di partenza. Si tratta di *Déplacements*, pubblicato da Louis Vuitton nel 2002, tradotto da Françoise Brun. Questo saggio cerca di individuare tempi e luoghi in cui sono stati pubblicati i testi originali di Magris. Vengono anche sottolineati alcuni aspetti della traduzione francese, come la versione di un episodio riguardante il poeta Biagio Marin.

There is a book by Claudio Magris that, despite being a translation from Italian into French, appears without providing any information on the source text. It is *Déplacements*, published by Louis Vuitton in 2002, translated by Françoise Brun. The essay attempts to identify where Magris’ original texts were published. Furthermore, certain aspects of this translation are emphasised, such as the version of an episode concerning the poet Biagio Marin.

CLAUDIO MAGRIS, FRANÇOISE
BRUN, TRADUZIONE, SAGGISTICA

CLAUDIO MAGRIS, FRANÇOISE BRUN,
TRANSLATION, NON-FICTION

Fra i tanti libri pubblicati da Claudio Magris, ne esiste uno la cui prima edizione non esce in Italia, ma in Francia e dunque in lingua francese. Soltanto tre anni dopo appare una edizione italiana abbastanza simile. Si tratta di un caso raro, in cui il testo di partenza, il testo originale dunque, sembra uscire dopo il testo tradotto.

Parliamo del volume dal titolo *Déplacements*, che viene edito da Louis Vuitton nel 2002 e inserito nella bella collana “Voyager avec...”, collana che presenta testi di grandi autori, da Marcel Proust a Jacques Derrida. La traduzione è firmata da Françoise Brun.

Il testo italiano – ma è quello originale? – appare soltanto nel 2005, col titolo (indubbiamente suggestivo) *L'infinito viaggiare*, ed è stampato da Mondadori nella collana “Scrittori italiani e stranieri”.

I due volumi contengono una prefazione (*préface*, in francese) che differisce soltanto per l'aggiunta – nel testo italiano – di circa tre nuove pagine. Questo giustifica la diversità della data che viene inserita al termine della prefazione stessa. Nel testo francese si legge “1 gennaio 2002”, in quello italiano “30 giugno 2005”.

Anche i brani di viaggio che compongono i due libri sono quasi gli stessi; nell'edizione italiana vengono aggiunti tre nuovi episodi, la cui data di composizione è successiva a quella dell'edizione francese.

Ne consegue che *Déplacements* non può essere la traduzione francese dell'*Infinito viaggiare*, anche se di traduzione pur sempre si tratta. La risposta a questo problema si trova a pagina 23 dell'edizione francese, quando Claudio Magris – attraverso le parole della traduttrice – afferma che “les voyages rassemblés dans ce livre ont été faits – vécus et écrits – entre 1981 et 2001”.

Dunque per *Déplacements* il testo di partenza non è dato dall'*Infinito viaggiare*, come a prima vista era potuto sembrare, ma da diversi saggi di Magris pubblicati altrove, un altrove che non viene specificato

né nell'edizione francese, né in quella italiana. Probabilmente si tratta di articoli pubblicati nel *Corriere della Sera*, di cui Magris è, da tempo immemorabile, uno dei più illustri collaboratori.

In effetti il *Corriere della Sera* viene nominato nel racconto *Printemps d'Istrie*, in conclusione del quale Magris, parlando di “un de ces beaux jurons classiques” pronunciato dal poeta Biagio Marin in un momento di ira, afferma che “même en ces fiers temps de laïcité et de batailles anticléricales nous ne pouvons pas le reproduire dans le *Corriere della Sera*”.

Lo stesso episodio è presente nell'edizione italiana; la bestemmia di Biagio Marin non può essere trascritta integralmente, ma la censura consente una sua parziale citazione, per cui Claudio Magris ne palesa, tra virgolette, la prima parte: “porco...” (125). Non è difficile immaginare cosa Marin abbia fatto seguire a quel porco.

Interessante è la traduzione francese di questa prima parte della bestemmia, che viene resa con “bordel de d...” (165), traduzione che si avvicina di più a quella che probabilmente è stata l'espressione di Biagio Marin.

In *Déplacements* appare per la prima volta la traduzione francese di “Bisiacaria”, nome proprio che viene sorprendentemente tradotto con “Bisiacarie” e che dà il titolo a un brano di Claudio Magris relativo a un breve ma significativo viaggio attraverso Pieris, Turriaco, Staranzano, Monfalcone e Ronchi. Se “Bisiacaria” viene tradotto, il termine “bisiaco” è invece correttamente trascritto, come lo sono tutti i nomi delle cittadine menzionate.

Viene invece tradotta l'indicazione geografica “il basso Isonzo” (134), che in francese diventa “le Bas-Isonzo”, dove l'aggettivo “bas” viene indicato con la lettera maiuscola e fatto seguire da un trattino, in una sorta di parola composta.

La traduttrice francese ha coniato un neologismo, quando ha tradotto il titolo del quarto “viaggio”, *Al mentitoio*, con *Au mentoir*; del resto anche il segno “mentitoio” è un neologismo italiano, creato da Magris calcando la parola spagnola “mentidero”, che appare più volte nel testo.

Un solo titolo italiano è stato trascritto tale e quale, ed è *Anonimo viennese*, un racconto di viaggio molto divertente, che vede come protagonista, oltre a Magris, l'ex direttore del *Corriere della Sera* Alberto Cavallari.

Nel corso di questi viaggi, che da Monfalcone arrivano fino a Sydney, Magris cita numerosi libri stranieri, e lo fa usando sempre la versione italiana dei rispettivi titoli. Ugualmente si comporta la traduttrice, che rende in francese tutti questi titoli, anche quelli di libri italiani che non hanno una versione francese, come il titolo del libro di Guerino Lorenzato, *La visione italiana dell’Australia*, che diventa *La vision italienne de l’Australie*.

Diverso è il caso relativo al libro di Salgari, *Il continente misterioso*, che conosce diverse edizioni francesi, tutte con il titolo *Le mystérieux continent*. La nostra traduttrice invece preferisce una traduzione letterale, che vede appunto l’aggettivo “mystérieux” posizionato dopo il sostantivo “continent” (*Le continent mystérieux*). In questo caso il lettore francese rischia di non individuare immediatamente il libro salgariano.

Per concludere, mi piace notare che Claudio Magris, in apertura ai due libri in questione, afferma che “le prefazioni sono sempre sospette”. Io mi permetto di aggiungere “figuriamoci le traduzioni”. ♡

Bibliografia

MAGRIS, CLAUDIO, 2002: *Déplacements*. Traduit par F. Brun. Paris:

La Quinzaine Littéraire-Louis Vuitton.

MAGRIS, CLAUDIO, 2005: *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori.

Résumé

Parmi les nombreux livres publiés par Claudio Magris, il en est un dont la première édition n'a pas paru en Italie, mais en France. Et, bien sûr, ce texte a été traduit en français. Il s'agit du livre intitulé *Déplacements*, publié par Louis Vuitton en 2002; la traduction est signée par Françoise Brun. Le texte italien - mais s'agit-il de l'original? - n'a paru qu'en 2005, sous le titre *L'infinito viaggiare*, et il a été imprimé par Mondadori. Les deux volumes contiennent une préface très similaire, qui ne diffère que par l'ajout - dans le texte italien - d'environ trois nouvelles pages. Les récits de voyage qui composent les deux livres sont les mêmes, à la différence que l'édition italienne ajoute trois nouveaux épisodes, dont la date de composition est postérieure à celle de l'édition française. Il s'ensuit que *Déplacements* ne peut pas être la traduction française de *L'infinito viaggiare*. La réponse à ce problème se trouve à la page 23 de l'édition française, lorsque Claudio Magris - par les mots de la traductrice - déclare que "les voyages rassemblés dans ce livre ont été faits - vécus et écrits - entre 1981 et 2001".

Ainsi, pour *Déplacements*, le texte source n'est pas *L'Infinito viaggiare*, mais il se compose de plusieurs essais de Magris publiés ailleurs, un ailleurs qui n'est pas précisé. Il s'agit probablement d'articles parus dans le quotidien *Corriere della Sera*, qui est mentionné dans la nouvelle *Printemps d'Istrie*, dans la conclusion de laquelle Magris, parlant d'"un de ces beaux jurons classiques" prononcé par le poète Biagio Marin, déclare que "même en ces fiers temps laïcité et de batailles anticléricales nous ne pouvons pas le reproduire dans le *Corriere della Sera*".

Bien entendu, le même épisode est présent dans l'édition italienne, où le blasphème de Biagio Marin est partiellement mentionné: "porco...". Il est intéressant de noter que la traduction française de cette

première partie du blasphème est rendue par “bordel de d...”, une traduction très proche de ce qui a été probablement l’expression de Biagio Marin.

En conclusion, nous voulons remarquer que Claudio Magris, en ouverture des deux livres en question, déclare justement que “les avant-propos sont toujours suspects”. J’oserais ajouter “les traductions le sont encore davantage”.

Graziano Benelli

Graziano Benelli è stato professore ordinario di Lingua e Letteratura Francese presso l’Università di Trieste. Si è occupato di autori francesi e francofoni dell’Ottocento e del Novecento, come Maupassant, Maeterlinck, Ghelderode, Senghor, Barthes, Césaire, Claude Simon, ecc. Ha scritto anche diversi saggi riguardanti la critica della traduzione. Ha tradotto per diverse case editrici, tra cui Jaca Book, Laterza, Curcio, Elliot. Dirige gli Annali dell’Istituto Armando Curcio di Roma e due collane presso L’Harmattan Italia di Torino.

Alcune considerazioni a margini del prefisso *cubo-* nel nome del cubo-futurismo russo

Some Reflections on the Prefix *Cubo-* in Russian Cubo-Futurism

In questo contributo si esamina la derivazione del prefisso “cubo-” nel nome della corrente principale del futurismo russo, proponendo l’ipotesi che le fonti di ispirazione siano state non solo il cubismo francese, ma anche – e forse soprattutto – le congetture intorno alla quarta dimensione di studiosi come il matematico britannico Ch. H. Hinton che, dalla fine del XIX secolo, hanno cercato di rendere plasticamente rappresentabili le loro visioni relative a spazi superiori, servendosi di illustrazioni con cubi colorati. Il cubo ha poi assunto una posizione centrale non solo nelle teorie e nella pratica pittorica sviluppatesi nel solco del cubo-futurismo, ma ha trovato un posto di rilievo anche in diversi componimenti poetici dell’epoca.

The aim of this article is to demonstrate that the name “Cubo-Futurism” as applied to the most important Russian Futurist movement is derived not only from French Cubism, but also – and perhaps foremost – from conjectures about the Fourth Dimension. Mathematicians such as Ch. H. Hinton, since the end of the 19th century, had tried to illustrate their concept of four-dimensional space using coloured cubes. The cube was then given a central position in theories about painting and in the works of Cubo-Futurist artists. The cube also has a significant place in some poems of the second decade of the 20th century.

CUBO-FUTURISMO RUSSO, CUBISMO,
QUARTA DIMENSIONE, HINTON,
MATJUŠIN, MALEVICH, KRUČENYCH,
CHLEBNIKOV, BURLJUK, KAMENSKIJ

RUSSIAN CUBO-FUTURISM, CUBISM,
FOURTH DIMENSION, HINTON,
MATIUSHIN, MALEVICH, KRUCHENYKH,
KHLEBNIKOV, BURLIUK, KAMENSKY

1

A supporto della tesi sul legame del cubo-futurismo con la pittura cubista V. Markov si rifa ai commenti di V. Trenin e N. Chardžiev (Trenin, Chardžiev 1932: 157).

PERCHÉ CUBO-FUTURISMO?

Vladimir Markov, nella sua *Storia del futurismo russo*, sostiene che è difficile sapere “quando alla parola ‘futurismo’ fu aggiunto il prefisso ‘cubo’” e propone diverse ipotesi sulla scelta di tale nome: forse erano i *gilejani* stessi a optare per quell’appellativo oppure era la stampa a lanciare il prefisso per caratterizzare il gruppo moscovita, ponendo l’accento sul legame tra pittura cubista e idee futuriste (Markov 1968: 118)?¹

L’indubbia influenza della pittura cubista francese è stata dimostrata già negli anni ’70, in controtendenza rispetto all’enfatizzazione dell’impatto del futurismo italiano, nello studio molto documentato *Le cubisme et l'avant-garde russe (La “Révolution” cubiste)* di Jean-Paul Bouillon (1973).

Una terza ipotesi – che cercherò di dimostrare nel mio contributo – potrebbe essere quella del ruolo centrale che, fin dalla fine del XIX secolo, la figura geometrica del cubo assume nelle numerose pubblicazioni divulgatrici, soprattutto anglosassoni, impegnate a rendere plasticamente rappresentabili le speculazioni sulle geometrie non-euclidi e la quarta dimensione, un complesso di congetture che, come sappiamo, era al centro delle riflessioni – e teorizzazioni – degli artisti d’avanguardia non solo russi e aveva un forte impatto sulle loro sperimentazioni nell’ambito di nuove configurazioni spaziali al di là della convenzionale prospettiva lineare. Ampiamente diffusi grazie a riedizioni e traduzioni, questi trattati si inoltrano in simulazioni e formule matematiche intorno a spazi situati oltre la tridimensionalità, accompagnandole con illustrazioni che fanno ricorso a cubi – spesso colorati o con l’indicazione dei colori per le diverse facce – usati nell’intento di creare modelli spaziali atti a prefigurare la quarta dimensione.

Anche nell’universo culturale russo il cubo è presente in diversi scritti programmatici e si ritrova tanto in pittura quanto perfino

in qualche componimento poetico. È proprio il culto del cubo, insieme al dettato del cubismo, a sollecitare la fantasia dei *gilejani* ancor prima che si definissero cubo-futuristi.

DA CH. H. HINTON A M. MATJUŠIN

Il primo a dover essere menzionato in questo contesto è il bizzarro matematico e scrittore di fantascienza Charles Howard Hinton, autore di trattazioni sulla quarta dimensione che ebbero una vasta diffusione e furono tradotte in numerose lingue, tra cui il russo.² In *What Is the Fourth Dimension?*, pubblicato per la prima volta nel 1884 (Hinton 1884 e Hinton 1886), egli ricorre a figure geometriche per costruire, procedendo per analogie, una simulazione di quarta dimensione. Nel Secondo capitolo si trovano le Figure 1, 2 e 3, che, secondo Hinton, dimostrerebbero come da una linea (unidimensionale) che si muove nello spazio perpendicolarmente a sé stessa è prodotto un quadrato (bidimensionale), il quale, a sua volta, spostandosi nello spazio, crea un cubo (tridimensionale).³ Andando avanti, l'autore sostiene che, sottoponendo la figura 3 allo stesso procedimento che ha trasformato la figura 1 in 2 e la 2 in 3, ci si spingerebbe nella quarta dimensione, ottenendo una figura quadridimensionale, che Hinton chiama “four-square” (1886: 12-14), un ipercubo, scaturito dalla traslazione nello spazio, perpendicolarmente a sé stesso, di un cubo tridimensionale.

Hinton torna sull'argomento in *A New Era of Thought* (Hinton 1888; cfr. anche Hinton 1904 e Hinton 1912),⁴ in cui, come annunciato dal titolo, la capacità di comprendere le dimensioni superiori è legata allo sviluppo – e all'ampliamento – delle facoltà psichico-mentali. La Seconda parte del trattato contiene i capitoli “Three-space. Genesis of a Cube. Appearance of a Cube to a Plane-being”, “Further Appearances of a Cube

² G. Clinton, *Četvertoe izmerenie i éra novoj myсли*. Pg.: Knigoizdatel'stvo “Novyj človek”, 1915 (un esemplare di questo libro si trovava nella biblioteca di V. Ščkovskij); *Vospitanie voobraženija i četvertoe izmerenie*. Pg.: Izd-vo M.V. Pirožkova, 1915 (la traduzione e il saggio introduttivo sono di P. D. Uspenskij, a sua volta autore di trattazioni sulle dimensioni superiori – cfr. Uspenskij 1910 e Uspenskij 1911 –, molto popolari tra gli artisti dell'avanguardia russa).

³ Le illustrazioni riprodotte qui di seguito sono pubblicate a p. 11 di “What is the Fourth Dimension”, primo capitolo di *Scientific Romances* del 1884 e 1886; qui le ill. sono tratte dal sito <https://www.ibiblio.org/eldritch/chh/h1.html>.

⁴ Nell'Ottavo capitolo della Seconda parte di *A New Era of Thought*, dal titolo “Representation of Four-Space by Name. Study of Tesseracts”, Hinton parla di “spazi cubici” (Hinton 1888: 167).

FIG. 1 →



FIGURE 1

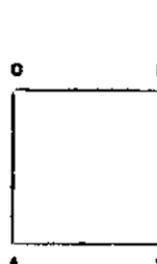


FIGURE 2

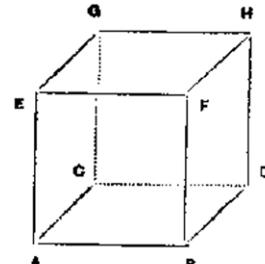


FIGURE 3

to a Plane-being” e “Four-space. Genesis of a Tesseract; its Representation in Three-space”, in cui l’autore dimostra che così come la configurazione tridimensionale del cubo rimane incomprensibile per un essere confinato alla bidimensionalità, anche l’essere tridimensionale è incapace di intendere la quarta dimensione senza aver allargato le proprie potenzialità mentali. Il testo è disseminato di illustrazioni che raffigurano cubi (Hinton 1888: 110-111, 136-139, 151, 170-171) e chiude con una corposa Appendice, la cui Sezione K., “Drawings of the Cubic Sides and Sections of the Tesseract (Models 1-12) with Colours and Names”, dedica le 12 pagine dispari a 12 modelli di cubi, che campeggiano al centro del foglio con l’indicazione del nome e dei vari colori per gli elementi costitutivi, definiti da Hinton come “Punti”, “Linee”, “Superfici” e, a partire dal modello 9, come “Punti (Linee)”, “Linee (Superfici)” e “Superfici (Solidi)” (Hinton 1888: 219-241). Secondo Hinton, questi cubi dovrebbero rappresentare figure geometriche quadridimensionali, per le quali l’autore, proprio in questa trattazione, conia il termine di “tesseratto”, riferito al cubo quadridimensionale o ipercubo.

Le dimostrazioni basate sull’uso di cubi sono riprese da Hinton ancora una volta nel suo libro *The Fourth Dimension* (Hinton 1904 e Hinton

1912). La trattazione, che nel sottotitolo del Quinto capitolo cita Lobachevskij, Bolyai e Gauss (Hinton 1912: 41), è disseminata di numerose illustrazioni con diversi cubi e si conclude con due Appendici. La seconda, dal titolo “A Language of Space”, contiene il sottocapitolo “Derivation of Point, Line, Face, etc., Names”, che inserisce nel testo una serie di 24 cubi, tutti provvisti di minuziose scritte esplicative, che indicano il nome e i colori delle diverse facce e spigoli (Hinton 1912: 264-266).

Conclude il volume un Allegato dal titolo “Views of the Tesseract”, in cui sono allineati sulla stessa pagina 12 cubi con l’applicazione dei colori, che nelle pagine precedenti erano indicati solo con parole.

I ragionamenti di Hinton sollecitano la fantasia di autori di fantascienza come H. G. Wells, il quale apre il romanzo *The Time Machine* (1895), molto popolare anche in Russia, con le disquisizioni del Viaggiatore nel tempo, il quale man mano coinvolge altri interlocutori in una disputa sulla quarta dimensione. Nelle riflessioni del Viaggiatore svolgono un ruolo importante le figure geometriche al centro delle dimostrazioni di Hinton e ora usate per spiegare modelli spaziali, in cui il tempo si configura come una quarta dimensione supplementare di ordine spaziale. Un quesito particolare riguarda l’esistenza di un cubo istantaneo:

“[...] You know of course that a mathematical line, a line of thickness nil, has no real existence. They taught you that? Neither has a mathematical plane. These things are mere abstractions.”

“That is all right,” said the Psychologist.

“Nor, having only length, breadth, and thickness, can a cube have a real existence.”

5

Simon Newcomb (1835-1919), astro-nomo e matematico americano, che, tra altri argomenti, si è occupato anche di spazio quadridimensionale (nota mia - M. B.).

6

La grande popolarità di Wells in Russia che continua fino ai giorni nostri è documentata dal raggardevole numero delle traduzioni. Limitandoci a quelle prerivoluzionarie, vanno citati *Mašina vremeni*, trad. e prefaz. di M. A. Černjavskaja, Kovno: Tip. M. A. Sokolovskogo, 1901; *Čerez 800,000 let* (*Mašina vremeni*), trad. a cura di F. Blagov, M.: Izd-vo "Zarja", 1909; *Mašina vremeni*, trad. di È. K. Pimenova, M.: Izd-vo "Polza" V. Antik i K°, 1911, 1912, 1914, 1916; *Sobranie sočinenij v 4-ch tt.*, SPb.: Izd-vo Brat'ev Panteleevych, 1901 (di cui uscirono solo i primi due e il quarto volume); *Sobranie sočinenij v 12-ti tt.*, M.: Tip. T-va I. D. Sytina, 1909; *Sobranie sočinenij v 9-ti (13-ti) tt.*, SPb.: Izd-vo "Šipovnik", 1909-1917 (la traduzione di *Mašina vremeni* è di N. A. Morozov, che a sua volta è autore di *Četvertoe izmerenie*. (*Iz pisem tovariščam po zaključeniju*), "Sovremennyj mir", 1907, n. 3, pp. 50-67, e di "Putěstvie po četvertomu izmereniju prostranstva", incluso nel suo *Na granice* →

"There I object," said Filby. "Of course a solid body may exist. All real things –"

"So most people think. But wait a moment. Can an instantaneous cube exist?"

"Don't follow you," said Filby.

"Can a cube that does not last for any time at all, have a real existence?"

Filby became pensive. "Clearly," the Time Traveller proceeded, "any real body must have extension in four directions: it must have Length, Breadth, Thickness, and – Duration. [...]. There are really four dimensions, three which we call the three planes of Space, and a fourth, Time. There is, however, a tendency to draw an unreal distinction between the former three dimensions and the latter, because it happens that our consciousness moves intermittently in one direction along the latter from the beginning to the end of our lives."

"That," said a very young man, making spasmodic efforts to relight his cigar over the lamp; "that... very clear indeed."

"Now, it is very remarkable that this is so extensively overlooked," continued the Time Traveller, with a slight accession of cheerfulness. "Really this is what is meant by the Fourth Dimension, though some people who talk about the Fourth Dimension do not know they mean it. It is only another way of looking at Time. There is no difference between Time and any of the three dimensions of Space except that our consciousness moves along it. But some foolish people have got hold of

the wrong side of that idea. You have all heard what they have to say about this Fourth Dimension?"

"I have not," said the Provincial Mayor.

"It is simply this. That Space, as our mathematicians have it, is spoken of as having three dimensions, which one may call Length, Breadth, and Thickness, and is always definable by reference to three planes, each at right angles to the others. But some philosophical people have been asking why three dimensions particularly – why not another direction at right angles to the other three? – and have even tried to construct a Four-Dimension geometry. Professor Simon Newcomb⁵ was expounding this to the New York Mathematical Society only a month or so ago. You know how on a flat surface, which has only two dimensions, we can represent a figure of a three-dimensional solid, and similarly they think that by models of three dimensions they could represent one of four – if they could master the perspective of the thing. See?" (Wells 1895: 2-4; corsivo dell'Autore – H. G. W.).⁶

I libri di Hinton, ancor prima della loro traduzione in russo, sono polarizzati in Russia dagli scritti di Petr Uspenskij, autore di un libro sulla quarta dimensione (Uspenskij 1910) e del trattato *Tertium organum. Ključ k zagadkam mira*, nel quale i ragionamenti sulle dimensioni superiori si inseriscono in un discorso mistico-esoterico (Uspenskij 1911).⁷ Le idee di Uspenskij sono riprese dal pittore e musicista Michail Matjušin, che vede nel cubismo, ampliato dalle elucubrazioni sul paranormale di Uspenskij, la via verso dimensioni superiori. Nella sua estesa recensione della traduzione russa del libro di Gleizes e Metzinger *Du cubisme* (1912),⁸ intesa quasi come un trattato di poetica e apparsa

→ nevedomogo. *Naučnye polufantazii*, M.: Izd-vo "Zveno", 1910, pp. 31-77; la p. 64 di *Putešestvie...* è occupata dalla Fig. 1, che illustra l'evoluzione di un cubo da ao ad a5, rappresentato da un blocco costituito da 1024 cubi.

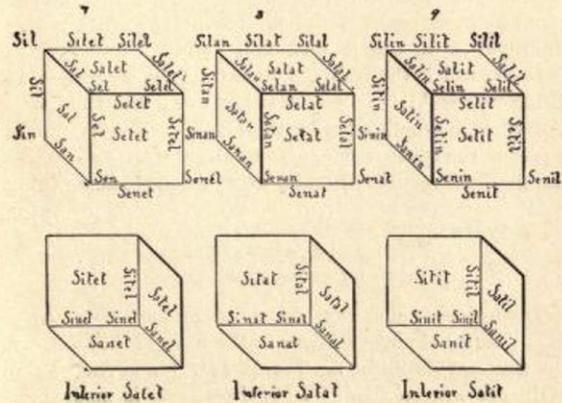
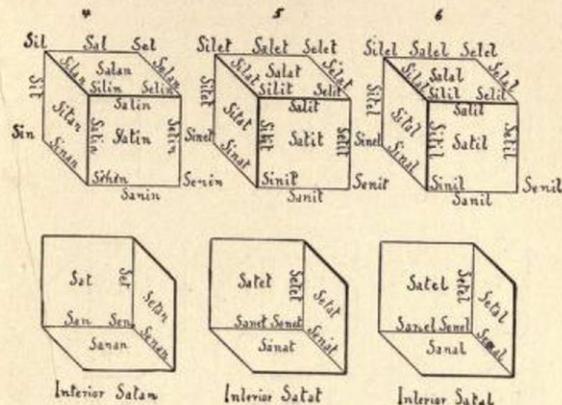
⁷ Nei due lavori di Uspenskij (1910, 1911), Hinton, le sue teorie e le sue formule matematiche sono un riferimento costante anche attraverso ampie citazioni da *The Fourth Dimension*.

⁸ Nel loro scritto Gleizes e Metzinger sostengono che, per legare lo spazio pittorico a una geometria, non si deve ricorrere alle dottrine della geometria euclidea, ma piuttosto ai teoremi di Georg Friedrich Riemann (1826-1866), uno dei fondatori della geometria non-euclidea. In traduzione russa sono usciti A. Gléz, Ž. Mecenže, *O kubizme*, a cura di M. Matjušin, trad. di E. Nizen, Pb.: Izd-vo "Žuravli", 1913 (E. Nizen è la sorella di E. Guro, moglie di M. Matjušin), e A. Gléz, Ž. Metcénže, *O kubizme. Illjustriravnoe izdanie*, trad. di M. B., M.: Knigozdatel'stvo "Sovremennoe problemy", 1913.

FIG. 2 ▶
Pagina 265.

APPENDIX II

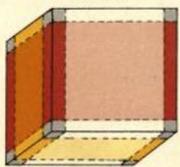
265



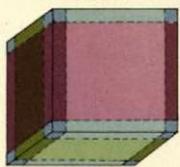
◀ FIG. 3
Allegato.

Views of the Tessaract.

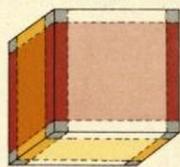
No. 1.



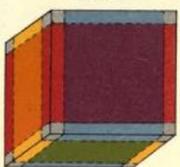
No. 2.



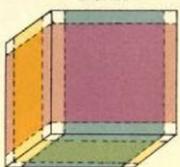
No. 3.



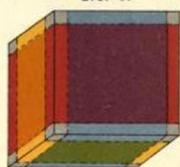
No. 4.



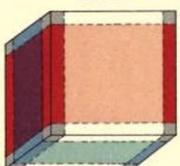
No. 5.



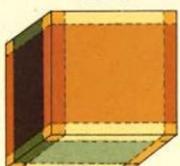
No. 6.



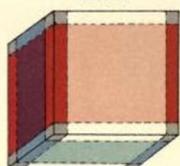
No. 7.



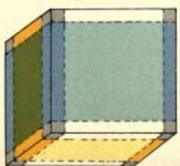
No. 8.



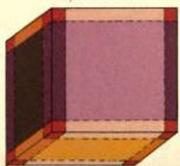
No. 9.



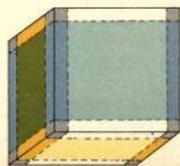
No. 10.



No. 11.



No. 12



nel 1913 nel terzo numero della rivista *Sojuz molodeži*, egli mette in relazione la concezione spaziale del cubismo con le ricerche compiute da Riemann nel campo della geometria non-euclidea e alterna ampie citazioni da *Du cubisme* con lunghi brani tratti da *Tertium organum*, riferendosi nei propri brevi commenti agli scritti di Hinton sulla quarta dimensione (Matjušin 1913).

Anche Kručenych, nella dichiarazione programmatica *Novye puti slova*, pubblicata sempre nel 1913 nell'almanacco *Troe*, cita alcune asserzioni da *Tertium organum* per auspicare una “evoluzione psichica” ottenuta per mezzo dell’arte (Kručenych 1913; ora in Terěchina, Zimenkov 2000: 50). In questa visione, l’ampliamento delle dimensioni spazio-temporali dovrebbe procedere di pari passo con l’allargamento delle capacità conoscitive e sensoriali dell’uomo in modo da aprirgli le dimensioni superiori.

CUBISMO E CUBI NEGLI SCRITTI DI AUTORI RUSSI

Il cubo con tutte le congetture connesse fa breccia nella fantasia di chi, anche in Russia, scrive articoli programmatici sui nuovi orientamenti nella letteratura e nell’arte, di chi dipinge e di chi compone poesie – e questo fin da epoca pre-(cubo)futurista.

A suo tempo ho dedicato uno studio a quadrati e cubi nella letteratura e nell’arte russe, al quale rimando (Böhmig 2011). Qui mi limito a tracciare le linee principali, apportando materiali nuovi, resi disponibili solo di recente.

Nikolaj Kul’bin, pittore e musicista come Matjušin e uno dei primi teorici della nascente avanguardia russa, già nel 1910 esordisce con lo scritto programmatico *Svobodnoe iskusstvo, kak osnova žizni*, con il quale si apre *Studija impressionistov*, uno dei primi almanacchi

collettivi della futura avanguardia russa, al quale partecipano, tra altri, i fratelli Burljuk e Chlebnikov. Nel primo capitolo del suo articolo, intitolato “Garmonija i dissonans (O žizni, smerti i pročem)”, Kul’bin individua nell’armonia e nella dissonanza i fenomeni basilari che con la loro dialettica sarebbero le forze dominanti nel cosmo, nella natura, nella vita e nell’arte. L’armonia perfetta, che, secondo Kul’bin, coincide con il nirvana, la quiete e la morte, in cui la vita non sarebbe però assente, ma agirebbe come forza in potenza, è definita come “regolarità delle relazioni, simmetria” (Kul’bin 1910: 3-4). La maggiore simmetria regnerebbe, pertanto, nella vita che dorme e, nella natura, ciò che dorme più profondamente sarebbe il cristallo, la pietra, che mostra la maggiore regolarità delle relazioni. Kul’bin conclude così: “Il cristallo del sale da cucina, il cubo, è uno degli esempi di grande armonia. In esso sono uguali tutti gli spigoli, le facce, gli angoli; tutte le sue relazioni sono regolari” (Kul’bin 1910: 4).

Ragionamenti analoghi tornano nella relazione *Garmonija, dissonans i tesnye sočetanija v iskusstve i žizni*, con la quale Kul’bin partecipa al Congresso panrusso dei pittori che si svolge a Pietrogrado tra il dicembre del 1911 e il gennaio del 1912. In quell’occasione legge anche la relazione *O duchovnom v iskusstve (živopis’)* di Kandinskij, trattenuuto a Monaco per l’organizzazione della mostra del “Blaue Reiter”. Nel suo testo Kul’bin riporta nuovamente come esempio di armonia il cristallo cubico, che mostra la perfetta corrispondenza e la massima semplificazione di tutte le relazioni, ribadendo: “Nel cubo tutte le facce e gli angoli sono uguali: le relazioni sono semplici. La forma cubica è assunta dai corpi più solidi, in particolare dai metalli pesanti” (Kul’bin [1914]: 35).

A pochi anni di distanza, nel suo scritto *Kubizm*, Kul’bin sosterrà che il cubismo non ha scoperto nulla di nuovo, perché la geometrizzazione

9

Le iniziali minuscole all'inizio delle frasi sono dell'Autore – D. B.

sarebbe di impronta accademica, visto che i corsi di disegno iniziavano sempre con la raffigurazione di cubi, piramidi, cilindri, ecc. (Kul'bin 1915: 202). Su Picasso, che – come vedremo – provocherà anche le critiche di Lunačarskij, Kul'bin aggiunge: “In Russia sono già note queste tele, nelle quali sono ammucchiati, intersecandosi... diversi prismi, coni, ogni tipo di poliedri, spirali spezzate e intere, fili di ferro, rotelle, sfere e cubetti” (Kul'bin 1915: 212).

Già tre anni prima, nel 1912, David Burljuk si era profilato come autore del primo dei diversi scritti programmatici in lingua russa dedicati alla corrente del cubismo. *Kubizm. (Poverchnost' – Ploskost')*, apparso in *Poščečina obščestvennomu vkusu*, si apre con una lunga epigrafe, nella quale si colgono echi delle esemplificazioni hintoniane sulle configurazioni geometriche elementari:

Точка, линия и поверхность суть элементы пространственных форм.
порядок в котором они помещены возникает из их генетической связи.
простейший элемент пространства есть точка.
след ее – есть линия.
след линии поверхность.
этими 3-мя элементами исчерпываются все пространственные формы.
след прямой линии есть плоскость (Burljuk 1912: 95).⁹

Burljuk che, sulle orme di Kul'bin, contrappone armonia e disarmonia, simmetria e dissimetria, aggiungendo disproporzioe e dissonanza, nel suo scritto torna più volte sulle caratteristiche della linea, della superficie e del piano, indicandone il significato per le varie scuole

di pittura. Pone l'accento anche sul ruolo di Cézanne quale fondatore della nuova arte, sostenendo che

[...] Сезанну можно приписать первому догадку о том – что на природу можно смотреть как на Плоскость, как на поверхность (плоскостное построение). [...] Плоскость, поверхность были открыты лишь новою живописью (Burljuk 1912: 98).¹⁶

E, sempre secondo Burljuk, se la pittura precedente raffigurava l'oggetto in due dimensioni, ora sono aperte possibilità più ampie (Burljuk 1912: 97).

Va ricordato che ancora Vasilij Kandinskij, nel suo trattato teorico *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, pubblicato a Monaco di Baviera nel 1926, ricorrerà a ragionamenti analoghi quando studia l'evoluzione, attraverso il movimento, del punto in linea e della linea in superficie e quadrato.

Le argomentazioni intorno a piani e superfici, come in generale i paragoni tratti dalla geometria, influenzano anche la letteratura. Velimir Chlebnikov divide *Zangezi* (1920-1922) – *sverchpovest'* che, sullo sfondo delle speculazioni sulle dimensioni superiori, potremmo definire non “super-racconto”, ma “iper-racconto” – in XXI superfici piane. Alla Introduzione segue il capitolo “Ceppo delle superfici piane della parola”, nel quale è descritto il posto preferito da Zangezi per declamare canti e prediche: un ponte-spiazzo che unisce uno scoglio ritto, “simile a un ago di ferro sotto una lente di ingrandimento”, con altre rocce (Chlebnikov, 2000-2006: V, 306), creando l'immagine di una superficie piana sorretta da un elemento lineare verticale.

Nella Superficie piana VIII, dopo che Zangezi ha terminato un lungo canto in lingua stellare, il Primo passante espone un elenco

16

La parola *Ploskost'* è evidenziata dall'Autore – D. B. – con la spaziatura.

di lettere, stabilendo corrispondenze tra lettere-personaggi e concezioni spazio-temporali con il ricorso a molte delle figure geometriche usate nei ragionamenti sugli spazi pluridimensionali:

«Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение).

Эль – остановка падения, или вообще движения, плоскостью, поперечной падающей точке [...].

Эр – точка, просекающая насквозь поперечную площадь.

Пэ – беглое удаление одной точки прочь от другой, и отсюда для многих точек, точечного множества, рост объема [...].

Эм – распыление объема на бесконечно малые части.

Эс – выход точек из одной неподвижной точки [...].

Ка – встреча и отсюда остановка многих движущихся точек в одной неподвижной. Отсюда конечное значение Ка – покой, закованность.

Ха – преграда плоскости между одной точкой и другой, движущейся к ней [...].

Че – полый объем, пустота которого заполнена чужим телом. [...].

Зэ – отражение луча от зеркала. [...].

Гэ – движение точки под прямым углом к основному движению, прочь от него. [...]» (Chlebnikov 2000-2006: V, 321-322).

Nel 1913, anno di massima fioritura del cubo-futurismo, Lunačarskij pubblica in diversi periodici i suoi *Pis'ma iz Pariža*, tra cui anche un'ampia rassegna sulla pittura francese contemporanea, con, tra gli altri, il capitolo “Kubizm”, incentrato sul cubismo e in particolare su Picasso. Come in altri scritti, l'essenza del cubismo è ricondotta

al cubo e Lunačarskij sostiene: “[...] al fine di poter esprimere i volumi [...], si deve ricondurre le linee curve e le superfici a rette e piani, perché il ‘cubo è più convincente e oggettuale della sfera’” (Lunačarskij 1913; ora in Lunačarskij 1967: I, 178-179). Lunačarskij individua poi in Metzinger e Gleizes due dei maestri di Picasso e cita affermazioni dal loro trattato per contestare l'eccessivo soggettivismo di alcuni assunti, soggettivismo che sfocerebbe in ciarlataneria, riconosciuta, secondo Lunačarskij, dagli stessi autori quando scrivono: “Come ridiamo se pensiamo a quei sempliciotti che, intendendo la parola ‘cubismo’ in maniera letterale, faticano per raffigurare le sei facce del cubo” (Lunačarskij 1913; ora in Lunačarskij 1967: I, 181).

In *Vystavka kartin Sezanna*, Lunačarskij torna sui cubisti e Picasso, unico secondo lui ad avere talento, e contesta le “deduzioni assurde” alle quali arriva il cubismo con la totale deformazione e la “riduzione delle figure complesse al cubo” (Lunačarskij 1914; ora in Lunačarskij 1967: I, 198).

Il cubo come distillato del cubismo in generale e dell'arte di Cézanne in particolare è forse alla base di un significativo *lapsus* di Malevič con riferimento a una osservazione del pittore francese, il quale, nella lettera a Émile Bernard del 15 aprile 1904, esorta a “trakter la nature par le cylindre, la sphère, le cone [...]”.¹¹ Nel suo importante trattato teorico *O novych sistemach v iskusstve*, datato 15 luglio 1919 e illustrato sulla copertina da un quadrato nero su fondo bianco e un cerchio nero su fondo bianco, il pittore russo, che, come molti altri, considera Cézanne l'iniziatore del cubismo, cambia i corpi geometrici e scrive:

[...] к этой геометризации звал и указал [ее] Сезанн приведением натуры к конусу, кубу и шару.

11

La lettera è riprodotta sul sito della Société Paul Cézanne [<https://www.societe-cezanne.fr/2016/08/04/1904/>].

12

Le parti evidenziate in corsivo dallo stesso Malevič sono poi state riprese nello scritto di K. Malevič, *Ot Sezanna do suprematizma. Kritičeskij očerk*, pubblicato a Pietrogrado nel 1920 dall'IZO (Otdel izobrazitel'nych iskusstv – Sezione delle arti figurative) del Narkompros.

13

Per le bozze dei Manifesti manoscritti cfr. Malevič, 1995-2004: V, 149-156.

[...]

Сезанн – выпуклый и сознательный индивидуум – осознал причину геометризации и не подсознательно указал нам на конус, куб и шар как на характерные разновидности, на принципах коих нужно было строить природу, т. е. приводить предмет к геометрическим простым выражениям.

[...]

Сезанн, несмотря на огромное чувствование живописного в предмете, дал только небольшие сдвиги форм, но чисто живописной конструкции не мог дать, хотя, стремясь к конусу, кубу, шару, указал на них как на фигуры организационных живописных построений (Malevič, 1919; ora in Malevič 2003: 111, 115, 120; *corsivo dell'Autore* – K. M.).¹²

Non è privo di interesse per le molteplici interferenze tra pittura e poesia che il primo capitolo di *O novykh sistemach v iskusstve*, intitolato “Statica e velocità. Disposizione A”, si apre con un’epigrafe contenente il rigo in lingua trasmentale “Я иду / У – эл – эль – ул – эл – те – ка / Новый мой путь” (Malevič, 1919; ora in Malevič 2003: 101). Con questa citazione Malevič istituisce non solo un legame con l’U-ell-ismo (У-эл-изм), fondato da lui e proclamato nelle bozze di cinque Manifesti, scritti tra il gennaio e il 16 luglio dello stesso anno,¹³ ma si richiama anche a Chlebnikov, autore del racconto *Ka* (1916). Nell’aprile del 1919 Chlebnikov aveva rivolto un appello agli artisti del mondo, intitolato *Chudožniki mira!*, che si sarebbe dovuto pubblicare nella miscellanea *Internacional iskusstva*, progettata dall’Ufficio internazionale dell’IZO Narkompros con la partecipazione, tra gli altri, di Lunačarskij, Malevič, Matjušin, Majakovskij, Tatlin. In questo scritto, al fine di unire il lavoro degli artisti e quello

dei pensatori, il poeta esorta a “creare un alfabeto comune a tutta l’umanità”, individuando il significato universale di alcune lettere. A proposito della L, che sarà al centro di altre teorie chlebnikoviane sul valore simbolico delle lettere, leggiamo:

[...] Л значит распространение наиболее низких волн на наиболее широкую поверхность, поперечную движущейся точке, исчезание измерения высоты во время роста измерений ширины, при данном объеме – бесконечно малая высота при бесконечно больших двух других осях, становление тела двумерным из трехмерного (Chlebnikov, 2000-2006: VI, 155).¹⁴

Nello stesso scritto la L è successivamente abbinata al colore bianco e, in un elenco di alcune lettere corredate di disegnini esplicativi, è definita, sempre con il ricorso a raffigurazioni geometriche, come “spiazzo circolare e linea di un’asse”, illustrato da un cerchio, nella cui circonferenza è conficcata una retta (Chlebnikov 2000-2006: VI, 156).

La successione У – эл – эль in manifesti che riguardano la fondazione dell’arte del futuro potrebbe però contenere anche un’allusione a H. G. Wells: sul frontespizio del primo volume delle sue *Sobranie sočinenij* in quattro volumi, uscito a Pietroburgo nel 1901, il nome dell’autore è scritto Уэлльс, mentre per il secondo e il quarto è stato scelto Уэльс, trascrizioni in seguito abbandonate a favore di Уэллс.

Nell’agosto dello stesso anno 1919 a Malevič fa eco Roman Jakobson con l’articolo *Futurizm*, firmato R. Ja. e pubblicato sulle pagine della rivista *Iskusstvo*, organo dell’IZO Narkompros. Cita più volte con imprecisioni alcune frasi del trattato sul cubismo di Gleizes e Metzinger nella traduzione edita da Matjušin e, contrapponendo i procedimenti dei cubisti a quelli dei futuristi, caratterizza così i primi:

14

Nei primi anni '20 Chlebnikov è impegnato in numerosi scritti, nei quali ritorna sull’ambito semantico della lettera L. Nell’articolo programmatico *Naša osnova. Slovotvorčestvo* (1920), che ruota intorno a parole con l’iniziale L, troviamo le seguenti definizioni della lettera: “Значение – ‘переход тела, вытянутого вдоль оси движения, в тело, вытянутое в двух измерениях, поперечных путях движения’. [...] Поэтому Л можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванное ростом поля ее приложения. Падающее тело останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность” (Chlebnikov 2000-2006: VI, 175). Anche in alcuni componenti poetici degli anni 1920-1922, come le tre varianti intitolate *Slovo o ‘Ё’*, o, in due casi, semplicemente *Ё*, la L è sempre descritta come un punto o un raggio che, nel suo percorso dall’alto, si arresta contro un ampio spiazzo o piano (Chlebnikov 2000-2006: II, 84-86, 428-433). In *Zangezi* (1922), come abbiamo già visto, la lettera Ё ha il significato di “остановка падения, или вообще движение, плоскостью, поперечной падающей точке [...]” (Chlebnikov 2000-2006: V, 321).



FIG. 4 ↑
Bozzetto scenografico per il Secondo atto, Quinto quadro, di *Pobeda nad solncem* di A. Kručenych.

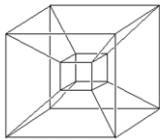


FIG. 5 ↑
Raffigurazione di un cubo quadridimensionale o ipercubo.

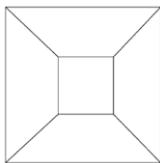


FIG. 6 ↑
Diagramma di Schlegel.

[...] кубисты, следуя Сезаннову завету, конструировали картину, исходя из простейших объемов – куба конуса шара, давая своего рода примитивы живописи [...] (R. Ja. 1919).

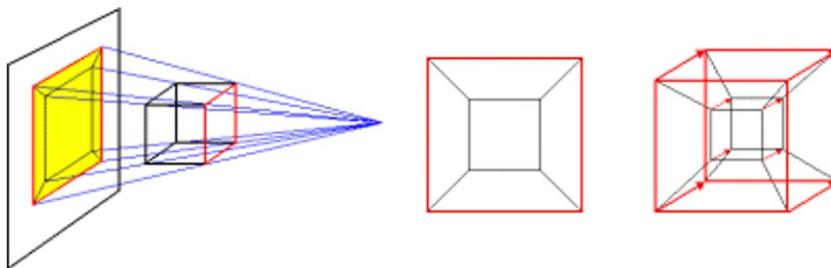
I PRIMI PASSI VERSO IL SUPREMATISMO E IL DIAGRAMMA DI VICTOR SCHLEGEL

Le riflessioni sul cubo si combinano non solo in Malevič con l'infatuazione per le speculazioni sulla quarta dimensione di Hinton e Uspenskij, trasmessegli probabilmente da Michail Matjušin nell'estate del 1913, quando, insieme a Kručenych, il trio lavorava alla messa in scena dell'opera *Pobeda nad solncem* (testo di Kručenych, scenografie e costumi di Malevič, musica di Matjušin).

In due disegni Malevič usa una proiezione spaziale che rammenta alcune rappresentazioni del cubo quadridimensionale su una superficie piana. Nel bozzetto scenografico per il Secondo atto, Quinto quadro, che si apre sul “Decimo terro”, un mondo alla rovescia che mostra evidenti analogie con quanto, secondo Uspenskij, avviene in un universo quadridimensionale, incomprensibile a ogni essere tridimensionale, Malevič confronta lo spettatore con un quadrato metà nero e metà bianco, sospeso con quattro linee diagonali all'interno di una cornice quadrata, configurazione che poi, con l'eliminazione delle diagonali e della cornice, si condenserà nel celebre *Černyj kvadrat* (1915), esposto alla “Poslednjaja futurističeskaja vystavka '0,10' (nol'-desyat')”.

Questa configurazione riprende il modello di proiezione sul piano di un cubo quadridimensionale o ipercubo che, elaborato dal matematico Victor Schlegel (1843-1905), ha preso il nome di Diagramma di Schlegel.

Il diagramma di Schlegel è un modo per descrivere o rappresentare politopi a dimensione arbitraria, contenuti nello spazio tridimensionale,



◀ FIG. 7
Esemplificazione della proiezione di un Cubo e Ipercubo su un piano.

per mezzo di un diagramma nel piano, diagramma che si ottiene proiettando il poliedro – nel nostro caso un ipercubo – su una superficie piana.¹⁵ In una lettera a Matjušin del maggio 1915, al quale Malevič sottopone per la pubblicazione in un libro alcuni suoi bozzetti per *Pobeda nad solncem*, il pittore si sofferma sul significato del quadrato nero, che sarebbe dovuto apparire sul fondale – non realizzato – del Primo atto, scrivendo:

Завеса изображает черный квадрат – зародыш всех возможностей – принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадения несут удивительную культуру в живописи. В опере он означал начало победы (Malevič 1989: 135).

Nell'inverno del 1915/1916 Malevič presenta il dipinto programmatico *Černyj kvadrat* alla "Poslednjaja futurističeskaja vystavka '0,10' (nol'-desyat)", nel cui nome si riflette probabilmente l'affermazione che il pittore esprime nel manifesto distribuito per l'occasione, dichiarando "mi sono trasformato *nello zero delle forme*" (il manifesto è riprodotto in Berninger, Cartier 1972: 53),¹⁶ affermazione ripresa sia in *Ot kubizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm* (Malevič 1915 e 1916; ora

15
I vari politopi sono spiegati matematicamente in due lavori di V. Schlegel, ambedue provvisti di un'appendice con le illustrazioni delle proiezioni sul piano, tra cui il cubo quadridimensionale (Schlegel 1883: Tavola XIV, fig. 2, e Schlegel 1886: 2 (260), fig. 2).

16
I corsivi sono dell'Autore – K. M.

¹⁷

M. Matjušin, nella sua recensione della mostra, si riferisce ripetutamente a Lobačevskij, Riemann, Hinton e altri per spiegare le nuove concezioni spaziali (Matjušin 1916; ora in *Očarovannij strannik* 1997).

¹⁸

Il pittore si riferisce al Davide di Michelangelo, definito anche in *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, presentato come terza edizione di *Ot kubizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, una "mostruosità", perché testa e torso sembrerebbero plasmati da due forme contrapposte (Malevič 1916; ora in Malevič 2003: 34).

in Malevič 1995-2004, I: 27) sia in *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm* (Malevič, 1916; ora in Malevič 2003: 29). Oltre a *Černyj kvadrat* Malevič espone anche una serie di dipinti con titoli o sottotitoli come *Dviženie živopisnyh mass v 4-m izmerenii* o *Krasočnye massy v 4-m izmerenii*.¹⁷ Nell'opuscolo *Ot kubizma k suprematizmu*, stampato a spese di Matjušin già nell'autunno del 1915 e messo in vendita in occasione della mostra, Malevič getta un ponte dal cubismo al suprematismo, sebbene l'esposizione, a giudicare dal titolo, sembri dedicata al futurismo. Anche qui il pittore rimane fedele all'idea del cubo e del nesso di questo con il cubismo, scrivendo:

Итак, в живописном искусстве интуицией не были созданы формы, вытекающие из массы живописной материи, из глыбы мрамора не выводилась ему присущая форма куба, квадрата, шара и т.п.
[...]

Из мрамора надо выводить те формы, которые бы вытекали из его собственного тела, и высеченный куб или другая форма ценнее всякого Давида (Malevič 1915 e 1916).¹⁸

IL CUBO IN ALCUNI COMPONIMENTI POETICI

Le configurazioni geometriche, sebbene siano più fertili nell'ambito delle arti visive, trovano una loro – ingombrante – collocazione anche in alcuni componimenti poetici, nei quali si riscontra la parola *kub*, intesa in senso sia letterale sia traslato.

David Burljuk, che aveva già partecipato a *Studija impressionistov* di Kul'bin e sarà una presenza costante in tutti gli almanacchi cubo-futuristi, scrive due brevi componimenti poetici, in cui le scelte cromatiche rinviano alla pittura contemporanea, mentre la parola polisemica *kub*

è presente, in ambedue i casi, nella posizione esposta della rima. *Zazyvaja vzgljadom gnojnym*, pubblicato in *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912), è un componimento senza punteggiatura, la cui prima strofa dipinge con parole un ritratto ispirato al repertorio volutamente antiestetico del futurismo. La strofa si conclude, in maniera del tutto immotivata, con l'immagine di un cubo bucherellato, che prelude agli oggetti e alle case bucate che di lì a poco appariranno in *Pobeda nad solncem*. Burljuk scrive:

Зазывая взглядом гноиным
Пеной желтых сиплых губ
Станом гнутым и нестройным
Сжав в руках дырявый куб
[...]
(*Burljuk, Burljuk 2002: 82*).

Il secondo componimento, *Op. № 28*, scritto già nel 1909, fa parte di una serie di poesie classificate come “*Op. № ...*” e distribuite disordinatamente, con ripetizioni e omissioni di numeri, tra *Sadok sudej* (1910), *Sadok sudej II* (1913) e *Dochlaja luna* (1913). La poesia *Op. № 28* è pubblicata in *Sadok sudej II* e, come le altre, cerca di istituire un legame non solo con la pittura, ma anche con la musica attraverso il titolo, scritto in caratteri latini, che si riferisce al sistema di numerazione delle composizioni musicali. In questo caso, il titolo è completato dall'aggiunta “Инструментовано на ‘С’”.¹⁹

Кто стоял под темным дубом
И, склоняя лик лиловый
Извивался пряным кубом,
Оставался вечно новым,

19

La C maiuscola, che indica la tonalità C-Dur della notazione in uso nell'Europa centrale e, fino a tempi recenti, anche in Russia, corrisponde al Do maggiore. Va rilevato che Burljuk usa un lessico improprio, in quanto “strumentazione” si riferisce alla distribuzione delle parti tra gli strumenti musicali, mentre il Do maggiore è attinente alla tonalità di un brano.

20

Le maiuscole sono
dell'Autore - D. B.

Сотрясая толстым шлемом,
 Черепашьей скорлупой,
 Ты клялся всегда триремам,
 СТРАЖНИК РАДОСТИ СЛЕПОЙ
 (Burljuk, Burljuk 2002: 83-84).²⁰

Anche qui si riscontra il tentativo di disegnare con parole il ritratto di un volto, usando colori inverosimili e forme contorte, derivati dalla pittura coeva. E di nuovo la parola *kub*, apparentemente immotivata, è collocata nella posizione esposta della rima. Inoltre, si gioca sui molteplici significati di *kub*, lasciando in sospeso se si tratti di un cubo, di un alambicco, che, in visione futurista, si attorciglia e contorce, o di una pianta, la *indigofera tinctoria*, che potrebbe essere accostata all'aggettivo *prjanyj* (piccante, aromatico, ma anche sensuale).

Ancora più vicino alla pittura cubo-futurista è il componimento *Iz ulicy v ulicu* (1913) di Vladimir Majakovskij, pubblicato nel foglio di *Poščečina obščestvennomu vкусу* del 1913 e ripreso in *Trebnich troich* dello stesso anno. I versi, che disegnano frammentariamente un inquietante paesaggio urbano, iniziano con alcune righe costruite con parole spezzate, procedimento che rimanda alla pratica del cubismo analitico di scomporre gli oggetti. Nelle prime frazioni di frasi, che seguono a 'versi' costituiti da singole parole o spezzoni di parole, leggiamo:

[...]
 Че-
 рез
 железных коней
 с окон бегущих домов
 прыгнули первые кубы.

[...]

(Majakovskij 2011: 20).

Se nei componimenti di Burljuk la funzione di *kub*, parola collocata anche da Majakovskij in posizione di rima, sembra del tutto ornamentale, in *Iz ulicy v ulicu* è più motivata, combinando, nell'immagine dei cubi che saltano dalle finestre delle case in fuga, la lezione cézanniana con la visione dinamica propria del futurismo.

Il cubo continua la sua fortuna anche dopo la conclusione del periodo strettamente cubo-futurista. La poesia *Kamen'* di Vasilij Kamenskij, pubblicata nella raccolta delle sue poesie *Zvučal' vesnejanki* (1918), instaura fin dal titolo un legame con il nome dell'autore e si apre con un'epigrafe che, sull'esempio di Chlebnikov, sviluppa una etimologia fantastica della parola *Kamen'*, scomponendola nelle singole lettere e definendo il significato di ognuna di esse. Il componimento di 17 versi oscillanti tra una e sei sillabe, è tutto giocato sulle allitterazioni di parole che iniziano con la K o la contengono al loro interno. Le ultime quattro righe di un componimento senza strofe e senza punteggiatura suonano:

[...]

К – в корне кирки

Каменного века

Бук и

Куб

(Kamenskij 1918; ora in Kamenskij 1990: 9).

La parola *Kub*, a mo' di pietra apicale di un edificio, occupa da sola l'ultima riga, entrando in risonanza rimica con la parola *Buk* della riga precedente, di cui è anche il palindromo.

CONCLUSIONE

Considerando tutti gli esempi riportati, sembra plausibile l'ipotesi che il prefisso *kub-* di *kubo-futurizm*, ispirato certamente dal richiamo al cubismo, abbia la sua fonte primaria nelle sperimentazioni e nei ragionamenti intorno al cubo, che, a loro volta, hanno influenzato la riduzione, soprattutto in Russia, del cubismo alla figura geometrica del cubo, ma hanno anche aperto gli orizzonti ancora inesplorati delle dimensioni di ordine superiore, al centro non solo delle ricerche di Malevič, ma anche delle teorie di Matjušin sulla “visione allargata”. ♡

Bibliografia

- ВÖHMIG, MICHAELA, 2011: Quadrati e cubi nella letteratura e nell'arte russa da Dostoevskij ai movimenti d'avanguardia. *Europa orientalis XXX*. 7-35.
- BERNINGER, HERMAN, CARTIER, JEAN-ALBERT, 1972: *Jean Pougny (Iwan Puni) 1891-1956*, vol. I (*Catalogue de L'Oeuvre. Les Années d'avant-garde, Russie-Berlin, 1910-1923*); vol. II (*Paris-Côte d'Azur 1924-1956. Peintures*). Tübingen: E. Wasmuth.
- BOUILLOU, JEAN-PAUL, 1973: Le cubisme et l'avant-garde russe (La "Révolution" cubiste). *Le Cubisme. Université de Saint-Étienne, Travaux IV*. Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'études et de Recherche sur L'Expression Contemporaine. 153-223.
- BURLJUK, DAVID, BURLJUK, NIKOLAJ, 2002: *Stichotvoreniya*. Sankt-Peterburg: Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskij proekt" (Biblioteka poëta. Malaja serija).
- BURLJUK, DAVID, 1912: Kubizm. (Poverchnost' – Ploskost'). *Poščečina obščestvennomu vkusu*. Moskva: Izd-je G. L. Kuz'mina. 95-112.
- CHLEBNIKOV, VELIMIR, 2000-2006: *Sobranie sočinenij v šesti tomach*. Moskva: Izd-vo IMLI RAN.
- GLEIZES, ALBERT, METZINGER, JEAN, 1912: *Du cubisme*. Paris: Eugène Figurier et Cie.
- HINTON, CHARLES HOWARD, 1884 e 1886:
What Is the Fourth Dimension?. *Scientific Romances*. London: S. Sonnenschein & Co. 3-32. [<https://archive.org/details/scientificromancoohintiala/mode/2up>].
- HINTON, CHARLES HOWARD, 1888: *A New Era of Thought*. London: S. Sonnenschein & Co. [<https://archive.org/details/cu31924068267602/mode/2up>].

- HINTON, CHARLES HOWARD, 1904: *The Fourth Dimension*. London: S. Sonnenschein & Co.; New-York: J. Lane.
- HINTON, CHARLES HOWARD, 1912: *The Fourth Dimension*. London: G. Allen & Co. [<https://archive.org/details/fourthdimensionoohintarch>/mode/1up].
- JA., R. (= JAKOBSON, ROMAN), 1919: Futurizm. *Iskusstvo* 7, 2 agosto 1919. 2-4. [<https://rozanova.net/article/901.html>].
- KAMENSKIJ, VASILIJ, 1918: *Zvučal' vesnejanki*. Moskva: Izd-vo "Kitrovas".
- KAMENSKIJ, VASILIJ, 1990: *Tango s korovami. Stepan Razin. Zvučal' vesnejanki. Put' entuziasta*. Moskva: Izd-vo "Kniga".
- KANDINSKY, WASSILY, 1926: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München: Verlag Albert Langen.
- KRUČENYCH, ALEKSEJ, 1913: *Novye puti slova. Jazyk buduščego – smert' simvolizmu. Troe*. Sankt-Peterburg: Izd-vo "Žuravl'". 22-37.
- KUL'BIN, NIKOLAJ, 1910: *Svobodnoe iskusstvo, kak osnova žizni*. AA.VV. *Studija impressionistov*. Sankt-Peterburg: Tipografija Morskogo Ministerstva, v Glavnom Admiral'tejstve. 3-14.
- KUL'BIN, NIKOLAJ, [1914]: *Garmonija, dissonans i tesnye sočetanija v iskusstve i žizni*. AA.VV., *Trudy vserossijskogo s'ezda chudožnikov v Petrograde. Dekabr' 1911-Janvar' 1912*. vol. I, pt. 1. Petrograd: T-vo R. Golike, A. Vil'borg. 35-40.
- KUL'BIN, NIKOLAJ, 1915: *Kubizm. Strelec. Sbornik pervyyj*. 195-216. [<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3529-strelets-sb-1-y-pg-izd-vo-strelets-1915#mode/grid/page/1/zoom/1>].
- LUNAČARSKIJ, ANATOLIJ, 1913: *Sovremennaja francuzskaja živopis'*. *Sovremennik* 6.

- LUNAČARSKIJ, ANATOLIJ, 1914: Vystavka kartin Sezanna, *Kievskaja mysl'* 5.
- LUNAČARSKIJ, ANATOLIJ, 1967: *Ob izobrazitel'nom iskusstve v dvuch tomach*. Moskva: Izd-vo "Sovetskij chudožnik".
- MAJAKOVSKIJ, VLADIMIR, 2011: *Polnoe sobranie sočinenij v odnom tome*. Moskva: Izd-vo "Al'fa-kniga".
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1915 e 1916: *Ot kubizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*. Petrograd. [https://traumlibrary.ru/book/malevich-ss05-01/malevich-ss05-01.html#soo3004].
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1916: *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*. Moskva.
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1919: *O novych sistemach v iskusstve*. Vitebsk.
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1920: *Ot Sezanna do suprematizma. Kritičeskij očerk*. Petrograd: IZO Narkompros. [http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3532-malevich-k-s-ot-sezanna-do-suprematizma-kriticheskiy-ocherk-b-m-izd-otd-izobrazit-iskusstva-narkomprosa-1920].
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1989: [K. Malevič M. Matjušinu (1914-1915)]. Pis'ma i vospominanija. pubblicazione e annotazioni di A. Povelichina ed E. Kovtun, *Naše nasledie* II (8). 134-135.
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1995-2004: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva: "Gileja".
- MALEVIČ, KAZIMIR, 2003: *Černyj kvadrat*. Sankt-Peterburg: Izd-vo "Azbuka-klassika".
- MARKOV, VLADIMIR, 1968: *Storia del futurismo russo*. Torino: Einaudi.
- MATJUŠIN, MICHAIL, 1913: O knige Mecanže-Gleza "Du cubisme". *Sojuz molodeži* 3. 25-34.

- MATJUŠIN, MICHAIL, 1916: O vystavke “poslednich futuristov”.
Očarovannyj strannik. Al'manach vesennij. Petrograd: Tip. Imp. uč. gluchonemych. 16-18.
- Očarovannyj strannik. *Annotirovannyj ukazatel' soderžanija*, 1997:
Moskva: Istorija i Filologija. Dialog – MGU. 71-72. [https://imwerden.de/pdf/ocharovanny_strannik_ukazatel_soderzhaniya_1997_ocr.pdf].
- SCHLEGEL, VICTOR, 1883: Theorie der homogen zusammengesetzten Raumgebilde. *Nova Acta der Ksl. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher* XLIV, 4. Halle. [<https://archive.org/stream/novaactaacademia441883kais#page/n371/mode/2up>].
- SCHLEGEL, VICTOR, 1886: *Über Projectionsmodelle der regelmässigen vier-dimensionalen Körper.* Waren.
- TERËCHINA, VERA, ZIMENKOV, ALEKSEJ (a cura di), 2000: *Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija.* Moskva: Izd-vo IMLI RAN, “Nasledie”.
- TRENIN, VLADIMIR, CHARDŽIEV, NIKOLAJ, 1932: Zabytie stat'i V. V. Majakovskogo 1913-1915 gg. *Literaturnoe nasledstvo.* Moskva: Žur.-gaz. ob"edinenie. 117-164. [http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom2/6_Забытие%20статьи%20Маковского.pdf].
- USPENSKIJ, PETR, 1910: *Četvertoe izmerenie. Opyt issledovanija oblasti neizmerimogo.* Sankt-Peterburg: Tipografija SPb. T-va Peč. i Izd. dela “Trud”.
- USPENSKIJ, PETR, 1911: *Tertium Organum. Ključ k zagadkam mira.* Sankt-Peterburg: Tipografija SPb. T-va Peč. i Izd. dela “Trud”.
- WELLS, HERBERT GEORGE, 1895: *The Time Machine.* London:
W. Heinemann.
[<https://digital-research-books-beta.nypl.org/read/3342930?source=catalog>].

Резюме

В этой статье мы рассматриваем происхождение приставки «кубо-» в названии главного течения русского футуризма, предлагая гипотезу о том, что источниками вдохновения послужили не только французский кубизм, но также – и, возможно, прежде всего – догадки касательно четвертого измерения таких ученых, как математик Ч. Х. Хинтон, который с конца XIX века пытался с помощью пластических эквивалентов выразить свои представления о высших пространствах, используя иллюстрации с цветными кубами. Куб впоследствии приобрёл центральное положение не только в теориях и изобразительной практике, разработанных на волне кубофутуризма, но и занял значительное место в различных поэтических композициях того времени.

Michaela Böhmig

Michaela Böhmig, già professoressa ordinaria di Letteratura russa all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", studiosa di cultura russa nelle sue varie espressioni artistiche (letteratura, arte figurativa, teatro, danza), ha pubblicato monografie e numerosi saggi su autori russi dell'800 e del '900, sull'arte d'avanguardia (Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche: dal cubofuturismo al costruttivismo, Bari 1979), sulla vita culturale dei russi nella Berlino degli anni Venti (Das russische Theater in Berlin 1919-1931, München 1990), sulle realzioni tra arte e letteratura (La letteratura e le altre arti, in Storia della civiltà letteraria russa, Torino 1997, vol. II), sulla danza moderna (La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918), Roma 2016).

**“La casa” e “la non-casa”,
“il proprio” (*svoe*) e “l’altrui”
(*čužoe*) nel racconto di Turgenev**

Un re Lear della steppa

“Home” and “non-Home” (*Svoe* and *Čužoe*) in Turgenev’s Novel
King Lear of Russian Steppes

Martyn Petrovič Charlov, proprietario terriero che vive nella Russia più remota, è un patriarca d'altri tempi, un personaggio profondamente russo, ma l'autore gli dà il nome dell'eroe di Shakespeare. Nell'articolo si intende analizzare, nel mondo di Charlov, la dinamica delle relazioni tra ciò che è tradizionalmente russo (*svoe*), la sua visione del mondo, i suoi costumi, e ciò che è nuovo (*čužoe*) rappresentato dalle figlie e da Sletkin. Si esamineranno poi i rapporti tra "proprio" e "altrui" impliciti anche nel titolo stesso del racconto.

A landowner in the deepest Russia, M. P. Charlov is a yesteryear patriarch. He is a profoundly Russian character even though the author gives him the name of a Shakespearian hero. This article aims to analyse the relationships' dynamics between what is traditionally Russian about Charlov (*svoe*) - i.e. his conception of the world and his costumes - opposed to Sletkin's and his daughters' world (*čužoe*). The relationship between "svoe" and "čužoe", that is implicit in the title of the novel, will also be investigated.

STEPPA, CASA, BYT TRADIZIONALE,
NUOVI COSTUMI, SVOE, ČUŽOE,
DISTRUZIONE DELLA CASA,
SHAKESPEARE, RE LEAR

STEPPE, HOME, TRADITIONAL
BYT, NEW CUSTOMS, SVOE,
ČUŽOE, HOUSE DESTRUCTION,
SHAKESPEARE, KING LEAR

1

Tra i numerosi studi dedicati alla predilezione di Turgenev per l'epoca, i costumi, l'arte del XVIII secolo, è d'obbligo citare il sempre validissimo, bel lavoro di L. Grossman: *Portret Manon Lesko. Dva étjuda o Turgeneve* (1922).

Il racconto di Turgenev *Stepnoj Korol' Lir* (Un re Lear della steppa), come è noto, rientra nel novero di quelle numerose opere dell'autore i cui eroi appartengono a un'epoca della storia russa che egli amava particolarmente, a quel diciottesimo secolo che lo scrittore fortemente prediligeva.¹

L'eroe del racconto Martyn Petrovič Charlov, per i suoi costumi, le caratteristiche psicologiche e spirituali, per le sue convinzioni e l'antico ordinamento della vita appartiene pienamente a quell'epoca mitica per Turgenev, sebbene l'azione del racconto si svolga negli anni Quaranta del XIX secolo. L'eroe è completamente immerso in un'atmosfera di antico stampo, ma è ben chiaro che quel mondo patriarcale si avvicina oramai alla fine ed è pronto a cadere.

La struttura dell'opera è giocata, infatti, in gran parte, su quell'opposizione che è basilare anche per tutta la cultura russa: *svoe* (il proprio) e *cužoe* (l'altrui), e che dominava nella vita dello stesso Turgenev, il quale fu sempre, sia biograficamente che artisticamente, al confine tra la Russia e l'Occidente, tra l'amore per la cultura europea e l'attaccamento alle tradizioni e alle fonti della cultura russa. Questo amore per le radici della cultura patria si esprimeva nei suoi frequenti ritorni in patria, nell'amata Spasskoe-Lutovinovo, nei quadri della natura russa e della vita dell'*usad'ba*, sullo sfondo dei quali si svolgono le trame dei racconti e dei romanzi. E veramente nelle opere di Turgenev la ricchezza di dettagli originali, le accurate e poetiche descrizioni di villaggi, isbe, *usad'by* e parchi, del *byt* dei proprietari terrieri e dei contadini testimoniano costantemente il suo profondo amore per la campagna e la natura russa.

Nel racconto *Un re Lear della steppa* l'eroe Martyn Petrovič si trova in una posizione di confine tra il "proprio", ovvero il tipo di vita antiquato che conduce, le antiche regole che dominano la vita della sua *usad'ba*, i modi patriarcali di trattare le figlie e i servi e l'"altrui", cioè il nuovo,

le mire del genero e delle figlie, le loro ambizioni, l'avidità, la mancanza di profondo rispetto per il padre.

Anche l'aspetto fisico di Martyn Petrovič, come il suo mondo, è singolare. Charlov è un vero gigante. Il narratore mette in atto tutta una serie di incredibili paragoni per sottolineare la sua monumentalità ed eccezionalità:

Immaginate un uomo d'una statura e d'una corporatura gigantesche. Sopra un corpo enorme era piantata [...] una testa mostruosa [...]. Sul vasto spazio di quel viso fatto rosso dalla vampa del sole [...] sporgeva un gran naso schiacciato, e si aprivano due occhietti azzurri di un'espressione orgogliosissima. [...] Mi ricordo che non potevo, senza una specie di terrore rispettoso, guardare l'immensa schiena di Martyn Petrovič, e le sue spalle simili a due macine da mulino. [...]

le orecchie! Dei veri kalači (Turghenev 1987: 5-6).

Charlov è un gigante e un *bogatyr'*, il suo aspetto esteriore (e interiore) lo distingue fortemente dalle persone che lo circondano. Ci sembra che nella descrizione della sua figura Turgenev abbia potuto ispirarsi tra l'altro ai quadretti popolari, ai *lubki*, che certamente vedeva nelle isbe e nelle locande della terra natale. Erano molto diffusi, tra gli altri, i *lubki* dedicati alla guerra del '12, nei quali le figure dei combattenti russi venivano costantemente rappresentate come gigantesche, maestose, sempre più alte delle altre, affinché fosse immediatamente chiara la loro superiorità nei confronti dei nemici. Questi *lubki*, dove l'enorme e invincibile russo s'innalza su tutte le altre figure, potrebbero riflettere anche l'opinione che l'orgoglioso Martyn Petrovič ha nei confronti di coloro che lo circondano.

La possibilità di un parallelo con i quadretti popolari dedicati alla guerra del ‘12 viene suffragata anche dal fatto che il personaggio turgeneviano ha combattuto in quella guerra, ha ricevuto una medaglia di bronzo ed è molto fiero di “averne raccolti a mucchi, di quei vermi [i francesi], nei boschi” (Turghenev 1987: 12).

Il paragone della figura di Charlov con quelle dei quadretti popolari, la sua possibile associazione ai personaggi dei *lubki* accresce l’impressione che intorno a lui esista solamente il “proprio”, mentre in realtà l’“altrui” già insidia questo “proprio” e ben presto arriverà a distruggerlo e annullarlo.

Quando il confine tra questi due mondi sarà distrutto ed essi (il mondo di Charlov con le sue convinzioni aggrappate al passato e il mondo della sua famiglia già permeato dal nuovo) si scontreranno, sarà inevitabile un “esplosione” (*vzryv*, per usare il termine lotmaniano) (Lotman 1992) dalle conseguenze irreparabili.

Nel racconto lo *vzryv* è rappresentato dalla distruzione della casa di Charlov per mano dello stesso proprietario. Se in Shakespeare re Lear è costretto dalla crudeltà delle figlie a lasciare la propria dimora e a trasformarsi in un vagabondo, in Turgenev Charlov, un re Lear della steppa, scacciato da ciò che è profondamente “suo”, dalla casa che è stata per lui il simbolo della sua vita stessa, è stata motivo di rabbia, personificazione oggettuale di tutto il suo mondo interiore, manifesta la sua rabbia con un’azione violenta, annullando proprio ciò che ha di più caro, la propria *usad’ba*.

Martyn Petrovič si identificava con la propria casa; ma, poco alla volta, i famigliari lo hanno allontanato: dapprima gli hanno sottratto il cavallo, poi il cosacco Maksimka e la carrozza, quindi l’unico libro che possedeva e lo stipendio, alla fine gli hanno tolto la stanza e “Hanno gettato il mio letto in una stamberga” (Turghenev 1987: 66).

Quando vi domineranno stabilmente Sletkin con le figlie, la casa che era sua diverrà per lui una “non-casa”, una “anticasa” (cfr. Lotman 1997), luogo non della vita, ma di morte. La particolare atmosfera della casa, quel mondo di Charlov a suo modo accogliente e domestico, è scomparso. La trasformazione della casa in “non casa”, del “proprio” in “altrui”, si coglie anche in quelle parole dell’amica e confidente di Charlov, Natal’ja Nikolaevna, la madre del narratore, dove gli aggettivi possessivi sono sottolineati in modo molto espressivo col corsivo già nel testo: “Se ti hanno scacciato dalla tua casa, troverai sempre un asilo nella mia” (Turgenev 1965: 244).²

Tutto il dramma interiore di Charlov, dovuto alla mancanza di rispetto e alla crudeltà di Sletkin e delle figlie, si esprime nel linguaggio spaziale della casa: “E quando il vostro Vologda mi disse [...] che non dovevo più vivere nella mia camera, a me che avevo collocato con le mie mani ogni travicello su quei muri... Quando mi disse questo, Dio solo sa cosa successe entro il mio cuore! Nella mia povera testa, tenebre... nel mio cuore una coltellata...” (Turghenev 1987: 67).

In effetti già le parole usate da Charlov per descrivere al narratore la propria dimora, in occasione della visita di questi, esprimevano tutto il suo orgoglio e l’attaccamento all’*usad’ba* che, ai suoi occhi, appariva ben più ricca e più grande, più bella di quanto fosse in realtà: “Eccolo, il mio regno! [...] Tutto questo è mio!”, esclama Charlov, ma al narratore la casa sembra assolutamente modesta:

Entrammo in una corte circondata da palizzate.

Di fronte alla porta principale si elevava una casetta un po’ vecchia, con un tetto di stoppa e un veroncino sostenuto da quattro colonnette di legno.

2
Trad. nostra (RC).

3

Nel profondo legame che unisce Charlov alla sua *usad'ba* si rispecchia l'importanza e l'enorme significato delle *usad'by* nella cultura russa della fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, epoca cui spiritualmente appartiene anche Charlov, come si è detto all'inizio del nostro lavoro, ma insieme si avverte il grande amore da parte dello stesso Turgenev per la propria *usad'ba*, per Spasskoe-Lutovinovo, per l'unica "casa", nel senso completo del termine, che aveva.

Un'altra cassetta un po' più nuova e ornata da una soffitta era stata costruita ad un lato della corte; e pareva che anche lei, come si dice fra noi, si tenesse ritta sulle zampe di gallina.

"Vedi mi disse Charlov – in che bicocca hanno vissuto i nostri padri. Ebbe-ne! Guarda che palazzo mi sono fabbricato".

Quel palazzo pareva un castello di carte (Turghenev 1987: 16).³

La casa è al centro del dramma di Martyn Petrovič.

Quando ne fugge perché offeso dai nuovi padroni, trova rifugio e conforto presso Natal'ja Nikolaevna; lì per un certo tempo rimane solo col misero e maligno parassita Suvenir che inizia a canzonarlo crudelmente: "Ditemi piuttosto adesso dov'è quel tetto di cui eravate tanto fiero. [...] Le vostre figlie e il vostro genero se la spassano alle vostre spalle sbeffeggiandovi, sotto il vostro tetto ereditario" (Turghenev 1987: 70-71). Ed è propriamente quella parola "tetto" che manda su tutte le furie Charlov: "Un tetto, tu dici? Un tetto? - gridò con la sua voce di ferro, - Maledirli, tu dici? Non li maledirò... che importa a loro? Ma il tetto... lo distruggerò da cima a fondo. Non lo avranno più e si troveranno al mio livello! [...] Oh! Non avranno più un tetto!" (Turghenev 1987: 71).

E Charlov dà inizio alla distruzione della casa proprio dal tetto.

L'opposizione "proprio" e "altrui" che culmina con la tragedia di Martyn Petrovič è fondamentale per capire il senso profondo del racconto dedicato al re Lear della steppa, anche perché un ulteriore aspetto dell'antitesi e un suo significato profondo è contenuto nel titolo stesso dell'opera.

Martyn Petrovič Charlov, per Turgenev, è propriamente un re Lear della steppa: vive in un angolo sperduto della Russia, per le sue abitudini e tradizioni è lontanissimo dalla cultura occidentale, eppure l'autore

vede in lui e nella sua storia la possibilità di un parallelo con la tragedia di Shakespeare.

L'aggettivo *stepnoj* (della steppa) che concentra in sé tutte le caratteristiche, non solamente spaziali e geografiche, ma spirituali e interiori che fanno Charlov così lontano dalla cultura europea, sembra opporsi decisamente a *Re Lear*, ma Turgenev ha colto un elemento di unione.

Nel volume decimo delle *Opere complete* di Turgenev, nel saggio introduttivo, il critico N.V. Izmajlov nota: “Nella seconda metà del XIX secolo *Re Lear* fu indubbiamente in Russia una delle più popolari tragedie di Shakespeare. Il rimando a questa tragedia sorgeva spontaneo nella coscienza dei letterati russi quando il discorso verteva sull'ingratitudine delle figlie o sulle offese della dignità di un uomo orgoglioso e imperioso. [...] Shakespeare, i suoi eroi e il loro rapporto con tipi della contemporaneità erano oggetto di continue conversazioni nei circoli letterari degli anni '40-'50” (Turgenev 1965: 492-493).⁴

L'eroe di Turgenev appare, a prima vista, di valore ben più modesto del re Lear shakespeariano, ma scopo dell'autore era offrire una possibilità di interpretazione di Charlov più profonda proprio grazie al personaggio di Shakespeare. Questo avvicinamento significava porre l'eroe russo su un piano universale.

Charlov, nella raffigurazione turgeneviana, è persona di grande magnanimità, onestissima, dotata di enorme pazienza e sopportazione che resiste, tuttavia, solamente fino al momento in cui il parassita buffone Suvenir, con i suoi maligni commenti e insinuazioni, riesce a spezzarne l'eroica resistenza, allora tutta la forza interiore e fisica “esplode”: “Al re Lear britannico non era rimasta che la follia [...]. Il re Lear russo [...] obbedisce solamente ai propri istinti e riesce a realizzare, almeno in parte, la vendetta agognata, pur diventandone a sua volta vittima” (Kauchtschischwili 1983: 202).

4

Non possiamo non ricordare come anche Leskov, quasi contemporaneamente a Turgenev, si ispirasse a un personaggio di Shakespeare nel drammatico racconto *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (Una lady Macbeth del distretto di Mcensk).

Nel racconto, dunque, Turgenev mostra due aspetti dell'antinomia "proprio"/"altrui". Nel primo caso, il "proprio" è dato dalle convinzioni, dai costumi e dalla quotidianità di Charlov, dalla sua personalità, dai suoi caratteri nazionali (*narodnost'*), tutte caratteristiche che si oppongono, senza possibilità di incontro, al *nuovo* della visione della vita di Sletkin e delle figlie ("l'altrui"). Non esiste assolutamente possibilità di conciliare queste due opposte concezioni della vita.

Un secondo aspetto dell'antinomia è dato dalla contrapposizione dell'abitante della steppa Charlov e del re Lear shakespeariano. Ci sembra che in questo caso *svoe* e *čužoe* possano coesistere, e non solamente sul piano della trama (entrambi i personaggi rinunciano ai propri beni a favore delle figlie e ne vengono mal ripagati), ma anche sul piano psicologico, per la loro rettitudine, per il senso dell'onore, per la convinzione di entrambi che anche gli altri debbano essere onesti come loro. In tal modo viene gettato un ponte, si crea un rapporto a livello profondo tra *svoe* e *čužoe*, i quali possono coesistere sul piano di una certa mentalità e del mondo interiore dei due eroi.

Nel racconto, il cammino semantico non va dall'alto e tragico mondo di Shakespeare allo sperduto mondo della steppa russa, ma, al contrario Charlov, questo oscuro proprietario della Russia remota, si solleva fino all'eroe universale shakespeariano. ♡

Bibliografia

GROSSMAN, LEONID, 1922: *Portret Manon Lesko. Dva ètjuda o Turgeneve*, Moskva: Severnye dni.

KAUCHTSCHISCHWILI, NINA, 1983: *La musica e il testo letterario. Mondo slavo e cultura italiana* (a cura di J. Kresalkova). Roma: Il veltro ed.

LOTMAN, JURIJ, 1992: *Kul'tura i vzryv*. Moskva: Gnozis.

LOTMAN, JURIJ, 1997: *Dom v Mastere i Margarite. O russkoj literature*. SPb: Iskusstvo-SPb.

TURGENEV, IVAN, 1965: *Stepnoj korol' Lir. Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 tomach*, tom 10. Moskva-Leningrad: Nauka.

TURGHENEV, IVAN, 1987: *Un Re Lear della steppa*. Firenze: Passigli Editori.

Резюме

Мартын Петрович Харлов, русский помещик, имеющий свое владение в глухи страны, является настоящим богатырем и ста-ромодным патриархом своей семьи. Несмотря на абсолютно рус-ский характер Харлова, автор передает ему имя известного героя трагедии Шекспира *Король Лир*. В статье исследуется динамика перелома между чисто русскими, традиционными и народными чертами мира Харлова (*свое*) и новыми нравами, новым бытом его дочерей и Слёткина (*чужое*), и как этот перелом символизи-руется разорением дома со стороны Харлова. Антитеза «своего» и «чужого» анализируется также в самом названии рассказа *Степ-ной король Лир*.

Rosanna Casari

Rosanna Casari, già professore di Letteratura russa presso l’Università di Bergamo, ha dedicato saggi ai classici della letteratura russa ottocentesca, in particolare a Dostoevskij, analizzando lo spazio e lo spazio geografico in letteratura (L’altra Mosca, 2000); i rapporti tra testo letterario e testo architettonico (Il complesso di Asmodeo, Milano 1997); i personaggi del mondo mercantile e dei vecchi credenti dell’Oltre Volga (Viaggio in provincia, 2000). Ha inoltre costantemente fatto ricerche nell’ambito dei rapporti culturali tra l’Italia (Bergamo innanzitutto) e la Russia (Luigi Caroli (1834-1865). Un profilo a due voci, 2015).

Il grande volo della gru di Blok: da nome a simbolo

The Great Flight of Blok's Crane: From Name to Symbol

Nelle poesie di Blok si constata il frequente ritorno di alcune presenze lessicali. L'analisi dimostra che spesso non di una semplice ripetizione si tratta, ma di un percorso, per cui un nome/immagine può risolversi in simbolo. In questa prospettiva l'A. ha sviluppato la sua indagine sul nome "gru" (žuravl'). Tale termine ricorre in dieci diverse occasioni. La prima volta esso compare in *Kak mučitel'no dumat' o sčast'e bylom* (1898) in cui mostra un valore solo esornativo. Nelle poesie successive "žuravl'" conosce un processo ossimorico. Tappe importanti di questo "volo" sono le poesie *Zolotistuju dolinoj* (1902) e *Vuglu divana* (1907) in cui la gru appare la sintesi di silenzio e di movimento: per il poeta russo, le due forze fondamentali della creazione artistica. Un nuovo sviluppo ha luogo in *Rus'*; in questa poesia l'uccello diventa lo stemma della Russia. Punto d'arrivo del trampoliere è la settima lirica, *Verby - éto vesennjaja tal'* (1914) della raccolta *Carmen*: qui esso si presenta come la superiore sintesi dei precedenti valori, una lievitazione favorita dal suo coinvolgimento con la grande storia.

BLOK, GRU, NOME/IMMAGINE,
RIPETIZIONE, PERCORSO,
METAFORA, SIMBOLO

In Blok's poetry the recurrence of a few lexical items is noticeable. The analysis of the text shows that frequently this is not the case of a simple repetition but, on the contrary, of a path, following which a name/image can resolve into a symbol. From this perspective the author has developed an inquiry about the term "crane" (žuravl'). The term recurs in ten different situations. The first time it occurs in *Kak mučitel'no dumat' o sčast'e bylom* (1898), where it has only an ornamental function. In the following poems the word "žuravl'" undergoes an oxymoronic process. Significant steps of this "flight" are the poems *Zolotistuju dolinoj* (1902) and *Vuglu divana* (1907), where the crane represents the synthesis of silence and movement: for the Russian poet, the two essential forces of artistic creation. A new development occurs in *Rus'*; in this poem the bird becomes the Russian coat of arms. The point of arrival of the wading bird is the seventh lyric poem, *Verby - éto vesennjaja tal'* (1914), from the collection *Carmen*: here it represents the highest synthesis of the previous values, a rise fostered by its involvement in History.

BLOK, CRANE, NAME/IMAGE, PATH,
RECURRENT METAPHOR, SYMBOL

La lettura dei versi di Aleksandr Blok denuncia il diverso ritorno di certe presenze lessicali, da una decina a più di 50 volte. Sul tema sono state fatte delle ricerche, da quella lontana ed esemplare su “neve”, realizzata nel 1922 da Boris Éjchenbaum (Éjchenbaum 1922) a quella di Pavel Gromov, tesa ad accertare i valori di “vascello” (Gromov 1961: 413-416). Questi studi affermano: non di una semplice ripetizione si tratta, della somma di uno stesso elemento linguistico, piuttosto delle tappe di un complesso percorso, spiegato nel manuale di Wellek e Warren come il processo che può portare alla creazione di un simbolo, una figura che si distingue per la sua persistenza: “un’immagine può apparire una volta come metafora, ma se essa ricorre con insistenza, sia come presentazione che come rappresentazione, diventa un simbolo” (Wellek, Warren 1963; trad. it. 1999: 252).

La presente indagine è rivolta a “žuravl” (“cicogna” o “gru”) nei versi di Blok presente dieci volte.

La scienza chiarisce che “cicogna” e “gru” appartengono a classi e ordini ornitologici differenti; distingue due tipi basilari di cicogna, la bianca e la nera, mentre qualifica la gru per un piumaggio quasi completamente grigio.

A spiegare cosa “žuravl” rappresenti davvero, vocabolari ed encyclopedie russe non sono di grande aiuto.

Il Kovalev traduce questo nome con “gru” e “cicogna”; “aist” con “cicogna” (Kovalev 2007). Il Dal’ lo definisce “grande uccello trasmigratore dalle lunghe gambe, della famiglia degli aironi” e rimanda alla classificazione scientifica di *ardea grus* ovvero *grus cinerea* (Dal’ 1955).

Strumenti più recenti non vanno oltre questi limiti.

Un contributo telematico propone: “žuravl’ grigio è esattamente quell’uccello i cui prolungati, toccanti gridi in cielo provocano in noi una luminosa tristezza e una placida allegria” (cfr. ŽURAVLI), parole

in eco con i versi di *Nizkij dom s golubymi stavnjami* (*La bassa casa dalle imposte azzurre*) di Sergej Esenin:

*Но, наверно, навеки имею
Нежность грустную русской души.*

*Полюбил я седых журавлей,
С их курлыканьем в тощие дали.¹*
(Esenin 1960: 205).

¹ Ma, per certo,
sarà per sempre
in me / La triste tene-
rezza dell'anima russa.
// Ho amato le grigie
gru, / Con il loro verso
nel vuoto lontano.

Un'incertezza condivisa.

Scrive Andrea Pilastro: “Nei testi antichi non è sempre facile capire immediatamente quando l'autore si sta riferendo alla gru o alla cicogna”; ma è lo stesso studioso a risolvere il dubbio, ricordando come la gru, in volo o posata a terra, emetta versi molto sonori, mentre la cicogna si fa sentire unicamente nei periodi di corteggiamento (Pilastro 1999: 173, 177).

L'impatto sull'anima di un russo del grande uccello in volo nel cielo, mentre intona il suo ritornello monotono e struggente, viene rivelato da Ivan Bunin.

Narra lo scrittore in *Žuravli* (*Gru*) dell'incontro avuto per via con un giovane in serpa d'un carro in corsa; presto il veicolo si ferma, l'uomo scende e “Signore, egli furiosamente grida a terra, Signore! E disperato agita le braccia: ah, che tristezza! Ah, sono volate via le gru, Signore! E, scuotendo la testa, si profonde in lacrime concitate” (Bunin 1984: 415).

Blok s'impegnava con cura nella composizione delle sue raccolte poetiche: per ogni nuova stampa pesava la caratura artistica di ogni testo e la sua pertinenza al ciclo.

2

Ma mentre i tuoi
canti si stemperano
lontano / In inquieto
giuramento inganne-
vole, / Ricordo come
gridavano allora
le gru / Sopra la scura
messe d'autunno.

Per un esito ottimale aggiungeva liriche inedite oppure ne spostava alcune da un insieme a un altro.

Nella *Prefazione* alla Quarta edizione delle sue poesie egli spiega: “Ogni nuova edizione del libro mi dava motivo per una rielaborazione; nelle prime revisioni miravo a chiarire nella maniera più ampia il suo contenuto...” (Blok 1960-1963: I, 560).

Non sempre le sue decisioni risultano chiare; ad esempio, nella raccolta *Rodina* (*Patria*), egli include la poesia *Približaetsja zvuk...* (*Si fa vicino un suono...*) dove parla degli anni giovanili e del mito ardente dell'amore.

Nella prospettiva di seguire in linea retta il volo della gru, si sono trascurate le ragioni organizzative del poeta, a favore dell'ordine cronologico.

Nei versi di Blok la gru compare la prima volta in *Kak mučitel'no dumat' o sčast'e bylom...* (*Che tormento pensare alla passata felicità...*) del settembre 1898.

А когда твои песни польются вдали
Беспокойной, обманчивой клятвой,
Вспомню я, как кричали тогда журавли
Над осенней темнеющей жатвой.²
(Blok 1960-1963: I, 384).

La gru è qui una presenza esornativa della stagione autunnale.

Il poeta rivela comunque il suo talento d'artista: descrive il sentimento provato, frequentando due diversi campi semantici: il volo del grande uccello col suo sonoro richiamo d'addio (e quindi: gru, ala fredda, andar via, trillo, canzone, ecc.) e la fine della felicità (autunno, nebbiosa eternità, scura messe, ecc.), rendendo omogenei l'esaurirsi della bella stagione e il ricordo acerbo dell'amore finito.

Caratteristica dell'opera poetica di Blok sono le tensioni d'opposizione.

Il critico Leonid Timofeev spiega questa propensione come una conseguenza della “contraddizione e contrastività dei fenomeni della vita”, in particolare del tempo del poeta, “un'epoca di passaggio, di un fenomeno, di un momento circoscritto, ma tanto importante da permettere di parlare di poetica del contrasto” (Timofeev 1961: 99).

Victor Hugo nella *Prefazione* del suo *Cromwell* (Hugo 1827) individua in questa pratica una particolarità dell'età romantica.

Altri hanno allargato la prospettiva spaziale e temporale e l'Unsterteiner, rivolgendosi al mondo greco antico, interpreta tale istanza come l'espressione della “tragica idea dell'umano destino che soffre in sé e in Dio insanabili dissidi”, come succede considerando il comportamento degli dei, depositari della giustizia, che inducono Agamennone a sacrificare l'innocente Ifigenia (Unsterteiner 1955: 134).

Ma anche la proposta dell'Unsterteiner non appare risolutiva: basta pensare a Giano bifronte, alle statuine e amuleti dalla doppia faccia, eguale e opposta, presenti nell'America Meridionale precolombiana come nell'antica Cina, e ricordare Antonio Machado quando parla di “insanabile alterità dell'uomo”.

Blok rappresenta questo scisma in maniere differenti, la più frequentata è di certo l'ossimoro e non per caso la sua raccolta poetica si apre proprio con questa figura: “Пусть светит месяц – ночь темна” (Anche se brilla la luna, la notte è buia) (Blok 1960-1963: I, 3).

Di tale tropo il poeta si serve nelle occasioni più diverse: per caratterizzare il mondo della Bellissima Dama, “В этой звучной тишине” (In questo sonoro silenzio) (Blok 1960-1963: I, 81); per evocare un particolare sentire, “В печальной веселье встречаю весну” (In triste allegria vado incontro alla primavera) (Blok 1960-1963: II, 8); per rappresentare la complessa personalità della Maschera di neve, “Она была – живой

костер / Из снега и вина” (Ecco cos’era: un vivo falò / Di neve e di vino) (Blok 1960-1963: II, 131), oppure l’estatica visione di tensioni individuate nella natura, “В окне легко кружится / Спокойная метель” (Sulla finestra turbina una tranquilla tempesta di neve) (Blok 1960-1963: III, 179).

L’ossimoro coniato da Blok, soprattutto negli inizi, non esprime veri conflitti, prossimo invece agli accostamenti cari alla pittura, così come li specifica Henri Morier: “une accommodation du regard” per cui “l’objet plongé dans l’ombre du tableau semble en émerger sous le rayon d’une sécrète lumière, au fur et à mesure que l’œil s’accoutume aux ténèbres” (Morier 1981: 829).

Questo modo d’intendere l’ossimoro si esprime in particolare nei versi per la Bellissima Dama, quando il poeta scrive: “Я видел мрак дневной и свет ночной” (Io ho visto la tenebra diurna e la luce della notte) (Blok 1960-1963: I, 56).

In questa stagione di grande amore la distanza tra io, che vive sulla terra, e tu, nell’alto dei cieli, non pare incolmabile; io è certo: alla fine l’incontro ci sarà, l’ombra si risolverà in luce ed egli vivrà vicino all’amata.

Col procedere del tempo il principio oppositivo diventa più complesso e si manifesta nella figura del *dvojnik*, la lacerazione di una persona in un “doppio”; un composto binario dalle parti in ostile separazione che il poeta individua nella sua anima e lo spiega dapprima come un brutto sogno: “Но разве можно верить тени, / Мелькнувшей и юношеском сне? // Всё это было, иль мнилось?” (Ma si può forse credere a un’ombra, / Balenata nel sonno d’un giovane? / Tutto questo è stato o è solo parso?) (Blok 1960-1963: I, 223).

Il tempo gli rivela trattarsi di una dolorosa realtà.

Una lirica dell’aprile del 1902 si apre con una serena visione: “Люблю высокие соборы / Душой смиряясь, посещать, / Входить

на сумрачные хоры, / В тольпе поющих исчезать” (Amo le cattedrali / Con l'anima in pace frequentare, / Entrare nei cori bui, / Nella folla in canto sparire), però presto il soggetto deve confessare:

Боюсь души моей двуликой
 И осторожно хороню
 Свой образ дьявольской и дикий
 В сию священную броню.
 В своей молитве суеверной
 Ищу защиты у Христа,
 Но из-под маски лицемерной
 Смеются лживые уста.³
 (Blok 1960-1963: I, 187).

3

Ho paura della
 bifida anima mia /
 E circospetto celo /
 Il mio essere diabolico
 e selvaggio. / In questa
 sacra corazza, / Nella
 mia superstiziosa
 preghiera / Cerco
 la difesa di Cristo, /
 Ma sotto la maschera
 falsa / Ridono
 le labbra false.

Il *dvojnik* trova delle complicazioni. Nella raccolta poetica *Carmen*, ad esempio, si esprime in due diversi personaggi, vissuti in tempi differenti: Carmen all'inizio del ciclo mostra le caratteristiche dell'eroina di Mérimée e di Bizet e la Del'mas è la cantante lirica, interprete della zingara dell'opera francese. In seguito le due figure si avvicinano e, grazie a reciproci travasi, finiscono per coincidere.

Lo spirito di opposizione, oltre alle espressioni viste, si manifesta in modi più articolati, nei versi di *Che tormento pensare...* come: tormento del presente *vs* felicità del passato; luce del passato persa per sempre *vs* eternità nebbiosa; felicità promessa da Le'l' *vs* inganno di lei; fermezza d'amore di io *vs* incostanza di Le'l'; estate, stagione delle speranze *vs* autunno, tempo delle attese deluse.

L'interesse per realtà eguali/opposte porta Blok a esiti artistici complessi, la possibile premessa alla nascita di un simbolo.

Su tale processo insistono anche circostanze storiche e culturali.

4

Dalla mente il divino
non è misurabile, /
Il celeste è occulto alla
mente. / Sol di rado
i serafini portano /
Agli eletti il sacro
sogno dei mondi.

Nel primissimo '900 la storia russa conosce un'accelerazione straordinaria: nascono e si esauriscono in fretta vari cicli economici; gli intellettuali abbandonano l'impegno politico e si interessano a problemi connessi con la spiritualità e la religione. In arte si afferma il Simbolismo e Blok ne viene intensamente coinvolto.

Negli anni del liceo egli si era occupato del pensiero di Platone, diventando poi un entusiasta ammiratore di Vladimir Solov'ev, pensatore e poeta, che aveva recuperato in chiave moderna la visione del mondo del filosofo greco, adesione confermata da versi come questi:

*Небесное умом не измеримо,
Лазурное скрыто от умов.
Лишь изредка приносит серафимы
Священный сон избранникам миров.⁴*
(Blok 1960-1963: I, 91).

*Последний пурпур дорогал,
Последний ветер вздохнул глубоко,
Разверзлись тучи, месяц встал,
Звучали песни издалёка*

*Все упованья юных лет
Восстали ярче и чудесней,
Но скорбью полнилась в ответ
Душа, истерзанная песней.*

*То старый бог блеснул вдали,
И над зловещею зарницей
Взлетели к югу журавли*

Протяжно плачущей станицей.⁵
(Blok 1960-1963: I, 54).

Passano due anni e la gru ricompare nei versi di Blok. Nella vita del poeta è intanto avvenuto un fatto capitale: ha incontrato Ljubov' Mendeleevna, la donna della sua vita; ha avuto inizio una relazione problematica e tormentosa.

L'amata viene sublimata nell'immagine della Bellissima, Celestiale Dama ed è a lei che si riferiscono i versi di *L'ultima porpora...*

Le speranze di io occupano la metà esatta del testo, la parte successiva parla della sua disillusione.

La lirica è ambientata alla fine di un giorno, si sente una canzone lontana, io avverte dolore e sconforto.

Compare il “vecchio dio”, forse l’incarnazione del destino ostile, la torcia che mette in fuga e fa piangere le gru.

Gli uccelli, in volo verso sud, hanno perso la genericità della lirica precedente: io è maturato, ha scoperto la ricchezza dell'amore e, insieme, la sofferenza che questo sentimento può generare; le gru che si allontanano sono i sogni giovanili e le loro certezze che adesso bisogna abbandonare; il trampoliere che, in linea con la tradizione, nella lirica precedente esprimeva genericci significati di malinconia e di distacco è diventato una metafora, l'espressione di intimi sentimenti.

Anche da questi versi emergono conflitti complessi: la porpora che si spegne *vs* luna che si alza; speranze meravigliose *vs* anima afflitta dalla canzone; il vecchio dio che splende *vs* le gru che volano via in pianto.

Золотистою долиной
Ты уходишь, нем и дик.

5

L'ultima porpora
s'è spenta, / L'ultimo
vento ha emesso
un profondo respiro,
/ Si sono aperte
le nubi, alzata la luna,
/ Da lungi s'è sentita
la canzone. // Tutte
le speranze dei giovani
anni / Si sono levate
più chiare e belle,
/ Ma in risposta,
d'afflizione s'è colmata
/ L'anima, estenuata
dalla canzone. // Allora
il vecchio dio è rifulso
lontano, / E sotto
la vampa minacciosa
/ Son volate al sud
le gru / In stormo
dal lungo pianto.

6

Come valle dorata / T'allontani muto e selvatico. / Si strugge in cielo il grido / Delle gru, che van lungi. // S'è spento, pare, allo zenit / La triste voce, il lungo suono. / Il ragno trionfante / Stende fili all'infinito. // Attraverso diafane fibre / Il sole, senza togliere la luce, / Senza darsi fretta batte sulle cieche finestre / Della casa deserta. // Al posto di vesti eleganti, / L'autunno ha restituito al sole / Speranze d'ispirato calore, / Che sono volate via.

Тает в небе журавлиный
Удаляющий крик.

Замер, кажется, в зените
Грустный голос, долгий звук.
Бесконечно тянет нити
Торжествующий паук.

Сквозь прозрачные волокна
Солнце, света не тая,
Праздно бьет в слепые окна
Опустелого жилья.

За нарядные одежды
Осень солнцу отдала
Улетевшие надежды
Вдохновенного тепла.⁶
(Blok 1960-1963: I, 212).

In origine, la lirica era legata alla morte del nonno, dipartita sentita prossima all'inizio di un viaggio.

Pacata tristezza e senso di persistente movimento sono le tonalità dei versi (il ragno che stende senza fermarsi mai i fili della sua tela).

La lirica è segnata dall'ambiguità dell'arte: il soggetto può essere identificato in *tu*, ma anche in *io*, che si vede e si descrive; le allusività del testo oscillano tra il pessimismo delle prime tre strofe e l'ossimorica visione dell'ultima quartina.

La gru è il concentrato dei sentimenti e delle pulsioni di *io*; mostra caratteristiche umane: non grida, ma si esprime con la “voce”,

le speranze dell'uomo/sole non si esauriscono, ma “volano via”; tutto il suo essere è segnato da una tristezza dall'umano sapore.

In nessun'altra poesia di Blok si fa sentire come in questa l'identità di uomo e di uccello.

La vicinanza, la similarità dei due soggetti, uno che abita la terra, l'altro il cielo, è una visione dal cuore antico, il grecista Oddone Longo così la considera: “Si potrebbe discutere sull'interpretazione più corretta da dare ad *ápteron*, un aggettivo che, per l'ambiguità che ha in greco *pteròn* ('penna', 'ala'), può valere sia 'implume' (senza penne) che 'senz'ali', optiamo qui per la seconda soluzione. L'uomo è dunque un bipede privo di ali” (Longo 1999: 101).

Dopo *Come valle dorata*, l'uccello migratore è presente in due nuove poesie dallo stesso tema: l'importanza della poesia e del poeta.

La prima, *Tišina cvetet* (*Fiorisce il silenzio*), è dell'ottobre 1906:

Здесь тишина цветет и движет
Тяжелым кораблем души,
И ветер, пес послушный, лижет
Чуть пригнутые камыши.

Здесь в заводь праздную желанье
Свои приводит корабли.
И сладко тихое незнанье
О дальних ропотах земли.

Здесь легким образом и думам
Я отдаю стихи мои,
И томным их встречают шумом
Реки согласные струи.

7

Qui il silenzio fiorisce
e muove / Il greve
vascello dell'anima, /
E il vento, cane obbe-
diente, lecca / Le canne
appena piegate. // Qui
in un'inoperosa inse-
natura il desiderio /
Spinge i propri vascel-
li. / Ed è dolce il silente
sentir dire / Dei lonta-
ni sussurri della terra.
// Qui alle immagini
leggere ed ai pensieri /
Io consegnò i miei
versi / E con languido
amore li accolgo /
Le armoniose correnti
del fiume, / E abbassa-
te languide le ciglia, /
Voi, fanciulle, nei ver-
si, di pagina in pagina,
/ Avete letto di come
le gru / Si siano volte
a luoghi molto lontani.
/ Ed ogni suono era
per voi un'allusione /
E straordinario ogni
verso, / E vi piaceva
la grande / Ampiezza
delle leggere rime mie
/ Ed ognuna ha cono-
sciuto per sempre, /
E mai dimenticherà,
/ Come abbraccia-
va, baciava, / Come
cantava l'acqua quieta.

И, томно опустив ресницы,
Вы, девушки, в стихах прочли,
Как от страницы до страницы
В даль потянули журавли.

И каждый звук был вам намеком
И несказанным-каждый стих,
И вы любили на широком
Просторе легких рифм моих.

И каждая навек узнала
И не забудет никогда,
Как обнимала, целовала,
Как пела тихая вода.⁷
(Blok 1960-1963: II,114).

Nei primi due righi si trova la sintesi della visione estetica dell'autore; l'avverbio in anafora, attivo nelle tre strofe iniziali, svela gli elementi fondamentali del brodo primigenio dell'arte: il silenzio e il movimento.

Il poeta penetra nel seno recondito della natura, conosce un attimo d'assoluto; si libera da ogni vincolo con l'ordinarietà. Qui non gli è dato l'abituale conoscere, e forse tale possibilità a lui non interessa neppure, appagato dal cogliere il dolce sussurro della terra.

La gru rappresenta la sintesi delle due forze della creazione artistica; l'uccello non si dirige adesso verso i paesi esotici, quelli cari agli artisti della precedente stagione romantica. Le sue ali sono il remo possente per giungere alla terra dell'arte, dove, passando da un paese all'altro ("di pagina in pagina"), si assiste beatamente al trionfo dell'armonia e della bellezza; le mete raggiunte dal poeta diventano patrimonio

di tutti, delle fanciulle in particolare, che possono trasferirsi in sconosciute, meravigliose lontananze, cogliere il tenero preavviso di quello che sarà l'amore, sentire “come canta l'acqua quieta”.

8

E sul mare in tempesta affondano / I vascelli // E sopra il mare del sud gemono / Le gru.

Vuglu divana (*Nell'angolo del divano*), la lirica, con al centro ancora il tema delle alte prerogative della poesia, sembra cosa leggera per l'apparente andamento di una filastrocca colta; è fatta di dodici distici, distinguibili in due gruppi, 5 + 7, il primo ricorda la negatività del mondo esterno, il successivo, il riscatto operato dalla poesia, descritto nella successione di brevi quadri.

Io vede il mondo in grave crisi, privo addirittura del sole, l'unica possibile salvezza è affidata al poeta, al suo potere di mantenere viva la fiaba, di dissipare minacce e paure, di far sbocciare solo fiori azzurri.

Il momento che più direttamente ci interessa presenta la gru in pianto sopra il mare meridionale, dove vengono messi in significativo richiamo fonosemantico “žuravli” (gru) e “korabli” (vascelli), emblemi già presenti nella poesia precedente, rime che mostrano vascelli/speranze affondare nel mare in tempesta, scomparire come le gru in cieli lontani:

И на вьюжном море тонут

Корабли.

И над южным морем стонут

Журавли.⁸

(*Blok 1960-1963: II, 240*).

L'uccello migratore si è negativamente trasformato nell'emblema della stasi e di un'incombente dissoluzione.

9

Tu anche nel sogno sei straordinaria, / La tua veste non toccherò. / Sonnecchio e dietro il dormiveglia, il mistero, / E nel mistero stai sopita, Rus'.

Blok aveva sempre prestato attenzione al mondo esterno; negli anni giovanili era in consonanza con le certezze del suo tempo, quando si credeva in un'imminente catastrofe generale. Egli scriveva allora: “Увижу я, как будет / погибать. Вселенная, моя отчизна. / Я буду одиноко ликововать / Над бытия ужасной тризной” (Vedrò come finirà in rovina / Il mondo, la mia patria. / E da solo gioirò sullo spaventoso / Banchetto funebre della vita) (Blok 1960-1963: I, 51).

In seguito matura una diversa visione e nel settembre del 1906 la espri-me nei versi di *Rus'* con il ripensamento del suo passato di cittadino, la de-nuncia del proprio disinteresse per il destino patrio e la ferma decisione d'intrattenere un nuovo rapporto morale e affettivo con la terra natia.

Ты и во сне необычайна,
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю-и за дремотой тайна,
И в тайне-ты почиешь, Русь.⁹

Io “sonnecchia”, uno stato di coscienza appannata, mentre la sua patria è immersa nel letargo, una condizione di distacco dal mondo; potrebbe essere solo sonno profondo, la difesa da circostanze avverse, ma anche l'immobilità di chi si sta preparando al fulgore di una grande primavera.

Alla lirica l'autore diede il titolo non di “Rossija”, ma di *Rus'*.

Rus' è nome d'affetto, porta alla terra dell'anima, un regno dai confini indefinibili, un luogo legato al profumo del ricordo e a una insaziata nostalgia; i suoi annali, la certificazione di un grande passato, sono le leggende senza numero trasmesse per via orale da una generazione all'altra.

A questo mondo si rivolge adesso Blok con dolore e lacerante rimorso: coltivando mitemi di bassa lega, egli aveva perso la retta via e disatteso il grido sofferente, che si alzava dalla terra e dal popolo:

Так-я узнал в моей дремоте
 Страны родимой нищету,
 И в лоскутах ее лохмотий
 Души скрываю наготу.¹⁰

Smarrito nella tenebra, a lungo aveva intonato dei canti, ma:

И сам не понял, не измерил,
 Кому я песни посвятил,
 В какого бога страстно верил,
 Какую женщину любил.¹¹
 (Blok 1960-1963: II, 106-107).

Il motivo di una Russia povera e dalla sorte arcana, pulsante per un cuore poderoso era stato già cantato da Gogol': "Rus', Rus' [...], tutto è aperto, vuoto ed informe in te; come dei piccoli punti, dei contrassegni, impercettibili si fan vedere tra le rovine le tue città; niente che alletti, incanti lo sguardo. Ma quale inconcepibile forza misteriosa attira verso di te?..." (Gogol' 1956: 180).

E dopo Gogol' quanti scrittori, da Dostoevskij a Tjutčev e a Nekrasov, hanno ripreso e variato questo tema.

Nell'insieme dell'affresco blokiano la gru è presente accanto alle altre componenti dello stemma della Russia: i grandi fiumi, le pianure senza fine, le tormentate di neve, i diavoli e le streghe, le passioni sfrenate e tragiche; l'inclusione in questo elenco nobilita l'uccello, gli fa compiere un salto di qualità, lo trasforma in una delle grandi icone nazionali.

Gli interrogativi sollevati in *Rus'* ritornano nella poesia *Osennij den'* (Giorno d'autunno).

10
 Così nel dormiveglia
 ho conosciuto / La gran
 povertà del paese natio
 / E nei brandelli dei
 suoi cenci / Nascondo
 la nudità dell'anima.

11
 Io stesso non capivo,
 non ero cosciente /
 A chi quelle canzoni
 dedicavo / In quale
 dio davvero credevo /
 E quale ragazza amavo.

12

Volano, volano
ad angolo storto,
/ La loro guida
glootta e piange... /
Ma di che glootta,
di che? Di cosa mai? /
Cosa significa questo
pianto autunnale?

Come già Tjutčev, Blok vede nella Russia un composto di rassegnazione e di orgoglio, di chiuso mistero e di esaltata fede, un enigma nei suoi versi incarnato nelle gru, che:

*Летят, летят косым углом,
Вожак звенит и плачет...
о чем звенит, о чем, о чем?
Что плач осенний значит?*¹²
(*Blok 1960-1963: III, 257*).

Nelle due liriche si insiste sugli stessi elementi lessicali; la voce “significa”, appena citata, ritorna nell’ultima strofa, “o misero paese mio, cosa significhi per il cuore?” L’epiteto “misero” figura nella precedente quartina, quando parla dei “bassi, miseri villaggi” e, variato, viene collegato alla Russia: “Oh povera sposa mia, / Di che amaramente piangi?...” ed in pianto, come si è visto, vola il capofila delle gru.

Ancora: “basso” si muove il fumo e “bassi” sono i villaggi russi.

Ma ci sono anche dei cambiamenti importanti, la *Rus'* da madre s’è trasformata in sposa, la donna con cui si ha un rapporto totale e si condividono sino alla fine gioie e dolori.

Rispetto alla precedente poesia, *Giorno d'autunno* propone poli ancora più distanti: l’alto è diventato l’empireo e la terra viene rappresentata con tratti dimessi, una ferialità espressa nella dimensione temporale come in quella spaziale, “giorno d’autunno”, “giorno che si fa sera”, “buia chiesa di paese”, “fumo che si stende basso”, “bassi, miseri villaggi” e in immagini di anguste dimensioni: “voce sorda del corvo”, “tosse della vecchietta”.

Le prime due quartine servono da introduzione, la coppia successiva assume come soggetto la gru/Russia: il grande uccello che quella realtà dall’alto osserva e in sé sublima.

Blok si differenzia da Gogol': nelle *Anime morte* la Rus' viene vista come una *trojka*/uccello in volo verso grandiosi destini.

La gru del poeta in nessun modo lascia intendere quale sarà la sua meta: glottora e piange ed è l'emblema della Rus' "kondovaja", "remota", "profonda", come dell'anima afflitta del poeta.

Rispetto a Rus' l'uccello mostra più grandi valori e proporzioni, non è più solo un elemento dello stemma patrio, ma occupa l'intera insegna.

Nel 1907 Blok aveva vissuto un'intensa, infelice stagione d'amore; alla fine, deluso, s'era convinto che l'uccellino azzurro tanto a lungo inseguito fosse scomparso per sempre.

Si sbagliava. Il 13 ottobre del 1913 a teatro sente cantare Ljubov' Andreevna Del'mas nel ruolo della *Carmen* di Bizet e ne è folgorato. Le scrive: "Dal primo momento ho capito che non c'era stato qualcosa di eguale in nessuno dei miei incontri" (Blok 1970: 196).

Il poeta s'impegna in una corte assidua, ottenendo da lei attenzione e interesse; seguono incontri e lunghe passeggiate per la città in una condizione di tenerezza e di speranza.

Una fiammata di poco respiro; agli inizi del maggio 1914 le confessa: "Ogni tormento, e gelosia, e durezza, sta nel fatto che per me, forse, il destino ha deciso che possa trovare, ma poi [...] non so fare nulla di quello che ho trovato..." (Blok 1970: 196).

Il legame si logora ancor più e il 17 agosto egli le dice addio con parole sincere e insieme oscure: "Con lei perdo l'ultima possibilità d'amore sulla terra [...]. Lei ha sconvolto la mia vita e mi ha tenuto prigioniero in una felicità non fatta per me" (Blok 1970: 199).

Il racconto di questa storia viene svolto nelle dieci poesie della raccolta *Carmen*.

A una di queste liriche, la settima, va riservata una particolare attenzione:

13

Salici, sgelo di primavera e pena di cose / Per noi luminose, / Vuol dire: si sfa chi sa dove una candela, / Ed è ardente la prece mia, / Ed io ti bacio le spalle. // Campi è questa spiga d'orzo, / E della gru il grido sonoro, / Vuol dire: vicino alla siepe debbo attendere / Sino al tramonto dell'ardente giorno. / Vuol dire: per me è il tuo ricordo. // Rose, pavento il colore di queste rose, / Non sarai mai delle tue trecce le notti rosse? / Non la musica dei segreti tuoi tradimenti? / Non il cuore prigioniero di Carmén?

*Вербы – это весенняя таль,
И чего-то нам светлого жаль,
Значит – теплится где-то свеча,
И молитва моя горяча,
И целую тебя я в плеча.*

*Этот колос ячменный-поля,
И заливистый крик журавля,
Это значит – мне ждать у плетня
До заката горячего дня.
Значит – ты вспоминаешь меня.*

*Розы – страшен мне цвет этих роз,
Это – рыжая ночь твоих кос?
Это – музыка тайных измен?
Это – сердце в плену у Кармен?¹³
(Blok 1960-1963: III, 235).*

La data “20 marzo 1914”, in calce, riferisce la poesia al culmine della vicenda d'amore, anche se nel testo si colgono i primi segni della sua fine.

Nel passato altro era lo svolgimento di una tale storia: anche nell'ora di una grave crisi egli aveva la certezza di un nuovo incontro: l'anima.

*...умашенная, в тиши,
Неустающим слухом ловит
Далекий зов другой души...
Так – белых птиц над океаном
Неразлучные сердца
Звучат призывом за туманом,*

Понятным им лишь до конца.¹⁴

(Blok 1960-1963: I, 78).

Per ragioni climatiche in Russia il salice è delegato a sostituire i rami di palma, quelli che salutarono Cristo alla sua entrata in Gerusalemme: promessa dell'arrivo della primavera, della salvezza, della felicità.

Nel testo blokiano l'immagine del salice appare contesa tra la speranza nel futuro e la sofferenza per un passato caro, ma da abbandonare: “Salici, sgelo di primavera / E pena per cose per noi luminose”.

Il distacco dall'essere amato, avvenimento frequente nei versi del giovane Blok, appare adesso gravato da desideri e spinte differenti: riaffiorare del vecchio ardore (“ti bacio le spalle”), ineluttabilità della separazione, bisogno di non rinunciare comunque all'amore.

Il momento di massima tensione è compreso nella seconda strofa, dove vengono accostate realtà all'apparenza prive di una ragione di stare assieme: spiga d'orzo, grido della gru, attesa accanto alla siepe, ricordo di lei.

Si sa, una parte non piccola di un testo poetico moderno è poco permeabile alla logica consequenziale, comunque questo brano di Blok mette a severa prova la ricerca d'una convincente spiegazione: l'approccio viene reso problematico dall'intreccio di interessi tanto diversi, l'amore per una donna e la passione politica, il primo ancora ben vivo e capace di farsi sentire; la seconda, ormai signora della mente e del cuore del poeta.

La qualità di narrazione lirica di *Carmen* vuole ogni sua componente necessaria alla comprensione delle parti precedenti come delle successive.

La storia ha inizio dal *coup de foudre* provato da *io* e poi continua fino a quando l'amata diventa per lui solo un'eco (e il poeta aveva già

14

...santificata, nel
silenzio / Con orecchio
instancabile coglie
/ L'appello lontano
dell'altra anima... //
Così di bianchi uccelli
sull'oceano / I cuori
inseparati rispon-
dono / Al richiamo
venuto di là della
nebbia / Sol da loro
fino in fondo inteso.

indovinato la fatalità di questo percorso, quando, in una poesia scritta all'inizio del 1907, affermava: un amore appena iniziato s'avvia già alla sua fine).

La settima lirica evoca momenti fondamentali della passata vita dell'autore e delinea anche il suo futuro. Dopo la fase del simbolismo neokantiano, sicuro dell'esistenza di entità assolute, valide per tutti gli uomini, il poeta ha proceduto per una propria strada, ha fatto intense esperienze umane ed artistiche, esaltanti e dolorose.

Alla fine di questo cammino ha preso coscienza della condizione di grande precarietà della sua patria e ha deciso di darsi totalmente all'impegno civile.

Il 9 dicembre del 1908, in una lettera al regista teatrale Stanislavskij, persona da lui stimata come poche altre, egli dichiarava: alla Russia “in modo consapevole e senza la possibilità di un ripensamento *dedico la vita*. In maniera sempre più chiara prendo coscienza che essa è il primo, il più vitale, il più reale dei problemi...” (Blok 1960-1963: VIII, 265); un impegno prioritario, ma non unico, a ragione Lidija Ginzburg individua in *Patria* l'intreccio di due temi fondamentali per Blok: la Russia nella prospettiva storico-politica e la biografia intima, così “gli avvenimenti, che avvengono nel paese, si realizzano anche nell'anima del poeta” (Ginzburg 1974: 292).

Alcuni fondamentali momenti dell'esistenza di Blok hanno trovato espressione poetica nella gru. Per gradi, in diversità di valori, l'uccello è diventato una figura originale e multisemica, un simbolo, dando conferma alla tesi di Ernst Cassirer: qualunque complesso si isoli nella totalità dell'esperienza, “questi ordinamenti presentano sempre una determinata ‘concatenazione’ e un comune carattere formale fondamentale. Essi sono di tal natura che è sempre possibile un passaggio

da ciascuno dei loro elementi al tutto, giacché la costituzione di questo tutto è rappresentabile e rappresentata in ogni singolo elemento” (Cassirer 1923; trad. it. 1989: 255).

Quando compone la settima lirica Blok sta attraversando il guado, le sue aspirazioni politiche ideali sono ancora insidiate da dubbi e dal richiamo del passato, che in questi versi si fa sentire nel colore e nel profumo delle rose, nei tre successivi capitoli tale incertezza appare risolta: Carmen è presente solo nei sogni di io, dopo essere salita in cielo, un lido:

Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженныи, как рай.¹⁵
(Blok 1960-1963: III, 236).

L'amore adesso sopravvive nel solo ricordo di lei:

Да, я томлюсь надеждой сладкой,
Что ты в чужой стране,
Что ты, когда-нибудь, украдкой
Посмыслишь обо мне...¹⁶
(Blok 1960-1963: III, 237).

Non eccezionalmente alla conclusione di una vicenda sentimentale, Blok stendeva in versi un riepilogo.

Così la poesia *Ej bylo pjatnadcat' let...* (*Lei aveva quindici anni...*), del giugno del 1903, era la sintesi della prima fase della contorta storia d'amore vissuta con la futura moglie.

Il quadro di questa lirica è piuttosto complicato: la storia con la Del'mas s'intreccia con momenti della vita passata e dall'anticipazione

15
Che canta e canta là,
turchino, turchino, /
E beato sempre come
il paradiso.

16
Sì, io mi tormento
nella dolce attesa /
Che in un paese altro,
/ Che tu furtivamente
un giorno / Vorrai
a me pensare...

di quello che sarà, l'impegno per la Russia, evocata nei campi e nei frutti della terra.

La cifra dominante dell'insieme è la figura della gru con la sua voce, la tromba che chiama ed esige.

Il grande volatile ha raggiunto l'alto dei cieli, divenendo il segno consolidato della Russia, il suo simbolo, la figura che esprime le alte qualità del linguaggio poetico, un tropo ricco, che, nella sintesi fatta da Tzvetan Todorov, “si oppone al linguaggio non poetico per questa sovrabbondanza di senso, anche se non ha la precisione, l'esplicitazione degli attributi logici e dei concetti” (Todorov 1977; trad. it. 1984: 246).

La carriera della gru blokiana trova analogie e corrispondenze nelle opere di altri poeti, nei versi di Éduard Bagrickij ad esempio.

Nelle liriche di Bagrickij, ebreo odessita dalla vita breve, gli uccelli sono una presenza frequente: l'usignolo e il passero, ma anche altri di raro nome, mulacchia, gabbiano polare, beccofino, occhio di bove.

Nella prima parte della sua opera Bagrickij realizza nei volatili proiezioni di sé: come artista, “О господи, ты дал мне голос птицы, / [...] / Дал слух совы” (Oh, Signore, tu mi hai dato la voce dell'uccello [...], / Mi hai concesso l'udito della civetta) (Bagrickij 1964: 268); in qualità di comprimario d'una sorte avversa, “Нас двое! / Бродяга и ты-соловей, / Глазастая птица, предвестница лета, / [...] / Нас двое... / А нашего номера нет...” (Noi siamo due / Vagabondo pure tu, usignolo, / Uccello dai grandi occhi, precursore dell'estate, [...] Noi siamo due... / Ma non abbiamo una nostra stanza...) (Bagrickij 1964: 92).

Nel corpo e nel volto il poeta stesso mostrava le fattezze d'un alato; quando leggeva i suoi versi, riferisce un testimone, la sua “lunga gola si gonfiava come quella d'un uccello in canto” (cfr. Slavin 1963: 410-411) e giungeva a vedere nell'intero mondo un uccello, “И пред ним, зеленый снизу, / Голубой и синий / Сверху, / Мир встает огромной

птицей / Свищет, щелкает, звенит” (E davanti a lui, verde in basso, / Azzurro e turchino in alto, / Il mondo s’erge come un enorme uccello / E fischia, trilla e canta) (Bagrickij 1964: 50).

In ogni occasione la figura dell’uccello appare sempre monolitica, la sua trasfigurazione in simbolo si realizza nell’immagine del merlo presente nel poemetto *Poslednjaja noc’* (*L’ultima notte*), il suo capolavoro.

In una notte speciale io abbandona il luogo natale, una terra di durezze, d’insuperabili chiusure, estranea alla Storia, e si avvia verso il mattino di un luminoso futuro.

In seno alla notte meravigliosa egli “vive” una luce penetrante, pervasiva:

Я был ее зеркалом, двойником,
Второю вселенной был.
Планеты пронизывали меня
Насквозь, как стакан воды,
И мне казалось, что легкий свет
Сочится из пор, как пот.¹⁷

Tutta l’operetta è venata dal principio del doppio: due i passati, quello ufficiale, l’altro tutto personale; due le specie degli uccelli, gli stornelli che, spinti da venti furiosi si sfracellano contro dei cavi, e il merlo, nunzio dell’alba; doppia la notte, segnata da tenebra e da luce ammaliante; due i suoi viandanti: un sodale senza nome, che al mattino saprà trovare una sua collocazione nella nuova realtà, e l’io lirico con le sue speranze ancora sospese.

Il merlo comprende in sé le complesse pulsioni del soggetto assieme a richiami del mondo esterno.

17

Ero il suo specchio,
il suo sosia, / Ero
un secondo universo.
/ I pianeti mi penetra-
vano / da parte a parte,
come un bicchier
d’acqua, / E mi pareva
che una luce leggera
/ Stillasse dai pori,
simile a sudore.

18

La primavera è ancora
un'allusione / Di stelle
un p' fredde. / Sul
platano storto / S'alza
in volo il merlo.

19

L'alba intanto si leva. /
Ed ecco sul pino storto
/ Alza il suo flauto
il merlo, / Salutando
il fiorire del giorno.

20

Oh, dov'è il tuo
splendore, ultima
notte, / E il fischio
del tuo merlo!

Come non di rado avviene, una metafora lievita in simbolo
al tocco della Storia, una trasfigurazione nell'*Ultima notte* preparata
dall'epigrafe:

*Весна еще в намеке
Холодноватых звезд.
На явор кривобокий
Взлетает черный дрозд.*¹⁸

Stelle infreddolite e platano storto, gli emblemi di una condizione pre-
caria, passato ebraico ed estraneità alla Storia che l'io/merlo sta per
abbandonare volando in alto.

Nella parte successiva l'uccello occupa due posizioni topiche: in-
neggia all'aprirsi d'una nuova era.

*Меж тем подымается рассвет.
И вот на кривой сосне
Воздел свою флейту черный дрозд,
Встречая цветенье дня.*¹⁹

- quindi, verso la fine, fatta la prova delle asperità del reale, incarna
il rimpianto per l'ora di felicità assoluta ormai conclusa:

*О, где же твой блеск, последняя ночь,
И свист твоего дрозда!*²⁰
(*Bagrickij* 1964: 138, 137, 140-141, 142).

Dopo *Carmen* la gru dimora in altre due poesie di Blok, peraltro escluse
dall'autore dalle edizioni fondamentali delle sue opere.

In *Korolevna (La principessina)*, il poeta esercita l'interesse per il racconto popolare e per i suoi esiti colti (un'inclinazione che lo aveva già portato a sviluppare questi modelli, combinandoli con spunti personali).

La principessina è una fanciulla altera; vive nella torre di un maestro, di lì guarda e piange:

А вдали, вдали
Ходят тучи, да алеют зори,
Да летают журавли...
[...]
Да еще-души ее властитель,
Том, кто навсегда
Путь забыл в далекую обитель,
Не вернется никогда!²¹
(Blok 1960-63: 340).

La gru appare qui prossima allo stereotipo covato dalla tradizione e presente nella prima lirica: assieme all'avverbio modale, “lontano, lontano”, collocata nell'estremo orizzonte, interviene a qualificare un paesaggio remoto.

Il secondo testo, *Arija nevesty (Aria della fidanzata)*, variante di una parte di *Sul campo di Kulikovo*, è ambientato nel medioevo russo e narra di una fanciulla in attesa dell'uomo amato, partito per combattere i tatari nemici; in ansia lei scruta il cielo, là dove

Чередой потянулись, как встарь,
Гуси, лебеди, да журавли...

Дайте вольные крылья свои,

21

Mentre lontano,
lontano / Si muovono
i nembi e rosseggianno
le albe, / E volano
le gru... // Ed ancora
il signore della tua
anima, / Colui che
per sempre / Oblia
la via del ritorno /
In una lontana dimora,
/ Mai più ritornerà!

22

In file han preso a passare, come in tempi andati, / Oche, cigni e gru... // Date le vostre libere ali, / Oche, cigni e gru... / Ah, quando ai miei appelli / Lui ritornerà dall'orizzonte lontano?

Гуси, лебеди, да журавли...
Ах, когда на призывы мои
*Он вернется из дальней дали?*²²
(Blok 1960-63: 374).

Entrambe le composizioni propongono una gru dimessa, dalla valenza solo nominale, priva della pregnanza del simbolo: dall'alto del cielo è collocata in basso, non grida più; è diventata il segnale delegato a indicare la strada del ritorno all'amante fedifrago e al guerriero altrove impegnato. ♡

Bibliografia

- BAGRICKIJ, ÉDUARD, 1964: *Stichotvorenija i poémy*. Moskva-Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- BLOK, ALEKSANDR, 1960-1963: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Moskva- Leningrad: GIChL.
- BLOK, ALEKSANDR, 1970: Pis'ma A. A. Bloka k L. A. Del'mas. *Zvezda* 11. 190-205.
- BUNIN, IVAN, 1984: *Povesti i rasskazy*. Moskva: Sovremennik.
- CASSIRER, ERNST, 1923: *Philosophie der symbolischen Formen III*. *Phänomenologie der Erkenntnis*. Oxford [1989: *Filosofia delle forme simboliche*. Firenze: la Nuova Italia, trad. it. Eraldo Arnaud].
- DAL', VLADIMIR, 1955: *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka* voll. I-IV. Moskva: Gosud. Izd-vo inostr. i nacion. slovarej.
- ÉJCHENBAUM, BORIS, 1922: *Poézija A. Bloka*. Peterburg: Kartovyj Domok.
- ESENIN, SERGEJ, 1960: *Stichotvorenija i poémy*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- GOGOL', NIKOLAJ, 1956: *Mertyye duši*. Moskva: GIChL.
- GINZBURG, LIDIJA, 1974: *O lirike*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- GROMOV, PAVEL', 1961: *Geroy i vremja*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- HUGO, VICTOR, 1912: Cromwell, Préface. *Œuvres complètes* vol. 29. Paris: Librairie Ollendorff.
- KOVALEV, VLADIMIR, 2007: *Dizionario Russo italiano-Italiano russo*. Bologna: Zanichelli.
- LONGO, ODDONE et al., 1999: Uccello uguale uomo?. *Volatilia. Animali dell'aria nella storia della scienza da Aristotele ai giorni nostri*. Napoli: Generoso Procaccini. 101-113.

- MORIER, HENRY, 1981: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PILASTRO, ANDREA et al., 1999: *Gru o cicogna?*. *Volatilia. Animali dell'aria nella storia della scienza da Aristotele ai giorni nostri*. Napoli: Generoso Procaccini. 173-182.
- SLAVIN, LEV, 1963: *Poëzija kak strast'*. *Vospominanija*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- TIMOFEEV, LEONID, 1961: Poëтика kontrasta v poëzii Aleksandra Bloka. *Russkaja literatura* 2. 98-107.
- TODOROV, TZVETAN, 1977: *Théorie du symbole*. Paris: Editions du Seuil [1984: *Teorie del simbolo*. Milano: Garzanti, trad. it. Elina Klersky Imberciadori].
- UNSTERTEINER, MARIO, 1955: *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*. Torino: Giulio Einaudi.
- ŽURAVLI, 2018: Žuravli. *Žuravlinaja Rodina*. [https://www.craneland.ru/?page_id=725].
- WELLEK, RENE, WARREN, AUSTIN, 1963: *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World [1999: *Teoria della letteratura*. Bologna: il Mulino, trad. it. Pier Luigi Contessi].

Резюме

В поэтическом творчестве Блока можно отметить настойчивое возвращение к одному и тому же слову-образу, даже если и с обогащениями смысла. Автор посвящает свою работу птице журавль, не «cicogna», а «gru», поскольку это от журавля, будь он в полете или на земле, исходят стихи, способные вызвать у человека пронзительную меланхолию. В стихах у Блока журавль встречается в десяти случаях. В первый раз, в хронологическом порядке, этот образ появляется в стихотворении *Как мучительно думать о счастье былом* и несет двойной смысл: сигнал прощания с миром и конец счастья. Со временем журавль у Блока претерпевает разные колебания в значении и даже значительные. Так в стихотворении *Золотистою долиной* птица отмечена мрачной меланхолией, близкой к человеческим переживаниям, потом же она уподобляется кораблю, символу надежды, обреченной погрузиться в бездны бушующего моря. В стихах о Руси птица становится символом герба как кондовой Руси, так и страждущей души поэта. В своем самом высоком выражении, а это в седьмом стихе из цикла *Кармен*, журавль наделен двойной контрастной валентностью: представляет интенсивный час в истории любви и начало ее конца.

Danilo Cavaion

Danilo Cavaion, già professore ordinario di Lingua e letteratura russa, ha insegnato a vario titolo nelle università di Padova, Udine, Trieste, Verona. Le sue ricerche hanno riguardato soprattutto i secoli XIX e XX con la produzione di vari articoli e volumi monografici. Tra i suoi lavori più articolati: Letteratura e acculturazione in Russia (Un protagonista: Pietro Čaad-aev, 1971); Memoria e poesia (Storia e letteratura dell'ebraismo russo moderno, 1988); Racconto e parabola in Leone Tolstoj (2004); Note sul linguaggio poetico moderno russo (2008).

Danilo Cavaion, formerly a full professor of Russian Language and Literature, has taught at University of Padua, Udine, Trieste, Verona. His research mainly concerned the 19th and 20th centuries with the production of various articles and monographic volumes. Among his most articulate works: Literature and acculturation in Russia (One protagonist: Pietro Čaadaev, 1971); Memory and poetry (History and Literature of Modern Russian Judaism, 1988); Tale and parable in Leone Tolstoy (2004); Notes on modern Russian poetic language (2008).

Pil'njak e le spie: Letteratura come intrigo e travestimento

Pil'niak and the Spies: On Understanding Literature as Intrigue and Disguise

La storia della fine di Boris Pil'njak, arrestato come spia giapponese, può essere riletta alla luce di quella dell'autore delle *Glosse* al suo libro di viaggio, Roman Kim. Arrestato anche lui come spia giapponese, questi riuscì a sopravvivere inventando storie incredibili sulla sua vita. Kim era davvero una spia, un agente dell'OGPU che si occupava dell'ambasciata giapponese a Mosca, e conosceva le logiche seguite dall'organizzazione. Una volta rilasciato, si sarebbe costruito una robusta carriera di scrittore di *spy-thrillers*. Il caso di Kim, dove realtà e finzione si scambiano continuamente di posto con effetti paradossali, offre l'occasione per uno sguardo diverso sulle peculiarità del funzionamento del sistema letterario sovietico, e per una nuova comprensione delle ragioni di incompatibilità tra Pil'njak e quel sistema.

The story of Roman Kim, the author of the *Glosses* to Boris Pilnyak's Japanese travel book, can help shed new light on the end of Pilnyak, who was arrested as a Japanese spy. Kim was arrested as well, but he managed to survive by inventing incredible stories about himself. He was a real spy – an OGPU agent working on the Japanese embassy in Moscow – and knew the organization's operational logics. After his release, he built himself a career as a spy-thriller writer. Kim's case, where reality and fiction constantly trade places with paradoxical effects, can help shed new light on the peculiarities of the Soviet literary system and on the reasons why Pilnyak could not find a place in that system.

BORIS PIL'NJAK, ROMAN KIM, REALISMO SOCIALISTA, SPY-THRILLER

BORIS PILNYAK, ROMAN KIM,
SOCIALIST REALISM, SPY-THRILLER

1

Le traduzioni dal russo sono mie dove non altrimenti specificato (DC).

*Finché in cambio dell'inchiostro chiedono sangue
la letteratura ha ancora una speranza.*

Aleksandr Genis

Nelle *Radici del sole giapponese*, il libro di viaggio di Boris Pil'njak, c'è un passaggio che, a posteriori, suona sinistro:¹

Nella morale dei popoli europei, il pedinamento, il fare indagatore, lo spionaggio, che pure esistono, sono considerati e ritenuti amorali: in Giappone non solo la cosa è onorevole, ma esiste tutta una scienza, chiamata Sinobi o Ninjutsu, la scienza del penetrare inosservati nelle case e nei campi del nemico, di spiare, di pedinare (per cui, tra parentesi, ogni europeo sappia che, per quanto tenga d'occhio le sue valigie, queste saranno comunque frugate da chi ha il compito di farlo), e da qui nasce la leggenda sul fatto che ogni giapponese all'estero è necessariamente una spia (Pil'njak 1927: 30).

Qualunque giapponese all'estero, e chiunque abbia avuto contatti col Giappone: con l'accusa di essere una spia giapponese lo scrittore, dieci anni dopo, sarebbe stato arrestato e fucilato. Alla base dell'accusa non sembra esserci altro che il soggiorno giapponese: Vitalij Šentalinskij, che ha studiato il fascicolo dell'inchiesta, trova la confessione di Pil'njak "parodistica":

Sembra che Pil'njak sia diventato una spia giapponese non per motivi ideali o per denaro, ma semplicemente così, senza bisogno di pressioni o di spiegazioni, in modo spontaneo e disinteressato. "Divenni agente di spionaggio all'interno di diverse fasce dell'intelligencija". E le informazioni che passava alla rete nemica riguardavano la vita

sociale nell'URSS, la letteratura e i gruppi esistenti all'interno dell'Unione degli Scrittori, perfino i nomi degli scrittori!

Ma dove, in quale Paese si valutano tanto gli scrittori? Come se fossero un qualche ordine misterioso in cui tutti i servizi stranieri del mondo sognano di infiltrarsi! (Šentalinskij 1994: 248).

Un Paese in cui gli scrittori si valutano tanto esiste, o meglio esisteva: l'Unione Sovietica. “In un Paese dove tutto era inventato (*sočinjalos'*) – dalla geografia ai prezzi del burro – la poesia non poteva valere meno della verità”, ha scritto Aleksandr Genis (1999: 25). Sulle conseguenze estetiche di un simile atteggiamento torneremo più avanti; ma, certo, sarebbe un'ingenuità preoccuparsi delle accuse concrete, e delle concrete confessioni, in un procedimento giudiziario del 1937. Se c'era bisogno di un motivo per fucilare Pil'njak, si trattava con tutta probabilità delle allusioni che questo si era permesso nella *Luna non spenta* (*Povest' nepogašennoj luny*); ma c'era bisogno di un motivo?

Nel carteggio di Il'ja Ėrenburg è compresa una lettera del 1965 di Semen Ljanders, un funzionario di partito e letterato (pubblicò, tra l'altro, il testo della celeberrima lettera di Bulgakov a Stalin e quello della telefonata di Stalin allo scrittore), che era stato per diversi anni vicedirettore delle *Izvestija*. Ljanders scrive per ringraziare Ėrenburg di averlo incluso, nelle sue memorie, nell'elenco delle persone arrestate ingiustamente nel corso della campagna “anticosmopolita” degli ultimi anni della dittatura staliniana; ringraziandolo, ritorna sulla storia del suo arresto aggiungendo un particolare curioso: tra i documenti che gli erano stati presentati dall'inquirente per metterlo con le spalle al muro e costringerlo a confessare, ricorda, c'era “un capitolo di un romanzo del grafomane Nikolaj Španov”. Si trattava, racconta la lettera, di una vendetta: Španov si era presentato nell'ufficio di Ljanders a reclamare

l'onorario per un romanzo consegnato al *Novyj mir* (che, peraltro, non risulta aver mai pubblicato suoi lavori); sentendosi rispondere che, nonostante la rivista fosse edita dalle *Izvestija*, solo la sua redazione era responsabile del pagamento dei manoscritti, aveva dato in escandescenze ed era stato allontanato.

E nel capitolo del romanzo allegato al fascicolo c'era un paragrafo più o meno di questo contenuto: portano nell'ufficio del generale una donna che ha sul volto le tracce di una passata bellezza. Lei siede nella poltrona che le viene offerta, accavalla le gambe con disinvoltura e chiede: "Dove sono il suo caffè e le sue sigarette, generale?" Era la spia di classe mondiale Elisa Ljanders. All'investigatore non serviva altro che questo cognome, e cominciò a pretendere una sincera confessione, dato che tutta la mia famiglia era fatta di spie, e il romanzo di Španov ne era la prova (Frezinskij 2006: 586-587).

Un romanzo è considerato documento probatorio in un caso criminale. Per di più, un romanzo di spionaggio: se Španov può essere definito un grafomane, lo è perché si può decidere, dato il livello dei suoi lavori, che non merita il titolo di scrittore; ma se di grafomane si tratta, è un grafomane di straordinario successo: il suo *Gli incendiari* (*Podžigateli*) fu stampato (e, a quanto pare, letto) in centinaia di migliaia di copie tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, ed è ristampato ancora oggi. Insieme al seguito, *I cospiratori* (*Zagovorščiki*), presenta la seconda guerra mondiale come frutto di un complotto degli agenti del capitale americano, mescolando invenzioni melodrammatiche a documenti autentici, fino a confondere totalmente realtà e finzione (vedi Colombo 2017): la stessa logica seguita nel caso reale che emerge dal carteggio di Ėrenburg. Il fatto

è che, agli investigatori, non poteva importare di meno della reale colpevolezza di Ljanders; l'arresto era effetto di un ordine dall'alto – evidentemente, basato sull'origine etnica – e la condanna scontata. Compilare un fascicolo era però necessario, senza sottilizzare troppo sulla qualità dei materiali che andavano a comporlo. Distinguere tra fatto e finzione, in un Paese di carta, era una finezza non richiesta.

Seguendo logiche del genere, nel periodo sovietico, le storie di spionaggio tendono spesso ad uscire dai libri. È perfetta incarnazione di questa situazione paradossale il caso dell'autore delle *Glosse* che completano il libro giapponese di Pil'njak (compresa una lunga nota sul *Ninjutsu*), Roman Kim.

Roman Nikolaevič Kim, o Kim Kiryon, figlio di un agiato esponente della colonia coreana di Vladivostok, aveva studiato diversi anni a Tokyo, si era laureato all'università della sua città natale e qui aveva iniziato una carriera accademica; all'inizio degli anni Venti si trasferì a Mosca, dove assunse incarichi di insegnamento di giapponese all'Istituto orientale e all'Accademia militare e pubblicò i primi lavori scientifici e i primi tentativi letterari (tra cui le prime traduzioni russe di Akutagawa Ryunosuke). L'attività di letterato però presto passata in secondo piano, mentre il tempo e le energie di Kim erano sempre più assorbiti dal suo lavoro principale, quello per cui era stato trasferito nella capitale: il lavoro di agente della sezione esteri dell'OGPU, l'attività spionistica nei confronti dell'ambasciata giapponese a Mosca, la decifrazione e traduzione dei messaggi diplomatici intercettati. Appare quasi una conseguenza logica, a uno sguardo contemporaneo, il fatto che nella primavera del 1937 sia stato arrestato con l'accusa di essere una spia giapponese. Sarebbe stato rilasciato nel 1945, sopravvivendo anche a una condanna a morte già formulata; la ragione principale per cui fu risparmiato, con tutta probabilità,

è che le sue competenze rimanevano indispensabili: nessuno, negli organi della Sicurezza di Stato, possedeva la sua conoscenza del giapponese (tanto più dopo che l’intera squadra che lavorava su quel Paese era passata nelle prigioni interne), e Kim avrebbe continuato il suo lavoro di decifrazione per quasi tutto il periodo di detenzione. Potrebbe avere avuto un certo peso, però, anche una sua mossa cosciente, una mossa che sfrutta abilmente il potere della narrativa sul plastico mondo sovietico. Nelle parole del suo biografo, Aleksandr Kulanov (2016: 242), “fu capace di ‘confessare’ in modo tale da mandare tutti in un vicolo cieco: dall’investigatore Verchovin al commissario del popolo Ežov e, si direbbe, anche la persona più importante della questione, Stalin”: raccontò all’inchiesta di non essere Roman Kim, ma Motono Kingo, figlio illegittimo dell’ex ambasciatore giapponese alla corte degli Zar, infiltrato nell’OGPU dal nemico fin dall’inizio della sua carriera. Questa rivelazione improvvisa, in una strategia da *Mille e una notte*, avrebbe imposto un prolungamento delle indagini e ritardato l’esecuzione della sentenza fino al momento in cui sarebbero subentrata altre considerazioni; a questo punto il nostro eroe ritrattò, e la vita di Motono Kingo giunse a una fine prematura.

Non si ha notizia del fatto che l’inchiesta che lo riguardava sia mai stata collegata a quella su Pil’njak; il caso di Kim – una persona che, lavorando all’interno dell’OGPU (una spia autentica), fu in grado di sfruttare la sua conoscenza delle logiche dell’organizzazione per sopravvivere – può, in parallelo, gettare nuova luce su quello di Pil’njak.

E le logiche sfruttate da Kim sono logiche narrative: se la storia mirabolante di Motono Kingo pare non essere altro che il frutto di un’immaginazione sfrenata adattata a circostanze eccezionali, l’intera storia di Roman Nikolaevič Kim non si distingue comunque per affidabilità. Fonti base per ogni studio della sua biografia sono essenzialmente

i fascicoli d'inchiesta, basati a loro volta sulle dichiarazioni dell'imputato; dove sono stati rintracciati documenti di altra provenienza questi hanno fatto emergere discrepanze difficili da spiegare e non hanno fatto che aumentare la confusione – Kim è stato definito da Kulanov (2014: 5) “un uomo che ha coscientemente cifrato la sua biografia al punto che ancora oggi non c’è quasi nessun fatto della sua vita che possiamo confermare con sicurezza”.

La vita di Kim, in altri termini, può essere considerata un’opera dello scrittore, il suo primo tentativo, e forse il suo capolavoro, nel genere del romanzo di spionaggio. Genere a cui si sarebbe dedicato con ottimo successo dopo il rilascio: a partire dal *Quaderno ritrovato a Sunchon (Tetrad', najdennaja v Sunčone)*, uscito nel 1951 sul *Novyj mir* e lodato dalla *Pravda*, e fino alla morte nel 1964, pubblicò una mezza dozzina di thriller, diversi dei quali – in particolare *Bruciare dopo la lettura (Po pročtenij sžeč'*, 1962) – ristampati più volte. Con una caratteristica che qui vale la pena di sottolineare: tutti i suoi lavori a partire dal 1960 circa, per quanto intrisi, come ogni romanzo sovietico del genere, di propaganda, presentano anche un aspetto metanarrativo e lasciano aperta la possibilità di una lettura ironica.

Sintomatico, da questo punto di vista, il suo ultimo libro, *Scuola di fantasmi (Škola prizrakov*, uscito postumo nel 1965): il testo è costituito da una serie di “rapporti” inviati a un anonimo superiore dal narratore, che sta frequentando un centro di addestramento per superagenti occidentali in un indeterminato Paese africano. Tra le materie insegnate, oltre ai classici del genere (lotta, uso delle armi, degli esplosivi e dei veleni), una lunga sezione è dedicata all’antica arte giapponese del *Ninjutsu* – che qui consiste fondamentalmente nelle tecniche di organizzazione dei colpi di Stato. Alla conclusione dei corsi, come esame finale, è prevista la partecipazione a un’autentica

operazione segreta; questa però fallisce, e il responsabile della scuola, “il comandante”, è misteriosamente ucciso. L’indagine avviata non raggiunge alcuna conclusione finché, nelle ultime pagine, con un ribaltamento improvviso (in palese violazione delle regole del giallo codificate da Raymond Chandler) il narratore confessa di essere l’assassino; e rivela al suo superiore, e insieme al lettore, le autentiche motivazioni che lo hanno mosso fin dall’inizio:

Dirò soltanto che mi ero iscritto ai corsi privati di investigazione (ditta Carrier) con un solo scopo: raccogliere le informazioni necessarie per scrivere gialli con competenza. Ma quando ho appreso che gli allievi più capaci venivano selezionati per proseguire gli studi e poi destinati a un lavoro di grande fiducia e che ero tra i prescelti mi è venuta l’idea di utilizzare questo dono della fortuna: raccogliere notizie per scrivere racconti e romanzi veridici sull’attività dei servizi segreti.

E dopo averla incontrata, quando ho capito che lei aveva creduto alla biografia che mi ero inventato e che avevo superato (senza accorgermene) tutti i test, ho deciso di andare avanti. Vada come vada! [...]

Quando mi ha detto che aveva deciso di spedirmi ai corsi speciali e poi alla scuola segreta “da qualche parte in Africa” ho deciso di seguire l’espempio di Stetson Kennedy e di Jean Cau. Il primo, un reporter americano, si è infiltrato nel Ku-Klux-Klan e poi ha scritto il libro Ho cavalcato con il Ku-Klux-Klan sulla base delle sue impressioni dirette. E il secondo, un giornalista francese, ha compiuto un’odissea per i luoghi segreti dove solo i prescelti sono ammessi e poi ha pubblicato un reportage sensazionale sulla “dolce vita” delle élites parigine.

La ringrazio di tutto cuore per avermi dato la possibilità di seguire i corsi della scuola AF-5. Ora ho i materiali per una serie di romanzi e di sceneggiature di spionaggio (Kim 2016: 316-317).

La “biografia” è un’invenzione; un’invenzione che serve al narratore a infiltrarsi nei servizi segreti allo scopo di raccogliere materiale per dei romanzi di spionaggio. Arte e vita si scambiano di posto con una libertà sorprendente: il personaggio di Kim presenta, insomma, un’analoga notevole con il suo autore.

Autore di successo, ripetiamo; ma il personaggio Roman Kim ha un successo senza dubbio superiore alle sue creazioni: il suo capolavoro è la sua biografia. Due monografie sul tema sono state pubblicate, nel 2015 (Prosvetov) e nel 2016 (Kulanov), quando poco o niente dei suoi romanzi era reperibile in libreria (il grosso delle ristampe postsovietiche è posteriore alle biografie, e ne è probabilmente conseguenza). In una di queste biografie il nome dell’eroe non compare neppure in frontespizio: il titolo, *Il “padrino” di Stirlitz*, istituisce un rapporto tra lo scrittore Kim e il personaggio della fortunatissima serie di Julian Semenov (per una coincidenza che in questo contesto è difficile non considerare significativa, il figlio di Semen Ljanders). Era stato lo stesso Semenov, nel presentare sulla stampa il film tratto dal primo romanzo della serie, *Non serve una parola d’ordine*, a scrivere che:

Il compagno di lotta di Isaev [il futuro Stirlitz], il čekist Marejkis, alias Chen, l’ho copiato per molti aspetti da una persona straordinaria, l’ottimo scrittore e intrepido combattente rivoluzionario Roman Nikolaevič Kim. Un rivoluzionario che ha lavorato clandestinamente a Vladivostok per tutto il periodo dell’occupazione, un uomo che di giorno frequentava l’università e alla notte compiva operazioni azzardate contro i bianchi, Roman Kim merita ancora molte pagine nei libri e molti metri di pellicola nei nuovi film che saranno girati sulle imprese dei soldati della rivoluzione che hanno combattuto in prima linea nelle guerre di classe (Semenov 1967: 18-19).

Semenov fa riferimento, insomma, alla biografia e non ai romanzi; ma i romanzi di Kim sono evidentemente per lui un'ispirazione importante. È a partire da Kim che, nel romanzo di spionaggio sovietico, si impone la possibilità di una lettura allegorica, che sarà la cifra con cui Semenov si affermerà come il più popolare scrittore in russo degli ultimi decenni.

La svolta è a centottanta gradi, e Kim è l'autore nella cui opera, più che in quella di chiunque altro, è possibile seguire il cambiamento passo dopo passo: se il pathos dei thriller degli anni staliniani è nello svelamento della doppia identità dei nemici del popolo, negli ultimi decenni sovietici il centro di gravità passa all'agente sovietico dietro le linee nemiche e al suo sforzo per mantenersi integro nonostante la necessità di mantenere una doppia identità. Stirlitz è di gran lunga il più popolare, ma tutt'altro che solo; condividono i suoi tormenti non solo gli eroi di autori che, come Semenov, hanno posizioni più o meno "liberali", ma anche quelli di uno stalinista del calibro di Vasilij Ardamatskij. Se possiamo spiegare i tormenti di Stirlitz con un'allusione alla doppia vita a cui è costretto l'uomo (e in particolare l'intelligent) sovietico negli anni della stagnazione brežneviana, è più difficile ipotizzare un'intenzione simile in un Ardamatskij. È espresso però, in uno dei suoi libri di maggior successo, un parallelo suggestivo tra il lavoro dell'agente segreto e quello dell'artista. Il ruolo dell'artista, e quindi dello scrittore, sovietico - nell'approccio, per di più, di un autore fedele al regime - è considerato analogo a quello della spia.

Il nostro agente Kravcov, in missione dietro le linee nemiche, ripassa la sua copertura, la storia accuratamente preparata che deve raccontare per giustificare la sua presenza nelle retrovie tedesche:

Ma una cosa è lo schema della versione in quanto tale, la cosa più difficile è vivere con sicurezza secondo questo schema, ricordando sempre una

gran quantità di dettagli della biografia inventata. Inoltre, bisogna essere un attore, e un attore talmente veritiero che allo spettatore (il nemico) non passi neppure per la testa di assistere a una recitazione e non alla vita stessa. Ecco dov'è quella “verità di vita” che a volte cercano tanto a teatro. Da questa verità dipende se vivranno o moriranno questi eroi senza nome, gli attori (Ardamatskij 1974: 120-121).

La “verità di vita” (*pravda žizni*), il faro verso cui le prescrizioni del realismo socialista impongono di dirigere la rotta non solo all’attore, ma a qualunque artista, è qui assimilata – possibile che l’autore non se ne rendesse conto? – a un inganno, lo spettatore (il lettore) al nemico.² Funzione dell’opera d’arte è, in questa logica, creare l’illusione della realtà allo scopo di manipolarla.

Se anche la valutazione è opposta, il discorso di Ardamatskij pare paradossalmente vicino, qui, a quello, successivo di qualche anno, di Ales’ Adamovič: in un saggio degli anni Ottanta, sbigottito per aver sentito una ragazza sovietica esprimere in tutta tranquillità il suo apprezzamento estetico per le uniformi delle SS, lo scrittore bielorusso ne accusa i libri e i film (“quegli interminabili istanti eccetera”, riferendosi al celeberrimo *serial* tratto dal romanzo di Semenov) per concludere: “In ogni caso i giochi letterari alla guerra, alle uniformi sui manichini, in cui si perde l’essenza stessa della guerra, l’essenza del fascismo, sono un’occupazione non solo inutile ma dannosa” (Adamovič 1985: 148).

Le “uniformi sui manichini” – quei “dettagli inessenziali” che per Roland Barthes erano “effetto di reale” e per i formalisti “motivirovka” – diventano, in quest’ottica, un travestimento paragonabile in tutto e per tutto a quello di una spia. Travestimento che, per Adamovič, è illegittimo: la soluzione che troverà sarà quella di presentare la verità nuda del documento, sostituendo ai romanzi i montaggi di testimonianze dei

² Pil’njak scrive, dal canto suo, nella *Luna non spenta* (2005: 346), che “La verità della vita è la sifilide” – tra virgolette, per la verità, citando gli annunci su un giornale: quello di un venerologo o di un farmacista, dobbiamo supporre.

superstiti alle repressioni naziste nelle campagne della Bielorussia (*Vengo da un villaggio in fiamme – Ja iz ognennoj derevni*, con Janka Bryl' e Vladimir Kolesnik) o all'assedio di Leningrado (*Le voci dell'assedio – Blokadnaja kniga*, con Daniil Granin).

Che Adamovič se ne rendesse conto o meno, la sua posizione veniva così a trovarsi vicina a quella del gruppo del “Novyj Lef” quando teorizzava, nell'ultimo quarto degli anni Venti, la “letteratura del fatto”. Teoria di cui è stato sottolineato spesso il paradossale ribaltamento rispetto ai precedenti programmi avanguardisti; tenendo in mente, in particolare, il percorso di un Viktor Šklovskij, la sua posizione di questi anni sembra privilegiare quello che, solo poco prima, meritava l'appellativo sprezzante di *motivirovka*. Si tratta, in effetti, di un ribaltamento di paradigma: come scrive Šklovskij nel suo libro su *Guerra e pace*, “Ci può essere un'opera letteraria in cui le trasformazioni improvvise dell'intreccio rappresentano l'elemento decisivo. Ci sono opere in cui l'intreccio gioca un ruolo secondario e serve solo per presentare il materiale. In questo caso l'intreccio non viene valorizzato e si produce una disgiunzione dell'intreccio dal materiale, percepita dagli autori stessi. Per molti scrittori russi l'intreccio non costituiva il problema più importante [dominanta]” (1978: 87).

Al modello *priem-motivirovka*, con l'intreccio che costituisce il *priem* della prosa (e la passione per i libri – come il *Tristram Shandy* – in cui il procedimento è “denudato”, immotivato) si viene a sostituire un modello *materiale-intreccio*, con l'intreccio che viene a costituire la *motivirovka* per l'inserimento del materiale. E, di nuovo, la preferenza è accordata alle soluzioni in cui la motivazione viene abolita: “L'intreccio è il grimaldello per una porta, non la sua chiave. Gli schemi degli intrecci corrispondono molto approssimativamente al materiale di vita a cui danno forma [oformljajut]. L'intreccio deforma il materiale

già per il fatto stesso che lo seleziona, e sulla base di criteri piuttosto arbitrari” (Šklovskij 1990: 408).

Un atteggiamento simile si lasciava intravvedere già nel saggio del 1925 su Pil’njak; mentre smonta la costruzione dell’*Anno nudo* con fare fondamentalmente derisorio (“Per il legame tra le parti Pil’njak utilizza ampiamente il parallelismo, questi paralleli si reggono su un’ideologia molto primitiva, sull’affermazione che la Russia è Asia e la rivoluzione una rivolta”), Šklovskij (1925: 128) sottolinea in positivo che “Il più fresco dei frammenti di Pil’njak: i frammenti di quotidiano degli anni 1918-1920, in queste note di un tempo incredibile, interessante già di per sé, il materiale toglie lo scrittore dai guai”.

Un “materiale”, insomma, “già di per sé interessante”, presentato con una motivazione – un travestimento – debole, trasparente. Non si può, ovviamente, apparentare direttamente Pil’njak alla “letteratura del fatto”, ma punti di contatto esistono.

Nelle conclusioni al saggio sull’*Anno nudo*, Ivan Verč scrive che esistono

perlomeno due linee principali lungo le quali si sviluppa il romanzo russo degli anni venti, due linee che potrebbero essere convenzionalmente definite con i termini contrapposti di romanzi dell’illusione e romanzi delle soluzioni pseudoconcrete. E non è un caso che il dibattito attorno a una presunta linea ideologica “chiara” dell’autore si fa più serrato (e contraddittorio), ogniqualvolta ci troviamo di fronte a qualche romanzo “strano”, “incomprensibile”, che “non rispecchia la realtà” e che non dà soluzioni univoche (2016: 211).

E il romanzo di Pil’njak fa chiaramente parte della prima categoria, quella priva di una chiara linea ideologica: possiamo spingerci a definirla

la linea che rifiuta il travestimento? I “parallelî” che Pil'njak utilizza per “legare le parti” sono facilmente riconducibili a una posizione ideologica – che la si ritenga o meno “primitiva”, è una posizione manifesta, facile da identificare: non rivestita (travestita) di una trama. La logica delle autorità sovietiche doveva inevitabilmente far sospettare che questa nudità nascondesse un'intenzione sovversiva inconfessata.

Nella sua classica storia dello *spy-thriller* britannico, Michael Denning ricorre, per spiegare il successo del genere, a Lukács, tra l'altro uno dei teorici del romanzo sovietico; e i termini della questione sono piuttosto simili:

Indeed, one can see the spy novel in the terms that Georg Lukács [...] used in his account of the modernist novel. Faced, in a period of imperialism and monopoly, with the inability to narrate the totality of social relations in the terms of individual experience, a number of short cuts were invented which magically reconciled individual experience with an increasingly reified and incomprehensible social order. Among these solutions Lukács identified the symbolists' inflation of the meaningless everyday detail to epiphanic transcendence, and the naturalists' aspiration to a complete positivist description and inventory of the social world. The solution invented by the spy novel was less complex and more ingenious: it kept a fairly traditional plot by making the spy the link between the actions of an individual – often an 'ordinary person' – and the world historical fate of nations and empires. History is displaced to secret conspiracies and secret agents, from politics to ethics. The secret agent returns human agency to a world which seems less and less the product of human action (Denning 1987: 14).

Vale la pena di ricordare che la soluzione che aveva in mente Lukács era un'altra, il realismo socialista. Pil'njak, nell'interpretazione di Verč, è lo scrittore che rinuncia a una soluzione semplificata, a una scorciatoia; scorciatoia che è facile trovare nelle teorie complottiste (in questo senso, il romanzo di spionaggio è la più tipica espressione letteraria dell'epoca staliniana; o, se non altro, suoi elementi sono presenti in gran parte della letteratura gradita al governo). La rinuncia all'intreccio può così leggersi come rinuncia all'intrigo.

Liberarsi dalle maschere non è però operazione semplice né indolore. Per citare ancora Verč: “Dal punto di vista poetico i ‘romanzi dell’illusione’ rappresentano un tentativo, importante per la letteratura russa, di allacciarsi al contemporaneo sviluppo del romanzo europeo che con il *Castello* di Kafka segna in pratica l’inizio del romanzo contemporaneo, quando all’uomo in letteratura non si chiede più di cambiare il mondo, ma, al massimo, ed è già uno sforzo non indifferente, di non perdere la propria identità facendosi inghiottire dalla ‘realtà esterna’” (2016: 212).

Se alla letteratura sovietica fu impedito di arrivare a Kafka, non fu possibile impedirlo alla realtà sovietica. “Siamo nati – nel celeberrimo aforisma di Vagrič Bachčanjan – per rendere Kafka realtà”. E la realtà torna implacabile ad affrontare lo scrittore fuori dalla pagina.

Pil'njak poteva, nell'introduzione alla *Luna non spenta*, tentare di smentire ogni allusione al caso Frunze; nella lettera aperta in cui rifiutava la dedica del racconto, Voronskij (1926: 184) argomentava che “tutta la situazione reale (*bytovaja obstanovka*), alcuni dettagli ecc. dicono il contrario”. La prefazione veniva così interpretata come un travestimento delle vere intenzioni dell'autore – ancora un travestimento operato, e tradito, attraverso dettagli di vita. La stesura di una trama viene così equiparata all'ordire trame contro il potere.

Se aveva ragione Voronskij – e con lui le autorità sovietiche – Pil'njak aveva, questa volta, trasgredito ai suoi principi, indossando una maschera letteraria per esprimere non visto una posizione su un fatto reale; e che la vendetta sia arrivata sul piano della realtà sarebbe allora un caso certo mostruoso, ma meno mostruosamente illogico di tanti altri. Si tratta, in ogni caso, di una strategia indubbiamente utilizzata, soprattutto nel dopoguerra, da moltissimi scrittori russi che ricorsero al cosiddetto “linguaggio esopico” per far arrivare al lettore messaggi cifrati superando la censura.

Messaggi cifrati: di nuovo, una tecnica da servizi segreti. E una tecnica che, con un nuovo paradosso, ha permesso la maturazione di frutti letterari di altissimo livello (Lev Losev ha intitolato il suo libro sul “linguaggio esopico” *Sui benefici della censura*).

Sul rapporto tra scrittore e agente segreto ritorna, da una nuova angolazione, Andrej Sinjavskij in un saggio del periodo dell'emigrazione:

Immaginatevi la situazione descritta a suo tempo da Anatolij Kuznecov, riferita con indignazione dalla “Literaturnaja gazeta”, che racconta, dalle parole di Kuznecov, a cosa si dedicava questi in solitudine fino al momento in cui ha abbandonato la Russia. Questo scrittore, impariamo, compilati certi misteriosi manoscritti, li sigillava in ampolle di vetro e, nelle notti più buie, le sotterrava nel suo giardino. Come si dice, sotterrava le prove, interrava un tesoro accumulato in modo illegittimo, come hanno fatto ladri e briganti di tutti i tempi e Paesi. Che scrittore è adesso?! - esclama la “Literaturnaja gazeta”, che non arriva a capire che tutta questa scena, che sembra copiata dalle pagine dell’Isola del tesoro, è meravigliosa, che [...] un episodio del genere è caro al cuore di uno scrittore, poiché tocca certe corde recondite del cuore del mestiere di scrittore in quanto tale. [...] Non siamo mica mercanti, in fondo,

mica commessi o leaders, e perfino il titolo di professore o di accademico per noi ha un retrogusto di eccessivo ottimismo. Per noi è la prima cosa, la più cara, è il nostro compito di scrittori che è così: sotterrare le ampolle, e nelle ampolle dei manoscritti, e nei manoscritti... ehi, mica lo diciamo così cosa c'è nei manoscritti!! (Sinjavskij 2003: 176-177).

Nei manoscritti, lo sappiamo da Kuznecov, c'era l'edizione non censurata del suo *Babij Jar*, la versione priva di travestimenti, che sarebbe uscita in Inghilterra (la storia dei manoscritti sotterrati è nell'introduzione a quella edizione – 1991: 8-9). Il punto da sottolineare è che Sinjavskij legge la storia in positivo, mostrando, in emigrazione, una sorta di nostalgia per la censura. Nostalgia che ritorna, in Aleksandr Genis, nel commentare la situazione venutasi a creare nella letteratura russa dopo il 1991: “Arkadij Belinkov ha scritto: ‘Tutta la grande letteratura russa è solo quello che ci è rimasto, quello che non sono riusciti a distruggere, che non è stato sterminato nel corso della guerra crudele e implacabile che le hanno fatto’. Adesso, a quanto pare, è venuto il momento di chiederci: ce ne sarebbe stata di più, di questa letteratura, e sarebbe stata più grande, se non le avessero fatto la guerra?” (Genis: 1999: 23). La censura, la guerra del governo alla letteratura, ha l'effetto, una volta di più paradossale, di attribuire alla letteratura significato, importanza sociale. Ma il discorso di Genis non si ferma a questo punto, postula anche una conseguenza diretta sul rapporto letteratura-realtà – il brano di seguito citato è il contesto del passaggio che riportavamo qualche pagina indietro:

Finché la Russia ha vissuto una vita immaginaria, lo scrittore vi occupava un posto straordinariamente importante – sedendo alla destra o alla sinistra del sovrano lo spingeva a destra o a sinistra. E la realtà obbediente

gli oscillava dietro, obbedendo ai capricci dell'invenzione artistica. [...] Lo scrittore russo ha conservato più a lungo degli altri il rispetto di sé perché, osservando ad occhio nudo la plasticità del mondo circostante, cedeva alla tentazione di migliorarlo. [...] Creando persone che parrebbero vive, autentiche, lo scrittore si egualgia a una divinità. Disponendo dei destini dei suoi eroi, fa la parte di un dittatore onnipotente che modella la realtà secondo un suo piano. La vita artificiale collabora con quella naturale – si assiste alla sovrapposizione di una realtà alterata all'altra (Genis 1999: 23).

Per riportare il discorso nei termini che abbiamo utilizzato finora, la “vita artificiale” si traveste da “vita naturale” (complice il carattere “alterato” di quest’ultima) e funziona finché l’agosto 1991 non le strappa la maschera.

“Censorship – scrive Losev (1984: 4) – treats literary texts as non-literary”, e più avanti precisa che: “...because the text is one thing in the political structure and another in the artistic structure, the Censor and Author, while seemingly dealing with the same quantity, are actually dealing with two disparate quantities” (5).

Quando il posto della censura viene preso dalla polizia politica, giocare secondo regole diverse diventa pericoloso. Il potere sovietico porta la tendenza a prendere tutto alla lettera, il “realismo paranoide” di cui parla Evgenij Dobrenko (1999: 438), a un livello fatale. In un Paese di carta, l’effetto di reale ha effetti sulla realtà. In un Paese di carta, può capitare di essere chiamati a rispondere degli atti del personaggio di un romanzo di spionaggio che porta il nostro cognome; in un Paese di carta, la “leggenda” che vuole ogni giapponese una spia non si distingue più dalla realtà, e chiunque abbia avuto a che fare con i giapponesi si trova coinvolto automaticamente nel gioco di spie. Il problema tra Pil'njak e l'OGPU è un problema squisitamente semiotico. ♣

Bibliografia

ADAMOVIČ, ALES', 1985: *Ničego važnee: Sovremennye problemy voennoj prozy*. Moskva: Sovetskij pisatel'.

ARDAMATSKIJ, VASILIJ, 1974: *Saturn počti ne viden*.

Taškent: Uzbekistan.

COLOMBO, DUCCIO, 2017: Nikolai Shpanov and the Evolution of the Soviet Spy Thriller. *CALL: Irish Journal for Culture, Arts, Literature and Language* 2, 1. Dublin: Arrow. 1-13.

DENNING, MICHAEL, 1987: *Cover Stories: Narrative and ideology in the British spy thriller*. London and New York: Routledge & Kegan Paul.

DOBRENKO, EVGENIJ, 1999: *Formovka sovetskogo pisatelja: Social'nye i estetičeskie istoki sovetskoy literaturnoj kul'tury*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.

FREZINSKIJ, BORIS (ed.), 2006: *Počta Il'i Ėrenburga: Ja slyšu vse... 1916-1967*. Moskva: Agraf.

GENIS, AEKSANDR, 1999: *Ivan Petrovič umer*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

KIM, ROMAN, 2016: *Škola prizrakov*. Moskva: Veče.

KULANOV, ALEKSANDR, 2014: *V tени voschodiaščego solnca*. Moskva: Veče.

KULANOV, ALEKSANDR, 2016: *Roman Kim*. Moskva: Molodaja gvardija.

KUZNECOV, ANATOLIJ, 1991: *Babij Jar: Roman dokument*. Moskva: Sovetskij pisatel'-Olimp.

LOSEFF, LEV, 1984: *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Sagner.

PIL'NJAK, BORIS, 1927: *Korni japonskogo solnca*. Leningrad: Priboj.

- PIL'NJAK, BORIS, 2003: *Sobranie sočinenij v šesti tomach, t. II.* Moskva: Terra-Knižnyj klub.
- PROSVETOV, IVAN, 2015: "Krestnyj otec" Štirlica. Moskva: Veče.
- SEMENOV, JULJAN: 1967: Parol' ne nužen. *Smena* 19. Moskva: Pravda. 18-19.
- ŠENTALINSKIJ, VITALIJ, 1994: *I manoscritti non bruciano.* Milano: Garzanti.
- SINJAVSKIJ, ANDREJ, 2003: *Literaturnyj process v Rossii: literaturno-kritičeskie raboty raznyh let.* Moskva: RGGU.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1925: O Pil'njake. *LEF* 3. 126-136.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1978: *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (Saggio su Guerra e Pace).* Parma-Lucca: Pratiche.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR. 1990: *Gamburgskij sčet: Stat'i - vospominanija - èsse (1914-1933).* Moskva: Sovetskij pisatel'.
- VERČ, IVAN, 2016: *Verifiche. Preverjanja. Проверки.* Trieste: ZTT, EST; EUT.
- VORONSKIJ, ALEKSANDR, 1926: Pis'mo v redakciju. *Novyj mir* 6. 184.

Резюме

Сопоставление со случаем Романа Кима может помочь выяснить причины и обстоятельства гибели Бориса Пильняка. Автор «Ног к змею», «глосс», сопровождающих книгу путевых заметок Пильняка «Корни японского солнца», Ким, как и Пильняк, был арестован как японский шпион; он, однако, сумел выжить – несмотря даже на уже оформленный смертный приговор. Его стратегия выживания основывалась на творчестве – он стал придумывать все новые и более запутанные версии своей биографии, и этим затянул следствие до момента, когда власти переменили свои намерения. Кима спасли, вероятно, его знания о логике работы тайных служб: шпионом он действительно был – он занимался, в своем качестве агента ОГПУ, японским посольством в Москве, расшифровывал похищенные дипломатические сообщения. Он был, следовательно, ценным человеком для руководства; но, что более важно, он понимал, настолько пластичной была советская действительность, легко подчинявшаяся творческому вымыслу. Случайно ли, что после освобождения Ким стал автором успешных шпионских детективов? Почти все его детективы, при этом, легко поддаются аллегорическому, «эзоповому» прочтению – с этой точки зрения он одним из первых показал пример будущему поколению детективистов, в том числе и Юлиану Семенову.

Работа художника, в том особенном ее понимании, собственном советскому официозу, действительно близка к работе разведчика – они оба стремятся к «правде жизни»: второй для того, чтобы обманывать врага, а первый, следовательно, чтобы обманывать читателя (зрителя). Об этом писал Алекс Адамович, когда он переходил от романа к монтажу собранных аутентичных

свидетельств; об этом писал в свое время и «Новый Леф»: детали быта – то, что формалисты называли «мотивировкой», приравниваются к маскировке. В позднеформалистическом дискурсе эпохи «нового Лефа», при этом, «мотивировкой» (маскировкой) стал сюжет. Пильняк, с этой точки зрения, писал без маски, с обнаженным лицом – вот главная причина его расхождения с официозом. А когда, в предисловии к «Повести непогашенной луны», он уверял, что не намекает на гибель Фрунзе, его слова звучали как неловкая попытка маскировки.

Duccio Colombo

Duccio Colombo is Associate professor of Russian at the University of Palermo. He is the author of Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico (Pisa 2008) and The Soviet Spy Thriller: Writers, Power, and the Masses, 1938-2002 (New York 2022).

Intellettuali e artisti russi a Trieste

Russian Intellectuals and Artists in Trieste

❖ ANTONELLA D'AMELIA ▶ *adamelia@unisa.it*

L'articolo analizza l'attività artistica e teatrale di alcuni intellettuali russi a Trieste nella prima metà del Novecento. In particolare focalizza l'attenzione su due ambiti: 1. l'ambiente ebraico, uno dei più numerosi e antichi d'Italia, legato da mille fili con gli esuli ebrei provenienti dall'Europa orientale, in cui operano il pittore Jakov Žirmunskij, l'architetto Josif K'jačig e l'ingegnere Nikolaj Ginzburg; 2. la scena del Teatro Verdi, straordinario centro di diffusione della cultura mitteleuropea, in cui si esibiscono molti musicisti, cantanti e compositori russi e debutta la troupe dell'attrice Tatiana Pavlova. Della tournée di Pavlova e degli allestimenti registici di Petr Šarov, Sergej Strenkovskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko scrive entusiasticamente Gabriele D'Annunzio.

The essay analyses the artistic and theatrical activity of some Russian intellectuals in Trieste in the first half of the 20th century. In particular, attention is focused on two areas: 1. the Jewish milieu, one of the most numerous and oldest in Italy, linked by a thousand threads with Jewish exiles from Eastern Europe, where the painter Jakov Žirmunskij, the architect Josif Kyacigh, and the engineer Nikolaj Ginzburg worked; 2. the stage of Teatro Verdi, an extraordinary centre for the dissemination of Central European culture, where numerous Russian musicians, singers and composers perform, and actress Tatiana Pavlova's troupe debuts. Gabriele D'Annunzio writes enthusiastically of Pavlova's tour and about the stage productions by Petr Šarov, Sergei Strenkovsky and Vladimir Nemirovič-Dančenko.

1

Nei primi due decenni del secolo il Narodni dom mette in scena pièce di Čechov (*Medved'*, 1908, 1918), Tolstoj (*Vlast' t'my*, 1909, 1920; *Voskresenie*, 1910; *Zivoj trup*, 1911), Gogol' (*Revisor*, 1910, 1919), Gor'kij (*Nedne*, 1911), Turgenev (*Čužoj chleb*, 1918), Andreev (*Amfisa*, 1919). In seguito pur tra mille difficoltà e in differenti sedi continua la sua attività teatrale e musicale fino al 1927, come ha ricostruito Bogomila Kravos nel libro *Un teatro per la città* (2015).

Lo storico sceglie la sua storia nella storia
(G. Bachelard, *L'eau et les rêves*)

La trama intellettuale degli avvenimenti della storia si oggettiva nella rete di associazioni che la soggettività dello storico intreccia. Con efficacia Edward H. Carr ha confutato la contrapposizione tra “il nocciolo duro costituito dai fatti” e la “polpa circostante costituita dalle interpretazioni, soggette a discussione” (Carr 1961: 9-10). Ciò che sappiamo della storia dei secoli passati è stato trascritto da generazioni di amanuensi e trascelto da generazioni di storici. Sono le interpretazioni che ci avvicinano agli accadimenti del passato e producono le connessioni che tra questi stabiliamo.

Centro la mia attenzione su Trieste, arcipelago di culture e differenti gruppi etno-linguistici, per mettere in luce e ricongiungere i fili che legano nella prima metà del XX secolo alcuni esponenti della cultura russa emigrata a questa vivida realtà cittadina, popolata di case editrici, circoli artistici, società musicali, istituzioni culturali, teatri. In particolare cerco di delineare i contorni di alcune personalità russe che sono vissute e hanno operato a Trieste, focalizzando l'attenzione principalmente su due ambiti: l'ambiente ebraico, legato da mille fili con gli esuli ebrei provenienti dall'Europa Orientale, e la scena teatrale del Teatro Verdi, importante centro di diffusione della cultura italiana e mitteleuropea. Sullo sfondo, come sullo schermo traballante del *Kaiserpanorama* rievocato da Walter Benjamin (1979: 13), si anima Trieste, emporio e porto dell'Impero asburgico dove convivono italiani, tedeschi, sloveni, croati, greci, dove sono attivi il Circolo artistico, il Politeama Rossetti, la Società filarmonico-drammatica, l'Università popolare, il Narodni dom,¹ i grandi sodalizi assicurativi... Qui senza strappi scorre la vita dell'apprezzato commerciante Ettore Schmitz

che nelle ore di svago si diletta di musica e letteratura nella sua villa ai margini della città e studia l'inglese insieme allo squattrinato Joyce; qui l'editore e musicografo Carlo Schmidl raccoglie quei tesori teatrali e musicali che costituiranno le basi del suo museo fondato nel 1922, ma ricerca anche le notizie biografiche sulla produzione operistica per il suo *Dizionario dei musicisti* (cfr. Levi 1968: 31, 80); qui Emilio Treves,² figlio del rabbino di Trieste Sabato Graziadio Treves, fonda la casa editrice Treves, cui collaborano tra gli altri De Amicis, Verga, Boito, D'Annunzio, e alcuni quotidiani (*Corriere di Milano*, poi *Corriere della sera*) e riviste significative come *L'illustrazione italiana* o *Il secolo XX*, le cui copertine negli anni Trenta saranno originalmente illustrate dal pittore emigrato Vsevolod Petrovič Nikulin (1890, governatorato di Cherson – 1968, Milano).

Provo a ricostruire l'attività di alcuni russi che hanno vissuto o operato in ambito triestino nel dopoguerra alla luce delle scarne notizie contenute nei materiali d'archivio o nelle cronache giornalistiche, scusandomi in anticipo con il lettore per l'aridità di qualche biografia.³

Dopo la rivoluzione d'Ottobre Trieste, terra di frontiera, è luogo di transito di molte migliaia di esuli russi, soprattutto di origine ebraica, che da lì s'imbarcavano per la Palestina o l'America. Le vie di allontanamento dalla Russia, affermatasi bolscevica dopo la vittoria dell'Armata rossa nella guerra civile, erano principalmente due: dal sud, da Odessa o dalla Crimea verso Costantinopoli, e dal nord, dai paesi baltici e dalla Germania verso Trieste.

Nel 1921 nell'ambiente ebraico di Trieste prende vita un'iniziativa, nella quale sono coinvolti diversi esponenti dell'emigrazione russa in Italia: la nascita – favorita dal Consorzio delle comunità israelitiche italiane – del “Comitato di assistenza per gli emigranti ebrei” che sarà attivo tra il 1921 e il 1939 con filiali a Venezia, Genova, Torino

² Cognata di Emilio Treves e anello di collegamento per l'attenzione data al mondo russo dalla casa editrice è l'odesita Elena Michajlovna Vivodcova (Wivodoff; 1848–1940), moglie del fratello, l'avvocato Enrico Treves (1829–1913), viceconsole italiano a Vienna negli anni '70–'80 dell'Ottocento, che appassiona alla cultura e lingua russa – questa passione nel tempo si rivelerà proficua per il loro lavoro – i suoi tre figli: Olga (1873–1945), Guido (1875–1932), successivamente condirettore della casa editrice e direttore de *L'illustrazione italiana* e Giulia (1877–?), traduttrice dal russo.

³ Sulla presenza russa in Italia nella prima metà del Novecento e le personalità citate cfr. l'enciclopedia *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka*, sostaviti i naučnye redaktory A. d'Amelia i D. Rizzi, Moskva: ROSSPEN, 2019.

e Napoli. Il Comitato è ideato durante il XII Congresso sionista, svoltosi a Karlsbad nel 1921, quando – oltre a raccogliere fondi tra le comunità ebraiche della diaspora per la costruzione della madrepatria ebraica in Palestina – si mobilitano le organizzazioni di soccorso di tutto il mondo per sostenere i profughi ebrei provenienti dall’Europa Orientale e dai territori dell’ex Impero russo (secondo i dati resi noti al Congresso erano circa 15.000 gli ebrei privi di mezzi che si rivolsero agli ebrei italiani). Presieduto dall’avvocato Angelo Sullam (1881-1971), presidente del Gruppo sionistico veneto e redattore de *L’Idea Sionista*, il Comitato sostiene e favorisce l’emigrazione ebraica verso la Palestina (contemporaneamente aiuta quanti rimangono nelle terre d’origine), cooperando con tutte le istituzioni e associazioni di soccorso, italiane e internazionali, impegnate nell’assistenza agli esuli. Tra queste “l’Associazione per l’assistenza agli ebrei vittime dei pogrom” con sede a Roma in Via Po 25, di cui sono promotori tra gli altri importanti esponenti della diaspora russa: l’ingegnere e imprenditore Lazar’ Jakovlevič Poljakov (1851-1927), discendente della famosa famiglia di banchieri russi, i socialisti rivoluzionari Grigorij Il’ič Šrejder (1859-1940) e Isaak Il’ič Šrejder (1862- dopo 1952), impegnati tutta la vita nella lotta al bolscevismo, e il medico e scrittore Moisej Aronovič Bejlinson (1889-1936), ideatore insieme a Dante Lattes, altra significativa personalità della vita culturale ebraica di Trieste (vi insegnò ebraico nelle scuole israelitiche e sposò nel 1900 Emma Curiel, figlia del direttore de *Il Corriere israelitico*), dell’ambizioso progetto di tradurre dallo yiddish i testi fondamentali della letteratura e del pensiero ebraico che affondava le sue radici nell’Europa centro-orientale; insieme nel giro di soli cinque anni pubblicano tredici volumi, fra cui le prime traduzioni italiane di Martin Buber: *Sette discorsi sull’ebraismo*, 1923 e *La leggenda del Baal Shem Tov*, 1925.

Collabora con il “Comitato italiano di assistenza per gli emigrati ebrei” e vive a Trieste dal 1924 al 1929 anche il pittore Jakov Žirmunskij, nato il 6 settembre 1887 da Arkadij Žirmunskij e Sofija Malkiel’, fratello dello storico dell’arte e filologo Miron Malkiel-Žirmunskij (1890, Pietroburgo - 1974, Lisbona), cugino per linea paterna del famoso linguista Viktor e per linea materna della poetessa e traduttrice dall’italiano Raisa Bloch (1899, Pietroburgo - 1943, lager tedesco). Dopo gli studi in Russia (con Ian Cionglinskij alla Accademia delle Arti di Pietroburgo) e in Germania (a Monaco con Franz von Stuck), nel 1914 Jakov Žirmunskij si trasferisce in Italia, per dedicarsi alla pittura e nel 1917 per la prima volta presenta a Roma i suoi lavori (*Ritratto della moglie, Arancio e tre Studi di Capri*) alla “Esposizione degli amatori e cultori di belle arti” che si tiene nei locali della Biblioteca Gogol’ in Via delle Colonnette, 27. In Italia l’artista dimentica i ritratti psicologico-realistici dell’esordio e tenta esperimenti con il colore e la luce: dipinge paesaggi assolati, antiche cittadine medioevali dell’Umbria o del Lazio. Nel 1923 espone al Castello Sforzesco 20 vedute di Olevano Romano, Assisi e Perugia, che gli attirano la benevola attenzione della critica (la Società umanitaria di Milano acquista 8 suoi quadri, oggi conservati alla Galleria d’arte moderna di Milano e alla Villa Reale di Monza).

Dal 1924 Žirmunskij si trasferisce a Trieste, dove già vive dal 1913 il fratello Costantino con la moglie Raisa Moiseevna Žirmunskaja (1893-1971), sorella del linguista. Qui si lega d’amicizia con il pittore autodidatta Arturo Nathan (1891-1944), affascinato dalla pittura metafisica di De Chirico e Savinio, che dal 1924 al 1938 partecipa alle mostre organizzate dal sindacato degli artisti di Trieste e Udine. Li unisce l’appartenenza all’ambiente ebraico, la scelta pittorica fatta contro la volontà della famiglia (i due padri avevano fantasticato per loro un redditizio futuro di commercianti), ma anche la frequentazione

4

Rassegna Nazionale
di Arti Figurative,
promossa dall'Ente
autonomo
Esposizione Nazionale
Quadriennale d'Arte
di Roma, Istituto
Grafico Tiberino,
Roma 1948, p. 15.

dell'élite intellettuale e del Circolo artistico di Trieste (Nathan era legato a Bobi Bazlen, alle pittrici Leonor Fini e Linuccia Saba, conosceva Umberto Saba e Italo Svevo). Numerose sono le personali di Žirmunskij sullo scorso degli anni '20-'30: nel 1926 espone a Trieste al Circolo artistico, nel 1931 a Livorno, nel 1932 in una piccola galleria privata di Roma, nel 1934 a Milano; in questi anni inizia anche a collaborare con il museo d'arte di Tel Aviv e a pubblicare saggi sull'arte nella *Rassegna mensile di Israel*, fondata a Firenze da Dante Lattes e Alfonso Pacifici. Poi nel 1938 d'improvviso, dopo la promulgazione delle leggi razziali sparisce dal panorama italiano per riapparire solo nel dopoguerra, quando nel 1948 è chiamato a organizzare alla Quadriennale di Roma la prima mostra retrospettiva su Nathan ed espone paesaggi e disegni dell'amico, morto il 25 novembre 1944 nell'ospedale del campo di prigione di Biberach an der Riss, con questo commento: "nelle sue tele, nei suoi disegni, ad eccezione dei primi autoritratti e dell'unico ritratto della sorella eseguiti dal vero, la realtà quotidiana 'turbida e maligna' è stata bandita senza pietà e vi regna sovrano il sogno dell'artista poeta, sogno che in certe tele è minaccioso, tragico ed inquietante, e in altre invece è sereno, anche se impregnato di una affascinante malinconia".⁴

Segnato dalla diaspora attraverso tre continenti (Russia, Italia e America) è un altro intellettuale di origine ebraica vissuto a lungo a Trieste, il fratello maggiore di Leone Ginzburg, Nicola (10.5.1899, Odessa - 30.7.1985, Philadelphia), il primo della famiglia a venire in Italia nel 1919 per studiare al Politecnico di Torino, dove si laurea in ingegneria industriale meccanica nel 1925. Dopo i primi lavori a Ferrara e Venezia, dal 1927 al 1938 lavora a Trieste alle Assicurazioni Generali, dove ricopre - come scritto nel suo curriculum - la carica di "ingegnere capo dei servizi inerenti agli impianti di riscaldamento, condizionamento e ventilazione dell'Ufficio Costruzioni" (Avalle 1989: 80) e progetta

la costruzione di edifici in diverse capitali europee – Berlino, Vienna, Praga, Zagabria, Bruxelles, Torino. Dal rigido controllo che la polizia fascista esercita su tutta la famiglia sappiamo che dal gennaio 1934 si trasferiscono a vivere a Trieste anche la madre Vera Griliches (1873-1963) e la sorella maggiore Marussia (1896-1994), che insegna francese e inglese all’Istituto Nautico di Lussinpiccolo.⁵

Nel settembre 1936 Nicola Ginzburg sposa Luisa Artom, figlia del senatore Ernesto Artom (1878-1935) e di Ada Treves, da cui avrà due figli, Vittorio (nato a Trieste nel 1937 e morto a Philadelphia nel 2018) e Ellen, nata nel 1944 in America, diventata poi scrittrice e storica. Con la promulgazione delle leggi razziali, nel 1938 è ‘liquidato’ dalle Assicurazioni Generali e costretto a decidere rapidamente del proprio destino: l’idea di lasciare l’Italia è sofferta (all’Archivio di Stato di Trieste si conservano i documenti in cui chiede di continuare a risiedere in Italia), per qualche tempo vive a Roma presso i parenti della moglie in attesa del visto per la Palestina o l’Inghilterra, ottiene invece attraverso un conoscente il visto americano e nel settembre 1939 si imbarca da Napoli per New York sulla nave Vulcania. Come molti ebrei italiani che, lasciato il loro paese, dovettero cambiare radicalmente attività negli Stati Uniti adattandosi a lavori meno qualificati, così Ginzburg non trova all’inizio un lavoro consono alla sua specializzazione e studia con difficoltà la nuova lingua. Contribuisce al bilancio familiare la moglie, modellando piccole sculture che hanno successo tra le borghesi americane. Come per la famiglia Kameneckij (cognome russo dell’inviatore speciale, poi direttore del *Corriere della Sera*, Ugo Stille), accettare la seconda emigrazione e lo stile di vita americano è assai arduo: gran parte delle impressioni sul nuovo ambiente sono contenute nelle lettere che Ginzburg scrive alla madre e ai fratelli, pubblicate dalla figlia Ellen.

5

Cfr. ACS. PS. PolPol. B. 595. F. Ginzburg Nicola e Ginzburg Leone; ACS. PS. A4 bis. F. Ginzburg Maria di Teodoro.

6

Su di lui cfr. M. Jevnikar, *Kjačič Jože, in Primorski slovenski biografski leksikon*, vol. 8, Goriška Mohorjeva družba, Gorica 1982; C.H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Hamerle, Trieste 2009.

Dall'area della Slavia friulana proviene invece l'architetto e pittore Giuseppe Chiacigh (Josif K'jačig; 10.12.1895, Vladikavkaz - 25.3.1967, Trieste), figlio di commercianti veneziani, trasferitisi nella seconda metà del XIX secolo nel Caucaso, dove fondarono una colonia veneta non lontano da Vladikavkaz.⁶ Chiacigh frequenta la scuola d'arte di Kazan' e l'Accademia delle Arti a Pietroburgo, ma dopo la rivoluzione d'Octobre emigra con la famiglia e vive tra Udine, Rovigo, Venezia e Trieste. Nel 1920 si diploma architetto all'Accademia di Belle Arti di Venezia, nel 1928-1930 collabora con le vetrerie di Murano, disegnando vasi e oggetti d'uso che hanno uno straordinario successo (oggi si conservano nei musei di New York, Londra e Berlino). Negli anni Trenta è presente alle Biennali di Venezia e alle Esposizioni delle Arti decorative di Firenze e Milano (tra i suoi acquirenti anche il re d'Italia Vittorio Emanuele III), affresca edifici e chiese in Slovenia e in Italia. Nel 1937 è invitato a dipingere il Santuario della Beata Vergine del Pilastrello a Lendenara in provincia di Rovigo; vi lavora dal settembre 1938 al settembre 1942, rappresentando nell'abside scene della vita della Vergine e nella cupola della cappella di S. Antonio le Quattro virtù Cardinali alate, che a chiaroscuro si stagliano sullo fondo luminoso delle nicchie; decora inoltre la volta della navata centrale con quattro pannelli: *La liberazione della città dalla peste* (1630), *La liberazione dalla peste degli animali* (1748), *Il miracolo della preservazione di Lendenara dalla rotta dell'Adige* (rappresentato simbolicamente dalla figura mitologica di Tritone), e *Il Sacro Simulacro che riceve forza taumaturgica da un raggio di luce che parte dalla Vergine in gloria*.

Dopo la Seconda guerra mondiale Chiacigh si dedica soprattutto alla pittura da cavalletto, partecipa a diverse mostre collettanee e in quadri di impronta espressionista raffigura temi della storia russa (eventi della guerra del 1812, duelli, accampamenti di soldati) e della cultura

popolare (scene di vita cosacca e tatara). Sotto la sua guida la figlia Maria, nata a Venezia nel 1935, diventa pittrice a sua volta e dal 1957 collabora alla gestione del Circolo Artistico di Trieste.

SPETTACOLI MUSICALI E TEATRALI RUSSI A TRIESTE

Posta per la sua posizione geografica tra le due capitali della musica Vienna e Milano, Trieste assiste alle esibizioni di molti cantanti d'opera e musicisti russi che nel primo dopoguerra calcano le scene della Società Filarmonico-drammatica e del Teatro Verdi. Nelle sale della Filarmonica nel marzo 1921 suona accompagnato dalla pianista russa Elena Rombro Braude (1871, Pietroburgo - 24.5.1952, Capri) il famoso contrabbassista Sergej Kusevickij,⁷ il quale “già in fama di grande direttore d'orchestra, diede quella sera una strabiliante prova sul suo difficile strumento” (Levi 1968: 51), mentre sul palcoscenico del Teatro Verdi nel marzo 1923 canta nel *Nabucco* di Verdi la soprano Nadine Borina (pseudonimo di Nadežda Romanovna Grigor'eva; 1885-1973, Los Angeles), nota in Italia per gli spettacoli al Teatro Dal Verme di Milano (*Tosca* di Puccini, *Loreley* di Catalani) e alla Fenice di Venezia (*La Valchiria* di Wagner). Nel 1928 è la volta di Aleksej Kanšin,⁸ interprete dalla straordinaria voce di tenore e di basso, che al Teatro Verdi si esibisce nel *Tristano e Isotta* di Wagner e al Castello Reale di Miramare nella *Gioconda* di Ponchielli, nella *Bohème* di Puccini, nell'*Aida* e *Mefistofele* di Verdi.

Dal 1929 diventa direttore artistico delle stazioni radio di Genova e Trieste il compositore Daniil Amfiteatrov (29.10.1901, Pietroburgo - 7.6.1983, Roma), figlio dello scrittore e allievo di Ottorino Respighi. Della sua attività a Trieste Maria Tibaldi Chiesa ricorda il *Preludio a una Messa da Requiem*, prima parte di un'opera per orchestra e coro di ampie

⁷ Sergej Aleksandrovič Kusevickij (1874, Vyšnij Voločëk, provincia di Tver' - 1951, Boston) studia direzione d'orchestra con Arthur Nikisch a Berlino dal 1905, debutta con i Berliner Philharmoniker nel 1908. Negli anni '20 suona spesso in Italia, dal 1921 al 1928 organizza a Parigi *I concerti di Sergej Kusevickij*, considerati tra i maggiori eventi del mondo musicale dell'epoca, poi si trasferisce in America, dove dirige la Boston Symphony Orchestra.

⁸ Aleksej Michajlovič Kanšin (1881 - dopo il 1939), emigrato nel 1922 a Milano, è tra gli interpreti del *Boris Godunov* di Musorgskij alla Scala (1925), del *Sigfrido* di Wagner alla Fenice nella stagione 1927/28, del *Sigfrido* e *La campana sommersa* di Respighi al San Carlo di Napoli e al Teatro Comunale di Bologna nella stagione 1929/30. Dopo il trasferimento in Francia nel 1939 è internato nel lager nazista di Le Vernet e se ne perdono le tracce.

⁹
Grigorij Pavlovič Pjatigorskij (1903, Ekaterinoslav - 1976, Los Angeles), amico di Prokof'ev e Stravinskij che gli dedicano opere per violoncello, suona spesso in Italia negli anni '30, eseguendo anche composizioni di Mario Castelnovo-Tedesco.

¹⁰
Emil Al'bertovič Kuper (1877, Cherson - 1960, New York), direttore dell'Opernyj Teatr di Kiev (1900-1907) e del Bol'soj Teatr (1910-1919), nel 1924 emigra a Parigi. Durante l'occupazione nazista della Francia ripara negli Stati Uniti, dove dal 1944 al 1950 è il primo russo a salire sul podio della prestigiosa Metropolitan Opera di New York.

¹¹
Nel 1930 la compagnia Pavlova presenta in marzo *Resurrezione* di Tolstoj (riduzione scenica di Sergej Strenkovskij, tradotta da Lucio Ridenti; debutto al Teatro Biondo di Palermo il 27 ottobre 1928), in luglio e agosto *Mirra Efros* di Jakov Gordin (riduzione scenica di Jakov Lvov, regia di Tatiana Pavlova, scene di Leonid Brailovskij; debutto al Teatro Valle di Roma il 5 gennaio 1929), in ottobre *L'uragano* di Aleksandr Ostrovskij (regia di Petr Šarov e Tatiana Pavlova, scene e costumi di Leonid Brailovskij; →

proporzioni che, diretto dall'autore, viene eseguito nel 1931 (M. Tibaldi Chiesa, *Daniel Amfitheatros*, "L'Ambrosiano", 27 maggio 1933, p. 3).

Il Circolo artistico di Trieste, che dopo la chiusura della Società Filarmonica organizza anche serate musicali, assiste il 4 marzo 1929 al concerto di Grigorij Pjatigorskij,⁹ primo violoncello dei Berliner Philharmoniker con Wilhelm Furtwängler, che presenta un severo programma di sonate di Boccherini, Brahms, Debussy, e il 24 aprile 1930 all'esibizione del giovane violinista Natan Mironovič Mil'stejn (1903, Odessa - 1992, Londra) che esegue alcuni capricci di Paganini. Dopo l'esecuzione nessuno si decideva ad uscire dalla sala, riferisce il cronista del *Piccolo di Trieste*, là "dove Nathan Milstein aveva suonato per oltre due ore, l'aria vibrava ancora dei suoni di un Guarnieri del Gesù, e la folla, nel brivido sempre più acuto che ne aveva provato, sembrava trattenuta entro un invisibile anello isolante" (Levi 1968: 90). Successivamente i due musicisti torneranno al Teatro Verdi nel novembre 1931 e nell'aprile-maggio 1932 per suonare in trio con Vladimir Horowitz (1903, Kiev - 1989, New York), allievo di Genrich Nejgauz a Kiev, che nel 1933 sposerà la figlia di Toscanini a Milano e nel 1936 tornerà a suonare al Verdi.

Nel marzo 1935 sale sul podio di direttore per la *Nona sinfonia* di Beethoven Emil Kuper,¹⁰ che dopo la Rivoluzione era stato responsabile artistico dei teatri di Pietrogrado e direttore della Filarmonica (1920-1923), ben noto in Italia per aver presentato in prima assoluta nel 1926 all'Accademia di S. Cecilia a Roma *Hyrcus Nocturnus (Il capro notturno)* di Sergej Vasilenko e *La leggenda della città invisibile* di Kitež di Nikolaj Rimskij-Korsakov.

Nell'aprile 1931 mette in effervescenza i frequentatori dei concerti la notizia dell'arrivo a Trieste di Stravinskij, le cui esecuzioni suscavano sempre numerose polemiche. La stampa dà grande rilievo al concerto del 24 aprile e il maestro rilascia una lunga intervista a Vittorio

Tranquilli del *Piccolo di Trieste*, anticipando quanto avrebbe anni dopo esposto in *Poetica della musica*. Il programma è importante e include tre opere in prima esecuzione per l'Italia, insieme a *L'uccello di fuoco* mai eseguito a Trieste. Eppure il musicista più rappresentativo dell'epoca contemporanea non soddisfa il pubblico triestino: “*Il bacio della fata* lo lasciò freddo; gli *Otto pezzi facili per piccola orchestra* suscitarono risatine esprimenti irritazione nervosa più che godimento; la suite *Pulcinella* produsse [...] reazioni contrastanti”. Solo *L'uccello di fuoco* “diede al pubblico la sensazione di trovarsi di fronte al Maestro nelle cui mani era il destino della musica contemporanea” (Levi 1968: 102). Da questa serata tuttavia prende avvio un nuovo periodo nella vita sinfonica di Trieste che s'inoltra nel paesaggio musicale della modernità.

La presenza russa che più coinvolge il pubblico del Teatro Verdi è l'attrice e regista teatrale Tatiana Pavlova (pseudonimo di Tat'jana Pavlovna Zejtman; 1890, Ekaterinoslav - 1975, Grottaferrata), che nel 1930 presenta alcune famose messinscene della sua compagnia.¹¹ Affollano allora il palcoscenico triestino altre personalità russe con cui Pavlova collabora - dai registi Petr Šarov e Sergej Strenkovskij all'avvocato Jakov L'vovič L'vov (1886, Tiflis - 1939, Roma), abile stratega delle fortune dell'attrice, “un ebreo minuto e un po' molliccio, anche biondastro, non troppo alto, ceremonioso” (Ridenti 1968: 56), suo onnipresente nume tutelare, “duttile e insinuante, cordiale e riservato, dolce ed accaparrante”, che si muove in ambito teatrale con sicurezza e padronanza stupefacenti (de Angelis 1923: 451).

Entusiasma il pubblico triestino la messinscena di *Resurrezione* di Leone Tolstoj per la regia di Šarov nella riduzione di Lucio Ridenti e Sergej Strenkovskij,¹² i quali focalizzano il travaglio di Nechljudov e la metamorfosi dei due protagonisti, Dmitrij Nechljudov e Katjuša Maslova, nelle tre scene della prigione. La critica mette in luce la “toccante”

→ debutto al Teatro Valle di Roma il 31 gennaio 1929), *Un giorno d'ottobre* e *L'incendio del teatro dell'Opera* di Georg Kaiser, *Fanny e i suoi domestici* di Jerome K. Jerome, *La fuga* di Henry Duvernois (tradotta da Lucio Ridenti), e una ripresa di *Resurrezione*.

12

Sergej Vasil'evič Strenkovskij (1886, Mosca - 1939, New York) esordisce come attore e regista al Dramatičeskij teatr di Vera Komissarževskaja, dal 1924 collabora con la compagnia Pavlova, per cui cura la regia e la scenografia di *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli (1925), *La notte del sabato* di Jacinto Benavente y Martinez (1926), *Psiā* di Jurij Beljaev nella traduzione di Rinaldo Küfferle con scene di Valentina Chodasevič (1926), *L'incendio del teatro dell'Opera* di Georg Kaiser (1927). Nel periodo italiano lavora anche come regista con le compagnie di Luigi Pirandello (1930), Marta Abba (1929, 1932) e Maria Melato (1934), mettendo in scena Goldoni, D'Annunzio, Verga e altri. Nel 1934 si trasferisce a New York, dove continua a recitare e insegnare.

13

Renato Cialente, figlio di Elsa Wieselberger, è cittadino d'adozione della Trieste della musica, che la sorella Fausta rievoca con scrittura cristallina nel romanzo autobiografico *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976).

interpretazione di Pavlova e la “suggestiva” realizzazione scenica del testo, “tutta a spezzati, a visioni sintetiche, illuminata da sfolgoranti fasci di luce” (V. Tranquilli, *La prima recita di Tatiana Pavlova al Verdi, “Il Piccolo di Trieste”, 1 marzo 1930*). Per la riduzione di *Resurrezione* s’infervora anche Gabriele D’Annunzio, che ne scrive sul quotidiano di Trieste:

Nella bella e artistica riproduzione del dramma che la Pavlova ha offerto ieri sera al pubblico, abbiamo ritrovato i grandi profondi temi cristiani contenuti e sviluppati con maggiore ampiezza nel romanzo. [...] Tatiana Pavlova fa della Måslova una creatura viva e dolente, ricca di impeti appassionati, di crude e selvagge ribellioni, di tenere e desperate sottomissioni. Il pubblico ha accolto l’interprete mirabile con ripetute acclamazioni dopo ogni quadro e volle rendere meritati consensi a Renato Cialente¹³ che compose la figura del principe Nekliudoff con aristocratica severità e intensa espressione (Una lettera di Gabriele d’Annunzio a Tatiana Pavlova, “Il Piccolo di Trieste”, 2 ottobre 1930).

Dirompente è anche il successo di *Mirra Efros* di Jakov Gordin: il critico del *Piccolo di Trieste* sottolinea la lodevole iniziativa di Pavlova di far conoscere in Italia, “dove pur abita una foltissima popolazione israelita”, i testi del teatro ebraico, per anni “censurati e perseguitati insieme ai loro autori dalla polizia russa” (V. Tranquilli, *Mirra Efros di Giacomo Gordin al Verdi, “Il Piccolo di Trieste”, 1 luglio 1930*) e registra come il drammaturgo abbia espresso con “alta potenza drammatica quella che è stata e continua ad essere ancora la crisi morale e religiosa della famiglia ebraica, [...] oggi sfaldata dallo spirito di evasione e rivolta dei giovani contro l’autorità dei genitori” (V. Tranquilli, *Mirra Efros di Giacomo Gordin al Verdi, “Il Piccolo di Trieste”, 1 agosto 1930*). Colpisce in particolare

i presenti sia la recitazione che il trucco adottato da Tatiana Pavlova per rendere il trascorrere degli anni: “dalla maestosa e splendente bellezza del primo atto in cui Mirra è ancora autoritaria e a volte imperiosa, abbiamo visto la Pavlova curvarsi, invecchiarsi, consunta dal dolore e dalla mortificazione” (V. Tranquilli, *Mirra Efros di Giacomo Gordin al Verdi*, “Il Piccolo di Trieste”, 8 gennaio 1930).

Analogo successo riscuote *L’Uragano* di Ostrovskij, che dopo la prima a Milano aveva evocato nell’immaginario di Renato Simoni “la vecchia Russia, tragica e colorita, barbara e mistica, brutale e sognante” (R. Simoni, *L’Uragano, dramma in 6 quadri di A. Ostrowsky*, “Corriere della Sera”, 23 marzo 1929). Il critico triestino mette in risalto la regia di Šarov,¹⁴ allievo di Mejerchol’d e Stanislavskij, cui si deve a suo avviso la riuscita dello spettacolo: “L’Uragano è stato allestito ieri sera da Pierre Charoff con molta ricchezza di scene e costumi, sullo sfondo di cori e musiche originali, con pittoresco gioco di luci. Ma l’arte del *regisseur* si è palesata nella recitazione degli attori, ognuno dei quali aveva il suo tipo, il suo tono sia nelle caratteristiche fisiche e del costume, sia nella modulazione del linguaggio” (V. Tranquilli, *L’Uragano di Ostrowsky al Verdi*, “Il Piccolo di Trieste”, 4 ottobre 1930). Manifesta qualche perplessità sulla performance dell’attrice Antonio Antonucci, che tra le righe accusa l’attrice di cerebralismo: “Tatiana Pavlova ha creato una Katiuscia deliziosa, forse troppo deliziosa per buttarsi poi nella scena disordinata dell’uragano come una forza bruta che si scatena e perde ogni controllo. Insuperabile nelle sfumature, ha pianto e riso con l’arte che le conosciamo. Forse troppa arte” (A. Antonucci, “L’Uragano” di Alessandro Ostrowschy al Verdi, “Il popolo di Trieste”, 4 ottobre 1930).

Assai diverso, prosciugato della sovrabbondanza di folclore russo, era stato *L’Uragano*, presentato nell’aprile-maggio dello stesso anno da Aleksandr Tairov con la compagnia del Kamernyj teatr di Mosca

14

Petr Fedorovič Šarov (1886, Perm’ - 1969, Roma) emigra nel 1922 con un gruppo di attori moscoviti alla fine della tournée del MChAT nei Balcani, Austria e Scandinavia, e fonda il Gruppo praghese del MChAT, di cui è attore, regista, organizzatore, poi per dissensi con la compagnia dal 1927 al 1931 accetta il ruolo di regista allo Schauspielhaus di Düsseldorf. Ritorna in Italia dal 1932 invitato da Pavlova e cura le regie de *L’Uragano* di Ostrovskij (1929), *La signora X* di Alexandre Bisson (1931), *Nju* di Osip Dymov (1931), *Il revisore e Il matrimonio di Gogol’* (1932), *Nina* di Bruno Frank (1932). Nel 1938 fonda a Roma la Compagnia dell’Eliseo con gli attori Gino Cervi, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Carlo Ninchi e Aroldo Tieri, con i quali mette in scena molti testi shakespeariani.

a Torino (Teatro di Torino), Firenze (Teatro La Pergola) e Roma (Teatro Valle). Tagliata circa di un terzo, l'opera era stata dal regista ridotta all'essenziale, ad “una scarna rudezza di impressionante intensità che doveva trovare immediata e diretta corrispondenza nella facoltà emotiva dello spettatore” (S. D'Amico, *Tairof al Valle. “L'uragano” di Ostrowskij*, “La Tribuna”, 3 maggio 1930).

Non minori riconoscimenti incontrano a Trieste anche i testi non russi del repertorio della compagnia di Pavlova: il pubblico che gremisce il teatro in ogni ordine di posti apprezza la modulazione sonora di Tatjana Pavlova e dei suoi attori che lo coinvolge e diverte in un ininterrotto godimento: “piena di capricci, elegantissima, anima volubile, incomprendibile e musicale, – aveva scritto anni prima Vincenzo Cardarelli – con la voce che a volte scoppiava improvvisa come un colpo di pistola, a volte prendeva dei toni squillanti di ragazza che fa il suo primo discorso serio, a volte si rifugiava melodiosamente in un indistinto cinguettio...” (V. Cardarelli, “*L'Ufficiale della guardia*” di F. Molnar al Valle, “Il Tevere”, 30 dicembre 1924).

La presenza dell'attrice e regista a Trieste rinfocola l'acceso dibattito sull'importanza della regia nello spettacolo e sul ruolo del regista che sin dai suoi esordi Pavlova aveva provocato nella critica teatrale italiana. S'inserisce con autorevolezza in queste discussioni Vladimir Nemirovič-Dančenko che, invitato da Pavlova, viene in Italia nella stagione 1932/33 e presenta tre diversi spettacoli: il suo dramma *Il valore della vita* (già portato in scena da Irma Gramatica nel 1919), *Il giardino dei ciliegi* di Čechov e *La gatta* di Rino Alessi.

Anche se sono passati trent'anni dalla fondazione del Teatro d'Arte, in Italia il regista e co-fondatore con Stanislavskij del più famoso teatro moscovita è atteso come una figura leggendaria dell'arte teatrale russa. Si presenta, nella descrizione di Silvio D'Amico, come un “bel vegliardo

elegante, dalla fisionomia nobile, la candida barba ben curata, lo sguardo fermo, s’aveva l’impressione di trovarsi innanzi a un principe in incognito, o a un ammiraglio in ritiro, molto più che a un uomo di palcoscenico” (S. D’Amico, *Dàncenko e l’arte dell’attore*, “Comoedia” 1931, n. 9). Rilascia varie interviste, in cui si abbandona ai ricordi su Eleonora Duse, commenta positivamente il suo lavoro con gli attori della compagnia Pavlova (a suo dire, il maestro non ha che un compito con l’allievo-attore, quello di aiutarlo a capire l’idea dell’autore, tradotta scenicamente dal regista, e in quella rivelare se stesso), accenna all’attività letteraria del fratello Vasilij, di cui erano comparse in Italia in quegli anni diverse traduzioni. Al Teatro Verdi presenta il 10 e 15 aprile 1933 *Il giardino dei ciliegi* di Čechov (scene di Nikolaj Benua e Georgij Lukomskij, costumi di Titina Rota), e il 12 aprile dirige Tatiana Pavlova nel monologo *La gatta* (assai scarsa per il testo di Alessi è l’attenzione della critica).

Nella messinscena di Nemirovič-Dančenko *Il giardino dei ciliegi*, considerato il trionfo della malinconia, risulta divertente, vivido, a tratti caricaturale. Entusiasta se ne mostra Paolo Milano nella recensione per *L’Italia letteraria*: *Il giardino dei ciliegi* rispecchia “l’aspetto autentico di Čechov, colorito e mosso, e non lacrimoso e bisbigliante com’era finora apparso sui nostri palcoscenici”, nei drammi čechoviani della maturità

*l’amarozza e lo sconforto, sentimenti per natura elegiaci, si variopin-
gono di ironia; ed è ovvio che gli interpreti, senza mai darsi in braccio
alla comicità, debbano rilevare la brillantezza scenica di queste opere.*

*De Il giardino dei ciliegi, di questa storia di uno sgombero, il Dàncenko
(al quale i precedenti di carriera assicurano indubbiamente il titolo di in-
terprete autentico) ha certo espresso il clima caratteristico. Una rischio-
sissima spensieratezza di gaia morte quotidiana, che dai due protagonisti
si screzia in cento riflessi su tutto il contorno (P. Milano, Il giardino dei*

ciliegi di Anton Cechov messo in scena da Nemirovic-Dàncenko, “*L'Italia letteraria*”, 24 marzo 1933).

Dopo la prima romana al Teatro Argentina con ironica eleganza Alberto Cecchi ne aveva parlato come di una *pièce* “viva, gagliarda, in qualche passaggio ridevole come una gaia commedia di Francia”:

Di tutto quello che sul conto dell'arte di Cecoff hanno scritto da più di vent'anni i suoi critici, i suoi ammiratori e i suoi avversari, la più gran parte è falsità [...] Cecoff doveva essere lo specchio migliore di quella psicologia malata che è accennata in Tourgheniev, investe i tre quarti di Dostoeschi, sbocca infine nell'avventura di Rasputin, e appare in definitiva come la cagione prima dell'esplosione rivoluzionaria. Cecoff era un succube, una sorta di intimista, un maestro della rassegnazione, che aveva un'anima malata quanto il suo corpo [...] Abbiamo invece imparato, toccato con mano, che Cecoff è un artista divertente, spiritoso, satirico: che non è uno smidollato ma anzi un ribelle, che prende in giro i suoi più rappresentativi eroi, che non consente con loro ma invece li detesta. È un osservatore spietato, che non rinuncia a tirare la più piccola delle frecciate, un denunciatore, un ironico: è uno che vuol far ridere a spese dell'intimismo (naturalmente di un riso amaro, del riso che è proprio all'uomo di talento), è uno che dà uno spintone ai suoi sciagurati eroi, quando la loro vigliaccheria ha toccato l'estremo, e li danna senz'altro all'inferno. Niente grigio, niente serate provinciali con l'acqua che batte ai vetri, niente 'poesie scritte col lapis': ma tutto rosso e giallo e verde, variegato come un pappagallo, una girandola gradevolmente colorata [...] Concertatore, direttore, corago, era Nemirovic Dàncenko: in realtà tutte le lodi andrebbero a lui, che le riceve e nasconde nella sua pregevole barba bianca. Non parliamo degli scenari: siamo tanto poco

abituati ad averli sopportabili che una volta che son belli tutti stanno in ciampanelle (A. Cecchi, “Il giardino dei ciliegi” di Anton Cecoff al Teatro Argentina. “*Il Tevere*”. 15 marzo 1933).

Concludo la mia ricostruzione della presenza russa a Trieste, città-laboratorio di innumerevoli e straordinarie esperienze teatrali con le parole di D’Amico che definì “memorabile” lo spettacolo di Nemirovič-Dančenko e Pavlova:

Tutto ha concorso a suscitare in noi un’emozione intima, profonda, quasi dolorosa: la compostezza del quadro ottocentesco, veridico fino ad acquistare un leggero sapore di satira; la fluidità serena, colorita, eguale del gioco scenico; il contenuto ardore delle passioni; un senso di staticità paralizzante e di fatalità cieca che dava l’impressione cruda e concreta dell’ambiente; e poi la felice varietà degli atteggiamenti, la musicalità sorprendente di tutto l’assieme. Negli annali del teatro italiano un’altra nobile pagina è stata scritta da Tatiana Pavlova e dai suoi comici (S. D’Amico, Il giardino dei ciliegi all’Argentina, “La Tribuna”, 16 marzo 1933).



Bibliografia

- AVALLE, MARIA CHIARA (a cura di), 1989: *Da Odessa a Torino. Conversazioni con Marussia Ginzburg*. Torino: Meynier.
- BENJAMIN, WALTER, 1979: *Infanzia berlinese*. Torino: Einaudi.
- CARR, EDWARD H., 1961: *Sei lezioni sulla storia*. Torino: Einaudi.
- DE ANGELIS, AUGUSTO, 1923: Le due Tatiane. *Comoedia* 9. 30 maggio 1923. 451-454.
- JEVNIKAR, MARTIN, 1982: Kjačič Jože. *Primorski slovenski biografski leksikon* 8, Gorica: Goriška Mohorjeva družba.
- KRAVOS, BOGOMILA, 2015: *Un teatro per la città. Breve storia del teatro sloveno di Trieste dal 1850 al 2000*. Trieste-Ljubljana: SLORI, SSG, SLOGI.
- LEVI, VITO, 1968: *La vita musicale a Trieste: cronache di un cinquantennio, 1918-1968*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- MARTELLI, CLAUDIO H., 2009: *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste: Hammerle.
- RIDENTI, LUCIO, 1968: *Teatro italiano tra le due guerre 1915-1940*, Genova: Della casa ed.

Резюме

В статье анализируется художественная и театральная деятельность некоторых русских интеллектуалов в Триесте в первой половине XX века. В особенности проиллюстрированы личности двух еврейских живописцев (Яков Жирмунский, Иосиф Кьягич) и инженера Николая Гинзбурга, а также присутствие русских музыкантов (Сергей Кусевицкий, Игорь Стравинский, Григорий Пятигорский и др.) и театральных деятелей на сцене Театра Верди, когда в 1930-е гг. дебютировала труппа актрисы Татьяны Павловны (с ней работали в Триесте такие знаменитые режиссеры как Петр Шаров и Сергей Стренковский).

Antonella d'Amelia

Studiosa del mondo culturale russo, Antonella d'Amelia si è occupata dei rapporti tra la letteratura e le altre arti, indagando il testo letterario nelle sue interrelazioni con il teatro, la pittura, il disegno, l'architettura. Ha studiato l'emigrazione russa del Novecento a Berlino e Parigi, pubblicando l'edizione critica di alcuni testi di Aleksej Remizov. Ha analizzato l'opera di Gogol' e di Dostoevskij sullo sfondo della vita intellettuale russa dell'Ottocento. Negli ultimi anni si è concentrata sulla presenza russa in Italia nel Novecento, ricostruita attraverso documenti archivistici, storici e letterari.

Исследовательница русского культурного мира, Антонелла д'Амелия изучала отношения между литературой и другими видами искусства, исследуя литературный текст в его взаимосвязи с театром, живописью, рисунком, архитектурой. Она изучала русскую эмиграцию XX века в Берлине и Париже, опубликовала критическое издание текстов Алексея Ремизова. Она анализировала творчество Гоголя и Достоевского на фоне интеллектуальной жизни России XIX века. В последние годы она сосредоточилась на российском присутствии в Италии в двадцатом веке, реконструированном с помощью архивных, исторических и литературных документов.

Nabokov e lo “squallore della belletristica sovietica”

Nabokov and the “Wretchedness of Soviet Fiction”

Nel suo articolo *Scrittori, censori e lettori russi* (1958), incluso nelle *Lezioni di letteratura russa*, Nabokov inserisce due brani che presenta come “citations” tratte da *Un cuore grande*, romanzo inesistente di tale Antonov, e dal romanzo *Energia* di Fëodor Gladkov, famoso espONENTE del realismo socialista. L’analisi di alcuni scritti di Nabokov dedicati alla letteratura sovietica a lui contemporanea permette tuttavia di smascherare i due ‘falsi d’autore’, che si rivelano *divertissement* letterari ad opera di Nabokov stesso: la prima ‘citational’ è una sorta di beffarda parodia delle virtù degli eroi letterari sovietici; la seconda, lungi dall’essere una ripresa testuale dell’opera monumentale di Gladkov, è invece una complessa interpolazione di passi diversi, giocata sul filo della mistificazione. La lama affilata della sua critica non disdegna nessuna arma, neppure la manipolazione spinta sino alla creazione di veri e propri ‘falsi d’autore’.

Testimonianze di questi peculiari processi creativi si trovano in alcuni suoi scritti critici, in particolare *Qualche parola sullo squallore della belletristica sovietica, e un tentativo di stabilire le cause della stessa* (1926) e *Il trionfo della virtù* (1930), nonché in alcune lettere del periodo berlinese alla moglie Vera.

VLADIMIR NABOKOV, LEZIONI
DI LETTERATURA RUSSA, LETTERATURA
SOVIETICA, PARODIA, MISTIFICAZIONE

In his article *Russian Writers, Censors, and Readers* (1958), included in his *Lectures on Russian Literature*, Nabokov incorporates two passages that he presents as “quotations” from *The Big Heart*, a nonexistent novel by a certain Antonov, and from the novel *Energy* by famous socialist realist writer Fedor Gladkov. However, analyzing some of Nabokov’s writings on Soviet literature allows us to unmask the real nature of the two ‘forgeries’, which turn out to be literary *divertissements* composed by Nabokov himself. The first ‘quotation’ is a kind of mocking parody of the virtues of Soviet literary heroes; the second, far from being a textual quotation from Gladkov’s monumental work, is a complex interpolation of different passages, played on the edge of mystification. The sharp blade of his criticism disdains no weapon, not even manipulation pushed as far as creating a true ‘literary hoax’. Evidence of these peculiar creative processes can be found in some of his critical writings, in particular *A Few Words on the Wretchedness of Soviet Literature, and An Attempt to Establish the Cause Thereof* (1926), and *The Triumph of Virtue* (1930), as well as in some letters from the Berlin period to his wife Vera.

VLADIMIR NABOKOV, LECTURES
ON RUSSIAN LITERATURE, SOVIET
LITERATURE, PARODY, MYSTIFICATION

1

In seguito le citazioni da quest'opera, salvo diversa indicazione, saranno tratte dalla traduzione italiana Adelphi a cura di C. De Lotto e S. Zinato (Nabokov 2021). Le *Lectures on literature russa* furono scritte, perlomeno nella stesura iniziale, durante il primo periodo di permanenza di Nabokov negli Stati Uniti, fra il 1940 e il 1941; utilizzate quindi nei corsi tenuti alla Cornell University di Ithaca, New York, fra il 1948 e il 1959, vennero raccolte e pubblicate da Fredson Bowers nel 1981.

Olga was silent.

– *Ah, – cried Vladimir, – Why can't you love me as I love you.*

– *I love my country, – she said.*

– *So do I, – he exclaimed.*

– *And there is something I love even more strongly, – Olga continued, disengaging from the young man's embrace.*

– *And that is? – he queried.*

Olga let her limpid blue eyes rest on him, and answered quickly: “It is the Party”.

The young worker Ivan grasped the drill. As soon as he felt the surface of metal, he became agitated, and an excited shiver ran through his body. The deafening roar of the drill hurled Sonia away from him. Then she placed her hand on his shoulder and tickled the hair on his ear... Then she looked at him, and the little cap perched on her curls mocked and provoked him. It was as though an electric discharge had pierced both the young people at one and the same moment. He gave a deep sigh and clutched the apparatus more firmly.

Incontriamo questi due brani in un capitolo delle *Lectures on Russian Literature* di Vladimir Nabokov (1981).¹ L'autore scrive di averli scelti “a caso” per illustrare “il tema romantico” nella letteratura sovietica e di averli tratti, rispettivamente, “dal romanzo di Antonov *Bol'soe serdce* [Un cuore grande], pubblicato a puntate nel 1957” e “dal romanzo di Gladkov *Energija* [Energia]” (Nabokov 2021: 25-26). Ogni tentativo di individuare le citazioni negli originali russi, tuttavia, si rivela infruttuoso. L'autore del primo brano potrebbe essere Sergej Antonov, scrittore sovietico che nel primo dopoguerra godette di una certa notorietà: ma nessuna delle sue numerose opere sulla vita contadina risponde

al titolo di *Bol'soe serdce*. Per quanto riguarda il secondo brano, invece, autore e opera sono noti; ma nel monumentale romanzo di Fëdor Gladkov *Ènergija* (1958-1959: III-IV) il passo citato non è rintracciabile. La questione in realtà è abbastanza facile da sbrogliare; ma è un buon pretesto per rileggere alcune pagine in cui Nabokov si esercita in quel “piccolo paradiso per il critico” che, secondo una sua espressione, è la letteratura sovietica – irresistibile fonte di ispirazione anche per intriganti strategie di parodia e mistificazione.

SCRITTORI, CENSORI E LETTORI RUSSI

Le due citazioni sopra riportate sono tratte, come si è detto, delle *Lezioni di letteratura russa*, e precisamente dal capitolo di apertura del volume, dedicato a una visione d'insieme della letteratura russa e sovietica. Nabokov lo scrisse in prima stesura nel 1940 (cfr. Boyd 2010: 33; Babikov 2017: 12-13), e poi lo lesse in molte università sino al 1958, quando gli diede forma definitiva con il titolo *Russian Writers, Censors, and Readers* (*Scrittori, censori e lettori russi*). In quest'ultima versione, dopo la sua morte il testo venne infine inserito da Fredson Bowers nelle *Lezioni*.

In *Scrittori, censori e lettori russi* (Nabokov 2021: 13-28) la brillante esposizione panoramica della vita letteraria russa e sovietica è data nella prospettiva dei rapporti con il potere, con l'intento di mostrare “le forze in lotta per l'anima dell'artista nel diciannovesimo secolo e la radicale oppressione subita dall'arte nello Stato di polizia sovietico” (26). Quello che oggi si legge come un saggio vivace, dal procedere incalzante, sorretto da un'incantevole, disarmante schiettezza, nel contesto delle *Lezioni* – di cui costituisce di fatto una sorta di introduzione – diventa una dichiarazione programmatica, un'affermazione dei valori e dei criteri a cui si ispirano i capitoli successivi. E tale ruolo di scritto

2

A. Puškin, *Da Pinde-monte* (*In gran pregio non tengo i diritti chias-sosi...*), 1836. La tradu-zione del componi-mento puškiniano è mia (CDL), ed è una versione leggermente riveduta di quella in Nabokov 2021: 28.

3

Si tratta di un testo che riporta la relazione letta da Nabokov a Ber-lino il 12 giugno 1926, durante una serata dell'associazione fon-data da Jurij Ajchen-val'd e Raisa Tatarino-va. Costituitasi nel 1925 come "non ufficiale", e denominata Kružok Ajchenval'da (Circolo Ajchenval'd) dopo la tragica scompar-sa del fondatore (che morì investito da un tram il 15 dicem-bre 1928), questa formazione letteraria fu la più longeva di quegli anni berline-si, rimanendo attiva sino alla fine del 1933, quando con la salita al potere di Hitler mol-ti emigranti russi la-sciarono la Germania. Nabokov - all'epoca ancora Vladimir Sirin - partecipava attiva-mente alle riunioni che si tenevano in media due volte al mese, leggendovi i suoi versi e anche molte relazioni su autori quali, fra gli altri, Puškin, Gogol' e Blok.

programmatico risulta enfatizzato dal celebre componimento di Alek-sandr Puškin *Iz Pindemonti* (*Ne dorogo cenju ja gromkie prava...*)² riportato in chiusura del saggio stesso. Nabokov sembra affidarsi alla sintesi del verso puškiniano per formulare i princìpi a cui si ispira il suo giudizio sulla letteratura dell'epoca dei Soviet:

*In gran pregio non tengo i diritti chiassosi,
che a tante menti danno il capogiro.
Né io mi lagno, se gli dèi non m'hanno dato
la dolce sorte di contestar le imposte
o d'impedire ai re di farsi guerra;
e mi do poca pena se la stampa
sbeffeggia a volontà gli scemi, o se la vigile censura
osteggia i chiacchieroni dei giornali.
Perché non sono che parole - parole, parole. Lo sapete.
Ben altri e migliori diritti mi son cari,
di ben altra e migliore libertà sento il bisogno.
Dipendere dal re, dipendere dal popolo,
non è per noi lo stesso? Che vadano con Dio.*

A nessuno

*dover rendere conto, sé stessi solamente
servire e compiacere, e mai per il potere o la livrea
piegare la coscienza, né le idee, né il collo.
Secondo l'estro vagar dove si vuole,
rimirando le bellezze divine del creato
e dinanzi alle opere di arte e ispirazione
trepidando commosso in estasi di gioia.
Eccola, la felicità! ecco i diritti...*

**QUALCHE PAROLA SULLO SQUALLORE DELLA
BELLETTRISTICA SOVIETICA, E UN TENTATIVO
DI STABILIRE LE CAUSE DELLA STESSA**

Il saggio *Scrittori, censori e lettori russi* è solo una delle innumerevoli testimonianze di un'attenzione per la letteratura sovietica che, pur non trasformandosi mai in un impegno sistematico, rimase viva e costante in Nabokov nel corso di tutta la sua vita fuori della Russia: lo attestano i romanzi, i racconti, ma anche una serie di lavori critici meno noti, di cui intendo qui ripercorrere alcuni spunti e passaggi fra i più significativi o, semplicemente, più vivaci e godibili.

Fra questi è senz'altro da ricordare uno scritto del 1926³ intitolato *Neskol'ko slov ob ubožestve sovetskoy belletristiki i popytka ustanovit' pričiny onogo* (*Qualche parola sullo squallore della bellettristica sovietica, e un tentativo di stabilire le cause della stessa*).⁴ Si tratta di un saggio fondamentale, in cui già si percepisce come nel campo di interesse del giovane scrittore non rientrino né la politica culturale del Paese, né le discussioni e le lotte fra i diversi gruppi, formazioni e tendenze. Il suo sguardo critico è rivolto piuttosto alla letteratura – e soprattutto alla prosa – sovietica come sistema unitario, “una sorta di variante ideologizzata di paraletteratura, geneticamente e tipologicamente imparentata con la letteratura di massa e le pubblicazioni edificanti per la gioventù del passato prerivoluzionario” (Dolinin 2001: 8). L'approccio peculiare di Nabokov traspare d'altronde dal titolo stesso del saggio, che appare prolioso, di fattura e tono da supporre volutamente obsoleti, giocato su oculate scelte lessicali in cui si celano le diretrici dell'analisi. A partire dalla densità semantica del termine *ubožestvo*, che significa la negazione stessa di tutto ciò che, in senso lato, può essere ‘ricchezza’: non solo ‘povertà’, ma anche – e soprattutto – miseria,

4

Il saggio è pubblicato in Dolinin 2001: 7-23. Un ampio stralcio compare inoltre in Babikov 2017: 60-65. Entrambe le pubblicazioni fanno riferimento al manoscritto conservato nell'archivio di Nabokov (Vladimir Nabokov papers. The New York Public Library. Berg collection. Box 1. Fol. 5), ma Andrej Babikov individua e corregge numerosi errori di lettura di Aleksandr Dolinin (Babikov 2017: 9). In traduzione inglese il saggio è contenuto in Nabokov 2019: 84-100.

5

«Поэт ошибся в окраске. Настал для России не черный, а серый год – и это не серость камня или пепла, а тот оттенок серого, о котором думают французы, когда говорят, что ночью все кошки серы. Эта серая година, эта серая ночь России [...] обесцветила между прочим и русскую литературу [...]».

6

«Были такие годы в конце прошлого столетия – перед самой зарей символизма, были такие годы, когда в наших толстых журналах обильно и неудержимо разливалась серая, добротельная муть общественно-настроенной литературычины. Но, кажется, еще никогда с таким обилием *<и>* апломбом эта серая, добротельная муть не разливалась, как на страницах нынешних писателей русской земли».

nullità, limitatezza, insignificanza, squallore, banalità, mediocrità, povertà di spirito e di intelligenza. Mentre *belletristica*, in luogo di *literatura*, allude a un livello mediano della letteratura, a un carattere più leggero, di massa (*bul'varnyj*, dice altrove Nabokov), privo di originalità artistica, orientato a valori stereotipati e universalmente accettati, in cui è assente la proiezione di uno sguardo autoriale o comunque originale, individuale.

Anche le argomentazioni sviluppate nel saggio, coerenti con il giudizio implicito nel titolo, sono sostenute da una forte dominante che prende corpo, di nuovo, sul piano lessicale. Esordendo con il primo verso del componimento *Predskazanie* (*Profezia*, 1830) di Michail Lermontov – “*Nastanet god, Rossii černyj god*” (Verrà l’anno, di Russia l’anno nero) – Nabokov intende non solo, e non tanto, allacciarsi agli eventi rivoluzionari preconizzati, e introdotti già dal verso immediatamente successivo – “*Kogda carej korona upadët*” (Quando cadrà la corona degli zar) – quanto piuttosto correggere Lermontov: “Il poeta ha sbagliato colore. Per la Russia quello che è venuto non è un anno nero, è un anno grigio – e non è il grigore della pietra o della cenere, ma quella sfumatura di grigio di cui parlano i francesi quando dicono che di notte tutti i gatti sono grigi. Quest’annata grigia, questa grigia notte della Russia [...] ha reso incolore, tra le altre cose, anche la letteratura [...]” (Dolinin 2001: 9).⁵

Non è una novità, in Russia: “Ci sono stati anni simili, alla fine del secolo scorso, subito prima che sorgesse l’alba del simbolismo; ci sono stati anni in cui nelle nostre riviste letterarie si è sversata, copiosa e incontenibile, la grigia feccia virtuosa della letteratura di bassa lega socialmente orientata. Ma, a quanto pare, mai prima d’ora questa grigia feccia virtuosa si era sversata con tale copiosità e spocchia come sulle pagine degli scrittori di oggi in terra di Russia” (ibidem).⁶

Il grigio, variamente declinato (*serij*, *seren'kij*, *serost'*), è la tonalità – non solo cromatica – che pervade l’intero saggio, e si esprime anche

in una serie di termini che amplificano l’idea di privazione, assenza, monotonia (*niščeta, bezdarnost’, odnoobrazie, skuka, nechudožestvennost’*). Nabokov si sofferma su scrittori che incarnano tendenze diverse (proletaria, contadina, dei “compagni di strada”), accomunate però dall’uniformità delle tematiche, dagli schemi degli intrecci, dai tipi rappresentati. Volgendosi, poi, a indagare le cause di tale “squallore”, i motivi per cui “l’anno grigio di Russia ha generato una letteratura grigiastra”, individua in primo luogo una sorta di determinismo storico:

Tutti questi scrittori prendono le mosse da un punto di vista secondo il quale la rivoluzione è una specie di evento apocalittico capace di rivotare il mondo, e la guerra mondiale ha cambiato determinati percorsi, determinati valori. Un simile punto di vista uccide l’artista, e in questo io intravedo la causa prima dell’assenza di artisticità nella letteratura russa. L’artista è una persona che opera con grandezze costanti. E ancora: questi scrittori hanno perduto la percezione dell’uomo e l’hanno sostituita con la percezione della classe. In altre parole, l’uomo è mosso non da sentimenti umani, comuni – e, nella loro quotidianità, straordinari – ma da una serie di sensazioni estranee, esterne, massificate a livello di classe, che castrano la creazione artistica. E in questo io vedo la seconda causa della povertà del loro spirito (Dolinin 2001: 19).⁷

Altre cause dello “squallore della bellettristica sovietica” sono, nell’ordine, il ristretto orizzonte degli scrittori, che porta alla ripetitività e uniformità di situazioni, relazioni, intrecci; la loro scarsa cultura, che sta alla base dell’ingenuità dello stile e di un “fluire del discorso” a sua volta incredibilmente uniforme e monotono; e, infine, il deleterio effetto della censura.

La ripetizione del termine *odnoobrazie* (uniformità, monotonia), insistita nel testo, estrinseca una caratteristica costitutiva, in particolare,

7

«Все эти писатели исходят из точки зрения, что революция – какое-то апокалиптическое событие, которое перевернет мир, – что мировая война изменила какие-то пути, какие-то ценности. Такая точка зрения губит художника, и в этом я усматриваю первую причину нехудожественности русской литературы. Художник – человек, орудующий постоянными величинами. Затем: эти писатели потеряли чувство человека и заменили его чувством класса. Иначе говоря, человеком движут не человеческие обыкновенные, и в своей повседневности необычайные, чувства, а какие-то посторонние, внешние, классово-массовые ощущения, которые осколняют творчество. В этом я вижу вторую причину нищеты их духа».

8

Gleb e Nekul'ev rimandano, rispettivamente, al romanzo di Fëdor Gladkov *Cement* (*Cemento*) e al racconto di Boris Pil'njak *Mat' syra-zemlja* (*Madre umida terra*). Sulla medesima “linea” Nabokov colloca anche altri personaggi – ad esempio Pavel, della povest' *Virineja* di Sejfullina.

9

«Будучи “делом массы”, то есть посредственности, ничего создать она и не может, зато ухватилась и естественным образом развила самый посредственный тип в русской литературе».

10

Pubblicato nel numero di *Rul'* del 5 marzo 1930. Qui citato da Nabokov 1999: 683-688.

del sistema dei personaggi – concetto da riferirsi alla letteratura sovietica nel suo insieme di evento specifico e omogeneo, al cui interno Nabokov vede muoversi eroi stereotipati, ricorrenti con inesorabile regolarità; personaggi essenzialmente senza nome e tutt'altro che ‘nuovi’, giacché rappresentano, al contrario, banali evoluzioni di una galleria di tipi ben radicati nella letteratura prerivoluzionaria. Un tipo si distingue fra i molti, poiché vi si può vedere l'esito finale di una linea che dal “*raisonneur* delle vecchie commedie” passa per il čechoviano L'vov della commedia *Ivanov*, “sfiora, forse, anche Bazarov e Sanin”, per approdare infine al “tipo del comunista onesto” (*tip čestnogo komunista*), “il nostro amico Gleb-Pavel-Nekul'ev” (Dolinin 2001: 16-17).⁸ L'esempio è considerato emblematico, in quanto dimostra come sia “sbagliato pensare che la rivoluzione russa abbia dato alla letteratura un nuovo eroe”. E qui si arriva a toccare l'essenza di quell'unicum che è per Nabokov la letteratura all'epoca dei Soviet: “Essendo un ‘prodotto della massa’, ossia della mediocrità, essa non può creare nulla; in compenso ha colto e sviluppato, in modo del tutto naturale, il tipo più mediocre della letteratura russa” (*ibidem*).⁹

IL TRIONFO DELLA VIRTÙ

Il sistema dei personaggi sembra esercitare un grande fascino su Nabokov, forse perché gli offre ampie possibilità di analisi, oltre che di mordaci dissacrazioni e parodie. E infatti, quattro anni dopo il saggio *Qualche parola sullo squallore della bellettristica sovietica...*, nel quotidiano berlinese dell'emigrazione *Rul'* compare un suo contributo interamente dedicato a questo tema: *Toržestvo dobrodeteli* (*Il trionfo della virtù*).¹⁰ L'articolo non ha quell'impostazione di rassegna panoramica, seppure circoscritta a un numero limitato di opere, su cui si costruisce invece il saggio del

1926; è, piuttosto, una singolare analisi teorico-descrittiva, alla quale conferiscono compattezza sia la totale assenza di riferimenti a concreti scrittori, opere, personaggi, date, sia la forte tensione stilistica, che non concede respiro al gioco della parodia dissacrante, della caricatura sarcastica spesso smussata dall'umorismo, e fa di questo breve scritto una sorta di vivace e tagliente *pamphlet*. L'assunto centrale, sintetizzato nel titolo – il trionfo della virtù come aspetto principale, pervasivo e caratterizzante della letteratura sovietica – è motivato in una breve esposizione interamente giocata fra ironia e dileggio:

Il punto è che il modo di pensare classista è una sorta di fantomatico lusso, un quid altamente spirituale e ideale, la sola cosa che può salvare da una comprensibile disperazione un individuo proletario, anatomicamente forgiato secondo il modello borghese e condannato a vivere non soltanto sotto la borghese azzurrità del cielo e a lavorare con borghesi mani pentadattile, ma anche a portarsi dentro fino alla fine dei suoi giorni quel personaggio ossuto che gli scienziati borghesi definiscono con la parola borghese di “scheletro”.

E allora accade un fatto curioso: proprio come la dottrina marxista acquista d'un tratto una sfumatura di singolare spiritualità nell'accostamento alla vile anatomia borghese dello stesso studioso di Marx, esattamente allo stesso modo anche la letteratura sovietica in confronto alla letteratura mondiale è compenetrata di un elevato idealismo, di una profonda umanità, di una solida morale. Non solo: mai e in nessun paese la letteratura ha glorificato il bene e la conoscenza, l'umiltà e la devozione, mai ha caldeggiaiato la moralità più di quanto lo faccia fin dall'inizio della propria esistenza la letteratura sovietica. Se poi si vuole trovare una debole analogia, allora bisogna far riferimento alla candida fanciullezza della letteratura europea, a quel tempo assai

11

«Все дело в том, что классовое мышление – некая призрачная роскошь, нечто высоко духовное и идеальное, единственное, что может спасти от понятного отчаяния пролетарского человека, анатомически устроенного по буржуазному образцу и обретенного не только жить под буржуазной синевой неба и работать буржуазными пятитыльными руками, но и носить в себе до конца дней того костлявого персонажа, которого буржуазные учёные зовут буржуазным словом "скелет".

И вот получается любопытная вещь: как Марксово учение приобретает вдруг оттенок необычайной духовности при сопоставлении его с низкой буржуазной анатомией самого марксоведа, точно так же и советская литература по сравнению с литературой мировой проникнута высоким идеализмом, глубокой гуманностью, твердой моралью. Мало того: никогда ни в одной стране литература так не славила добро и знание, смиренные и благочестие, так не ратовала за нравственность, как это делает с начала своего существования советская литература. Если уже искать слабую аналогию, то нужно обратиться →

remoto in cui si inscenavano ingenui misteri e grossolani apologhi. [...] Tutti i ben noti tipi letterari, che esprimevano in modo netto e semplice quel che è buono o quel che è cattivo nell'uomo (o nella società), le personalità luminose, che non si ottenebrano mai, e le personalità oscure, che sono condannate alla tenebra – tutte queste nostre vecchie conoscenze, i raisonneurs, i malvagi, i probi insolenti e gli adulatori infidi di nuovo si accalcano sulle pagine dei libri sovietici. [...] Si ritorna alle fonti stesse della letteratura, alla semplicità non ancora illuminata dall'ispirazione, al moraleggiare edificante non ancora spogliato del pathos. La letteratura sovietica ricorda un po' quelle melense biblioteche raccoglitricce che stanno nelle carceri e nelle case di correzione allo scopo di istruire e ammansire i prigionieri (Nabokov 1999: 684-685).¹¹

Armato della sua rinomata perizia classificatoria, su questo sfondo Nabokov crea (si diverte a creare, a quanto pare, e con risultati in effetti esilaranti) quella che egli stesso chiama “una galleria di personaggi letterari” costruita come un sistema rigidamente articolato, in cui i tipi positivi si suddividono in categorie e sottocategorie, tutte descritte con abbondanza di gustosi dettagli. Fra i personaggi positivi troviamo innanzi tutto il “marinaio nelle rappresentazioni di uno scrittore di seconda categoria e nelle rappresentazioni di uno scrittore di terza categoria” – categorie che (gogolianamente) “non differiscono in nulla l'una dall'altra, e solo un critico proletario uscito di senno per lo zelo riesce a scovar fuori l'eresia”. Incontriamo quindi il tipo del “soldato” e quello dell’“uomo di partito”, dinanzi al quale la popolarità del marinaio e del soldato impallidisce:

L'uomo di partito è cupo, dorme poco, fuma tanto, fino a tempo debito vede nella donna un compagno ed è molto semplice nel modo

di relazionarsi, cosicché tutti si sentono rasserenati dalla sua calma, dalla sua cupezza ed efficienza. [...] “Eh, fratello”, dice nei momenti di sincerità, e al lettore è dato di vedere in un battibaleno una vita piena di privazioni, imprese eroiche e sofferenze. [...] Questo tipo di funzionario responsabile non si lava mai. Se è una donna (ne parleremo più avanti) si spruzza un po’ di acqua sulla faccia, e la toilette è fatta. Se non è iscritto al partito si strofina con l’acqua fredda. Uno specialista di estrazione borghese non si strofina con l’acqua ma con la colonia, sull’esempio delle opulente procedure domenicali di Čičikov (686).¹²

Segue l’“operaio-capo”, e poi l’ex intellettuale non iscritto al partito, un individuo sospetto che “viene smascherato e cacciato via a pedate oppure, grazie a una donna, virtuosa comunista, di colpo incomincia a capire la propria nullità” (ibidem).¹³ Con lui si apre la serie dei malvagi: il kulak, lo specialista o il presidente di un trust; più in basso troviamo la vecchia contessa e – raramente, però – “guardie bianche di temperamento sanguigno”; ci sono anche generali, popi e molti altri ancora, fra i quali “è degno di attenzione anche il tipo dell’intellettuale: un professore o un musicista. È un po’ tirchio, soffre di svariate malattie, non ha carattere e guarda con segreta invidia i suoi figli che entrano nell’associazione della gioventù comunista. Politicamente, nel peggio dei casi è un menscevico” (687).¹⁴

→ к невинному младенчеству европейской литературы, в тому весьма отдаленному времени, когда разыгрывались бесхитростные мистерии и грубоматерные басни. [...] Все знакомые литературные типы, выражавшие собой резко и просто хорошее или худое в человеке (или в обществе), светлые личности, никогда не темнеющие, и темные личности, обреченные на беспросветность, все эти старые наши знакомые, резонеры, злодеи, праведные грубяне и коварные льстцы, опять теснятся на страницах советской книги. [...] Мы возвращаемся к самым истокам литературы, к простоте, еще не освещенной вдохновением, и к нравоучительству, еще не лишенному пафоса. Советская литература нескользко напоминает те отборные елейные библиотеки, которые бываюят при тюрьмах и исправительных домах для просвещения и умиротворения заключенных.

12
«Партиец угрюм, мало спит, много курит, видит до поры до времени в женщинах товарища и очень прост в обращении, так что всем делается хорошо на душе от его спокойствия, мрачности и дедовитости. [...] →

→ «Эх, брат», – говорит он в минуту откровенности, и читателю дано одним глазком увидеть жизнь, полную лишений, подвигов и страданий. [...] Такой ответственный работник не moется вовсе. Ответственная работница, о которой речь дальше, брызжет себе в лицо водой, и туалет окончен. Беспартийный обтирается холодной водой. Спец буржуазного происхождения обтирается не водой, а одеколоном, следуя воскресному роскошествованию Чичикова.

13
«Его изобличают и гонят в шею, или же, благодаря женщине, добродетельной коммунистке, он вдруг начинает понимать свое ничтожество».

14
«Достоин внимания и тип интеллигента – профессор или музыкант. Он скучноват, страдает разными болезнями, слабоволен и с тайной завистью смотрит на своих детей, вступивших в коммунистический союз молодежи. Политически он в худшем случае меньшевик».

15

«женщина буржуазная, любящая мягкую мебель и духи и подозрительных спецов, и женщина-коммунистка, (ответственная работница или страстная неофитка), – и на изображение ее уходит добрая половина советской литературы. Эта популярная женщина обладает эластичной грудью, молода, бодра, участвует в процес-сиях, поразительно трудоспособна. Она – помесь революционерки, сестры милосердия и провинциальной барышни. Но кроме всего она святая. Ее случайные любовные увлечения и разочарования в счет не идут; у нее есть только один жених, классовый жених – Ленин».

16

La rassegna fu pubblicata nella rivista *Decision. A Review of Free Culture*, appena fondata da Klaus Mann a New York, e destinata a sopravvivere un solo anno (dal gennaio 1941 al gennaio 1942). Qui citata nell'edizione Nabokov 2019: 216-224.

Con i tipi femminili, dei quali gli scrittori sovietici coltivano un autentico culto, le cose sono addirittura più semplici. Le varietà principali sono due:

*la donna borghese, che ama il mobilio imbottito e i profumi e i loschi specialisti, e la donna-comunista (quadro direttivo o fanatica neofita), nella cui rappresentazione si esaurisce una buona metà della letteratura sovietica. Questa donna così popolare è dotata di un seno elastico, è giovane, vigorosa, partecipa ai cortei, ha una capacità lavorativa stupefacente. È un mix fra una rivoluzionaria, un'infermiera e una signorina di provincia. Ma in più è una santa. Le sue casuali infatuazioni amorose non entrano nel conto; lei ha un solo, unico fidanzato, un fidanzato di classe: Lenin (ibidem).*¹⁵

PRIMA DIGRESSIONE: NOIA, DISGUSTO, SORPRESA

Possiamo immaginare con quanta fatica – appena alleviata dal sollevo dell'ironia e del sarcasmo – Nabokov dovesse affrontare la letteratura sovietica. La vitale mutevolezza, l'esuberante creatività del suo genio trovava intollerabile l'uniformità pervasiva, la monotonia della maggior parte di quelle opere, la loro limitatezza, la ripetitività di personaggi e situazioni. Lui stesso, del resto, non nascondeva questi suoi stati d'animo, manifestandoli esplicitamente in più occasioni.

Ad esempio, quando a New York, all'inizio del 1941, si dedicava a una nuova rassegna della letteratura sovietica – *Soviet Literature 1940*¹⁶ – scriveva all'amico Edmund Wilson: «Mi sono cacciato in una situazione piuttosto fastidiosa con il mio articolo sulla letteratura sovietica del 1940. Ho scritto una rassegna degli ultimi numeri di *Krasnaja nov'* e di *Novyyj mir* per *Decision*, e avevo intenzione di fare un'analisi della

poesia e dei romanzi per *New Republic*; ma quello che ho fatto in tempo a leggere mi ha talmente disgustato che non riesco proprio ad andare avanti..." (Nabokov-Wilson 2001: 46).¹⁷

Sempre nel saggio sullo "squallore della bellettristica sovietica", qui già ampiamente commentato, avvertiva preventivamente il lettore: "in primo luogo, l'analisi sarà estremamente incompleta (benché nel contempo cercherò di dimostrare come un'analisi del genere non necessiti di una particolare completezza), e in secondo luogo questo articolo non è frutto di una gioiosa vivacità creativa, ma è piuttosto frutto della noia pesante, flaccida che, come una pietra tombale, mi gravava dentro mentre leggevo le opere di quei pochi scrittori di cui mi accingo a parlare" (Dolinin 2001: 9-10).¹⁸ E, sempre nel saggio del 1926, congedandosi formulava un solenne proposito: "ma qualunque nuovo nome mi dovessero proporre per un'analisi, io dichiaro fermamente che per lungo tempo - per un anno intero, forse - io la letteratura sovietica non la voglio neanche sfiorare, giacché una noia come quella che ho provato mentre leggevo, uno dopo l'altro, i bellettristi sovietici, una noia del genere non sono intenzionato a sopportarla di nuovo" (21).¹⁹

Ciò nonostante, Nabokov si sforzava costantemente di aggiornarsi, ben consapevole della difficoltà di stare al passo con la copiosa produzione sovietica e, di conseguenza, delle inevitabili lacune che ne rendevano frammentaria la conoscenza. Lacune che, tuttavia, potevano a volte celare nelle loro pieghe anche gradite sorprese. Piace ricordare, ad esempio, quanto egli scrisse a Nina Berberova, che aveva reagito al suo saggio *Il trionfo della virtù* proponendogli di considerare opere come *Zavist'* (Invidia) di Jurij Oleša:

Lei ha ragione quando distrugge il confine fra la letteratura che esiste all'estero e quella che esiste entro i confini della Russia: io definisco

17
Lettera del
5 marzo 1941.

18
«во-первых, – разбор будет крайне неполный (хотя одновременно постараюсь доказать, что в особой полноте такой разбор не нуждается) и что во-вторых, – настоящий доклад есть плод не веселой творческой развости, а плод тяжелой, рыхлой скучки – которая гробом на мне сидела, пока я читал произведения тех нескольких писателей, о которых станут говорить».

19
«каких бы новых имен мне ни предложили для разбора, я твердо объявляю, что долго – целый год, может быть, – я к советской литературе и не прикоснусь, ибо такую скучку, которую я испытал за то время, пока я читал, одного за другим, советских беллетристов, – такую скучку я вновь пережить не намерен».

20

«Вы правы, когда уничтожаете границу между литературой, существующей за рубежом и той, что существует в пределах России: “советской” я называю только литературу заказную, – но это уже литература не в нашем смысле, а “литература” (“студенты распространяют среди рабочих литературу”), и такая же “литература” существует и в эмиграции, хотя в меньшем пропорциональном отношении к подлинной литературе, чем в самой России. Олеша я не читал, но, помню, читал статью о нем в одном из московских журналов: приведенные цитаты, – что-то очень образное о неживых вещах, общий его тон, – произвели на меня впечатление настоящего искусства».

21

Così in un'intervista del 1967 (Nabokov 2012: 114).

22

Tichij Šum (Rumore calmo), uscito su *Rul'* il 10 giugno dello stesso 1926.

“sovietica” solo la letteratura su commissione, ma questa non è più letteratura come la intendiamo noi, è “letteratura” (“gli studenti diffondono letteratura fra gli operai”), e una simile “letteratura” esiste anche nell’emigrazione, benché rispetto alla letteratura autentica, in proporzione, ce ne sia meno che in Russia. Oleša non l’ho letto, ma ho letto, mi ricordo, un articolo su di lui in una delle riviste moscovite. Le citazioni riportate – cose molto colorite su oggetti inanimati, il tono in generale – mi hanno lasciato un’impressione di arte vera (Nabokov 2017: 228).²⁰

Sappiamo, d’altronde, che con il passare del tempo molte valutazioni di Nabokov erano destinate ad attenuarsi, a farsi più variegate e, a volte, a cambiare di segno; successe ad esempio con Michail Zoščenko, liquidato come “inoffensivo, grigiastro, sentimentale” nella rassegna del 1926, ma in seguito apprezzato come autore di “storie assolutamente di prim’ordine”.²¹

SECONDA DIGRESSIONE: PARENTESI

C’è un singolare aspetto stilistico della scrittura nabokoviana su cui vale la pena soffermarsi, se non altro per gustare appieno alcune pagine che possono arricchire di succosi dettagli il nostro tema: un uso oltremodo disinvolto, ma semanticamente pregnante, delle parentesi.

Torniamo all’anno 1926. La sera dell’8 giugno 1926 Nabokov partecipa alla Giornata della cultura russa organizzata dal Circolo Ajchenval’d (dove, come sappiamo, il 12 dello stesso mese avrebbe presentato la sua relazione sullo “squallore della bellettristica sovietica”), durante la quale legge una poesia concepita e composta in quei giorni,²² e spedita alla moglie Vera assieme a una lettera datata 7 giugno. La missiva si apre con queste parole: “Scimmiettina mia, ieri verso le nove sono

uscito a fare due passi, avvertendo in tutto il corpo quella tensione burrascosa che è foriera di versi” (Nabokov 2018: 97).²³

Dopo aver così registrato i primi sintomi dell’ispirazione poetica, Nabokov descrive il processo interiore che ha accompagnato e scandito la creazione del componimento. E il giorno successivo, di ritorno dalla serata letteraria, riprende il dialogo con la moglie in una nuova lettera: “Gioia, prima di descriverti lo straordinario, clamoroso successo di oggi (a cui, con ogni probabilità, si farà cenno sui giornali), bisogna che ti racconti, com’è di dovere, la mia giornata” (100).²⁴ Segue un lungo resoconto, dettagliato e a tratti persino pedante – come non di rado accade nelle quotidiane lettere alla moglie – nel quale tuttavia scorre sotterraneo il tema di quello “straordinario, clamoroso successo”, prorompendo in superficie nella maniera più immediata e diretta all’interno di una serie di parentesi che si inseriscono nella narrazione con stupefacente libertà e spontaneità:

A pranzo c’era pesce bianco scipito e ciliegie. (No, davvero, tu non puoi immaginare che successo!) Poi – sempre sotto la pioggia – ho portato la tua pelliccia ad Anjuta [...]. Sono corso dai Kaplan (sai, per me è stato il primo successo del genere. Mi dispiaceva da morire che non c’eri, gioia mia) e alle cinque ero già a casa [...]. In secondo luogo, tutti loro ritenevano (adesso ho capito cosa significa “una valanga di applausi”. Era un’autentica ovazione) che Kardakov fosse un dottore, e gli mandavano una marea di donne ammalate e incinte (100-101).²⁵

Siamo dinanzi a quella che si sarebbe rivelata una peculiarità dello stile di Nabokov (riflettendo, com’è evidente, una peculiarità del pensiero, del suo strutturarsi e procedere): incorporare nel testo commenti o addirittura (come nel caso sopra riportato) piani narrativi diversi

23

«Мой обезьяныч, вчера около девяти я вышел пройтись, чувствуя во всем тело то грозовое напряжение, которое является представником стихов».

24

«Радость, раньше чем описывать тебе сегодняшний, необыкновенный, оглушительный успех (о котором, вероятно, будет намек в газетах), должен тебе, как полагается, рассказать мой день».

25

«К обеду была белая безвкусная рыба и черешни. (Нет, ты прямо не можешь представить себе, какой успех!) Затем – все под дождем – понес твою шубку к Анюте [...]. Метнулся к Капланам (это, знаешь, первый раз такой успех. Я страстно жалел, что тебя не было, радость моя) и в пять уже был дома [...]. Во-вторых, все они считали (я теперь понял, что значит «гром аплодисментов»). Это была настоящая овация), что Карданов – доктор, и к нему валом валили больные да бременные бабы [...].»

che scorrono paralleli, quasi rincorrendosi. Questo spregiudicato uso delle parentesi era destinato a realizzarsi in forme varie e complesse nei romanzi, facendosi “temerario e molto poco ortodosso” (Rachimkulova 1999: 12) e dando vita a un’autentica, particolarissima ‘poetica delle parentesi’. Ma di grande interesse per noi è, qui, la sua applicazione all’interno di testi di altri autori, finalizzata a inserire commenti nei passi citati. È un metodo di analisi che innerva l’intera produzione critica dello scrittore, dai numerosi saggi e articoli alle ben note lezioni di letteratura. Nei pur diversi contesti, le parentesi vengono trasformate consapevolmente in una componente di quel gioco con il lettore che pervade l’intera produzione di Nabokov, essendo radicato in una concezione della letteratura come gioco combinatorio che vive delle possibilità intrinseche al suo stesso materiale. Gli interventi fra parentesi aiutano così a portare in superficie in modo immediato ed efficace significati inattesi, letture e interpretazioni non univoche, a segnalare intenzioni parodiche – a cogliere, insomma, le molteplici potenzialità insite in ciascun enunciato. E anche a esercitare, in alcuni casi, una non celata azione manipolatoria.

“CHE NE DICI DI QUESTA PERLA, TARTUFINA MIA?”

Quanto detto sul particolare uso delle parentesi da parte di Nabokov ci torna utile per approfondire alcune riflessioni attorno al saggio *Qualche parola sullo squallore della bellettristica sovietica...* Al suo interno, come si è già osservato, lo scrittore riserva ampio spazio a un certo numero di autori, attingendo a piene mani citazioni (non sempre precise) dalle loro opere e assemblandole con la palese intenzione di smascherare i ripetitivi schemi sottesi a intrecci, personaggi, procedimenti. E proprio le lettere che egli invia quotidianamente alla moglie Vera, riferendole

nei minimi dettagli ogni occupazione e azione quotidiana e, soprattutto, ogni momento del suo già intenso impegno in ambito letterario, ci introducono in questo specifico aspetto del suo originale e quantomai creativo laboratorio di critica.²⁶ In particolare, preziose testimonianze del lavoro con i testi degli scrittori sovietici ci vengono dalle lettere dei giorni che precedono l'intervento al Circolo Ajchenval'd del 12 giugno 1926 (che, come sappiamo, sarà alla base del saggio in questione).

Il 6 giugno vediamo Nabokov immerso nella lettura:

Prima di pranzo ho letto Barsuki (I tassi) di Leonov. È un po' meglio di tutto l'altro tritume, ma comunque non è vera letteratura. [...] E poi mi sono piazzato sul divano e sono rimasto tutto il giorno attaccato ai libri: ho finito Leonov, ho letto tutto Vireneja di Sejfullina. Quella malefica granatiera. La cena è stata uguale a ieri: frittata e carne fredda. Vedi che domenica tranquilla, la mia. Oggi, con tutti questi libri, mi sono talmente riempito la testa della nostra parlata contadina che quando all'improvviso in cortile qualcuno ha gridato qualcosa in tedesco, mi sono stupito: da dove salta fuori adesso un tedesco? (Nabokov 2018: 96-97).²⁷

Il 9 giugno continua a leggere, seleziona i brani da citare nella relazione, e coinvolge scherzosamente la moglie in questa sua fatica che, a quanto pare, oltre a indignarlo e irritarlo, almeno un po' anche lo diverte:

Poi ho letto il romanzo di Gladkov Cement, dal quale ti devo trascrivere le seguenti frasi: "Lei non smorzava il sogghigno, e il sogghigno dalla parete si rifletteva di nuovo sul viso, e il viso fiammeggiava di una torbida incandescenza fra le macchie nere delle occhiaie. Allora Gleb gonfiò di sangue i pugni e dignignò i denti. Si dominò e soffocò il suo cuore. Sogghignò anche lui e inghiottì il pomo d'Adamo assieme alla saliva.

26

In quegli anni i coniugi Nabokov vivevano a Berlino. Vera Slonim, che lo scrittore aveva sposato nel 1925, nei mesi di giugno e luglio 1926 fu ospite di una casa di cura nella Foresta Nera, per riprendersi da una condizione ansiosa-depressiva.

27

«До обеда читал Барсуков Леонова. Немного лучше, чем вся остальная труха, – но все-таки не настоящая литература. [...] И затем я залег на диван и просидел весь день за книгами – кончил Леонова, прочел Виренею Сейфуллиной. Вредная бабища. Ужин был такой же, как вчера, – яищица и холодные мясники. Видишь, какое у меня было тихенькое воскресенье. Я так нынче много наслышался – из книг – мужицкого говору, что, когда вдруг во дворе кто-то крикнул что-то по-немецки, я удивился – откуда вдруг немец?».

28

«Затем читал Гладкова Цемент, из которого должен выписать для тебя следующие фразы: “Она не гасила усмешки, и усмешка отражалась от стены опять на лицо, и лицо огнилось мутным накалом между черными пятнами во владинах глаз. Тогда Глеб налил кровью кулаки и заскрипел зубами. Оправился и раздавил сердце. Сам усмехнулся и проглотил со слюною кадык. Но от сердца судорогой рвала мускулы горящая дрожь. Она взмахнула на него белками. Глеб укрощенный, мосластый бравый, со скжатыми челюстями до провала щек, скрипел зубами от занозы в мозгу”. Как тебе нравится, тюфка, этот перл? Читал и делал свои заметки до ужина».

29

Rappresentato anche, secondo Nabokov, dall’“illetterata, ampollosa sconcezza” («безграмотная, напыщенная пошлятина») delle opere di Lidija Sejfullina (Dolinin 2201:13). «Invece Leonov e anche Fedin, in fondo, sono gli unici scrittori in Russia che si possono leggere se non con trasporto artistico, almeno senza quel disgusto che suscitano Gladkov, Sejfullina, Bystrov, Puzanov e via di cendo» («А Леонов, →

Ma dal cuore un tremito cocente, come uno spasmo, gli lacerò i muscoli. Lei lo fulminò col bianco degli occhi. L'intrepido, muscoluto Gleb, con le mascelle serrate fino a scavare le guance, dignignava i denti, torturato da una spina conficcata nel cervello”. Che ne dici di questa perla, tartufina mia? Ho letto facendo annotazioni fino a ora di cena (Nabokov 2018: 103).

Nella relazione berlinese Fëdor Gladkov è senz’altro il bersaglio prediletto di Nabokov, che definisce *Cement* (*Cemento*) un esemplare del nuovo romanzo “bul’varno-derevenskij” (rurale di massa),²⁹ evidenziandone in particolare quella caratteristica su cui pochi anni dopo avrebbe costruito l’articolo *Il trionfo della virtù*: Gleb, il protagonista, è una specie di “genio buono”, è “la virtù incarnata”, destinata a trionfare su ogni genere di forza oscura (Dolinin 2001:10). A questo romanzo di Gladkov nella rassegna del 1926 è riservato ampio spazio. Nabokov riporta una lunga serie di citazioni, spesso non letterali, modificate senza alcuno scrupolo e trasformate in impietose parodie. È il caso, ad esempio, della “perla” che viene trascritta nella lettera a Vera appena citata, in cui Nabokov “fa una parafrasi e una parodia”³⁰ Le citazioni sono a volte accompagnate da commenti (spesso direttamente inseriti fra parentesi al loro interno) che ne stigmatizzano con inclemente acume il tono, lo stile, il lessico.

I brani di *Cement* riportati costituiscono l’ossatura dell’analisi nabokoviana, arrivando anche a sostituirla *tout-court*; e non è raro il ricorso, da parte dell’autore, a operazioni linguistiche e stilistiche sottili, ben celate, quasi ‘chirurgiche’, ma oltremodo efficaci. Ecco perché i meccanismi con cui vengono ‘confezionate’ molte delle citazioni meritano di essere approfonditi, almeno con un esempio: “Per procurarmi un manciata di farina non ho forse depredato il nostro nido

e non sono rimasta nuda come una meretrice? (questo non è già più Mayne Reed, è l'Antico Testamento)" (Dolinin 2001: 11).³¹

Nel testo di Nabokov il passo compare come tratto da Gladkov, ma in realtà subisce un intervento minimo, eppure molto significativo: Nabokov vi sostituisce il termine *potaskucha* (donnaccia), utilizzato da Gladkov,³² con *bludnica* (meretrice); ovvero, sostituisce un'espressione popolaresca piuttosto volgare con un sostantivo di immediata assonanza biblica. In altre parole, modifica il testo del romanzo per adattarlo al proprio commento, arrogandosi consapevolmente quella libertà sconfinante nell'arbitrio che gli deriva dalla ferma e costante rivendicazione dell'inappellabilità ed esclusività del proprio, personale giudizio come unico criterio di valutazione e di approccio a un'opera letteraria.

UNA BELLA FACCIA TOSTA

Ci stiamo avviando alla conclusione di questo breve percorso che ha ricostruito alcune tappe del ben più ricco rapporto fra Nabokov e la letteratura del “paese dei Soviet”. Per chiuderlo, torniamo alla corrispondenza di Nabokov con la moglie. Le lettere scritte durante la notte che precedette l'intervento al Circolo Ajchenval'd registrano quasi in tempo reale la fase di scrittura di quel testo, su cui si costruirà poi il saggio *Qualche parola sullo squallore della belletristica sovietica...* E portano alla nostra attenzione, oltre a quanto precedentemente osservato, anche un ulteriore, intrigante dettaglio. Leggiamo infatti nella lettera del 11-12 giugno:

Tornato a casa, mi sono messo a scrivere la relazione e ho scritto senza sosta tutto il giorno (i Kaplan avevano annullato la lezione),

→ да вот Федин, пожалуй, единственные писатели сейчас в России, которых можно читать если и не с художественным упоением, то без того омерзения, которое вызывают Гладков, Сейфуллина, Быстров, Пузанов и т.д.» (Dolinin 2201:15).

30
Così i curatori dell'edizione delle *Lettore a Vera*, Brian Boyd e Ol'ga Voronina, in Nabokov 2018: 479.

31
«“Чтобы достать совочек муки, разве я не ограбила наше гнездо и не стала голая, как блудница?” (это уже не Майн Рид, а ветхий Завет».

32
«Чтобы достать совочек муки, разве я не ограбила наше гнездо и не стала голая, как потаскучая?» (Gladkov 1925: 73).

33

Ovvero al Circolo Ajchenval'd (cfr. infra, nota 3).

34

Il tondo è mio (CDL).

35

«Вернувшись домой, сел писать доклад и писал не переставая весь день (Капланы отменили урок) до половины второго утра. Время между с докладом писал рассказы под теплешний советский стиль. Если хватит нахальства, я его сегодня у Татариновых прочту, выдав его за русское изделие. А доклад занял двадцать восемь больших страниц [...] и вышел, кажется, недурно. Издеваясь и терзая. [...] Доклад мой называется так: "Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины оного". Завтра пришлю, прочтешь».

36

«Говорил (не читал, только изредка заглядывал – когда приводил выдержки) больше часу. Доклад признали блестящим, но очень злым и несколько «фашистским». [...] Сейчас без четверти два, завтра воскресенье, дольше спасло. Доклад посыпало тебе – я, конечно, очень много менять и прибавляя, когда говорил, – это только конспект. Ну вот».

fino all'una e mezzo del mattino. A intervalli, assieme alla relazione ho scritto un racconto nell'attuale stile sovietico. Se avrò sufficiente faccia tosta, oggi dai Tatarinov³³ lo leggerò, facendolo passare per un'opera russa.³⁴ La relazione, poi, ha preso 28 pagine grandi [...] e mi pare che sia venuta non male. Beffeggio e cavillo. [...] La mia relazione si intitola "Qualche parola sullo squallore della bellettristica sovietica e tentativo di individuarne le cause". Domani te la spedisco, così la leggi (Nabokov 2018: 105-106).³⁵

Infine, rincasato dopo la serata, Nabokov riprende la scrittura della lettera e senza particolare enfasi comunica: “Ho parlato (non ho letto, solo di tanto in tanto davo un'occhiata, quando riportavo delle citazioni) più di un'ora. La relazione l'hanno giudicata brillante, ma molto cattiva e un tantino 'fascista'. [...] Adesso sono le due meno un quarto, domani è domenica, dormirò di più. Ti spedisco la relazione; ovviamente, ho cambiato e aggiunto molte cose, questo è solo uno schema. Ecco qui” (Nabokov 2018: 107).³⁶

Non sappiamo se durante il suo intervento al Circolo Ajchenval'd lo scrittore abbia avuto “sufficiente faccia tosta” da leggere il suo “racconto nell'attuale stile sovietico”. In *Qualche parola sullo squallore della bellettristica sovietica...* non ve n'è traccia. Ma quanto egli riferisce alla moglie nella lettera della notte prima (“[...] assieme alla relazione ho scritto un racconto nell'attuale stile sovietico. Se avrò sufficiente faccia tosta, oggi dai Tatarinov lo leggerò, facendolo passare per un'opera russa”) è sufficiente per costringerci a ripensare ai due brani inseriti nel saggio *Scrittori, censori e lettori russi* (qui riportati in apertura di queste pagine), dove Nabokov li dichiara esplicitamente citazioni da Antonov e da Fëdor Gladkov. E a considerarli in una prospettiva diversa.

DUE RACCONTINI “NELL’ATTUALE STILE SOVIETICO”

La prima citazione, lo ricordiamo, viene spacciata per un brano dell’inesistente romanzo *Bol’soe serdce* (*Un cuore grande*) di un autore sconosciuto, un non meglio identificato Antonov. Con ogni evidenza, in questo caso si può pensare a un’invenzione, in cui tuttavia il nome del protagonista maschile non sembra essere casuale: attribuendogli il proprio nome di battesimo (Vladimir), Nabokov potrebbe infatti aver apposto la propria firma sotto questo ‘sberleffo’ alla prosa sovietica, in cui si assiste a un greve e imbarazzante “trionfo della virtù”. Infine, è possibile avvertire, a un livello di pura suggestione lessicale e sonora, l’assonanza del titolo del fantomatico romanzo citato (*Bol’soe serdce*) con il titolo del romanzo giovanile di Dostoevskij *Slaboe serdce* (*Un cuore debole*), dove nel ‘cuore grande’ del mieloso sentimentalismo sovietico riecheggia la cupa morbosità del dostoevskiano ‘cuore debole’. L’associazione è indubbiamente soggettiva e opinabile, ma a suo favore gioca senz’altro il ben noto disprezzo che Nabokov nutriva per Dostoevskij, da lui considerato uno scrittore che si distingue per “mancanza di gusto”, e in cui predomina un “influsso sentimentale” che determina “il tipico conflitto che gli piaceva: porre persone virtuose in situazioni patetiche per poi estrarre da queste situazioni sino all’ultima goccia di pathos” (Nabokov 2021: 143-144).³⁷

Il secondo brano in questione,³⁸ invece, ci riporta a Fëodor Gladkov con una ‘citazione’ dal suo *Ènergija* (*Energia*), altro classico “romanzo di produzione” realsocialista, altrettanto monumentale, benché non così noto come *Cement*. La citazione che Nabokov inserisce nelle *Lezioni di letteratura russa*, però, è tutt’altro che letterale. E vi ritroviamo non solo isolati cambiamenti o sostituzioni di termini (come nel caso di *potaskucha* (*donnaccia*) trasformato in *bludnica* (*meretrice*),

37

Il rapporto di Nabokov con Dostoevskij, peraltro, è estremamente complesso e per certi versi ambiguo. A grandi linee ho cercato di delinearlo in Nabokov 2021: 464-466.

38

Riprendo qui alcune osservazioni da una mia nota all’edizione Adelphi delle *Lezioni di letteratura russa* (Nabokov 2021: 435-436). Riguardo ai passi del romanzo utilizzati da Nabokov per il suo collage di ‘citazioni’ dal romanzo di Gladkov *Ènergija*, non è possibile fornire precisi riferimenti bibliografici, dal momento che l’opera, a cui lo scrittore lavorò a partire dalla fine degli anni Venti – inizio anni Trenta, subì nei successivi decenni innumerevoli rifacimenti ed ebbe molte ristampe. I passi estratti, manipolati e assemblati da Nabokov, si trovano comunque nei volumi III e IV di *Ènergija* (nell’edizione che mi è stato possibile consultare: Gladkov 1958-1959: III, 233; IV, 392).

nell'esempio sopra riportato da *Cement*), ma un'autentica interpolazione di passi diversi, una sorta di parodia giocata sul filo della mistificazione. Lo scrittore cambia i nomi dei personaggi (che nell'originale sono Fenja e Kol'ča) e, soprattutto, manipola sensibilmente il testo, facendo un collage comico-grottesco di un episodio che in Gladkov gronda della strabordante passione, dell'eroico slancio dei costruttori del socialismo. Nabokov smonta e ricostruisce il passo, aggiungendo sottolineature inequivocabilmente erotiche (“si eccitò”, “lo provocava”), eliminando o cambiando molti dettagli e creando un nuovo finale; quest'ultimo, poi, sembra riprendere un altro passo di *Ènergija*, dove due personaggi amoreggiano scherzosamente e lei scompiglia i capelli di lui, scatenando “una scarica elettrica” che trapassa il giovane.

Le due ‘citazioni’ con cui si apre questo contributo, dunque, sembrano essere in ultima analisi una sorta di *divertissement* a cui lo scrittore dà vita senza porre freno alla propria arguzia e spregiudicatezza. D'altronde, Nabokov lo aveva scritto alla moglie: “beffeggio e cavillo”. La lama affilata della sua critica non disdegna nessuna arma, neppure la manipolazione spinta sino alla creazione di un vero e proprio ‘falso d'autore’. ♦

Bibliografia

- BABIKOV, ANDREJ, 2017: Sočetanie stali i potoki. Vladimir Nabokov o sovetskoj literature: *Novye materialy. Literaturnyj fakt* 25, 8-25.
- BOYD, BRIAN, 2010 [1991]: *Vladimir Nabokov: Amerikanskie gody. Biografija*. Sankt-Peterburg: Simpozium.
- DOLININ, ALEKSANDR, 2001: *Diaspora II. Novye materialy*. Sankt-Peterburg: Feniks.
- GLADKOV, FËDOR, 1925: *Cement. Krasnaja nov' 1* (kniga pervaja, janvar').
- GLADKOV, FËDOR, 1958-1959: *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- NABOKOV, VLADIMIR, 1981: *Lectures on Russian Literature*. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich/Brucoli Clark Layman.
- NABOKOV, VLADIMIR [V. SIRIN'], 1999: *Sobranie sočinenij russkogo perioda v 5-ti tomach*, t. II. Sankt-Peterburg: Simpozium.
- [NABOKOV, VLADIMIR – WILSON, EDMUND], 2001: *Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*. Ed. Simon Karlinsky. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press.
- NABOKOV, VLADIMIR, 2012: *Intransigenze*. Milano: Adelphi.
- [NABOKOV, VLADIMIR ET AL.], 2017: Pis'ma V.V. Nabokova k V.F. Chodaseviču i N.N. Berberovoj. Pis'mo N. Berberovoj k V. Nabokovu (1930-1939). Ed. A. Babikov, M. Šruby. *Wiener Slavistisches Jahrbuch. New Series* 5. 217-248.
- NABOKOV, VLADIMIR, 2018: Pis'ma k Vere. Moskva: KoLibri, Azbuka-Attikus.

NABOKOV, VLADIMIR, 2019: *Think, Write, Speak. Uncollected Essays, Review, Interviews, and Lettres to the Editor*, Ed. B. Boyd, A. Tolstoy. New York: Alfred A. Knopf.

NABOKOV, VLADIMIR, 2021: *Lezioni di letteratura russa*. A cura di C. De Lotto, S. Zinato. Milano: Adelphi.

RACHIMKULOVA, GALINA, 1999: Specifičeskie funkci skobok v nabokovskich tekstach i problemy igrovoj stilistiki, *Nabokovskij vestnik. Peterburgskie čtenija* 4. Sankt-Peterburg: Dorn. 12-17.

Резюме

Публикация задается целью разоблачить полушутилую ‘фальшь’, которую Набоков включил в свою статью *Писатели, цензура и читатели в России*, в окончательной редакции (1958) вошедшую в посмертное собрание его *Лекций по русской литературе*. Речь идет о двух отрывках, представленных Набоковым как «цитаты» из романа *Большое сердце* некоего писателя Антонова и из романа *Энергия* знаменитого представителя соцреализма Федора Гладкого.

Однако, если обратиться к некоторым работам критического характера, посвященных Набоковым современной ему советской литературе, можно выяснить настоящую природу этих двух ‘лже-цитат’. Речь идет в первой очереди о статьях *Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины онного* (1926) и *Торжество добродетели* (1930). Кроме того, весьма ценными оказываются письма, которые Набоков писал жене Вере из Берлина в июне 1926 года, когда готовился к литературному вечеру в Кружке Айхенвальда и был полностью погружен в чтение советских произведений и в составлении своего доклада, текст которого лежит в основе вышеупомянутой статьи 1926-ого года.

Анализ данных работ и эпистолярных документов позволяет предположить, что первая ‘цитата’ является своего рода шутливо (а вернее – издевательски) – иронической пародией на эталоны добродетели, славивых положительных героев литературы страны Советов. И что сочинил короткую сценку сам Набоков, который неслучайно дал мужскому персонажу свое собственное имя – Владимир.

Что же касается отрывка из романа *Энергия*, это далеко не словесная цитата а, наоборот, сложная интерполяция различных

мест из монументального произведения Гладкого, граничащая с открытой мистификацией. Автор меняет имена героев и манипулирует выдержками, используя при этом ряд приемов, уже широко применяемых в статье 1926-ого года для анализа советских литературных текстов. Иными словами, он создает, как он пишет жене, «рассказик под теперешний советский стиль [...]», выдав его за русское изделие».

Cinzia De Lotto

Cinzia De Lotto ha insegnato lingua e letteratura russa all'Università di Verona. Si è occupata e si occupa di letteratura russa dell'Ottocento e del Novecento, e ha dedicato diversi saggi allo studio di Aleksandr Puškin, Fedor Dostoevskij, Vasilij Rozanov, Fedor Abramov, Vasilij Grossman e di altri autori, approfondendo in particolare alcuni aspetti specifici della poetica di Nikolaj Gogol', di cui ha pubblicato anche alcuni autografi inediti. Nel 2006 le è stato conferito il "Premio N. Gogol' in Italia". Ha curato numerose traduzioni (Berdjaev, Sevela, Merežkovskij, Mann, Karjakin); in collaborazione con Susanna Zinato, ha tradotto per Adelphi Nikolaj Gogol' e Lezioni di letteratura russa di V. Nabokov.

Cinzia De Lotto has taught Russian language and literature at the University of Verona. Her research interests focus on Russian literature of the nineteenth and twentieth centuries; she has devoted several essays to the study of Aleksandr Pushkin, Fedor Dostoevsky, Vasily Rozanov, Fedor Abramov, Vasily Grossman and others. In particular, she has delved into some specific aspects of the poetics of Nikolai Gogol', also editing previously unpublished autographs. In 2006 she was awarded the "Nikolai Gogol' in Italy" prize. She has published numerous translations (Berdyaev, Sevela, Merezhkovsky, Mann, Karyakin); in collaboration with Susanna Zinato, she translated into Italian for the publishing house Adelphi Nikolai Gogol' and Lectures on Russian Literature by V. Nabokov.

—

**‘Про здоровых и больных’,
или *Морфий* как метатекст
(одной) русской души**
‘On the Healthy and the Sick’,
Or *Morphine* as a Metatext
of (One) Russian Soul

В рассказах цикла *Записки юного врача* и в повести *Морфий* переработан личный опыт Булгакова и его медицинской практики. В 2008 году на основе этих рассказов был снят фильм режиссера Алексея Балабанова по сценарию Сергея Бодрова-мл. Данная статья представляет собой попытку культурологического анализа кинематографического прочтения литературного текста как синтетической операции перевода. Булгаковский текст рассматривается сценаристом и режиссером как опыт жанровой «трансгрессии» (Плахов), где *Морфий* становится не столько стержневой осью повествования, сколько заколдовывающим читателя «фоновым шумом». Каждущаяся монолитность балабановского повествования расшатывается благодаря искусному использованию «текстов в текстах» (Лотман), создающих плотную сеть «интекстуальных» (Тороп) и интертекстуальных отсылок. Перед нами текст, который может служить своего рода метатекстом ко всему творчеству Балабанова. Рассматриваемый «кино-текст» становится пре-текстом для анализа «переписывания» литературного текста как инсценировки поэтики «различия».

МОРФИЙ, М. БУЛГАКОВ,
А. БАЛАБАНОВ, С. БОДРОВ-МЛ.,
ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД,
РУССКАЯ КУЛЬТУРА, ЭКРАНИЗАЦИЯ,
СЕМИОТИКА ТЕКСТА

Both in the stories of the cycle *A Young Doctor's Notebook* and in *Morphine*, Bulgakov's personal experience and medical practice are reworked. In 2008 these stories become the basis for a film directed by Alexei Balabanov and scripted by Sergei Bodrov Jr. This article is an attempt to analyze a cinematic reading of a literary text as a synthetic operation of translation from a culturological point of view.

Screenwriter S. Bodrov Jr. and director A. Balabanov 'translate' Bulgakov's text into an experience of genre "transgression" (Plakhov), where *Morphine* becomes not so much a structural axis of the narrative as a 'background noise' hypnotizing the reader.

The seemingly monolithic nature of Balabanov's narrative is undone by the skilful use of "texts in texts" (Lotman), which create a dense network of "intertextual" (Torop) and intertextual references. This is a text that, as if freed from historical definitions, can serve as a kind of metatext for Balabanov's work. Our is an attempt to analyse the 'rewriting' (Lefevere) of a literary text as enactment of the "poetics of difference" (Verč), where *Morphine* becomes a pre-text for reflections on the relationship between aesthetics and ethics.

MORPHINE, M. BULGAK, A. BALABANOV,
S. BODROV JR., RUSSIAN CULTURE, FILM
ADAPTATION, SEMIOTICS OF THE TEXT

БАРАБАН БАЛАБАНОВА

Понюхал. Умер. И – могила.

(11 июня 1912)

(В. Розанов)

Стиль есть душа вещей

(В. Розанов)

В кинематографической практике, точнее на профессиональном жаргоне, «барабаном» называются финальные титры фильма, в которых указываются участники работы над картиной. Здесь же будет принят прием «барабана» в начале статьи для краткого обзора предметов данного исследования.

Итак, фильм *Морфий*.

Сценарий фильма был написан в 90-е Сергеем Бодровым-младшим. Тем самым главным героем России конца 1990-х и уже 2000-х Данилой Багровым, главным героем фильма Алексея Балабанова *Брат*. Сергей Бодров-младший планировал снять фильм *Морфий* в качестве режиссера, из-за кризиса киноиндустрии проект так и не был реализован. Главной чертой сценария была идея соединения рассказов цикла *Записок юного врача* и рассказа *Морфий* М. Булгакова, то есть совмещения в главном герое персонажа доктора Полякова с персонажем лекаря Бомгарда (соответственно, начинаящего врача и опытного доктора). Важно отметить, что Бодров-младший отказывается от заложенной в тексте рассказа *Морфий* характеристики метаповествования. Речь идет о приеме раздвоения автора на двух рассказчиков: доктора Бомгарда, который от первого лица описывает свои переживания

в качестве сельского врача, рассказывает о самоубийстве коллеги, и публикует его дневник и доктора Полякова, также ведущего повествование от первого лица.

«Сценарий бывает литературный и режиссерский. Литературный сценарий похож на рассказ или повесть – его без труда поймет всякий, кто умеет читать. Режиссерский сценарий понять труднее» – писали Лотман и Цивьян в своей ставшей хрестоматийной работе о кино (Лотман, Цивьян 1994: 49). А что происходит, когда сценарий уже является – литературой? Согласно обоснованной позиции Д. Гиллеспи,

[...] в искусстве кинематографической адаптации режиссер-сценарист не только использует исходный материал текста в качестве основы сценария фильма, но и перерабатывает его, а также может адаптировать или изменить, пусть тонко или радикально, смысл оригинала для соответствия теме фильма. [...] Таким образом, вопрос соответствия фильма оригинальному тексту не важен; скорее то, что с этим делает режиссер – главный критерий критической оценки.¹

Балабанов сохраняет основные позиции как сценария Бодрова-мл., так и оригинального текста Булгакова. «Мощное кино, довольно точно соответствующее литературному первоисточнику» – отмечает А. Долин (2010); «Алексей Балабанов, оставив основные линии сценария, реализовал его как собственное видение», заключает он (*ibidem*). «Небольшое хирургическое вмешательство в сценарий, иной режиссерский почерк [...] и в диагнозе чистопробное балабановское кино», вторит ему Малюкова (2008), добавляя:

¹ «In the art of cinematic adaptation, the director / screenwriter not only uses the raw material of the text as the basis of a film script, but also reworks it, and may adapt or change, however subtly or radically, the meaning of the original to suit the theme of the film. [...] Thus, the issue of a film's fidelity to the original text is not important; rather, what the director does with it is the main criterion for critical evaluation» (Gillespie 2006: 114-115).

Фильм – тщательно прописанный натюрморт вселенской деградации. Собственно этот натюрморт Балабанов живописует на экране, начиная со Счастливых дней, Замка, и главное – декадентской виньетки Про уродов и людей, с которой более всего рифмуется Морфий. Пиком темы и кульминацией балабановского радикализма стал Груз 200: за ширмой некрореализма бесстрашно затрагиваются трудные вопросы, выносится неутешительный диагноз: страна с долгой историей болезни скорее мертвa, чем жива. В этом смысле Морфий – приквел Груза [...]: декадентская поэма ментального разложения предшествует физическому распаду [...]. Экран сочится жирным «чесчур», переступающим за границы познавательного. Напомню: «чур» и есть «межа», «грань» (*ibidem*).

Это мельком появившееся понятие «между» на самом деле очень важно и ниже будет рассмотрено.

АВТОР ФИЛЬМА: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

Алексей Октябринович Балабанов родился в 1959 году в Свердловске (сегодняшнем Екатеринбурге). Окончил переводческий факультет Горьковского педагогического института иностранных языков, служил в армии, участвовал в войне в Афганистане. Затем работал ассистентом режиссера на Свердловской киностудии. С 1990-х переехал в Санкт-Петербург и работал с Сергеем Сельяновым (компания СТВ). Фильмом, принесшим им известность, стал культовый *Брат* – «энциклопедия русской жизни» 90-х годов (Николаевич 2022).

Мне скучно снимать обычные драмы или мелодрамы. Я с детства писал рассказы странные такие, радикальные. Вообще я всегда был против чего-то. Думаю, что этот пафос еще с советского времени у меня остался. Потому что когда-то я начинал с рок-н-ролла, снимал фильм про свердловских рок-н-ролльщиков в восемь-девятом году, когда их еще запрещали, и меня тогда давили, душили, пинали. И, собственно, отчасти кино мое – рок-н-ролльное (Балабанов 2012).

Фильмография Балабанова включает произведения, различные между собой настолько, что следует скорее говорить об их экспериментальности, нежели о жанровой принадлежности. Дебютировав в 1991 г. фильмом *Счастливые дни*, Балабанов продолжил искусно жонглировать жанрами в последующих работах: *Замок* (1994), *Про уродов и людей* (1998), *Брат* (1997), *Брат-2* (2000), *Война* (2002), *Жмурки* (2005), *Мне не больно* (2006), *Груз 200* (2007), *Морфий* (2008), *Кочегар* (2010), *Я тоже хочу* (2012). Притом, его творческая личность «на удивление цельная. Самый цельный из художников первого ряда в отечественном кинематографе», как пишет В. Топоров в Предисловии к сборнику балабановских киносценариев:

С самого начала Балабанову было что сказать. С самого начала он интуитивно знал, как сказать, чтобы его услышали. Чтобы его услышали не те, так эти; хотя желательно – и те, и другие сразу. И говорит он всегда об одном и том же, хотя и по-разному. Кричит по-разному. Языком заведомо упрощенного символизма, до времени похороненного экспрессионизма, уральского, из недр Медной горы, сюрреализма и махрового, как соцреализм, соцарта. И при всем при этом сохраняет первозданную цельность (2007а: 7).

Почти все фильмы он снял по собственным сценариям, однако среди его работ появляются экранизации литературных произведений (*Замок*, *Счастливые дни*, *Морфий*).

– *Почему у вас всегда так много литературы в фильмах?*
– *Много читал, когда учился. Много всего читал. Все читал. Подряд. Мы томами читали. Собраниями сочинений (Кувшинова 2014).*

Балабанов оказался голосом целого поколения, культовым режиссером России. Его не стало в мае 2013 года. «Но очевидно, что его фильмы и его судьбу уже невозможно отделить от истории постсоветской России – имя Балабанова будет звучать всегда, пока существуют исследования о России и сама Россия» (Кувшинова 2018).

В РОЛИ ИСХОДНОГО ТЕКСТА:

Записки юного врача – цикл рассказов Михаила Булгакова о работе молодого медика, попавшего сразу после учебы в маленькую больницу в глухой деревне. В этих рассказах Булгаков описывает тяжелые условия жизни земского доктора в провинции, его отчаянную веру в учебники медицины, а не в самого себя: по сути, он пишет о себе.

Они [Записки] представляют собой литературное переложение того крайне тяжелого инициатического испытания, которому молодой Миша подвергся в сельской больнице, и которое стало решающим как в его человеческом и научном формировании, так

и в художественном. В Никольском он добился абсолютного контроля над своими эмоциями, что позволило ему спокойно и уверенно оперировать хирургическими инструментами в самых шокирующих ситуациях; кажется, что он обладает той же властью над эмоциями и чувствами, когда описывает как великий рассекатель, препаратор, изображаемое событие, детально, как великий анатом.²

В отличие от *Записок юного врача*, рассказ *Морфий* – хроника пагубной зависимости доктора, описание деградации. Как пишет в примечании к итальянскому изданию переводчик:

В 1917 году молодой Михаил Булгаков, свежий выпускник медицинского факультета, был направлен в город Вязьму Смоленской губернии на должность заведующего инфекционно-венерическим отделением местной больницы. Он приезжает туда после очень тяжелого испытания работой врачом в селе Никольском. Профессия врача, которую он выбрал с энтузиазмом и которой он занимался с большой отдачей, скоро отойдет на второй план. В начале 1920-х годов Булгаков становится профессиональным писателем. Однако часть врачебного опыта будет им переработана и использована в некоторых рассказах.³

2

«Essi sono [gli Appunti] la trasposizione letteraria di quella durissima prova iniziativa cui è stato sottoposto il giovane Miša all'ospedale rurale, determinante per la sua formazione umana e scientifica, ma anche per la sua formazione artistica. A Nikol'skoe egli ha sperimentato l'assoluto controllo della propria emotività che gli permetteva di manovrare gli strumenti chirurgici con gesti pacati e sicuri nelle situazioni più sconvolgenti; lo stesso dominio dell'emozione e del sentimento egli sembra esercitare quando usa la penna da grande dissezionatore del fatto da rappresentare, da grande anatomico del dettaglio» (Martinetli 2013: 8-9).

3

«Nel 1917, il giovane Michail Bulgakov, fresco di una laurea in medicina, viene inviato a Viaz'ma, cittadina del governatorato di Smolensk, come responsabile del reparto malattie infettive e veneree dell'ospedale locale. Vi approda dopo una prova durissima, quella del medico nella condotta di Nikol'skoe. La medicina, che pure aveva scelto con entusiasmo e praticato con grande scrupolo, verrà presto accantonata. Agli inizi degli anni Venti Bulgakov è scrittore di professione. Tuttavia, parte →

di quella esperienza verrà rielaborata e utilizzata in alcuni racconti» (Sichel 1999: 7).

Итак: «La littérature donne donc naissance au film» (Barran 2013: 76).

Мне кажется, что [...] двойной этический постулат – незаменяемость другого в его собственном поведении и признание различия – осуществился в художественной литературе намного раньше и намного лучше, чем в других категориях мышления, которые, так или иначе, занимались вопросом об описуемости мира. Это, на мой взгляд, происходило попросту из-за того, что словесность по своей внутренней природе, а это значит по языковым средствам, без которых художественной литературе вообще не было бы, раньше и лучше других понимала все возможности, данные ей именно языком (в чем и заключается специфики литературы) (Verč, De Michiel 2004: 343-344).

Но: «Кинематограф как искусство совершенно иначе, чем литература, относится к проблеме достоверности» (Лотман 1973: 95-96).

ЗА КАДРОМ

Урок смелости. Урок гордости. Урок верности.

Урок судьбы. Урок одиночества.

(М. Цветаева, Мой Пушкин)

Балабанов, «самый европейский из русских режиссеров, самый русский из европейских», мало известен за пределами России. В одной из редких посвященных ему в зарубежной прессе статей, М. Боффа подчеркивал, что «если мы хотим избежать общих мест, касающихся современной русской культуры,

то мы должны обратиться к творчеству Балабанова» (Boffa 2011: XXII) и сам же двумя строками ниже отмечал, «меланхолически сожалея», что в Италии фильмы Балабанова показывались мало.

За последние два года Балабанов снял, кажется, два самых сильных своих фильма: Груз-200 и Морфий. Последний, на мой взгляд, даже сильней Груза по пониманию природы кино, по тому, как передано ощущение того, что пережила Россия в начале прошлого века. Я убеждена, что последними картинами Балабанов закрепил за собой право называться крупнейшим русским режиссером и одним из самых крупных режиссеров Европы. То, что Европа еще этого не поняла, – ее личное дело. Потом будет стыдно и жаль, что она его пропустила (Смирнова 2010).

Особое мнение. Здесь будет предложен особый взгляд на Балабанова – взгляд со стороны, с позиции бахтинской «вненаходимости»: ведь «Продуктивность события не в слиянии всех воедино, но в напряжении своей вненаходимости и неслияности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей» (Бахтин 2003: 160). Взгляд не киноведа, а семиолога, пытающегося использовать это «свое-чужое» место как место иное, в философском смысле. Опираясь на «избыток видения», присущий каждой вненаходимости. Со всей ответственностью, которую каждая вненаходимость предполагает.

Короче. Не стреляйте в филолога. Он играет как умеет. *Don't shoot the translator, either:* что по-английски означает и снимать, и стрелять.⁴ А игра, которая будет здесь предложена, состоит в особом прочтении менее исследованного (по крайней мере, иностранной критикой) балабановского текста.

4

Поводом для данного анализа стало сотрудничество с А. Шумаковой, международным экспертом в области кинематографии России и стран бывшего СССР, консультантом самых престижных международных фестивалей в Италии и за рубежом, преподавателем и переводчиком, неоднократно гостем нашей кафедры. Первоначально этот текст был прочитан на Первых Балабановских чтениях, проходивших в Москве в Электротеатре Станиславского. Поэтому форма изложения намеренно остается частично верной устной форме того мероприятия – превращаясь в своего рода методологически обоснованный «научный сказ».

Впрочем, автор – каждый автор – пишет все время одно и то же произведение. Всегда, при этом, сохраняя целостную маркировку своей поэтики и своей эстетики, то бишь, своей художественной этики – конечно, маркируя его по-разному.

Притом, именно на этом хочется сделать акцент: *Морфий* – это текст который, как нам представляется, способен предложить именно иностранному зрителю своеобразный ключ к пониманию того, что Н. Михалков однажды назвал «планетой Балабанова».

Для анализа выбран этот фильм, так как это изначально литературный текст. Однако он будет рассмотрен не с содержательной точки зрения, а с точки зрения структурной, *то есть* теоретической. Так как именно в этом смысле – и в этом смысле, а может, особенно в этом – этот текст означает.

Еще одна причина выбора заключается в том, что это текст, который говорит, по сути: о переводе. В философском смысле. В музыкальном *то есть*. В своей способности находиться меж.

(Понятно, да: я переводовед. Но Балабанов тоже был по образованию переводчиком. И текст этот есть текст одновременно и «свой» и «чужой»).

Это текст, в котором актуализуются все виды перевода по Якобсону: внутриязыковой (Булгакова Бодровым); внутрисемиотический (Бодрова Балабановым); межсемиотический, само собой (литературы в кино); а невольно и межязыковой, добавим, в этой нашей попытке прочтения – с этого ведь и начали – со стороны.

Всего-навсего, начальные заметки на полях. Их целью является предположение, что интерпретация сценаристом Бодровым-младшим цикла рассказов *Записки юного врача* и повести *Морфий* Михаила Булгакова воплощается в экранизации Балабанова в опыте жанровой «трансгрессии» (А. Плахов), который бросает вызов

не только меж-, но и внутрикультурной переводимости. При этом фильм, его сюжет, самоопределяется – одновременно – как манифестация и манифест одной души.⁵

Балабанов, как было уже сказано, выбирает свой оригинальный способ обращения с предыдущими текстами (Булгакова и соответственно Бодрова-младшего) и в процессе создания нового произведения, фильма, его выбор определяет векторы развития текста, до него существовавшего. Как пишет И. Верч:

До появления зафиксированного текста автору предстоит необходимость выбора на трех уровнях словесного перевода внешнего мира. [...] Три уровня выбора следующие: 1. Выбор словесного осмыслиения события, где-то, как-то, кем-то и когда-то уже зафиксированного в чужом тексте; 2. Выбор словесного осмыслиения события, где-то, как-то и когда-то уже зафиксированного в своем тексте; 3. Выбор словесного осмыслиения события в ходе самого поступка письма, когда творимый автором язык сам приобретает статус становящегося события и влияет на творимый процесс текстопорождения и смыслообразования самого текста (Verč 2016b: 312–313).

Поэтому: манифест и манифестация. Впрочем, сколь обольстительно уже само название фильма. Беспощадно музыкально. Почти что: метаназвание. Уже поэтический манифест. (Этический, потому что эстетический). А на самом деле «поэтика – это язык, которым этика говорит о себе в специфической системе, каковой является художественная литература» (316). Итак: Морфий.

Балабанов – один из самых амбивалентных режиссеров нашего времени. И пусть не совсем на повестях в итоге основан фильм,

5

Основным предметом исследования является сам фильм, как, повторюсь, операция семиотического перевода, поэтому филологический анализ сценария в данный момент остается за рамками нашего внимания.

и пусть нет в нем никаких особо новых для Балабанова тем, и пусть он перекликается с каждым из ранее выпущенных шедевров Балабанова – все равно.

[...]

Во-первых, это экranизация цикла рассказов *Записки юного врача* и повести *Морфий* Михаила Булгакова. Во-вторых, автором сценария был легендарный Сергей Бодров-младший.

В-третьих, лента поставлена не менее легендарным Алексеем Балабановым (Степнова 2008).

Sic.

ПЕРВЫЙ УКОЛЬ

После укола все меняется перед спящим.
От постели к окну протягивается широкая лунная дорога,
и на эту дорогу поднимается человек
в белом плаще с кровавым подбоем...
(М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*)

Один текст, три автора. Три разных отражения отражений: «Через чужое отражение к отраженному объекту» (Бахтин 1996: 320).

Как известно, *Морфий*, который достаточно сильно отличается от рассказов цикла по форме и содержанию, задумывался Булгаковым как отдельное произведение, вне цикла *записок юного врача*, хотя и на общем с ним автобиографическом материале. При абсолютной повествовательной современности эти булгаковские рассказы отличаются драматургической скучностью, разворачиваясь в изолированном пространстве с минимальным

количеством персонажей. При хирургически точном, в сущности своей, письме, они представляют спуск к центру, к сердцевине тьмы, – конкретной жизни и самого письма.

Балабанов, «*auteur сомнения и вызова*» (А. Шумакова) – один из самых амбивалентных режиссеров нашего времени. А если сценарий основывается на автобиографических повестях Михаила Афанасьевича Булгакова, то тогда и говорить нечего: смесь заманчива.

Известно, почему Балабанов взялся за *Морфий*: это долг, который он отдал Бодрову. Рассказывает сам Балабанов:

История очень простая: я взялся за этот сценарий, потому что его написал Сережа. Вы знаете, там, у Сережи не просто один рассказ Булгакова. Сережа придумал структуру. Он объединил рассказ Морфий со всеми рассказами цикла Записки юного врача. Эта его придумка очень хорошая. [...] Ну я все-таки режиссер, а режиссерский сценарий, знаете, отличается.

[...] Я там буквально немножко изменил – ближе к Булгакову, потому что Сережа привнес от себя много. Я там какие-то вещи убрал и какие-то тексты взял из Булгакова, которые Сережа выбросил, но я даже себя в соавторы не поставил, потому что это идея его и сценарий его (Балабанов 2008).

Картина построена по принципу отображения сюжета в виде отдельных глав с отдельными названиями – режиссерский прием, при помощи которого фильм еще более приближается к своим литературным первоисточникам. Однако в тексте Бодрова, в картине Балабанова, преобразуется сама структура булгаковского цикла, в результате чего *Морфий* становится не столько

осью повествования, сколько – посредством изысканной игры нарратологических сдвигов – своего рода 'фоновым шумом', за-колдовывающим читателя почти неощутимым, безжалостным гипнозом. Фоновым шумом, именно: или, точнее, генерал-басом – на такой основе автор строит свою музыку, в том числе и смысловую.

То есть. Бодров берет повесть, которая не входит в цикл рассказов, и превращает ее в структурный стержень повествования. Перенеся акцент «с действия на эмоцию, с события на смысл» (Востриков 2010), Балабанов в своем прочтении делает этот художественный стержень – нравственным. В этом проявляется философская, то есть переводческая, мудрость его искусства: в его умении «соотнести». В том, что он находится – помещает себя – «меж».

ВТОРОЙ УКОЛЬ

*Рубцы от смен речевых субъектов,
от трансформированных речевых жанров.
Полустершиеся рубцы чужих высказываний.*

(М. Бахтин, Из архивных записей к Проблеме речевых жанров)

Дальше. Кажущаяся монолитность балабановского повествования расшатывается благодаря искусному использованию «текстов в текстах» (по Лотману), своих и чужих, оперирующих на разных уровнях смыслопорождения, создающих плотную сеть «интекстуальных» (по Торопу) и интертекстуальных отсылок.

(Это все пластинки, граммофоны, прибытии – русских и не русских – поездов, «синематографы», надписи немого кино в кино не немом, да и всякого рода зависимости, которые есть в картине. А еще музыкальные мотивы, географические топосы, разного рода осознанные семиотические ‘ошибки’, и, конечно, актеры его круга. Плюс самопародии и инверсии мотивов его собственных блокбастеров).

[...] o una borsa con dentro la caffeina, e la canfora, e la morfina, e l'adrenalina, e le pinzette emostatiche, e il materiale sterile, la siringa, la sonda, la pistola, le sigarette, i fiammiferi, l'orologio, lo stetoscopio, o delle ciocche di capelli che erano avvolte intorno alle dita, una susina Reine Claude di grosse dimensioni, una palla di colore giallo della grandezza di una piccola mela e molte altre cose ancora (Nori 2017: 7).⁶

Помимо почти что эффекта третьего звука с привлекательным и ужасным Грузом 200, «самым жестким и честным ответом на все что происходило и будет происходить в нашей стране, и вообще в мире под этим небом», по словам М. Кувшиной (Балабанов 2007: 4), многое явно рифмуется с его ранними картинами, и со всеми его ‘литературными’ фильмами (экранизациями), на которые намекают и узнаваемые ‘тексты-лица’: «не просто частные герои, а архетипы, которые перерождаются, занимая новое место в новой эпохе» (Горячева 2008). Тут, видимо, не место для перечисления всех так называемых «прецедентных текстов» этой картины – каждый их найдет по мере своей искушенности. Однако важно подчеркнуть: мы сталкиваемся тут с осознанной *mise en abyme* текстов, своих и чужих, что

⁶ « [...] или сумка, в которой лежат кофеин и камфора, морфин и адреналин, кровоостанавливающие пинцеты и стерильные бинты, шприцы, зонд, пистолет, сигареты, спички, часы, стетоскоп или пряди волос, которые были обернуты вокруг пальцев, большая слива сорта Рейн-Клод, желтый шарик размером с маленькое яблочко и еще куча других вещей».

определяет этот текст как *единосущно балабановский*. Текст, в который еще, конечно, и паратекст вносит свой художественный, то есть содержательный, вклад.

Цельность Балабанова становится особенно очевидной в процессе чтения написанных им киносценариев, внутренние связи между которыми становятся здесь чем-то вроде единой системы кровообращения. Помнит ли восторженный зритель обоих Братьев о том, что родного брата (уж не сиамского ли, как в Уродах...) перед тем, как отправиться в Петербург, зарубил Трофим из одноименной короткометражки? А в город – сначала в Питер, потом в Москву – Данила Багров приходит, как тот же Трофим (или как землемер К. – в Замок)? Догадывается ли тот, кому довелось посмотреть Реку, что именно на ее берегу рано или поздно поселится (и, скорее всего, заболеет проказой) Американец? И не этот ли американец уже успел посидеть – в фильме Война – в чеченском зиндане? А барыги, разведшие Американца, побратавшись с бандитами из Жмуров, непременно въедут на белом «мерсе» как минимум в Охотный Ряд? И Сергей Шнуров подхватит несколько поникшее пламя Егора Летова и К (из ранней короткометражки) и раздует его, увы, уже в откровенно коммерческий костер? (Топоров 2007b).*

Вывод таков. Конкретное прочтение сценариста с режиссером возвращает нам авторский текст, в глубине освобожденный (как бы провокационно это не звучало) от исторических определений, превращенный в своего рода метатекст к творчеству режиссера – различные признаки которого несмело рассеяны по всей картине.

Без фейерверков, словно «тени звука под голосом» (Розанов 2003: 42), все эти отголоски складываются в чувствительно-сдержаный авторский ‘подтекст’, смысл которого выходит далеко за рамки осмысления одной истории, пусть даже эпохальной, превращаясь в символ отсутствия смысла любого человечества.

С одной стороны.

ТРЕТИЙ УКОЛЬ

*Снаружи – тьма египетская.
Внутри – наркотические галлюцинации.
(М. Булгаков, Записки юного врача)*

Конечно, это и гениально снятый физиологический очерк гибели юного интеллигента. Это и рассказ: об интеллигенте, выброшенном в мир тьмы; о гении, который пропадает; о талантливом человеке, «который падает, падает, падает... Вот и все кино, вся философия», пишет Балабанов, радикальный противник любой формы философствования – и да простит он нас: «Балабанов воздерживается от морализаторства и проповедей – функции, которую так долго брали на себя советские режиссеры; он больше не дает идеалов, которым нужно следовать, и не устанавливает моральных норм. Он не осуждает и не отвергает аморальное поведение своих героев, а изображает новый тип».⁷

Конечно, это есть и рассказ о русской выюге. (Фильм, напомним, намеренно снят главным образом зимой). «Картина шедевр [...] сравнимый, пожалуй, с Черным человеком Сергея Есенина, где снег, как и в фильме, до дьявола чист» (Трофименков 2008: 4).

7

«Balabanov refrains from moralizing and preaching, a function which Soviet directors had taken on for such a long time; he no longer provides ideals to be followed, and no longer sets moral standards. He does not condemn or reject the amoral conduct of his protagonists, but portrays a new type» (Beumers 2006: 86).

Вот именно, что «до дьявола». В фильме тонко подчеркивается эта дихотомичность реальности: снег бел, как кристаллы наркотика, тьма черна, как Дьявол.

Да, это рассказ о выюге как внутренней буре. Да, это рассказ о выюге как внешней революции. Это и есть картина про распад, декаданс, про конец одновременно разных эпох. Но это, в первую очередь, возможно трактовать как рассказ о выюге Пушкина, Толстого, Чехова – и конечно же Блока, недаром упомянутого в картине: «Старый мир, как пес паршивый, провались – поколочу!». То есть. Это рассказ о выюге как литературном топосе. О выюге условной. Об «искусстве как приеме», по Шкловскому-же.

Словно это вечное здесь и сейчас. Булгаков, так ‘явно отсутствующий’ в своей как бы автобиографии, пусть даже в трансцендентном величии его записок, оказывается почти что поводом, пре-текстом, для текста, где дореволюционная Россия играет свою вечную недо-революционность.

ЧЕТВЕРТЫЙ УКОЛЪ

По сути дела, это не дневник, а история болезни,

и у меня, очевидно, профессиональное тяготение

к моему единственному другу в мире.

Вздор. Эта запись – вздор.

(М. Булгаков)

Этот семиотический оксюморон (революционной недореволюционности) разыгрывается в художественной эстетике, которая, мимо поддаваясь правилам историографической достоверности, скорее принимает черты фантастического реализма

а ля Достоевский – где реальный опыт приобретает как раз фантастическое, то есть сокровенное, измерение. «Это сделано в жанре фантастического реализма – собственного изобретения Балабанова» – пишет Э. Лимонов (2010).

[...] реализм, как определение, нуждался в постоянных добавлениях и исправлениях, чтобы вместить в себя все то, что «пишущее» стремилось каждый раз заново выразить в слове (кроме уже упомянутых можно перечислить по памяти следующие типы реализма: критический, социальный, психологический, антропологический, буржуазный, романтический, героический, эпический, магический, новый и нео-, минимальный и минималистический, ультра-, очерковый, с добавлением более самостоятельных вариантов, как «натурализм» или «веризм», не говоря уже о многочисленных самоопределениях, таких, например, как у Достоевского, который называл себя реалистом «в высшем смысле») (Verč 2016a: 102).

Сам режиссер, впрочем, использовал термин «фантастический реализм», притом «в буквальном смысле».

[...] реальный опыт приобретает фантастическое измерение, а ювелирное суперсловное кино Балабанова с ненавязчивыми реферансами в сторону сказки, лубка, наива, фольклора (причем еще и современного, который, кстати, собирает у нас только автор Я тоже хочу) – оказывает вдруг безусловное воздействие. Балабанов вообще не сторонник психологизма – есть во всех его героях какая-то монолитность, сверхсамость, не подверженная влиянию предлагаемых обстоятельств (Гусятинский 2014).

Это реализм, безусловно – зато «фантастический»: именно в том смысле, который вкладывал в это понятие Достоевский.

Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно. Дело в том, что это не рассказ и не записки. [...]

Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения – самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных (Достоевский 2024: 3, 5).

В смысле не содержательном, а формальном: или опять-таки формальном, потому что содержательном.

[...] реализм постепенно превращался в литературу различия именно благодаря языковым инструментам, которые выбирал. Это произошло, как почти всегда происходило с литературой, еще за сто лет до того, как другие заметили потенциальное проявление правды, заложенное в языке. И именно это, по-моему, следует считать огромной заслугой литературы реализма, со всеми неизбежно вытекающими из него последствиями в литературных, и не только, размышлениях о феномене языка. Урок, который стоит извлечь из реализма, это осознание того, что всякое изображение реального мира, именно в силу того, что оно является изображением, есть возможный выбор, а выбор невозможен без ответственности этического характера (Verč 2016a: 111).

Реализм как правда не о мире в себе, а «о реальном мире говорящего» (88).

Почти что мужская версия *Кроткой*, где смерть в конце повести – а эту смерть захотел Балабанов – смерть среди разных смертей и смертей разных людей – освещает обратным ходом все предыдущее повествование.

пятый уколъ

Лодка – это я.

(А. Балабанов, *Счастливые дни*)

Он как будто бы современный стенограф?

Булгаковские Записки они и есть, в прочтении Балабанова, «Дневник писателя», где автор ставит свой диагноз русской душе. «Сейчас психиатрическая клиника – это самое спокойное место», – безжалостно отмечено, без всякой иронии, в фильме. «Это претензия к состоянию русской души», пишет Е. Фанайлова (2014): «По Балабанову, русская душа ленива, мечтательна, пессимистична, саморазрушительна, склонна к примитивным языческим версиям православия, при этом артистична (чего стоят виртуозные неполиткорректные монологи персонажей), однако с трудом различает добро и зло».

А слова морфиниста об этой душе, в дневнике, будто подпольно через Морфий Бодрова доходят до нас: «Да и велик ли распад? Привожу в свидетели эти записи. Они отрывочны, но ведь я же не писатель! Разве в них какие-нибудь безумные мысли? По-моему, я рассуждаю совершенно здраво» (Булгаков 2018: 244). С бросающимся в глаза соблазном отождествления наркотика

и писания: «Очень просто. Ах, мой друг, мой верный дневник. Ты-то ведь не выдашь меня?» (243).

ШЕСТОЙ УКОЛЪ

Черт в склянке.
Кокаин – черт в склянке
(М. Булгаков)

«Как всякого практикующего демонолога, режиссера Алексея Балабанова регулярно обвиняют в бесовщине» – пишет Р. Волобуев (2008). От демонолога к демонологу. «Я знаю: это смесь дьявола с моей кровью» (Булгаков 2018: 235), пишет врач в своих записках.

Дьявол. *Duo habeo.* «А вот вы, доктор, за какой класс? Я знаю два класса: больных и здоровых» – отрезает доктор в фильме. *Duhibeo. Dubium.*

Ты смеешься или негодуешь, Мой земной читатель? Не надо ни того, ни другого. Помни, что необыкновенное невыразимо на твоем чревовещательском языке, и Мои слова только проклятая маска Моих мыслей.

[...]

Но, кажется, Я начинаю играть уже с тобой, Мой дорогой читатель? Это ошибка: Я просто взял не ту тетрадку. Нет, это не ошибка, это хуже. Я играю оттого, что мое одиночество очень велико, очень глубоко, – боюсь, что оно не имеет дна совсем! Я становлюсь на край пропасти и бросаю туда слова, множество тяжелых слов, но они падают без звука. Я бросаю туда смех, угрозы и рыдания (Андреев 2003: 6).

Но разве существует эта заветная черта, отделяющая «уродов» от «людей»? И сам главный герой балабановского пересказа, «Лжедмитрий» по собственному (у Булгакова) определению, сражающийся со своим «не своим, неизвестным мне голосом» – со своим внутренним демонологом, – кто он?

ПОСЛЕДНИЙ УКОЛЪ

*Это высшая точка проявления духовной силы человека.
И если бы я не был испорчен медицинским образованием,
я бы сказал, что нормальный человек может работать
только после укола морфием.*
(М. Булгаков)

Наваждение, с которым Поляков впрыскивает себе свои «чудные божественные кристаллы» (Булгаков 2018: 240), своего «кристаллического растворимого божка» (243), становится ритмом балабановской картины. Ритмом завораживающим, опять-таки, ритмом, который просачивается в само восприятие картины, и передается зрителю – будто заражая его физически.

Балабанов только использует тему (молодой врач в российской провинции в разгар большевистской революции становится морфинистом) и стиль (пламенеющий модерн в сплаве с жестким натурализмом) для личного, можно сказать, интимного высказывания о смерти души. Его характер подчеркивается на редкость явной идентификацией автора и персонажа – врача Полякова. Хотя вдвое младше режиссера артист Леонид Бичевин с правильным статичным лицом, конечно, мало похож

на Балабанова, но внутренне они близки целым комплексом травматических свойств – уязвимостью, состраданием к бедам русского народа и склонностью к распаду, которую этот народ как мало какой другой умеет культивировать.

– пишет А. Плахов (2008). «Кино – это просто средство для снятия боли», – интерпретирует конец фильма *Морфий* М. Кувшинова (2025: 63). А тут мы бы пошли дальше. В уравнивании письма, то есть искусства, то есть кино, – с наркотиком, – что и есть в конце концов настояще значение, банальное и изысканное, и этого фильма.

Фильм «оглушительного молчания» (Трофименков 2010) – как и последующий Кочегар. «Философско-фантастическая» притча, как его Замок. (А как точно наблюдение Л. Масловой, которая в связи с Кочегаром же проводит параллель между героем Скрябина, перепечатывающим чужой рассказ, и режиссерами, экранизирующими классику, которым необходимо пропускать через себя литературное произведение).

В финале, как известно, главный герой стреляется в темноте синематографа – «одна из тех незатейливых балабановских сцен, за которыми стоит серьезное знание: в начале XX века сеансы были непрерывными, люди заходили в зал и выходили постоянно» (Цивьян 1991: 34). Но перенесение ударений булгаковского текста – и не столько в прочтении, как мы уже говорили, сколько в структуре, когда *Морфий* становится стержнем, на который нанизываются другие рассказы, да и ритмом, через который проходит наше осмысление – само делает поднятые темы, пусть исторически определенные, вечными и знаковыми.

Через только кажущийся поверхностным рисунок, где «точки превращаются в линии», Бодров ведет нас: от сомнения к со-мнению.

А через литературу, да и через музыку, Балабанов ведет нас: к реальному-ирреальному: *

***КОНЕЦ?**

Понимание текста и есть правильное отражение отражения.

Через чужое отражение к отраженному объекту.

(М. Бахтин, Проблема текста)

Его фильмы, они весьма «между», – сказала о нем Литвинова. «В первую очередь, между Добром и Злом», – заключила она.⁸ Стоит добавить: между литературой и музыкой, между историей и (в) кино. Ведь «между» и есть онтологический знак, было уже замечено, музыки – единственного языка, способного, по своему статусу, пребывать в противоречии: «Нельзя мыслить музыку, зато можно мыслить в соответствии с музыкой, по музыке, или в музыке, или музыкально – музыка скорее является наречием, обозначающим способ мышления» (Jankélévitch 1998: 86). А «между» есть онтологический знак – кончено же: перевода.

Балабанов утверждает, что в его фильмах никогда не было философии. Но философствование, хочется тут заметить, оно – уже в языке, который он выбирает. Языке, вдвойне чужом, модулированном на собственном. Письмо Балабанова, здесь, становится письмом пограничным, почти подсознательным – ипостасью письма с виду невинным, соотносящим явное с неявным, создающим наслаждения, эффекты перспективы: которые утверждают и насижают свой язык.

Сознательно воспринимать никогда не завершающие возможности языка и ответственно выбирать свой единственный поступок

письма – это не что иное, как реализация в необязательной деятельности, каковой является литература, такой же необязательной категории бытия, каковой является этика. Свершив этот поступок, этическое начало фиксируется в тексте, но это уже дело читателя узнавать его и передавать другим.

[...]

Читатель, в отличие от писателя, не имеет «права на биографию»: но, осознавая незавершенность и незавершимость эстетического события, переживая эстетическое признание «другого» в сфере личного «я», в созидании своего читательского идентитета он отвечает тем же самим этическим постулатам, о которых речь и шла выше. Меняется состояние языка (Verč, De Michiel 2004: 347, 351).

Язык – переводной?

Ведь перевод – это эпистемологическая метафора различия: «Перевод дает то, что можно назвать познавательным предметом в гуманитарном познании. Он предполагает отрыв от наивной сращенности предмета и слова и показывает, что это связь гораздо сложнее, чем мы думаем...» (Автономова 2008: 13).

Морфий, как уже было сказано, становясь структурой, становится гипнозом: скрипичным ключом, и разрешением. Фильма про революцию, но не о революции, фильма о революции, мятеже и поражении одной души, которая выбирает свое метафизическое освобождение. Да, но какое?

Ведь весь фильм, по сути, разворачивается между двумя условиями. Начиная с самого названия, где автор ставит точки над *i* (чтобы еще больше приблизить его к первоисточнику, как считают одни – чтобы передать атмосферу времени – полагают другие; чтобы

подчеркнуть условность языка – считаем мы). До самого конца, где твердый знак прицепляет предполагаемый жизненный конец к концу сюжетному. «Кино для Балабанова – форма наркозависимости, а также способ преодоления метафизических и вполне конкретных фобий», – пишет З. Абдуллаева (2010). «Интимность Морфия в том, что кино – еще и самоубийственный наркотик, дающий короткое забвение», заключает она.

Да, неслучайно врач-морфиинист стреляется в «синематографе», не случайно под гогот зала. «Постоянный балабановский мотив – кино о кино – возвращается тут в своем предельном изводе» (Кувшинова 2025: 158). В оригинальном сценарии Бодров, верный Булгакову, отправляет своего морфииниста на лечение в революционную Москву.

Москва пуста, но Новодевичий на месте, и героя в больнице занимает плавающий с улицы колокольный звон. Балабанов отказывается сдвигаться дальше Углича в сторону столиц. Он загоняет своего героя туда, где время лежит нетающим сугробом, в нетронутые снега собственного детства. Три из четырех последних фильмов Балабанова происходят в провинции. Как и Поляков, он совершает движение, обратное тому, которое когда-то проделывал Данила Багров, завоевывавший пространство. Балабанов движется обратно, туда, откуда все начиналось, в кокон прошлого (Ратгауз 2010).

Очередной раз, Балабанов заканчивает фильм одной смертью. Но это смерть, которая происходит в самом нереальном месте. Месте, где разыгрываются грезы.

Свое последнее слово Балабанов пишет на чужом экране.

Пока тапер играет песню: в мажорном ладу вместо оригинального минорного.

Еще одна трансгрессия, которая подчеркивает условность знака, разрушая изнутри границы жанра.

Да.

Еще один перевод.

VOICE OVER

Это двойные сны.

Причем основной из них, я бы сказал, стеклянный.

Он прозрачен.

(М. Булгаков)

Переводчик как двойник-самозванец является повествователем чужого повествования. Переводческая речь – это речь косвенная по определению, в чем и заключается ее особая этика. В чревовещательном акте своей деятельности, скрываясь в щели между молчанием и тишиной, переводчик осуществляет то «сотворчество понимающих» (по Бахтину), превращающее «чужое» в «свое-чужое», тем самим осознавая себя субъектом, несущим двойную ответственность. Переводческое слово – это «слово на пороге», слово «проникновенное», где «Я» архитектонически имманентно «Другому». В этом смысле, с самого начала, мы говорили о философской валентности перевода, как возможного прочтения балабановского письма. Может, в итоге это и есть фильм о революции – только лингвистической, то есть художественной?

Цель киноискусства – познать жизнь, внося в нее свободу, освобождая ее элементы от косных связей, ставя их в новые позиции и соотношения. Кино расколдовывает мир и этим раскрывает его

скрытое подлинное лицо, оно дает жизни больше возможностей, чем сама жизнь подозревает, и чутко наблюдает, как поведет себя та или иная сторона реальности, вырвавшись на свободу. Освобождая мир от сковывающих его чар, режиссер освобождает и себя с помощью того волшебства, которое называется творческой фантазией. Создавая «возможные миры», кино познает реальный (Лотман, Цивьян 1994: 22-23).

Здесь, собственно, можно озвучить последний вызов.

Принято считать, что глубина Балабанова плохо считывается не русскоязычным зрителем.

Почти никому не удалось определить место Алексея Балабанова: одни сомневались в его таланте, другие ошибочно толковали его политическую мысль. [...]

Возможно, Балабанов не принадлежит ни к какому течению просто потому, что он отказывается от какой-либо категоризации, не доверяет политическим программам и не заинтересован в упрощенных ответах на неуклюжие, или часом неправильные, вопросы. [...] его, довольно-таки загадочные, фильмы часто сводятся к идее России, похожей на замок, в который невозможно проникнуть; но даже если вам удастся попасть внутрь, единственno, как вы сможете продвинуться вперед – это поднимаясь наверх.⁹

Афористичные диалоги тускнеют в переводе, музыка группы АукцЫон воспринимается «монотонным воем» (Смолина 2014). Таков, впрочем, и весь его русский рок. Такова в Морфии его «Кокаинетка». Непереводима вся его музыка, – «попса своего века» которая стала «одним из самых узнаваемых элементов

9

«Quasi nessuno ha saputo collocare la figura di Aleksej Balabanov: alcuni hanno dubitato del suo talento, mentre altri ne hanno frainteso il pensiero politico. [...] Forse Balabanov non appartiene ad alcuna corrente, semplicemente perché rifiuta qualsiasi catalogazione, diffida delle agende politiche, e non nutre alcun interesse nelle repliche semplistiche a domande goffe, se non sbagliate. [...] i suoi film, particolarmente enigmatici, si risolvono spesso nell'idea di una Russia simile a un castello impossibile da penetrare; e anche qualora si riesca a entrare, l'unica strada da percorrere è in salita» (Moller, Shumakova, Wurm 2010: 226).

10

Сейчас в третьем издании (Кувшинова 2024).

11

Вплоть до превращения в заголовок отдельных глав или подглав в монографиях, посвященных российскому и советскому кинематографу (cfr. Martin 1993: 177, *L'âme russe et le cinéma*).

балабановского кинематографа» (Кувшинова 2015: 18).¹⁰ Непереводимы его – да и простит нас в этот раз великий критик за 'остраненное' заимствование – «поэтические эликсиры» (Buttafava 2000: 154).

Безусловно, Балабанова сложно переводить. В культурном смысле, то есть. Но онтологическое значение перевода – это и есть его «гостеприимство» в левинсовском смысле: в способности вобрать другого автора внутрь себя, в своей конкретной и материальной сущности, в этике языкового гостеприимства, где «свое» и «чужое» находят примирение.

Как и в этом тексте. В котором Балабанов принимает Бодрова, который принимает Булгакова. И возвращает глубоко «свой» текст.

Текст, который раздваивается и вкрадывается в парадокс жанров.

КОНЕЦЬ

Шизофрения, как было сказано.
(М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*)

Что такое литературная душа?

Это Гамлет.

Это холод и пустота.

(В. Розанов)

Отсюда и последний соблазн.

Казалось бы, это обычное адажио кинокритики – задаваться вопросом о взаимоотношениях между кино и русской душой.¹¹ Может, это прочтение русского мастера (Булгакова) русским мастером (Балабановым) через русского мастера (Бодрова) и способно стать

метатекстом, представляющим ключ к разгадыванию загадки одной хотя бы русской души – загадки кино Балабанова?

Может, именно русский, переписывающий русского, способен дать доступ *не* русскому человеку к пресловутой загадке русской души?

Не его Беккеты, Кафки, или польские писатели, не вся «чужая» литература, как бы парадоксально слишком русская в его личной интерпретации, где он слишком выставляется наружу, где он не настолько «между».

А именно этот фильм: юродивый, маргинальный, чревовещательный, музыкальный, философский, потому что литературный, *то есть* переводческий.

Литература никогда не отказывалась от описания жизни «такой, какая она есть»; реализм показал, что этого она сделать не в состоянии, а чтобы расширить и, если необходимо, переписать ту энциклопедию, которая с трудом переносила переиздания с добавлениями и исправлениями в соответствии с самыми разнообразными едиными Текстами, ей приходилось делать ставку на саму природу языка: он всякий раз другой и всякий раз готов выступить в качестве реального мира. Операция эта до сих пор еще не завершена (Verč 2016a: 110).

- У кого *правда*, тот сильнее.
 - У каждого *своя правда*
- (А. Балабанов, *Брат*).



Библиография

- АБДУЛЛАЕВА, ЗАРА, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/3618/>].
- АВТОНОМОВА, НАТАЛИЯ, 2008: Познание и перевод: опыты философии языка. Москва: Humanitas (РОССПЭН).
- АНДРЕЕВ, ЛЕОНИД, 2003: Дневник Сатаны. Леонид Андреев. Библиотека. [<https://andreev.org.ru/biblio/Legostaev/Dn%20S%200006.html>].
- БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2007: *Груз 200 и другие киносценарии*. Санкт-Петербург: Сеанс / Амфора.
- БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2008: Балабанов о фильме *Морфий*. *Московский комсомолец*. [<https://www.mk.ru/culture/cinema/article/2008/06/04/37629/>].
- БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2012: Балабанов о Балабанове. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/balabanov-o-balabanove/>].
- БАХТИН, МИХАИЛ, 1996: *Собрание сочинений в семи томах*, т. V: *Работы 1940-х – начала 1960-х годов*. Москва: Русские Словари. Языки славянской культуры.
- БАХТИН, МИХАИЛ, 2003: *Собрание сочинений в семи томах*, т. I: *Философская эстетика 1920-х годов*. Москва: Русские Словари. Языки славянской культуры.
- БУЛГАКОВ, МИХАИЛ, 2018: *Морфий*. Москва: АСТ.
- ВОЛОБУЕВ, РОМАН, 2008: Рецензия Афиши. Афиша. [<https://www.afisha.ru/movie/morfiy-191449/>].
- ВОСТРИКОВ, АЛЕКСЕЙ, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/3617/?ysclid=m5y2p9y396302050542>].

- ГОРЯЧЕВА, ДАРЬЯ, 2008: Записки морфиниста. *Газета.ру*.
[https://www.gazeta.ru/culture/2008/11/26/a_2895911.shtml].
- ГУСЯТИНСКИЙ, ЕВГЕНИЙ, 2014: Быстро, больно.
Сеанс. [https://seance.ru/seance_guide_2012/yatozhehochu_guide_gusyatinsky/].
- ДОЛИН, АНТОН, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/3613/>].
- ДОСТОЕВСКИЙ, ФЕДОР, 2024: Кроткая. Москва: АСТ.
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2014: Алексей Балабанов: “Так оказалось, что я здесь живу”. Сеанс. [https://seance.ru/articles/balabanov_book_intrvw/].
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2015 [2024]: Балабанов. Санкт-Петербург: Мастерская “Сеанс”.
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2018: Пять лет без Балабанова. *Такие дела*. [<https://takiedela.ru/2018/05/pyat-let-bez-balabanova/>].
- КУВШИНОВА, МАРИЯ, 2025: Алексей Балабанов. *Биография*. Москва: Бомбара.
- ЛИМОНОВ, ЭДВАРД, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/3619/>].
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 1973: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Издательство “Ээсти Раамат”.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, ЦИВЬЯН, ЮРИЙ, 1994: *Диалог с экраном*. Таллин: Издательство “Александра”.
- МАЛЮКОВА, ЛАРИСА, 2008: Натюрморт вселенской деградации. *Новая Газета* 87. [<https://novayagazeta.ru/articles/2008/11/24/35750-natyurmort-vselenskoy-degradatsii>].
- МАСЛОВА, ЛИДИЯ, 2010: Сам себе кочегар. *Коммерсантъ Власть* 40. [<https://www.kommersant.ru/doc/1516636>].

- НИКОЛАЕВИЧ, СЕРГЕЙ, 2022: Брат Алеша. О новом фильме Любови Аркус “Колокольня. Реквием”, посвященном Алексею Балабанову. Сноб. [<https://snob.ru/culture/brat-alesha-o-novom-filme-lyubovi-arkus-kolokolnya-rekviem-posvyashennom-alekseyu-balabanovu/?ysclid=m6ghans8y8800523430>].
- ПЛАХОВ, АНДРЕЙ, 2008: Груз 300. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/gruz-300/>].
- РАТГАУЗ, МИХАИЛ, 2010: На смерть брата. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/na-smert-brata/>].
- РОЗАНОВ, ВАСИЛИЙ, 2003: *Опавшие листья. Короб первый*. Москва: АСТ.
- СМИРНОВА, АВДОТЬЯ, 2010: Школа Сеанс. Мастерская сценаристов и кураторов. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/3612/>].
- СТЕПНОВА, СВЕТЛНА, 2008: Без чудес. Рецензия на фильм “Морфий”. Ruskino. [<https://ruskino.ru/item/2008/11/20/bez-chudes>].
- ТОПОРОВ, ВИКТОР, 2007а: Предисловие. БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2007: *Груз 200 и другие киносценарии*. Санкт-Петербург: Сеанс / Амфора. 7-12.
- ТОПОРОВ, ВИКТОР, 2007б: Груз 200 и другие киносценарии. Сеанс. [<https://seance.ru/articles/balabanov-toporov/>].
- ТРОФИМЕНКОВ, МИХАИЛ, 2008: Скандалист-экзистенциалист. *Коммерсантъ Власть* 47. [<https://chapaev.media/articles/4617>].
- ТРОФИМЕНКОВ, МИХАИЛ, 2010: Молчание огня. *Коммерсантъ*. [<https://www.kommersant.ru/doc/1521133>].

- ФАНАЙЛОВА, ЕЛЕНА, 2014: Меланхолия. *Сеанс*. [https://seance.ru/articles/yatozhehochu_guide_fanailova/?ysclid=m5y1zzhqs1608866749].
- ЦИВЬЯН, ЮРИЙ, 1991: *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896 – 1930*. Рига: Зинатне.
- BARRAN, THOMAS, 2013: *Balabanov, le dialogue brisé*. POIRSON-DECHONNE, MARION, 2013 (dir.): *CinémAction: Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*. Paris: Editions Charles Corlet. 75-81.
- BEUMERS, BIRGIT, 2006 (ed.): “To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre”. *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London, New York: I.B. Tauris. 76-87.
- BOFFA, MASSIMO, 2011: Più mostri che uomini. *Il Foglio Quotidiano* 14 (12). XII.
- BUTTAFAVA, GIOVANNI, 2000: *Il cinema russo e sovietico*. Roma: Centro sperimentale di cinematografia.
- GILLESPIE, DAVID, 2006: *New Versions of Old Classics: Recent Cinematic Interpretations of Russian Literature*. BEUMERS, BIRGIT, 2006 (ed.): *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London, New York: I.B. Tauris. 114-124.
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, 1998: *La musica e l'ineffabile*. Milano: Bompiani.
- MARTIN, MARCEL, 1993: *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev – 1955-1992*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- MARTINELLI, MILLI, 2013: *Introduzione*. BULGAKOV, MICHAIL, 2013: *Appunti di un giovane medico*. Milano: BUR. 5-17.
- MOLLER, OLAF, SHUMAKOVA, ALENA, WURM, BARBARA, 2010: *Dizionario dei registi russi contemporanei*. SPAGNOLETTI, GIOVANNI (a cura di), 2010: *Cinema russo contemporaneo*. Venezia: Marsilio. 225-263.

- NORI, PAOLO, 2017: I cento anni della sua attività letteraria.
- BULGAKOV, MICHAIL, 2017: *Memorie di un giovane medico*. Milano: Marco y Marcos. 5-9.
- SICHEL, SILVIA, 1999: Nota della traduttrice. BULGAKOV, MICHAIL, 1999: *Morfina*. Firenze: Passigli. 7-9.
- VERČ, IVAN, 2016А: Реализм как литература различия. *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. II (La letteratura della differenza. Književnost razlike. Литература различия). Trieste: ZTT, EST; EUT. 101-111.
- VERČ, IVAN, 2016В: Об этике автора. *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. III (Scritti di teoria della letteratura. Scritti sull'etica. O literarni teoriji. O etiki. О теории литературы. Об этике). Trieste: ZTT, EST; EUT. 311-317.
- VERČ, IVAN, DE MICHIEL, MARGHERITA, 2004: Об этике автора и читателя. *Slavica Tergestina* 11-12. Trieste: EUT. 343-352.

Riassunto

L'opera di Michail Afanas'evič Bulgakov *Appunti di un giovane medico*, composta da sette racconti scritti “nell'indimenticabile 1917” e pubblicata tra il 1925 e il 1926, rappresenta, in un certo senso, l'esordio della carriera letteraria dello scrittore. *Morfina*, datato autunno 1927, agli *Appunti* si affianca per rimando tematico esplicito: tanto in esso quanto nei racconti del ciclo viene rielaborata l'esperienza personale e professionale di Bulgakov come medico nel periodo dal 1916 al 1918 – secondo la critica, un'esperienza decisiva per la formazione, oltre che delle opinioni scientifiche e personali, anche del metodo artistico dello scrittore.

Da questi racconti il regista Aleksej Balabanov trae nel 2008 un film su sceneggiatura di Sergej Bodrov Jr. Il presente articolo si configura come tentativo di analisi della riscrittura cinematografica di una scrittura letteraria dal punto di vista di una lettura traduttologica.

Balabanov, “il più europeo dei registi russi, il più russo dei registi europei”, è poco conosciuto al di fuori della Russia: nostra ipotesi è che proprio questo film, in quanto compenetrato del paradigma della traduzione nelle sue diverse ipostasi, possa offrire a uno spettatore straniero una sorta di chiave di lettura di quello che N. Michalkov ha definito “il pianeta Balabanov”. Un *kino-tekst* (A. Shumakova) – lente d’ingrandimento di un'anima russa e dei suoi demòni – che si offre come luogo per indagare lo statuto ontologico della traduzione in quanto “ospitalità” in senso levinasiano: nella sua capacità di assorbire l’altro dentro di sé, nella sua essenza concreta e materiale, nell’etica di un’accoglienza linguistica, dove il “proprio” e l’”altrui” trovano una riconciliazione.

Un testo, tre autori. Tre diversi “riflessi di riflessi” (M. Bachtin). Il testo bulgakoviano, riletto da A. Balabanov attraverso la riscrittura

di S. Bodrov Jr., diviene luogo di superamento e “trasgressione” (Plachov) del genere, dove la struttura del ciclo originario viene trasformata e *Morfj* diventa non tanto asse portante quanto – attraverso un raffinato gioco di slittamenti narratologici – una sorta di ‘rumore di fondo’, basso continuo spietato e ipnotico. Un testo in cui si attuano tutti i tipi di traduzione secondo Jakobson: intralinguistica (da Bulgakov a Bodrov); intrasemiotica (da Bodrov a Balabanov); intersemiotica (da letteratura a cinema): infine interlinguistica, dovremmo aggiungere, in questo nostro tentativo di lettura dall'esterno di una cultura “altra”. Una vertiginosa *mise en abyme* di testi, “propri” e “altrui”, che come risultato restituisce – ed è questo uno dei nostri assunti – un'opera profondamente balabanoviana. Un testo, appunto, che si biforca e si insinua nel paradosso dei generi, rilanciando al contempo la questione del realismo in quanto “verità sulla realtà di chi parla” (I. Verč).

Insomma. Bulgakov, così ‘visibilmente assente’ da questa sedicente “autobiografia”, si configura quasi come pre-testo, in cui la Russia pre-rivoluzionaria inscena, incarna, la propria impossibilità di portare a compimento una rivoluzione – anche artistica, ci verrebbe da chiedere? Un ossimoro, quello di una postulata *dorevolucionnaja nedorevolucionnost'*, sviluppato in un'estetica che, all'apparenza succube delle regole dell'autenticità storiografica, assume piuttosto i tratti di un “realismo fantastico” à la Dostoevskij.

Da demonologo a demonologo. “Conosco due classi: i malati e i sani”, dice il medico nel film – di qui l'eco nel nostro titolo, palinsesto dello scandaloso *Pro urodov i ljudei*. Ma esiste davvero una linea di demarcazione che separa appunto (per dirla con quel film) i “mostri” dalle “persone”? E il protagonista, “falso Dmitrij” per sua stessa definizione, che lotta con la propria “voce non propria” (Bulgakov) – chi è? I suoi appunti sono una sorta di “diario di uno scrittore”, dove l'autore formula

la propria diagnosi dell'anima russa. Attraverso un disegno solo apparentemente superficiale, in cui (Bulgakov) “i punti si trasformano in linee”, Bodrov ci conduce dalla scissione del dubbio (*somnenie*) a una sua superiore riconciliazione (*so-mnenie*) – a una sintesi poetica, in ultima istanza, e dunque estetica ‘perché’ etica. Attraverso la letteratura (e attraverso la musica, “filosoficamente” capace di stare “tra”) – Balabanov ci conduce a una “Fine” realisticamente irreale (e viceversa). In una sala di cinema: dove *Morfij* diventa a sua volta pre-testo per riflessioni sulla scrittura autoriale in quanto “luogo della differenza” (I. Verč) – e come esperienza paradigmatica di “traduzione totale” (Torop).

Маргерита Де Мициель

Margherita De Michiel is Associate Professor of Russian Language and Literature at the Department of Legal, Language, Interpreting and Translation Studies SSLMIT IUSLIT of the University of Trieste. Her research activity focuses on Semiotics, Translation Studies, Linguistics, Philosophy of Language, mainly in relation to modern and contemporary Russian culture. She has translated Russian poetry and prose into Italian (A. Blok, S. Esenin, M. Tsvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulitskaya, E. Evtušenko, I. Kotova) and is the author of several works on theory and methodology published in Italy and abroad. She is editor and translator of unpublished works by Yu.M. Lotman, the Moscow-Tartu Semiotic School, M.M. Bakhtin and the Bakhtin Circle, G.O. Vinokur. She is Member of the Editorial Board of "Slavica Tergestina" (European Slavic Studies Science Journal) and of "Временник Русского Формализма" (Journal of Studies in Russian Formalism with Translation Notebooks). She is Member of the Scientific Board of "Enthymema" (Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature). She is the scientific head of the IPS-TM Project of the IUSLIT Department of the University of Trieste "Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S." (Texts and Translations: Research + Inventions of Signal Systems), Financed by the Autonomous Region of Friuli Venezia Giulia (www.qctetrii.com). Personal website: www.a-margheritademichiel.com.

Маргерита Де Мициель – доцент русского языка и литературы на факультете правоведения, лингвистики, устного и письменного перевода Университета Триеста. Ее научная деятельность сосредоточена на семиотике, переводоведении, лингвистике, философии языка, главным

образом в связи с современной и новейшей русской культурой. Она переводила русскую поэзию и прозу на итальянский язык (А. Блок, С. Есенин, М. Цветаева, И. Тургенев, В. Павлова, Л. Улицкая, Е. Евтушенко, И. Котова). Автор многочисленных работ по теории и методологии гуманитарных наук, опубликованных в Италии и за рубежом. Переводила и курировала издания работ Ю.М. Лотмана, Московско-Тартуской семиотической школы, М.М. Бахтина и Бахтинского кружка, Г.О. Винокура. Член редакционного совета научных журналов “*Slavica Tergestina*” (European Slavic Studies Science Journal) и “*Временник Русского Формализма*” (Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature). Член научного совета “*Enthymetema*” (журнала по литературной критике, теории литературы и философии литературы). Научный руководитель проекта “*Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.*”, (www.qctetris.com).

Персональный сайт: www.a-margheritademichiel.com.

La Siberia dei miserabili: da Korolenko a Čechov, l'altro volto degli sconfinati spazi

The Siberia of the Miserable: from Korolenko to Chekhov, the Other Face of the Boundless Spaces

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento il governo russo avviò un progetto di "colonizzazione" della Siberia, favorendo la migrazione contadina verso est e istituendo in quella regione un sistema carcerario sbandierato come all'avanguardia. Tanto l'intellettualità neo-slavofila che quella liberale e populista accolsero il progetto con entusiasmo. Come spesso è accaduto nella storia russa, fu la letteratura ad assumersi il ruolo di coscienza critica del Paese. Le voci di Vladimir Korolenko e Anton Čechov si levarono, dissonanti in questo coro entusiastico, per raccontare senza preconcetti ideologici un mondo di reclusi e fuggitivi, vagabondi e pellegrini: nelle loro opere di ambientazione siberiana, spesso frutto di un'originale commistione di lirismo e osservazione oggettiva, è rappresentata una realtà di sofferenza e degrado, e tuttavia anche colma di poesia.

During the last twenty years of the nineteenth century the Russian government launched a "colonization" plan on Siberia, promoting the eastbound migration of farmers and establishing a system of correctional institutions in the region, which was flaunted as highly innovative. Both neo-Slavophile, as well as populist and liberal intellectuals greeted the plan enthusiastically. So, like often before in Russian history, it was literature to take on the role of critical conscience of the Country. Vladimir Korolenko and Anton Chekhov were the dissenting voices amid the enthusiastic crowd. Free from ideological prejudice, they portrayed a world of prisoners and fugitives, of wanderers and pilgrims: their works, which reveal the truth about Siberia to the wider world, depict a reality of suffering and decay but also full of poetry.

IBERIA, COLONIZZAZIONE SIBERIANA,
SISTEMA CARCERARIO, KOROLENKO,
BRODJAGI, ČECHOV, SAKHALIN

SIBERIA, SIBERIAN COLONIZATION,
CORRECTIONAL INSTITUTIONS,
KOROLENKO, BRODYAGI,
CHEKHOV, SAKHALIN

Nella variegata frontiera costituita dalla Russia asiatica, la Siberia fu sempre un mondo a sé, affascinante e insieme minaccioso; da un lato luogo privilegiato di fuga, di ricerca di libertà e fortuna, dall'altro sinonimo di sofferenza ed esilio – “sventurato paese, / prigione immensa di uomini al bando”, come cantò il decabrista Kondratij Ryleev. Una volta tramontato il fiorente commercio di pelli pregiate che era stato fin dal XVII secolo uno dei principali motivi della spinta espansionistica verso est, dei domini siberiani gli zar a lungo non avevano saputo che fare, se non destinarli alla deportazione di criminali comuni e condannati per motivi politici. Sul *trakt*, la strada postale costruita tra la metà del XVIII e l'inizio del XIX secolo che partiva da Mosca e si allungava verso est, la mortalità era altissima, tra i prigionieri come tra gli uomini liberi che vi si avventuravano in cerca di miglior fortuna; quasi tutti lo percorrevano a piedi, per lo più nelle stesse condizioni, tanto che spesso solo il rumore provocato dalle pesanti catene aiutava a distinguere i convogli destinati al bagno penale da quelli composti da contadini (cf. Kationov 2004).

Tra gli anni Sessanta e Settanta del XIX secolo fu spazzata via in modo definitivo dall'esercito zarista la resistenza degli ultimi khaniati indipendenti, quelli di Buchara e Taškent. Si rinsaldò così il legame politico-culturale con l’“Oriente russo”, senza che ciò modificasse l’ormai consolidata rappresentazione negativa di ciò che era stato per la Russia il “giogo tataro-mongolo”, identificato dalla cultura ecclesiastica ortodossa con la più cupa barbarie. Anzi, la spinta all'espansione territoriale verso est aveva tratto linfa vitale da tale rappresentazione: le armate russe marciavano sotto le insegne della cristianità in territori che sembravano spettare di diritto allo zar ortodosso, investito da Dio di una missione civilizzatrice (cf. Bassin 1991 e 2005; Etkind 2011). Ciò determinò un incremento del fenomeno spontaneo di trasferimento

di popolazioni contadine, comunità religiose, gruppi di origine cosacca verso le regioni siberiane, fino all'Estremo Oriente e al Grande Nord. Ad attrarre erano, come sempre, la grande disponibilità di terre poco abitate e la lontananza dai centri del potere imperiale (cf. Franco 2011; Masoero 2003).

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento tale migrazione spontanea fu convogliata dal governo entro un progetto di consolidamento dell'impero anche nei territori di frontiera, che andò di pari passo con la progettazione e poi con la costruzione della rete ferroviaria transiberiana. Spinsero in tale direzione le relazioni ottimistiche di geografi, esploratori, cartografi e il dibattito da esse suscitato su giornali e riviste e nelle società scientifiche: la “colonizzazione” della Siberia¹ e le possibilità di sfruttamento delle sue risorse divennero materia di studio, oltre che argomento a favore dell'ideologia panskavista che faceva leva sulla vocazione asiatica della Russia. L'espansione verso est venne sbandierata come l'esito ineluttabile della crescita demografica, considerata, in chiave positivistica, un fattore di progresso e di rafforzamento statale.² Negli ambienti vicini al governo così come su molti organi di stampa l'immagine della remota provincia asiatica si capovolse: da luogo di reclusione e sofferenza essa divenne opportunità di sviluppo sociale ed economico, quasi la Siberia fosse stata predestinata, con la sua vastità e lo scarso popolamento, a diventare la base d'appoggio per il consolidarsi dell'Impero russo (Baluev 1971). Questa visione ideologica era sostenuta da alcuni epigoni dello slavofilismo come Dmitrij Samarin, il quale attorno al 1881 fu chiamato a far parte di una commissione di esperti incaricati di modificare la legislazione che fino ad allora aveva frenato il trasferimento di popolazioni libere in Siberia (Brusnikin 1965); ma fu condivisa anche da gran parte dell'*intelligencija* liberale e populista raccolta attorno a riviste quali *Vestnik*

¹ Sul dibattito svoltosi in Russia nell'ultimo scorcio del XIX secolo circa l'appropriatezza o meno del termine “colonizzazione” per i territori siberiani, e sulle implicazioni politiche e ideologiche in esso racchiuse, cf. l'interessante saggio di Alberto Masoero (2009). Ancor oggi tra gli studiosi si discute sul problematico rapporto tra Russia e Siberia in termini di “colonialismo interno” (cf. Etkind 2011).

² Cf. il discorso tenuto alla seduta della Società Geografica dell'8 dicembre 1882 dal suo vice-presidente P. Semenov (*Imperatorskoe Russkoe Geograficheskoe Obščestvo. Reč' P.P. Semenova po povodu trechsetletija Sibiri, čitanaja v zasedanii 8-ogo dekabria. Sankt-Peterburg 1882*). Cf. anche Masoero 2003: 450-451.

3

La citazione è tratta da uno dei molti entusiastici reportages dedicati da Gleb Uspenskij al tema dell'emigrazione siberiana, che anche grazie alla poesia di cui erano impregnati ebbero enorme risonanza sulle riviste e nei dibattiti pubblici. Cf. G.I. Uspenskij, *Poezdk k pereseleniam, čast' 1, glava 4: Ot Permi do Tjumeni* (ora in Uspenskij 1957, 8: 259-426).

Evropy, Russkaja mysl' o Russkoe bogatstvo (Rodigina 2006). I reportages di Gleb Uspenskij, pubblicati tra il 1888 e il 1889 su *Otečestvennye zapiski*, se da un lato rafforzavano l'immagine populistica del contadino-colono sfruttato e angariato e denunciavano gli abusi di cui era vittima, dall'altro presentavano l'alternativa di un'emigrazione verso est gestita dallo Stato come opportunità per mettere fine alla miseria e al degrado della popolazione contadina. Vi si poteva leggere:

*Senza parlare della vastità, del senso di libertà che alitano su di voi da questi campi, prati e mandrie [...] si avverte che qui in tutto ciò che vedi c'è qualcosa a noi ancora sconosciuto. E anche questo chissà perché mette allegria, fa nascere nell'anima qualcosa di gioioso, e si accende l'attesa di qualcosa di inusuale. – Non c'è la tenuta padronale! – [...] e tutto il mistero dello stato d'animo, e tutta l'essenza di quel senso di " novità " che fino ad ora non sapevamo spiegarci diventano perfettamente chiari e incredibilmente lieti. Non c'è la tenuta padronale, ma c'è il contadino che vive in una tale vastità [...] senza sapere affatto cos'è una tenuta padronale: quando mai noi, abitanti della Russia europea, abbiamo visto un contadino simile?*³

Avvenne quindi per la Siberia quel che già era avvenuto un secolo prima per le ricche steppe meridionali, magistralmente narrato nella *Cronaca familiare* di Sergej Aksakov: tanto nella coscienza degli uomini di cultura che nell'immaginario popolare, essa divenne una sorta di el dorado i cui abitanti godevano di completa libertà, senza imposizioni fiscali e senza persecuzioni per la fede: una terra di resurrezione, come scriveva Nikolaj Jadrincev (1879 e 1882). Molti intellettuali populisti caldeggiavano il trasferimento nelle terre incolte siberiane come completamento dell'emancipazione dei contadini dal servaggio, realizzata

solo in parte dalla riforma del 1861 (Vasil'čikov 1876, II: 999-1000). Gli sconfinati spazi dell'Estremo Oriente erano visti anche come antidoto contro il capitalismo avanzante e garanzia della sopravvivenza della Russia contadina. Nella pubblicistica liberale degli anni Ottanta e Novanta, in particolare su *Vestnik Evropy*, i contadini coloni erano magnificati come intraprendenti colonizzatori che ampliavano con il loro aratro i confini della civiltà (Jadrincev 1880, Terner 1897). Una serie di provvedimenti legislativi e, infine, la creazione dell'Amministrazione per gli insediamenti (*Pereselenčeskoe Upravlenie*), allo scopo di estendere le infrastrutture statali anche nelle più lontane province dell'impero, rafforzarono questa rappresentazione. Nessuna attenzione veniva rivolta al degrado sociale e morale a cui la dominazione russa aveva condannato le popolazioni locali e all'impatto che il trasferimento in massa di russi aveva sul delicato equilibrio delle terre siberiane; il mito della funzione civilizzatrice della colonizzazione, versione moderna dell'antica idea della missione storica del popolo russo, cancellava le carneficine di genti pacifiche compiute dall'esercito e lo stato di emarginazione e abbruttimento in cui erano tenuti gli indigeni superstiti.

Come spesso è accaduto nella storia russa, fu la letteratura ad assumersi il ruolo di coscienza critica del Paese. Una voce fuori dal coro, spesso a torto confusa con altre provenienti dall'ambiente del populismo, fu quella di Vladimir Korolenko. Coinvolto giovanissimo nelle proteste studentesche che avevano scosso le università di Mosca e Pietroburgo negli anni Settanta, questi era stato arrestato nel 1876 e poi di nuovo nel 1879 per una supposta attività rivoluzionaria. Gli anni della giovinezza li aveva trascorsi da un luogo di detenzione all'altro: Vologda, Vjatka, Berezovye Počinki, Perm'. Infine la condanna più severa, a cinque

4

Questi racconti vennero pubblicati in ordine sparso su varie riviste a partire dal 1885, e solo successivamente, curando un'edizione completa delle proprie opere organizzata su un "principio geografico" anziché cronologico, Korolenko li riunì in un ciclo unitario, come lui stesso spiega in una lettera del 1913: "Sto dividendo tutto il materiale in racconti siberiani, racconti delle regioni sud-occidentali, prettamente russi, allegorici e dall'estero" (Korolenko 1989, 1: 610). I racconti siberiani rientrano, assieme ad altro materiale di carattere pubblicistico e storico legato alla Russia asiatica, nel vol. 9 delle *Opere complete* dello scrittore del 1914 (Korolenko 1914, 9).

5

Il cercatore di verità (*pravdoiskatel'*) è una figura caratteristica dell'universo umano russo-ortodosso: è una sorta di pellegrino-vagabondo, in genere di estrazione assai umile, che nella sua ricerca di Dio sceglie la strada, il cammino verso luoghi remoti e impervi dove le condizioni di vita sono le più dure. Già a partire dal Seicento la Siberia si popolò di questi personaggi, spesso spinti da un impulso di libertà che assumeva tinte religiose. Li caratterizzava →

anni di confino nel Grande Nord siberiano, per essersi rifiutato nel 1881 di firmare il giuramento di fedeltà al nuovo zar Alessandro III – giuramento che ai prigionieri politici era richiesto individualmente e in forma scritta. Nel territorio degli Jakuti Korolenko sopravvisse a stento facendo i mestieri più vari, dal ciabattino al pittore di icone (cf. Azadovskij 1947). Dall'amara esperienza di questi anni, dai ricordi e dalle impressioni lasciate in lui da una terra dura e impietosa, ma anche a suo modo incantata, nacque un ciclo di racconti e narrazioni di viaggio ambientati in Siberia, che Korolenko pubblicò al rientro nella Russia europea.⁴ Sono opere colme di una partecipazione dolente alle sofferenze umane, popolate di ergastolani fuggitivi, vagabondi, vecchio-credenti, "cercatori di verità",⁵ esiliati, miseri coloni che strappano alla terra gelata i suoi magri frutti a prezzo di fatiche che li spezzano nel corpo e nell'anima. Uomini induriti dalla sorte, della stessa sostanza ormai della terra ghiacciata, che rubano o uccidono senza pensarci su, ma sono capaci di gesti di pietà e generosità gratuita. Non c'è distinzione, nel mondo primitivo rappresentato da Korolenko, tra buoni e cattivi, colpevoli e innocenti; tutti scontano allo stesso modo un'esistenza colma di sofferenza e tutti sono allo stesso modo perdonati dal dio della tajgà, il dio delle miserabili vittime della sorte.

I racconti e i saggi di viaggio di Korolenko contribuirono in modo determinante a imporre nella letteratura russa i tratti caratteristici del "Testo siberiano",⁶ ovvero un complesso coerente di opere caratterizzate da un comune orientamento geografico-spaziale e storico-culturale, "intessuto di una serie di motivi archetipici, i quali elevano la mutevole realtà sociopolitica all'incrollabile istanza del mito" (Mingati 2017: 10; cf. anche Anisimov 2010; Tjupa 2002). Il "Testo siberiano" è fin dalle sue origini compenetrato dal contrasto tra il senso di libertà e infinitezza ispirato dal paesaggio e quello di chiusura e sofferenza legato

alla *katorga*. All'interno di questo ‘testo’ l’interpretazione della Siberia è quindi sempre duplice: è luogo infernale di pena ed espiazione, ma anche terra in cui è possibile “fuggire”, sottrarsi ai vincoli sociali e acquisire attraverso la sofferenza quella libertà e dignità umana altrove non riconosciute. Tra questi due poli opposti, tra il cronotopo della strada e quello della prigione (Makarova 2007), si muovono i vagabondi di Korolenko, uomini che il destino ha privato di casa e patria, malati di *toska*, di una struggente malinconia che li spinge a vagare senza pace: “In terra straniera, buio, dolore – per sempre! In questa tomba, per sempre!” (Korolenko 1958: 191). Eppure i suoi diseredati, per i quali “la realtà è peggiore della morte e la vita è solo nel sogno”, sono come gli “uccelli del cielo” del racconto omonimo: creati apposta, potrebbe sembrare, per questa miserabile vastità disseminata di “oscuri villaggi in lontananza e nubi che si addensano pensose nel cielo” (Korolenko 1989, II: 18).

Così è anche il protagonista di uno dei racconti siberiani più struggenti e poetici, *Il sogno di Makar*.⁷ In “un oscuro villaggio sperduto nella remota tajgà jakuta”, dove un tempo il padre e il nonno erano riusciti a strappare alla foresta un pezzetto di terra gelata, trascorreva l’esistenza di Makar il quale, nella costante lotta contro una natura ostile e impietosa, senza accorgersene si era inselvatichito e “aveva finito per adottare sia la lingua sia i costumi jakuti”. “Parlava poco il russo, e piuttosto male, si vestiva di pelli di animali, portava ai piedi delle *torbasà*. Era molto bravo a cavalcare i tori e in caso di malattia chiamava lo sciamano”. Ma l’anima di Makar è rimasta russa, e nell’ubriachezza dei giorni di festa si esprime nel rimpianto sfocato e malinconico per una vita diversa, rappresentata dalla montagna dove il vecchio sogna confusamente di ritirarsi, per non più faticare e pensare solo a salvarsi l’anima. La vigilia di Natale, dopo una solenne bevuta fatta in barba alla

→ l’umiltà e la rinuncia ai beni materiali, lo sprofondamento nel grande mondo degli ultimi della terra, sempre pronti a dare asilo e condividere il pane col pellegrino in cambio di una preghiera per l’anima.

6

La definizione è ispirata a quella di “Peterburgskij tekst” che, introdotto nel dibattito critico già negli anni Settanta da Vladimir Toporov, ha conosciuto nei decenni successivi una grande fortuna generando le categorie interpretative di *Moskovskij tekst*, *Kavkazskij tekst*, *Sibirskij tekst*, etc. (cf. Toporov 1984).

7

Son Makara, svjatočnyj rasskaz fu pubblicato nel 1885, sul n. 3 di *Russkaja mysl'*. Le successive citazioni sono tratte dalla traduzione italiana curata da Gianlorenzo Pacini (Korolenko 1980: 81-115).

miseria e ai trafficanti di pessima vodka jakuti che è riuscito a truffare, Makar, in preda alla sbornia, vede se stesso inseguire nella tajgà il fantasma di una volpe dal pelo fulvo che si fa beffe di lui. Il racconto prosegue in un'atmosfera sospesa tra sogno e realtà. Smarritosi nella foresta, mentre l'aurora boreale getta una fiammata e si spegne assieme agli ultimi rintocchi delle campane del paese, Makar muore, o sogna di morire. Condotto al cospetto del grande Tojon, nell'izba ben riscaldata che egli immagina essere il paradiso del contadino jakuto, assiste umiliato al giudizio del dio, vede accumularsi sul piatto di legno della bilancia imbrogli e bugie, e bottiglie di vodka in gran quantità, assai più pesanti delle fatiche e della tanta legna tagliata che si ammucchiano sul piatto d'oro. Il responso di Tojon è implacabile: Makar tornerà tra i vivi nelle sembianze di un cavallo castrato per portare a spasso il capo della polizia. Ma a questo punto accade un fatto prodigioso: quello stesso Makar che nella vita non aveva mai pronunciato più di dieci parole in fila, preso da un impeto di disperato orgoglio, si ribella a un giudizio che sente ingiusto e inizia a raccontare la sua verità su un'esistenza di offese e fatiche, sui tanti colpi della sorte avversa, sulle angherie subite da assessori, preti e funzionari di polizia, sui tormenti della fame e del gelo. Mentre tutta la sua misera esistenza gli scorre davanti agli occhi, Makar "provò un'intollerabile pietà per se stesso. E scoppì a piangere...". Con lui piange Tojon, con lui piangono gli angeli dalle grandi ali candide. E la bilancia riprende a oscillare.

La storia di Makar è immersa in un universo incantato, in una tajgà bianca di neve e piena di una sua vita misteriosa, regno di leggende e divinità sciamaniche. Vi abitano lepri, volpi e galli cedroni che si prendono gioco del povero disgraziato, raccontandosi l'un l'altro che egli si è smarrito e non uscirà mai più dalla foresta. La splendente bellezza delle distese innevate e delle aurore boreali è indifferente e silenziosa

di fronte alla fatica di vivere degli esseri umani: la descrizione della cupa foresta, dell’immenso fiume, della pianura sconfinata in cui a stento sopravvivono poveri villaggi sprofondati in un’eternità trasparente e ghiacciata assume toni epici e lirici a un tempo. Tojon, il Signore del tuono e della tajgà, sembra parte di questa natura avversa e intessuta di leggende. Il suo giudizio è giusto e impietoso (“Vedo bene che sei un imbroglione, un fannullone e un ubriacone. [...] Il tuo cuore è coperto di gramigna, di spine e d’amaro assenzio”), e tuttavia egli si commuove: “Aspetta, *barachsan!* Non sei più sulla terra... Qui si troverà giustizia anche per te...”. Nell’immagine del vecchio dio si esprime la particolare religiosità di Makar, intessuta di elementi pagani e animistici, così come la sua lingua è ormai impastata del lessico dei dialetti siberiani. Il suo abbigliamento è costituito dai *torbasà*, dalla lacera *sona* e dal *berghes*, la pelliccia e il grande berretto di pelo degli jakuti; con termini jakuti sono indicate persone e cose che costituiscono la sua quotidianità, la *jurta* in cui abita, l’*alas* in cui pascola la vecchia cavallina spelacchiatà, i *dogor*, gli amici compaesani. Questa varietà terminologica, frutto della passione etnografica dello scrittore (cf. Vlasova 1963), accentua la pittoricità del mondo siberiano senza stridere con la semplice e discreta eleganza di una prosa a tratti venata di una leggera, affettuosa ironia nei confronti dei più umili tra gli umili; questi non possono che giocare d’astuzia e ricorrere a piccoli inganni e stratagemmi quotidiani per strappare alla sorte qualcosa di più e di meglio, sia anche solo una bottiglia di vodka con cui onorare il giorno di festa e affogare l’offesa per un’esistenza così ingiustamente grama.

Un’eredità dell’animismo sciamanico è l’opposizione ghiaccio-fuoco che troneggia qui come in altri racconti del ciclo siberiano. Anche *L’evaso di Sachalin*⁸ è interamente pervaso dalla sensazione del micidiale freddo jakuto, che “spinge il suo torbido sguardo dentro la capanna”

attraverso i vetri ghiacciati delle finestre. Tutt'attorno, “solo freddo, angoscia... La notte si rannicchiava su se stessa, come afferrata dal terrore, intirizzita e ansiosa”. Ma dentro la povera *jurta* il fuoco, dono di Tojon agli uomini, è un fidato alleato; tra scappielli festosi, “la fiamma con cento lingue correva in mezzo ai tronchi lambendoli, scherzava con essi, saltellava, brontolava, ruggiva, crepitava. Un elemento luminoso, vivace, rapido, infaticabilmente ciarliero aveva invaso la *jurta*”. Eppure i vagabondi di Korolenko, i suoi *brodjagi*, sono spinti fuori da questo confortevole tepore, rosi da un’attrazione insopprimibile e inquieta per la lontananza. Spira poesia dalle parole del vagabondo-evaso, mentre narra a chi gli ha dato ospitalità accanto al fuoco la sua epica fuga dall’isola di Sachalin; nonostante le molte crudeltà, commesse e subite, di cui è infarcito il suo racconto, esso emana “l’odore e il richiamo di una vita libera e felice, e dei grandi spazi e del mare e della tajgà e della steppa”. Questo richiamo è una coppa avvelenata a cui i personaggi di Korolenko non sanno resistere. Calpestio di cavalli e suoni di campane a festa accompagnano ogni loro partenza; è uno scampanio che si spinge oltre le cime degli abeti, oltre le distese innevate, come un inno alla solidarietà con i miserabili, un inno alla speranza: irragionevole, insensata, ma tenace.

L’interesse di Korolenko per il mondo dei *brodjagi* continuò ad accompagnarlo anche una volta lasciata la Siberia, come testimonia la sua prosa successiva ma anche lo stile di vita che gli divenne proprio. A partire dal 1885, scontata l’ultima pena, lo scrittore si stabilì per una decina d’anni nel governatorato di Nižnij Novgorod (cf. Fortunatov 1986). Attorno a lui, come racconta Gor’kij, fiorì presto una leggenda secondo cui egli sarebbe stato un principe travestito da uomo del popolo, nipote di un re straniero, mandato da Pietroburgo a vigilare sulle autorità locali e a riportare la giustizia (Gor’kij 1962: 133). Tale leggenda, in cui

si attualizza il soggetto mitologico del sovrano giusto che viaggia in incognito nei propri possedimenti per smascherare e punire i colpevoli, trae certo origine dalla fantasiosa deformazione del cognome Korolenko (Korolénok, Korolevič, ovvero figlio del re); ma contribuì a consolidarla anche l'abitudine dello scrittore di girovagare a piedi per i villaggi raccogliendo dati per i suoi reportages, che pubblicava poi su giornali locali. In essi denunciava instancabilmente furti e soprusi delle autorità locali, forme di corruzione, violenze ai danni di contadini inermi perpetrata da rappresentanti dello Stato e proprietari. “Viaggia esattamente come i botanici, gli zoologi e i geologi alla ricerca di materiale di studio”, raccontavano i contemporanei (Protopopov 1962: 179). Questa forma particolare di pellegrinaggio divenne per Korolenko parte inscindibile del processo creativo. Fatti, impressioni, ma anche termini curiosi e espressioni gergali venivano fissati ora nei diari, ora in pezzi di carta sparsi ficcati poi nella bisaccia (Protopopov 1962: 180): un materiale ricco e variegato che nutre i racconti e i saggi di viaggio di questi anni, pieni di riferimenti dettagliati a tempi di percorrenza, alle sensazioni provate dal viandante dopo molte ore di cammino, al piacere particolare del sentire le membra indolenzite dalla fatica.⁹ E poi le conversazioni con vetturini e vagabondi, con compagni di viaggio occasionali, spinti da uno spirito inquieto lungo strade dissestate, sentieri e fiumi secondari attraversati in modo avventuroso su imbarcazioni di fortuna; e i ritratti di fannulloni e ubriaconi inveterati, affetti da un male di vivere profondo, come il Gennadij Avtonomov di *Uccelli del cielo*, dai capelli e dagli occhi “che erano come fioriti per il sole e il maltempo”, il quale dichiara con fierezza che “il pellegrino non acconsentirà a scambiare la sua libertà neanche con un sontuoso palazzo” (Korolenko 1989, II: 18).

Benché ovviamente lo scrittore si spostasse anche usando treni, carrozze e imbarcazioni, è l’immagine di Korolenko-pellegrino, a piedi

9

Si vedano in particolare i saggi *V pustinných mestach* e *Za ikonou* (Korolenko 1914, 5: 225-226 e 3: 184-185).

10

La copia di un volume di racconti e saggi di Korolenko uscito nel 1887, conservata nella biblioteca čechoviana di Jalta, è disseminata di note, correzioni, tagli che rivelano come il lavoro sulla scrittura di Korolenko diventi per Čechov un esercizio stilistico (cf. Gromov 1958: 53).

11

L'osservazione čechoviana ha generato di recente un nuovo e stimolante approccio critico alla prosa di Korolenko; cf., per il racconto in oggetto, Sem'jan 2000.

e con la bisaccia sulle spalle, a consolidarsi anche tra i colleghi giornalisti e gli scrittori: immagine archetipica assai produttiva nell'ambiente dei *raznočinc*y dell'ultimo quarto di secolo, essa generò un modello da imitare e finì con l'influenzare i comportamenti di molti contemporanei. All'epoca del consolidarsi attorno a Korolenko di questa particolarissima fama di scrittore-viandante, i cui testi sono impregnati di vita reale incontrata in cammino, risale la sua amicizia con Anton Čechov. In una lettera del 17 ottobre 1887 questi gli scriveva: "Sono felicissimo di averLa conosciuta. Lo dico con sincerità e di tutto cuore. Per prima cosa apprezzo e amo profondamente il Suo talento; esso mi è caro per molti motivi. Secondariamente, ho l'impressione che, se io e Lei vivremo ancora dieci o vent'anni, non potremo fare a meno di ritrovarci su alcuni punti essenziali" (Čechov 1974-1984, II: 130). E pochi mesi dopo, il 9 gennaio 1888: "Scrivo proprio a Lei perché attorno a me non ci sono persone che abbiano bisogno della mia sincerità o che se la meritino, e poi con Lei, senza domandargliene il permesso, ho siglato nell'anima un patto di alleanza" (Čechov 1974-1984, II: 170).

Čechov segue con attenzione l'uscita di ogni racconto, ogni saggio firmato da Korolenko, che annota e postilla trasformandolo in una palestra di stile:¹⁰ "Aspetto il numero di febbraio del *Severnyj vestnik* per leggere il Suo *Lungo la strada*" (ibidem). E ancora: "Durante il viaggio leggerò il Suo *Musicante cieco* e studierò la Sua maniera" (Čechov 1974-1984, II: 261); "Il Suo *Evaso di Sachalin* mi sembra l'opera più riuscita degli ultimi tempi. È scritto come una buona composizione musicale, secondo tutte le regole suggerite a un artista dal suo istinto" (Čechov 1974-1984, II: 170-171).

Questo riferimento čechoviano alla musicalità¹¹ appare particolarmente cruciale: esso nasce dalla condivisione, tra i due scrittori, di un certo approccio al reale capace di coglierne i chiaroscouri,

i contrasti e le contraddizioni, un approccio che associa in modo singolare lirismo e attenzione scientifica ai fatti. La sintonia ideale si traduce in sintonia stilistica. È un'esigenza spiccatamente čechoviana che riconosciamo in una lettera di Korolenko a Viktor Gol'cev del 1887: “Ho bisogno che ogni parola, ogni frase sia intonata, al proprio posto, e che in ogni singola frase, per quanto possibile anche presa separatamente, si avverta il riflesso del motivo principale, per così dire l'accordo centrale” (Russkie pisateli 1954-1956, III: 644).

Dietro a tale sintonia c'era una stessa “percezione estetica” del reale estranea alle forzature ideologiche, che distingue e allontana entrambi gli scrittori dallo spirito del tempo, li rende per certi versi incomprensibili ai contemporanei e diversi. Gli stessi racconti così ammirati da Čechov venivano all'epoca duramente criticati per l'eccessivo autobiografismo da Leonid Obolenskij, allora editore di *Russkoe bogatstvo*, il quale accusava Korolenko di “tirarsi dietro” i lettori in prigione, in esilio, nelle foreste siberiane, nella jurta jakuta. In una lettera del 1888 a Nikolaj Michajlovskij lo scrittore così rispondeva a queste critiche: “Obolenskij non ha pensato che per me, ad esempio, la prigione, l'esilio, la foresta siberiana e la jurta sono reali quanto per Obolenskij il trasferimento in carrozza alla dača” (Russkie pisateli 1954-1956, III: 622).

Il legame che si costruisce in questi anni tra i due scrittori va al di là della reciproca stima o di considerazioni stilistiche, nasce da “qualcosa” che si colloca a metà tra biografia e scrittura. Non a caso di Korolenko il giovane Čechov fa sua in questo periodo anche la modalità di un viaggiare che si riversa nella prosa e la nutre – il viaggiare e lo scrivere dell'uno diventano fonte di ispirazione per il viaggiare e lo scrivere dell'altro. Mentre legge, annota e rilegge *L'evaso di Sachalin*, Čechov prepara un lungo viaggio in Siberia che avrà come

12

“Non ho piani alla Humboldt e nemmeno alla Kennan. Desidero solo scrivere cento o duecento pagine e in tal modo sdebitarmi un poco con la mia medicina” (lettera del 9 marzo 1890 a Aleksej Suvorin, in Čechov 1974-1984, IV: 31). Cf. anche Malcovati 2015.

meta finale proprio l’isola di Sachalin. Con la modestia di sempre, così il medico-scrittore spiega all’amico Aleksej Suvorin il proposito con cui parte: semplicemente raccogliere dati sulle condizioni di vita sull’isola e “scrivere cento o duecento pagine” per sdebitarsi un poco con quella moglie-medicina così spesso tradita per l’amante-letteratura.¹² Da quest’esperienza nascerà un’opera *sui generis*, al confine tra letteratura e saggistica, tra racconto di viaggio, reportage giornalistico e trattato scientifico (cf. Maslova 1980), impregnata della stessa particolare musicalità e dello stesso impasto di oggettività e lirismo che risuona nelle pagine di Korolenko. È un genere nuovo, assai lontano dal *putevoj očerk* alla Uspenskij ormai consueto per il pubblico delle riviste dei primi anni ’90; da quel tipo di scrittura Čechov prende, se pur con delicatezza e senza clamore, le distanze, allergico alle forzature ideologiche e alla tendenziosità di molta pubblicistica populista.

L’annessione dell’isola di Sachalin all’Impero era un fatto relativamente recente. La prima spedizione russa vi era approdata casualmente nel 1804, durante un tentativo di circumnavigazione del globo, ordinato da Alessandro I. Un altro mezzo secolo di spedizioni, col loro corredo di saccheggi e crudeltà contro i miti isolani, aveva dimostrato che il luogo era economicamente poco sfruttabile, ma poteva rivestire una qualche importanza strategica; il 10 agosto 1858 il governatore della Siberia orientale Nikolaj Murav’ev-Amurskij ne aveva preso possesso ufficialmente in nome del nuovo zar Alessandro II, il quale però aveva trascurato la nuova annessione, trattandosi di un’isola senza porti naturali e inadatta all’agricoltura. Sachalin aveva così subito lo stesso destino di altre regioni derelitte della provincia asiatica: nel 1884 vi era stata istituita un’amministrazione carceraria e vi erano affluiti condannati ai lavori forzati, esiliati per motivi politici o per reati comuni; dietro a loro erano giunti i coloni, spinti dalla propaganda del governo e dalle

leggende fiorite tra la gente sulle possibilità offerte da vasti territori quasi disabitati.

Quando Čechov pianificò la sua spedizione, Sachalin era già diventata la principale colonia penale dell'impero. La costituzione di un sistema carcerario organizzato, al posto dei precedenti bagni penali affidati all'improvvisazione e all'arbitrio degli ufficiali che li dirigevano, faceva anch'essa parte del progetto di controllo statale delle regioni siberiane avviato nell'ultimo scorso di secolo. Il tema delle condizioni di vita dei deportati era all'ordine del giorno nelle riviste liberali e progressiste, ma molti ne scrivevano senza in realtà saperne nulla. Ignoranza e pressapochismo su un tema così tragico e scottante erano agli occhi di Čechov imperdonabili; in uno degli appunti presi durante il viaggio, che verranno pubblicati su *Novoe vremja* subito dopo il rientro a Mosca col titolo *Dalla Siberia*, si può leggere: “Guardate per esempio quanto è stato scritto sull'argomento: che miseria! Due o tre articoli, due o tre nomi soltanto, come se in Russia non esistessero né il carcere, né l'esilio, né la *katorga*. Saranno venti o trent'anni ormai che la nostra *intelligencija* pensante ripete che ogni criminale è il prodotto della società, eppure con quale indifferenza guarda a tale prodotto!”. E non soltanto l'*intelligencija*, dichiara lo scrittore, ma anche i giuristi vivono nella totale ignoranza della realtà siberiana, che sembra riguardare soltanto “i soldati di scorta e i direttori delle prigioni dal naso rubizzo!”.¹³

Čechov è consapevole che, se in molte riviste si mentiva per ignoranza, nei rapporti ufficiali diffusi dal governo le falsità erano invece studiate ad arte. A Pietroburgo nei primi mesi del 1890 fervevano i preparativi per il IV Congresso penitenziario internazionale, che si sarebbe tenuto nella capitale russa nell'estate di quell'anno. Il capo dell'amministrazione generale delle prigioni, Michail Gal'kin-Vraskoj, aveva fatto pubblicare cifre e dati statistici che intendevano dimostrare

13 *Iz Sibiri, Novoe vremja*, 1890, n. 5142-5147 (24-29 giugno); n. 5168 (20 luglio), n. 5172 (24 luglio), n. 5202 (23 agosto); ora in Čechov 1974-1984, XIV-XV: 5-38. Questa e le successive citazioni sono prese dalla traduzione italiana a cura di Valentina Parisi (Čechov 2017: 13-49).

14

Questi articoli confluiranno poi in un volume che conoscerà un'enorme fortuna, pubblicato prima in russo che in inglese: *O Rossii: Sibir i ssylka. Pariž: Izdatie Parížskago social'no-revoljucionago literaturnago fonda. 1890; Siberia and the Exile System. 2 voll. New York: The Century Co. 1891.*

come l'esperimento di colonizzazione dell'isola mediante deportazione avesse avuto successo: Sachalin, oltre che luogo di detenzione assolutamente sicuro, si prestava anche agli insediamenti di coloni; secondo i dati ufficiali il clima era favorevole, i raccolti abbondanti, non c'erano epidemie, la mortalità tra i deportati era molto bassa e i bambini nati sull'isola godevano di ottima salute. La stessa visione idilliaca era presentata in un articolo firmato dall'ex-funzionario statale Aleksandr Panov, uscito nel 1889 su *Russkij vestnik*, a cui la redazione di *Russkaja mysl'* aveva risposto in toni indignati (cf. Parisi 2017: 445). La polemica non poteva essere sfuggita a Čechov, che aveva da poco avviato la sua collaborazione con la rivista.

Prima della partenza lo scrittore aveva forse avuto modo di leggere anche il racconto del giornalista ed esploratore americano George Kennan, che dal 1888 andava pubblicando su *The Century Magazine* una serie di articoli, introdotti clandestinamente in Russia, in cui denunciava le condizioni delle carceri e dei luoghi di deportazione da lui osservate durante una spedizione in Siberia compiuta qualche anno prima.¹⁴ E aveva ascoltato dalla viva voce di Korolenko qual era stata la sua esperienza di quei luoghi. Inoltre aveva raccolto per mesi informazioni sugli aspetti geografici, etnografici, botanici, aveva studiato il diritto penale e la storia. Dalle sue letture aveva potuto ricavare un'idea chiarissima di ciò che lo aspettava:

Sachalin è il luogo delle più intollerabili sofferenze che possa sopportare l'uomo, libero o prigioniero che sia. [...] Mi spiace di non essere un sentimentale, altrimenti direi che in posti come Sachalin noi dovremmo andare in pellegrinaggio come i turchi vanno alla Mecca. [...] Dai libri che ho letto e sto leggendo è chiaro che abbiamo fatto marcire in prigione migliaia di esseri umani, li abbiamo fatti marcire invano, senza

criterio, barbaramente; abbiamo obbligato la gente a percorrere migliaia di verste al freddo, in catene, l'abbiamo contagiata con la sifilide, l'abbiamo corrotta, abbiamo moltiplicato i delinquenti, e di tutto questo addossiamo la colpa ai carcerieri dal naso rosso per il gran bere. Adesso tutta l'Europa sa che la colpa non è dei carcerieri, ma di ognuno di noi; però questo ci lascia indifferenti, non ci interessa. I tanto decantati anni Sessanta non hanno fatto nulla per gli infermi e i detenuti, violando così il comandamento fondamentale della civiltà cristiana. [...].¹⁵

E un vero pellegrinaggio, colmo di disagi e patimenti, fu il viaggio finalmente intrapreso il 19 aprile 1890, nella primavera più fredda e piovosa dell'ultimo mezzo secolo: in treno, in carrozza, a piedi, in battello e poi di nuovo in carrozza, lungo strade sconnesse, spesso allagate dalle piogge e dai fiumi in piena. Le lettere ai familiari e le annotazioni prese durante questo faticoso tragitto hanno l'immediatezza delle impressioni ancora fresche nella memoria, personaggi e accadimenti sono descritti con quell'impasto di umorismo e di amara tristezza che d'ora in poi sarà una costante della scrittura čechoviana. Vi incontriamo la stessa razza di uomini che popola i racconti di Korolenko – vagabondi, detenuti, miserabili coloni che anelano a vivere, dipinti con la stessa profonda partecipazione scevra da condizionamenti ideologici, tanto di matrice positivistica che populistica: non sono né portatori di una fantomatica saggezza contadina, né corrispondono al prototipo del contadino apatico e ubriacone da cui la Russia avrebbe dovuto emanciparsi. Piuttosto, come Makar, come l'evaso di Sachalin, incarnano un'infinita capacità di sopportare i rovesci della fortuna e di fare propria la diversità, nei costumi come nella lingua e nel modo di pensare e di vivere. Ci sono vetturini e traghetti dai volti “smunti e smagriti, come pesti. E che espressioni hanno in viso!”; uomini

15

Lettera del 9 marzo 1890 a Aleksej Suvorin (Čechov 1974-1984, IV: 32).

16

Lettera del 5 febbraio
1888 a Dmitrij
Grigorovič (Čechov
1974-1984, II: 190).

che la fatica ha “indurito fino al midollo”, simili ad animali a cui non è rimasto nient’altro che “vodka e ragazze”. E poi c’è la folla dei deportati incontrati lungo il cammino, che avanzano con fatica trascinando le loro catene. Čechov ne descrive le fisionomie, immagina le storie che si portano sulle spalle e che li hanno condotti qui: uno “assomiglia a un pope armeno, un altro, alto, con il naso aquilino e la fronte ampia, mi pare di averlo già visto in una farmacia dietro al bancone, un altro ancora ha il volto pallido, serio e scavato come un monaco penitente”; un contadino trascina con sé le poche masserizie su cui stanno raggomitolati i suoi bambini, stretti tra loro per difendersi dal gelido vento siberiano; peggio non potrà essere, ripete con insistenza, quasi in attesa di una conferma rassicurante, e “nei suoi occhi traspare ironia, ma un’ironia introversa, ripiegata sulla sua anima e su tutta la vita trascorsa che l’ha ingannato così crudelmente”. “- E invece sì, sarà peggio! - grida da un’altra panca un contadino con i capelli rossi e lo sguardo penetrante” (Čechov 2017: 14-15).

Tra i liberi coloni insediatisi lungo il *trakt*, del resto, lo stato d’animo non è più allegro. L’immensità colma l’anima di uno strano smarimento, di uno sbigottimento che ha un effetto drammatico sugli esseri umani e sulle istituzioni civili: “[...] la piana sconfinata, il clima rigido, la gente grigia, arcigna, con la sua storia fredda e dolorosa, il malgoverno alla tartara, la burocrazia, la povertà, l’ignoranza...”¹⁶ Qui domina la lotta quotidiana per la sopravvivenza, che rende impossibile ogni forma di civiltà. L’ambiente ostile rende difficoltoso anche l’atto più semplice, gli spostamenti diventano imprese irte di pericoli, in balia dei capricci di un tempo atmosferico che in un attimo trasforma le strade in paludi melmose. La gente del luogo si ingegna alla meglio per fronteggiare le avversità del clima e della burocrazia zarista, vissuti con un identico senso di inevitabile fatalità. E ovunque impera la tristezza:

nel cuore degli uomini, nel gemito dei pivieri, nel pianto lamentoso dei gabbiani. Come nei racconti di Korolenko, la natura siberiana soffre, parla e si affligge, è sede di una vita dolente perché consapevole. Qui tanto l'uomo quanto gli uccelli del cielo hanno perduto la facoltà del canto: “Difficilmente sentirete l'eco di una fisarmonica, e non aspettatevi che il vetturino intoni una canzone” (Čechov 2017: 22).

Lo stesso mutismo cupo e opprimente, la stessa assenza di musica della vita accolgono lo scrittore a Sachalin, dove egli sbarca il 12 luglio. Sull'isola si scontra subito, oltre che con la diffidenza di ufficiali dell'esercito e funzionari, anche con la difficoltà di condurre un'indagine oggettiva. Ad ogni passo si fa più spesso il muro di menzogne con cui la retorica del governo e della stampa con esso allineata hanno mascherato la realtà. Non esistono archivi con dati certi sui deportati, né statistiche attendibili sulle malattie, sui decessi e le loro cause; su Sachalin mentono tutti: per incompetenza, conformismo, paura mentono i funzionari e i coloni, così come mentono i deportati pur di farsi raggiungere dalle mogli; e tornare sui propri passi sarà impossibile.

Čechov percorre l'isola palmo a palmo, per lo più a piedi: ne studia il clima, le qualità del terreno, lo stato dell'agricoltura. Parla con carcerieri e deportati, con indigeni, funzionari statali, preti. Visita malati di ogni tipo, constatando come la tubercolosi o la pazzia abbiano in fondo le stesse cause: le privazioni, l'isolamento, il cattivo cibo, la nostalgia di casa. Dopo il rientro a Mosca, la cassa contenente i materiali raccolti rimane chiusa a lungo. Con la distanza, l'inferno di Sachalin gli sembrerà sempre meno raccontabile:

Finché stavo a Sachalin, sentivo dentro di me soltanto un sapore amarognolo, come dopo aver mangiato burro rancido; ora invece Sachalin mi appare nel ricordo un vero inferno. [...] Dell'Estremo Oriente

17

Lettera del 9 dicembre 1890 a Aleksej Suvorin (Čechov 1974-1984, IV: 139).

18

Ostrov Sachalin: iz putevych zapisok uscì a puntate su *Russkaja mysl'* (1893. 10-12 / 1894. 2-7), nella cui redazione Čechov era entrato su invito di Korolenko. L'opera è pubblicata con diversi tagli riguardanti le punizioni corporali e la pena di morte che non avrebbero passato la censura; i passi censurati potranno tuttavia essere reintegrati dallo scrittore nella versione in volume del 1895. Le citazioni successive sono prese dalla traduzione italiana a cura di Valentina Parisi (Čechov 2017).

e in generale della nostra costa orientale con le sue flotte, i suoi problemi e le mire sul Pacifico dirò una cosa sola: è una miseria che grida al cielo. Povertà, ignoranza e insipienza tali da ridurre alla disperazione. Un uomo onesto su novantanove ladri che infamano il nome della Russia....¹⁷

Alla fine tuttavia la cassa venne aperta e la narrazione progettata ebbe inizio. Fu un lavoro opprimente, che lo scrittore lasciò e riprese più volte negli anni successivi; esso nutrì e accompagnò l'attività prettamente letteraria, che lo stesso Čechov definì “insachalinita”. Finalmente, tra il 1893 e il 1894, *L'isola di Sachalin* venne completato e dato alle stampe col sottotitolo *Da appunti di viaggio*, a sottolinearne la struttura aperta e il carattere di voluta incompiutezza.¹⁸ L'opera è non a torto considerata uno dei primi importanti capitoli nella storia della letteratura concentrazione russa. I suoi ventitré capitoli sono dedicati ai vari aspetti della vita dell'isola, corredati da un apparato di oltre duecento note fitto di dati, statistiche, informazioni mediche, riferimenti bibliografici. In ogni capitolo si intrecciano annotazioni sul paesaggio, rilevazioni sul clima e su una natura impietosa, informazioni geografiche, descrizioni dei centri abitati e ritratti dell'universo umano – dati oggettivi e squarci di poesia, in un impasto che ha tanto l'efficacia emozionale dell'opera letteraria quanto il valore di verità dell'indagine sul campo.

L'isola di Sachalin è anche una sorta di dialogo a distanza con Korolenko, un omaggio, una ripresa e un ribaltamento dei suoi motivi prediletti. Il distacco e l'oggettività celano lo stesso amore curioso e partecipe per la varietà delle esistenze, dietro la raccolta di informazioni si avverte la passione comune a entrambi gli scrittori per le vicende umane, le bizzarrie della sorte, l'unicità dei caratteri. Ogni volto, ogni dettaglio fa fiorire una storia. Particolarmente vario è l'universo dei

deportati, popolato di personaggi pittoreschi, colpevoli di ancor più pittoresche malefatte: dal falsario Smirnov, che si vanta di poter contraffare qualunque banconota, a Vukol Popov, colpevole di aver ammazzato con un pugno il vecchio padre sorpreso a insidiare la nuora; e poi l'imbianchino Gorbunov, servo di Dio, improvvisatosi pastore per la sua inclinazione al misticismo; o lo strambo e semi-folle Škandyba, novello *jurodivyj*, vecchio forzato che ha sempre rifiutato il lavoro nonostante le fustigazioni e sembra essere l'unico ad aver conservato il senso della propria libertà interiore. E poi ci sono i fuggiaschi recidivi: Sof'ja Manina d'oro, che ha sciupato la sua antica bellezza in cambio di una speranza di libertà e ora va su e giù per la cella “come un topo in trappola”; o il traghettatore chiamato il Bello, con la zazzera ormai sbiadita ma l'argento vivo addosso: “Ha la gobba, le scapole sporgenti, un'anca rotta, un pollice in meno e su tutto il corpo le cicatrici delle frustate”, ma gli occhi azzurri sono colmi di un'espressione bonaria e allegra. È, questo, un popolo di spiriti irrequieti che a Sachalin ha perduto ogni abitudine alla vita stanziale; un'umanità derelitta e degradata la cui condizione psicologica è colta con precisione scientifica e infinita poesia.

La stessa precisione scientifica guida la registrazione dei fatti e degli aspetti più crudi della vita sull'isola, condotta dal punto di vista distaccato del medico, dello zoologo, del botanico; e ciò produce un effetto straniante che ne smaschera l'essenza più tragica. Come nella descrizione asciutta e laconica, e per questo più agghiacciante, delle pene corporali inflitte ai carcerati per ogni minima infrazione. Ai colpevoli si assegna un numero variabile di colpi di verga, a seconda del posto che occupa nella gerarchia militare chi dà l'ordine; la vita o la morte sono affidati al caso, all'arbitrio assoluto. All'omicida Prochorov ne toccano novanta: “Dopo neanche cinque-dieci frustate è già tutto coperto di ferite, il suo corpo diventa scarlatto, poi livido; l'epidermide

si lacera a ogni colpo. [...] Ecco che il suo collo si tende in maniera strana, si sentono conati di vomito... Ormai Prochorov non dice più una parola, si limita a mugolare e rantolare. Pare che dall'inizio dell'esecuzione sia trascorsa un'eternità, eppure il direttore sta ancora gridando: - Quarantadue! Quarantatré! - A novanta manca un bel po'". La morte spirituale, a Sachalin, accomuna prigionieri e sorveglianti; l'abitudine a subire e a infliggere sofferenza provoca insensibilità, scatena gli istinti peggiori: " - Mi piace guardare come li puniscono! - esclama entusiasta l'infermiere militare, tutto contento di essersi goduto in abbondanza quello spettacolo ripugnante".

Specchio e commento della sconsolata condizione degli uomini è la natura dell'isola. Essa si presenta da subito all'occhio dell'artista come un inferno, che egli rappresenta ricorrendo al particolare simbolismo che impregna anche *L'evaso di Sachalin*, solo ribaltato di segno. Se là il fuoco era la vita che vinceva provvisoriamente sul gelo, fisico e spirituale, qui fuoco e gelo sono due facce della stessa medaglia, dello stesso inferno in terra. Il rosso di "mostruosi falò" e lontani incendi, appiccati al magro bosco per far posto a coltivazioni altrettanto magre, aveva accolto Čechov fin dal momento dello sbarco. Dello stesso rosso è la terra argillosa che tinge di sangue l'acqua dei pozzi. E il faro che sorveglia l'approdo all'isola trasmette "l'impressione che l'intera colonia penale stia fissando il mondo con il suo occhio rosso". Lo scrittore intinge il pennello alla tavolozza della disperazione: danno risalto al rosso il marrone del fango, il grigio cupo di un cielo basso e opprimente, il nero del fumo - queste le tinte dominanti in una natura ostile, implacabile, cattiva, che pare infierire sulle sue creature indifese:

L'aria odorava di pioggia. Il cielo era coperto, all'orizzonte non si scorgeva neppure una vela. La costa ripida e argillosa rendeva ancora più

cupa la vista; le onde si frangevano con un rimbombo sordo e malinconico. Dall'alta sponda guardavano in giù piante rachitiche e malaticce; in questo spazio aperto ogni singolo albero conduce una disperata lotta solitaria contro il gelo e le raffiche; d'autunno e d'inverno, nelle lunghe e tremende notti, il vento li squassa implacabile, li piega fino a terra, li fa gemere dolenti - e questi gemiti non li ode nessuno.

Così Čechov introduce la visita a un villaggio che sprofonda nella miseria, Arkovo, dove alcune donne stanno piangendo un morto per fame in “un’izba senza mobili, con una stufa scura e tetra che occupava mezza stanza e la contadina padrona di casa assediata da bambini piangenti e pulcini pigolanti, [...] le viene da ridere e da piangere insieme; si scusa con me perché piangono e pigolano, è per la fame, dice...”. La popolazione dell’isola - deportati, coloni, mogli, conviventi, prostitute, sorveglianti, amministratori, medici - condivide, alla fine, lo stesso spazio asfittico, lo stesso squallore che toglie il respiro. Le catene sono il simbolo dell’umiliazione che segna l’esistenza di tutti. Esse vengono inflitte anche agli animali da cortile; i cani, benché “mansueti e inoffensivi, sono tutti alla catena. Anche il maiale, ammesso che ci sia, ha il collo immobilizzato alla mangiatoia. E il gallo, pure lui è legato per la zampa. [...] ‘Noialtri a Sachalin siamo tutti alla catena’”, ironizza il padrone di un’izba. La desolazione, il vuoto spirituale degli esseri umani si riflette negli interni delle case: “La stufa spenta, le stoviglie ridotte a una gamella e a una bottiglia tappata con un pezzo di carta”; qui non c’è più traccia di un’esistenza familiare, “mancano i nonni e le nonne, mancano le vecchie immagini sacre e i mobili di famiglia, mancano insomma le tracce del passato e delle antiche tradizioni. Manca l’angolo con le icone o, se c’è, è squallido e buio”. Solo puzza, “sudiciume e cattiveria” ovunque: dentro e fuori le case, sui corpi e nelle anime. L’arrendersi al dominio

della sporcizia è il segno della sconfitta della civiltà. In un'izba la padrona di casa, che significativamente si chiama Luker'ja Nepomnjaščaja, "Luker'ja la Smemorata", è l'incarnazione dell'orrore che la circonda: "Il suo sguardo è cattivo e torvo, e dal suo volto sciupato e apatico posso facilmente intuire che cosa abbia fatto in tempo a provare nel corso della sua vita ancora breve - il carcere, marce forzate, malattie... È questa Luker'ja a dettare le regole di comportamento nell'izba". Lo stesso ribaltamento di segno operato all'elemento del fuoco Čechov mette in atto nella trattazione dello spazio. Se nei racconti di Korolenko alla dimensione della *katorga* si intrecciava quella delle distese innevate, che potevano essere sinonimo di morte ma anche di libertà, fuga, ansia di infinito, innocenza, qui, in un gioco di contrasti, gli spazi sconfinati e bianchi di neve che avvolgono e inghiottono vagabondi e fuggitivi sono parte integrante di una prigione da cui non c'è fuga possibile. L'infinito si trasforma in fessura, in cella angusta e maleodorante: dentro e fuori, lo stesso spazio chiuso e soffocante; il senso di asfissia si allarga anche ai cortili trasandati, alle strade piene di buche, ai campi inculti e alle miniere di carbone in cui i forzati "rimpiazzano le bestie da soma".

E tuttavia anche in queste condizioni disperate gli uomini si tengono stretto un senso di dignità che risulta tanto più paradossale sullo sfondo di un'esistenza ridotta al soddisfacimento dei bisogni primari. "Mi è capitato di vedere - annota Čechov - dei detenuti già anziani che di fronte a estranei coprivano le catene con le falde delle loro giacche". Anche le bestemmie e le imprecazioni, in cui i carcerati rivelano una fantasia inusitata, diventano un modo per contrastare la sorte, una formula magica contro la malattia e il male di vivere, una forma di trasgressione con cui il deportato afferma la propria resistenza.

L'isola di Sachalin non ha un finale. Il capitolo sul sistema sanitario posto a mo' di chiusura è un resoconto apparentemente distaccato

dell'ampia gamma di malattie registrate, una sorta di referto clinico in cui il paziente è l'intera isola; a sua volta, esso si chiude con due articoli della legge carceraria che non richiedono commento, nella loro grottesca incongruenza rispetto a quanto è narrato nel libro: “I lavori che arrecano danno alla salute non sono ammessi, neppure se scelti dai detenuti stessi. [...] Per l'allattamento al seno si concede alle condannate un periodo di un anno e mezzo”.

L'opera ebbe un'accoglienza tiepida, quando non apertamente ostile. Non se ne colse la novità, i lettori erano delusi, si aspettavano colpi di scena e denunce ad alta voce, non il grigiore di un male diventato quotidiano e abituale. La stampa populista, con in testa la rivista *Russkoe bogatstvo* diretta dal 1892 da Nikolaj Michajlovskij, a sua volta chiedeva allo scrittore una presa di posizione senza ambiguità, pretendendo risposte alle “questioni maledette” del tempo (cf. Denisova 2003). Ancora diversi anni dopo il critico Michail Nevedomskij, alias Miklaševskij, leggerà in queste pagine čechoviane “un atteggiamento dolente e scettico verso tutte le teorie sul progresso e tutte le parole d'ordine del genere umano in lotta per la propria dignità e felicità”; e quindi, evidentemente, “un atteggiamento altrettanto scettico verso la vita stessa, un orizzonte grettamente limitato” (Nevedomskij 2002: 819; cf. anche Miftachov 2015).

Ma Čechov aveva sempre negato ogni ambizione di portare al mondo una denuncia sociale o politica tale da renderlo migliore, così come di voler dare chissà quale contributo alla scienza: “Non ho piani alla Humboldt e nemmeno alla Kennan...”¹⁹ Tuttavia ne era uscito un libro che aveva anche un innegabile valore scientifico, e che era anche una denuncia potente dei metodi del governo e della morale comune, di cui smascherava molte ipocrisie. Contro la retorica ottimistica delle autorità locali, che nei loro rapporti sostenevano la tesi governativa

19

Si tratta della già citata lettera del 9 marzo 1890 a Aleksej Suvorin (Čechov 1974-1984, IV: 31).

di una presunta età dell'oro iniziata a Sachalin, penitenziario modello senza catene, senza pene corporali, senza guardie e senza teste rase, ciò che lo scrittore invece rivelava era la realtà di un luogo in cui la condizione carceraria era uscita dalle mura dei penitenziari per estendersi all'intera isola e fondersi con la vita di una popolazione fatta di contrabbandieri, usurai, commercianti che speculavano sui miseri beni dei detenuti, rubati e rivenduti dai compagni di segregazione, oppure perduti al gioco, o barattati in cambio di alcolici. I russi liberi sull'isola non solo non potevano redimere i carcerati, ma avevano anche corrotto le popolazioni indigene che, scacciate dalla parte più abitabile, conducevano ormai la stessa esistenza degradata dei prigionieri, sprofondando nell'alcolismo e nell'inedia.

Lo scrittore aveva ascoltato, registrato e restituito le voci di questa umanità dolente, privata di tutto, aggrappata a un istinto di sopravvivenza che si manifestava nelle forme più varie. Esemplari le pagine dedicate ai motivi che spingevano i detenuti a tentare la fuga, pur senza speranza di successo. Chi scappa per un giorno, anche solo per fare una passeggiata e vedere il mare. Chi scappa per rivedere una donna intravista per caso. Chi scappa semplicemente per scappare, rispondendo a un impulso insensato e irrazionale, come i fuggitivi descritti da Korolenko. Dietro ogni fuga c'è il bisogno insopprimibile di libertà e spazi aperti che nell'isola sono stati cancellati. L'ergastolo non è che una variante più crudele della pena di morte, soltanto meno ripugnante per la sensibilità dell'uomo occidentale. La durata perpetua della pena, l'"eternità", unita alla deportazione in luoghi stranieri, trasforma l'essere umano in un morto vivente.

Negli stessi anni in cui stava lavorando all'*Isola di Sachalin*, Čechov scrisse il racconto *Fra i deportati* (Vssylke, 1892), anch'esso ambientato in Siberia e attraversato da molti dei motivi maturati nella

prosa čechoviana grazie alle esperienze vissute durante il suo viaggio. Vi si trovano contrapposti il desiderio di vita di un giovane tataro e l’amarra filosofia del battelliere Semën Tolkovyj, che cerca di ammaestrare il tataro alla rinuncia agli affetti. “Non c’è bisogno di nulla! Né di padre, né di madre, né di moglie, né di libertà, né di focolare, né di tetto. Non c’è bisogno di nulla, che ti pigli la peste! [...] Dal momento che la sorte ci ha offesi così crudelmente, non è il caso che le chiediamo mercé e che ci buttiamo in ginocchio ai suoi piedi, ma bisogna disprezzarla e rider-sela di lei. Se no, sarà lei a ridersela di noi” (Čechov 1963: 377). Mentre il giovane si ribella a tanto cinismo, gli altri battellieri lo dileggiano per la sua giovanile indignazione, e per la pena e la nostalgia di casa da cui egli è sopraffatto ogni sera; ai singhiozzi del ragazzo, simili ai guaiti di un cane, Semën oppone i suoi ritornelli preferiti, che scandiscono l’intero racconto: “Ti abituerai!” e “Anche in Siberia si può vivere”. Certo, ma a quale prezzo? ♡

Bibliografia

- ANISIMOV, KIRILL V., 2010: *Sibirskij tekst v nacional'nom sjužetnom prostranstve. Kollektivnaja monografija*. Krasnojarsk: Sibirskij federal'nyj universitet.
- AZADOVSKIJ, MARK K., 1947: *Jakutija v tvorčestve V.G. Korolenko. Korolenko v Jakutskoj ssylke*. Jakutsk: Jakutskoe gosud. izdatel'stvo. 5-25.
- BALUEV, BORIS P., 1971: *Političeskaja reakcija 80-ch godov XIX veka i russkaja žurnalistika*. Moskva: Izd-vo Moskovskogo Universiteta.
- BASSIN, MARK, 1991: Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century. *The American Historical Review* 96. 3. 763-794.
- BASSIN, MARK, 2005: Rossija meždu Evropoj i Aziej: ideologičeskoe konstruirovaniye geografičeskogo prostranstva. *Rossijskaja imperija v zarubežnoj istoriografii. Raboty poslednich let*. Ed. Vert P., Kabytov P.S., Miller A.I. Moskva: Novoe izdatel'stvo. 277-310.
- BRUSNIKIN, EMEL'JAN M., 1965: Pereselenčeskaja politika carizma v konce XIX veka. *Voprosy istorii* 1. 28-38.
- ČECHOV, ANTON P., 1962: *Opere varie* (serie *Tutte le opere di A.P. Čechov*). Ed. Bazzarelli E. Milano: Mursia.
- ČECHOV, ANTON P., 1963: *Racconti e novelle. 1888-1903* (serie *Tutte le opere di A.P. Čechov*). Ed. Bazzarelli E. Milano: Mursia.
- ČECHOV, ANTON P., 1974-1984: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach*. Voll. I-XVIII. *Pis'ma v dvenadcati tomach*. Voll. I-XII. Moskva: Izd. Nauka.
- ČECHOV, ANTON P., 1989: *Vita attraverso le lettere*. Ed. Ginzburg N. Torino: Einaudi.

- ČECHOV, ANTON P., 2017: *L'isola di Sachalin*. Ed. Parisi V. Milano: Adelphi.
- DENISOVA, MARINA A., 2003: *Tvorčestvo Čechova v vosprijatiu liberal'no-narodničeskoj kritiki konca XIX-načala XX vv.* Kandidatskaja dissertacija. Voronež: Voronežskij Un-tet.
- ETKIND, ALEXANDER, 2011: *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*. Cambridge (UK): Polity Press [trad. russa: Étkind, A., 2013: *Vnutrennjaja kolonizacija. Imperskij opyt Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie].
- FORTUNATOV, NIKOLAJ M., 1986: *V.G. Korolenko v Nižnem Novgorode*. Gor'kij: Volgo-Vjatskoe izd.
- FRANCO, ANDREA, 2011: Popolamento e colonizzazione della Siberia in età zarista (fine Ottocento-inizio Novecento). *Studi Slavistici* VIII. 61-78.
- GOR'KIJ, MAKSIM, 1962: *Vremja Korolenko. V.G. Korolenko v vospominanijach sovremennikov*. Serija literaturnych memuarov. Moskva: Goslitizdat. 119-143.
- GROMOV, LEONID P., 1958: *Realizm Čechova vtoroj poloviny 80-ih godov*. Rostov-na-Donu: Rostovskoe knižnoe izd.
- JADRINCEV, NIKOLAJ M., 1879: *Sud'ba russkich pereselencev za Ural. Otečestvennye zapiski* 6. 549-587.
- JADRINCEV, NIKOLAJ M., 1880: *Naši vyselenija i kolonizacija*. *Vestnik Evropy* 7. 464-488.
- JADRINCEV, NIKOLAJ M., 1882: *Sibir' kak kolonija: k jubileju trechsotletija. Sovremennoe položenie Sibiri, ee nuždy i potrebnosti, ee prošloe i budušće*. Sankt-Peterburg: Tipografija Stasjuleviča.
- KATIONOV, OLEG N., 2004: *Moskovsko-Sibirskij trakt i ego žiteli v XVII-XIX vv.* Novosibirsk: Izd-vo NGPU.

- KOROLENKO, VLADIMIR G., 1914: *Polnoe sobranie sočinenij v 9-i tomach.*
Petrograd. Izd. Tovariščestva A.F. Marks.
- KOROLENKO, VLADIMIR G., 1958: *Scelta di novelle.* Ed. Cazzola P.
Torino: Unione tipografico-editrice torinese.
- KOROLENKO, VLADIMIR G., 1980: *Lettere e racconti.* Ed. Pacini G.
Milano: Feltrinelli.
- KOROLENKO, VLADIMIR G., 1989: *Sobranie sočinenij v 5-i tomach.*
Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- MAKAROVA, ELENA A., 2007: Tipologija geroja i “svetocvetovoe”
videnie mira v Sibirskikh rasskazach i očerkach V.G. Korolenko.
Vestnik Tomskogo Gos. Un-ta 294 (janvar'). 37-44.
- MALCOVATI, FAUSTO, 2015: *Il medico, la moglie, l'amante. Come Čechov
cornificava la moglie-medicina con l'amante-letteratura.* Milano:
Marcos y Marcos.
- MASLOVA, NATAL'JA M., 1980: *Putevoj očerk: problemy žanra.*
Moskva: Znanie.
- MASOERO, ALBERTO, 2003: Autorità e territorio nella colonizzazione
siberiana. *Rivista Storica Italiana* CXV. 2. 439-486.
- MASOERO, ALBERTO, 2009: Terre dello zar o Nuova Russia?
L'evoluzione del concetto di kolonizacija in epoca tardo-
imperiale. *Semantiche dell'Impero.* Ed. Ferrari A. et al. Napoli:
ScriptaWeb. 343-364.
- MIFTACHOV, ISKANDER F., 2015: Sovremenniki A. Čechova
ob 'Ostrove Sachalin'. *Izvestija Samarskogo naučnogo centra Ross.
Akademii Nauk* 17. 1 (4). 960-962.

- MINGATI, ADALGISA, 2017: Il mito siberiano nella storia, nel turismo e nelle culture. In luogo di un'introduzione. *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*. Ed. Mingati A. Trento: Università degli Studi di Trento. 7-16.
- NEVEDOMSKIJ [MIKLAŠEVSKIJ], MICHAIL P., 2002: *Bez kryl'ev* (1906). A.P. Čechov: *pro et contra. Antologija*. Moskva: RGChI. 786-830.
- PANOV, ALEKSANDR A., 1889: *Ssylka i ostrov Sachalin. Russkij vestnik* 7. 59-90.
- PARISI, VALENTINA, 2017: *Vedere Sachalin. ČECHOV, ANTON P., 2017: L'isola di Sachalin*. Ed. Parisi V. Milano: Adelphi. 439-450.
- PROTOPOPOV, SERGEJ D., 1962: O nižegorodskom periode žizni V.G. Korolenko (janvar' 1885-janvar' 1896). V.G. Korolenko *v vospominanijach sovremennikov*. Serija literaturnych memuarov. Moskva: Goslitizdat. 174-198.
- RODGINA, NATAL'JA N., 2006: "Drugaja Rossija". *Obraz Sibiri v russkoj žurnal'noj presse vtoroj poloviny XIX – načala XX veka*. Novosibirsk: Izdatel'stvo NGPU.
- RUSSKIE PISATELI, 1954-1956: *Russkie pisateli o literaturnom trude. Sbornik v 4-ch tomach*. Ed. Mejlich B.S. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- SEM'JAN, TAT'JANA F., 2000: Muzykal'naja kompozicija rasskaza V.G. Korolenko 'Sokolinec'. *Vestnik Čeliabinskogo Un-ta*. Serija 2: Filologija. 1 (11). 56-63.
- TERNER, FREDERIK DŽ., 1897: Pereselenčeskoe delo. *Vestnik Evropy* 5. 53-85.
- TJUPA, VALERIJ I., 2002: Mifologema Sibiri: k voprosu o "sibirskom tekste" russkoj literatury. *Sibirskij filologičeskij žurnal* 1. 27-35.

- TOPOROV, VLADIMIR N., 1984: Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury. *Trudy po znakovym sistemam* 18 (Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury: Peterburg). Tartu: Tart. Gos. Un-tet.
- USPENSKIJ, GLEB I., 1957: *Sobranie sočinenij v 9-i tomach.* 8: Poezdkij pereselencam. Moskva: Goslitizdat. 259-426.
- VASIL'ČIKOV, ALEKSANDR I., 1876: *Zemlevladenie i zemledelie v Rossii i drugich evropejskikh gosudarstvach.* 2 voll. Sankt-Peterburg: Tipografija Stasjuleviča.
- VLASOVA, ZOJA I., 1963: *Fol'klorno-etnografičeskie interesy V.G. Korolenko 1880-1890 godov.* Kandidatskaja dissertacija. Leningrad: Leningradskij Gos. Universitet.

Резюме

В последнюю треть 19-ого века русское правительство попытался взять под контроль спонтанный феномен миграции крестьянского народа в Сибирь, в рамках более рациональной программы колонизации азиатской территории Империи. Следовательно, изменилось общее представление Сибири; не только в официальной пропаганде, но и в журналах и в публицистике эпохи, Сибирь категоржников и заключенных превращается в землю свободных крестьян и колонов, расширяющих своими плугами границы русской цивилизации.

Поднимается хор восторженных голосов тех, кто с позитивистской и панславистской точки зрения смотрит на новую организацию сибирской области и на переселение крестьян как на очевидное доказательство прогресса и азиатского призыва России. Либеральная, народническая и нео-славянофильская интеллигенция единодушно приветствует проект построения в Сибири нового эльдорадо, земли возрождения без крепостных и без помещиков, без угнетающих законов и преследований за веру.

Но, как известно, действительность была совсем другой. И, как часто происходило в истории русской культуры и русского общества, играть роль критического самосознания страны пришлось писателям. В хоре энтузиастов особенно звучно отличаются голоса Владимира Короленко и Антона Чехова, рассказывающих о другом лице Сибири. Сначала Короленко, потом по его примеру и Чехов путешествовали по Сибири, изучали ее природу и условия жизни ее народов – в них актуализируется образ писателя-скитальца, писателя-паломника, для которого процесс писания тесно переплетается с процессом конкретного странствия по стране. Встречи

и беседы с самыми последними и несчастными на земле питают лучшие страницы сибирских рассказов и путевых очерков Короленко, как и путевые записки Чехова – результат его пребывания на острове Сахалин. Идеальная и формальная связь соединяет произведения этих писателей, которые разрушают стену лицемерия, лжи и обмана, созданную вокруг сибирской действительности. Прозой, пропитанной запахом реальной жизни, где документальность и научная точность переплетаются с лиричностью, Короленко и Чехов рисуют мир страдания и одиночества, населенный толпой бродяг, утомленных каторжников и ссыльных, нищих и безнадежных беглецов. Они раскрывают общественному сознанию сущность настоящего ада на земле, в котором все-таки оба писателя умеют ловить мгновения бесконечной поэзии.

Raffaella Faggionato

Raffaella Faggionato è stata Professore Ordinario di lingua e letteratura russa presso l'Università degli Studi di Udine fino al 2021, anno del suo pensionamento. Si è occupata di storia delle idee, con particolare riferimento al ruolo culturale svolto dalla tradizione di pensiero ermetica in Russia. Ha pubblicato vari saggi e una monografia in lingua inglese dedicati alla storia della massoneria russa, che nel periodo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo veicolò nel Paese i classici dell'esoterismo occidentale. Oggetto delle sue ricerche sono le connessioni tra letteratura e pensiero filosofico nell'Ottocento e nel primo Novecento, in particolare nell'opera di Lev Tolstoj, autore a cui dedicato vari saggi e una monografia (L'alambicco di Lev Tolstoj, 'Guerra e pace' e la massoneria russa, Viella 2015).

■

Плач гнева и любви

Cry of Anger and Love

Статья восстанавливает генезис цикла Марины Цветаевой *Стихи к Чехии* (1938-1939). Написанный в Париже после Мюнхенского соглашения и пропитанный гневом из-за слова, цикл является диптихом: первая часть, *Сентябрь*, посвящена аннексии Судетской области, а вторая, *Март*, написана сразу после оккупации Праги нацистами. Память своего пребывания в двадцатые годы в окраине Праги навевает Цветаевой идиллические образы земного Эдема – щедрой природы, мирного сожительства всего живущего – откликающиеся на слова чешского народного гимна: *Где мой дом?....* В своём резко сатирическом тоне Цветаева употребляет любимые трёхсложные и двухсложные быстрые дольники, а также более длинные размеры, явно под влиянием народных причитаний. Цикл *Стихи к Чехии*, настоящий шедевр, можно считать завершением лирического творчества Цветаевой.

This essay wishes to reconstruct the genesis of Marina Cvetaeva's cycle *Stichi k Čechii* (1938-39), initiated in 1938, subsequently to the Munich Agreement as to the 1939 Nazi occupation of the Sudeten and Prague. The memories of her Bohemian years, in the suburbs of Prague, metamorphose into the idealised representation of an Eden corresponding to the very words of the Czech national anthem *Kde můj dom?*, nostalgic embodiment of the fertile and joyful, pacific and hospitable Fatherland. The versification varies from the elegiac to the iambic metre whereas the style fluctuates between the ways of the *pričitanija* and a chronicle-like aridity. It contributes, as well as her metres of predilection – binary and ternary verses – to bless her last lyrical cycle with the most intimate expression of her poetical voice.

БОГЕМИЯ, ПРИРОДА, МЮНХЕНСКОЕ СОГЛАШЕНИЕ, ANSCHLUSS, ПРАЖСКАЯ ОККУПАЦИЯ, ГНЕВ, САТИРА, ВЕРСИФИКАЦИЯ

SIBERIA, SIBERIAN COLONIZATION,
CORRECTIONAL INSTITUTIONS,
KOROLENKO, BRODYAGI,
CHEKHOV, SAKHALIN

Вся Чехия сейчас одно огромное человеческое сердце
Нельзя от лица народов – делать мерзости!
(М. Цветаева)

*Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Lieg Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
[Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land]*
(I. Bachmann)

Цикл Стихи к Чехии, содержащий пятнадцать стихотворений, предстает возвращением Цветаевой к поэзии после долгого поэтического молчания, когда – в 30-ые годы – она писала по преимуществу мемуарную прозу. Стихи к Чехии – диптих: одна часть Сентябрь, написанная в Париже в период с ноября 1938 по апрель 1939 года, вызвана гневом от аннексии Судетской области, сразу после Мюнхенского соглашения, и вторая, Март, создававшаяся с 28 марта по 21 мая 1939 года, сочинена в порыве негодования от последовавшей за ним оккупации Праги в марте 1939-ого.

15-ого марта 1937 старшая дочка Цветаевой Ариадна (Аля) вернулась в СССР, а ее муж Сергей Эфрон, обвиняемый в политическом убийстве Игнатия Рейсса (Порецкого) в Лозанне, тайно уехал туда осенью. После долгих колебаний Марина Ивановна тоже решает – несмотря на предчувствие грядущей гибели – возвратиться в советскую Россию вместе с младшим сыном Георгием (Муром), чтобы там вновь собрать семью.

Приводит в порядок свой архив, перечитывая, переписывая, выбирая только то, что могло, наверное, обойти цензуру. Часть произведений она оставит на хранение верным друзьям

во Франции, часть – по совету подруги – доверит профессору Базельского университета Елене Э. Малер.

Тридцатые годы Марина Цветаева посвящает прозе, больше оплачиваемой, чем поэзия, и больше требуемой («эмиграция сделает меня прозаиком!»). В те годы она печатает поразительные мемуары, эссеистику, воспоминания, посвященные друзьям-поэтам. Это – посмертные слова, эпитафии, вызванные памятью прошлых лет и, о великих поэтах-лириках Серебряного века русской литературы, к которому принадлежала и сама Цветаева.

В июне 1939-ого, накануне возвращения в СССР из Франции, куда она с семьёй переселились в октябре 1925-ого после трёх лет пребывания в Праге и в деревушках Мокропсы и Вшеноры, Цветаева завершает мятежные *Стихи к Чехии*. Прошло тринадцать лет с тех пор, как она уехала в Париж, но всё-таки не слабеет память о чешских временах, когда президент Чехословацкой республики Томаш Масарик предоставил её семье экономическую поддержку и возможность достойно жить: для неё – просто свободу писать, в то время как муж регулярно получал стипендию Пражского университета.

Богатая природа пригородов, память о Татрах – теперь под нацистской угрозой – вновь оживают, когда Цветаева пишет верной чешской подруге Анне Тесковой 3-его октября 1938: «Бесконечно люблю Чехию и бесконечно ей благодарна, но не хочу плакать над ней (над здоровым не плачут, а она, среди стран – единственная здоровая, больны – те!), итак не хочу плакать над ней, я хочу её петь» (Цветаева 1995: VI, 463).

Пражские годы не зря были для Цветаевой «самыми счастливыми» в жизни, когда творческая работа кипела и лилась

потоком: стихи, театр (две трагедии *Ариадна и Федра*), эссеистика, автобиографическая проза, редакция литературного журнала, которому сама дала название *Ковчег*. Она постоянно записывает в своих цветных тетрадях мысли, сверкающие афоризмы, планы, стихотворения, черновики писем, поэм, трагедий. «Записные книжки» свидетельствуют о том, что нет жанровых границ в произведениях Цветаевой, она уникальна, и в этом она – вне меры, ибо безмерна, по ее собственному определению. Сразу узнаешь, даже в быстрых записях, особенную, только ей свойственную интонацию, несравненный литературный жест, раскаленный до бела гневный стих или страстный вызов, размашистый ораторский слог, пронзительный жалобный клич покинутой возлюбленной, способный мгновенно смягчиться до шелеста материнской колыбельной. И как единое разноликое произведение можно прочесть стихотворения этого цикла, подготовленные, прокомментированные записями в дневниках, письмами. Так 23-го мая 1938 пишет она Анне Тесковой (Цветаева 1995: VI, 457):

Дорогая Анна Антоновна,
 Думаю о вас непрерывно – я тоскую, я болею, я негодую – и надеюсь – с Вами.
 Я Чехию чувствую свободным духом, над которым не властны – тела.
 А в личном порядке я чувствую её своей страной, родной страной, за все поступки которой – отвечаю и под которыми – заранее подписываюсь.
 Ужасное время.

Часть за частью, соединяя обломки пейзажа памяти, возникает очень плотно связанный цикл, довольно быстро сочинённый – за шесть месяцев от начала нацистской оккупации, расположенный в календарной последовательности и дважды пристановивший счёт времени на роковом месяце марте: март 1938-ого, когда нацисты вторглись в Австрию (*Anschluss*), и март 1939-ого, когда они вступили в Чехию. В мае 1939-ого Цветаева написала Тесковой, постоянной собеседнице тех дней: «Стихи идут настоящим потоком – сопровождают меня на всех моих путях, как когда-то ручьи. Есть резкие, есть певучие, – и они сами пишутся. Очень много о драгоценных камнях – недрах земли – но и камни – живые!» И месяц спустя, 12-ого июня 1939, ещё раз ей, пражской подруге: «А самый счастливый период моей жизни – это – запомните! – Мокропсы и Вшеноры, и ещё – та моя родная гора» (Цветаева 1995: VI, 479).

Пражский период был в жизни Марины Цветаевой, может быть, последним довольно счастливым (за исключением, наверно, первых месяцев в Париже). К тому времени восходит бурный роман с Константином Родзевичем, кому посвящены – своего рода диаграмма истории любви – и *Поэма горы*, и *Поэма конца*, обе написанные в 1924-ом году. В феврале 1925-ого родился столь долгожданный сын Георгий – Мур, ставший невольным утешением матери, огорчённой постепенным отдалением дочери – любимой Али, превратившейся в «нормальную девушку». А в последний период, когда Цветаева жила в селе Вшеноры, далеко от библиотеки, от театра, от связей с людьми, будто «фактически взаперти... в котле», как Катерина Ивановна из *Преступления и наказания*, она была «неистово озлоблена», как сама пишет Пастернаку 14-ого (19) июля 1925. Целый день готовить,

стирать, таскать воду, нянчить сына, но всё-таки она живёт рядом с природой, столь ей нужной, родной, там близко – обожествлённая Гора, и ещё деревья – Лары её внутреннего мира, какими они появляются во многих её произведениях: от цикла *Деревья*, посвящённого Анне Тесковой, до образа бога-баобаба в поэме *Новогоднее*, написанной на смерть Рильке в 1927-ом году. Родство Марины Цветаевой с природой проистекает из архаичного панического начала, граничащего с особым пантеизмом и позволяющего ей перевоплотиться в кору деревьев, в их ветви, в своего рода Дафну Двадцатого века, какой является она при чтении записок, собранных под общим заглавием *О Германии*: «Главная моя душа – германская [...] Германия – по мне. Германия – древо, дуб, *heilige Eiche* (Гёте! Зевес!). Германия – точная оболочка моего духа, Германия – моя плоть: её реки (Стрёме!) – мои руки, её рощи (Heine!) – мои волосы, она вся моя, и я вся – её!» (Цветаева 1994: IV, 550).

Так Чехия преображается у Цветаевой в идеализированную вторую родину, почти физически живущую с ней, возвуждающую в ней особое чувство, внятное изнутри, будто сама Марина, как бы освещенная светом радия, сливается с чешскими ручьями, смешивается с хрустальными жилами в подземных недрах, роднится с дикими животными, свободно гуляющими в рощах и долинах благодаря запрету охотиться тех лет. В таком ладу возникают первые стихотворения цикла: *Полон и просторен: край...*, *Горы – турам поприще...*, подражающие словам и образам народного гимна чехов: *Где мой дом?...*, воспевающего земной Эдем, щедрую и плодотворную природу с журчащими ручьями, с пышной зеленью, со свободными ручными животными – настоящая идиллия! Цветаева попросила Анну Тескову прислать ей чешский национальный гимн с подстрочником и ещё книги по географии

и истории Чехии. Пишет она подруге: «Рада, что стихи дошли – до глаз и сердца. Я их очень люблю, и они мне самой напоминают (особенно – второе) те несмолчные горночешские ручьи: та॑к они и писались – потоком» (26 декабря 1938, Цветаева 1995: VI, 473).

Этой животворящей гармонии противостоит сухость карты, уподобленной колоде карт, в которые играет циничная европейская дипломатия: атлас удобен для расчленения стран – пустые названия, а не живые люди, нравы, очаги. Одним росчерком пера можно переписать всю географию Европы. А у Цветаевой границы – живые стены (*Один офицер*), храбрые плечи, противостоящие врагам – «в ордена одетым безголовым королям», напоминающим саркастические гравюры Георга Гросса. В контрасте с идиллией первых стихотворений приёмом диссонанса – он используется до крайнего предела поздней Цветаевой – проходят трагической чередой дни после Мюнхенского сговора. Чёткий двухстопный ритм военного марша уподобляет стихи газетному репортажу, открывающему стихотворения – *Один офицер и Взяли...* В первом из них Цветаева актуализирует динамику драматического действия, где поочередно звучат два голоса, своего рода антифон: двустишие – одновременно хор и предводитель хора – тоном военных сводок сопровождает действие, позволяя повествующему и слышать голос природы, и выражать чувства офицера, разделяя горе и гордость чешского народа: «Я – под ногой – камня не сдам!» – всё ещё надеясь на сражение, отвергая сдачу без войны: «Значит – спасена / чешская честь! // Значит – страна / так не сдана!».

В этом цикле сходятся вместе все цветаевские приёмы: то взлёт тона с самого начала, зачастую сразу «с верхнего до», по словам Ахматовой, то игра с корнями, сближающая далёкие по семантике, но родственные по звуку слова. И ещё: частая пунктуация,

ведущая за собой читателя, требующая то паузы, то интонативного акцента, то удлинения, то расчленения корня от суффикса или отделения слога от слога: к примеру, «гне-ва», чтобы подчеркнуть фонетическую близость «гне-ва / где». Тут максимально используется тире во всех своих возможностях: то разделительное, то утвердительное, оно предстаёт ведущим смысловых пауз, порывов, одновременно подталкивая читателя к поискам не сразу уловимого смысла. Как Цветаева вспоминает в автобиографической прозе *Мать и музыка*, тире в её стихах восходит к его музыкальному употреблению, к вполне «законному» разбиванию слов в сестринских партитурах, когда Валерия играла ей запрещённые *Романсы* (Цветаева 1994: V, 21-22). Так рождается звукоподражание в стихотворении, посвященном Гитлеру, – *Барабан*, чьё заглавие предвещает особый чёткий ритм боя палочек по поверхности инструмента: ба-ра-бàn (трёхстопная стопа – точная мимикрия наступающего марша). Так является виртуозное совпадение звука со смыслом (письмо Ш. Вильдраку 1930-ого г.): «Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть [...] И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут – триединство» (Цветаева 1995: VII, 377). Так раздаётся ритмическая цепь в звуковом потоке: «барабан / сдан-сдан-сдан // Дум-дум-дум [...] // - Бум-бум-бум! / [...] Гром: / - Где / Мой / дом? // (Бум! Бум! Бум!)/ Гунн! / Гунн! / Гунн!!», где смысл вполне соответствует звуку, четко повинуясь закону дыхания, биению сердца. Об этом пишет Цветаева 24-ого сентября 1938: «День и ночь, день и ночь думаю о Чехии, живу в ней, с ней и ею, чувствую изнутри неё: её лесов и сердец. Вся Чехия сейчас одно огромное человеческое сердце, бьющееся только одним: тем же, чем и моё» (Цветаева 1995: VI, 438).

Это сердце самой Цветаевой коровоточит — словно новоявленное подражание Христу — содрогаясь, однако от гнева и возмущения, выраженных в четвертом стихотворении второй части *Германии*: во власти полного разочарования бросает она Германии негодующие слова как заклинание: «Германия! / Германия! / Германия! / Позор! [...] // О мания! О мумия / Величия! Сгориши, / Германия! / Германия! / Безумие, / Безумие / Твориши!». В них звучит явный отказ от юношеского восхищения, когда Германия представляла идеальной страной поэтов, самой Поэзии, чей язык лучше других способен выразить её суть (в письме к Рильке, июль 1926).

В стихотворениях *К Чехии* не раз уловимо эхо предыдущих произведений Цветаевой, узнаваемы не только её приёмы и любимые выражения, иногда долетают до нас лишь осколки целого. Вот как звучит лейтмотив Ипполита в трагедии *Федра*, преследующий одержимую роковой страстью царицу — «конский скок», которому отзыается в рифму «сердца стук». А здесь, в стихотворении *Один офицер*, он перекликается так: «Лиственный мрак. / Сердца испуг: // Прусский ли шаг? / Сердца ли стук?», подобно тому, как в колыбельной слышится отзвук куплетов из *«Детского рая» Крылова*, написанного в Чехии в 1925-ом году и оконченного в Париже в ноябре того же года.

Немецкое нашествие на Прагу описывается то апокалиптическим образом — всепожирающий пожар, наводнение, то пушкинским эхом — «Чума веселит кладбище!», то лейтмотивом разрушения Помпеи — засыпанный пеплом Везувия уже безлюдный и немой город. Уместно подчеркнуть, что заглавие *Пепелище* не однозначно, а соединяет в себе три значения, расширяя таким образом смысловой клавир его употребления: это и место, где

горел пожар, и сосуд, где хранится пепел, и домашний очаг. В таком понимании немецкая оккупация Праги разрушила не только внешний вид города, но уничтожила и его внутреннюю жизнь, уподобляя его застывшим под пеплом Помпеям после извержения вулкана.

В эти месяцы Цветаева жадно читает газеты, слушает новости по радио, осведомляется о международных и особенно европейских событиях, с грядущим отчаянием следит за неудержимым наступлением немецких войск. И это та Цветаева, на которую наклеили дешёвый ярлык поэта, далёкого от повседневной жизни, чуждого политике, не способного судить современную историю! Напротив, она удивляет собеседника (по преимуществу в переписке) проницательностью своих суждений не только о вождях, вершащих судьбу мира, о генералах и о диктаторах, но и о политиках как таковых, о премьер-министрах – чемберленах, дизраэли, гладстонах. Её презрение к их наглости и предательству доходит до крайней неприязни. И в письмах к чешской подруге Тесковой тоже переливаются через край – подобно ручьям ею воспетым – любовь и благодарность к Чехии, избранной родине, выбирают на той же высокой ноте и, выливаясь в образы, постепенно создают весь цикл.

Цветаева с мужем принадлежали к колонии русских изгнанников – до тех пор их называли не «эмигрантами», а гостями: они были просто интеллигентами, жившими тогда искусством, наукой, надеждой в Чехословакии двух её президентов – сначала при Томаше Масарике и потом при Эдварде Бенеше, Эдди на эзоповом языке времён немецкой оккупации. И ему Цветаева послала свои *Стихи к Чехии*, как сама пишет подруге Тесковой с просьбой дать прочесть их чешским друзьям, «чтобы знали – что есть

один бывший чешский гость. Который добра – не забыл» (Цветаева 1995: VI, 468).

*Krev, žáby, štěnice, mouchy, mor, vrédy,
krupobití, kobylki, tmy, pobití prvorozenců
(F. Halas, Deset ran egyptských, Torso naděje)*

Стихотворения идут вереницей, одно за другим, вслед за газетными новостями после Мюнхенского сговора – вновь игры в карты с картой Европы: «Атлас – что колода карт» (*Март*), *Есть на карте – место – и ещё стихотворение Взяли... / Взяли...*, подражающее знаменитой патриотической французской песне «*Vous avez pris l'Alsace et la Lorraine / Mais notre coeur vous ne l'aurez jamais...*», написанной Гастоном Вильмером сразу после аннексии Эльзаса и Лотарингии в 1871-ом г. Рефрен – не раз повторяемый Цветаевой и в прозе *О Германии*, и в прозе *Живое о живом* (1932) – придаёт дольникам шестого стихотворения цикла особый ритм народного марша. Непреходящее эхо! «Я живу – и следовательно пишу – по слуху, т. е. на веру, и это меня никогда не обманывало», как писала она молодому критику Александру Бахраху (9 июня 1923, Цветаева 1995: VI, 558).

Пылкость, которой горит этот последний цикл Цветаевой, напоминает и порыв бунтарских стихов *Лебединого стана*, и ораторский стиль Маяковского, особенно его сатирик против буржуазной Европы и мещанства периода РОСТА (сближает поэтов и презрение к – жиру!).

Подобная интонация гнева и разочарования от Мюнхенского сговора раздаётся и в голосе чешского поэта Франтишека Галаса: в его стихотворении *Десять казней египетских* из цикла *Торс*

надежды сходят на землю апокалиптические кровавые образы и небо темнеет от густых туч саранчи, а в стихотворении Песни тоски из того же сборника повторяется рефрен: «Звонит, звонит предательства колокол, предательства колокол...».

«Пора – пора- пора / Творцу вернуть билет...» – словами Ивана Карамазова Цветаева сознательно вступает в партию несдающихся, тех, кто никогда не уступит духом насилию, торговле человечеством, преступному соглашательству, она всегда против тех, у кого – согнутые спины духовных рабов, «акул равнин», похожих на шайберов в Берлине Двадцатых годов. «Отказываюсь – быть / [...] Отказываюсь – жить / [...] Отказываюсь – выть / [...] Отказываюсь – плыть – / Вниз – по течению спин [...].» Когда неистовый слог обличения раскаляется до крайнего предела, крутой взлёт мысли выражается и графически: Цветаеву сразу узнаёшь по избытку анжамбеманов, как подчеркнул сам Бродский, которые заставляют вести чтение не только по горизонтали, но и по вертикали, перпендикулярно, где «звучит и вертикальный – сверху вниз – ряд: быть – жить – выть – плыть...», тут глаголы не только рифмуются, но и «предстают вариантами основной формы быть» (Лосев 1992: 102).

«Ибо негодование – моя страсть»: эта решительная фраза Цветаевой может служить эпиграфом всему пылающему негодованием циклу. Оно выражается, по словам Башлара, односложным словом, однородным «культуре воли», напоминающим хриплый голос Уильяма Блейка, его измученное дыхание, голос, взывающий к Богу Ветхого Завета, Богу мести и беспощадности. Тот бог, о котором Цветаева упоминает в портрете древнего деда Дмитрия Иловайского: «Если был у Д. И. бог – то Бог ветхозаветный, убийственный, губительный, с засухой из ноздрей и с саранчой

за пазухой, – *тот* бог, не наш» (Цветаева 1994: V, 119) и того же бога она цитирует, читая стихи, посвящённые своей боевой Германии (1914) перед гостями на вечере 1916-ого года у Иоакима Самуиловича Каннегиссера в Питере – её «первый ответ на войну» (Цветаева 1994: IV, 285-286):

*И где возьму благоразумье:
«За око – око, кровь – за кровь»?
Германия, моё безумье!
Германия, моя любовь!*



Библиография

- ЦВЕТАЕВА, МАРИНА, 1994-1995: Письма (тт. 6-7), Воспоминания о современниках. Дневниковая проза (т. 4), Автобиографическая проза (т. 5). Собрание сочинений в 7-ми т-ах.
Москва: Эллис Лак.
- ЛОСЕВ, ЛЕВ, 1992: Перпендикуляр. Марина Цветаева (1892-1992).
Норвичский Симпозиум, Посвященный 100-Летию Со Дня Рождения. Ред. Ельницкая С. и Эткинд Е. Нортфилд: Русская школа Норвичского университета.

Riassunto

Il saggio ricostruisce la genesi del ciclo di Marina Cvetaeva *Stichi k Čechii* (*Versi per la Boemia*, 1938-1939), con le sue parole un “pianto di amore e di sdegno”. Iniziato a Parigi, subito dopo la firma dei Patti di Monaco con la successiva annessione nazista della regione dei Sudeti, verrà concluso nel 1939, quasi a commento dell’occupazione di Praga. Il ricordo degli anni praghesi (1922-1925) - quando Cvetaeva con la famiglia visse anni relativamente felici tra Praga e i sobborghi di Mokropsy e Všenory - qui trasfigurati in un mitico Eden, ispirato alle immagini dell’inno nazionale cèco, *Kde můj dom?* (*Dov’è la mia casa?*), in un idilliaco connubio di uomini e animali, natura prospera e ricchezza di minerali. Suddiviso in due parti, quasi un dittico, *Settembre* e *Marzo*, a loro volta con sottosezioni, il ciclo segue i fatti storici, sino all’ingresso dei nazisti a Praga, paragonata a Pompei sotto la cenere del Vesuvio (*Il cinerario*). Versi incandescenti di sdegno per l’Anschluss, pari a un gioco di carte sulla mappa d’Europa, con città e popolazioni scambiate fra avidi giocatori, grassi generali pluridecorati, diplomatici (*Marzo*), che sembrano usciti dalle crude incisioni di George Grosz. Il tono sferzante ricorda la satira anti-borghese di Majakovskij, l’analogo disgusto per il grasso, la sugna (*žir*). Rimbalzano qui le parole della canzone patriottica del 1871 per l’annessione dell’Alsazia e Lorena all’indomani della Guerra franco-prussiana: “Vous avez pris...” nei più narrativi *dol’niki* da ballata della 6 lirica nella seconda parte, “Hanno preso...”. Diversi i metri, che variano dall’elegiaco ai ritmi del lamento funebre popolare, *pričitanija*, al prediletto rapido metro ternario dello sdegno, dell’invettiva, al ritmo del tamburo che scandisce le parole, spezzandole in monosillabi (*Il tamburo*), fino al secco andamento da cronaca giornalistica (*Un ufficiale*). Ultimo ciclo lirico di Cvetaeva, *Stichi k Čechii* sembra concluderne idealmente l’opera in versi.

Caterina Graziadei

Caterina Graziadei ha insegnato Lingua e letteratura russa alle Università della Tuscia e di Siena. Ha scritto su autori dell'Ottocento, come Puškin e Lermontov, sull'umorismo e sulla prosa satirica (Čechov, Il'f & Petrov); si è occupata soprattutto di poesia russa del 'secolo d'argento', con traduzioni e saggi su poeti quali Annenskij, Chodasevič, Mandel'štam, Blok, Cvetaeva fino a Brodskij, che suggella un secolo di poesia russa. Negli ultimi anni ha dedicato studi alla relazione tra poesia e arti figurative.

La verità, vi prego, sul *Giardino*

The Truth, Please, About the *Orchard*

Il giardino dei ciliegi, l'ultima opera di Čechov, non fu, in realtà, un grande successo. Contro la volontà di Čechov, la versione di Stanislavskij era in tutto e per tutto una tragedia, nonostante Čechov avesse definito la propria opera come una commedia con alcuni elementi di farsa. L'autore disapprovava intensamente la messinscena di Stanislavskij, fino ad affermare che questi aveva "rovinato" la pièce. In una delle numerose lettere sull'argomento Čechov scriveva: "Anja non dovrebbe avere un tono lacrimoso. Perché parlate di tutte queste lacrime nella mia opera? Dove sono?". Molti furono i motivi di discussione tra Stanislavskij e Čechov: il ritmo della pièce non fu rispettato, il terzo e il quarto atto erano troppo lunghi, la struttura del secondo atto fu ampiamente rimaneggiata durante le prove, la parte di Lopachin era stata scritta per Stanislavskij che alla fine preferì interpretare Gaev, e Anja, una ragazza di diciott'anni, fu interpretata da Lilina - la moglie di Stanislavskij - che al tempo aveva quasi 40 anni. Dopo la prima dello spettacolo Čechov affermò: questa non è la mia pièce.

The Cherry Orchard, Chekhov's last play, was not, as usually assumed, a great success. Famously contrary to Chekhov's wishes, Stanislavskij's version was, by and large, a tragedy, although Chekhov had defined his play as a comedy with some elements of farce. Chekhov intensely disliked Stanislavskij's version, concluding that he "had ruined" the play. In one of many letters on the subject, Chekhov complained: "Anya, I fear, should not have any sort of tearful tone. Why did you speak about so many tears in my play? Where are they?". Many were the reasons of discussion between Stanislavskij and Chekhov: the rhythm of the play was not respected, Acts Three and Four were too long, the structure of Act Two was widely rewritten during the rehearsals, the role of Lopakhin was written for Stanislavskij - who ultimately preferred to play Gayev, and Anya, an eighteen-year-old girl, was played by Lilina - Stanislavskij's wife - who at the time was almost 40 years old. After the first performance, Chekhov concluded: this is not my play.

Successo? Ma quale successo? La ‘prima’ del *Giardino* del 17 gennaio 1904 non è la favola bella che Stanislavskij e Nemirovič raccontano nelle loro autobiografie, scritte rispettivamente vent’anni e trent’anni dopo, con intenti chiaramente celebrativi e riparatori. Intendiamoci, il successo di pubblico, la sera del 17 gennaio 1904, è grandioso: non solo è la prima volta che Čechov è presente a una sua ‘prima’ (non vuole venire a teatro, aspetta a casa l’esito, poi viene prelevato a forza e trascinato sul palcoscenico alla fine del secondo atto), ma si festeggia anche il suo onomastico con discorsi, fiori, regali. Celebrazioni a parte, in realtà lo spettacolo è men che mediocre, un vero disastro, scontenta tutti, a cominciare dall’autore, dai registi, dagli attori, e rende molto malinconici gli ultimi mesi della vita di Čechov.

“Ieri è andato in scena il mio lavoro. E perciò sono di pessimo umore – scrive all’amico Leont’ev – Non vedo l’ora di squagliarmela da qualche parte...” (Čechov 1978: XII, 14). A Batjuškov raccomanda: “Se vuoi venire a vedere lo spettacolo, aspetta dopo carnevale, forse gli attori reciteranno in modo un po’ meno distratto e banale di adesso” (15). Alla moglie, qualche settimana dopo: “Perché nelle locandine continuano a definire il mio lavoro ‘dramma’? Nemirovič e Alekseev non hanno capito niente di quello che ho scritto e sono pronto a scommettere che nessuno dei due ha mai letto attentamente il mio lavoro” (81). Sempre alla moglie: “Mi hanno detto che Stanislavskij nel IV atto recita in modo disgustoso, è di una lentezza insopportabile. Un atto che dovrebbe durare 12 minuti *maximum*, da voi dura 40 minuti. Posso dire una sola cosa: Stanislavskij ha distrutto il mio lavoro” (74). A Jalta, dove si è rifugiato subito dopo la prima, incontra il regista Evtichij Karpov e gli parla dello spettacolo: “Quello è forse il mio *Giardino*? Sono i miei personaggi? Fatta eccezione per due o tre attori, tutto il resto non è roba mia... Hanno fatto di me uno scrittore piagnucoloso, noioso, e sì che

ho scritto alcuni volumi di racconti divertentissimi..." (cfr. Karpov 1954). Nemirovič, più cosciente dei propri limiti di Stanislavskij, quattro anni dopo confessa al critico Efros, in una stupenda lettera in cui sostiene che i critici non dovrebbero mai venire alle 'prime': "Venite a vedere oggi il *Giardino*: sono sicuro che non riconoscerete nel leggero, delizioso spettacolo di oggi quel pesante, lento dramma del febbraio 1904" (Nemirovič-Dančenko 2003: II, 64). E sempre lui, a distanza di venticinque anni, alla ripresa del *Giardino* a seguito di una lunga pausa dopo la Rivoluzione, ancor più chiaramente ripete: "Bisogna dirlo con fermezza: la 'prima' fu un disastro. Gli incassi si dimezzarono" (Nemirovič-Dančenko 1945: 172).

Come si sa, la stesura del *Giardino* è lenta, faticosa: poche righe al giorno, debolezza, inquietudine, affanno. "Dopo il 20 febbraio penso di mettermi a scrivere e finire per il 20 marzo. – scrive a Stanislavskij – Ho tutto in testa. Si intitola *Il giardino dei ciliegi*, quattro atti, nel primo si vedono dalla finestra gli alberi in fiore, tutto il giardino bianco. E le signore in abiti bianchi" (Čechov 1978: XI, 142).

I direttori del teatro premono perché il lavoro venga concluso al più presto, vorrebbero aprire la stagione 1903/1904 con la novità cechoviana, ma i tempi si allungano e il lavoro viene concluso solo in ottobre: "Ho mandato il lavoro. – scrive alla moglie il 14 ottobre – Appena lo hai letto, telegrafami" (Čechov 1978: XI, 272). Alla Lilina, moglie di Stanislavskij, un mese prima aveva scritto: "Ho quasi finito il lavoro, ma otto giorni fa mi sono ammalato, ho cominciato a tossire, a star male... Oggi è una bella giornata, tiepida, sto molto meglio ma non riesco a scrivere per il mal di testa... È venuta fuori una commedia, non un dramma, in certi punti addirittura una farsa" (248). Ed è proprio sul genere del nuovo lavoro che comincia la prima dura polemica tra lui e i direttori: li accusa, come si è visto dalla lettera alla moglie sopra citata, di non

aver capito, di non aver letto con attenzione quello che ha scritto. Niente lacrime, niente malinconie, niente lentezze: leggerezza, allegria, velocità, energia (“L’ultimo atto sarà allegro e in generale tutto il lavoro sarà allegro, leggero” (253), scrive alla moglie), tutte cose che nello spettacolo non ci sono. Si irrita con Nemirovič che gli dice che si piange troppo: “Ma dove si piange? Nessuno piange, tranne Varja, che è per natura una piagnona, ma non deve suscitare nel pubblico tristezza. Spesso io scrivo ‘attraverso le lacrime’, ma è solo per indicare un’espressione del volto, non lacrime” (284). Stanislavkij gli scrive addirittura: “Ho pianto come una donniciola. Vi vedo sorridere dicendo ‘Scusate, ma ho scritto una farsa’. No, per me è una tragedia” (Stanislavskij 1988: VII, 506). Va anche detto che Nemirovič, da sempre sostenitore di Čechov, oltre che amico fraterno, trova il testo inferiore ai precedenti e, nel telegramma inviato dopo la prima lettura, ha caute riserve: tutto magnifico, interessante, ma Anja è molto simile a Irina, anche se più vitale, Varja ricorda Maša, anche se meglio sviluppata, il tema non è nuovo, anche se trattato con lucidità, Trofimov è debole, il secondo atto è lento. Insomma, rispetto all’entusiasmo per i precedenti lavori, ha molte perplessità. Non c’è più l’originalità di un tempo, la scrittura ha perso carica, forza. A tal punto che, un anno dopo la morte di Čechov, a Stanislavskij dirà: “è vero che abbiamo perso il ‘nostro’ autore, ma lo avevamo già perso prima del Giardino, dopo non avrebbe scritto comunque più nulla” (Nemirovič-Dančenko 2003: I, 534).

Il testo subisce qualche intervento per due ragioni: la censura chiede modifiche nelle battute di Trofimov del secondo atto, troppo dure (“Gli operai mangiano in modo disgustoso, dormono in trenta o quaranta per stanza” (Čechov 1978: XIII, 223); e più avanti ad Anja (272): “Possedere servi della gleba vi ha corrotti tutti, ormai non vi rendete conto dell’immenso debito che avete verso di loro: vivete sfruttando gente che

non ammettete nemmeno nella vostra anticamera”). Poi i due registi, preoccupati della lentezza del secondo atto, vogliono tagliare il dialogo finale tra Firs e Šarlotta, che rallenta il ritmo, già abbastanza spento dalle battute di Anja e Trofimov. La reazione di Čechov, tipica del suo tranquillo *understatement*, è ben raccontata ne *La mia vita nell'arte*: si rattrista, impallidisce e annuisce senza commenti.

Le divergenze più pesanti avvengono sulla distribuzione dei ruoli. A cominciare dalla protagonista, la Ranevskaja, personaggio non scritto per la Knipper. Fin dall'inizio Čechov dice a chiare lettere: è una signora anziana (“È da tre anni che ho in mente il *Giardino* ed è da tre anni che vi dico di trovare un'attrice per il ruolo della Ranevskaja. Adesso sbrogliatevela voi!” [Nemirovič-Dančenko 2003: I, 294]). Lo scrive alla Komissarževskaja: “Nel mio nuovo lavoro il personaggio principale è una vecchia, con grande dispiacere dell'autore” (Čechov 1978: XI, 134), e glielo ripete alla vigilia della ‘prima’: “Il mio *Giardino* per voi non va bene. La protagonista è una vecchia, tutta protesa verso il passato” (XII, 8). Lo dice alla moglie in aprile, quando ancora non si è messo al lavoro seriamente: “Avete un'attrice per il personaggio della vecchia signora nel *Giardino*? Se non l'avete, è inutile che scriva” (XI, 192), e ancora, qualche giorno dopo: “Non ho voglia di scrivere per il vostro teatro, soprattutto perché non avete una attrice anziana. Finiranno per affibbiarti ancora una volta un personaggio da vecchia, come hanno fatto per *Il gabbiano*, mentre per te ho in mente un altro personaggio” (194). Il personaggio è Šarlotta, “il migliore, gli altri non mi piacciono” (259), ma le cose vanno diversamente. Attrici anziane non ce ne sono, dunque la Knipper sarà la protagonista. Per Čechov è un ripiego (la Knipper ha 35 anni, Ranevskaja dovrebbe averne circa 50): “Sarai tu la Ranevskaja, non c'è altra attrice che possa fare questo personaggio. È vestita senza lusso ma con grande gusto. È intelligente,

molto buona, distratta, affettuosa con tutti, ha sempre un sorriso sulle labbra” (273).

Ancora peggio le cose vanno per Lopachin. Čechov non fa misteri: lo ha scritto per Stanislavskij: “Il vostro personaggio è venuto abbastanza bene; tuttavia, mi è difficile giudicare perché capisco poco quando leggo i miei testi teatrali” (236). Ma Stanislavskij ricchia: “Ho paura di Lopachin. Mi dicono che non mi riescono i personaggi di mercanti, o mi riescono teatrali, convenzionali” (Stanislavskij 1988: VII, 510). In realtà Stanislavskij, figlio di mercanti, non vuole identificarsi con un personaggio troppo vicino alle sue origini sociali (“Ho l’impressione di recitare Stanislavskij che fa il mercante buono” [513]). Čechov insiste:

Quando ho scritto Lopachin, ho pensato a voi. [...] Lopachin è un mercante, è vero, ma è una persona per bene, si comporta in modo molto corretto, educato, mai volgare, e ho sempre pensato che questo personaggio, centrale nel mio lavoro, vi sarebbe riuscito magnificamente. Se fate Gaev, date Lopachin a Višnevskij. Non sarà un Lopachin come lo pensavo io, ma non sarà volgare. Lužskij ne farà un personaggio freddo, Leonidov un kulak. Nella scelta dell’attore, non dimenticate che di Lopachin è innamorata Varja, una ragazza seria, religiosa. Di un kulak non si sarebbe mai innamorata (Čechov 1978: XI, 291).

A Nemirovič scrive, scontentato: “Se Stanislavskij farà Lopachin e il personaggio gli riuscirà, il lavoro avrà successo. Se Lopachin sarà debole, se lo interpreterà un attore mediocre, il personaggio e l’intero lavoro saranno un fiasco” (293). Contro il parere dell’autore, alla fine Stanislavskij interpreterà Gaev. Del Lopachin di Leonidov, un attore scritturato da pochi mesi, Čechov è così scontento da scrivere alla moglie poche settimane dopo la prima: “Che gioia che la Chaljutina [interprete

di Duniaša, N.d.A.] sia incinta, e che peccato che ciò non possa accadere per altri interpreti come Aleksandrov [interprete di Jaša, N.d.A.] e Leonidov” (XII, 69). Nel copione di regia, Stanislavskij accentuerà, contro ogni raccomandazione dell’autore, i lati più grossolani del mercante. Basta leggere le note per le battute del primo atto: “Lopachin si distende. Mette i piedi su una sedia, pulisce le scarpe impolverate con un lembo del plaid o con un angolo del cappotto. Fuma e ogni tanto sputacchia. Con un fiammifero si pulisce i denti” (Stanislavskij 1986: 207).

Assurda la situazione per Anja, che nel testo ha 18 anni: “È una ragazzina, allegra fino alla fine, non conosce la vita, non piange mai, solo nel secondo atto ha le lacrime agli occhi” (Čechov 1978: XI, 280). Subito Čechov raccomanda: deve essere un’attrice giovane. Ma del personaggio si innamora la Lilina, che ha 37 anni (dunque più vecchia della Knipper che interpreta la madre). L’attrice fa fuoco e fiamme, cosa non consueta per lei, pur di avere la parte. A lei l’autore aveva destinato invece il ruolo di Varja (“Per voi ho scritto non una bigotta, ma una ragazza molto tenera, di cui spero restiate soddisfatta” [248]) e quando viene a sapere che la Lilina non lo interpreterà, scrive a Nemirovič: “Senza la Lilina questo personaggio sarà piatto, insignificante, bisognerà che lo ritocchi” (293).

Di molte altre cose Čechov non è contento: pessima la scenografia del secondo atto con i covoni di grano e il trenino che passa sul fondo (“e va bene, passi pure il trenino, purché non faccia fumo e rumore, nessun rumore” [312]), insopportabile il concertino di suoni di sottofondo, dal gracidare delle rane ai fischi delle quaglie, tutte invenzioni di Stanislavskij; l’autore con seccata acribia gli ricorda che la mietitura è già avvenuta da un mese, quindi i covoni non hanno senso, che le rane e le quaglie ad agosto non ci sono, che al massimo c’è qualche rigogolo, ma non al tramonto. E alla moglie scrive: “Stanislavskij vuole un treno

nel secondo atto. Bisognerebbe impedirglielo” (313). È scontentissimo del famoso suono che si sente da lontano e fa rabbividire tutti. Alla moglie scrive dopo qualche settimana: “Di’ a Nemirovič che il suono del II e del IV atto deve essere più breve, molto più breve, e arrivare da molto lontano. Possibile che non riesca ad ottenere questa piccolezza, sebbene sia scritto nel testo molto chiaramente?” (XII, 65). È irritato dalle urla di Lopachin nel monologo del terzo atto (“Bisogna recitare Lopachin senza gridare. È un uomo delicato, non il solito mercante che bercia” [ibidem]) e con ironica calma dice a Leonidov che i ricchi, quelli veri, che hanno molti soldi, non gridano. Anche perché non vuole che i due proprietari del *Giardino* risultino solo vittime della violenza e della volgarità dei nuovi imprenditori, non vuole togliere loro la responsabilità del disastro economico. Non è questo il senso che vuol dare all’esito dell’asta.

Riassumendo: la distribuzione dei ruoli è un disastro completo: Ranevskaja troppo giovane, Lopachin troppo volgare, Anja troppo vecchia, Šarlotta non fa ridere, Firs insopportabile (e sì che Artem è uno dei suoi attori preferiti: ma fa di Firs un vecchio rimbambito, primo di una lunga serie che arriva ai nostri giorni, mentre per l’autore dovrebbe essere un maggiordomo sessantenne dignitosissimo, solo un po’ sordo), Jaša pessimo. E poi: ritmi sbagliati, lentezze, pause inutili, piagnistei. Insomma, il disastro di cui si diceva all’inizio.

C’è un ultimo aneddoto relativo alla ‘prima’: la festa in onore dell’autore. Anche qui Čechov rivela la sua proverbiale ironia. Tutti i discorsi degli intervenuti cominciano con “Caro, stimatissimo Anton Pavlovič...” e lui sottovoce bofonchia “Siamo all’armadio！”, riferendosi alla noiosa battuta di Gaev nel primo atto. Poi i doni. Stanislavskij ne *La mia vita nell’arte* racconta di come abbia cercato a lungo un dono degno del grande autore nel giorno del suo onomastico. Gira per tutti gli antiquari

di Mosca, finalmente trova una stoffa da museo, preziosissima, magnificamente ricamata. Di fronte all'imbarazzo e allo stupore di Čechov, Stanislavskij gli chiede che cosa avrebbe desiderato: “Una trappola per topi,” – risponde – “ne ho molti nella casa di Melichovo, o canne da pesca, o dei calzini... Sa, mia moglie non ha tempo di rammendarmeli, così vado in giro con i calzini bucati. Senti, tesoro, le dico, mi esce fuori un dito dal calzino destro. Lei mi risponde: mettilo al piede sinistro. Capite che non si può andare avanti così!” (Stanislavskij 2009: 289). Lo stesso succede con il dono di un prezioso calamaio del Settecento: “Qualche canaglia ha messo in giro la voce che mi piace l’antiquariato. Mi hanno riempito di oggetti preziosissimi e carissimi, che mi hanno solo irritato” (Čechov 1978: XII, 22)... “La sabbia e le penne d’oca? Adesso ci sono carte assorbenti per asciugare e penne stilografiche per scrivere” (287). ♡

Bibliografia

- ČECHOV, ANTON P., 1974-1983: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach.* Moskva: Nauka.
- KARPOV, EVTICHIJ P., 1954: Dve poslednie vstreči. Čechov v vospominanijach sovremennikov. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury. 570-577.
- NEMIROVIČ-DANČENKO, VLADIMIR I., 2003: *Tvorčeskoe nasledie v četyrech tomach.* Moskva: Moskovskij Chudožestvennyj Teatr.
- NEMIROVIČ-DANČENKO, VLADIMIR I., 1945: "Višnëvyj sad" v MCHAT. *Ežegodnik Moskovskogo Chudožestvennogo teatra 1943.* Moskva: Muzej Moskovskogo chudožestvennogo akademičeskogo teatra SSSR.
- STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN S., 1986: *Le mie regie.* Milano: Ubulibri.
- STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN S., 2009: *La mia vita nell'arte.* Firenze: La Casa Usher.
- STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN S., 1988-1999: *Sobranie sočinenij v 9-ti tomach.* Moskva: Iskusstvo.

Резюме

Вишневый сад, последняя пьеса Чехова, не имела, как обычно считается, большого успеха. Как известно, вопреки желанию Чехова, версия Станиславского была, по большому счету, трагедией, хотя Чехов определил свою пьесу как комедию с элементами фарса. Чехову очень не понравилась постановка Станиславского, и он пришел к выводу, что Станиславский «испортил» его пьесу. В одном из многочисленных писем на эту тему Чехов жаловался: «Аня нигде не говорит плачущим тоном. Почему ты говоришь о том, что в пьесе много плачущих? Где они?». Причин для споров между Станиславским и Чеховым было много: ритм пьесы не соблюден, третий и четвертый акт слишком длинные, структура второго акта была сильно переписана во время репетиций, роль Лопахина была написана для Станиславского, который в итоге предпочел играть Гаева, а Аню, восемнадцатилетнюю девушку, сыграла Лилина, жена Станиславского, которой в то время было уже почти 40 лет. После премьеры спектакля Чехов заключил: это не моя пьеса.

Fausto Malcovati

Fausto Malcovati ha insegnato letteratura e teatro russo nelle università di Pavia, Milano, Bari, Arezzo. Si è occupato di prosa russa della seconda metà dell'Ottocento con saggi e monografie su Dostoevskij, Turgenev, Tolstoj, Gončarov, Čechov, di teatro della prima metà del Novecento, pubblicando e commentando scritti di Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Mejerchol'd, Vachtangov.

“Lettere” da un itinerario siberiano: il ciclo di corrispondenze di viaggio *Dalla Siberia (1890)* di A.P. Čechov tra reportage e creazione letteraria

“Letters” from a Siberian Journey: The Series of Travel Notes in *From Siberia (1890)* by A.P. Chekhov, from Reportage to Literary Creation

Nel saggio si prende in esame la genesi creativa del ciclo di corrispondenze di viaggio *Dalla Siberia* (1890) di A.P. Čechov, mettendone in evidenza le connessioni con la letteratura odesporica russa del tempo. In particolare, si indaga il ruolo svolto nell'organizzazione testuale dalla figura del narratore-viaggiatore e si decodificano le peculiarità del suo sguardo sullo spazio siberiano. Vengono altresì rilevate le consonanze espressive delle note di viaggio con l'epistolario čechoviano, nonché il legame del testo col dibattito politico-sociale dell'epoca.

In this paper, the creative birth of the series of travel notes in *From Siberia* (1890) by A.P. Chekhov is examined, and the connections with the Russian travelogue literature of that time are highlighted. In particular, the role played by the narrator-traveller in the textual organization is analysed in order to interpret the distinctive features of his gaze over the Siberian space. Moreover, the expressive harmony between the notes to the journey and the Chekhovian correspondence are noted, as well as the connection between the text and the political-social debate of the period.

A.P. ČECHOV, A.S. SUVORIN,
LETTERATURA DI VIAGGIO, REPORTAGE,
GENERI AUTOBIOGRAFICO-
DOCUMENTARI, SIBERIA

A.P. CHEKHOV, A.S. SUVORIN,
TRAVEL LITERATURE, REPORTAGE,
AUTOBIOGRAPHIC-DOCUMENTARY
GENRES, SIBERIA

1

Partito da Mosca il 21 aprile 1890, lo scrittore approda a Sachalin l'11 luglio, mentre il ritorno a Mosca avverrà l'8 dicembre dello stesso anno (Mochizuki 2005: 25).

2

Per quanto riguarda la scelta dell'itinerario, sembra che inizialmente lo scrittore avesse voluto compiere il viaggio di andata in nave e quello di ritorno via terra: in una lettera dell'aprile 1889 (Čechov 1974-1983: Pis'ma, III, 194) Čechov accenna al progetto di servire in qualità di medico sui piroscavi della Flotta Volontaria (Dobrovol'nyj flot), la compagnia marittima finanziata da contributi privati che a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo aveva istituito un collegamento marittimo con l'Estremo oriente russo, grazie al quale i deportati venivano trasferiti a Sachalin via mare. Tuttavia, nell'estate 1889 l'attrice Karatygina lo avrebbe avvertito che a settembre il servizio sui fiumi Amur e Šilka, che costituiva parte dell'itinerario attraverso l'Estremo oriente russo, non sarebbe stato garantito (Čechov 1974-1983: Sočinenija, XIV-XV, 743; Achmetšin 2016: 55), un dato che probabilmente è da porre all'origine della decisione dello scrittore di attuare il viaggio primaverile →

LE CORRISPONDENZE ČECHOVIANE DALLA SIBERIA NEL CONTESTO DELLA LETTERATURA DI VIAGGIO DEL TEMPO

Il viaggio (aprile-dicembre 1890)¹ nell'Estremo oriente russo, la visita alla colonia penale di Sachalin e l'opera che ne scaturì, *Ostrov Sachalin (L'isola di Sachalin, 1893-1895)*, per certi aspetti hanno messo in ombra l'itinerario siberiano che Čechov seguì nel cammino di andata. Il percorso, che nel giro di due mesi - dal 3 maggio al 5 luglio - portò lo scrittore dalla cittadina siberiana di Tjumen' al porto fluviale di Nikolaevsk-na-Amure, dove Čechov si imbarcò sul piroscalo diretto a Sachalin, si rivelò contro ogni aspettativa lungo, complesso e rischioso a causa delle piene primaverili dei fiumi e del pessimo stato della rete stradale siberiana.² Oltre a una trentina di lettere spedite a parenti e conoscenti, testimonianza di questo lungo tragitto attraverso la regione siberiana sono le nove corrispondenze che Čechov fece pervenire tra i primi di maggio e il 20 giugno del 1890 ad A.S. Suvorin - l'editore che nel 1886 aveva invitato il giovane, ma già popolare scrittore a collaborare con il quotidiano di San Pietroburgo *Novoe vremja* - e che vennero pubblicate "in presa diretta" sulla testata pietroburghese tra il 24 giugno e il 23 agosto 1890.³

La maggior parte degli studiosi attualmente vede nel viaggio a Sachalin un avvenimento di capitale importanza nella biografia personale e professionale di Čechov, un'esperienza unica nel suo genere che, insieme ad altri fattori, contribuirà a segnare un punto di svolta sia nella sua attività scrittoria che in quella medica e di impegno civile.⁴ È noto il significato che Čechov attribuiva all'esperienza di viaggio quale momento ineludibile della formazione

di uno scrittore (Vlasova 2016: 119; Kibal'nik 2021: 253), occasione privilegiata di contatto con il territorio e di conoscenza della vita autentica del popolo russo. Non vi è dubbio che i numerosi spostamenti dello scrittore nei territori della sterminata “provincia” russa abbiano alimentato la creazione di soggetti narrativi, drammaturgici e di quel variegato compendio di personaggi esemplari, di parole e pensieri altrui catturati e riversati nel testo, che contraddistingue l’originalità e l’unicità della creazione letteraria čehoviana. Molti critici sottolineano il manifestarsi, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, di una vera e propria *Wanderlust*, un’attitudine viscerale all’erranza che avrebbe spinto l’autore, nonostante le ristrettezze finanziarie e le difficoltà familiari, a intraprendere frequenti viaggi, prima in Russia, Ucraina, Crimea e Caucaso e poi in Europa, e a ideare progetti, rimasti irrealizzati, di itinerari extraeuropei (in Africa, in America, nel Mar Glaciale Artico). Una vocazione questa, le cui radici culturali si potrebbero rinvenire, secondo alcuni, nell’infanzia e nella giovinezza che lo scrittore trascorse a Taganrog, un’importante città portuale del Sud della Russia, come anche nell’assidua lettura di libri di viaggi e di avventure (Šaljugin 2009).

Non è quindi un caso che la questione delle motivazioni che spinsero Čehov a intraprendere

→ di andata per via continentale e quello di ritorno via oceano (per una descrizione integrale dell’itinerario cfr. Čehov 1974-1983: *Sočinenija*, XIV-XV, 748-753).

3

Le prime sei note di viaggio, recanti il titolo complessivo di *Iz Sibiri*, furono spedite da Tomsk e pubblicate su *Novoe vremja* dal 24 al 29 giugno (*Novoe vremja*, 1890, nn. 5142-5147). Le rimanenti tre, ovvero la settima, l’ottava e la nona, furono inviate, rispettivamente, da Irkutsk, Gorbica e Blagoveščensk e vennero date alle stampe, nell’ordine, il 20, 24 luglio e il 23 agosto (*Novoe vremja*, 1890, nn. 5168, 5172 e 5202). Mentre la prima e l’ottava corrispondenza sono prive di datazione, dalla seconda alla settima esse sono datate, nell’ordine, 8, 9, 12, 13, 15 e 18 maggio, mentre la nona reca la data del 20 giugno.

4

A questo proposito non mancano le voci fuori dal coro, come ad esempio quella di Dmitrij Bykov (2010), il quale demistifica il valore assegnato all’esperienza di questo viaggio nell’evoluzione del metodo creativo dello scrittore e sostiene invece la tesi di una sostanziale uniformità e continuità dell’impianto “ontologico”

dell’arte čehoviana dai brevi racconti “umoristici” giovanili alle opere della maturità.

5

Il viaggio a Sachalin di uno scrittore molto popolare come era all'epoca Čechov costituiva in effetti una novità pressoché assoluta. L'atmosfera d'incomprensione e scetticismo che permea la corrispondenza di amici e conoscenti nei mesi immediatamente precedenti la partenza è, a ben vedere, alimentata anche da alcune dichiarazioni paradossali dello scrittore che si schermisce da imbarazzanti critiche e afferma di partire "za pustjakami", "per occuparsi di sciocchezze" (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 33). Ecco tuttavia come lo scrittore risponde in una lettera alle critiche dell'amico Suvorin: "Per quanto riguarda Sachalin ci sbagliamo entrambi, ma lei probabilmente più di me. Parto del tutto convinto che il mio viaggio non porterà un contributo significativo né alla letteratura né alla scienza: a questo scopo non ho né conoscenze, né tempo, né pretese sufficienti. Non ho piani alla Humboldt e tantomeno alla Kennan. Vorrei scrivere almeno 100-200 pagine per sdebitarmi un po' con la mia medicina, rispetto alla quale, come lei ben sa, mi comporro da vigliacco. [...] Di Sachalin può non importare nulla solo a quella società che non vi deporti migliaia di persone e non ➔

il lungo viaggio a Sachalin, decisione che tante perplessità suscitò tra conoscenti e amici,⁵ a tutt'oggi non cessi di alimentare il dibattito critico (Čechov 1974-1983: Sočinenija, XIV-XV, 742-745; Mochizuki 2005: 25; Achmetšin 2016: 51-55). Di volta in volta nei vari interventi vengono addotte giustificazioni che attengono sia alla sfera strettamente personale, psicologica ed esistenziale, sia a quella professionale e intellettuale dello scrittore: dal dolore per la recente scomparsa del fratello Nikolaj, al desiderio di visitare i territori della Manciuria esterna recentemente entrati a far parte dell'Impero, all'insistente ricerca di un impegno civile basato sull'esperienza diretta dei problemi che attanagliavano la Russia del tempo (Mochizuki 2005: 13-16); fino allo spirito di emulazione nei confronti dei grandi esploratori, uomini, secondo Čechov, dotati di una forza morale superiore, capaci di compiere imprese rischiose in nome di una fede profonda e di un ideale chiaro e ben definito, figure che lo scrittore propone quali concreti modelli educativi per una società orfana di valori autentici, malata di noia e di pigrizia.⁶ Dal nostro peculiare angolo visuale, ovvero al fine di ricostruire la genesi della figura del narratore-viaggiatore e decodificarne le peculiarità dello sguardo sullo spazio siberiano, appare particolarmente importante capire le complesse e molteplici motivazioni che stanno alla base del viaggio e tener conto delle varie ipotesi e letture, tutte almeno in parte valide. Si consideri infine che nelle corrispondenze čechoviane manca quel preambolo di rito in cui questa figura diegetica abitualmente si presenta illustrando, appunto, circostanze e motivazioni del viaggio (Kubasov 2010: 73).

Nel quadro del rapido sviluppo dell'editoria e del giornalismo, teso a soddisfare le esigenze di un pubblico di lettori sempre più ampio e dagli interessi variegati, gli ultimi due decenni del XIX secolo segnano un vero e proprio *boom* delle corrispondenze di viaggio commissionate

da giornali e riviste e perlopiù firmate da scrittori di secondo rango. Si tratta, com'è noto, di un fenomeno più latamente europeo (Guagnini 2010: 27-40; Goyet 2014: 101-113), che se da un lato segna una tappa cardinale nell'evoluzione dei generi prosastici al tramonto della grande stagione ottocentesca del romanzo, dall'altro accompagna la nascita di generi di intrattenimento rivolti perlopiù ai ceti medi e strettamente connessi alla stampa periodica. Di fatto, sono proprio questi testi che dettano le coordinate tipologiche, se pur variabili e in divenire, del genere *odeporico*, attirando anche penne più famose (Skibina 2014: 89; Skibina 2015: 386). Per soddisfare l'interesse e la domanda crescenti, in questi anni le testate giornalistiche russe ospitano un numero crescente di *reportage* relativi alle maggiori attrazioni turistiche europee e asiatiche,⁷ mentre i resoconti delle spedizioni e delle missioni ufficiali tendono a essere ospitati, in Russia come all'estero (Guagnini 2010: 34), nei bollettini delle varie società scientifiche.⁸

Vale la pena di sottolineare anche come lo stretto legame dei generi documentari – e fra essi anche di certa prosa di viaggio – col dibattito politico-sociale, nonché la loro efficacia comunicativa sostenuta dal carattere “autentico” e dall'attualità degli argomenti trattati, li rendessero molto attrattivi per quegli scrittori desiderosi di approcciarsi a un interlocutore sempre più importante come

→ vi spenda milioni. Dopo l'Australia nel passato e la Caienna, Sachalin è l'unico posto dove sia possibile studiare la colonizzazione ad opera di criminali; tutta l'Europa si interessa ad essa, a noi invece non ce ne importa nulla” (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 31-32; tutte le traduzioni dei testi originali in russo sono personali). Va sottolineato infine che nel dibattito critico l'accento sugli interessi scientifici e di impegno civile che stavano alla base del viaggio si è consolidato grazie al contributo degli studiosi di epoca sovietica (Savinkov 2013: 374).

6
Si veda, a questo proposito, l'appassionata commemorazione pubblicata in occasione della morte (1888) dell'esploratore N.M. Prževal'skij (Čechov 1974-1983: Sočinenija, XVI, 236-237), spesso citata dalla critica in relazione al viaggio di Čechov a Sachalin.

7
Tra le mete europee più visitate nel ventennio di riferimento si segnalano la Francia, l'Italia e la Spagna, mentre per quanto riguarda i viaggi extraeuropei il richiamo più frequente è a paesi asiatici come Seylon, Hong Kong, il Giappone e la Cina (Skibina 2014: 89).

8
La pubblicazione in Russia, iniziata a fine Settecento, di libri e resoconti ufficiali relativi a spedizioni e viaggi nelle periferie dell'Impero continua per tutto l'Ottocento: funzionari dei vari ministeri dell'apparato burocratico zarista eseguivano compiti di ricerca scientifica, di censimento della popolazione, affrontavano i problemi relativi ai migranti, studiavano gli affari minerari e marittimi. La componente soggettivo-emozionale caratteristica delle impressioni di viaggio, pressoché assente nei resoconti ufficiali, emerge invece nelle note di viaggio degli impiegati della burocrazia zarista, che sempre più spesso vengono pubblicate sulla stampa periodica a partire dalla seconda metà del secolo (Skibina 2015: 387).

9

Alcuni mesi prima della partenza Čechov redige un elenco dei testi consultati nel corso del suo ampio e minuzioso lavoro di documentazione: esso comprende per la maggior parte articoli e saggi sul sistema penale e penitenziario russo, ma anche note di viaggio e resoconti di esploratori, libri sulla storia della colonizzazione della Siberia e di Sachalin, studi sulle caratteristiche geologiche, naturalistiche ed etnografiche dell'isola ecc. (Čechov 1974-1983: *Sočinenija*, XIV-XV, 887-897).

10

Cfr. Čechov 1974-1983: *Sočinenija*, XIV-XV, 53, 61, 67. Nella lettera del 20 maggio 1890 Čechov mette al corrente i familiari dell'imminente pubblicazione delle sue note di viaggio: "Per la noia mi sono messo a scrivere le mie impressioni di viaggio e le mando a *Novoe vremja*; le potrete leggere all'incirca dopo il 10 giugno. Scrivo un po' su tutto: robbetta di poco conto. Non scrivo per la gloria, ma per i soldi e in considerazione dell'anticipo ricevuto" (Čechov 1974-1983: *Pis'ma*, IV, 95). Si noti che il viaggio di Čechov, a parte questo contributo, era completamente autofinanziato.

le nuove masse acculturate. Ciò è tanto più vero nel caso dei viaggi in Siberia, che a partire dalla prima metà dell'Ottocento avevano generato una ricca tradizione di resoconti di carattere perlopiù naturalistico-ethnografico (Ivanova 2010: 186). Ma a differenza delle mete "esotiche" europeo-occidentali o extracontinentali, gli itinerari nella "colonia interna" (Étkind 2011) dell'Impero russo diventavano spesso specchio fedele ed esperienza tangibile dei problemi che attanagliavano lo stato russo nella sua interezza. A questo proposito, i punti al centro dell'attenzione pubblica concernevano il sistema penale russo, con l'esilio e la deportazione ai lavori forzati, le problematiche inerenti le migrazioni dei coloni contadini e, infine, la condizione fatiscente delle strade e l'inefficienza del sistema dei trasporti, bisognoso di un urgente ammodernamento attraverso la costruzione di un collegamento ferroviario, un punto quest'ultimo che animò un intenso dibattito tra organi di governo e opinione pubblica nel decennio precedente il viaggio di Čechov. Anche per queste ragioni, nello scorso del XIX secolo la Siberia risulta al centro dell'attenzione dell'opinione pubblica, un'attenzione che tra l'altro genera una vera e propria moda dei viaggi siberiani.

Come testimoniano le ampie letture svolte dallo scrittore in preparazione alla visita dell'isola-colonia penale⁹ e le riflessioni che emergono dall'epistolario relativo a questo periodo, la questione "siberiana" era ben presente, accanto a quella "sachaliniana", nella mente di Čechov (Ajzikova, Makarova 2009: 91). Il progetto di scrivere delle corrispondenze di viaggio dalla Siberia appare invece, almeno inizialmente, piuttosto vago e prende progressivamente corpo soprattutto grazie alle insistenze di Suvorin, che allo scrittore aveva fornito, oltre al *korrespondentskij bilet*, la lettera di accredito stampa, anche 1500 rubli quale anticipo sui diritti d'autore nonché fondo di riserva in caso di spese

straordinarie:¹⁰ “Durante il viaggio per *Novoe vremja* non scriverò nulla, se non i racconti per l’edizione del sabato. Scriverò a lei personalmente; se qualcosa delle mie note di viaggio, secondo la sua opinione, sarà adatto per la stampa, lo mandi pure in redazione. Comunque, si vedrà. Non sarebbe male scrivere dei pezzi di 40-75 righe” (Čechov 1974-1983: *Pis’ma*, IV, 62). Pochi giorni dopo Čechov, in partenza da Mosca, risponde all’editore (le lettere di Suvorin a Čechov sono purtroppo andate perse) che esclude di poter scrivere qualcosa sulla tratta che dal punto di vista letterario era già stata ampiamente sfruttata: “I miei scritti per il giornale non possono iniziare prima di Tomsk, visto che la tratta fino a Tomsk è già stata percorsa e descritta in lungo e in largo e perciò non è interessante” (Čechov 1974-1983: *Pis’ma*, IV, 64). Tuttavia, dopo un telegramma di Suvorin impaziente di ricevere le sue impressioni di viaggio, il 20 maggio Čechov gli invierà da Tomsk i primi 6 “capitoli” (Čechov 1974-1983: *Pis’ma*, IV, 92).

LO SGUARDO DEL NARRATORE-VIAGGIATORE E LA SUA RIELABORAZIONE TESTUALE

Nel quadro complessivo dello studio della produzione artistica čehoviana le corrispondenze di viaggio *Dalla Siberia* sono state il più delle volte poste in secondo piano, sebbene già all’epoca della loro pubblicazione sia i lettori delle due capitali russe che quelli siberiani¹¹ ne avessero apprezzato il valore artistico e la rappresentazione obiettiva di alcuni aspetti della realtà locale (Čechov 1974-1983: *Sočinenija*, XIV-XV, 764). Per quanto riguarda il loro destino editoriale va rilevato come esse, mai ripubblicate durante la vita dell’autore (che forse non attribuiva loro grande importanza),¹² siano state in seguito perlopiù presentate in associazione al libro *L’isola di Sachalin*, una tendenza che

11

Alcuni “capitoli” delle corrispondenze čehoviane furono - integralmente o parzialmente - ripubblicati sui quotidiani siberiani *Sibirskij vestnik* (1890, n. 59, 27 maggio; n. 91, 10 agosto) e *Vostočnoe obozrenie* (1890, n. 23, 10 giugno; n. 30, 29 luglio; n. 34, 26 agosto; 1891, n. 4, 20 gennaio), pubblicazioni che tra l’altro contribuirono a consolidare la fama crescente dello scrittore anche oltre gli Urali.

12

Va tuttavia rilevato come in una lettera del febbraio 1899 al fratello Aleksandr, nel contesto della preparazione della raccolta delle opere in 16 volumi per le edizioni A.F. Marks (1901?), lo scrittore affermi la necessità di ripubblicarle (Čechov 1974-1983: *Pis’ma*, VIII, 99).

13

Se, da un lato, l'affermazione di uno stretto legame contestuale tra due testi che non si basano sulle medesime impressioni, che furono scritte in momenti e per un pubblico diversi, porta a una sovrapposizione inappropriata dei due progetti narrativi (de Prujajar 1993: 45-46), dall'altro non vi è dubbio che un approccio multiforme al ciclo *Dalla Siberia* (non solo in relazione all'*Isola di Sachalin*, ma anche ad altre opere artistiche e pubblicistiche di Čechov e di altri autori dell'epoca) sia in grado di svelare aspetti diversi in essa presenti (Kubasov 2010: 71).

14

Lo stesso Čechov invitava Suvorin a non gettar via i "fogli" che gli inviava, poiché essi tracciavano la partitura di un itinerario che lo scrittore avrebbe reinterpretato nelle conversazioni e nei racconti a viva voce dopo il suo ritorno (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 127).

si mantiene viva anche ai nostri giorni. Gli svantaggi di tale collocazione, che riduce le corrispondenze siberiane a una sorta di preambolo o di complemento a un'opera, la cui complessità strutturale e tematica rende difficile un paragone con le note di viaggio, sono lampanti e rischiano di oscurare il significato autonomo e originale di questo testo.¹³

Nell'ottica di uno studio critico delle note di viaggio dalla Siberia risulta invece particolarmente produttiva la comparazione con l'epistolario čechoviano, il quale, in generale, costituisce la fonte principale, accanto ai ricordi dei contemporanei, delle impressioni riportate dallo scrittore nei suoi vari viaggi. È infatti raro che Čechov redigesse le sue osservazioni in forma di scritti o diari riconducibili al genere odeporico: la forma prediletta di fissazione delle sue impressioni di viaggio erano piuttosto le lettere inviate ai membri della famiglia, agli amici e ai conoscenti. Anche nel caso dell'itinerario siberiano, l'epistolario offre una relazione pressoché giornaliera del percorso, nella quale alle percezioni immediate dello scrittore, rese attraverso brevi ma incisive descrizioni di paesaggi, personaggi e avvenimenti di cui era stato testimone, non di rado si affiancano riflessioni su questioni d'attualità (Vlasova 2016: 120). Ciò che avvicina le lettere e le note di viaggio non sono però soltanto le somiglianze contenutistiche, in passato già rilevate dalla critica (de Prujajar 1993: 40-41),¹⁴ ma anche alcune peculiarità del tessuto stilistico-espressivo, come ad esempio il tono quasi familiare e a tratti ironico-scherzoso con cui il narratore-viaggiatore si rivolge al lettore, oppure l'utilizzo del discorso "altrui" quale peculiare strumento di analisi psicologica (si veda, a questo proposito, la prima nota di viaggio in cui il narratore-viaggiatore si sofferma sull'originale uso della lingua russa da parte dei siberiani). Il registro epistolare, dando voce all'esperienza individuale, allo sguardo soggettivo sul mondo circostante, al vissuto emozionale,

alimenta nel contempo il dialogo col destinatario, ma rappresenta anche, com'è noto, il campo dove avviene l'elaborazione e la costante verifica dell'espressione del sé (Gitovič 2013: 21-22).

Lo stretto legame che contrassegna il processo creativo del genere epistolare e della scrittura odepatica¹⁵ emerge inequivocabilmente nella lettera con la quale Čechov invia all'impaziente editore le prime corrispondenze e dove, adducendo a giustificazione i disagi incontrati, afferma di aver scritto durante il viaggio solo "un breve diario a matita" (a noi non pervenuto) e di averlo poi ricopiato in albergo:

Per non dilungarmi e non fare confusione, ho suddiviso tutte le impressioni che mi ero appuntato in capitoli. Le mando sei capitoli. Sono scritti espressamente per Lei. Li ho scritti solo per Lei e per questo nelle mie annotazioni non ho avuto paura di essere troppo soggettivo, non ho avuto paura che in esse vi fossero più sentimenti e pensieri čehoviani che non Siberia. Se troverà alcune di queste righe interessanti e degne di essere pubblicate, le trasmetta pure alla benefica risonanza pubblica, firmando con il mio cognome e pubblicandole una alla volta per singoli capitoli. Si può dar loro il titolo complessivo Dalla Siberia, poi Dalla Transbajkalia, poi ancora Dall'Amur e così via. [...] Le mie note di viaggio le ho scritte in bella copia a Tomsk, nella più orribile delle stanze d'albergo, ma con impegno e non senza il desiderio di farle piacere. Pensavo, a Feodosia probabilmente si sta annoiando, fa caldo, che legga pure un po' del freddo. Queste note gliele invio al posto della lettera che mi si è formata nella testa durante tutto il viaggio (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 92-93).

L'analisi del testo delle corrispondenze conferma tuttavia come Čechov fosse del tutto consapevole del fatto che il reale destinatario dei suoi

15

Com'è noto, a partire dal Settecento la lettera in quanto "documento" – biografico, storico ecc. – viene sottoposta a profonde trasformazioni stilistico-funzionali all'interno delle nuove convenzioni culturali che le assegnano una posizione di spicco nel processo letterario dell'epoca – processo che, tra l'altro, ne consolida il ruolo svolto, in Russia come all'estero, nella narrazione odepatica. Per tutto l'Ottocento la forma epistolare rimane il modello predominante nella letteratura di viaggio in Russia, un dato che conferma la fondatezza e la forza propulsiva di questa tradizione (Roboli 1963 [1926]: 44; Vlasova 2016: 120; Ivanova 2010: 187).

16

Caratterizzata da una linea conservativa e filogovernativa, la posizione della testata di San Pietroburgo appariva in quei mesi particolarmente critica a proposito di tre scottanti "questioni siberiane": l'arretratezza economica del territorio, cui si collegavano le difficoltà dei trasporti e il dibattito sulla costruzione della ferrovia, a favore della quale il quotidiano si era apertamente schierato, l'insostenibilità delle politiche migratorie e la disumanità delle istituzioni penitenziarie (de Prujajar 1993: 47-49).

17

Citiamo un esempio su tutti tratto dalla prima nota: "Ascoltando le loro rudi imprecazioni si potrebbe pensare che non solo il mio vetturino, i cavalli e loro stessi, ma anche l'acqua, il traghetto e i remi abbiano una madre da insultare. L'insulto più lieve e inoffensivo dei battellieri è "che ti venga un'ulcera" oppure "che ti vengano le piaghe in bocca!". Che tipo di malattia venga qui augurata non l'ho capito, sebbene abbia chiesto ragguagli in merito" (Čechov 1974-1983: Sočinenija, XIV-XV, 9-10).

18

La componente soggettiva lirico-e-mozionale, pur ▶

scritti era l'ampio pubblico dei lettori di *Novoe vremja*: più che un atteggiamento prudenziale nell'affrontare un lettore esigente e un genere per lui nuovo (de Prujajar 1993: 41), queste righe testimoniano, oltre all'ossequiosa "dedica" all'amico Suvorin, la ricerca di una strategia testuale in grado di coniugare il *reportage*, le informazioni per il largo pubblico - che costituiscono la griglia tematica dei "capitoli" e che risultano strettamente connesse al dibattito sui temi d'attualità in corso in quei mesi su *Novoe vremja*¹⁶ - con lo sguardo soggettivo del narratore-viaggiatore e, quindi, dell'autore. Nella lettera sopracitata l'affermazione di Čechov riguardo il punto di vista "soggettivo" acquista inoltre maggiore chiarezza tenendo conto di un recente appunto mossogli proprio da Suvorin a proposito del tratteggio dei ladri di cavalli nel racconto *Vory* (*I ladri*), pubblicato il 1 aprile 1890 su *Novoe vremja*: alle critiche di eccessiva "oggettività", cui Suvorin aveva dato il nome di "indifferenza per il bene e il male, mancanza di ideali e di idee ecc." (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 54), - critiche, com'è noto, del tutto abituali all'epoca nei confronti della maniera narrativa čechoviana, - quest'ultimo aveva replicato, non senza ironia, adducendo a "questioni tecniche" l'impossibilità di "conciliare arte e predica" nello spazio ristretto di un racconto breve, e aveva concluso: "Quando scrivo faccio completa assegnazione sul lettore supponendo che gli elementi soggettivi mancanti nel racconto li completi lui" (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 54).

Come precedentemente accennato, il narratore-viaggiatore non si presenta né illustra il proprio progetto di viaggio, tuttavia sottoscrive le corrispondenze con una firma ben nota al pubblico del quotidiano pietroburghese. A questo proposito è indicativo il suo rapporto con il lettore, al quale egli non teme di rivolgersi ripetutamente e in tono quasi confidenziale (in questo modo implicitamente riconoscendone

interessi e orizzonte culturale). Di quando in quando egli dispensa inoltre lievi battute tra l'ironico e il divertito che illuminano brevemente l'atmosfera cupa e malinconica che avvolge i suoi incontri con gli esiliati e i migranti e che caratterizza il racconto delle disavventure che deve affrontare lungo il tragitto.¹⁷ D'altro canto, va sottolineato come la coscienza del narratore-viaggiatore e quella dell'autore non siano mai totalmente sovrapponibili. Nei primi "capitoli" il narratore, ad esempio, indossa le vesti del russo europeo che pensa e parla della Siberia attraverso il prisma dei variegati miti e stereotipi culturali che all'epoca animavano la visione del territorio oltre gli Urali da parte dei suoi compatrioti (cfr. Rodigina 2006): una scelta, questa, che gli consente di sposare, ancora una volta, il punto di vista del lettore, creando un effetto di partecipazione e vicinanza. Non è quindi un caso che il ciclo delle corrispondenze siberiane inizi con lo stereotipo più diffuso, quello del "freddo". La prima battuta del testo, "– Perché da voi in Siberia fa così freddo? / – Così piace a Dio! – risponde il vetturino" (Čechov 1974-1983: *Sočinenija*, XIV-XV, 7), ne costituisce di fatto l'epigrafe, l'accordo introduttivo che dovrebbe determinare la tonalità di tutta la narrazione (Kubasov 2010: 73).

Inoltre, sin dalla prima nota il narratore-viaggiatore – e con esso l'autore – tende a mettere in secondo piano la propria individualità¹⁸ lasciando spazio alla descrizione della realtà siberiana attuata attraverso lo sguardo delle varie figure che compaiono nel testo. Di fatto, all'interno dei frequenti micro-dialoghi che animano il tessuto narrativo, il narratore-viaggiatore si trasforma in un vero e proprio personaggio, anche grazie alla messa in evidenza degli svariati appellativi che gli tributano le voci altrui, ossia quelle dei viaggiatori e dei siberiani (battellieri, vetturini ecc.) incontrati durante il percorso: *vaše blagorodie* ('sua eccellenza'), *barin*, *gospodin* ('signore'),

→ presente – soprattutto nelle descrizioni della natura, nei momenti di stasi che alimentano nel viaggiatore la noia e la sensazione di solitudine, oppure, all'opposto, quando la tensione per un pericolo incombente si scioglie – non appare mai in primo piano e si accompagna spesso a lievi tonalità umoristiche che ne sdrammatizzano e relativizzano la portata. Si veda, ad esempio, la conclusione della nota VI: "Ma ecco che la riva si fa sempre più vicina, i vogatori remano più allegramente; a poco a poco il peso nell'anima diventa più lieve, e quando alla riva non mancano più di sei metri, d'un tratto ci si sente leggeri, allegri, e io penso: "Non è male essere vigliacchi! Basta poco per diventare improvvisamente allegri!"" (Čechov 1974-1983: *Sočinenija*, XIV-XV, 24).

19

La stretta connessione tra tecniche del racconto breve e scrittura di viaggio è stata già sottolineata a livello europeo-occidentale nell'ambito dello studio della *short story* di fine Ottocento-inizio Novecento (Goyet 2014: 110 sgg): alcuni famosi autori – ad esempio, Henry James, Guy de Maupassant – all'inizio della loro carriera pubblicarono corrispondenze di viaggio sulle stesse riviste in cui pubblicavano i loro racconti, e non è raro che questi testi iniziassero come un diario di viaggio e continuassero narrando una storia.

prijatel' ('amico') e addirittura *kupec* ('mercante'). Alcuni di questi nomi evocano un mondo che per il russo-europeo appartiene ormai al passato, contribuendo a delineare indirettamente la lontananza anche temporale che separa la Siberia dalla Russia europea (Kubasov 2010: 73). Sulla stessa lunghezza d'onda si situano alcuni procedimenti di drammatizzazione, come le frequenti scenette che ritraggono singoli ambienti, personaggi o accadimenti, capaci di incrementare l'effetto di verosimiglianza del racconto, una tecnica narrativa che caratterizza la tradizione odepatica russa sin dai suoi esordi e risulta ancora molto diffusa all'epoca in cui Čechov scrive (Roboli 1963 [1926]: 44; Skibina 2015: 390).¹⁹

In alcuni casi la tonalità delle note di viaggio čechoviane, pur nell'ambito di una struttura narrativa vivace e articolata, assume un carattere più marcatamente pubblicistico. Ciò avviene nei brani in cui prevale l'appassionata voce di denuncia di alcuni aspetti negativi della realtà siberiana, come il radicale dissesto delle strade o la penosa condizione degli esiliati (note VII e VIII). Qui l'elemento fattuale, documentario, entra in relazione con la visione della realtà russa dello stesso autore; tuttavia, ancora una volta, va sottolineata la peculiare modalità di espressione del giudizio personale, che non appare mai esplicito e netto, ma viene proposto sempre in modo sottile ed elusivo. Un'ulteriore conferma della tendenza čechoviana, ampiamente rilevabile anche nella narrativa d'arte, di celare il proprio sguardo e il proprio giudizio personale o di esplicitarlo in modo impercettibile e indiretto.

L'esito di questo approccio che, attraverso l'utilizzo di varie tecniche narrativo-descrittive, tende a fornire una rappresentazione il più possibile obiettiva e imparziale della realtà siberiana, comporta necessariamente un allontanamento dai tradizionali stereotipi

e dai *cliché* caratteristici dello sguardo ingenuo e prevenuto del russo-europeo. Nelle note si constata di fatto il graduale emergere di una visione diversa, più vicina alla realtà della Siberia. Anche nelle tonalità pubblicistiche il punto di vista dell'autore sembra infine sposare quello degli stessi siberiani: nel nono e ultimo “capitolo” del ciclo si delinea la visione appassionata di una terra aspra e grandiosa che in un futuro imprecisato avrebbe fornito linfa vitale a imprese umane di un'arditezza senza pari: “[...] sullo Enisej invece la vita è iniziata con un gemito, ma finirà con un'audacia che noi non abbiamo mai visto nemmeno in sogno. [...] Stavo lì e pensavo: che vita piena, intelligente e audace col tempo illuminerà queste rive!” (Čechov 1974-1983: Sočinenija, XIV-XV, 35). In queste righe trovano eco le istanze espresse dagli esponenti del Movimento regionalista siberiano, in particolare da N.M. Jadrincev, i cui scritti erano ben noti a Čechov (ivi: 889-890). Affermando il carattere del tutto originale dell'identità geografica, sociale e culturale della macro-regione, le idee dei regionalisti espri-mevano, com'è noto, l'aspirazione ad affrancare la Siberia dal suo stato di profonda arretratezza economica e socio-culturale, di farla uscire insomma dalla sua plurisecolare condizione di colonia (Mingati 2017: 11).

CONCLUSIONI

Come emerge dall'analisi tratteggiata, le corrispondenze siberiane di Čechov rappresentano un esperimento nell'ambito della prosa di viaggio caratterizzato da approcci e finalità comunicative diversificate. Nel testo appare evidente l'esigenza di gestire e conciliare tra loro vari aspetti caratteristici della scrittura odepatica, come la complessa figura del narratore-viaggiatore, ma anche quella del

20

"Con la presente la informo che il piroscalo Ermak trema tutto come se avesse la febbre e che per questo non vi è alcuna possibilità di scrivere. Grazie a questa stupidaggine tutte le speranze che avevo riposto sul viaggio in piroscalo sono andate perdute. Non mi rimane altro da fare che mangiare e dormire" (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 122).

lettore, qui espressione diretta di stereotipi e miti culturali legati alla realtà siberiana. Non meno importante appare il lato più prettamente pubblicistico delle corrispondenze čechoviane, in cui trovano eco quelle istanze di protesta civile nelle quali emergono tonalità affini al *reportage* giornalistico. Se per molti aspetti il testo čechoviano si inserisce a pieno titolo nella tradizione odepatica russa che, a partire dalla fine del Settecento, aveva tracciato forme e tendenze poi a lungo condivise, il sapiente utilizzo delle tecniche narrativo-discorsive che lo scrittore aveva maturato non solo nell'ambito del racconto breve, ma anche in quello epistolare, lo portano a un risultato finale che si distanzia sensibilmente da molta prosa di viaggio dell'epoca e che, in linea con il carattere innovativo di tutta l'opera čechoviana, preannuncia quella forma di scrittura di viaggio "più elitaria, raffinata, a volte anche un po' evasiva" che caratterizzerà le terze pagine dei quotidiani europei del Novecento (Guagnini 2010: 6).

Come si è visto, con l'inizio della navigazione sull'Amur Čechov interrompe la stesura e l'invio al giornale delle corrispondenze, ma la fissazione delle impressioni di viaggio continua nelle lettere private. In quelle a Suvorin lo scrittore adduce giustificazioni riguardanti le disagevoli condizioni di viaggio che non gli consentirebbero di scrivere,²⁰ ma anche argomentazioni che attesterebbero l'incapacità di proseguire sulla strada del genere odeporical: nella lettera del 27 giugno, ad esempio, lo scrittore si schermisce affermando che l'amico meglio di lui saprebbe descrivere i grandiosi paesaggi naturali dell'Estremo oriente russo (Čechov 1974-1983: Pis'ma, IV, 126-127). Sulla scorta di queste dichiarazioni gli studiosi hanno espresso alcune ipotesi: se, da un lato, la pura descrizione paesaggistica senza la presenza umana sarebbe stata poco consona al talento čechoviano, dall'altro nelle note inviate lo scrittore aveva forse già espresso tutto quello che

gli stava veramente a cuore a proposito della “questione siberiana”, mentre discutere della presenza cinese o di quella giapponese nei territori dell’Estremo oriente russo non sarebbe rientrato nei suoi piani (de Pruajjar 1993: 45).

A mano a mano che si avvicinava alla metà finale del suo lungo percorso, Čechov probabilmente raccoglieva le proprie energie creative in vista dell’imminente approdo all’isola-colonia penale. Una sia pur parziale risposta al quesito di cui sopra sta forse proprio nel libro *L’isola di Sachalin*, caratterizzato, a differenza delle corrispondenze siberiane, da una lunga gestazione e da una minuziosa rielaborazione formale tesa a garantire una narrazione il più possibile obiettiva e impersonale (Čechov 1974-1983: *Sočinenija*, XIV-XV, 782-792; Skibina 2015: 393). Nel libro, pur non venendo mai meno la vivacità e l’immediatezza delle impressioni registrate sul posto, si afferma il predominio incontrastato del documento, che attraverso i fatti e la loro illustrazione porterà lo scrittore, al termine del suo complesso itinerario di viaggio e di scrittura, a raggiungere il proprio obiettivo, ossia la denuncia dell’organizzazione disumana della vita della colonia penale e, di conseguenza, lo smascheramento della menzogna della visione ufficiale del sistema penitenziario russo. ♡

Bibliografia

- ACHMETŠIN, RUSLAN, 2016: K istokam zamysla sachalinskogo putešestvija Čechova. *Quaestio Rossica*, IV/4. 49-63.
- AJZIKOVA, IRINA A., MAKAROVA, ELENA A., 2009: *Tema pereselenija v Sibir' v literature centra i sibirskogo regiona Rossii 1860-1890-ch gg.: problema dialoga*. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta.
- BYKOV, DMITRIJ, 2010: Dva Čechova. *Družba narodov*, 1. [<http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/by15.html>].
- ČECHOV, ANTON P., 1974-1983: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 t., AN SSSR. In-t mirovoj lit. im. A.M. Gor'kogo*. Moskva: Nauka.
- DE PRUAJJAR, ŽAKLIN [DE PROYART, JACQUELINE], 1993: *Iz Sibiri. Tekst i kontekst. Sibir' i Sachalin v biografii i tvorčestve A.P. Čechova. Sb. nauč. statej*. Južno-sachalinsk. 39-65.
- GITOVIČ, IRINA E., 2013: Pisatel'skaja perepiska kak povestvovatel'nyj žanr: nekotorye aspekty épistoljarija Čechova. *A.P. Čechov: prostranstvo prirody i kul'tury. Sbornik materialov Meždunarodnoj naučnoj konferencii. Taganrog, 11-14 sentyabrja 2013 g.* Taganrog: OOO Izdatel'stvo Lukomor'e. 15-24.
- GOYET, FLORENCE, 2014: *The Classic Short Story, 1870-1925. Theory of a Genre*. Cambridge, UK: Open Book Publishers.
- GUAGNINI, ELVIO, 2010: *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura*. Trieste: Edizioni Università di Trieste.
- IVANOVA, NADEŽDA V., 2010: "Literaturnye putešestvija" v Sibir': poétika *Pisem s beregov Leny N.S. Ščukina i Pisem iz Sibiri P.A. Slovcova. Vestnik MGOU. Serija: Russkaja Filologija*, 1, 186-192.

- KIBAL'NIK, SERGEJ A., 2021: Čechovskij Ostrov Sachalin v kontekste russkoj klassičeskoj prozy XIX veka. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija*, 74. 252-267.
- KUBASOV, ALEKSANDR V., 2010: Mental'noe prostranstvo sibirjakov v očerkovom cikle A.P. Čechova *Iz Sibiri*. K.V. ANISIMOV (ED.), *Sibirskij tekst v nacional'nom sjužetnom prostranstve. Kollektivnaja monografija*. Krasnojarsk: Sibirskij federal'nyj universitet. 70-84.
- MINGATI, ADALGISA, 2017: Il mito siberiano nella storia, nel turismo e nelle culture. In luogo di un'introduzione. *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia. 7-20.
- MOTIDZUKI, CUNÉKO [MOCHIZUKI, TSUNEKO], 2005: Istoričeskij kontekst putešestvija Čechova. *Siberia and the Russian Far East in the 21st Century: Partners in the “Community of Asia”*, T. 2, *Chekhov and Sakhalin*. Sapporo: Slavic Research Center Hokkaido University (Slavic Eurasian Studies, 6). 13-32.
- ROBOLI, TAT'JANA A., 1963 [1926]: Literatura putešestvij. B. EJCHENBAUM, JU. TYNJANOV (EDS.), *Russkaja proza*. The Hague: Mouton & Co. [Leningrad: Academia]. 42-73.
- RODGINA, NATAL'JA N., 2006: "Drugaja Rossija". *Obraz Sibiri v russkoj žurnal'noj presse vtoroj poloviny XIX – načala XX veka*, Novosibirsk: Izdatel'stvo NGPU.
- ŠALJUGIN, GENNADIJ, 2009: Čechov-putešestvennik. [<https://www.proza.ru/2009/11/12/304>].

- SAVINKOV, SERGEJ V., 2013: Začem Čechov ezdil na Sachalin. PEČERSKAJA, T.I. (ED.). *Literatura putešestvij: kul'turno-semiotičeskie i diskursivnye aspekty*, Novosibirsk: Gaudeamus. 373-385.
- SKIBINA, OLGA M., 2014: Putevoj očerk: sinkretizm žanra (na primere russkoj publicistiki XIX veka). *Voprosy teorii i praktiki žurnalistiki*, 4. 88-97. [<http://jq.bgu.ru/reader/article.aspx?id=19832>].
- SKIBINA, OLGA M., 2015: Putevye očerki Čechova v kontekste massovoj literatury: problema vzaimovlijanija. *Voprosy teorii i praktiki žurnalistiki*, IV/4. 385-395. [<http://jq.bgu.ru/reader/article.aspx?id=20420>].
- VLASOVA, ELENA G., 2016: Ural v putevych pis'mach A.P. Čechova: vpečatlenija i tvorčeskie proekcii. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossijskaja i zarubežnaja filologija*, 1. 118-130.

Резюме

В апреле 1890-го года Чехов выезжает на дальневосточный остров Сахалин, чтобы лично ознакомиться с положением осужденных на каторжные работы. Во время путешествия через Сибирь (обратный путь совершился кругосветным плаванием из Владивостока в Одессу) он сталкивается со значительными трудностями и опасностями, связанными с разливом рек и плохим состоянием дорог. Несмотря на дорожные неудобства, по настойчивой просьбе издателя *Нового времени* Алексея Суворина, писатель сочиняет и отправляет в петербургскую газету девять путевых заметок, в которых отражаются впечатления, полученные в пути от Тюмени до Иркутска. Чеховские очерки публикуются в *Новом времени* с 24 июня по 23 августа 1890. Итак, отправка «глав» в газету по разным причинам скоро прекращается, а свои впечатления от поездки писатель продолжает фиксировать в частных письмах.

До сих пор в литературоведении жанрово-стилистические особенности путевых заметок *Из Сибири* в основном рассматривались в сопоставлении с более известной книгой *Остров Сахалин*. На самом деле, цикл заметок представляет собой опыт путевой прозы, имеющей самостоятельную жанровую ценность и коммуникативно-прагматическую функцию.

Чеховские очерки можно с полным правом вставить в рамку той традиции путевой прозы, с конца XVIII века продиктовавшей формы и тенденции, которыми русские писатели будут пользоваться в течение длительного времени. В то же время, исключительный опыт, накопленный автором в области малых прозаических жанров, определяет самобытную новизну цикла, отличающую его от большинства современных ему травелогов.

В статье прослеживается творческий генезис чеховских очерков, с выделением характерного для путевой прозы смешения документальных и художественных планов и приемов, а также стилистических созвучий с перепиской писателя. В цикле ярко выражен образ путешественника-повествователя, охарактеризованного калейдоскопическим взглядом на сибирское пространство. Если в первых “письмах” он, подмигивая читателю, становится носителем разнообразных культурных стереотипов и мифов, связанных с действительностью Сибири, в ходе повествования точка зрения автора на сибирскую землю незаметно меняется, выявляя новое, альтернативное видение.

Не менее важен публицистический уровень чеховских очерков, в котором находят выражение оттенки гражданского протеста, непосредственно связанные со злободневными вопросами о сибирской ссылке, о феномене «внутренней» миграции крестьян, а также о проекте построения Транссибирской железнодорожной магистрали.

Adalgisa Mingati

Adalgisa Mingati is an associate professor of Russian Language and Literature in the Humanities Department at the University of Trento. She has written three monographs (Jurij Oleša e l'Espressionismo, Padova 1990; Il laboratorio teatrale di Jurij Oleša: L'elenco delle benemerenze e La morte di Zand, Padova, 2003; Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest': dalle opere giovanili ai racconti della maturità, Trento, 2010) and numerous essays, published in scientific journals, as well as many papers both in Italy and internationally. At present, her research interests focus on the study of the short-story forms (tales, povest', story series, etc.) in the Russian literature of the nineteenth and twentieth centuries, on travel literature and on the relationship between literature and document.

Pilnjak i Daleki Istok u romanu *Lisica* Dubravke Ugrešić

Pilnyak and Far East in Dubravka Ugrešić's Novel *The Fox*

Proza Dubravke Ugrešić je oduvek pronalazila inspiraciju u ruskoj, osobito avangardnoj literaturi. U svih šest poglavlja romana *Lisica* (2017) autorka se vraća na pitanje koje je sadržano u naslovu proze *Pripovijest o tome kako se stvaraju pripovijesti ruskog pisca prve polovine XX veka*, Borisa Piljnjaka. Važan deo Piljnjakove priče – osim pitanja o tome kako nastaju priče – jeste autorov susret sa japanskom kulturom. Postupku neprikrivenog, sasvim otvorenog korišćenja tuđeg teksta, autorka je dodala još jedan važan tehnički, konstruktivni segment: ona ispituje, oživljava i u tekstu utkiva sopstveni doživljaj čitavog niza geografski udaljenih prostora od Rusije do Japana, ali će u romanu čitalac sresti vrlo detaljne slike Napulja, Torina, Milana, Londona, središnje Amerike, te rodne Hrvatske. Te slike gradova i krajeva sa svih meridijana sveta u romanu su prikazane kao autentični doživljaji naratora, a kritički su fokusirane na stanje u književnosti, kulturi, savremenom društvu.

Dubravka Ugrešić has always been inspired by Russian literature, especially the avant-garde. The main character of her novel *The Fox (Lisica)* is Boris Pilnyak, Russian writer of the first half of the 20th century, whose work, *A story on how stories are made*, seems to give Ugrešić the basis of the main plot line. However, a significant moment in Pilnyak's story is his encounter with the Japanese culture. Ugrešić interweaves the original elements of Pilnyak's prose with her own impressions on Japan and on Japanese authors. Thus, the novel follows the life of a Russian author who came in contact with the Japanese culture so that Ugrešić could better examine the culture of nuance, dimness, touch and shadows. The Japanese cultural code thus becomes the model of style and narration in this fascinating novel.

UGREŠIĆ, ROMAN LISICA, PILNJAK,
JAPAN, DALEKOISTOČNE KULTURE,
POETIKA PRIPOVEDANJA

UGREŠIĆ, NOVEL THE FOX, PILNYAK,
JAPAN AND FAR EASTERN CULTURE,
POETIC OF NARRATION

1
Uvodni paragraf preuzet u prevodu (M.M.)

2
Romanu je dodeljena nagrada nedeljnog lista NIN (NINO-va nagrada), tada najviše jugoslovensko priznanje za najbolji roman napisan na tada zajedničkom srpskočeho- hrvatskom/hrvatskosrpskom jeziku; nagrada je ustanovljena 1954 i D. Ugrešić je prva autorka koja je dobila ovo visoko priznanje.

Ni u jednoj književnoj tradiciji nije tako jaka praksa pisanja o pisanju, kao u slovenskim književnostima: veliki majstori – od Čehova i Tolstoja, preko Nabokova i Ljeskova do Viktora Šklovskog – pisali su o načinima čitanja i tumačenja, o samom činu pisanja i pokazali kako sve to ima ozbiljne posledice po naše poimanje sveta. U svom novom romanu Lisica velika savremena hrvatska spisateljica Dubravka Ugrešić povezala je metafikcionalne delove sa kaleidoskopski živahnim predstavljanjem spisateljskog sveta u kojem se u palimpsestu života i umetnosti prepliću akademski i porodični svet, putovanja i ljubavi (Kurdyla: 2018)¹

Još od romana *Forsiranje romana rijeke* (Zagreb 1988)² prozu Dubravke Ugrešić karakteriše razmišljanje o književnoj formi unutar samog književnog dela te preplitanje proznih i esejičkih pasaža. U tom smislu ona, dakle, nesumnjivo pripada onoj liniji slovenskih književnosti, koju opisuje Jennifer Kurdyla u navedenom odlomku koji uzimamo kao motto. Prostor, ali i značaj koji ima metafikcionalna komponenta je izuzetno visok u romanu *Lisica* i pri tom nedvosmisleno povezan sa ruskom književnošću i književnom teorijom. Pupčana vrpca koja prozu ove autorke povezuje sa ruskom književnošću nigde nije bila čvršća nego u novom romanu: u svih šest poglavlja vraća se pitanje koje je sadržano u naslovu proze *Pripovijest o tome kako se stvaraju pripovijesti* ruskog pisca prve polovine XX veka, Borisa Pilnjaka (1894-1938). Ali autorka priziva pred čitaočeve oči i Bulgakova, Nabokova, Brodskog i manje znane ruske avangardne pisce.

Razvedena, razuđena, razdrobljena na niz citata, priča Borisa Pilnjaka o tome kako nastaju priče je gotovo u celini uključena u roman *Lisica*. Produkt ovakvog postupka, ovakvog tipa intertekstualnosti mogli bismo označiti kao »književnost sačinjenu od književnosti«

(Lachmann 1988: 75). Pri tom se pred čitaoca ne postavlja nikakva zagonetka, on ne treba da odgoneta ni o kojoj i čijoj se priči radi, niti ko je Pilnjak, ni kada je i zašto on privukao pažnju ove autorke. Pripovedačica u prvom licu (koju inače karakteriše neobično mnogo biografskih detalja iz života same autorke, pa se čitalac ne može otreći utiska da je pred njim sama Dubravka Ugrešić) navodi u romanu da je čitala i proučavala Pilnjakovu prozu već tokom svog prvog boravka u Sovjetskom savezu, godine 1975, kada se pripremala da svoj magistarski rad napiše upravo o ovom ruskom piscu. Pilnjak nije potom bio predmet njene magistarske radnje, ali je godine 1980 u Zagrebu, u njenom prevodu objavljena knjiga pod naslovom *Gola godina, Mećava*. Takoreći nevidljivo u ovu knjigu se »uvukla« i priča koja nosi naslov: *Pripovijest o tome kako se stvaraju pripovijesti*. Da li je već tada, pet godina nakon boravka u Moskvi, Dubravka Ugrešić shvatila značaj ove priče ne samo za Pilnjaka, nego i za postmodernu prozu uopšte, te ju je uvrstila u knjigu – mimo izdavačeve volje, nekako »na svoju ruku«, bez da je to najavljeno u naslovu knjige. A kako ona na kraju nema ni štampan sadržaj, priču će otkriti samo onaj ko knjigu doista uzme u ruke i lista je od početka do kraja. Sada, u ovom romanu-eseju-književnoj-studiji naslovljenoj *Lisica* čitalac će, međutim, naći podatak kada je i gde ona prvi puta bila dostupna u prevodu na hrvatski.

Pitanje sadržano u naslovu Pilnjakove proze provlači se kroz čitav roman. A bilo je to važno pitanje koje su sebi postavljali ruski formalisti, što opet u stilu svog neskrivajućeg, otvorenog navođenja svojih izvora i uzora autorka na dva mesta navodi: na str. 38^a čitamo: »Je li se Pilnjak u svojoj priči inspirirao ruskim formalizmom (B. Ejhenbaum, *Kako je načinjena Gogoljeva 'Kabanica'*) ili je priča neka vrsta moralne polemike s trendom japanskog autorskog ogoljavanja«.

³ Svi navodi iz romana *Lisica* navode se prema izdanju koje je objavila izdavačka kuća Fraktura iz Zagreba 2017. godine,

Na str. 44. pak, ona se opet vraća značajnom ruskom formalisti i njegovom tumačenju Gogoljeve priče *Kabanica* (odnosno, kako je u Beogradu ova poznata priča prevedena: Šinjel), pa kaže:

Zaista, kako nastaju priče? Možda je Pilnjak i nesvesno napisao odgovor upotrijebivši glagol sozdat' umjesto glagola sdelat'. Razlika je u nijansi: sdelat' znači napraviti, načiniti, učiniti (Boris Ejhenbaum: Kako je napravljena Gogoljeva Kabanica – Kak sdelana Šinel' Gogolja). Sozdat' znači stvoriti, osnovati, utemeljiti, oblikovati, nastati... Pilnjak je nadalje izabrao nesvršeni glagol u prezentu; to, dakle, nije priča o tome kako je nastala priča, nego priča o tome kako nastaju priče. Izabrani oblik glagola sugerira da priče nikada nisu dovršene, da proces oblikovanja priče traje (44).

Važan deo Pilnjakove priče – osim pitanja o tome kako nastaju priče – jeste autorov susret sa japanskom kulturom. Pilnjak je sebi postavio pitanje o procesu nastajanja pripovesti na temelju biografskog zapisa koji je o sebi ostavila Sofija Gnedih, udata Tagaki, kada je u sovjetskoj ambasadi u Japanu zatražila da joj bude dozvoljen povratak u Sovjetski savez. Pilnjak detaljno opisuje ko mu je i kada dao taj zapis Sofije Gnedih: desilo se to baš kada je zaposlenik sovjetskog konzulata poveo pisca do hrama posvećenog lisici.

Na tragu duge tradicije korišćenja tuđih tekstova kao predložaka i oslonaca za razvijanje radnje i prikazivanje sveta koju započinje Andrej Beli romanom *Petrograd* (1913), i najnoviji roman D. Ugrešić uključuje književni tekst Borisa Pilnjaka, objavljen 1926, kao izvor sopstvenog romana, a kako u ovoj priči, ali i u nekoliko drugih knjiga proze Pilnjak iznosi svoja iskustva o boravku u Japanu, Pilnjakovom japanskom iskustvu autorka dodaje i svoje lično. Postupku neprikrivenog,

sasvim otvorenog korišćenja tuđeg teksta, autorka je dodala još jedan važan tehnički, konstruktivni segment: ona ispituje, oživljava i u tekstu utkiva sopstveni doživljaj, kako putopisne, tako i kulturološki virtualne slike koju je ona o Japanu stekla čitajući knjige japanskih autora. Roman polazi od ruskog autora, da bi preko njega i njegovih prvih susreta sa Japanom, i sama autorka ušla u tu kulturu nijansi, titraja, dodira, jedva uhvatljivih senki. Model, ili bolje: kôd japanskog života i japanske kulture postao je uzor stila i načina prikazivanja primenjenog u ovom romanu.

Ali geografski prostori prisutni u romanu su mnogo širi od Rusije i Japana: u romanu će čitalac sresti vrlo detaljne slike Napulja, Torina, Milana, Londona, ali i središnje Amerike... Te slike gradova i kraljeva sa svih meridijana sveta u romanu su prikazane kao autentični doživljaji naratora, a kritički su fokusirane na stanje u književnosti, kulturi, savremenom društvu. No najsnažnija, kritički neumoljiva je slika nekadašnje autorkine domovine: nalazi se u trećem poglavlju, naslovljenom *Đavolov vrt*. To je zapravo jedna gusta priča o dubokoj devastaciji društva koja se u Hrvatskoj, ali i šire, na prostoru nekadašnje Jugoslavije, dogodila od devedesetih godina naovamo. Zanimljivo je da je baš ovo poglavlje građeno kao prava romaneskna priča, sa najmanje intertekstualnih interpolacija i gotovo bez esejističkih pasaža.

Autorka koja četvrt stoljeća živi izvan zemlje u kojoj je rođena i odrasla započinje ovo poglavlje tako kao da – iako oprezno i sa skepsom – ponovo stiče svoj dom: jedan od njenih poštovalaca navodno joj je poklonio neku kuću u unutrašnjosti Hrvatske. U svim geografskim prostorima u kojima se odvija radnja pojedinih fragmenata romana ima kritičkih, satiričnih žaoka u odnosu na savremeno društvo, na shvatanja i ponašanja pojedinaca, na organizovanje određenih događaja, škola... Ali užoj domovini, Hrvatskoj, posvećeno je čitavo jedno poglavlje, naratorka

u prvom licu je jedino tu doživela svojevrsnu ljubav, ali i užasno razočaranje. Poglavlje se sastoji od središnje priče o osobi koja stiže u kuću u selu Kuruzovci, pedesetak kilometara jugozapadno od Zagreba, te njenom susretu i svojevrsnoj ljubavi prema Bojanu, koji je najpre žrtva absurdnih nacionalističkih osuda, a na kraju i fizički nestaje, gine, nagazivši na minu u onom delu šume koji je – prema ratnim sporazumima između neprijatelja – verovalo se, bio bezbedan. Već i kroz ovu priču o svojevrsnoj ljubavi između osobe koja na trenutak poveruje da će moći naći dom u kući koju joj je neki obožavalac poklonio i Bojana, uljeza u tu kuću, čitalac će naći niz cinično formulisanih zapažanja o brojnim i gotovo neverovatnim devijacijama u toj novonastaloj zemlji, a pojedini paragrafi beleže koncentrisane slike tog naopakog sveta:

Svaki rat vodi se zbog nekretnina. I protekli rat vodio se, tako se barem pokazuje nakon zbrajanja i oduzimanja, zbog nekretnina. Netko ih je izgubio, netko osvojio, jedni su se iselili, drugi uselili, jedni su drugima palili spomenike, jedni su drugima palili kuće, jedni su, istjerujući druge, osvajali tvornice, banke, medije, političke pozicije, rudnike, brodogradilišta, ambasadorska mjesta, željeznice, ceste... krv se lila za nekretnine. Nekretninama su režiseri rata dali ime domovina, da ljudima ne bi bilo neugodno. Zašto reći pao je za nekretninu kada puno bolje zvuči pao je za domovinu (154-5).

Sasvim je iluzorno pomisliti da je u toj ruini od zemlje, u tom društvu naopakih vrednosti moguće stvoriti ponovo svoj »dom«: neće nas zato iznenaditi kraj tog poglavlja tokom kojega jedina osoba koja kritički promišlja novu sredinu gine, a ona koja je pokušala da svoju usamljenost i apatridstvo nekako ponovo »priveže« za kuću, za dom, taj dom zapali, a sama se uputi ka Zagrebu i dalje ka svojoj samoći.

Ako je uža domovina u romanu prikazana sa jasnom porukom da je takav život i takvo ponašanje ljudi kakvo tamo vlada zauvek one-mogućilo povratak osobe koja je taj geografski prostor napustila pre četvrt stoljeća, kratke slike iz dalekog Japana su najsvetlijе, po prirodi možda najsličnije poetici koju autorka bira za ovu svoju prozu. Celi završni, četrnaesti fragment Prvog dela romana, onog koji nosi naslov isti kao i priča B. Pilnjaka, započinje jednim sećanjem na neki „djedinjasti oblik zadirkivanja ili gatanja. Ugledavši na odjeći znanice končić, znale bismo ga vršcima prstiju pokupiti, zatim dlanom, kao kakvom metlicom, počistiti mjesto gdje smo našle končić, i značajno reći. *Netko plavi misli na tebe* (ako je konac bio bijeli) ili *Netko crni misli na tebe* ako je konac bio crni. *Plavi* je pritom značilo plavokosi, a *crni* crnokosi dječak“ (45).

No ova detinjasta igra prerasta u istom paragrafu u metaforično izrečenu poetiku romana *Lisica*: „Pitam se gdje se izgubila uzbudljiva magija crnih i bijelih konaca. Kamo je nestala? Kamo su nestali konci! Vjerujem da oni i dalje postoje, samo su nevidljivi. Hodajući svjetom, mi raznosimo končiće; u prolazu dotičemo nepoznata tijela, mimoilažimo se, sudaramo, okrznemo nekoga... Tako putuju konci, s ramena na rame, s rukava na rukav. Konci su duše i dah, tako putuju duše živih i mrtvih, uvlače se u nas ispod naših noktiju, tako smo svi, i ne znajući to, povezani“ (46).

A onda u japanskom gradu Kyoto eto gde se ovo naratorsko ja susreće sa isto tako detinjastim običajem kačenja sopstvenih želja ispisanih na papiriće na tzv. Drvo želja, pa se referenca na poetiku opet pomalja:

Na svaki pomak vjetra papirići su se dodirivali proizvodeći suh, šuškav zvuk, neki su se konci pritom isprepleli i zamrsili, neki će i ostati nerazmršeni, a kad puhne jači vjetar i padne kiša slova će se razliti po papiru

i želje će kliznuti napolje kao suze. Možda bi se ovdje na ovome mjestu (rani kolovoz, vrijeme tanabate), mogla završiti priča o tome kako nastaju priče? U Kyotu sam, dakle, bila, i sake sam pila, a ako mi ne vjerujete, provjerite, još mi je sada jezik mokar... (ibid.).

Naravno da se priča, pa čak ni prvo poglavlje romana neće završiti na ovom mestu koje kao da klizi u bajku ovom završnom rečenicom. Trebalo je još dodati niz detalja o naratorkinom vodiču, pa o nekoj spisateljici koja je dane provodila i u Moskvi, i na kraju predočiti čitaocu utisak koji putnica, odnosno sama naratorka, doživljava vozeći se u savršenom japanskom vozu ka Tokiju:

Na staklima nebodera odražavali su se jureći shinkasen i neboderi sa suprotne strane i pretvarali realni pejzaž u usložen, umnogostručen, razlomljen i nadrealan. Bio je to trenutak vizualnog ludila, koje je savršenije i istinitije od bilo čega drugog zrcalilo stvarnosti. Jurila sam kroz multiplicirani svijet. ...] Umnoženim odrazima u staklima nebodera pri-družile su se lisičje sjene, goneći jedna drugu, igrajući se lovice, utrkujući se s vlakom. Na vršcima svojih repova vrtjeli su loptice, vješte žonglerke, varalice, lukavice, majstorice šibicarenja, iluzionistkinje, lisice s jednim, s tri, s pet repova... (49-50).

U pravu je Hannah Weber, koja svoj prikaz ovog romana završava rečenicom: »Lisica je najljupkiji njen roman jer je stvoren ne sastavljanjem, pisanjem priče, nego sanjanjem« (Weber 2018: 2). Ali je veoma važno uočiti da se sva neuhvatljivost, ljupkost prelivanja i pretapanja stvarnog i nestvarnog, faktografije svakodnevice i teške istorije sa krhotinama bajkovitih formula, ostacima narodnih verovanja pojavila i ispisala svoju poetiku baš u doticaju, u živom dodiru naratorke i Japana. Dom

iz poglavlja »Đavolov vrt« produkovao je niz negativnih zapažanja i sve dublje uveravao autorku da ona tu više nema šta da traži, da je njen dom čitav svet. A najudaljeniji od njih, japanski, urodio je plodovima koji čitaocu pružaju putokaze ka tipu pisanja ovog romana, otkrivaju ključeve za njegovo čitanje.

Prozu Dubravke Ugrešić uvek valja pomno čitati, zadržavajući se na svakom detalju; duž narativne linije svoje proze ona seje ne samo niz intertekstualnih citata nego i uputa za čitanje romana kako bi čitaocu omogućila da što prisnije doživi i što dublje uđe u sve nivoe inertekstualnosti od kojih je tekst sagrađen. Specifičan, od evropskog sasvim različit odnos japanske kulture, odnosno japanske književnosti prema „ogoljavanju“, kako stvarnom, fizičkom, tako i „autorskom“ prisutan je već i kod Pilnjaka, ali je onda i sama autorka putujući kroz Japan i čitajući japanske autore toj dimenziji literarne transpozicije, prevođenja specifičnosti japanske u istočnoevropsku, rusku kulturu i literaturu dodala još i svoje putopisne doživljaje zemlje Izlazećeg sunca.

Paralelno sa dokumentarističkim slojevima romana ide autorkino praćenje onih dubokih tragova koja u svakom od nas ostavljaju narodna verovanja, folklorno nasleđe. Simboličke vrednosti koje pojedina bića stiču u dugoj tradiciji narodnih verovanja »upisuju« se u svest anonymo, najčešće kroz sam jezik i svakodnevnu komunikaciju; autorka pridaje veliki značaj baš ovim »citatima«, ovim znakovima koji su upisani u svest svakog čitaoca; iako se ne radi o tekstu nekog određenog autora, sva ta značenja čije poreklo ne znamo, ali značenje poznajemo ugrađuju se u priču, čine teme, motive i postupke složenijima, bogatijima, ali i neodređenijima u isto vreme.

Već je roman *Baba Jaga je snijela jaje* (2008) pleo svoje tokove na izravnoj vezi između bajki, narodnih verovanja i simbolike slika, bića i njihovog ponašanja kakva upoznajemo kroz tu, najstariju ljudsku misao

4

Motto poglavlja na čijem se samom kraju, u poslednjem paragrafu nalazi ovaj opis lisice, glasi: „Prava književna zabava počinje u onome trenutku kada priča izmakne autorovoj kontroli, kada se počne ponašati poput rotirajućih prskalica za travu i prskati u raznim smjerovima; kada trava krene rasti ne zbog vlage, već zbog žedi za bliskim izvorom vlage“ (7).

Čitana u ovom kontekstu slika lisice kakvu kreira D. Ugrešić jeste takođe ‘totem pisaca’, ali je njen simbolička sada prožeta vrednostima kojima se može – u pozitivnom smislu – uspostaviti paralela ne sa piščevom ličnošću i njegovom sudbinom, nego sa tehnikom pisanja, sa proznom poetikom iza koje stoji, kojom se služi pisac.

i osećanje prevedenu u usmenu reč. Počev od naslova, pa do cele jedne bugarske narodne pesme o „obudovjeloj lisici“, koju je autorka postavila na početak završnog, šestog poglavlja najnovijeg romana, lisica je to mitsko biće čija se raznovrsna značenja upisuju u ove razuđene i naizgled s lakoćom ispripovedane proze koja se rasprskava u bezbroj pravaca, opiljaka, fragmenata. Iako se fragmenti nižu spontano, bez čvrstog plana, oni ipak uspevaju da povedu čitaoca u sfere koje autorku već dugo zanimaju: lutalaštvo, nepripadanje i fluidni život pisca bez uporišta, devalvacija književnih vrednosti na svim nivoima i širom čitavog sveta. »Dodatna« vrednost lisice kao mitskog bića je u tome što ju je već Pilnjak smestio u japanski kulturološki ambijent, pa već u njegovoj priči to biće, koje je u svim poznatim kulturama uvek i samo negativno, a u kineskoj kulturi čak i htionsko (Chevalier, Gheerbrant 1983: 353), u Japanu božansko: u Japanu se toj životinji diže oltar. U Pilnjjakovoj priči lisica je još uvek bog lukavosti i izdaje: „Ako se duh lisice useli u čovjeka, rod toga čovjeka je proklet. Lisica je totem pisaca“ (10). A možda je baš činjenica što je u hram lisice Pilnjaka odveo drug Džurba, koji neku godinu kasnije postaje neposredno odgovoran za likvidaciju velikog pisca ruske revolucije, o čemu Ugrešić detaljno izveštava čitaoca (36) uticala i na njegov sud o simboličkoj vrednosti lisice. Lisica kakvu autorka „vidi“ i doživjava, a na osnovu sopstvenog doticaja sa japanskom kulturom, neuporedivo je „mekša“, simpatičnija, humanija od one Pilnjakove decidirane izjave o lisici kao „bogu lukavosti i izdaje“. Evo kakva je japanska vizija lisice koju nam Dubravka Ugrešić prenosi:

Lisičji obrisi plutali su po nebu kao svjetleće nebeske kugle, proizvodili plavičaste iskre i rasprskivali se poput prskalica.⁴ Kitsune. Bila je to njihova iluzionistička orgija. Tu sam negdje osjetila da se i moja priča

o tome kako nastaju priče savila u prsten i vratila na svoj početak, slična lisici koja je izmorena igrom prilegla da se odmori, i sada pospano žmirkajući pada u san. U snu slatko siše vršak vlastita repa kao beba svoj prst (50).

Iluzija, igra, san, pa čak i poređenje sa bebom, najnevinijim ljudskim bićem. I japansko ime za lisicu – kitsune – stoji tu da istakne da se u toj, japanskoj kulturi, u neposrednom dodiru sa njom, lisica »pripitomila«, primila nešto od onih odlika koje tom biću pripadaju u japanskim verovanjima.

Ne poričući nipošto sve negativne konotacije koje narodna verovanja pripisuju lisici, Dubravka Ugrešić je čak nastavila da razvija simboličku povezanost pisca i lisice, nije odustala od svih onih negativnih konotacija koje se za nju vezuju, ali je – zahvaljujući svom ličnom upoznavanju japanske kulture i njihovog ipak drukčijeg odnosa prema ovoj životinji, njoj i u završnom delu svog romana dodelila niz kvaliteta koji je čine simpatičnom: „lisica je sajmišna žonglerka, lajavica, licemjerka, laskavica, ulizica, lakomica, oblaptopnica, sladostrasnica, kradljivica koja se izlaže životnoj opasnosti za mizeran ulov: za kokošji hrbat, za guščiju nogu, za komadić sira, koji pritom ispada iz tuđih usta“ (304). Na završnim stranicama knjige naslovljene *Lisica* čitalac čak u izvesnom smislu oseća sažaljenje prema ovoj životinji. „Lisica je osuđena na samoću, na život izvan svoje vrste: parenje je kratkotrajno, majčinstvo, istina, traje nešto duže, ali ne dovoljno da bi zapunilo pomor samoće“ (ibid.).

Pošto je paragraf pre ovog pripitomljenog opisa skoro pa simpatične lisice, Ugrešić zapisala: »Lisica je Šeherezada. Šeherezada je lisica. Šeherezada je priča o tome kako nastaju priče. Jer Šeherezada, pričanjem priča, kupuje život za naredni dan. Njezina škola kreativnog pisanja

traje tisuću i jednu noć i umjesto školarine u novcu, ona zalaže vlastitu glavu« (ibid.) – jasno je da odgovor o tome kako nastaju priče daje baš ona, lisica-Šeherezada. Istočnjački kvaliteti mitskog bića lisice, koji nisu samo negativni i htonički nego i životno prepoznatljivi, čoveku bliski – sve to stvoreno je u dodiru sa Zemljom izlazećeg sunca. Ogołjavanjem priče i života u Japanu, podizanjem hrama jednom takvom prevrtljivom biću kakva je lisica, opet u dalekom Japanu, istočnjački bajkovitom Šeherezadom, koja se ne igra škole pisanja (a te škole – uključujući i onu čuvenu »Holden« iz Torina – autorka je baš u ovom romanu izvrgla ruglu i pokazala njihovu plitkost), nego celim svojim bićem, svojom egzistencijom garantuje i omogućuje priču i pričanje... Bogatstvo se stiče povezujući geografske, stvarne i imaginarne svetove, iskustva, biografije i bajke, sve po strogo unapred zadatim modelima – intertekstualnost je uvek i svuda prisutna – sve se to može upiti, usvojiti, pretvoriti u značajan princip stvaranja prave priče. Uslov je širina, prostorna, kulturološka, simbolička, sve mora biti jako razvijeno, autor jako obavešten ne samo o svetu koji ga neposredno okružuje; on mora radoznaši ploviti po tuđim tekstovima i putovati po dalekim, što udaljenijim zemljama.

U ovom kontekstu nipošto nije nevažna ni naizgled uzgredno zapožanje: „Znala sam da priča o dalekoistočnim rutama ruske emigracije ni u medijima ni u kulturnoj historiografiji nije dobila ni desetinu pažnje posvećenu ruskoj dijaspori u Zapadnoj Europi i Americi, možda i zato jer je bila brojčano manja, složenija i (Europljanima i Amerikanicima) nerazumljivija. Sve u svemu, emigrantske priče o Rusima u Iranu, Indoneziji, Kini, u Harbinu i Šangaju, Japanu, u Australiji ostale su nedovršene, neispričane ili naprosto izvan fokusa“ (76).

Dobro ispričana priča je samo ona koja vodi računa o ukupnoj geografiji, ne samo o zapadnoj hemisferi. Dokument i narodno verovanje,

istorija i mit, ali pre svega geografija, celovita a ne evropocentrična, jeste ono što predstavlja bazu dobre priče. Ponoviće, odnosno na nekoliko mesta u romanu varirati tezu o tome da priče nema bez činjenica, ali da same činjenice ne stvaraju priču. Sofija Gnedih iz Pilnjakove priče doživela je kao užasnu izdaju roman koji je njen muž, Japanac, napisao prateći njihovu intimnost iz dana u dan. S druge strane, „čitalac ostaje pogoden stopostotnom istinitošću priče, kratke biografije koja se sastoji od dveju izdaja: jedne koju je prema Sofiji učinio Tagaki, pisac i muž, kojega je zato i napustila; i druge koju je, povučen istim stvaralačkim impulsom, počinio pisac Pilnjak“ (14). Dok su gole činjenice, ogoljena istina uvredile jednu običnu Evropejku, Sofiju Gnedih, koja se našla u japanskoj kulturi naviknutoj na ogoljavanje i priča i tela, utisak istinitosti i poverenja proizvela je Pilnjakova priča o tome kako nastaju priče zato što:

zapravo ponavlja obrazac bajki; bajki o tajanstvenome biću koje nije od ovoga svijeta; o ‘nepoznatoj sili’ (Zvijer, Voron Voronovič, Zmaj, Sunce, Mjesec, Košćej Besmrtni, Modrobradi itd.) koja odnosi nevjestu iza sedam brda, iza sedam mora, u udaljeno carstvo (ono se u bajkama zove ‘brončanim’, ‘srebrnim’, ‘zlatnim’ ili ‘medenim’ carstvom – [...] I eto paradoksa: da Pilnjakova priča ne sadrži u sebi obrazac bajke, ne bi bila toliko uvjerljiva (19-20).

I banalnost, i cirkuski i filmski efekti i bajkovite formule, pogotovu ove poslednje suštinski su značajan »sastojak« lepe i dobre književnosti; autentičnost široko prisutnih i pomno prikupljenih dokumenata očrava se, pretače u pravu prozu tek ako je materijal predstavljen, zaodnut, složen na fonu onih, čitaocu „oduvek“ poznatih modela na kojima se gradi bajka. Ako „u svaku priču, čak i u bajku, pogotovo u bajku,

mora biti ugrađena komponenta neke više ‘istinitosti’ (istinitost pritom ne treba miješati sa istinom, s uvjerljivošću, sa životnim iskustvom, ni s moralom), jer priča u suprotnome neće ‘raditi’” (305).

Spisateljica-apatrid, uza sve nedaće na koje je kao latalica osuđena, prinosi čitaocu niz raspršenih fragmenata koje povezuje pre svega ideja o blagoslovu, bogatstvu sveta, pod uslovom da se iskreno, izbliza upoznaju sve razlike i sva energija koja isijava iz tih razlika. Roman o lisici je himna globalnom, ali uvek i samo intimno doživljenom, duboko proživljenom, u najdublje čovekove emocije upijenom (gotovo na neki turgenjevljevski, krajnje romantičan način) svetu koji baš kroz to putovanje kroz prostor i vreme postaje i deo nas samih. Priča se stvara od niza fragmenata, njihova raspršenost je vidljiva u svakom književnom tekstu Dubravke Ugrešić, možda u svakom sledećem romanu više nego u onom prethodnom, ali su zato uvek i sve jače te silnice modela, taj svojevrsni DNA pojedinca upisan u kôd bajkovitog pripovedanja, koje očarava i uverava čitaoca da je sve što mu je ispričano, uvek istinito i uverljivo. ♡

Bibliografija

- CHEVALIER, JEAN, GHEERBRANT, ALAIN, 1983: *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaj, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- KURDYLA JENNIFER, 2018: Fox. *Harvard Review Online*. Cambridge: Harvard University.
- [<http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2018/06/Fox.pdf>].
- LACHMANN, RENATE, 1988: Intertekstualnost kao konstitucija smisla. *Intertekstualnost – intermedijalnost*. Ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 75-107. [1983: Intertextualität als Sinnkonstitution. *Poetica*, 15. Amsterdam: Band. 66-107].
- PILJNJAK, BORIS, 1980: *Gola godina, Mećava*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- UGREŠIĆ, DUBRAVKA, 2008: *Baba Jaga je snijela jaje*. Zagreb: Nakladnik: Vuković & Runjić.
- UGREŠIĆ, DUBRAVKA, 2017: *Lisica*. Zagreb: Fraktura.
- WEBER, HANNAH, 2018: Fact and Fox: enter the world of Dubravka Ugrešić's new novel, a visheral study in elusiveness. *The Calvert Journal*, 8 May 2018. [<http://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2018/05/Fact-and-Fox-enter-the-world-of-Dubravka-Ugre%C5%A1i%C4%87%E2%80%99s-new-novel-a-visceral-study-in-elusiveness-.pdf>].

Riassunto

Dubravka Ugrešić si è sempre ispirata alla letteratura russa, in particolare a quella d'avanguardia. Il protagonista del suo romanzo *La Volpe (Lisica)* è Boris Pil'njak (1894-1938), scrittore russo della prima metà del XX secolo, la cui opera, *Una storia su come si fanno le storie*, sembra dare a Ugrešić la base della trama principale. Tuttavia, un momento significativo nella storia di Pil'njak è il suo incontro con la cultura giapponese. Ugrešić intreccia elementi originali della prosa di Pil'njak con le proprie impressioni del Giappone e degli autori giapponesi. Il romanzo segue quindi la vita di un autore russo che è entrato in contatto con la cultura giapponese affinché Ugrešić possa esaminare meglio la cultura delle sfumature, dell'oscurità, del tatto e delle ombre. Seguendo questa tecnica l'autrice include nel romanzo anche immagini di vari altri paesi e città, da Napoli a Torino, Londra, l'America centrale e la Croazia. Il codice culturale giapponese diventa così modello di stile e di narrazione in questo affascinante romanzo che con occhio critico si focalizza sullo stato della vita culturale e sociale nella società di oggi. Soprattutto quando presenta la vita nella Croazia di oggi (terzo capitolo, intitolato *Il giardino del diavolo*) la critica diventa molto atroce. Il romanzo si potrebbe leggere anche come una critica della società odierna sul suolo della Jugoslavia di una volta. Come se Ugrešić sentisse che questo sarebbe stato il suo ultimo romanzo: l'autrice è mancata il 17 marzo 2023.

Marija Mitrović

Marija Mitrović, già professore ordinario di slavistica, prima a Belgrado (fino al 1993) e poi presso la Facoltà di Lettere dell’Università di Trieste. È stata tra i fondatori e per anni anche l’editore della rivista quadrimestrale scientifica Književna istorija (Storia letteraria) di Belgrado (1968-1991), ha pubblicato una storia della letteratura slovena dal medioevo ai giorni nostri (Pregled slovenačke književnosti, 1995; rielaborato e tradotto in tedesco Geschichte der slowenischen Literatur, Klagenfurt 2001). Suoi saggi scientifici (circa duecento) riguardano il campo della letteratura e cultura serba, croata e slovena. Ha curato vari libri sull’immagine della città di Trieste nella cultura e letteratura serba: Sul mare brillavano vasti silenzi (Trieste 2004), Svetlost i senke. Kultura Srba u Trstu (Belgrado 2007) e Cultura serba a Trieste (Argo, Lecce 2009). Insieme con Bojan Mitrović ha pubblicato Storia della cultura e della letteratura serba (Argo, Lecce 2015).

Marija Mitrović, former full professor of Slavic Studies, first in Belgrade (until 1993) and then at the Faculty of Letters of the University of Trieste. She was one of the founders and for years also the editor of the quarterly scientific journal Književna istorija (Literary history) of Belgrade (1968-1991), she published a history of Slovenian literature from the Middle Ages to the present day (Pregled slovenačke književnosti, 1995, translated into German – Geschichte der slowenischen Literatur, Klagenfurt 2001). His scientific essays (about two hundred) concern the field of Serbian, Croatian and Slovenian literature and culture. She has edited various books on the image of the city of Trieste in Serbian culture and literature: Vast silences

shone on the sea (*Trieste 2004*), *Svetlost i senke. Kultura Srba u Trstu (Belgrade 2007)* and Serbian culture in Trieste (*Argo, Lecce 2009*). Together with Bojan Mitrović she published the History of Serbian culture and literature (*Argo, Lecce 2015*).

Dostoevskij nelle riflessioni di alcuni rappresentanti della “Literarische Moderne” tedesca

Dostoevsky in the Thought of Some Representatives of the German “Literarische Moderne”

Nell'articolo si mette in rilievo come gli scrittori e gli intellettuali tedeschi della cosiddetta “Literarische Moderne” si trovassero sovente sotto l'influsso degli enigmatici personaggi di F. Dostoevskij. L'articolo, tuttavia, pone l'attenzione su come gli (anti)eroi decadenti si rivelino essere al massimo dei ‘sosia’ degli eroi dostoevkiani, non i loro ‘parenti’, poiché essi mancano di quella forza, morale o spirituale, positiva o negativa, che nel bene o nel male possiedono i principali personaggi del grande scrittore russo.

The article highlights how German writers and intellectuals of the so-called “Literarische Moderne” were often under the influence of F. Dostoevsky's enigmatic characters. In the article, however, it is pointed out how the decadent (anti)heroes turn out to be at best ‘doubles’ of the Dostoevskian heroes, not their ‘relatives’, because they lack the strength, moral or spiritual, positive or negative, that for better or worse the major characters of the great Russian writer possess.

F. DOSTOEVSKIJ, LITERARISCHE MODERNE, H. HESSE, T. MANN, W. BENJAMIN, EROI / ANTIEROI, DECADENTISMO, MALATTIA

F. DOSTOEVSKY, LITERARISCHE MODERNE, H. HESSE, T. MANN, W. BENJAMIN, HEROES / ANTI-HEROES, DECADENCE, ILLNESS

¹ *I fratelli Karamazov ovvero il declino dell'Europa. Considerazioni sulla lettura di Dostoevskij*, trad. it. in H. Hesse, *Saggi. Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1965. A proposito del pensiero di H. Hesse come rappresentante della "Literarische Moderne" si vedano, tra gli altri, Schärf (2004: 70-87) e Huber (2004: 175-201).

Si sente spesso la tentazione di cedere all'impulso e dire che il mondo di Dostoevskij è molto simile a quello della generazione successiva, quella dei simbolisti e dei decadenti. È difficile, per esempio, trattenerci dall'abbinare Stavrogin a uno dei magnifici esemplari di depravati decadenti, o Raskol'nikov a un visionario intento a quell'"azione" che trasformerà la vita sua e, per estensione, quella dell'umanità tutta in una vita bella e feroce.

Ciò nonostante, non è necessario andare molto a fondo per capire che quell'impulso era avventato, istintivo e superficiale: basta infatti mettere di profilo una delle creature dostoievskiane per accorgersi, e nonostante tutto ancora con sorpresa, che contrariamente agli 'eroi' decadenti essa di profili ne ha due, come Giano bifronte. Essi sono mostruosi per crudeltà, cinismo, volgarità, bontà, santità: mai però per mediocrità, sempre per grandezza.

Già si era discusso molto su Dostoevskij quando nel 1919 Hermann Hesse scrisse un saggio molto penetrante su *I fratelli Karamazov* (*Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskij*).¹ Questo concetto espresso dall'autore di *Siddharta* non era particolarmente nuovo quando individuava la 'duplicità' dei caratteri dostoievskiani e li riconduceva all'eterno scontro fra Bene e Male, ma aveva il merito per un 'occidentale' (sebbene assai sensibile al canto delle sirene del Gange) di aver intuito il pericolo che per la cultura europea veniva da Oriente. Cinque anni prima Andrej Belyj aveva dipinto lo sgomento di Pietroburgo di fronte al pericolo che viene dall'Est, ma Belyj era russo e le sue antenne per natura e tradizioni erano più sensibili a segnali di tal genere.

Il saggio di Hesse, frutto di lunghi studi sull'opera dostoievskiana, esprime tutta la sua preoccupazione e nel contempo la sua delusione: Dostoevskij è ormai lo scrittore più amato dalla gioventù tedesca, più

di Goethe, più di Nietzsche: “Nelle opere di Dostoevskij, e nel modo più pregnante nei *Karamazov*, mi appare espresso e preannunciato con mostruosa chiarezza ciò che io per me chiamo il ‘tramonto dell’Europa’. Il fatto che la gioventù europea, e persino quella tedesca, senta Dostoevskij come il suo grande scrittore, non Goethe, e nemmeno Nietzsche, credo che sia decisivo per il nostro destino” (Hesse 1968: 162).²

Il tramonto dell’Europa, in cui Hesse crede, era stato già annunciato un anno prima, nel 1918, dal primo volume della famosa opera di Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (Il tramonto dell’Occidente). Spengler tentava un’impossibile schematizzazione del divenire della storia individuando quattro stadi storico-culturali: l’Oriente, la Classicità, il Mondo arabo, l’Occidente, e osservava che quest’ultimo è giunto all’estrema fase evolutiva della sua maturazione, alla quale seguirà fatalmente la decadenza. Ma mentre Spengler, contraddicendosi, prevede una sfogorante rinascita della Germania, che diverrà egemone culturale del mondo, Hesse porta alle estreme conseguenze il tramonto, al quale potrà seguire solo l’alba dell’ideale asiatico, “ex oriente lux” predicava già Herder, che conquisterà gradualmente le tenebre in cui è avvolta l’Europa. Ma che cosa è questo ‘ideale asiatico’ che sta per conquistare il vecchio mondo europeo? “Si tratta, per dirla in breve, della rinuncia ad ogni etica e morale stabilita in favore di una disposizione a tutto comprendere, tutto accettare, in favore di una nuova, pericolosa, terribile santità, come quella proclamata dallo starec Zosima, come quella vissuta da Aleša, come quella espressa fino alla più precisa consapevolezza da Dmitrij e più ancora da Ivan Karamazov” (Hesse 1968: 164).³

È dunque la sostituzione di un pensiero morale ed etico posto come metro di comportamento, e perciò anche caldo rifugio della

² “In den Werken Dostoevskij, und am konzentriertesten in den ‘Karamasoff’, scheint mir das, was ich für mich den ‘Untergang Europas’ nenne, mit ungeheurer Deutlichkeit ausgedrückt und vorausverkündigt. Daß die europäische, zumal die deutsche Jugend Dostoevskij als ihren großen Schriftsteller empfindet, nicht Goethe, auch nicht einmal Nietzsche, das scheint mir für unser Schicksal entscheidend”.

Per un giudizio della critica russa di epoca sovietica relativamente al pensiero di Hesse riguardo all’influenza di Dostoevskij sulla cultura occidentale si veda Berezina (1978: 220-234).

³ “Es ist, kurz gesagt, die Abkehr von jeder festgelegten Ethik und Moral zugunsten eines Allesverstehens, Alles-gelassen, einer neuen, gefährlichen, grausigen Heiligkeit, wie sie der Greis Sosima vorverkündigt, wie sie Aljescha lebt, wie sie Dmitrij und noch weit mehr Iwan Karamasoff bis zur deutlichsten Bewußtheit aussprechen”.

4

“aus seinem anfänglichen Nimbus von Haltung, Verstand, Kühle und Wissenschaftlichkeit”.

coscienza smarrita, con l’istinto primigenio che sente il potere del Bene e del Male in eguale misura e in eguale misura lo compiace, senza scelte di campo, libero da pastoie morali. L’esarito e vulnerabile uomo europeo verrà ucciso dall’“uomo russo”, non però in modo cruento, ma mediante l’inoculazione dell’ideale asiatico che gradatamente lo trasformerà e trasfigurerà poi in modo definitivo. Hesse porta l’esempio della palese metamorfosi di Ivan Karamazov, “dalla sua iniziale aureola di contegno, ragione, freddezza e scientificità” (Hesse 1968: 164)⁴ nell’isteria della sua conversazione col diavolo, da “Zivilisationsmensch” (uomo della nostra civiltà) a Karamazov, da europeo a russo.

La scelta di campo per il Bene o per il Male che l’uomo russo non può fare spiega il doppio profilo da Giano dei personaggi dostoevskiani: essi possiedono contemporaneamente una qualità e il suo contrario, stabiliscono con ciò la supremazia del principio caotico. Questo principio è sostanzialmente quello che Goethe chiama il “mondo delle Madri”, là dove Mefistofele invita Faust a scendere: esso si contrappone al principio luminoso, razionale, ‘paterno’, che Dostoevskij sistematicamente elimina. L’unico parricidio autentico è quello commesso nei *Fratelli Karamazov*, ma quanti padri ha già ‘assassinato’ Dostoevskij? Raskol’nikov non ha padre, ma ha una madre molto rappresentativa; Stavrogin ha solo la madre, ma imperiosa, imperante, e un ‘padre spirituale’ che farfuglia – Stepan Trofimovič.

Ma per Hesse è Myškin, che non ha né padre né madre, la figura centrale dell’opera dostoevskiana, colui che più di tutti incarna il principio asiatico, caotico; così nel saggio dello stesso anno intitolato *Gedanken zu Dostojewskijs “Idiot”* (Pensieri sull’Idiota di Dostoevskij): “[...] noi in Myškin e in tutte queste figure non sentiamo esemplarità nel senso di ‘Così devi diventare!', bensì necessità nel senso

di ‘Attraverso questo dobbiamo passare, questo è il nostro destino!’” (Hesse 1968: 185).⁵

La ‘magia’ di Myškin, per la quale tutti lo deridono amandolo e lo cercano temendolo, sta nella sua ‘anormale’ capacità non solo di accogliere in sé tutto, come Gesù Cristo segno di contraddizione (analogia non gradita a Hesse), ma anche “di poter comprendere e approvare per un istante, per il lampo di un istante, tutto ciò che esiste al mondo. Lì sta il nocciolo del suo essere [...]”; “Chi sente come intercambiabile, anche per un solo momento, spirito e natura, bene e male, quello è il peggior nemico di ogni ordine, lì inizia il caos” (Hesse 1968: 182-183).⁶

L’insistenza di Hesse sul termine “momento” parrebbe strana, e il termine stesso alquanto sibillino, se egli non avesse già chiarito la sostanza di questo momento, che è quello dell’attacco epilettico, mal caduco per chi lo osserva dall’esterno, morbo sacro per chi ha l’esperienza dello stato crepuscolare folto di visioni apocalittiche o paradisiache. Hesse, riconoscendolo determinante, tocca il problema dell’epilessia, ma tangenzialmente, e prosegue sulla linea concettuale del tramonto d’Europa, tema che gli stava molto a cuore dopo la catastrofe bellica, e che trattò anche in altri saggi [*Zarathustras Wiederkehr* (Il ritorno di Zarathustra), 1911; *Blick ins Chaos* (Uno sguardo nel caos), 1920].

Thomas Mann, invece, si sofferma specificamente proprio sul tema della malattia. Mann ha spesso riconosciuto il suo debito nei confronti di Dostoevskij,⁷ e il terrore che il disordine artistico si impadronisca dell’ordine borghese (*I Buddenbrook*), la peste del corpo sano (*Morte a Venezia*), l’irrazionale della ragione (*La montagna incantata*),⁸ va visto nondimeno sub specie dostoevskiana. Anche Mann, come Hesse e altri ancora in quell’epoca, vedeva nella Russia il principio asiatico

⁵ “[...] wir fühlen bei Myschkin und allen diesen Figuren nicht Vorbildlichkeit im Sinne von ‘So sollst du werden!’, sondern Notwendigkeit im Sinne von: ‘Durch dies müssen wir hindurch, dies ist unser Schicksal!’”.

⁶ “[...] für einen Moment, für den Blitz eines Momentes, alles verstehen und bejähnen zu können, was in der Welt ist. Dort liegt der Kern seines Wesens [...] [...] Wer Geist und Natur, Gut und Böse, sei es auch für einen Moment, als wechselbar empfindet, ist der furchtbarste Feind jeder Ordnung, dort beginnt das Chaos”.

⁷ Si vedano a questo proposito Fridlander (1978: 158), Renner (1994: 398-415).

⁸ Ho riportato questa traduzione italiana del titolo del romanzo *Der Zauberberg* perché è quella invalsa nell’editoria nostrana. Vale tuttavia la pena di rilevare che tale versione tradisce sostanzialmente il significato originario in quanto la montagna in questione non è oggetto, ma attore di incantesimo. Pertanto, più corretto sarebbe tradurre “La montagna dell’incantesimo”, o “La montagna magica”.

9

“Il est moribond, et moi, je suis amoureux, eh bien!”; “Car le corps c'est la maladie et la volupté, et c'est lui qui fait la mort”; “Oui, mon Dieu, laisse-moi sentir l'odeur de la peau de ta rotule sous laquelle l'ingénieuse capsule articulaire secrète son huile glissant. Laisse-moi toucher dévotement de ma bouche l'arteria femoralis qui bat au front de ta cuisse et qui se divise plus bas en les deux artères du tibia!”

che bussa alla porta della vecchia Europa, e una figura come la bella russa Claudio Chauchat (*La montagna incantata*) non è che l'ipostasi di tale concezione.

Uno studio specifico dedicato a Dostoevskij Mann non l'aveva mai pubblicato, fino a quando nel 1946 apparve *Dostojewski – mit Maßen* (Dostoevskij, ma con misura). È naturale che Mann fosse attratto dalla malattia di Dostoevskij, essendo lui stesso un esperto e un fautore della malattia quale prova attraverso cui si forgia la personalità artistica, come esperienza elitaria per chi la sa apprezzare nel suo significato di viaggio in un'altra dimensione umana. Anche Thomas Mann sperimentò, Hans Castorp incarnato, la degenza nel sanatorio di Davos, seppure per breve tempo, ma la sua malattia, quella che egli rappresenta, è anche la malattia della volontà, il morbo dell'Europa decadente ed estetizzante, ormai all'ultimo stadio di maturazione, soglia verso la decomposizione. In quell'aria di montagna, tersa, asciutta, si direbbe asettica, nel lindore del sanatorio “Berghof”, si consuma un'Europa malata e prossima alla putrefazione. Non è solo il misticismo dell'ex-gesuita Naphta che minaccia il razionalismo di Settembrini, non sono solo i corpi che vengono consunti dalla tisi, ma è anche l'amore, o forse meglio l'attrazione, di Castorp verso Claudio a portare già i segni della consunzione. Quello di Castorp non è amore ideale, non è nemmeno amore sensuale, è amore anatomico: “Lui è moribondo e io innamorato, che farci?”; “Perché il corpo è la malattia e la volontà, ed è lui che fa la morte”; “Dio mio, sì, fammi sentire l'odore della pelle della tua rotula sotto la quale l'ingegnosa capsula articolare secerne il suo olio lubrificante. Lasciami toccare con la bocca, devotamente, l'arteria femoralis che pulsava sulla superficie della tua coscia e che più giù si divide nelle due arterie della tibia” (Mann 1966: 476-477);⁹ ...e le foto che si scambiano i due amanti sono le loro radiografie.

La malattia di Dostoevskij di cui Mann parla nel suo saggio è invece di tutt'altro genere, è una malattia nervosa che confina con le regioni dello spirito, l'epilessia, e che si riflette in vari personaggi, in Kirillov come in Myškin o in Smerdjakov, e si distingue per due caratteristiche salienti: la sensazione di immensa e luminosa beatitudine nel momento dell'attacco e l'estremo abbattimento fisico e spirituale che segue. Questi due stati diametralmente opposti in cui si trova proiettato l'epilettico, o vengono espressamente descritti da Dostoevskij, o sono indirettamente presenti anche in personaggi che non compiono come portatori della malattia, e si evidenziano sotto forma di stati di estrema esaltazione ideale o di abbruttimento psichico e fisico. Ciò trova conferma nell'affermazione di uno dei più profondi conoscitori dell'opera dostoievskiana, Jacques Catteau: "I personaggi non epilettici che in un modo o nell'altro accedono alla stessa rivelazione di Myškin, vuoi per onirismo puro (il sogno dell'età dell'oro): Stavrogin nei *Demoni*, Versilov nell'*Adolescente*, l'eroe del *Sogno di un uomo ridicolo*, vuoi per un sentimento esistenziale come Kirillov nei *Demoni*, tutti sono dotati di una costituzione patologica e, ancor più, di una propensione all'epilessia, come nel caso di Stavrogin e Kirillov" (Catteau 1978: 170).¹⁰

Thomas Mann ravvisa nell'esaltazione e nella prostrazione susseguente all'attacco epilettico una relazione con l'atto sessuale: "Io non so che opinione abbiano i neurologi sul 'morbo sacro', ma a mio avviso esso ha inconfondibilmente le sue radici nella sfera sessuale ed è una selvaggia ed esplosiva manifestazione della sua dinamica, un atto sessuale metaforico e trasfigurato, un eccesso mistico" (Mann 1968: 10-11).¹¹

Mann pone però l'accento sulla seconda fase, che svela il complesso di colpa latente in Dostoevskij e che sarebbe la molla di tante situazioni determinanti dei suoi romanzi. D'altro canto, crediamo che anche la prima fase, quella dell'esaltazione, non sia priva di significato in quanto

10

"Les personnages non-épileptiques qui accèdent d'une manière ou d'une autre à la même révélation que Myškin, soit par l'onirisme pur (le rêve de l'âge d'or): Stavrogin dans les *Démons*, Versilov dans l'*Adolescent*, le héros du *Rêve d'un homme ridicule*, soit par un sentiment existentiel d'éternité comme Kirillov dans les *Démons*, sont tous dotés d'une constitution maladive et plus même, pour Stavrogin et Kirillov, de propension à l'épilepsie". Catteau, vero vivisezionatore dei testi dostoievskiani, riferendosi prima a Svidrigajlov e poi a Stavrogin, rileva che "gli bastava sentire il fruscio delle vesti di Dunja e credeva di diventare epilettico", e che "dopo questi scandali Stavrogin è scosso da accessi di febbre fredda".

11

"Ich weiß nicht, wie die Nervenärzte über die 'heilige Krankheit' denken, aber nach meiner Meinung hat sie ihre Wurzeln unverkennbar im Sexualen und ist eine wilde und explosive Erscheinungsform seiner Dynamik, ein versetzter und transfigurierter Geschlechtsakt, eine mystische Ausschweifung".

12

“Worauf es mir an- kommt, ist erstens ein gewisser Parallelismus im Denken der beiden großen Kranken und ferner das Phänomen der Krankheit als Größe oder der Größe als Krankheit [...] Mit anderen Worten: Gewisse Errungenschaften der Seele und der Erkenntnis sind nicht möglich ohne die Krankheit, den Wahnsinn”. Il secondo “grande malato” a cui fa riferimento Mann è F. Nietzsche.

è possibile riscontrarla, idealizzata in un contesto universale, nella luce del Bene che illumina Zosima, o Myškin, o il Raskol’nikov della “grande azione futura”. Mann, però, giustamente sposta la sua attenzione dal contesto patologico-erotico a quello patologico-eroico. Non è tanto importante, infatti, l’aspetto della malattia nelle sue implicanze sessuali, poiché nelle opere di Dostoevskij la sessualità non ha una spiccata dignità tematica o narrativa. Anche in personaggi come Svidrigajlov e Stavrogin, che per libidine hanno compiuto azioni orrende, non è essa il tratto che li distingue; il primo non tanto è il più meschino fra gli anti-eroi dostoievskiani per la sua libidinosità, del resto poco evidente, bensì per la sua mancanza di onore, di dignità, essendo stato ‘comprato’ dalla moglie e con ciò stesso liberato dai debiti di gioco; Stavrogin è forse il più inquietante di tutti, certo non solo per aver abusato di una bambina, bensì per la somma di tutte le sue qualità negative.

Pertanto, come dicevo, non il contesto patologico-erotico (sessuale) è significativo, quanto quello patologico-eroico, ove per eroico va inteso ciò che nel personaggio è grande. Mann rileva che la malattia in quanto tale, lungi dall’essere sinonimo di debolezza, è di per sé segno di distinzione e la mette in rapporto diretto con la grandezza: “A mio modo di vedere esiste innanzitutto una sorta di parallelismo nel pensiero di questi due grandi malati, e in secondo luogo il fenomeno della malattia intesa come grandezza e della grandezza intesa come malattia. [...] In altre parole: certe conquiste dello spirito e della conoscenza non sono possibili senza la malattia, senza la pazzia” (Mann 1968: 14.15).¹²

Mann non lo specifica, ma siamo certi di non stravolgere il suo pensiero se diciamo che nel concetto di ‘grandezza’ rientra anche quello di grandezza d’animo, che può esprimersi sia nell’amore che nell’odio. Molti dei personaggi di Dostoevskij sono grandi, infatti, anche per la loro capacità di amare. Myškin irradia amore, ma anche uno

sprezzatore della vita umana come Raskol'nikov si redime non tanto per la pena scontata al bagno penale, quanto per essersi riscattato con l'esperienza d'amore. Raskol'nikov, però, è solo diventato 'più' grande, mentre Sonja da quel personaggio umile che era, proprio in virtù dell'amore per lui è diventata addirittura un'eroina. La ragazzina smunta e spaurita, la piccola prostituta di Pietroburgo, dopo le confidenze di Raskol'nikov improvvisamente acquisisce forza, il suo sguardo brilla, ed è lei a dire al "superuomo" cosa deve fare, qual è la strada della redenzione e della futura grande azione. Raskol'nikov, prima tanto al di sopra di lei, si trova ora in basso, anche fisicamente: "Встань! (Она схватила его за плечо: он приподнялся, смотря на нее почти в изумлении)" (Dostoevskij 1973b: 322); ma è solo l'inizio della nuova condizione nel rapporto fra i due, poiché alla fine, quando dopo anni di bagno penale, dopo aver quasi disprezzato l'assiduità di Sonja, Raskol'nikov capisce la grandezza dell'amore che lei prova per lui, cade come fulminato, "но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам" (421). La posizione è ormai definitivamente invertita ed è Sonja a trionfare alta e luminosa su di lui; ma su ambedue trionfa la grandezza, la loro forza d'animo, la loro eccezionalità.

Un'eccezionalità che può essere riscontrata anche al negativo (si pensi a Stavrogin o a Fedor Pavlovič Karamazov) e che reca comunque i caratteri della compattezza e dell'incorruttibilità. Le creature di Dostoevskij sono monolitiche proprio perché incarnano un concetto, un'idea, o un ideale. Esse vengono poi lavorate a sbalzo mediante le contraddizioni di cui sono portatrici, incoerenze più strumentali che effettive, probabilmente atte a evitare rischi di prevedibilità e assuefazione al personaggio, affinché esso, essendo monolitico, non risulti monocorde. Mediante la dialettica delle loro contraddizioni, a volte tanto stridenti da riuscire persino volgari, le creature di Dostoevskij

trovano la sintesi proprio in questa loro fedeltà all'idea di cui sono portatrici, nella coerenza di fondo con la loro missione o col loro destino. Quali che siano le vicende in cui si troveranno coinvolti, per quanto pervertitori o benefici siano i casi che loro occorreranno, essi passeranno sostanzialmente immutati queste prove, ovvero vi troveranno gli strumenti validi per proseguire sulla propria via.

Tale coerenza, se fosse rappresentata graficamente, avrebbe l'andamento di una linea retta orizzontale che ad un certo punto si spezza formando (per i personaggi positivi) un segmento discendente, poi uno ascendente, per poi ritrovare di nuovo il suo andamento retto orizzontale; ove per i personaggi negativi i segmenti hanno l'andamento opposto, prima ascendente e poi discendente. Si consideri la vicenda di Raskol'nikov: egli è stato creato personaggio positivo, il suo ideale era puro, ma peccava di eccesso di razionalismo, la sua impresa era condotta solo col cervello e non col cuore. Pertanto egli è stato "condannato" all'avvilimento di un delitto meschino, di una situazione da braccato e infine da galeotto; ma già il bagno penale costituisce la fase ascendente, e la futura "grande azione" non è, a mio avviso, che lo stesso ideale raskol'nikoviano originario visto attraverso a lente dell'amore; queste lenti sono lo strumento da lui reperito durante le prove subite.

A questo schema si può applicare anche la vicenda di Myškin: dall'innocenza della vita naturale sulle montagne della Svizzera agli intrighi di Pietroburgo, e poi alla pazzia definitiva (che nella sostanza significa ritorno ad uno stato di perenne innocenza); dallo sfavillio delle vette alle brume dei canali, e poi alla luce beatificante di un perpetuo attacco epilettico.

Di contro, lo schema si inverte se si studia la vicenda di Stavrogin. Personaggio negativo, sebbene suscettibile di fascinazioni mistiche che lo rendono forse il più ambiguo e attraente di tutti, egli non diviene

positivo né tramite l’ideale politico, al quale concede solo il suo carisma personale, né con la pietà per i deboli, che è soprattutto desiderio psicopatico di degradazione e avvilimento (matrimonio con Mar’ja Lebjadkina), né mediante il rapporto con figure positive (Stepan Trofimovič, in parte, Daša, Tichon).

Allo stesso modo Svidrigajlov avrebbe potuto riscattarsi con un rapporto corretto nei confronti di Dunja, ma anch’ella fu per lui un’occasione perduta per la conversione. Svidrigajlov è nato negativo e negativo doveva morire.

Tuttavia i personaggi dostoevskiani ribadiscono la propria univocità anche sotto il profilo tecnico. Valga solo un accenno ai concetti espressi da Bachtin a questo proposito e che si condensano nella constatazione che Dostoevskij situa i suoi eroi nello spazio e non nel tempo. Uno dei mezzi tecnici prediletti da Dostoevskij nel tentativo di superare il tempo nel tempo, di fermare il tempo in fissità del reale, di coniugare movimento e staticità, è l’avverbio *vdrug* (d’improvviso), usato spesso, e di preferenza all’inizio delle scene decisive dei suoi romanzi.¹³ Esso esprime l’imprevedibilità, la velocità delle sequenze temporali, la sorpresa, la fulmineità, e può forse essere interpretato come uno dei risultati dell’esperienza esistenziale di Dostoevskij. Vari studiosi, fra i quali J. Catteau, mettono in relazione diretta la traumatica esperienza della commutazione della condanna a morte in quella ai lavori forzati con l’esperienza dell’aura che precede l’attacco epilettico. Scrivendo al fratello Michail, il 22 dicembre 1849, a proposito delle sensazioni provate nell’istante tremendo in cui la sua psiche subì la prova del passaggio da uno stato di morte certa a quello di vita ritrovata, così si esprimeva: “Жизнь – дар, жизнь – счастье, каждая минута могла быть веком счастья. Si jeunesse savait!” (Dostoevskij 1985: 164). Già in questa precisazione si può cogliere la tendenza a negare il senso

13

Si veda a questo proposito I. Verč (1977).

del tempo: un minuto equivale a un secolo per la densità di pensieri, di emozioni e di sensazioni che in esso possono concentrarsi. Il totale superamento del tempo, la vera eternità egli la sperimentava nella fase iniziale dell'attacco epilettico.

L'eterna armonia che fa dimenticare ogni umana miseria, lo stato di grazia in cui non si desidera più nulla se non di proseguire a provare l'eterno appagamento viene descritto da Kirillov nei *Demoni*:

Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: 'Да, это правда, это хорошо'. Это... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о - тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость. Если более пяти секунд - то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд я проживаю жизнь и за них отдам всю мою жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически. Я думаю, человек должен перестать родить. К чему развитие, коли цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы божии (Dostoevskij 1974: 450).

Alla luce di queste parole ci pare che si possa confermare quanto già detto, ossia che la pazzia in cui cade Myškin è una sorta di perpetuo

attacco epilettico nella fase dell'aura. Dostoevskij, a onor del vero, non lo dice espressamente; egli parla di *pazzia tout-court*, ma il fatto che Kirillov e Myškin siano ambedue epilettici, induce a credere che le parole del primo trovino la loro ipostasi nella figura stessa del secondo, in toto, essendo l'angelicità del principe più che evidente sia nell'aspetto (“*молодой человек, тоже лет двадцати шести, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою востренькою, почти совершенно белою бородкой.* Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь.

Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное...”; Dostoevskij 1973a: 6), sia soprattutto nella inconsueta mancanza di pulsioni erotiche; egli sta serafico sia di fronte ad Aglaja che di fronte a Nastas'ja Filiippovna. C'è chi interpreta questo comportamento con una presunta impotenza di Myškin (cfr. Praz 1984: 261), ma senza giungere a conclusioni così drastiche, e per altro poco significative, è sufficiente ricordare quanti hanno ravvisato in questo personaggio “assolutamente buono” la figura di Cristo. Vi accenna ancora Catteau: “L'eternità è vissuta come una sintesi *nell'istante* del passato, presente e futuro, e soprattutto come l'annuncio di una risurrezione di tutti gli esseri, di un rinnovamento, ossia di un eterno ritorno all'innocenza aurorale. [...] Ma per convincersi dell'esistenza dell'eternità egli è costretto a passare tramite la mediazione di Cristo” (Catteau 1978: 174).¹⁴

Va ricordata un'altra analogia a proposito della figura di Cristo rapportata a Myškin: nel suo soggiorno svizzero il principe era circondato dai fanciulli e riusciva a comunicare con loro meglio che con chiunque altro; egli li amava riamato. Myškin si identifica con quei

14

“L'éternité est vécue comme une synthèse dans l'instant des passé, présent et futur et surtout comme l'annonce d'une résurrection de tout l'être, d'un renouveau, donc d'un éternel retour à l'innocence aurorale. [...] Mais pour se persuader de l'existence de l'éternité, il est contraint de passer par la médiation du Christ”.

15

“Das reine Wort für das Leben in seiner Unsterblichkeit ist aber: Jugend. Das ist die große Klage Dostoevskij's in diesem Buche: das Scheitern der Bewegung der Jugend; Wie die politische Lehre Dostoevskij's immer wieder die Regeneration im reinen Volkstum für die letzte Hoffnung erklärt, so erkennt der Dichter dieses Buches im Kinde das einzige Heil für die jungen Menschen und ihr Land; Weil Natur und Kindheit fehlen, ist das Menschentum nur in einer katastrophalen Selbstvernichtung zu erreichen”.

16

“Die Psychologie der Dostoevskischen Personen ist dagegen gar nicht das, wovon der Dichter wirklich ausgeht. Sie ist gleichsam nur die zarte Sphäre in der aus dem feurigen Urgas des Nationalen im Übergange sich die reine Menschlichkeit erzeugt. Psychologie ist nur der Ausdruck des Grenzdaseins des Menschen. Wirklich ist alles das, was sich im Kopf unsrer Kritiker als psychologisches Problem darstellt, gerade ein solches nicht”.

ragazzi semplici, si identifica con l'innocenza stessa della gioventù, e al pari di lei egli è spiritualmente ferito e paralizzato. Walter Benjamin afferma: “La parola più pura per designare la vita nella sua immortalità è Gioventù. Ecco il grande lamento di Dostoevskij in questo libro: il fallimento del movimento giovanile” e prosegue: “Così come l'insegnamento politico di Dostoevskij dichiara costantemente come ultima speranza la rigenerazione nella purezza dell'anima popolare, così il poeta di questo libro riconosce nel fanciullo l'unica salvezza per i giovani e per il loro paese”. E così conclude: “Poiché mancano natura e fanciullezza, l'umanità potrà essere conquistata solo mediante un catastrofico autoannientamento” (Benjamin 1977: 240).¹⁵

Tuttavia l'insistenza sulla componente patologica del romanzo non va confusa con un tentativo di interpretazione psicologica. Non è tanto la questione strettamente psichiatrica che qui interessa, nella quale peraltro non sono in grado di vantare alcuna autentica competenza, quanto soprattutto il suo aspetto somatico, ovvero la fase estatica che precede l'attacco epilettico vero e proprio; perciò il mio interesse si appunta precipuamente sulle sensazioni provate dal 'malato' e la loro diretta applicazione nell'esperienza creativa. Tanto meno sono in grado di affrontare la questione inerente l'influenza della malattia sulla psiche di Dostoevskij e, di conseguenza, sulla sua opera. Per queste ragioni non posso che concordare con l'opinione di W. Benjamin: “La psicologia dei personaggi di Dostoevskij, per contro, non è affatto ciò da cui il poeta prende le mosse. È, per così dire, la delicata sfera in cui dall'infuocato gas primigenio del 'nazionale' in trasformazione si è prodotta l'umanità pura. Psicologia è solo l'espressione dell'esistenza liminare dell'uomo. In realtà tutto ciò che nella testa dei nostri critici si rappresenta come problema psicologico, non è affatto tale” (Benjamin 1977: 237).¹⁶

Nel lungo capitolo dedicato da Catteau alla malattia non c'è posto se non per l'epilessia; è di lei che si parla, è lei la protagonista. Nei romanzi di Dostoevskij essa ritorna sempre più reale che simbolica, così come nell'opera di Mann ricorrono morbi fisici, più simbolici che reali. In Dostoevskij l'epilessia è però un fatto, più che solamente vitalistico, squisitamente mistico; essa è slancio, è energia e tensione verso la luce, l'aura d'eternità, è anelito alla perpetua armonia: in Thomas Mann la peste di Venezia, o la tisi sulla montagna dell'incanto, morbo quest'ultimo contratto da Castorp più per empatia e abbandono di sé che per contagio, sono il simbolo della nullità, dell'impotenza dell'uomo, della decadenza della civiltà occidentale; e stupisce che Andrey Belyj nel suo studio dedicato a Ibsen e Dostoevskij (Belyj 1969: 91-100) abbia identificato il primo con la luce delle vette e il secondo con le brume delle bassure. In realtà non tutto è fulgore nel mondo dostoevskiano: non tutti sono epilettici, non tutti hanno visioni paradisiache; molto vi è di magmatico, di indistinto, di ambiguo e torbido, eppure il segno dell'eccezionalità di cui sono marchiate le creature di Dostoevskij è la forza. Esse sono grandi perché forti.

A proposito di Stavrogin, “del resto, si dicevano molte cose, fra l'altro, della sua straordinaria forza fisica” (Dostoevskij 1974: 37). Dostoevskij lo definisce una belva, ma non solo per la sua forza bruta, bensì soprattutto per la forza dell'istinto, per quella forza irrazionale che cancella nell'individuo il senso della paura: Stavrogin è sempre in grado di controllare il suo istinto, egli è sempre all'altezza della situazione, ma tutti lo temono perché sentono che quella forza è in agguato e può esplodere in ogni momento. Non è però solo la forza che si sprigiona con la violenza o nell'ira il tratto distintivo di Stavrogin: in lui c'è la forza eccezionale e superiore dell'uomo superiore, del superuomo, di colui che mette sé stesso alla prova in tutte le situazioni

17

“Это просто какая-то странная идея осуществить необычайное положение, словно упражнение в своих силах нарушить самые ненарушимые нормы приличия”.

18

“Я пробовал везде мою силу. Вы мне советовали это, ‘чтоб узнать себя’. На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она показывалась беспредельно”.

19

“Может-ли непомерно сильный человек жить, когда его желания всегда не сильны. Его сила вовсе не есть сила его желаний, а ‘просто’ сила – ‘чистая воля’. Такая воля может служить чему-то высшему, чему-то еще сильнейшему, но не себе. Однако для этого нужно решиться избрать, отвергнуть свой исключительный критерий красоты. Но этого Ставрогин не может; в этом его фатум”.

ovvero, come ci conferma S. Askol'dov a proposito delle ‘stranezze’ di Nikolaj Vsevolodovič, “non si tratta d’altro che di una certa strana idea di realizzare una situazione inconsueta, né più né meno che un esercizio delle proprie forze nell’infrangere le più infrangibili norme della decenza” (Askol'dov 1924: 14).¹⁷ A ulteriore conferma, a sigillo della figura ormai definitivamente tratteggiata di Stavrogin, Dostoevskij lo induce a scrivere a Daša: “Ho provato dappertutto la mia forza. Me lo consigliavate, ‘per conoscere me stesso’. Alla prova dei fatti, sia per me che per la dimostrazione, come in tutta la mia vita precedente, essa è risultata sconfinata” (Dostoevskij 1974: 514).¹⁸

La tragicità di Stavrogin, dunque, sta nel non aver saputo applicare questa sua forza, come afferma lui stesso nella lettera, e il fallimento di questa forza non impiegata si riflette sul desiderio, che ne viene indebolito e fiaccato, svuotato di motivazione, senza più una meta precisa: “Posso sempre, come potevo sempre prima, desiderare di fare un’azione buona e ne sento piacere; insieme ne desidero anche una cattiva e ne sento ugualmente piacere” (ibidem). La meta dovrebbe essere il mondo della verità, il mondo della bellezza, di quella radiosità che ben conosce Kirillov e forse meglio ancora Myškin; ma, come rileva Askol'dov, questa meta non è per le forze di Stavrogin: “Può un uomo *eccezionalmente forte* vivere quando i suoi desideri non sono mai *forti*? La sua forza non è affatto la forza dei suoi desideri, ma ‘semplicemente’ forza, ‘volontà pura’. Una tale volontà può servire a qualcosa di superiore, a qualcosa di ancor più forte, non a sé stessa. Tuttavia a questo scopo bisogna decidersi a fare una scelta, rifiutare il proprio esclusivo criterio di bellezza. Ma Stavrogin non è in grado di farlo; in ciò sta il suo fato” (Askol'dov 1924: 23).¹⁹

Un altro sensuale è Fedor Pavlovič Karamazov; tuttavia la sua sensualità è diversa da quella di Stavrogin. Quest’ultimo, proprio perché

sa controllare i suoi istinti, proprio perché non ama e non ha desiderato la depravazione, non ne è stato coinvolto, pur avendo sperimentato ogni abiezione. Il volto di Stavrogin non è mai sconvolto da tormenti o passioni morali.

*In Stavrogin, anche se ci fossero delle lotte interiori, noi non le notiamo. In generale noi non notiamo come in lui penetrino ora l'uno, ora l'altro principio ostile. In lui vediamo sempre il suo viso perfettamente controllato. I significati ambigui di questo viso, in verità, si alternano, e spesso ad uno si sostituisce velocemente l'altro. [...] Avviene una sorta di avvicendamento di scenografia spirituale, ma ognuna di queste scenografie è assolutamente armonica ed esprime una personalità unitaria (Askol'dov 1924: 37).*²⁰

In Nikolaj Vsevolodovič “ha sempre la meglio un solo principio: quello estetico resta, quello etico fallisce” (Askol'dov 1924: 37). La componente etica, che fallisce, è in buona sostanza la mancata applicazione della sua forza, che rimane quindi solo estetica, anche se Askol'dov rinvia in Stavrogin tratti del principio socratico della *kallokagatia*, quanto meno nella fase della sua vita pietroburghese. In Fedor Pavlovič, invece, è assente sia il principio etico, sebbene nel rapporto con Aleša vi siano sprazzi di umanità paterna, sia quello estetico. Al contrario di Stavrogin, Fedor Pavlovič ha una faccia mobilissima, da pagliaccio, da “abietto commediante”; riferendosi al padre dei Karamazov Dostoevskij scrive: “I vecchi bugiardi, che per tutta la vita han fatto i commedianti, hanno dei momenti in cui sanno recitare così bene da tremare e piangere di vera commozione, benché possano in quell’attimo stesso (o solo un secondo più tardi) mormorare fra sé: ‘Ma tu menti, vecchio sfrontato, tu reciti anche adesso, nonostante tutta la tua ‘santa’ collera di questo momento!’” (Dostoevskij 1976: 68).²¹

20

“Борений в Ставрогине, если они и есть, мы не замечаем. Мы вообще не замечаем, как в него входит то одно, то другое из враждующих начал. Мы всегда в нем видим вполне владеющее собою лицо. Двойственные значения этого лица, правда, сменяются, и иногда одно быстро следует за другим. [...] Происходит как бы смена духовных декораций, причем каждая декорация вполне гармонична и выражает единство личности”.

21

“Есть у старых лгунов, всю жизнь свою проактерствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение (или секунду только спустя) могли бы сами шепнуть себе: ‘Ведь ты лжешь, старый бесстыдник, ведь ты актер и теперь, несмотря на весь твой ‘святой’ гнев и ‘святую’ минуту гнева’”.

22

Non è un caso se Dostoevskij definisce Stavrogin “una belva”, feroce, priva di principi morali, ma bella e superba, mentre Fedor Pavlovič è solo “un insetto malefico”.

Fedor Pavlovič è più che brutto, è laido, perché è privo di principi morali;²² egli, diversamente da Stavrogin, non ha solo ‘provato’, ma si è abbandonato all’immoralità. Se per Nikolaj Vsevolodovič vige la norma dell’autocontrollo, dell’encratia socratica, per il padre dei Karamazov ogni norma è infranta, ogni ideale profanato, egli è il veicolo personificato del caos temuto da Hesse.

“Il tema di Fedor Pavlovič Karamazov è il tema della ‘profanazione’, il tema del disordine morale ed estetico, dell’assenza di ‘una norma di legame interiore’. Questo tema trova espressione già nell’esteriorità stessa di Fedor Pavlovič, rilevata soprattutto da Dmitrij: ‘...a me non piaceva il suo aspetto esteriore, aveva qualcosa di disonesto, di milanteria e disprezzo di ogni cosa sacra, irrisione e miscredenza, che schifo, che schifo’” (Džakson 1978: 176).

Certamente non sfuggiva a Hesse che Dostoevskij ha condannato a morte sia Stavrogin che Fedor Pavlovič, e tuttavia questi sacrifici non gli sono parsi sufficienti a scongiurare il pericolo costituito dal loro fascino, un fascino che è ancora una volta il prodotto della loro forza.

Una forza che non è più riscontrabile nella generazione successiva, quella appunto dei simbolisti e dei decadenti. E tuttavia, se nei primi è assai forte il richiamo che esercitò Dostoevskij come annunciatore di “altri mondi” (ci riferiamo al capitolo di Zosima, quello prediletto e più assiduamente annotato da Blok), come predicatore della potenza salvifica della bellezza che poi Solov’ev, *mutatis mutandis*, interpretò col concetto della Sofia, nei decadenti il misticismo dostoevskiano fu visto soprattutto in funzione superomistica, oppure nel suo aspetto di mistica del peccato, come prodromo della salvezza, ma senza occuparsi di questa. Anche in una visione delimitata e parziale del mondo poetico di Dostoevskij i decadenti riuscirono a fallire nel loro intento di compiere il progetto dostoevskiano. Già nel 1906 V. Rozanov scriveva: “Tutti

i tratti principali di Dostoevskij si riscontrano nei ‘decadenti’: ma in lui tutto questo è grande, reale, stupefacente, insomma, ammaliante e avvincente, mentre in loro è allo stato di ‘microcosmo’ [...]. In lui tutto è gigantesco, tutto al livello del senso e dei compiti del secolo; mentre nei ‘successori’ decadenti tutto è disperso e frammentario, è diventato meschino, spesso sciocco [...]” (Sacharov 1985: 170).

Per quanto i decadenti abbiano potuto attingere a figure tanto enigmatiche e ambigue, fascinose o repellenti, per quanto legittimo sia sospettare nei personaggi dostoevskiani il principio decadente, o meglio, per quanto legittimo sia a nostro giudizio, rinvenire negli antieroi decadenti il principio dostoevskiano, possiamo affermare che questi ultimi sono tutt’al più sosia dei primi, non parenti, e la ragione è che manca loro proprio quella forza di cui sono carichi i vari Raskol’nikov, Stavrogin, Karamazov, Myškin.

Askol’dov ravvisa in Stavrogin “la più vivida espressione del nietzscheanesimo che sia mai stata data in letteratura, e per di più molto prima della comparsa di Nietzsche” (Askol’dov 1924: 22). Con Stavrogin si ha, insomma, la netta sensazione di trovarsi di fronte a una creatura generata dalla natura stessa, al pari di lei potente e superiore, una forza non esclusivamente buona e generatrice, ma sovente matri-gna e corruttrice. In presenza dei molti superuomini del Decadentismo, invece, ci si rende conto di quanto essi siano creature dell’uomo, che ha voluto giocare con la natura, effettuare esperimenti di ingegneria genetica e psicologica ottenendo degli animali di fiera bellezza e di ovina forza morale.

Tra Dostoevskij e la generazione successiva esistono certamente delle affinità: gli stessi simbolisti lo avevano eletto fra i loro numi tutelari. La grande differenza, però, sta nell’epoca in cui operarono l’uno e gli altri: Dostoevskij, con tutti i suoi drammi interiori, appartiene all’epoca

d'oro della letteratura russa, al realismo delle certezze scientifiche o idealistiche, i Simbolisti all'epoca della relatività, della grande crisi culturale dell'inizio-secolo. ♡

Bibliografija

ASKOL'DOV, SERGEJ, 1924: Psichologija charakterov u Dostoevskogo.

F.M. Dostoevskij. Stat'i i materialy II. Leningrad-Moskva: Mysl'.

BELYJ, ANDREJ, 1969: Ibsen i Dostoevskij. Arabeski. München:

Wilhelm Fink Vlg.

BENJAMIN, WALTER, 1977: "Der Idiot" von Dostoevskij. *Gesammelte*

Schriften II, 1 (Aufsätze, Essays, Vorträge). Frankfurt am Main:

Suhrkamp Vlg.

BEREZINA, ADA, 1978: F.M. Dostoevskij v vosprijatii G. Gesse.

Dostoevskij v zarubežnych literaturach. Leningrad: Nauka.

CATTEAU, JACQUES, 1978: *La création littéraire chez Dostoevskij.* Paris:

Institut d'Études Slaves.

DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1973a: Idiot. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. VIII.

Leningrad: Nauka.

DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1973b: Prestuplenie i nakazanie. *Polnoe*

sobranie sočinenij, t. VI. Leningrad: Nauka.

DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1974: Besy. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. X.

Leningrad: Nauka.

DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1976: Brat'ja Karamazovy. *Polnoe sobranie*

sočinenij, t. XIV. Leningrad: Nauka.

DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1985: Pis'ma (1832-1859). *Polnoe sobranie*

sočinenij, t. XXVIII/1. Leningrad: Nauka.

DŽAKSON, ROBERT LUIS, 1978: Vynesenie prigovora F.P.

Karamazovu. *Dostoevskij. Materialy i issledovanija.*

Leningrad: Nauka.

FRIDLENDER, GEORGIJ, 1978: Dostoevskij, nemeckaja i avstrijskaja

proza XX v. *Dostoevskij v zarubežnych literaturach.* Leningrad:

Nauka. 117-174.

- HESSE, HERMANN, 1968: *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Zürich: Buchclub Ex Libris.
- HUBER, PETER, 2004: Alte Mythen – neuer Sinn. Zur Codierung von Moderne und Modernisierung im Werk Hermann Hesses. *Hermann Hesse und die Literarische Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp Vlg.
- MANN, THOMAS, 1966: *Der Zauberberg*, Frankfurt/M.: Fischer Vlg.
- MANN, THOMAS, 1968: Dostojewski – mit Maßen. *Werke. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie* III. Frankfurt/M.: Fischer Vlg.
- PRAZ, MARIO, 1984: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- RENNER, ROLF G., 1994: Die Modernität des Werks von Thomas Mann. *Die literarische Moderne in Europa* I. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- SACHAROV, VSEVOLOD, 1985: Dostoevskij, simvolisty i Aleksandr Blok. *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* VI. Leningrad: Nauka.
- SCHÄRF, CHRISTIAN, 2004: Hermann Hesse und die Literarische Moderne. Der Dichter als Missionar. *Hermann Hesse und die Literarische Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp Vlg.
- VERČ, IVAN, 1977: *Vdrug. L'improvviso in Dostoevskij*. Trieste: Editoriale Stampa Triestina.

Резюме

В статье рассматривается, как немецкие писатели и интеллектуалы, входившие в так называемое течение “Literarische Moderne”, часто оказывались под воздействием загадочных персонажей Ф.М. Достоевского. Тем не менее, статья заострит внимание на то, как декадентские (анти)герои являются двойниками героев Достоевского, но не их «родственниками», по той причине, что у них отсутствует сила, нравственная или духовная, положительная или отрицательная, которой в добре или в зле обладают главные персонажи великого русского писателя.

Ugo Persi

Ugo Persi ha insegnato lingua e letteratura russa come professore ordinario presso l’Università degli Studi di Bergamo. Ha pubblicato in Russia le monografie Modern i Slovo. Stil’ Modern v russkoj i evropejskoj literature e ‘Ne poj, krasavica, pri mne...’. Kul’turnaja territorija russkogo romantizma; entrambe le monografie sono state pubblicate anche in Italia. Inoltre, Ugo Persi è autore di più di cento articoli scientifici, pubblicati principalmente all'estero, ed è il curatore di varie miscellanee, tra le quali Italia, Russia e dintorni. Piccola rassegna tipologica del viaggiare e La comunicazione nei mass media: l'esperienza russa. Le principali aree della sua ricerca scientifica sono: letteratura, musica e arti visive della Russia nel XIX secolo; specificità del territorio culturale della Russia; aspetti del giornalismo italiano e russo.

Post scriptum

❖ MILA NORTMAN

Caro Ivan, abbiamo lavorato insieme per più di trent'anni, in quella che per noi è sempre stata la Facoltà per interpreti e traduttori: e sai bene che non ho mai scritto. Ci siamo però divertiti molto a parlare.

Ma ora che si celebrano i trent'anni della “tua” rivista, per cui molto ho lavorato anch’io, voglio offrirti un piccolissimo omaggio stampato.

“Traduttore”, “interprete”, sono termini più e più volte messi in gioco, girati e rigirati in tutti i loro significati possibili e immaginabili. Il russo “Переводчик” corrisponde esattamente a “tra-duttore”, e anche qui possiamo ricamare quanto vogliamo. L’associazione che a me viene in mente è “переводить слепых через дорогу” (lett. “far attraversare la strada ai ciechi”). Un’immagine che mi fa ridere. In tempi passati l’interprete si chiamava in russo “толмач” (*tolmač*), mi sa che in sloveno si chiama ancora così. È una parola approdata nelle lingue slave dal turco “talami”. In italiano il termine antico è “dragomanno”, che proviene, come anche il tedesco “Dolmetscher”, dalle lingue arabe, da “targeman”. In ebraico moderno si dice invece “meturgheman” (dove “m” è solo un prefisso).

Comunque sia, la parola “interprete” appare già nel secondo libro del Pentateuco, nell’Esodo, quando i fratelli di Giuseppe, quindici anni dopo la sua sparizione, vanno in Egitto – tutti, tranne Beniamino – a comprare del grano. Giuseppe li riconosce benissimo (non erano cambiati granché, avendo vissuto sempre nello stesso luogo, vestendosi sempre allo stesso modo e parlando sempre la stessa lingua), loro invece non riconoscono lui, che – diventato nel frattempo la seconda persona più importante d’Egitto dopo il Faraone – è ora riccamente vestito e ingioiellato, e parla la lingua degli egiziani. Per capire se i fratelli fossero cambiati (furono loro la causa della sua vendita in Egitto), Giuseppe li mette a dura prova. I fratelli si spaventano e Ruben, il maggiore, ipotizza che si tratti di una punizione per il loro vecchio

misfatto. È qui che il testo dice: “E non sapevano che Giuseppe li capiva perché fra loro c’era un interprete”. Cioè: Giuseppe parlava con loro tramite un interprete (secondo i commenti, uno dei suoi due figli), come se non sapesse l’ebraico.

La parola biblica usata per “interprete” è “meliz”, dove “m” è un prefisso, mentre la radice è “lz” (le vocali non fanno parte dei morfemi). Con la stessa radice, “lz”, in ebraico moderno esiste la parola “leizan”, che vuol dire “pagliaccio”, cioè uno che deride, che prende in giro. Si deride, si prende in giro, come ben sappiamo, anche distorcendo la lingua, interpretando il testo a modo nostro. Ed eccoci di nuovo al trito e ritrato “traduttore-traditore”.

Ma non è simpatico pensare che già gli antichi ridevano come facciamo noi? ♡

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERGESTINA is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*
- *Class A journal by the Italian Evaluation Agency of University and Research (ANVUR)*

