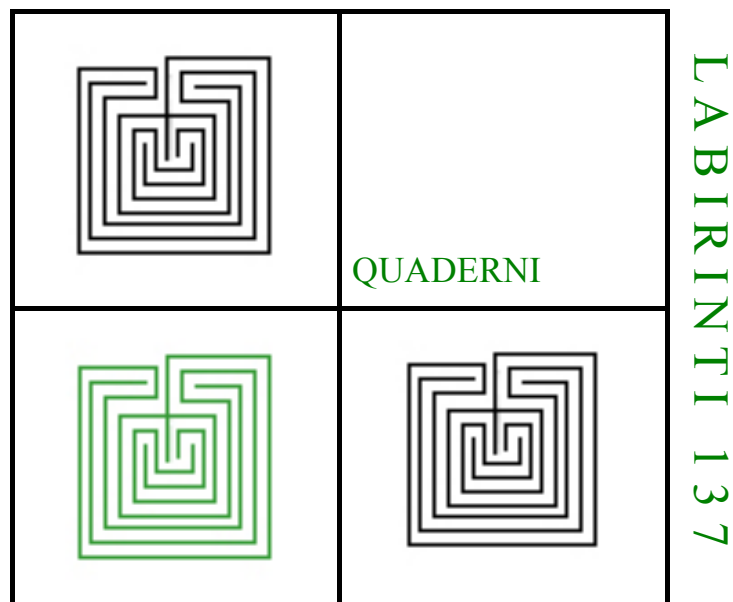


---

# Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo

Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi

a cura di Adalgisa Mingati  
Danilo Cavaion, Claudia Criveller



Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Labirinti 137



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

**Dipartimento di Studi Letterari,  
Linguistici e Filologici**

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Anglo-Germaniche e Slave dell'Università degli Studi di Padova

Collana Labirinti n. 137

Direttore: Pietro Taravacci

Segreteria di redazione: Lia Coen

© Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO

Tel. 0461-881777-881753 Fax 0461 881751

<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>

e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-394-7

Finito di stampare nel mese di dicembre 2011  
presso la Tipografia Alcione (Trento)

# Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo

Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi

a cura di

Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*

Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*

Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

Elena Gretchanaia  
*Université d'Orléans*

Roman Govorukho  
*Università Statale di Scienze Umanistiche (Mosca)*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

## SOMMARIO

Prefazione	9
<i>A Marisa</i> , di Loredana Serafini e Danilo Cavaion	11
Bibliografia degli scritti di Marialuisa Ferrazzi	15
MARINA BAKHMATOVA, Лев Толстой и Никифор Григора: опыт сравнительного исследования	21
ROSANNA BENACCHIO, HAN STEENWIJK, Per un'edizione <i>on line</i> del <i>Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico, e latino</i> di Giovanni Tanzlingher Zanotti (1699-1704)	41
MANUEL BOSCHIERO, <i>Asinus in fabula</i> . La festa dell'asino in <i>Klub ubijc bukvi</i> di Sigizmund D. Kržižanovskij dalla tradizione medievale a Nietzsche	57
MARIO CAPALDO, In che lingua tace Gesù di fronte al Grande Inquisitore?	77
ROSANNA CASARI, 'Simboli della bellezza' in Dostoevskij e Annenskij	95
DANILO CAVAION, Il male oscuro di Andreev	103
CLAUDIA CRIVELLER, A proposito della <i>fiction</i> autobiografica: un inquadramento teorico sullo sfondo del formalismo russo	123
ANTONELLA D'AMELIA, Un artista russo-polacco alla Casa d'Arte Bragaglia negli anni Venti	147
SILVANO DE FANTI, <i>Pan Tadeusz</i> di Adam Mickiewicz: una traduzione italiana del Libro Nono ( <i>La battaglia</i> )	167

CINZIA DE LOTTO, Čičikov al ballo (una lezione su Gogol')	185
ANTON DEMIN, Материалы Я. Б. Княжнина в архиве Г. Р. Державина	207
MARIA DI SALVO, Una 'poesia tedesca' di Caterina II e il suo traduttore italiano	215
RAFFAELLA FAGGIONATO, Fedorov legge Tolstoj, Tolstoj legge Fedorov	225
MONICA FIN, Numismatica ed emblematica dell'epoca petrina: le illustrazioni dell' <i>Istorija Petra Velikago</i> di Zaharija Orfelin	245
STEFANO GARZONIO, P. I. Goleniščev-Kutuzov traduttore del Metastasio	265
MARIA CECILIA GHETTI, La cattedra padovana di Filologia Slava: i primi cinquant'anni (1920-1970)	277
ROSANNA GIAQUINTA, La poesia di Eduard Limonov. Gli inizi	307
RITA GIULIANI, Gogol' disegnatore: genere e fonti del disegno di copertina delle <i>Anime morte</i>	337
ANDREA GULLOTTA, I prodromi della <i>lagernaja literatura: Zapiski iz mērtvogo doma</i> di Dostoevskij a confronto con la letteratura di <i>gulag</i>	355
KORNELIJA IČIN, Гротеск в советском кино 20-х годов: <i>Приключения мистера Веста в стране большевиков</i> и <i>Шинель</i>	373

ULRIKE JEKUTSCH, <i>Поэма на победы российского воинства... над татарами и турками</i> (1770) Василия Петрова. Попытка эксперимента с эпической формой?	387
NATAL'JA KOŠETKOVA, О первом появлении <i>Приключений барона Мюнхгаузена</i> в России и переводчике этой книги	413
ANNA KORNDORF, Небесный апофеоз Джузеппе Валериани. К вопросу о способах оформления барочного придворного спектакля на русской сцене середины XVIII века и новой атрибуции эскизов декораций	427
FRANCESCA LAZZARIN, Un 'libro barocco' del Secolo d'argento. <i>Alliluija</i> (1912) di Vladimir Narbut	447
LUIGI MAGAROTTO, Alterità e imperialismo nel <i>Prigioniero del Caucaso</i> di Aleksandr Puškin	465
NICOLETTA MARCIALIS, Vita di Pavel Čičikov, ovvero le avventure di un impiegato povero ma disonesto	485
ADALGISA MINGATI, <i>Martingal</i> (1846) di V. F. Odoevskij e il tema del gioco delle carte nella prosa russa della prima metà dell'Ottocento	501
SERGIO PESCATORI, 'Ciliegi e amareni, giardini e frutteti'. Stereotipi culturali nella traduzione: <i>Višněvyj sad</i> di Čechov	525
MARCELLO PIACENTINI, Tradizione latina e traduzione polacca della <i>Historia Trium Regum</i> . Questioni testuali preliminari	543



LJUDMILA STARIKOVA, У истоков русско-итальянских театральных связей	565
SOFIA ZANI, Petar II Petrović Njegoš e Venezia	581
ABSTRACTS	609

## PREFAZIONE

La presente miscellanea di studi, un omaggio affettuoso e pieno di stima a Marialuisa Ferrazzi, raccoglie i saggi di un gruppo di docenti e studiosi che nel corso degli anni ha condiviso con lei interessi scientifici, progetti di ricerca o, semplicemente, la vita e l'esperienza dell'insegnamento all'università. Ai nomi dei colleghi si aggiungono quelli di alcuni allievi, ai quali Marialuisa Ferrazzi ha sempre cercato di trasmettere le qualità essenziali che caratterizzano uno studioso di valore, ossia la competenza, la serietà, il rigore e l'impegno costante.

Pur nella loro varietà ed eterogeneità, i contributi del volume riflettono in modo piuttosto fedele gli ambiti sui quali Marialuisa Ferrazzi ha incentrato la propria attività scientifica. Tra i vari saggi trovano infatti spazio sia le questioni riguardanti la peculiarità dei percorsi evolutivi della letteratura russa moderna, ivi comprese le problematiche inerenti la definizione dei vari generi letterari, sia il particolare interesse nei confronti della drammaturgia del XVIII secolo, nonché di vari aspetti della prosa dell'Ottocento, che ha animato le diverse fasi del lavoro di ricerca di Marialuisa Ferrazzi. Nella presente miscellanea un'attenzione altrettanto marcata viene tributata ai rapporti culturali russo-italiani e, più latamente, slavo/europeo-occidentali, un ambito verso il quale Marialuisa Ferrazzi si è orientata soprattutto negli ultimi anni della sua attività scientifica, ma che appare coerente e in continuità con tutto il suo percorso di studio.

Proprio in relazione a quest'ultimo aspetto, ci sembra che il titolo scelto per il volume – per il quale ci siamo ispirati a un convegno organizzato dalla stessa Marialuisa Ferrazzi ad Udine nel 1990 – rispecchi una delle caratteristiche di fondo del suo approccio di ricerca, contrassegnato da un'attenzione costante per quell'intenso dialogo tra componenti culturali variegata che ha contribuito, secondo modalità e itinerari diversi, alla formazione e allo sviluppo della civiltà russa moderna.

I curatori



## A MARISA

Questa miscellanea dedicata a Marisa Ferrazzi è l'occasione per ricordare l'intenso rapporto che ci ha legato nel corso di alcuni decenni di comune lavoro.

Un'intesa che si è stabilita sin dai primi tempi della sua permanenza a Padova, dove tre anni dopo la laurea in Lingua e Letteratura Russa, conseguita a Ca' Foscari, iniziò nel 1969 la carriera accademica, prima come esercitatrice e poi, dal 1974, come assistente di ruolo alla cattedra di Lingua e Letteratura Russa.

Intesa che non si è interrotta neppure nei brevi periodi che l'hanno vista impegnata fuori dall'Ateneo patavino, prima come professore incaricato presso l'Istituto di Filologia Slava dell'Università di Trieste (1979-1983), e poi come professore di prima fascia presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Udine (1986-1991). Nonostante le faticose trasferte giornaliera cui si sottoponeva per recarsi nelle due sedi, la decisione di mantenere la propria residenza nella casa paterna sui Colli Euganei le consentiva di mantenere vivi i legami di amicizia e di lavoro che si erano già ampiamente instaurati con i colleghi padovani.

Sono proprio questi gli anni fondamentali per la sua carriera accademica, nel corso dei quali maturano alcuni degli interessi scientifici che ne hanno segnato la produzione. Ricordiamo la pubblicazione di alcuni importanti saggi sui grandi romanzieri russi dell'Ottocento come Tolstoj, Dostoevskij, Leskov e Turgenev. Il romanzo russo costituisce, infatti, una delle linee di ricerca portanti nella prima fase dei suoi studi, cui progressivamente si è andato affiancando l'interesse per il genere della *povest'*, nato da una proficua collaborazione scientifica con i colleghi padovani. Solo più tardi, dopo il ritorno a Padova nel 1991 in qualità di professore ordinario di Lingua e Letteratura Russa, la sua attenzione si rivolgerà al grande filone del Settecento, che diverrà la linea di ricerca dominante degli ultimi due decenni. La sua produzione di questi anni comprende in particolare alcuni saggi sulla figura e l'opera di Fe-

dor Emin, un autore considerato a lungo marginale, al quale i suoi studi hanno contribuito a restituire una diversa dimensione. Così come le sue accurate ricerche sulla commedia dell'arte russa, a quel tempo ancora così poco indagata, culmineranno nell'edizione dell'ampio volume sul teatro italiano in Russia: uno studio fondamentale che ha posto sotto una nuova luce le relazioni tra la commedia dell'arte italiana e la nascita e lo sviluppo del teatro russo.

Accanto all'attività scientifica un ruolo rilevante ha sempre svolto anche la didattica, cui Marisa si è dedicata con una passione ed un entusiasmo ampiamente riconosciuto dai suoi allievi. L'amore che sa trasmettere per la letteratura, insieme ad un approccio cordiale e disponibile, le hanno consentito di instaurare con i suoi studenti un rapporto caratterizzato da rigore ma anche da umanità, divenendo guida e stimolo nel loro percorso formativo e accompagnandoli talvolta anche nelle scelte di vita, pur se con grande discrezione e sensibilità.

Non si può infine dimenticare la sua infaticabile attività di 'amministratore' dell'Università, iniziata con la direzione dell'Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa orientale dell'Università di Udine, che le ha permesso di esprimere le sue capacità manageriali. Attività che ha proseguito dopo il suo definitivo ritorno a Padova, dove le viene quasi subito affidata la Direzione dell'Istituto di Filologia Slava, che poi ha mantenuto fino alla vigilia della grande riorganizzazione dell'Università.

Sono stati anni di intenso lavoro che hanno visto tutti noi impegnati nella condivisione di progetti, decisioni ed atti, talvolta anche estranei alla nostra attività scientifica e didattica.

Indimenticabili sono le lunghe ore trascorse insieme per la compilazione di complicati moduli amministrativi o nella riorganizzazione della biblioteca dell'Istituto, che in quegli anni era investita da una radicale trasformazione. La necessità di sperimentare l'introduzione dei primi strumenti informatici nella Biblioteca, tanto utili quanto complessi per un settore come la slavistica, con tutte le difficoltà di scrittura che presenta, è stata una delle tante occasioni per rafforzare una collaborazione ormai collaudata e continuare a consolidare nel tempo anche i rapporti personali.

Con l'unificazione del Dipartimento e il tanto agognato trasferimento della sede, finalmente compattata in un unico edificio dopo decenni di attesa, l'impegno si è addirittura moltiplicato anche per l'esigenza di tenere il passo con le innovazioni strutturali introdotte dalla riforma.

L'elaborazione nelle commissioni competenti del nuovo assetto didattico l'ha sempre vista in prima linea a discutere, proporre e tutelare il diritto allo studio dei giovani con proposte serie e coerenti, accogliendo talvolta in modo critico, ma sempre costruttivo, la nuova organizzazione dell'Università. Una transizione dal vecchio al nuovo difficile da guidare, ricca di imprevisti, ma che Marisa ha saputo gestire, insieme ai suoi colleghi, con saggezza e responsabilità.

Queste considerazioni sincere, e di sicuro inadeguate a quanto pensiamo e proviamo per la festeggiata, sono il vero presupposto della miscellanea. Questo ha indotto amici e colleghi, assieme a tanti suoi estimatori italiani e stranieri, ad impegnarsi in questa iniziativa, che speriamo e crediamo sia gradita.

Loredana Serafini  
Danilo Cavaion



## BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI MARIALUISA FERRAZZI

I cosacchi di *L. N. Tolstoj*, Centro stampa dell'Università, Padova 1978, 151 pp.

*La prospettiva temporale nella Smert' Ivana Il'iča di Lev N. Tolstoj e nella Krotkaja di Fëdor M. Dostoevskij*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova», 3 (1978), Leo S. Olschki, Firenze 1980, pp. 103-129.

*Lo spazio ed il tempo come elementi strutturanti della trilogia tolstoiana Detstvo, Otročestvo, Junost'*, «Quaderni di filologia moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste», 3 (1980), pp. 5-36.

*Två Kvinnors bild av Fjodor M. Dostojevskij (Fëdor M. Dostoevskij: due interpretazioni al femminile)*, «Horisont. Organ for svenska osterbottens litteraturforening», 4 (1981), pp. 21-34.

*Leskov tra cronaca e romanzo: alcune osservazioni sul ritmo compositivo dei Soborjane*, in D. Cavaion e P. Cazzola (a cura di), *Leskoviana. Atti del convegno internazionale di studi sull'opera di N. S. Leskov nel centocinquantesimo della nascita (1831-1895)*, Padova-Bologna 11-13 giugno 1981, CLUEB, Bologna 1982, pp. 129-142.

*Dostoevskij o dell'ambiguità*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia slava della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste», 1 (1984), 49 pp.

*La povest' agli albori della letteratura russa moderna. Meccanismi evolutivi e peculiarità tipologiche*, in D. Cavaion, M. Ferrazzi, O. Krivosceieva Motta (a cura di), *Per una storia della povest' russa. Secoli XVII e XVIII*, CLESP, Padova 1984, pp. 57-149.

Recensione a A. Faj, *I Karamazov tra Poe e Vico. Genere poliziesco e concezione ciclica della storia nell'ultimo Dostoevskij*, «Studi vichiani», 16 (1984), «Rivista di letterature moderne e comparate», 4 (1985), pp. 403-407.



*Tramonto del realismo e crisi del romanzo: note sulla sperimentazione turgeneviana nel campo delle piccole forme*, «Europa Orientalis», 7 (1988), Contributi italiani al X Congresso Internazionale degli Slavisti, Sofia 1988, pp. 71-100.

Recensione a D. Cavaion, *Memoria e poesia. Storia e letteratura dell'ebraismo russo moderno*, Carocci Editore, Roma 1988, «Rivista di letterature moderne e comparate», 42 (1989), fasc. 3, pp. 298-301.

*L'Italia nella vita e nelle opere di Fëdor Emin*, «Ricerche slavistiche», 36 (1989), pp. 255-302.

Cura di *La povest' anticorussa: evoluzione, tipi, forme*, Atti dell'omonimo Convegno, Udine 6-7 dicembre 1988, «Europa Orientalis», 9 (1990), pp. 7-278.

*La povest' russa fra evo antico ed evo moderno*, in M. Ferrazzi (a cura di), *La povest' anticorussa: evoluzione, tipi, forme...*, pp. 9-21.

*La Kazanskaja istorija: dalla povest' storico-pubblicistica alla narrazione romanzesca*, in M. Ferrazzi (a cura di), *La povest' anticorussa: evoluzione, tipi, forme...*, pp. 125-159.

Cura di *Itinerari di idee, uomini e cose fra Est ed Ovest europeo*, Atti dell'omonimo Convegno internazionale, Udine 21-23 novembre 1990, Aviani, Udine 1991, 651 pp.

*Presentazione del Convegno*, in M. Ferrazzi (a cura di), *Itinerari di idee, uomini e cose fra Est ed Ovest europeo...*, pp. 15-17.

*Il ruolo dell'Università nel processo di integrazione europea*, «Ricerca, territorio e sviluppo. Quadrimestrale promosso dal Consorzio per la costituzione e lo sviluppo degli insegnamenti universitari di Udine», 1 (1991), pp. 40-42.

Cura di *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70° compleanno*, Collana dell'Istituto di lingue e letterature dell'Europa orientale dell'Università di Udine, Udine 1992, 466 pp.

*La finzione letteraria in alcuni scritti teorici ucraini e russi del XVIII secolo (da F. Prokopovič a M. V. Lomonosov)*, in M. Ferrazzi (a cura di), *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70° compleanno...*, pp. 124-152.

Recensione a D. Cavaion e L. Magarotto, *Il mito del Caucaso nella letteratura russa (Saggi su A. Puškin e L. Tolstoj)*, Istituto di Filologia slava, Università di Padova, Padova 1992, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli (Slavistica)», 1 (1993), pp. 468-470.

Pis'ma Ernesta i Doravry di F. Emin e Julie ou la nouvelle Héloïse di J. J. Rousseau: imitazione o ri-creazione?, «Ricerche slavistiche», 39-40 (1992-1993/1), Contributi italiani all'XI Congresso Internazionale degli Slavisti, Bratislava 30 agosto – 8 settembre 1993, pp. 501-529.

*Il genere romanzesco nella Russia del Settecento*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli (Slavistica)», 3 (1995), pp. 185-222.

*Ital'janskaja komedija del' arte v Rossii pri Anne Ioannovne*, in M. Di Salvo and L. Hughes (ed. by), *A Window on Russia*, Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia, Gargnano 1994, La Fenice, Roma 1996, pp. 161-170.

*Settecento misconosciuto. Fëdor Emin nella critica letteraria*, in R. Benacchio e L. Magarotto (a cura di), *Studi slavistici in onore di Natalino Radovich*, CLEUP, Padova 1996, pp. 73-93 («Eurasistica», Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, 43).

Recensione a N. D. Kočetkova, *Literatura russkogo sentimentalizma (Estetičeskie i chudožestvennye iskanija)*, Nauka, Sankt Peterburg 1994, «Rivista di letterature moderne e comparate», 50 (1997), fasc. 1, pp. 92-97.

Pis'ma Ernesta i Doravry F. Emina i Julija, ili novaja Eloiza Ž.-Ž. Russo: podražanie ili samostojatel'noe proizvedenie?, «XVIII vek», 21 (1999), Nauka, Sankt Peterburg, pp. 162-172.

*Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Bulzoni, Roma 2000, 339 pp.

Pridanoe obmanom di A. P. Sumarokov. *Il testo e le sue fonti*, in G. Pagani Cesa e O. Obuchova (a cura di), *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, CLEUP, Padova 2002, pp. 123-148 («Eurasistica», Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatichi dell'Università Ca' Foscari di Venezia, 66).

*Musicisti padovani nella Russia del Settecento. I fratelli Dall'Oglio*, «Russica Romana», 8 (2001), *In ricordo di Michele Colucci*, vol. I [in realtà: 2003], pp. 103-119.

*Michele Enrico Sagramoso. Un cavaliere di Malta veronese alla corte di Elisabetta e Caterina*, in A. d'Amelia (a cura di), *Pietroburgo capitale della cultura russa*, Atti dell'omonimo Convegno, Salerno 28-31 ottobre 2003, vol. I, Europa Orientalis, Salerno 2004, pp. 109-134.

Rassuždenie o komedii voobščee V. K. Trediakovskogo v kontekste pervykh russkikh teoretičeskikh sočinenij o dramaturgii. *Voprosy datirovki i soderžanija*, in N. Kočetkova, N. Alekseeva, Ju. Petrosjan, E. Tropp, E. Ivanova (pod red.), *V. K. Trediakovskij: k 300-letiju so dnja roždenija. Materialy Meždunarodnoj konferencii Sankt-Peterburg, 12-13 marta 2003*, Sankt-Peterburgskij naučnyj centr Rossijskoj Akademii nauk, Sankt Peterburg 2004, pp. 41-59.

*Il cavaliere melitense Michele Enrico Sagramoso e l'“affare di Ostrog”*. *Note in margine alla storia dei rapporti polacco-maltesi del XVIII secolo*, in A. Ceccherelli, D. Gheno, A. Litwornia, M. Piacentini, A. M. Raffo (a cura di), *Per Jan Ślaski. Scritti offerti da magiaristi, polonisti, slavisti italiani*, Unipress, Padova 2005, pp. 93-116.

*Il Razuždenie o ode vo obščee di V. K. Trediakovskij*, in C. De Lotto e A. Mingati (a cura di), *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, Unipress, Padova 2006, pp. 143-163.

*Rannjaja dramaturgija A. P. Sumarokova. P'esa Narciss*, in N. Kočetkova, A. Veselova, Ju. Petrosjan, E. Tropp, E. Ivanova (pod red.), *Osnovanie nacional'nogo teatra i sud'by russkoj dramaturgii (k 250-letiju sozdanija teatra v Rossii)* (Materialy Meždunarodnoj konferencii, Sankt-Peterburg 28-31 sentjabrja 2006 2003), Sankt-Peterburgskij naučnyj centr Rossijskoj Akademii nauk, Sankt Peterburg 2006 (in realtà 2007), pp. 30-42.

*Iz predystorii Rossijskogo teatra: A. D. Kantemir i ital'janskij aktër i teatral'nyj dejatel' Luidži Rikkoboni*, in O. Główko (a cura di), *Literatura rosyjska XVIII-XXI w. Dialog idei i poetyk*, Atti dell'omonimo Convegno, Łódź 18-20 settembre 2006, Wydawnictwo Uniwersitetu Łódzkiego, Łódź 2008, pp. 43-56.

*Komedija del' arte i ee ispolniteli pri dvore Anny Ioannovny (1731-1738)*, Rossijskaja Akademija nauk, Nauka, Moskva 2008, 311 pp.

Recensione a L. A. Sofronova, *Rossijskij featron: Moskovskij ljubitel'skij teatr XVIII v.*, Rossijskaja Akademija nauk. Institut slavjanovedenija, Indrik, Moskva 2007, pp. 448, «Sovremennaja dramaturgija», 2 (2009), pp. 256-259.

*A. D. Kantemir i ego ital'janskoe okruženie v Londone. K voprosu o vlijanii ital'janskoj poezii na teoriju stichosloženija A. D. Kantemira*, in V. Bagno (pod red.), *Chudožestvennyj perevod i sravnitel'noe izučenie kul'tur (Pamjati Ju. D. Levina)*, Rossijskaja Akademija nauk, Nauka, Sankt Peterburg 2010, pp. 178-197.

*Teatral'nye toržestva po slučaju koronacii imperatricy Elizavety Petrovny: prolog* Rossija po pečali paki obradovannaja i opera-seria Miloserdie Titovo, in P. E. Bucharkin, U. Ekuč, N. D. Kočetkova (a cura di), *Okkazional'naja literatura v kontekste prazdničnoj kul'tury Rossii XVIII veka*, Atti dell'omonimo Convegno, Sankt-Peterburg 21-23 settembre 2009, Filologičeskij Fakul'tet SPbGU, Sankt-Peterburg 2010, pp. 311-324.

*Girolamo Murari Dalla Corte e il suo poema Pietro il Grande, Imperadore I ed autocrata di tutte le Russie*, «Studi slavistici», 7 (2010), pp. 43-65.

*Peterburgskoe turne truppy Sakki (1733-1734)*, «XVIII vek», 26 (2011), Nauka, Sankt Peterburg, pp. 36-50.

(in collaborazione con L. M. Starikova) *Der Streit der Betrügerenen zwischen Brighella und Arlequin (Sorevnovanie v plutovstve meždu Brigelloj i Arlekinom)*, *neopublikovannaja ital'janskaja komedija, predstavlenaja pri dvore v Sankt-Peterburge v 1733 g.*, «Sovremennaja dramaturgija», 2 (2012) (in stampa).

*Plot', serdce, razum. Evoljucija ljubovnoj strasti v literature XVIII veka (s povestej Petrovskogo vremeni do romanov rannego sentimentalizma), in Emotion und Kognition. Transformationen in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Atti dell'omonimo Convegno organizzato dall'Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1-3 aprile 2009 (in stampa).*

МАРИНА БАХМАТОВА

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И НИКИФОР ГРИГОРА:  
ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

То, что разделяется во времени, объединяется  
часто общностью деяний.

*Никифор Григора*

Несомненно, существует связь между всем  
одновременно живущим, и потому есть  
возможность найти некоторую связь между  
умственной деятельностью людей и их  
историческим мышлением.

*Лев Толстой*

Творчество Льва Толстого продолжает привлекать к себе внимание исследователей. Уже, казалось бы, изучены все аспекты его наследия, описаны и проанализированы произведения и дневники, но каждый раз, когда мы перечитываем строки его бессмертных трудов, нашим глазам открываются новые горизонты идей, новые аспекты и ассоциации поражают наше воображение. Проблемы исторических аналогий являют собой не простую сферу исследования. Слишком велик риск поддаться мнимым параллелизмам, и вместо того, чтобы скрупулезно следовать за материалом, начать создавать искусственные модели, имеющие мало общего с исторической реальностью. Однако, без обращения к философско-историческим и культурным традициям, из которых произрастало творчество Толстого, трудно понять его истинную роль как писателя и как мыслителя в общечеловеческом масштабе.

Д. С. Лихачев, исследовавший связь между творчеством Льва Толстого и традициями древней русской литературы, пи-

сал, что «[...] в своем видении истории Толстой в значительной мере зависел от многовековых традиций русской литературы в изображении нашествия врагов, войн, подвигов полководцев и простых ратников. Именно в этом он не был простым последователем Гердера или Бокля, но был национальным художником, гигантом, выражающим этические взгляды народа, сложившиеся за многие столетия» (Лихачев 1984, 301). В свою очередь, русская культура подпитывалась из мощных пластов культуры византийской. И, как подчеркивал Б. В. Кондаков, «ген» византийской культуры продолжал развиваться в российской культуре самостоятельно и после 1453 г.: его проявление можно обнаружить в теоретических воззрениях русских писателей XIX в. (Кондаков 2007, 201, 203).

Связь между византийской и русской духовностью и их противостояние западной латинской традиции, – это одна из наиболее плодотворных тем исследования последних двух столетий (Аверинцев 1988; Geanakoplos 1966, 1989). Не ставя себе задачу рассмотреть этот необъятный пласт литературы, мы хотели бы ограничиться задачами гораздо более скромными, а именно, в порядке постановки проблемы, сопоставить некоторые аспекты мировоззрения Л. Н. Толстого в романе-эпопее *Война и мир* и великого византийского историка XIII-XIV вв. Никифора Григоры в его *Римской истории*.

Почему именно Толстой и Григора? В какой-то мере повод нам к этому дал сам Лев Толстой. Исследуя проблему причинности исторических явлений, поднимая вопрос о сущности власти и о том, какая сила производит движение народов, он вписывает события войны 1812 г. в контекст всемирной истории и с неизбежностью обращается к эпохе крестовых походов. Проводя аналогии с крестоносным движением, писатель задается таким вопросом: «Движение народов во время крестовых походов объясняется ли изучением Готфридов и Людовиков и их дам? Для нас осталось непонятным движение народов с запада на восток, без всякой цели, без предводительства, с толпой бродяг, с Петром Пустынником. И еще более осталось непонятно прекращение этого движения тогда, когда ясно поставлена была историческими деятелями разумная, святая цель похода – освобождение Иерусалима. Папы, короли и рыцари побуждали народ к освобождению святой земли; но народ не шел, потому что та неизвестная причина, которая по-

буждала его прежде к движению, более не существовала» (Толстой 2003, II, 703). Подобным образом и «первые пятнадцать лет XIX столетия в Европе представляют необыкновенное движение миллионов людей» (там же, 265), когда миллионы «людей-христиан, исповедующих законы любви ближнего» (там же, 689), «оставляют свои обычные занятия, стремятся с одной стороны Европы в другую, грабят, убивают один другого, торжествуют и отчаиваются, и весь ход жизни на несколько лет изменяется и представляет усиленное движение, которое сначала идет возрастая, потом ослабевающая» (там же, 265).

Кроме того, полемизируя со своими оппонентами, реальными и воображаемыми, Толстой обращается к древним авторам. Ссылается на них, как на некую абстрактную категорию, приписывая им определенный, устаревший парадигм мышления, с которым авторы нового времени не смогли бы согласиться. По его словам, все древние историки «употребляли один и тот же прием для того, чтобы описать и уловить кажущуюся неуловимой – жизнь народа. Они описывали деятельность единичных людей, правящих народом; и эта деятельность выражала для них деятельность всего народа». Для того, чтобы объяснить причину столь великого влияния правителей, древние, по мнению Толстого, имели один ответ: «Для древних вопросы эти разрешались верою в непосредственное участие божества в делах человечества» (там же, 687). И добавляет: «Ежели бы история удержала воззрение древних, она бы сказала: божество, в награду или в наказание своему народу, дало Наполеону власть и руководило его волей для достижение своих божественных целей. И ответ был бы полный и ясный» (там же, 689). Но все ли столь ясно было древним историкам? На примере Григоры, описывавшего типологически близкий период в отношениях между западом и востоком, и поднимавшего вопросы общеисторического и философского характера, можно увидеть, что далеко не все представлялось ясным древним авторам и далеко не все сводилось к концепции «награды-наказания» со стороны божества.



Толстой и Григора,<sup>1</sup> разделенные толщей пяти веков, описали два кризисных периода в истории «второго» и «третьего» Рима, когда, используя толстовское выражение, «силы двенадцати языков» (Толстой 2003, II, 265) ворвались из Европы сначала, в ходе Четвертого крестового похода 1204 г., в Византию, а затем, в ходе наполеоновских войн, в 1812 г. в Россию. Оба автора, будучи горячими патриотами своей родины, одинаково чувствовали потребность всесторонне переосмыслить исторические события, которые могли бы положить конец их миру в результате столкновения западно-европейской и восточно-европейской цивилизаций. Оба в своих столь различных по структуре, задачам и духу произведениях пытаются понять глубинные причины трагических событий недалекого для них прошлого, свидетелями которого, однако, самим им быть не пришлось.<sup>2</sup> Для обоих ключевым вопросом становится вопрос взаимоотношений между Западом и Востоком, как культурно-антропологическими реалиями и именно в данном контексте они размышляют над судьбой общества и государства, ролью личности в истории, природой власти, закономерном и случайном в историческом процессе, соотношением божественного провидения и человеческой свободы.

В этой связи трудно согласиться с Н. Я. Данилевским (Данилевский 2004), считавшим, что Европа, будучи в силу своего «исторического инстинкта», органически враждебна славянскому миру, в то же время проявляет снисходительность к своим, в число которых входят и греки. «Склоняются ли весы в пользу Афин или Спарты, не та ли Греция будет царствовать?». Православная грекоговорящая Византия пала под ударами крестоносцев во время Четвертого Крестового похода. С 1204 г. – это поверженный еретик, пред-

---

<sup>1</sup> Мы, к сожалению, не можем дать ответа на вопрос о том, был ли знаком Толстой с произведением Григоры. Первые 11 (из 37-ми) книг *Римской истории* были переведены на русский язык в 1862 г., то есть в период работы Толстого над романом. Однако, все самые важные философские и богословские рассуждения византийского автора сосредоточены в последующих книгах, которые так и не увидели свет в русском переводе. В любом случае, ни прямых ни косвенных указаний на Григору в тексте *Войны и мира* мы не обнаружили.

<sup>2</sup> Толстой (1828-1910) родился через 16 лет после наполеоновского нашествия, Григора (прим. 1290/4-1359/61) – прим. через 30 лет после отвоевания в 1261 г. Константинополя.

назначенный стать еще до эпохи колониальных завоеваний, колониальным владением Венеции и ее латинских союзников (Gallina 1993). Именно данное событие, а не 1054 г., станет тем водоразделом, который окончательно приведет к разделению христианской Европы на два антагонистических лагеря: латинско-католический и греко-православный (Бармин 1999, 140-159). После падения в 1453 г. Константинополя, «Второго Рима», его место займет Москва, «Третий Рим» (Синицына 1998). Изменяются геополитические очертания конфликта, но суть его изменится мало. В XIII-ом – ключевом для судеб всей Европы – веке происходит окончательное осознание различий между культурно-антропологическими и религиозно-идеологическими типами, сложившимися на католическом западе и православном востоке. Оформляется разделение по принципу «свой-чужой». Вот почему отвоевание Константинополя в 1261 г. в правление Михаила VIII Палеолога, вызывает в западной Европе остро негативную реакцию. Михаил Палеолог, несмотря на лояльность по отношению к латинянам, оставшимся в Константинополе и на отвоеванных землях, несмотря на их широкое привлечение к управлению империей, в том числе и на самых высших должностях, входит в европейскую историографию как тиран, незаконно овладевший землями, по праву принадлежавшими западным государствам. Не спасают его даже уступки по присоединению к Лионской унии в 1274 г. – вынужденный шаг, чтобы остановить новый крестовый поход, – на этот раз под предводительством мечтающего о восстановлении Римской империи Карла Анжуйского (Geanakoplos 1959; Бахматова 2003). Наполеон – это новый Карл Анжуйский. Он тоже мечтает об империи Августа и для осуществления мечты ему не хватает лишь безграничных российских просторов. Григора и Толстой описывают разные эпизоды одного и того же исторического явления: противостояния запада и востока Европы.

Сходны и вектора развития идеологических составляющих византийского и русского обществ, в контексте которых жили и творили оба автора. В Византии XIII-XIV вв., как отмечал Г. Литаврин, имела место своего рода «идейная поляризация», заключающаяся, с одной стороны, в секуляризации мышления, повышении, – не без влияния проходившей стадию становления итальянской гуманистической традиции, – интереса к человеческой составляющей культуры (данное явление

получило название «византийского гуманизма», Медведев 1997), с другой стороны, « [...] в византийском обществе первой половины XIV в. укреплялись мистические настроения, расширял свое идейное влияние на самые разные сферы жизни исихазм, который восторжествовал в 1351 г. как официальное философское и церковное учение» (Литаврин 1999, 5-12). В условиях распыления полиэтнической империи ставился вопрос о национальных корнях византийского общества, укреплялись ряды сторонников идеи центральности именно греческих традиций в византийской культуре, признаки чего мы найдем уже в трудах византийского историка XIII-XIV вв. Пахимера, с его ярко выраженными архаизирующими тенденциями, заметными прежде всего в языке. Не напоминает ли это споры между западниками и славянофилами в России времен Толстого? Как отмечает Я. С. Лурье, в 1860-х годах, когда Толстой писал *Войну и мир*, он был в тесной связи со славянофилами, чье влияние на свое «духовное направление» он отмечал и впоследствии. Близок он был и к таким консерваторам, как М. Погодин и М. Н. Катков. Обращение к теме Отечественной войны было при таких настроениях вполне естественным (Лурье 1993). Григора принадлежал к представителям рационалистически-гуманистического направления византийских мыслителей. Известны его антилатинские настроения, четко сформулированные в диспуте с двумя латинскими епископами, прибывшими в 1333 г. в Константинополь по поручению папы Иоанна XXII для обсуждения вопроса соединения двух церквей (Hussey 1986, 256). В то же время Григора был ярким противником мистического по своему характеру исихазма, отчего и претерпел гонения от сторонников Паламы, прежде всего от императора Иоанна VI Кантакузина и даже был подвергнут анафеме на поместном соборе в Константинополе в 1351 г. За свои взгляды в 1901 был анафемствован и Л. Н. Толстой. Но не только отлучение от церкви сближает этих авторов. Близки они друг к другу и стилистически. Григору, как и Толстого, никак нельзя назвать беспристрастными. Порой они оба теряют объективность, становятся многословными, тяжеловесными, перегруженными цитатами. Особенно это характерно для страниц, посвященных философским и богословским темам. Во многих случаях они показывают себя как самые настоящие «идеалисты», дающие моральную оценку событиям, исходя не столько из конкретно-

исторической ситуации, сколько из абстрактно-нравственных позиций, составляющих основу их мировоззрения. Много общего и в затрагиваемых обоими авторами тематиках.

Как Толстой, так и Григора поднимают вопрос о роли личности в истории. Конфронтация между латинским западом и православным востоком, Европой и Россией, олицетворяется противостоянием конкретных исторических персонажей. У Толстого это Наполеон Бонапарт, противопоставленный Александру I, – с одной стороны – и Кутузов, стоящий совершенно особняком – с другой. У Григоры это Михаил VIII Палеолог, – объединяющий в своем лице парадоксальным образом черты, напоминающие как толстовского Александра I, так и Кутузова, – и Карл Анжуйский, сделавший, как мы уже это отмечали выше, из завоевания Константинополя и восстановления под своей властью древней римской державы времен Цезаря и Августа цель всей своей жизни (Gregoras 1829-1830, I, 123). Если сопоставление двух императоров, Михаила VIII Палеолога и Александра I, в их противоборстве в западными правителями Карлом Анжуйским и Наполеоном весьма естественно уже по самому факту их царственного положения, то сравнение византийского императора с Кутузовым могло бы показаться несколько противоестественным. Однако, если мы посмотрим на то, как они действовали в контексте исторических событий, то увидим много общего. Это умение выжидать, следовать за ходом событий и в подходящий момент, который византийцы называли «кайрос», провести молниеносное действие. Как Кутузов оставил Москву, чтобы спасти Россию, так и Михаил Палеолог пошел на заключение Лионской унии, чтобы спасти вновь восстановленную и еще очень слабую империю ромеев.

Давая характеристику ситуации равновесия сил, сложившегося во время конфронтации Карла Анжуйского и Михаила VIII Палеолога, Григора замечал:

[...] я только дивлюсь неизъяснимому Промыслу Божию, который даже крайности сводит к единому концу. Когда он хочет, чтобы обе враждующие державы оставались независимыми, и чтобы одна не усиливалась на счет другой, то равно промышляет о той и о другой. Для этого Он или находит и поставяет над ними правителей умных и ревностных, чтобы их порывы, взаимно встречаясь, сдерживались и теряли свою силу, и, чтобы т. о. сохранялось спокойствие как там, так и здесь. Или же обоих правителей, недалеких по уму и слабых, чтобы ни один из

них не мог восстать на другого, ни перейти за положенную черту, либо смешать старинные границы владений. Таким образом из двух крайностей он создает одно – безопасность. Вот и здесь: Карл во все время своей жизни постоянно строил замыслы и завоевательные планы против Римлян [византийцев – М. Б.] но постоянно оставался без успеха, встречая себе отпор в мудрых распоряжениях и мерах царя (Григора 1862, 138-139).

В итоге, рассчитывавший на легкий и быстрый военный успех на суше и на море, Карл оказался вынужденным вести одновременно войну на два фронта, в результате чего лишился своего сына. Горечь утраты и поражения, по словам Григоры, были столь невыносимы, что «спустя немного времени он умер, не будучи в силах долее выносить столь ничем не вознаграждаемых потерь». Подобная участь постигла и Наполеона, долго служившего, как пишет Толстой «искусственному призраку жизни» (Толстой 2003, II, 255). После Бородинского сражения «нравственная сила французской армии была истощена» и прямым следствием этого стало «беспричинное бегство Наполеона из Москвы, возвращение по старой Смоленской дороге, гибель пятисоттысячного нашествия и гибель наполеоновской Франции, на которую в первый раз под Бородиным была наложена рука сильнейшего духом противника» (там же, 261).

Вклад византийского императора в восстановление и сохранение государства и его столицы Константинополя не был по достоинству оценен не только рядовыми византийцами, но даже и самыми близкими людьми, что стоило Михаилу Палеологу презрительной клички «латинофрон», пособник латинян. По этому поводу как не вспомнить слова Л. Н. Толстого, сказанные о Кутузове: «Такова судьба не великих людей, [...] а судьба тех редких, всегда одиноких людей, которые, постигая волю Провидения, подчиняют ей свою личную волю. Ненависть и презрение толпы наказывают этих людей за прозрение высших законов» (там же, 573). И если слова: «Заслуга Кутузова не состояла в каком-нибудь гениальном, как это называют стратегическом маневре, а в том, что он один понимал значение совершавшегося события» (там же, 460) вполне могут быть отнесены и к Михаилу VIII Палеологу, то замечание Григоры о тщете честолюбивых устремлений кажется сделанным о Наполеоне: «человеческое рвение это лишь пустая погремушка, а дерзость тех, которые

не боятся себя превозносить, – это просто смех» (Григора 1862, 866). По большому же счету, в основу оценки исторической роли личности оба автора кладут принцип, строящийся на христианской этике. Знаменитые слова Толстого « [...] признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости. Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды» (Толстой 2003, II, 555) кажутся сошедшими со страниц *Истории* Никифора Григоры. Что же касается роли личности в истории, то, как мы видим, в то время как Григора подчиняет деяния великих действию промысла божьего, Толстой замечает, что «жизнь народов не вмещается в жизнь нескольких людей, ибо связь между этими людьми и народами не найдена», а теория о перенесении совокупности воли масс на исторические лица «кажется неопровержимой именно потому, что акт перенесения воли народа не может быть проверен, так как он никогда не существовал» (там же, 704).

Как Григора, так и Толстой уделяют большое внимание феномену коллективного и индивидуального в исторических событиях, а также тесно связанному с этим явлению закономерного и случайного. Они с интересом присматриваются к поведению больших групп людей – от войска до толпы простолудинов на городской площади, – пытаясь открыть механизмы, влияющие на настроения того, что можно назвать коллективной личностью. Толстой в третьей части третьего тома своего романа, обращаясь к парадоксу Ахиллеса и черепахи, по аналогии с математикой вводит понятие «дифференциала истории» (Лурье 1993), а именно однородного бесконечно малого элемента, который руководит массами и благодаря которому можно понять законы истории. В частности он пишет, что неизвестная древним «новая отрасль математики, достигнув искусства обращаться с бесконечно-малыми величинами, и в других более сложных вопросах движения дает теперь ответы на вопросы, казавшиеся неразрешимыми». Понятие бесконечно малых величин снимает ту, как называет ее Толстой, «неизбежную ошибку», когда вместо непрерывного движения рассматриваются отдельные единицы движения, в связи с этим, допущение начала ложно уже само в себе. Движение же человечества, по Толстому, «вытекая из бесчисленного

количества людских произволов, совершается непрерывно» (Толстой 2003, II, 263). Иные великие события становятся результатом бесконечно малых факторов, которые вносят элемент однородности или, наоборот, хаоса, следуя, тем не менее, своей, невидимой нам логике, которая приводит к закономерному результату. Примером такого «дифференциала» могли бы послужить отдельные, казалось бы, ничего не значащие факты, особенности поведения индивидов, отдельный жест или слово, то, что обычно определяется как непредвиденный случай, случайность, которые могут круто изменить ход тщательно планируемых событий. Схожий взгляд на историческое развитие как на «спонтанное становление общественных систем, происходящее в итоге индивидуально мотивированного, но проявляющегося как хаотичное социального поведения», мы найдем и у византийских авторов (Хвостова 2005, 23).<sup>3</sup>

Показательны с такой точки зрения аналогии в описании обоими авторами поведения «чужих» и «своих» (следуя принципу «свой-чужой») на разных этапах военного конфликта. Стали уже классикой строки Толстого о роли партизанской, народной войны против наполеоновских войск, того воистину всенародного подъема, который преуспел там, где потерпела крах регулярная армия, действующая в соответствии с правилами тактики и стратегии ведения боевых действий.

Дубина народной войны поднялась со всей своею грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась и гвоздила французов до тех пор, пока не погубило все нашествие (Толстой 2003, II, 511).

---

<sup>3</sup> К. В. Хвостова отмечает, что в воззрениях византийцев существовало два типа представлений о случайном, т. е. речь шла, с одной стороны, об идеях, непосредственно восходящих к античным понятиям случая как итога совпадения причин, а с другой – о взглядах, включенных в богословские концепции сущности и явления. Такая двойственность, по словам исследовательницы, «отражает, как и многие другие проявления византийской цивилизации, ее гетерогенность». Для Григоры, в духе аристотелевских традиций, было свойственно понимание события как возникающего в результате слияния многих причин (Хвостова 2005, 156).

Интересно, что о пользе партизанских действий против западных войск пятью веками раньше писал и Григора:

У итальянцев испокон века так ведется: если они вступают в битву в порядке, то представляют из себя крепкую и несокрушимую стену; если же хотя немного нарушают обычный строй, то неприятели без всякого труда забирают и уводят их в плен. И не раз врожденная спесь и глупая гордость сильно вредили им, когда они несвоевременно выходили из себя. Зная об этом издавна, римское [византийское – М. Б.] войско прибегало к разным хитростям и уловкам. [...] Это привело Латинян в крайнее смятение и тревогу, а Римлян [византийцев – М. Б.] побудило немедленно же воспользоваться их замешательством и напасть на них. Таким образом, Римляне легко и без больших трудов восторжествовали над Латинянами, и сверх всякого чаяния одержали над ним блистательнейшую победу (Григора 1862, 141).

А вот описания другого характера. На сей раз речь идет о «своих», охваченных неожиданным и необъяснимым чувством коллективного страха, к которому были бы более применимы категории психологии толпы, чем постулаты божественного провидения. Так, рассказывая о панике, охватившей константинопольских ополченцев в 1449 г. во время морской осады Константинополя генуэзцами, Григора пишет:

Те, которые обязаны были в соответствии со своими обещаниями героически сражаться, испугались, хотя никто еще ничего не предпринимал, никто ни меча не обнажил, ни стрелы в них [византийцев – М. Б.] не выпустил. Побежали все в мгновение ока, прыгивая с палуб по-двое и по-трое в полном беспорядке прямо в море. Те, кто умел плавать, бросив оружие, едва выбрались на берег. Большая же часть из них утонула под тяжестью доспехов. Это было жалкое зрелище: страшные и надменные вояки барахтались в глубинах моря наподобие рыб и раков, накрепко ухватившись друг за друга и не имея возможности всплыть, предназначенные судьбой оказаться хозяевами пира, на котором сами они послужат завтраком для рыб (Gregoras 1829-1830, II, 862).<sup>4</sup>

Григора объясняет все происходящее не столько с точки зрения божественного возмездия за произвол, учиненный накануне, когда ополченцы «со свирепыми и дерзкими угрозами набросились на византийских вдов и сирот, и, поступая хуже любого врага, они, под предлогом того, что для

---

<sup>4</sup> Перевод на русский язык цитат из этого издания наш – М. Б.



кораблей нужны доски и пакля, разгромили все дома и разграбили все имущество», сколько с точки зрения психологической. По мнению Григоры, византийские ополченцы были подавлены грузом моральной ответственности за совершенное беззаконие, и именно в этом проявлялось божественное наказание за преступление христианских нравственных норм:

[...] они заранее истратили весь свой пыл, а ныне скрылись под волнами в морской глубине, похоронив здесь все честолюбивые надежды и сменив существование наземное на подводное и жалкое. Ведь были их души отягощены пригрешениями против совести, и помнили они как о сиротских мольбах, так и о жалобных слезах. Потому и были их руки, державшие орудие, как у пьяных, ноги передвигались с трудом, а надежды на лучшее рухнули. Они ведь понимали, что в том, что они тогда натворили, им никакой пользы не было: нельзя с оружием в руках добиваться осуществления благих намерений, если нет справедливости и истинного благочестия. Ибо сила души имеет надежную опору только тогда, когда дело совершается в соответствии со справедливостью и только тогда твердость духа непоколебима. Ведь даже если все эти несправедливости совершаются против чужих, то это наказывается всеобщим господом Богом. Что же говорить о том, когда тот, кого несправедливо обижают, собственный соплеменник! (Gregoras 1829-1830, II, 862-863).

Аналогичный эпизод, правда, без явной моральной подоплеки, мы найдем у Толстого при описании паники, охватившей русских солдат во время Шенграбенского сражения 1805 г.:

Пехотные полки, застигнутые врасплох в лесу, выбегали из леса, и роты, смешиваясь с другими ротами, уходили беспорядочными толпами. Один солдат в испуге проговорил страшное на войне и бессмысленное слово: «Отрезали!», и слово вместе с чувством страха сообщилось всей массе.

– Обошли! Отрезали! Пропали! – кричали голоса бегущих.

Полковой командир, в ту самую минуту, как он услышал стрельбу и крик сзади, понял, что случилось что-нибудь ужасное с его полком, [...]. Наступила та минута нравственного колебания, которая решает участь сражений: послушают эти расстроенные толпы солдат голоса своего командира или, оглянувшись на него, побегут дальше. Несмотря на отчаянный крик прежде столь грозного для солдат голоса полкового командира, несмотря на разъяренное, багровое, на себя не похожее лицо полкового командира и маханье шпагой, солдаты всё бежали, разговаривали, стреляли в воздух и не слушали команды. Нравственное

колебание, решающее участь сражений, очевидно, разрешалось в пользу страха (Толстой 2003, I, 238-239).

У Григоры и Толстого происходящее объясняется нравственным надломом людей, которые неожиданно превращаются из организованного воинского формирования в охваченную иррациональным ужасом толпу. Примечателен по этому поводу комментарий Григоры, желающего, видимо, отмежеваться от упрощенного понимания исторических событий: «Разные люди выдвигают и приводят разные причины этого божьего гнева. Я же, предоставив перечислять их другим, переведу разговор в иное русло». Но где находился тот кризисный момент, который привел к перелому в ходе событий? Толстовский «дифференциал» мог бы быть сопоставлен с двумя важными элементами исторического процесса, которые у византийских историков назывались «тихи» (непредвиденный поворот судьбы, связанный с выбором человеком той или иной линии поведения, при котором человек не в состоянии адекватно оценить и учесть роль обстоятельств) (Хвостова 2005, 165) и «кайрос» (момент времени, характеризующийся определенным очень конкретным контекстом, стечением огромного количества всевозможных обстоятельств), о котором мы уже упоминали.

Как пишет К. В. Хвостова, «кайрос» у Григоры играет существенную роль. У него это временной период, являющийся одновременно минимальным по своей длительности и оптимальным с точки зрения свершения действия. Существует мнение, согласно которому понимание Григорой благоприятного момента целесообразно оценить с помощью понятия бесконечно малых величин. Историческое время, воплощенное у Григоры и других представителей византийского рационалистически-гуманного направления в понятии о «кайросе», а также выраженное с помощью обозначений «еще нет», «уже нет» и т. д., отражает представления о движении или взаимосвязи во времени общественных событий (Хвостова 2005, 165-166). К. В. Хвостова замечает, что «кайрос отличался от “тихи” тем, что первый был связан с воздействием на человека существенных причин и мог быть учтен в процессе человеческой деятельности, тогда, как вторая требовала мгновенной ориентации и потому действовала как слепой случай» (там же, 167). Таким образом, несмотря на то, что открытие дифференциала

Лейбницем и Ньютоном относится к XVII веку, можно было бы считать, что понятие бесконечно малых величин, хотя и на интуитивном уровне, было свойственно и, как их называет Толстой, «древним», в нашем случае – Григору.

Другой большой проблемой, волнующей Григору и Толстого, была проблема соотношения божественного провидения и свободы личности, непознаваемости путей господних и хаотичности человеческих поступков. У византийцев одновременная деятельность людей, которые преследуют собственные, и, порой, диаметрально противоположные цели, приводит к совпадению результатов отдельных поступков, столкновению и пересечению волей, направляемых личными причинами и устремлениями. При этом стремления человека предопределяются высшей необходимостью (Хвостова 2005, 168). Задаваясь вопросом о причинах и устремлениях, двигавших отдельными людьми во время кампании в Россию, Толстой пишет:

Наполеон начал войну с Россией потому, что он не мог не приехать в Дрезден, не мог не отуманиться почестями, не мог не надеть польского мундира. [...] Александр отказывался от всех переговоров потому, что он лично чувствовал себя оскорбленным. [...] И так точно, вследствие своих личных свойств, привычек, условий и целей, действовали все те, неперечислимые лица, участники этой войны. Они боялись, тщеславились, радовались, негодовали, рассуждали, полагая, что они знают то, что делают, и что делают все для себя, а все были произвольными орудиями истории и производили скрытую от них, но понятную для нас работу. Такова неизменная судьба всех практических деятелей, и тем не свободнее, чем выше они стоят в людской иерархии. Теперь деятели 1812-го года давно сошли со своих мест, их личные интересы исчезли бесследно, и одни исторические результаты того времени перед нами (Толстой 2003, II, 101).

В выражении «произвольные орудия истории», история у Толстого совпадает с провидением: «Провидение заставляло всех этих людей, стремясь к достижению своих личных целей, содействовать исполнению одного огромного результата, о котором ни один человек (ни Наполеон, ни Александр, ни еще менее кто-либо из участников войны) не имел ни малейшего чаяния» (там же, 102). А провидение, в свою очередь, выступает в роли неизбежного, того, что «должно быть» и «нечаянно» людьми: «Завлечение Наполеона в глубь страны произошло не по чьему-нибудь плану (никто и не верил в возмож-

ность этого), а произошло от сложнейшей игры, интриг, целей, желаний людей – участников войны, не угадывавших того, что должно быть, и того, что было единственным спасением России. Все происходит нечаянно» (там же, 104).

Григора спрашивал себя «[...] к чему исследовать судьбы божественного промысла? Управляя нашими делами, он обыкновенно приводит их к известному концу без нашего ведома: то согласно с нашими надеждами, то вопреки им, то так, то иначе. [...] Может быть и ты, ожидая нерадостных событий, дождешься отрадных и с печального посева соберешь веселый урожай. Необходимо уравнивать ожидания, не давая перевеса одним над другими, неприятным перед приятным» (Григора 1862, 302). Для Григоры очевидно, что без благоприятствования со стороны провидения, все самые разумные и целенаправленные человеческие усилия закончатся крахом. В XVII книге своей *Римской истории*, описывая происходившие на его глазах конфликты между византийцами и гуннами, он задается нелегким вопросом:

Уж не знаю, почему те, которые хотели жить уверенно и надежно, всегда внушать страх врагам и быть любезными с друзьями, совершенно не хотели осознавать того, что надо заботиться о насущных делах не тогда, когда опасности уже перед глазами, и когда уж никакие усилия ни к чему не приведут. Заботиться надо заранее о том, что предусмотреть, а чего остерегаться, что предпочесть и о чем подумать в первую очередь, и пользы от чего пока еще нет, но она становится очевидной со временем, которое причудливо и затейливо переплетает людские судьбы.

И тут же горько добавляет:

И уж совсем непонятно, как и почему правосудие превращается в несправедливость, забота о доходах и поддержании боеспособности сменяются небрежением, или же каким образом благозаконие и неизменные нормы государственных судов и советов приводят к несправедливой и беспорядочной жизни (Gregoras 1829-1830, II, 843).

Столь же тщетными были и усилия Наполеона в Москве. Толстой пишет об этом так:

[...] странное дело, все эти распоряжения, заботы и планы, бывшие вовсе не хуже других, издаваемых в подобных же случаях, не затрагивали сущности дела,

а, как стрелки циферблата в часах, отделенного от механизма, вертелись произвольно и бесцельно, не захватывая колес (Толстой 2003, II, 479).

Григора пытается объяснить удачу или неудачу в достижении человеческих устремлений способностью выбрать правильный «кайрос» для осуществления определенных действий: «Не каждый момент является благоприятным. Не подобает всякому желающему стремиться к чему-либо повсюду и всегда, но цель деяния должна соотносываться с обстоятельствами. И момент бывает неудачным и деяние необдуманым» (цит. по: Хвостова 2005, 168).

Другим важным условием, влиявшим на результат деяний, было соблюдение определенных этических норм, добродетелей, от реализации или нереализации которых зависел исход задуманного и, в конечном итоге, судьбы всего общества, привлекающего на себя божественное возмездие или вознаграждение. Как отмечает К. В. Хвостова, все это органично вплетается в концепции официальной политико-правовой доктрины и в общехристианское мирознание в целом (Толстой 2003, II, 170).

Толстой считал, что «для истории существуют линии движения человеческих воль, один конец которых скрывается в неведомом, на другом конце которых движется в пространстве во времени и в зависимости от причин сознание свободы людей в настоящем. Чем более раздвигается перед нашими глазами это поприще движения, тем очевиднее законы этого движения. Уловить и определить эти законы составляет задачу истории» (Толстой 2003, II, 730).

Роман *Война и мир* завершается важным философским утверждением, являющимся, своего рода, логическим итогом всего произведения. Проводя параллель между физическими законами природы (законом всемирного тяготения, открытием Коперника) и закономерностями протекания исторических процессов, Толстой приходит к выводу о том, что «как в вопросе астрономии тогда, как и теперь в вопросе истории, все различие воззрения основано на признании или непризнании абсолютной единицы, служащей мерилем видимых явлений. В астрономии это была неподвижность земли; в истории – это независимость личности – свобода». Подобно тому, как мы не чувствуем движения земли, но допустив ее неподвижность приходим к бессмыслице, а допустив движение, – к законам,

точно также и в истории новое воззрение гласит: «И правда, мы не чувствуем нашей зависимости, но допустив нашу свободу, мы приходим к бессмыслице; допустив же свою зависимость от внешнего мира, времени и причин, приходим к законам. В первом случае надо было отказаться от сознания несуществующей неподвижности в пространстве и признать неощущаемое нами движение; в настоящем случае – точно также необходимо отказаться от несуществующей свободы и признать неощущаемую нами зависимость» (Толстой 2003, II, 732).

Это положение, на наш взгляд, созвучно идеям «синергии», свойственным мировоззрению Григоры и являющимся одним из основополагающих элементов византийской картины мира. Ведь для византийцев свобода – это прежде всего свобода выбора, для осуществления которого человеку дарован определенный набор этических принципов, добродетелей, которые человек может учитывать или не учитывать при принятии им конкретных решений. Как отмечает К. В. Хвостова, «набор добродетелей как бы изображался в качестве пространства событий стохастического процесса, в рамках которого человек принимал решения. И весьма интересно, что выбор линии поведения в известных ситуациях уподоблялся результату бросания игральной кости с поправкой в отдельных ситуациях в духе Екклесиаста на необходимость учета временного момента» (Хвостова 2005, 29). Исследовательница обращает особое внимание на существование взаимосвязи «между теоретическими идеями синергетики, проецируемыми на историю и другие гуманитарные науки, и восточнохристианской богословской идеей синергии. Согласно соответствующим представлениям, “синергия” – это способность человека к восприятию ниспосылаемой в мир божественной энергии. Благодаря синергии человек, воспринимая божественную энергию, принимает решения, соответствующие божественному плану, но развивающиеся в миру как спонтанно происходящие события» (там же, 24).

Исходя из всего вышеизложенного, представляется очевидным факт концептуальной и мировоззренческой близости, которой – естественно, с поправкой на эпоху и культурно-контекст – пронизаны страницы рассмотренных нами произведений. Близость эта обусловлена общей восточнохристианской традицией, тем «геном» родства, который является

неотъемлемой составляющей процесса духовного развития наследницы «Второго Рима». Как нам думается, историко-философские построения Толстого, органически связанные с византийской философией истории, выводят ее на новый уровень сущностного осознания, заостряя особое внимание на проблемах причинности и целеполагания в исторических процессах, проблемах, приобретающих особенную важность в переломные, кризисные моменты развития человеческого общества как «сложной системы» и неотъемлемой части природы и мироздания в целом.

Объем данной статьи не позволил нам охватить все типологически сопоставимые аспекты, достойные внимания. Это могло бы стать предметом дальнейших исследований.

#### Литература

- Аверинцев 1988 С. С. Аверинцев, *Византия и Русь: два типа духовности*, «Новый мир», 7 (1988), с. 210-220; 9 (1988), с. 215-230.
- Бармин 1999 А. В. Бармин, *Столкновение 1053-1054 гг.*, в кн. *Византия между Западом и Востоком. Опыт исторической характеристики*, отв. ред. Г. Г. Литаврин, Алетея, Санкт-Петербург 1999, с. 140-159.
- Бахматова 2003 М. Н. Бахматова, *Взаимоотношения между Византией и итальянскими морскими республиками (1261-1282 гг.)*, Автореферат дисс. на соискание уч. степ. к. и. н., Москва 2003.
- Григора 1862 Никифора Григоры *Римская история*, пер. под ред. П. Шалфеева, Византийские историки, переведенные с греческого при Санктпетербургской Духовной Академии, Санкт-Петербург 1862.
- Данилевский 2004 Н. Я. Данилевский, *Россия и Европа*, Глава II, *Почему Европа враждебна России?*, Библиотека «Вехи» 2004, <http://www.vehi.net/danilevsky/rossiya/02.html>

- Кондаков 2007 Б. В. Кондаков, *Византийские истоки русской духовности*, «История и филология», 1 (2007), с. 199-205.
- Литаврин 1999 Г. Г. Литаврин, *Византийская культура в период политической раздробленности и латинского завоевания*, в кн. *Культура Византии: вторая половина XIII – первая половина XV вв.*, отв. ред. З. И. Удальцова, Г. Г. Литаврин, т. III, Наука, Москва 1999, с. 5-12.
- Лихачев 1984 Д. С. Лихачев, *Литература-реальность-литература*, т. III, Художественная литература, Ленинград 1984.
- Лурье 1993 Я. С. Лурье, *После Льва Толстого. Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 1993.
- Медведев 1997 И. П. Медведев, *Византийский гуманизм XIV-XV вв.*, Алетейя, Санкт-Петербург 1997.
- Синицына 1998 Н. В. Синицына, *Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции*, Индрик, Москва 1998.
- Толстой 2003 Л. Н. Толстой, *Война и мир*, т. I-II, Эксмо, Москва 2003.
- Хвостова 2005 К. В. Хвостова, *Особенности Византийской цивилизации*, Наука, Москва 2005.
- Gallina 1993 M. Gallina, *L'affermarsi di un modello coloniale: Venezia e il Levante tra Due e Trecento*, «Thesaurismata», 23 (1993), pp. 14-39.
- Geanakoplos 1959 D. J. Geanakoplos, *Emperor Michael Palaeologus and the West 1258-1282. A study in Byzantine-Latin relations*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1959.
- Geanakoplos 1966 D. J. Geanakoplos, *Byzantine East and Latin West. Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance. Studies in ecclesiastical and cultural history*, Blackwell, Oxford 1966.



- Geanakoplos 1989 D. J. Geanakoplos, *Constantinople and the West. Essay on the Late Byzantine (Paleologan) and Italian Renaissances and the Byzantine and Roman Churches*, University of Wisconsin press, Madison (Wis.) 1989.
- Gregoras 1829-1830 Gregoras Nicephorus, *Byzantina Historia*, ed. L. Schopen, I. Bekker, voll. I-II, CSHB, Bonn 1829-1830.
- Hussey 1986 J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Clarendon Press, Oxford 1986.

ROSANNA BENACCHIO – HAN STEENWIJK

PER UN'EDIZIONE *ON LINE* DEL *VOCABOLARIO DI TRE NOBILISSIMI LINGUAGGI, ITALIANO, ILLIRICO, E LATINO* DI GIOVANNI TANZLINGHER ZANOTTI (1699-1704)\*

Sullo scorcio del secolo XVII, in un'epoca di palese ristagno culturale, appare a Zara un'opera scritta col dichiarato intento di favorire un risveglio culturale tra la popolazione dell'area dalmato-croata. Quest'opera è il *Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano illirico e latino*, redatto da Giovanni Tanzlingher Zanotti.

L'autore era nato a Zara nel 1651 da padre di origine tedesca (Michael Tanzlinger), che aveva militato al soldo della Repubblica veneziana e aveva poi lasciato il servizio, dedicandosi all'attività di panettiere nella città dalmata, dopo avere sposato una ragazza croata del posto. Dal matrimonio era nato Giovanni, avviato agli studi e alla carriera sacerdotale presso il Seminario latino di Zara, dove studiò, tra l'altro, grammatica e retorica. Il padre morì presto e la madre si risposò con un italiano a cui il giovane Tanzlingher fu legato da sincero affetto, tanto che volle, in segno di gratitudine, aggiungere al suo cognome anche il cognome del patrigno, Zanotti appunto. Pare che il giovane avrebbe voluto continuare gli studi presso l'Università di Padova, ma non poté farlo per ragioni economiche. La sua attitudine allo studio non era però sfuggita ai suoi superiori e l'arcivescovo di Zara, Giovanni Evangelista Parzagli, lo prese come suo segretario e lo mandò a Roma e, di lì, ad Ancona, dove si laureò nel 1678 presso una Scuola superiore, con

---

\* La ricerca qui presentata è stata realizzata all'interno del progetto "Interadria – Eredità culturali dell'Adriatico: conoscenza, tutela e valorizzazione" INTERREG III A Transfrontaliero Adriatico (<http://interadria.storia.unipd.it/index.htm>), cofinanziato dall'Unione Europea mediante il fondo di sviluppo regionale. Come dice il titolo stesso, il progetto mira allo studio e alla salvaguardia del patrimonio culturale dell'area dalmato-croata e della sua profonda, secolare interazione con l'area italiana.

ogni probabilità il Collegio dei Dottori, a cui papa Pio IV aveva concesso gli stessi privilegi delle Università di Bologna e di Padova.

Tornato a Zara, già l'anno successivo divenne canonico presso il Capitolo dell'arcidiocesi di Zara. Durante tutta la sua lunga vita, trascorsa sempre a Zara, ricoprì numerosi incarichi e responsabilità (tra l'altro, fu vicario generale dell'arcidiocesi) che testimoniano della stima di cui godette per le sue conoscenze e per le sue doti. Fu anche membro e consigliere attivo dell'*Accademia degli Incaloriti*, fondata a Zara nel 1694. A Zara morì molto vecchio, nel 1732, e lì fu sepolto presso la chiesa di S. Anastasia.<sup>1</sup>

La sua produzione letteraria non può certo dirsi originale. Essa comprende sia scritti in italiano (primo tra i quali una storia, inedita, dell'arcidiocesi di Zara) sia in croato (soprattutto traduzioni di opere destinate all'edificazione religiosa del clero).<sup>2</sup> La sua opera più importante fu però il *Vocabolario*, che assorbì gran parte della sua attività letteraria. Scopo dell'opera, come afferma l'A. stesso nell'*Introduzione* o *Saluto (Zdravje)*, era quello di porre un rimedio alla corruzione della lingua «liburnica, dalmata, slava, croata», intrisa di italianismi, dimostrando, tra l'altro che tale lingua non è affatto arida e povera (*neploddan i ubog*), ma anzi che per ogni parola italiana si possono trovare talvolta «una, due, tre o più» (*yednò, duoye, troye i vecche*) corrispondenti voci slave.

Riportiamo qui sotto l'inizio della Prefazione o *Saluto (Zdravje)* della copia padovana (ma lo stesso contenuto compare anche nella copia di Zagabria), che meglio di ogni altra cosa chiarisce lo scopo dell'opera:

Pridočnoi i poslidnoi Harvaatskoi Slovijskoi mladosti. Napunno zdraavyè.

Duaadesset i peet lijt, nè s'mallom poomgnom i naastoyanyem ottratih moye mladosti zà protomačiti oui proxuak od Talianskoga yezikà ù nas Haruaatski, Slouijnski yezik, a to ne sprokù innoga uzroka, neggò s'prokù (sic!) pohabe nassega Liburniačkoga, Dalmatinskogà, Slouijnskoga, Harvaatskoga yezikà, koya raaste kanò glyuugl meyu pçeniçom ù ovè Dalmatijske i Liburniačke kraine, pò naaçinù tomù, dà nèumijde vecchye Harvaat yunaak suoyu bessidu izrecchi çistijm naraauskim, Harvaatskim, Slovijskim yezikom, akò gnyù ne hottecchi s Talianskom bessidom nè

<sup>1</sup> Per notizie più approfondite cfr. Marchiori 1959, 3-4. Cfr. anche Matić 1953, 254-255.

<sup>2</sup> Ma anche la traduzione croata dei due primi libri dell'*Eneide*, stampati a Venezia nel 1688 (Marchiori 1959, 5).

pomyeescà illi pomarsi. Ovogga nè malloga zlà uzrok nyè inni, negh ouè glyuute i nepristranne ratti, koye od suakke straane suijsa glyuudi nà pomooch sebbi, à protyuà brezsardçenomou i neuijrnòmù Turçinnù dozyuayù.<sup>3</sup>

A quanto ci è dato finora conoscere, Tanzlingher avrebbe stilato almeno tre copie del vocabolario. Di una di queste (un manoscritto in due volumi di cui il secondo conteneva un *Indice illirico scelto*, nominato nel testamento del Tanzlingher) si sono perse le tracce, mentre le altre due sono giunte fino a noi. Una è conservata a Zagabria, presso l'Archivio dell'Accademia Croata (segnatura Ib-142) e l'altra a Padova, presso la Biblioteca dell'ex Istituto di Filologia Slava, ora Sezione di Slavistica del Dipartimento di Lingue e letterature anglo-germaniche e slave (segnatura VII a 1-2). Recentemente è stata individuata anche una quarta copia del vocabolario, di cui finora non era mai stata fatta menzione (né dal Tanzlingher né da altri). Essa è conservata a Londra, presso la British Library (segnatura 10.360).

La copia di Zagabria è un manoscritto costituito da 158 fogli (cm. 21 x 30) a cui si devono aggiungere, alla fine del vocabolario, altri 5 fogli contenenti un'interessante appendice dedicata ai diversi epiteti applicabili a una rosa di nomi (*Epitteti raccolti da diversi autori*). La Prefazione porta la data 2 agosto 1679. I due primi fogli del vocabolario risultano lacerati in alto a destra, ragion per cui né la Prefazione né il titolo dell'opera (in testa all'inizio del vocabolario vero e proprio) sono perfettamente leggibili. A parte l'appendice degli epiteti, dedicata al solo croato, il vocabolario è trilingue: italiano, illirico e latino. La sua esistenza era nota alla comunità scientifica fin dal 1861, quando G. Ferrari Cupilli, pubblicò nell'«Annuario dalmatico» un resoconto sulla vita e le opere di Giovanni Tanzlingher (Ferrari-Cupilli 1861, 77-103). Per una-

---

<sup>3</sup> «Alla gioventù croata slava rassegnata e imitatrice. Per il loro bene. / Per venticinque anni, con non poca diligenza e costanza ho dedicato la mia giovinezza a tradurre questo vocabolario della lingua italiana nella nostra lingua croata, slava, e questo con nessun altro scopo se non quello di combattere la corruzione della nostra lingua liburnica, dalmata, slava, croata, che cresce come loglio in mezzo al grano in questo paese dalmato liburnico, cosicché un giovane e baldo croato oggi non è più capace di esprimersi in croato, slavo puro, naturale e sente il bisogno di mescolarlo e corromperlo con la favella italiana. Causa di questo non piccolo male non sono altro che queste guerre crudeli e incessanti che da ogni richiamano in aiuto gli uomini contro il turco crudele e infedele».

nime giudizio, la copia di Zagabria rappresenta la prima redazione dell'opera ed è probabilmente autografa. La copia di Zagabria è stata studiata e descritta da Tomo Matić (Matić 1953).

La copia di Londra è un manoscritto di 258 fogli (cm. 20 x 28), recante il titolo *Vocabolario italiano, ed Illirico. Raccolto da Don Giovanni Tanzlingher. Dottore e Canonico di Zara l'anno 1699*. Alla fine del vocabolario compare un'appendice: *Raccolta d'alcuni termini militari che s'attrovano sparsi nel Libro Maresciallo*. Non vi è alcuna Prefazione. Come dice il titolo, a differenza delle altre, il vocabolario trasmesso da questa copia non è trilingue, ma bilingue: la parte latina manca. Il manoscritto, pervenuto al British Museum nel 1836 in seguito a un'asta, è stato scoperto e reso noto alla comunità scientifica solo di recente (Sironić-Bonefačić 1992). La copia di Londra è stata studiata e descritta da Volker Bockholt, Zrnka Meštrović e Nada Vajs (Bockholt-Mestrović-Vajs 2001). Essa si contraddistingue per un'eccezionale correttezza linguistica.

La copia di Padova è di gran lunga la più estesa delle tre. Si tratta di 1316 pagine in folio (cm. 32 x 45) in carta pesante filigranata.<sup>4</sup> Le pagine sono divise in due colonne contenenti ognuna circa 40 righe. L'opera, rilegata in due volumi foderati in pergamena, porta il titolo *Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi italiano, illirico, e latino con l'aggiunta di molt'erbe semplici, e termini militari, raccolto dal Molto Reverendo Signor D. Giovanni Tanzlingher, Dottor, e Canonico di Zara*. Il vocabolario è preceduto da una Prefazione datata 22 maggio 1704 (mentre nell'intestazione della pagina successiva, con cui ha inizio il vocabolario vero e proprio, troviamo la data 1699). Ottimo è lo stato di conservazione. La scrittura (opera di uno scrivano) è perfettamente leggibile e sono molto rari i punti in cui compaiono macchie d'inchiostro o cancellature dello stesso.

Uscita vent'anni dopo la prima copia (quella di Zagabria) e notevolmente aumentata rispetto a quella, essa è considerata la seconda redazione del vocabolario trilingue. Anche l'esistenza di questa copia era da tempo nota alla comunità scientifica, dal momento che anch'essa veniva menzionata dal Ferrari-Cupilli nel suo sopraccitato studio sulla vita e le opere di Giovanni Tanzlingher. In quella sede si diceva anche che l'opera apparteneva in quel momento alla famiglia Filippi di Zara. Il fatto veniva confermato al-

---

<sup>4</sup> Per la descrizione delle filigrane e, più in generale, per una più approfondita descrizione del manoscritto cfr. Marchiori 1959, 6-8.

cuni decenni dopo da S. Urlić (Urlić 1907). In seguito però di questo importante manoscritto si erano perse le tracce e, agli inizi degli anni Cinquanta, nel suo studio sulla prima redazione del vocabolario trilingue, Tomo Matić si interrogava sui destini di quest'opera, finita chissà dove, visto che la famiglia Filippi, dopo la guerra, non era più a Zara, e aggiungeva con rammarico:

I tada nam je za sada pristupačna samo prva redakcija, što ju je Tanzlinger izradio u mladim danima, te se u proučavanju njegova leksigrafskoga rada moramo na nju ograničiti, dok se ne dozna kamo je dospjela kasnja prerada rječnika, koja je u rukopisu obitelji Filippi po broju strana četiri puta veća od redakcije sačuvane u rukopisu Jugoslavenske Akademije.<sup>5</sup>

In realtà non si sarebbe dovuto attendere molto: si può dire che proprio mentre Tomo Matić pubblicava queste osservazioni, Arturo Cronia, parlando del *Vocabolario* trilingue di Tanzlingher Zanotti in un suo articolo dedicato alla lessicografia serbo-croata, segnalava in una nota: «una bella sua copia si trova nella Biblioteca dell'Istituto di Filologia slava dell'Università di Padova» (Cronia 1953, 118, nota 3).

E infatti, dai registri inventariali dell'ex Istituto di Filologia Slava, all'epoca diretto dall'insigne slavista zaratino, risulta che la preziosa copia, descritta come «Manoscritto pergameneo del Grande dizionario trilingue di Ivan Tanzlingher», sia stata accessionata in data 29/11/1952, con numero d'ingresso 4484 e numero di inventario 2397. Essa risulta acquistata con i fondi della Dotazione ministeriale dell'Anno accademico 1952/53 e il valore attribuito è di L. 100.000.

Un *ex libris* di Giuseppe Praga posto sul lato interno della copertina del I e II volume e un ritaglio di catalogo librario (presente solo nel I volume)<sup>6</sup> ci permettono di ricostruire il percorso

---

<sup>5</sup> «E così ci è per ora accessibile solo la prima redazione, frutto degli anni giovanili di Tanzlingher, e nello studio della sua opera lessicografica dobbiamo limitarci a questa, fino a che non si saprà dove è finita la successiva elaborazione del vocabolario, che nel manoscritto della famiglia Filippi ha un numero di pagine quattro volte superiore a quella del manoscritto dell'Accademia Jugoslava» (Matić 1953, 257).

<sup>6</sup> Dopo un numero (513) che evidentemente fa riferimento ad un catalogo, il nome dell'autore e il titolo dell'opera, il ritaglio riporta la seguente descrizione «2 grossi volumi in folio di complessive pp. [non è indicato il numero delle pagine, *n.d.r.*] in carta mano pesante, curiosa opera interamente manoscritta in una bellissima legatura tutta pergamena, 2 tasselli».

dell'opera. Cessato il possesso da parte della famiglia Filippi a seguito delle vicende belliche, il prezioso manoscritto è stato probabilmente venduto a un'asta antiquaria e divenuto di proprietà di Praga, anch'egli, come Cronia, di Zara, anch'egli illustre studioso, storico e bibliofilo, fondatore e primo Presidente (assieme a Cronia) della Società dalmata di storia patria. Non stupisce quindi che Cronia abbia successivamente acquistato dall'amico zaratino la preziosa opera per arricchire la biblioteca dell'area serbo-croata.<sup>7</sup>

A parte la breve segnalazione sopra ricordata, Il *Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico, e latino* diventa davvero noto alla comunità scientifica sei anni dopo, nel 1959, quando J. Marchiori pubblicò il suo studio particolareggiato ed esauriente sull'opera, che fu presentato quell'anno stesso da Cronia all'Accademia Patavina (vedi Nota 1).

Da quanto detto finora dovrebbe risultare evidente l'importanza della redazione padovana del *Vocabolario* trilingue, la più estesa e la meglio conservata delle copie giunte fino a noi, rimaste tutte, a tutt'oggi, inedite e quindi praticamente inutilizzate. Nelle sue 1316 pagine, essa presenta oltre 80.000 unità lessicali croate, molte delle quali non compaiono nemmeno nel *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (ARj) in ventitre volumi, curato dall'Accademia jugoslava. Tali voci riguardano i più svariati ambiti: quello della sfera pubblica e privata, l'ambito religioso, quello dell'amministrazione pubblica, della casa, dell'agricoltura, ecc.

La sovrabbondanza di forme riportate dal Tanzlingher, che si spiega anche, probabilmente, con l'intento dell'autore di sottolineare la ricchezza della lingua illirica, si rivela talvolta più apparente che reale: oltre a numerose pure e semplici varianti grafiche riportate nel *Vocabolario* come forme distinte (per es. *Daachyà*. *Daatyà*, alla voce *Omaggio*, p. 763; *Dabaar*. *Dabbar* alla voce *Castoro*, p. 178), tra le forme compaiono spesso 'doppioni' in *čakavo*, *štokavo ekavo*, *ikavo* e *kajkavo*; così pure i verbi vengono spesso riportati nelle forme perfettive e imperfettive (per es. *Sakritti*. *Sakryuati* alla voce *Nascondere*, p. 735; *Otuoritti*. *Otuarati* alla voce *Disserrare*, p. 362; *Poçeeti*. *Poçignati* alla voce *Cominciare*,

---

<sup>7</sup> Come è noto, la Cattedra di serbo-croatistica che Cronia ricopriva a Padova era stata la prima ad essere istituita in Italia. Ricordiamo anche che, oltre al *Vocabolario* trilingue, numerosi altri volumi di alto pregio bibliografico, contrassegnati dall'*ex libris* di Giuseppe Praga, risultano acquisiti in quegli anni dalla biblioteca dell'Istituto di Filologia slava.

p. 218), mentre gli aggettivi sono dati spesso alla forma determinativa e indeterminativa o anche neutra, nel qual caso riportano sempre un segno di accento sulla vocale finale (p. es. *Dobrò. Dobar. Dobri.* alla voce *Buono*, p. 149; *Yaak. Yaaki* alla voce *Forte*, p. 462; *Scricchyan. Scricchni. Dobroscricchyan. Dobroscrichnò* alla voce *Fortunato*, p. 463); molti termini sembrano poi dei calchi creati dallo stesso Tanzlingher, soprattutto i sostantivi deverbativi in *-nje* o alcune frasi avverbiali (vedi *Ponauooglnò* alla voce *Tardamente*, p. 1200; *Ponauoglyenyè* alla voce *Tardamente*, p. 1200).

In ogni caso la ricchezza del vocabolario è enorme e considerevole è pure il vantaggio che la sua pubblicazione porterà, consentendo uno studio concreto ed esaustivo della lingua testimoniata. E questo tanto più se si considera che, oltre ad avvalersi delle fonti scritte che elenca, l'Autore dichiara di avere attinto il suo materiale anche da ricerche condotte, come si direbbe oggi, 'sul campo'.

Obiettivo del progetto che viene qui presentato, che è parte del più ampio progetto Interreg III A Transfrontaliero Adriatico "Interadria Eredità culturali dell'Adriatico: conoscenza, tutela e valorizzazione", è stato quello di mettere tale strumento di straordinaria importanza per gli studi inerenti la lessicologia croata e, più in generale, slava a disposizione della comunità scientifica internazionale tramite la digitalizzazione e la messa *on line* della copia padovana del *Vocabolario* di Tanzlingher Zanotti, opportunamente annotata per un'adeguata ricerca linguistica.

Il progetto è stato portato avanti da due gruppi: il gruppo di Padova, ideatore, organizzatore e responsabile del progetto e il gruppo *partner* di Zagabria. Il gruppo di Padova era composto da Rosanna Benacchio (coordinatore e responsabile scientifico del progetto) e Han Steenwijk (Responsabile scientifico dell'edizione elettronica), entrambi docenti presso la Sezione di Slavistica del Dipartimento di Lingue e letterature anglo-germaniche e slave dell'Ateneo patavino, nonché da Alessandra Andolfo, serbo-croata. Il gruppo di Zagabria era costituito da Nada Vajs, coordinatore e responsabile del gruppo, autore di varie pubblicazioni scientifiche sull'argomento (Bockholt-Mestrović-Vajs 2001; Vajs 2002; Vajs 2007), Željko Jozić (esperto di dialettologia croata) e Sanja Perić Gavrančić (latinista). Tutti e tre gli studiosi lavorano presso l'*Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje* (IHJJ) di Zagabria.

Il lavoro si è svolto secondo le seguenti modalità. Innanzitutto si è prodotta una prima serie di fotografie digitali del manoscritto,



eseguita senza obiettivi di resa elevata, ma in grado di fornire da subito una copia perfettamente leggibile, indispensabile per lavorare a distanza sul manoscritto. Solo in un secondo momento si è proceduto ad una fotografia accurata, ‘professionale’ del manoscritto, che è andata a costituire parte dell’edizione elettronica del nostro vocabolario.

La scelta del formato per la trascrizione, che si è basata su precedenti esperienze nel campo dell’elaborazione di dizionari digitali,<sup>8</sup> è stata quella di utilizzare un formato XML, più precisamente l’applicazione TEI con il suo modulo *TEI.dictionaries*. Gli argomenti a favore di tale decisione sono stati molteplici. Innanzitutto, il formato XML, in quanto ‘testo puro’, cioè privo di formattazione, presenta il vantaggio di poter essere agevolmente dislocato da un ambiente di lavoro ad un altro; non solo, ma un ‘testo puro’ è, per definizione, più ‘longevo’ e resistente ai cambiamenti tecnici. Esso presenta inoltre la caratteristica di essere elastico, ossia di permettere ulteriori aggiustamenti e aggiunte, caratteristica che è stata poi sfruttata in corso d’opera, consentendo di introdurre strada facendo delle modifiche alla struttura, impossibili da immaginarsi prima di iniziare il lavoro. E ancora: l’applicazione TEI, col suo modulo *TEI.dictionaries*, è un formato aperto, creato per le più svariate utilizzazioni in area umanistica a livello mondiale; in quanto tale, questa applicazione era da preferire a una qualsivoglia applicazione XML sviluppata specificamente per questo progetto, che non avrebbe permesso di interagire con altri eventuali progetti futuri. Infine, il formato da noi scelto consente vari utilizzi, tra cui quello di introdurre il testo in una banca dati per eseguire interrogazioni, quello di trasformarlo in formato PDF per un uso cartaceo, in formato HTML per una visualizzazione sullo schermo, possibilità che, come vedremo ora, sono state di fatto sfruttate durante la realizzazione del progetto.

Si fornisce qui un esempio concreto della struttura XML *TEI.dictionaries* usata per contenere una voce del dizionario (la prima, per la precisione). Essa assume la forma seguente:

```
<entryFree id="e-000001">  
  <form lang="it">
```

---

<sup>8</sup> In particolare, Han Steenwijk ha collaborato al *Deutsch-Niedersorbisches Wörterbuch* (<http://www.dolnoserbski.de/dnw/index.htm>) e cura attualmente la stesura del *Resianica Dictionary* (<http://purl.org/resianica/>).

```
      <orth>A</orth>, prima lettera, perché più
agevolmente s'esprime, è lettera vocale
      </form>
      <trans lang="hr">
      <tr>Az</tr>, <corr sic="slovoglassovito"
rend="tip">slovo glassovito</corr>
      </trans>
      <trans lang="la">
      <tr>A</tr> littera vocalis.
      </trans>
</entryFree>
```

Come si vede, si utilizzano pochissimi elementi e la gerarchia conosce solo tre livelli fondamentali. Al livello superiore sta <entryFree>, che contiene tre elementi, rispettivamente per la parte italiana (<form lang="it">), croata (<trans lang="hr">) e latina (<trans lang="la">). All'interno di queste tre parti si usa ancora un elemento per individuare la parola o espressione italiana di partenza (<orth>) e uno per individuare le traduzioni croata e latina (<tr>). Il resto del contenuto di una voce viene trattato come testo, senza demarcature speciali, eccezione fatta per elementi per demarcare un intervento editoriale (<corr>). La scrittura slovoglassovito presente nel manoscritto viene conservata come contenuto dell'attributo sic, mentre la correzione slovo glassovito fa parte del testo. L'attributo rend="tip" serve per creare un *tool tip* nel formato HTML, affinché si possa risalire direttamente alla scrittura originale.

Ovviamente, voci che contengono un rimando prendono una struttura diversa.

Una volta scelto il formato, si è proceduto alla trascrizione del manoscritto. Per poter usufruire al massimo del tempo a disposizione, la trascrizione è stata eseguita quasi contemporaneamente dai nuclei di Padova e di Zagabria. A Padova, Alessandra Andolfo creava la struttura TEI e inseriva la prima parte, quella italiana, del vocabolario. Dopo un controllo a livello contenutistico (Rosanna Benacchio) e informatico (Han Steenwijk) sulla correttezza e la completezza del documento così ottenuto, questo veniva via via inviato a Zagabria, in *file* corrispondenti a circa 10 pagine di manoscritto. Qui, sotto la guida di Nada Vajs, si procedeva alla digitalizzazione della parte croata, la più corposa e complessa (Nada Vajs e Željko Jozić). Prima di passare alla digitalizzazione della

parte latina (Sanja Perić Gavrančić) che avveniva pure a Zagabria, i *file* contenenti ora anche il testo croato venivano rispediti a Padova per un ulteriore controllo soprattutto a livello informatico. Sempre a Padova, mano a mano che il testo trascritto diventava più corposo, venivano creati dei *file* PDF molto estesi, che venivano inviati a Zagabria, dove venivano utilizzati come ‘sostegno’ per la trascrizione della parte croata, indubbiamente la più complessa e difficile; la mancanza di regole ortografiche che caratterizza il croato scritto dell’epoca e che si riflette anche nel nostro manoscritto, lasciava infatti in molti casi spazio ad interpretazioni diverse e quindi a dubbi e incertezze che hanno potuto – anche se non sempre – trovare una soluzione proprio grazie al controllo di tutte le varianti attestate nel manoscritto, che il documento PDF consentiva.

Un altro strumento di sostegno, utilizzato una volta completata la digitalizzazione dell’intero manoscritto, è risultata una versione HTML del documento digitalizzato, che ha permesso un’agile e chiara visualizzazione del documento stesso nel delicato momento dell’inserimento delle varie correzioni e, più in generale, degli interventi che si rendevano necessari.

Si è così giunti all’ultima fase, quella della pubblicazione *on line* dell’opera, ossia la pubblicazione del documento digitalizzato tramite interfaccia di interrogazione. In questa fase, ci si è avvalsi della collaborazione del Centro Signum della Scuola Normale Superiore di Pisa, specializzato in ricerche informatiche per le discipline umanistiche, che ha al suo attivo, tra l’altro, la pubblicazione digitale della prima edizione (1612) del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (<http://vocabolario.signum.sns.it>). Il Centro Signum ha elaborato per noi un’applicazione web, che rappresenta l’evoluzione di quella creata, appunto, per il suddetto vocabolario. A parte l’affinità metodologica (anche per l’edizione elettronica del Vocabolario della Crusca era stato utilizzato il modulo *TEI.dictionaries*) esiste anche un forte legame contenutistico fra quel vocabolario e il nostro. Infatti, come è emerso durante la trascrizione della parte italiana del vocabolario, il Tanzlingher, a suo tempo, si era basato in larga misura sul Vocabolario della Crusca (più precisamente, sulla seconda edizione, del 1623).

L’interrogazione del dizionario *on line* si basa fondamentalmente su tre distinti lemmari: italiano, croato e latino. L’utente sceglie una parola dal lemmario e gli viene presentata la voce o le voci in cui tale parola appare. Per quanto riguarda il croato, allo

stato attuale delle cose, non è stato possibile, considerata la varietà grafica e le incongruenze presentate, individuare delle costanti che permettessero di ricondurre in qualche modo le voci all'ortografia del croato moderno: la soluzione di questo problema è comunque allo studio.

È possibile anche richiamare l'immagine della pagina in cui si trova la voce visualizzata durante la ricerca. In questo modo l'utente ha modo di controllare la trascrizione ed eventualmente basarsi nella sua ricerca sul manoscritto originale.

La pubblicazione digitale è accompagnata da parti informative: commenti introduttivi ed editoriali.

L'indirizzo del sito web è il seguente: <http://tanzlingher.signum.sns.it/>

Per finire, una previsione di ulteriore sviluppo del presente progetto: il trattamento usato per la copia padovana del *Vocabolario* di Tanzlingher Zanotti potrebbe essere esteso anche alla copia di Zagabria e a quella di Londra, consentendo così un confronto incrociato tra le tre redazioni.

Non solo, ma il confronto potrebbe in seguito essere esteso anche ad altri vocabolari dell'area croata più o meno coevi, alcuni dei quali già editi, *in primis* il *Thesaurus linguae illyricae*, di Giacomo Micaglia (di cui a Zagabria, presso l'*Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, si sta curando l'edizione critica) o in via di edizione (ci riferiamo in particolare al *Lexicon Latino-Illyricum* di Pavao Ritter Vitezović, che sta per essere pubblicato ora presso lo stesso Istituto a cura di Nada Vajs e di altri collaboratori).<sup>9</sup>

Infine, la digitalizzazione della copia padovana del vocabolario trilingue, oltre che per gli studiosi di lessicologia croata, potrebbe avere un qualche interesse per gli studiosi di lessicologia italiana. Dal momento che, come s'è visto, il Tanzlingher attinge costantemente (anche se non esclusivamente) al vocabolario della Crusca, potrebbe essere interessante indagare sulle peculiarità connesse con un uso regionale e 'periferico' di questo importante strumento.

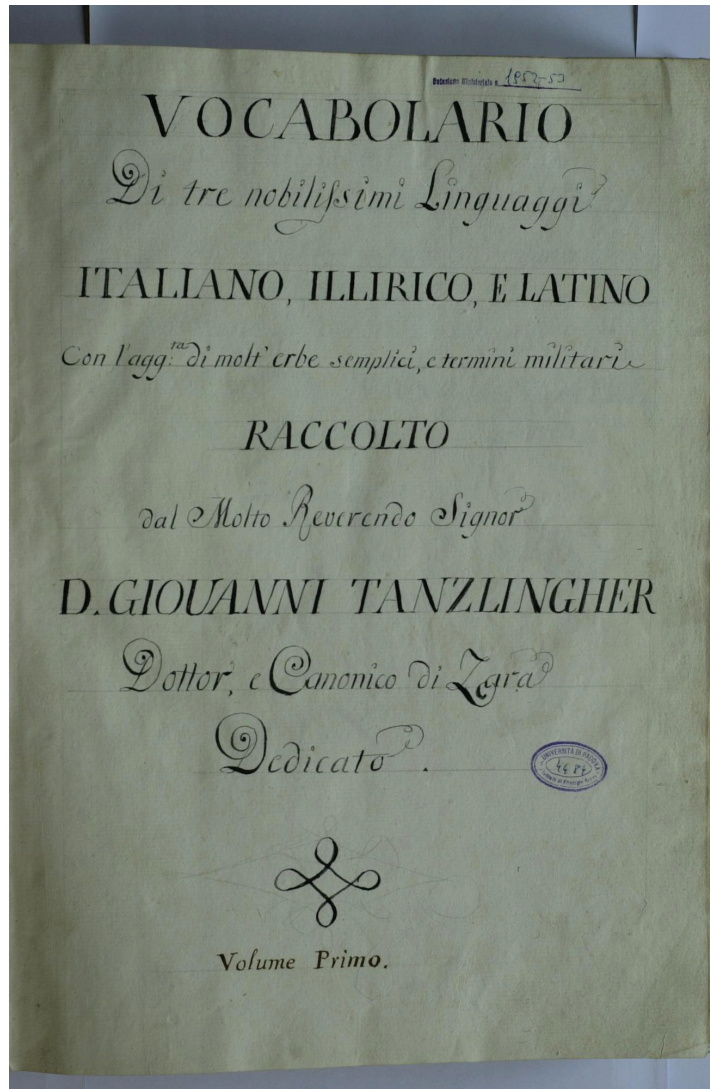
#### Bibliografia

- Bockholt- V. Bockholt, Z. Mestrović, N. Vajs, *Nepoznati*  
Mestrović-Vajs *dvojezični rječnik Ivana Tanclinghera Zanottija*,  
2001 «Filologija», kn. 36-37 (2001), pp. 45-59.

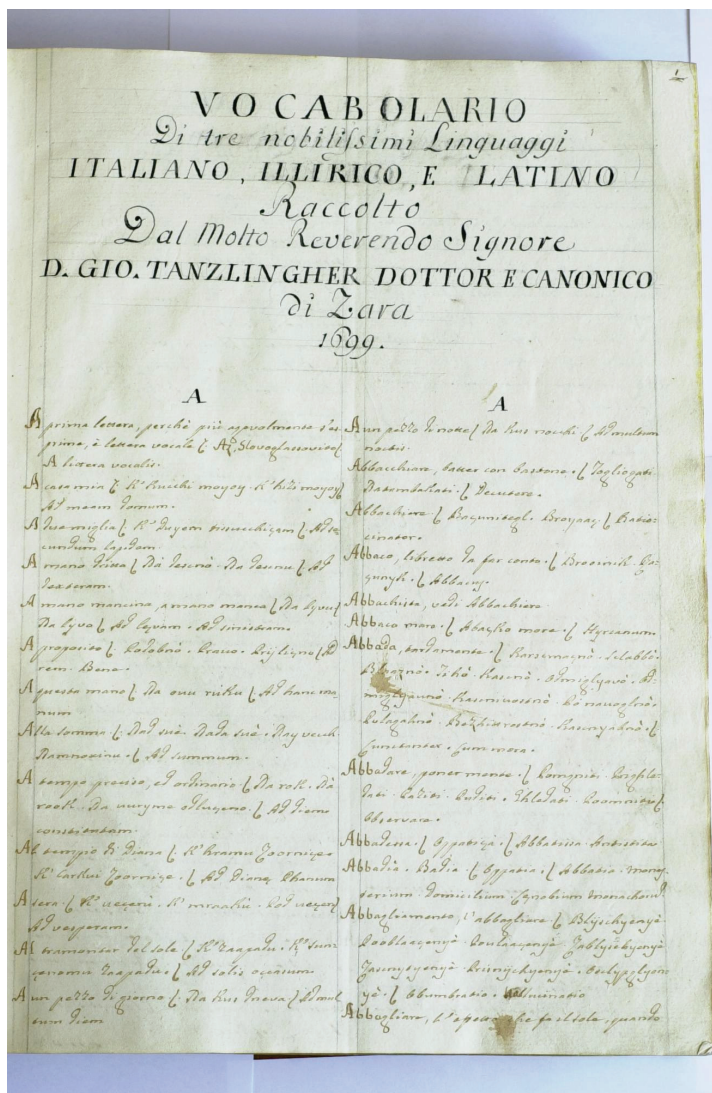
---

<sup>9</sup> Cfr. su questo punto Katičić 1994, 2288-2296.

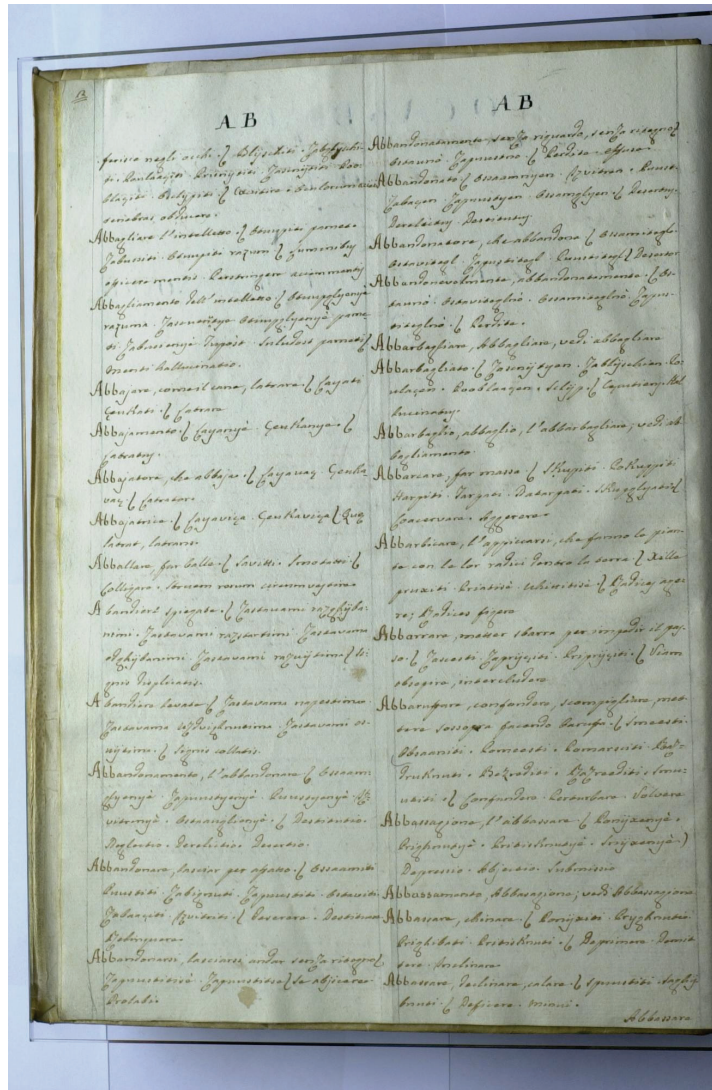
- Cronia 1953 A. Cronia, *Contributo alla lessicografia serbo-croata: un'inedita redazione trilingue del Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum di Fausto Veranzio*, «Ricerche slavistiche», 2 (1953), pp. 117-130.
- Ferrari-Cupilli 1861 G. Ferrari-Cupilli, *Della vita e degli scritti di Giovanni Tanzlingher Zanotti Canonico Zaratino*, «Annuario dalmatico», 2 (1861), pp. 77-103.
- Katičić 1994 R. Katičić, *Serbokroatische Lexikographie, in Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires*, hrsg. von F. J. Hausmann, O. Reichmann, H. E. Wiegand et al., Walter de Gruyter, Berlin - New York 1994, vol. II.
- Marchiori 1959 J. Marchiori, *Note al Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi italiano, illirico e latino del 1704 di Giovanni Tanzlingher Zanotti*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», Parte III, *Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, Vol. LXXII (1959), pp. 19-50.
- Matić 1953 T. Matić, *Prva redakcija Tanclingerova rječnika*, Rad JAZU, 293 (1953), pp. 253-279.
- Sironić-Bonefačić 1992 N. Sironić-Bonefačić, *Ardelio Della Bella i prvo izdanje njegova trojezičnoga rječnika iz 1728. godine*, Rad HAZU, 446 (1992), pp. 1-69.
- Urlić 1907 S. Urlić, *Ivan Tanzlinger Zanotti i njegove pjesme*, «Građa za povijest književnosti hrvatske», 5 (1907), pp. 41-76.
- Vajs 2002 N. Vajs, *Fitonimija u rukopisnim rječnicima Ivana Tanclinghera Zanottija (I)*, «Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje», 28 (2002), pp. 207-211.
- Vajs 2007 N. Vajs, *Stariji romanizmi u Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi italiano, illirico e latino Ivana Tanzlingher Zanottija iz 1699. godine*, «Folia onomastica croatica», 16 (2007), pp. 277-290.



Frontespizio del *Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi*

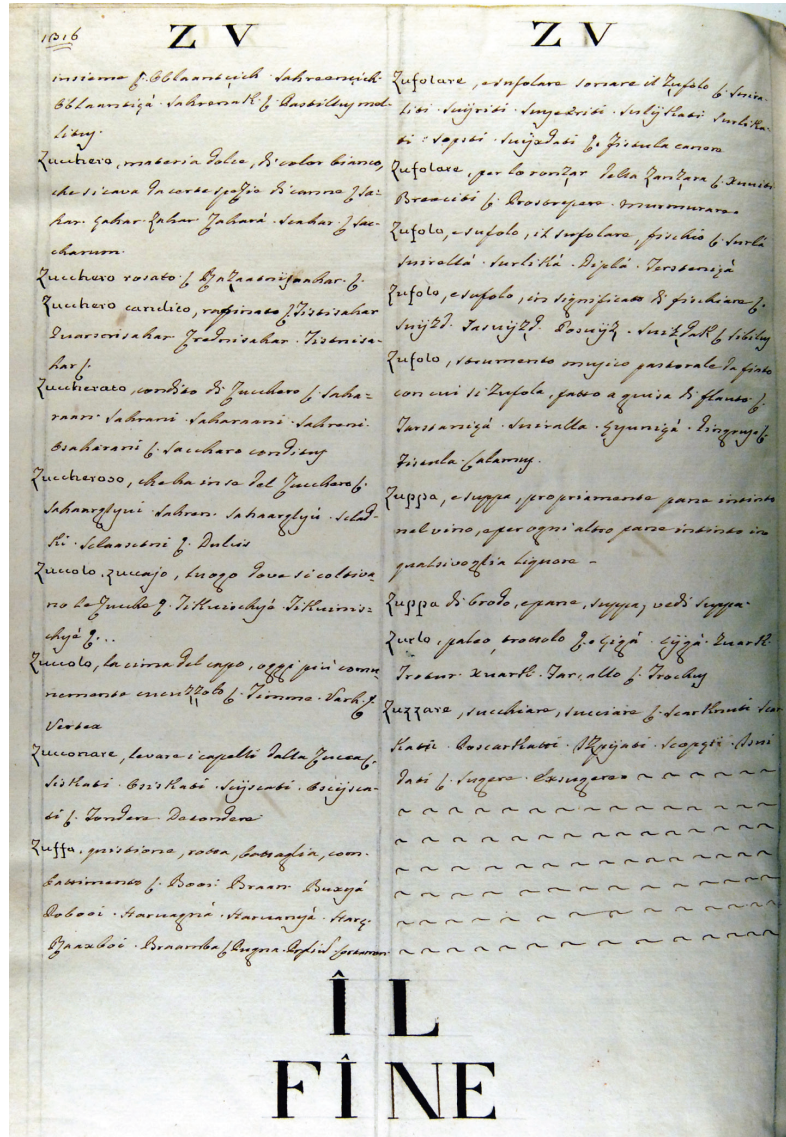


Prima pagina del Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi



Seconda pagina del Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi





Ultima pagina del Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi

MANUEL BOSCHIERO

*ASINUS IN FABULA*

LA FESTA DELL'ASINO IN *KLUB UBIJC BUKV* DI SIGIZMUND  
D. KRŽIŽANOVSKIJ DALLA TRADIZIONE MEDIEVALE A NIETZSCHE

*Orientis partibus  
Adventavit asinus  
Pulcher et fortissimus  
Sarcinis aptissimus*

*La povest' e la critica*

Malgrado un destino editoriale di oblio l'abbia relegato ai margini della storia letteraria,<sup>1</sup> S. Kržižanovskij (1887-1950) si rivela un interprete fecondo e originale del proprio tempo, capace di dare voce alle istanze estetiche e filosofiche che animano il dibattito culturale russo del Primo Novecento. Particolare rilievo nella sua opera assumono le riflessioni sul processo creativo dello scrittore, sul valore della parola e sul rapporto tra letteratura e vita, che trovano nella *povest' Klub ubijc buk*, scritta con ogni probabilità nel

---

<sup>1</sup> Nato e cresciuto a Kiev ed emigrato a Mosca nel 1922, Kržižanovskij conquistò una certa notorietà leggendo le proprie opere nelle serate letterarie della capitale sovietica ma, salvo rare eccezioni, non riuscì mai a pubblicarle, anche per l'opposizione della critica ufficiale, che riteneva la sua prosa – di carattere erudito e filosofico – inattuale ed estranea al nuovo corso della letteratura sovietica. La scoperta editoriale dell'autore, avvenuta alla fine degli anni Ottanta per opera di Vadim Perel'muter, a tutt'oggi non può ancora dirsi conclusa, come testimoniano da un lato il rinvenimento di un secondo archivio dello scrittore a Kiev nel 2005, dall'altro l'edizione in corso del *Sobranie sočinenij*, originariamente prevista in cinque volumi e di recente modificata e ampliata per permettere la pubblicazione del materiale inedito scoperto nell'ultimo quinquennio (Kržižanovskij 2010).

1926, ma pubblicata solo nel 1990, una rappresentazione emblematica e di grande complessità semantica e narrativa.

La *povest'* narra le vicende di un misterioso «Club di assassini delle lettere», dove sette ‘pensatori d’intrecci letterari’ (*zamysliteli*), la cui identità è celata da soprannomi (Zez, Rar, Tjud, Djaž, Fèv, Šog e Chic), si riuniscono ogni sabato sera per raccontarsi a vicenda delle storie. La lotta contro il libro, e quindi contro le lettere, è ciò che unisce i *zamysliteli*, che non solo non vogliono pubblicare, ma nemmeno scrivere le proprie opere. *Klub ubijc buk* presenta una struttura a cornice che ricalca modelli narrativi tradizionali, ed è divisa in sette capitoli, dei quali il primo e l’ultimo sono riservati alla cornice mentre gli altri cinque (II-VI) alle riunioni del club e ai rispettivi racconti dei *zamysliteli*: nel primo sabato (II) Rar narra le vicende di un attore che interpreta l’*Amleto* e smarrisce il confine tra realtà e finzione teatrale, finendo con l’impazzire; nel secondo sabato (III) Tjud racconta tre storie di ambientazione medievale; nel terzo (IV) è la volta di Djaž che propone un racconto su una società distopica dove le masse vengono governate come automi grazie a una scoperta che permette di separare il cervello dal sistema nervoso periferico; il quarto sabato (V) Fèv narra le vicende di tre personaggi che, in seguito a una disputa sulla funzione primaria della bocca nell’uomo, decidono di vagare per il mondo alla ricerca di una risposta; l’ultimo sabato (VI) è il turno di Šog che inventa una storia tra la vita e la morte, ambientata nel mondo classico romano. A raccontare le vicende del club è un osservatore senza istinto creativo, un «lettore puro», chiamato dagli assassini delle lettere ad assistere alle riunioni. Uno dei membri del club, Rar, contravvenendo alle regole, trascrive la propria storia e la porta con sé al club (II) e per questo viene punito con la distruzione del manoscritto. Nel finale della *povest'* Rar decide di togliersi la vita e la notizia del suo suicidio segna la fine delle riunioni e spinge l’osservatore a farsi per una volta scrittore, per narrare quanto accaduto.

La necessità di uno sforzo esegetico notevole per la comprensione di un’opera composita, caratterizzata da una fitta rete di rimandi interni al testo – soprattutto tra i racconti dei *zamysliteli* e la cornice narrativa – e contrassegnata dall’erudizione tipica della scrittura di Kržižanovskij, ha forse contribuito a determinare la scarsa attenzione che la critica gli ha finora attribuito. Una breve analisi dell’opera è contenuta nell’articolo *Smert' kak semantika stilja (Russkaja metaproza 1920-ch-1930-ch godov)* di M. N. Lipo-

veckij (Lipoveckij 2000), che considera *Klub ubijc bukv* un esempio significativo di rappresentazione del legame tra dimensione letteraria e morte nella prosa metanarrativa russa degli anni '20-'30 del Novecento. Nel contributo *Filosofskaja problematika slova v povesti S. Kržižanovskogo Klub ubijc bukv*, T. Avtuchovič (Avtuchovič 2003) riconosce nelle riflessioni sulla parola e sull'atto creativo come dialogo tra coscienza e mondo, la chiave interpretativa dell'intera *povest'*. In *Teorija karnavala v povesti S. D. Kržižanovskogo Klub ubijc bukv: k postanovke problemy* I. Delektorskaja (Delektorskaja 2007) si sofferma solo su due racconti della *povest'*, intitolati *Mešok goliarda* e *Oslinyj prazdnik*, mettendone in luce il legame analogico con le celebri teorie sul carnevale di Michail Bachtin, esposte in particolar modo nel saggio *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965).<sup>2</sup> La studiosa russa ha sottolineato come i due racconti costituiscano una sorta di rappresentazione emblematica del concetto bachtiniano di carnevalizzazione, una rappresentazione che però precede le teorie di Bachtin di almeno un decennio. L'analogia evidente tra il celebre saggio su Rabelais e la *povest'* di Kržižanovskij è, secondo H. Delektorskaja, la testimonianza della comune partecipazione dei due autori a una temperie culturale diffusa, in cui il carnevale e l'ambivalenza della parola rappresentavano 'temi forti', che hanno trovato in seguito espressione e consacrazione critica nei celebri saggi di Bachtin. Sebbene non si pronunci sull'esistenza di un vero e proprio legame intertestuale, la studiosa rileva la presenza in entrambe le opere di un analogo riferimento alla festa dell'asino e propone anche il confronto con il saggio *V'ezd v Ierusalim na osle (iz evangel'skoj mifologii)* di O. M. Frejdenberg,<sup>3</sup> che affronta lo stesso tema. Prendendo spunto dalle osservazioni di H. Delektorskaja, nel presente contributo intendo soffermarmi in particolare sulla rappresentazione della festa dell'asino nell'omonimo racconto di *Klub ubijc bukv* e sulle possibili fonti di Kržižanovskij.

<sup>2</sup> Già Lipoveckij aveva osservato una sorprendente analogia tra l'opera di Kržižanovskij e le teorie bachtiniane sul carnevale: «Читая, по крайней мере, четыре из семи новелл, рассказанных “замыслителями”, трудно поверить, что они написаны почти за сорок лет до первой публикации книги о Рабле и четвертой главы *Проблем поэтики Достоевского*» (Lipoveckij 2000, 176).

<sup>3</sup> Il saggio risale allo stesso periodo della *povest'* di Kržižanovskij: la prima redazione è datata 1923.

Durante la seconda riunione del club, il *zamyslitel'*, Tjud narra tre storie. La prima è intitolata *Oslinyj prazdnik* ed è ambientata nella Francia meridionale del XV secolo. Le celebrazioni della festa religiosa medievale (*Festum asinorum*) s'intrecciano con il destino di due fidanzati, Françoise e Pierre. Fra i riti che preparano al matrimonio sono previste tre letture in chiesa delle pubblicazioni. Nel caso di Pierre e Françoise la terza lettura avviene proprio nel giorno della festa dell'asino. Mentre il prete cerca di benedire la coppia e pronuncia le parole «si uniscono in matrimonio Françoise e...», dalla folla si levano delle voci che dicono «i ja» (e io). Il prete le ripete meccanicamente e anche l'asino, presente in chiesa per la festa, fa sentire il suo raglio («и- и- и я- а-а»). In seguito tutto sembra essere dimenticato: i due fidanzati si sposano e vivono felici, finché in una notte senza luna Françoise viene svegliata da uno strano rumore, voci intervallate da un grido animale. Sono le voci della festa dell'asino, che ripetono le parole «и я» pronunciate durante la terza 'lettura'. Come rapita dalle voci, Françoise esce in strada, si concede alla prima persona che incontra e poi ritorna in casa. La vita riprende a scorrere tranquilla fino a che l'episodio non si ripete. In una delle sue 'sortite' notturne, Françoise incontra padre Paulin, il prete che l'ha sposata. Il sacerdote la riconduce a casa, la consola e le racconta il «segreto dell'asino», che solo pochi eletti possono conoscere: non può giungere alla salvezza chi non ha conosciuto la perdizione.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Il legame tra il percorso iniziatico, il tema erotico-amoroso e l'asino suggerisce un rimando a *L'Asino d'oro* di Apuleio e, più un generale, alla tradizione simbolica pagana. Nel presente articolo mi limito a prendere in considerazione il legame del testo di Kržižanovksij con la festa medievale cristiana e le sue riprese, ma è evidente che la simbologia dell'animale vanta radici antichissime – sia giudaico-cristiane che pagane, sia dotte che popolari, – che si sono stratificate nel corso dei secoli: strumento divino e benefico, ma anche demoniaco, simbolo di umile sapienza, ma, nello stesso tempo, d'ignoranza, di regalità e di bestialità, l'asino riesce «a polarizzare nella sua immagine simbolica grandi aree di ambiguità che ne fanno, per certi aspetti, un perfetto simbolo della *coincidentia oppositorum*» (Ordine 1987). Una stratificazione semantica ben nota allo stesso Kržižanovksij, che aveva già eletto l'animale a protagonista di una delle *Skazki dlja Vunderkindov, Istorija proroka* (1922), in cui viene narrato l'infelice destino dell'asinello, nato dall'unione dell'asina di Balaam della Bibbia e del celebre asino di Buridano.

*Il Festum asinorum nel Medioevo*

Le prime attestazioni della festa dell'asino risalgono al XII secolo, malgrado religiosi e studiosi ne abbiano spesso sottolineato le radici pagane.<sup>5</sup> Si tratta di una celebrazione religiosa diffusa nella Chiesa Occidentale che ricordava la fuga di Maria in Egitto, e cadeva nel periodo tra Natale e l'ottava dell'Epifania. Essa s'inseriva nel contesto delle Feste dei Folli, singolari cerimonie e festeggiamenti che accompagnavano una serie di ricorrenze religiose: da Natale a Santo Stefano (26 dicembre) a San Giovanni Evangelista (27) alla Festa dei Santi Innocenti (28) e della Circoncisione (1 gennaio), all'Epifania (6) e all'Ottava dell'Epifania; con un prodromo rappresentato dal giorno di San Nicola (6 dicembre). In queste ricorrenze, tutte dedicate, pur nella loro diversità, alla celebrazione dell'infanzia e degli umili (Heers 1990, 87), le cerimonie liturgiche erano seguite da danze, giochi e scherzi da parte del piccolo clero e dei servitori di cattedrali e collegiate, in particolare chierici, diaconi, sub-diaconi e chierichetti. Durante le feste, le goliardate dei giovani chierici li portavano perfino a sbeffeggiare la gerarchia ecclesiastica e a mettere in scena delle vere e proprie parodie dell'autorità della chiesa – con l'elezione del vescovo, abate o papa dei folli – e delle liturgie sacre. Col passare del tempo, l'aspetto profano e goliardico delle feste si andò progressivamente accentuando, fino a che i festeggiamenti burleschi non presero il sopravvento sull'aspetto religioso, diventando delle vere e proprie mascherate.

Inserita in questo contesto, la festa dell'asino era caratterizzata da una particolare liturgia, di solito in occasione del vespro: un asino veniva condotto in processione in Chiesa e, giunto dinnanzi all'ambone, era rivestito con un drappo prezioso; in alcuni casi, una ragazza con un bambino in braccio veniva fatta salire sul suo dorso per rappresentare Maria. Durante la cerimonia, il celebrante e i fedeli imitavano il raglio dell'asino, ad esempio nella formula della benedizione finale. Il momento più celebre della liturgia era

---

<sup>5</sup> Le origini pagane della festa sono state messe in evidenza fin dal medioevo, soprattutto dai suoi detrattori. In seguito molti studiosi hanno cercato di individuare il legame con alcune festività romane, come le *Calendae* e i *Saturnalia*, (cfr. al riguardo Chambers 1954). Una maggiore cautela esprime lo storico J. Heers (cfr. Heers 1990) che sottolinea come le feste dei folli nascano dalla liturgia cristiana (85-87) e siano una manifestazione della pervasività del sacro nella vita quotidiana medievale (59).

la cosiddetta prosa dell'asino, un canto che veniva intonato quando l'asino stazionava di fronte all'altare.<sup>6</sup> Pur manifestando nella sua complessità elementi giocosi e anche reminiscenze pagane, la liturgia della festa non assumeva forme parodistiche, ma manteneva, almeno in un primo tempo, il carattere religioso ufficiale (Heers 1990, 113), come testimonia del resto il fatto che tra le diverse redazioni della prosa giunte fino a noi vi sia quella di Pierre de Corbeil, vescovo di Sens (morto nel 1222).<sup>7</sup>

La festa profana iniziava al termine della funzione: l'asino veniva condotto per le strade della città e la folla si abbandonava ad ogni sorta di eccessi. Fin dal XIII secolo le gerarchie ecclesiastiche tentarono di limitare le esuberanze delle *Feste dei folli* (compresa quella dell'asino) e in seguito di proibirle, incontrando però l'opposizione ostinata del clero dei capitoli, che le considerava una propria prerogativa e un modo per esercitare un'influenza all'interno delle città. Solo con la Controriforma la Chiesa riuscirà ad imporre il divieto alla celebrazione di tali feste, di cui rimangono però testimonianze, sia pure residuali, fino all'inizio del XVIII secolo. Terminata la pratica della festa, ne rimane viva la memoria: inizia il lungo 'viaggio' del *Festum asinorum* nelle biblioteche europee.

#### *Il percorso bibliografico della festa dell'asino*

Tra le diverse fonti tardomedievali che menzionano la festa, è di particolare rilievo quella del protoriformatore boemo Jan Hus,<sup>8</sup> che ricorda di aver partecipato in gioventù alla cerimonia e stigmatizza il comportamento indecoroso tenuto dal clero e dai fedeli in tale circostanza. Dopo il Medioevo, il testo che ha maggiormente con-

---

<sup>6</sup> La prima strofa della prosa dell'asino viene citata in epigrafe al presente contributo (cit. in Chambers 1954, II, 280).

<sup>7</sup> Per un confronto tra le diverse varianti cfr. Copley Greene 1931 e in parte Chambers 1954, II, 279-282.

<sup>8</sup> Hus non menziona propriamente la festa dell'asino, si riferisce piuttosto a quella dei folli, ma, malgrado il riferimento alla fuga in Egitto di Maria non sia presente, l'asino è comunque protagonista in modo del tutto analogo al *Festum asinorum*: «Vidi quoque eum aras suffientem et pedem sursum tollentem audivique magna voce clamantem: bú!» (*Tractatus de precatone Dei*, cit. in Palacký 1869, 722). Il testo viene riportato anche da Chambers 1954 (I, 321) e in trad. inglese da Jakobson 1985, 667.

tribuito alla fortuna moderna della festa è il celebre *Glossarium mediae et infimae latinitatis* di Charles du Fresne Du Cange (Du Cange 1883-1887),<sup>9</sup> una delle principali fonti sull'argomento, sul cui resoconto si basano molti degli autori successivi.<sup>10</sup>

Nel Settecento le notizie sulla festa cominciano ad avere una maggiore diffusione e il testo della prosa dell'asino desta l'attenzione di studiosi ed eruditi, tra i quali Voltaire, che menziona la *fête de l'âne* e la sua prosa in *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) e anche in *Questions sur l'Encyclopédie* (1770-1772),<sup>11</sup> Carl Friedrich Flögel (*Geschichte des Grotteske-komischen*, 1788)<sup>12</sup> e Georg Christoph Lichtenberg (la cui nota intitolata *Das Eselsfest* viene pubblicata per la prima volta sul «Göttinger Taschen-Kalender» nel 1779).<sup>13</sup> Grazie a Voltaire la festa conosce una diffusione ulteriore. Ad inizio Ottocento, la bibliografia dei testi che menzionano la festa dell'asino – libri e articoli di storia, musica, religione, letteratura, folclore – è infatti già ampia e nel corso del secolo aumenta considerevolmente.<sup>14</sup> L'argomento suscita un grande interesse soprattutto tra gli studiosi di letteratura e di teatro medievale, perché la prosa dell'asino appartiene a quelle interpolazioni all'Ufficio Gregoriano di testi cantati che diedero origine alla poesia e al dramma liturgico medievali. Nel primo Novecento, la prosa dell'asino viene inserita in importanti studi sulle origini della drammaturgia come *The Mediaeval Stage* di Edmund

---

<sup>9</sup> La prima edizione del *Glossarium* è del 1678, ma solo quella del 1733, pubblicata a più di cinquant'anni dalla morte dell'autore e ampliata da un'altra mano riporta, oltre alle notizie sulla festa, anche il testo della prosa dell'asino (cfr. Copley Greene 1931, 536).

<sup>10</sup> Un'altra fonte che si riscontra frequentemente è il volume *Memoires pour servir a l'Histoire de la Fête des Foux* di J.-B. L. du Tilliot (Genève 1751).

<sup>11</sup> Sull'argomento cfr. Mervaud 2006, 88-89.

<sup>12</sup> Flögel 1788, 167-170. Quello di Flögel è il primo di una serie di testi che vertono sull'elemento comico nella cultura medievale che citano la festa e la prosa dell'asino.

<sup>13</sup> Lichtenberg 1844, 326-327.

<sup>14</sup> Tra i testi dove viene menzionata la Festa dell'asino e la sua prosa si contano: l'*Histoire de France* di J. Michelet (Bruxelles 1835, vol. III, p. 428); il secondo volume dei *Tableau de la littérature au Moyen Age en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre* del celebre *Cours de littérature Française* di A. F. Villemain (seconda edizione, Paris 1840, p. 249); l'*Histoire générale de la musique religieuse* (1860, pp. 122-187) di Félix Clément; la *Storia universale* di Cesare Cantù (ottava edizione, Torino 1857, vol. VI, p. 145).



Chambers (1903) e *The Drama of the Medieval Church* di Karl Young (1933).

A conferire nuova notorietà alla festa dell'asino è poi soprattutto Friedrich Nietzsche. Nella quarta parte di *Also sprach Zarathustra* (1885), il filosofo tedesco propone una sorta di rivisitazione della festa dell'asino. I personaggi che affollano la caverna di Zarathustra, dopo aver constatato la morte di Dio, cedono alla propria debolezza e lo fanno resuscitare in forma d'asino, intonando alla nuova divinità una litania, che ricorda da vicino – il raglio sostituisce la pronuncia dell'*amen* – quella della prosa dell'asino:

Amen! All'Iddio nostro la benedizione e la gloria e la sapienza e le azioni di grazie e l'onore e la forza, nei secoli dei secoli!

– L'asino a sua volta ragliò: I-A.

Egli porta il nostro fardello, egli prese forma di servo, egli è paziente nel suo cuore e mai dice di no; ma colui che ama il suo dio, lo castiga.

– L'asino a sua volta ragliò: I-A.

Egli non parla: se non che dice sempre di sì al mondo, che ha creato: così egli esalta il suo mondo. La sua scaltrezza è di non parlare: così è difficile che abbia torto.

– L'asino a sua volta ragliò: I-A.

Egli va per il mondo senza farsi notare. Grigio è il colore del suo corpo, entro cui vela la sua virtù. Se ha spirito, lo nasconde; ma tutti credono alle sue orecchie lunghe.

– L'asino a sua volta ragliò: I-A.

Quale nascosta saggezza nel suo portare lunghe orecchie e dire sempre sì e mai no! Forse non ha creato il mondo a sua immagine e somiglianza, cioè il più stupido possibile?

– L'asino a sua volta ragliò: I-A.

Tu vai per sentieri diritti e tortuosi, poco ti cale ciò che a noi uomini sembra diritto o tortuoso. Al di là del bene e del male è il tuo regno. La tua innocenza è di non sapere che cosa sia l'innocenza.

– L'asino a sua volta ragliò: I-A.

Bada di non respingere alcuno via da te, non i mendichi e nemmeno i re. I fanciulli li lasci venire a te, e se i peccatori ti vogliono sedurre, tu dici un candido: I-a.

– L'asino a sua volta ragliò: I-A.

Tu ami le asine e i fichi freschi, tu non sei uno schifiloso. Un cardo ti solletica il cuore, quando ti viene fame. In ciò è la saggezza di un dio.

– L'asino a sua volta ragliò: I-A. (Nietzsche 1968, 1, 378-379).

Il capitolo che segue questo episodio non a caso è intitolato *Das Eselsfest*. Nietzsche riprende il motivo della festa dell'asino anche nell'aforisma 8 di *Jenseits von Gut und Böse* (1886):

C'è un punto, in ogni filosofia, in cui la “convinzione” del filosofo entra in scena: ovvero, per dirla con le parole di un antico mistero:

*adventavit asinus  
pulcher et fortissimus*

(Nietzsche 1968, 2, 13).

Le fonti di Nietzsche sono state individuate dalla critica nelle opere di Lichtenberg e Lecky (W. E. H. Lecky, *Geschichte des Ursprungs und Einflusses der Aufklärung in Europa*, 1873, traduzione dall'inglese).<sup>15</sup> Nell'aforisma, le parole dell'antica prosa dell'asino sono utilizzate per rappresentare la convinzione ottusa e cieca ed è proprio con una simile accezione che la citazione dei primi versi del testo medievale si diffonde negli anni successivi, come si può riscontrare ad esempio nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* di Thomas Mann, del 1918 (Mann 2009, XIII, 1, 624; cfr. il commento all'opera, ivi, 2, 623). Nei primi anni del Novecento, il tema della festa viene ripreso anche da Gustav Strindberg nel breve racconto *Laokoon (Laocoonte)* della raccolta *Historiska miniatyrer (Miniature storiche)*, 1905 e anche, sia pure con una semplice menzione, nel suo ultimo dramma *Stora landsvägen (La strada maestra)*, 1909). *Laokoon* narra la storia di Martin Lutero che, nel suo viaggio a Roma, assiste e viene a conoscenza di diverse processioni e riti paganeggianti (tra cui la festa dell'asino), divenendo testimone della degenerazione e dell'idolatria in cui è caduta la chiesa romana.

In Russia, le notizie della festa dell'asino giungono già alla fine del Settecento, con ogni probabilità attraverso la bibliografia occidentale. Nell'opera *Primečanija na Istoriju drevnej i nynešnej Rossii g. Leklerka I. N. Boltin* (Boltin 1788, 169-170)<sup>16</sup> riporta in nota le notizie sulla festa e i tre versi in francese del ritornello della

---

<sup>15</sup> Cfr. Nietzsche 1968, 1, 513-514 e Nietzsche 1968, 2, 387.

<sup>16</sup> Tutti i titoli dei testi anteriori al 1918 citati nel presente contributo sono conformati all'ortografia corrente.

prosa dell'asino.<sup>17</sup> I riferimenti al *Festum asinorum* trovano una maggiore diffusione nel corso dell'Ottocento, in saggi di argomento vario. Il resoconto della festa proposto da Boltin viene citato dall'etnologo A. V. Tereščenko nel suo *Byt russkogo naroda* (Tereščenko 1848, parte VII, pp. 9-11); A. M. Ivancov-Platonov nella seconda parte del volume *O rimskom Katolicizme i ego otnošenijach k Pravoslaviju* (Ivancov-Platonov 1869, 49-50), adotta le argomentazioni dei detrattori della festa, in particolare dei riformatori religiosi occidentali, nell'ottica di una contrapposizione tra il Cattolicesimo e la Chiesa Ortodossa Russa. La festa dell'asino trova spazio anche negli studi sulla storia del teatro, come ad esempio nel volume *Starinnyj teatr v Evrope* di A. N. Veselovskij (Veselovskij 1870, 4-5).

Nemmeno nel mondo culturale russo passa inosservata la 'versione' della festa proposta da Nietzsche, anche in considerazione dell'enorme successo e della diffusione delle idee del filosofo.<sup>18</sup> In particolare Lev Šestov commenta l'ottavo aforisma di *Al di là del bene e del male* dove si cita la prosa dell'asino in *Dostoevskij i Nitše. Filosofija tragedii* del 1903 (Šestov 1971, 195), *Na vesach Iova* del 1929 (Šestov 1993, II, 191) e *Afiny i Ierusalim* del 1938 (Šestov 1993, I, 460).

Il percorso di circolazione delle conoscenze sulla festa dell'asino fin qui delineato, sebbene sommario e non esaustivo,<sup>19</sup> dimostra la diffusione che il tema della festa medievale doveva avere nel primo Novecento e rende possibili alcune ipotesi sulla natura delle fonti del racconto di Kržižanovskij. Per ciò che concerne Bachtin, il suo interesse per *Festum Asinorum* si lega allo studio e alle diverse fasi di composizione del saggio su Rabelais. In questo contesto mi limito ad osservare che lo studioso aveva a disposizione un nutrito elenco di volumi di storia e letteratura medievale sull'argomento, come dimostra la bibliografia di *Fransua Rable v istorii realizma, dissertacija* discussa dall'autore nel 1946

<sup>17</sup> La fonte di Boltin è quasi certamente l'*Essai sur les mœurs* di Voltaire, citato nella nota seguente a quella della festa dell'asino (Boltin 1788, 171).

<sup>18</sup> Le parti relative alla festa dell'asino (la seconda parte del capitolo *Il risveglio* e *La Festa dell'asino*) vengono censurate nell'edizione del 1913 per il loro contenuto antireligioso (cfr. Clowes 1988, 48).

<sup>19</sup> Per un quadro più esaustivo del percorso bibliografico della festa dell'asino cfr. Boschiero 2011.

(Bachtin 2008, 507-516),<sup>20</sup> un breve cenno alle Feste dei folli si trova anche nel celebre saggio su Dostoevskij (*Problemy tvorčestvo Dostoevskogo*, 1929), ma si tratta di un'aggiunta risalente alla seconda versione (*Problemy poèтики Dostoevskogo*, 1963).<sup>21</sup> Sulla base di questi elementi è possibile datare la presenza della festa dell'asino negli scritti dello studioso russo: i primi riferimenti alla festa si riscontrano infatti nella redazione di *Fransua Rable v istorii realizma* del 1940 (Bachtin 2008, 39), dove viene citato come fonte il volume di Flögel.<sup>22</sup>

#### *La festa dell'asino di Kržižanovskij: due ipotesi*

Nel racconto *Oslinyj prazdnik* di *Klub ubijc buk* i riferimenti più particolareggiati alla festa sono contenuti in due brani distinti: l'*incipit* e l'episodio di Pierre e Françoise. Il narratore Tjud esordisce fornendo le coordinate spazio-temporali della propria storia e spiega in cosa consista la festa dell'asino:

Тема моя отыскивается этак веков за пять до нашего времени. Место? Ну, хотя бы деревенька где-нибудь на юге Франции: сорок-пятьдесят дворов; в центре старый костел, вокруг виноградники и тучные поля. Напомню: именно в ту эпоху и в тех именно местах возник и закрепился обычай справлять ослиные праздники, так называемые Festa asinorum: это последнее латинское определение принадлежит церкви, с разрешения и благословения которой праздник осла странствовал из города в город и из сел в села. Возник он так: в вербную субботу, сценируя – для вящей назидательности – события предсмертных дней Христа, вводили под

<sup>20</sup> La bibliografia di Bachtin riporta numerosi testi che contengono notizie sulla festa dell'asino: non solo il celebre volume di Flögel (1788, anche nella riedizione di F. W. Ebeling del 1862), ma anche due testi di H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil* (1907), che riporta l'intero testo del vescovo di Sens, e *Remarques sur la fête des fous au Moyen âge* (1911). Nella bibliografia è presente anche un testo italiano che affronta il tema della festa: F. Novati, *La parodia sacra nella letteratura moderna*, in Id., *Studi critici e letterari* (1870, pp. 177-265).

<sup>21</sup> Per quanto Bachtin stesso ricordasse di aver iniziato a raccogliere materiale sul carnevale già quando era studente, i testi sull'argomento risalgono agli anni '30 e alle prime versioni del libro su Rabelais (cfr. Bachtin 2000, 472).

<sup>22</sup> Per una storia della genesi del saggio su Rabelais e delle sue diverse varianti cfr. Bachtin 2008, 841-924.

пение антифонов осла, обыкновенного, взятого у кого-нибудь из крестьян осла, который должен был напомнить о том прославленном евангелиями животном, которое, будучи проверено во всех своих признаках рядом цитат из закона и пророков, было избрано для своей провиденциальной роли. Вначале, можно предполагать, деревенский ослик, включенный – странным образом – в мессу, не проявлял ничего, кроме растерянности и желания вернуться назад, в стойло. Но очень скоро праздник осла превратился в своего рода мессу наоборот, оброс тысячами кощунств, исполнился буйства и разгула: окруженный толпой гогочущих поселян, среди гиканья и градом сыплющихся палочных ударов, ошалелый от страха, осел кричал и брыкался. Церковные служки, ухватившись за уши и хвост евангельского осла, втаскивали его на престол. Позади ревела толпа, распевая циничные песни и кричащая ругательства на протяжные церковные мотивы. Кадильницы, набитые всякой гнилью, истоиво качаясь из стороны в сторону, наполняли храм дымом и смрадом. Из священных чаш хлестали сидр и вино, дрались и богохульствовали и гоготали, когда возвеличенный осел со страху гадил на плиты алтаря (Kržižanovskij 2001-2006, II, 40-41).<sup>23</sup>

Il brano citato riprende alcuni dati storici: le attestazioni della festa dell'asino si riferiscono soprattutto alla Francia, anche se riguardano in realtà per lo più le regioni settentrionali e non quelle meridionali come invece riportato da Kržižanovskij; nel XV secolo la festa aveva ancora una larga diffusione, nonostante la Chiesa in diverse occasioni si fosse già adoperata per proibirla (Chambers 1954, I, 292-294). Nella descrizione della cerimonia vengono ripresi alcuni elementi caratteristici della festa: la processione con l'asino accompagnato dai diaconi fino all'altare, l'usanza di bruciare negli incensieri sostanze maleodoranti, l'atteggiamento disinibito e indisciplinato dell'assemblea. Simili tratti vengono descritti soprattutto nei testi dei detrattori della festa, in particolare nel già citato *Tractatus de precatone Dei* di Jan Hus e nella lettera del decano della Facoltà di Teologia dell'Università di Parigi, Eustache du Mesnil, datata 12 marzo 1445 e indirizzata ai vescovi francesi e ai capitoli. Il teologo francese descrive gli eccessi della festa: i preti e i chierici che vestono in modo sconveniente e indossano maschere di aspetto mostruoso, danzano nel coro e cantano canzoni indecenti («cantilenas inhonestas»), mangiano sull'altare,

<sup>23</sup> Per le successive citazioni e i rimandi all'edizione del *Sobranie sočinenij* si indicheranno direttamente nel testo solo il volume e le pagine corrispondenti.

giocano a dadi, incensano con il fumo maleodorante prodotto dalle soles di vecchie scarpe («thurificare de fumo fetido ex corio veterum sotularium»), si abbandonano a scorribande per le città con comportamenti indecorosi e suscitano il riso degli spettatori con gesti indecenti e con parole assai scurrili e volgari («verba impudicissima ac scurrilia»)<sup>24</sup>.

Si osserva, però, una differenza sostanziale con le principali fonti sulla festa medievale. Kržižanovskij colloca infatti la cerimonia alla vigilia della Domenica delle Palme, per celebrare l'asino con cui Cristo entra a Gerusalemme, e non nel periodo di Natale. L'autore potrebbe rifarsi, date anche le sue origini polacche, all'usanza, diffusa soprattutto in Germania, ma anche in Polonia (in particolare nella zona di Cracovia), di portare in processione durante la Domenica delle Palme una statua lignea policroma, raffigurante Cristo sul dorso dell'asino: il cosiddetto *Palmesel* o *Chrystus na osiolku*. Il legame e la possibile commistione tra le due feste erano del resto suggeriti dall'analogo ruolo di animale 'cristoforo' dell'asino – con il comune riferimento ai profeti e alla tradizione veterotestamentaria, dove l'asino rappresentava la cavalcatura regale – nei due episodi biblici.<sup>25</sup>

Oltre al racconto *Oslinyj prazdnik*, non mancano in *Klub ubije bukvi* anche rimandi più generali alla Natività, celebrata dalla festa dell'asino, sia pure in modo inconsueto. In particolare nella riunione del quarto sabato, il *zamyslitel' Fèv*, racconta le vicende di tre personaggi, Ing, Nig e Gni, che decidono di intraprendere un viaggio per rispondere al quesito su quale sia la funzione primaria della bocca nell'uomo. La taverna dove i tre si riuniscono all'inizio del loro cammino, e dove ritorneranno nel finale, si chiama «I tre re» («Tri korolja»), chiaro riferimento ai re magi della tradizione cristiana. Il percorso di ricerca dei tre ha effettivamente una certa analogia con quello dei personaggi evangelici: la presenza di una fanciulla-angelo che pone il quesito, spingendo i tre a compiere il viaggio, l'incontro con una donna che allatta un bimbo, una sorta di adorazione della Natività.

<sup>24</sup> Chambers riporta un brano della missiva del teologo francese, intitolata *Epistola et xiv. conclusiones facultatis theologiae Parisiensis ad ecclesiarum prelatos contra festum fatuorum in Octavis Nativitatis Domini vel prima Ianuarii in quibusdam Ecclesiis celebratum* (cfr. Chambers 1954, I, 294).

<sup>25</sup> Alcuni dei testi che riportano la Festa dell'asino menzionano anche il *Palmesel* (cfr. ad esempio Du Cange e Chambers).

Altri elementi nella *povest'* suggeriscono la possibile origine della fonte di Kržižanovskij. Nel corso della seconda giornata, Tjud racconta tre storie strettamente connesse tra loro (un legame sottolineato, per quanto riguarda le prime due, dallo stesso narratore):<sup>26</sup> oltre a *Oslinyj prazdnik*, *Mešok goliarda* e una terza, alla quale viene attribuito il titolo di *avtobiografija* dal *zamyslitel'* Rar. Il secondo racconto narra le vicende di un goliardo, un chierico vagante che oltre a celebrare messa si esibisce come buffone, ma che smarrito l'abito talare, non può più dire messa e decide per questo di togliersi la vita; il terzo è la storia di un giovane aspirante scrittore che, nel tentativo di esprimere con le parole il silenzio, si reca al monastero di San Gallo e viene a conoscenza della vita e dell'opera del beato Notker. Al termine delle sue ricerche, il protagonista rinviene un antico vangelo dove tutti i passi in cui Cristo tace sono sottolineati e nel margine del libro è segnata la sigla «S-um»: si tratta del quinto vangelo, «*ot molčanija*». Il giovane arriva così a comprendere che non si può commentare il silenzio senza distruggerlo, e decide infine di disfarsi del proprio manoscritto. Il legame tra i racconti va ben oltre l'ambientazione medievale: si tratta infatti di tre temi che riguardano le origini del teatro e della letteratura del medioevo. I goliardi erano dei vagabondi, spesso chierici ed ex-studenti che giravano di città in città vivendo di espedienti, il cui nome è legato ad una poesia cantata, di contenuto bacchico, erotico o satirico, che univa il latino ecclesiastico a versi in lingua volgare. Con le loro parodie burlesche dei rituali liturgici erano tra i protagonisti non solo delle Feste dei Folli, ma di ogni genere di festeggiamento irriverente che aveva luogo nel corso dell'anno (Heers 1990, 28-30). Il protagonista di *Mešok goliarda*, padre François, racchiude in sé tutte le caratteristiche peculiari dei goliardi: «В высоких сапогах из дубленой кожи, с крепким посохом в руке, он мерил пыльные извивы проселочных дорог, от жилья к жилью, меняя псалмы на песни, галльские прибаутки на ученую латынь, звон анжелюса на звяканье бубенцов дурацкой шапки» (II, 48). Il Beato Notker è invece uno dei massimi rappresentanti della scuola canora di San Gallo, dove sono nate le interpolazioni cantate alla liturgia (tropi e sequenze) che diedero origine alla poesia e ai drammi liturgici (sull'argomento cfr. Leonardi 2002 e D'Angelo 2009). Sulla base di tali

---

<sup>26</sup> T. Avtuchovič ha sottolineato la stretta connessione tra le tre storie (cfr. Avtuchovič 2003).

riferimenti, è possibile ipotizzare che la fonte alla quale si è ispirato Kržižanovskij per i tre racconti di Tjud, sia stata verosimilmente uno dei saggi di storia del teatro che riportano la festa dell'asino (cfr. Chambers 1954), già numerosi ad inizio Novecento e che Kržižanovskij, in quanto studioso di drammaturgia e critico teatrale,<sup>27</sup> doveva senz'altro conoscere.

Il tema del raglio dell'asino,<sup>28</sup> se da un lato risulta direttamente legato alla liturgia medievale, dall'altro invece autorizza ad ipotizzare un rimando all'episodio dello *Zarathustra* di Nietzsche già menzionato. Risulta davvero difficile ammettere che Kržižanovskij, con la sua erudizione filosofica, non conoscesse il testo del filosofo tedesco che, come è noto, ha avuto anche in Russia una fama vastissima (sull'argomento cfr. Clowes 1988 e Rosenthal 2002). Nel testo di Nietzsche il raglio asinino (I-A), che pure riprende l'usanza nella cerimonia della festa di sostituire la parola *amen* con il verso animale, diventa portatore di senso: è «il falso sì» (Deleuze 1997, 41), la completa e dimessa accettazione della credenza ingannevole.

Con un gioco di parole tipico della sua prosa – Kržižanovskij ‘traduce’ il raglio dal tedesco al russo, conferendogli così un nuovo significato: il verso dell'asino, «i-ja», diventa non più «sì», ma «e io» e durante la terza lettura delle pubblicazioni di matrimonio di Françoise e Pierre si sostituisce al nome del fidanzato:

- Оглашение третье. Во имя Отца и... – глухое гуденье, как во вскипающем котле, прикрытом крышкой, боролось со слабым, но четким голосом священника, – сочетается браком раба Божия Франсуаза...
- И я.
- И я. И я.
- И я. – И я. – И я, – заверела толпа множеством глоток. Котел сбросил крышку. И содержимое его, клопоча и пучась пузырями глаз, кричало, визжало и гудело:

<sup>27</sup> Una conferma, sia pur indiretta, all'ipotesi di un'origine 'teatrale' del tema può essere considerato il fatto che, come ha già avuto modo di osservare la critica – cfr. le note di V. Perel'muter al secondo volume del *Sobranie sočinenij* (Kržižanovskij 2001-2006, II, 612) e Delektorskaja 2007 – la figura del goliardo si ritrova già nel saggio di Kržižanovskij *Filosofema o teatre* del 1923 (cfr. il paragrafo *Dorožnyj mešok goliarda*, IV, 69-71).

<sup>28</sup> Il tema del raglio meriterebbe una trattazione approfondita, vista la sua grande fortuna letteraria. Sul *krik osla* in *Idiot* di Dostoevskij cfr. Popova 2007.



- И я. – И я.
- И даже осел, повернув к невесте вспененную морду, вдруг раскрыл пасть и заверел:
- И-и-и я-а-а! (II, 43)

Si compie così l'iniziazione della promessa sposa alla festa dell'asino: malgrado la sua vita coniugale, la giovane Françoise sarà condannata a concedersi, in nome della festa dell'asino, al primo sconosciuto che incontra.

Un ulteriore rimando allo *Zarathustra* può essere considerato lo stesso segreto dell'asino: l'insegnamento che padre Paulin trasmette a Françoise – solo offendendo e oltraggiando chi si ama, si può arrivare ad essere degni di lui – presenta evidenti analogie proprio con la litania dell'asino recitata «dall'uomo più brutto» nella caverna di Zarathustra:

[...] colui che ama il suo dio, lo castiga.[...] La tua innocenza è di non sapere che cosa sia l'innocenza.[...] Bada di non respingere alcuno via da te, non i mendichi e nemmeno i re. I fanciulli li lasci venire a te, e se i peccatori ti vogliono sedurre, tu dici un candido: I-A. (Nietzsche 1968, I, 378-379).

I due possibili rimandi, al teatro medievale e a Nietzsche, seppur così diversi, sembrano convivere entrambi nel testo di Kržižanovskij, anche se l'autore li adatta alle proprie esigenze semantiche: la festa dell'asino di *Klub ubijc buk*, infatti, non può essere considerata una stilizzazione storico-letteraria fine a se stessa, né una semplice ripresa della scena di Nietzsche, ma si rivela una rappresentazione narrativa delle riflessioni estetiche che costituiscono la chiave interpretativa di tutte le storie degli assassini delle lettere e, quindi, dell'intera *povest'* (cfr. Avtuchovič 2003). Al di là dell'immediato significato erotico-amoroso, la verità iniziatica che si cela nel 'segreto dell'asino' allude alla condizione dello scrittore nel suo rapporto con la realtà e con la parola: il paradosso della 'salvezza nella perdizione' della festa dell'asino riflette l'antinomia che pervade il processo creativo, nel suo percorso tra pensiero e scrittura e nel dialogo tra autore e lettore, tra coscienza e mondo. La percezione di una frattura tra letteratura e vita, che è alla base delle stesse vicende del club e della scelta dei *zamysliteli* di 'uccidere' le lettere in nome della vita stessa (e della vitalità multiforme del pensiero), rende lo scrittore, suo malgrado, il ponte tra due dimensioni contrapposte, la personificazione di un dualismo para-

dossale e irriducibile. Proprio per esprimere la condizione dell'autore nell'atto creativo, Kržižanovskij ha scelto di proporre all'interno di *Klub ubijc bukv* – non senza quel gusto per il *divertissement* erudito che spesso caratterizza la sua prosa – la festa dell'asino, la cui ambivalenza, tra cristianesimo e possibili residui pagani, tra devozione religiosa e aspetti giocosi e irriverenti, ha attirato nel corso dei secoli la curiosità e l'attenzione di molti intellettuali.

#### Bibliografia

- Avtuchovič 2003 T. Avtuchovič, *Filosofskaja problematika slova v povesti S. Kržižanovskogo Klub ubijc bukv*, in *Literatura rosyjska na rozdrožach dwudziestego wieku*, pod redakcją naukową Wiktora Skrudny, Wydawnictwo “Studia Rossica”, Warszawa 2003, pp. 7-16.
- Bachtin 2000 M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. II, «Russkie slovari», Moskva 2000.
- Bachtin 2008 M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. IV (1), Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva 2008.
- Boltin 1788 I. N. Boltin, *Primečanija na Istoriju drevnej i nynešnej Rossii g. Leklerka, sočinennye majorom Ivanom Boltinym*, t. I, Pečatano v tipografii gornogo učilišča, Sankt Peterburg 1788.
- Boschiero 2011 M. Boschiero, *Ecce Asinus*, relazione per il convegno *Sinestesia artistica. Tra parola e immagine. In occasione dell'85° compleanno di Ferruccio D'Angeli*, 1 giugno 2011, a cura di C. Conterno e M. Prandoni [in corso di pubblicazione].
- Clowes 1988 E. W. Clowes, *The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914*, Northern Illinois University Press, DeKalb 1988.
- Copley Greene 1931 H. Copley Greene, *The Song of the Ass*, «Speculum», 4 (1931), pp. 534-549.

- Chambers 1954 E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, voll. I-II, Oxford University Press, Oxford 1954 [reprinted litographically by Lowe & Brydone, Printers, LTD., London from sheets of the first edition, 1903].
- D'Angelo 2009 E. D'Angelo, *La Letteratura latina medievale. Una storia per generi*, Viella, Roma 2009.
- Delektorskaja 2007 I. B. Delektorskaja, *Teorija karnavala v povesti S. D. Kržižanovskogo Klub ubijc bukv: k postanovke problemy*, «Toronto Slavic Quarterly», 20 (2007), <http://www.utoronto.ca/tsq/20/delektorskaya20.shtml> [consultato il 20/06/2011]
- Deleuze 1997 G. Deleuze, *Nietzsche*, SE, Milano 1997.
- Du Cange 1883-1887 C. du Fresne Du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, L. Favre 1883-1887 [riproduzione digitale dell'edizione consultabile sul sito <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>, consultato il 20/06/2011].
- Gilhus 1990 I. S. Gilhus, *Carnival in Religion. The Feast of Fools in France*, «Numen», 37 (1990), pp. 24-52.
- Heers 1990 J. Heers, *Le feste dei folli*, Guida Editori, Napoli 1990.
- Higgins 2004 K. M. Higgins, *Nietzsche and the Mystery of the Ass*, in C. D. Acampora & R. R. Acampora (ed.), *A Nietzschean Bestiary. Becoming Animal Beyond Docile and Brutale*, Rowman & Littlefield publishers, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2004, pp. 100-118.
- Ivancov-Platonov 1869 A. M. Ivancov-Platonov, *O rimskom Katolicizme i ego otnošenijach k Pravoslaviju. Očerk istorii, veroučenija, bogosluženija, vnutrennego ustrojstva rimsko-katoličeskoj cerkvi i eë otnošenij k pravoslavnomu vostoku*, Pečatnja S. P. Jakovleva, Moskva 1869.

- Jakobson 1985 R. Jakobson, *Medieval Mock Mystery (The Old Czech Unguentarius)*, in Id., *Selected Writings*, Mouton, Berlin - New York - Amsterdam 1985, vol. VI, *Early Slavic Paths and Crossroads*, part 2, *Medieval Slavic Studies*, pp. 666-690.
- Kržižanovskij 2001-2006 S. D. Kržižanovskij, *Sobranie sočinij v pjati tomach*, t. I-IV, Symposium, Sankt Peterburg 2001-2006.
- Kržižanovskij 2010 S. D. Kržižanovskij, *Sobranie sočinij v šesti tomach*, t. V, b.s.g. – Press /Symposium, Moskva-Sankt Peterburg 2010 [prosecuzione e ampliamento del progetto editoriale di Kržižanovskij 2001-2006].
- Leonardi 2002 C. Leonardi et al. (a cura di), *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV)*, SISMEL –Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze (Firenze) 2002.
- Lichtenberg 1844 G. Chr. Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, vol. V, Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, Göttingen 1844.
- Lipoveckij 2000 M. N. Lipoveckij, *Smert' kak semantika stilja (Russkaja metaproza 1920-ch –1930-ch godov)*, «Russian Literature», 48 (2000), pp. 155-194.
- Mann 2009 Th. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in Id., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher*, H. Detering et al. (Hrsg.), vol. XIII, parti 1-2, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2009.
- Mervaud 2006 C. Mervaud, *Bestiaires de Voltaire*, «SVEC», 6 (2006), pp. 1-200.
- Nietzsche 1968 F. Nietzsche, *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VI, Adelphi, Milano 1968, tomi 1-2.
- Ordine 1987 N. Ordine, *La cabala dell'Asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Liguori, Napoli 1987.
- Palacký 1869 F. Palacký (edidit), *Documenta Mag. Joannis Hus vitam, doctrinam, causam in constantiensi concilio actam et controversias de religione in Bohemia annis 1404-1413 motas illustrantia*, Pragae 1869.

- Popova 2007 I. Popova, *Drugaja vera kak social'noe bezumie častnogo čeloveka (Krik osla v romane F. M. Dostojevskogo Idiot)*, «Voprosy literatury», 1 (2007), pp. 149-164.
- Rosenthal 2002 B. G. Rosenthal, *New myth, new world: from Nietzsche to Stalinism*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2002.
- Salaquarda 1973 J. Salaquarda, *Zarathustra und der Esel: enie Untersuchung der Rolle des Esels im Vierten Teil von Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'*, «Theologia Viatorum», 11 (1973), 181-213.
- Šestov 1971 L. Šestov *Dostojevskij i Nitše*, YMCA-Press, Paris 1971 [fotografičeskoe pereizdanie s pervogo izdanija M. M. Stasjuleviča, Sankt-Peterburg 1903].
- Šestov 1993 L. Šestov, *Sočinenija v 2-ch tomach*, Nauka, Moskva 1993.
- Tereščenko 1848 A. V. Tereščenko, *Byt russkogo naroda*, č. VI-VII, V tipografii voenno-učebnych zavedenij, Sankt-Peterburg 1848.
- Veselovskij 1870 A. N. Veselovskij, *Starinnyj teatr v Evrope*, V tipografii P. Bachmeteva, Moskva 1870.
- Young 1933 K. Young, *The Drama of the medieval Church*, voll. I-II, Clarendon Press, Oxford 1933.

MARIO CAPALDO

IN CHE LINGUA TACE GESÙ DI FRONTE  
AL GRANDE INQUISITORE?

1. *Armonia celeste e sofferenza terrena: due rette che non si toccano mai!*

L'opera di Dostoevskij scandaglia acutamente i rapporti che si instaurano – nel mondo – tra due opposti tipi umani: quello punito senza requie dallo *spirito dell'autodistruzione e del non essere*<sup>1</sup> (la sequela di Satana) e quello animato dall'amore per il prossimo e anelante alla vita eterna (la sequela di Cristo). Si tratta in genere di rapporti conflittuali, che hanno radici nel più remoto passato del genere umano e sono sempre pronti a deflagrare in atti di violenza, individuali o collettivi (omicidi, stupri, guerre, rivoluzioni, stermini, ecc.). E anche quando sembrano essere in quiescenza, urgono sotto traccia, manifestandosi in superficie in quella contrapposizione di linguaggi antagonisti (del *pane quotidiano* contro il *pane spirituale*,<sup>2</sup> dell'*avere* contro l'*essere*, ecc.), che ha tutta l'aria di essere un universale linguistico, pur sfrangiandosi in vario modo nel tempo e nello spazio.

---

<sup>1</sup> La definizione di Satana data dal Grande Inquisitore nel poemetto di Ivan Karamazov (cfr. Dostoevskij 1962, vol. I, libro V, capitolo 5, 373-398) è esattamente questa: «*il terribile e ingegnoso spirito dell'autodistruzione e del non essere*» (380) Per il testo russo del poemetto cfr. l'edizione accademica (Dostoevskij 1972-1990, XIV, 224-241); il passo citato si legge a pag. 229<sup>36</sup>: «*страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия*». D'ora in poi citerò sia il testo russo che la traduzione italiana (talvolta da me lievemente ritoccata) con la sola indicazione della pagina (aggiungendo, per il testo russo, anche il numero della riga).

<sup>2</sup> Nel *Grande Inquisitore* i termini corrispondenti sono: *хлеб земной* e *хлеб небесный* (231<sup>8,12</sup>), in trad. italiana: *pane terreno* e *pane celeste* (382).

Nei romanzi di Dostoevskij, come sa ogni lettore che abbia accesso all'originale russo, questa endemica conflittualità espressiva e comunicativa affiora nella pagina come collisione diffusa di due opposte varianti della lingua: quella parlata, corposa, laica, aperta alla modernità, e quella ricca di venature slavo-ecclesiastiche, spirituale, cristiano-ortodossa, saldamente radicata nella tradizione.

A ben pensarci, le cose non potrebbero nemmeno stare diversamente, essendo del tutto naturale *a*) che ad opposti orientamenti dello spirito corrispondano usi linguistici contrastanti e *b*) che al gergo aggressivo di un personaggio faccia da controcanto la leggerezza di un altro, e ad un eloquio fiorito e verboso (fino alla confusione babelica) si opponga una parlata semplice e asciutta (fino all'ascesi del silenzio).

Una delle più spettacolari e note messe in scena di questa generale contrapposizione di entità prototipiche (Gesù e Satana),<sup>3</sup> tipi umani e polarità linguistiche ha luogo nel libro V (*Pro e contra*) de *I fratelli Karamazov*, dove Ivan Karamazov, dialogando con il fratello Alëša, mette a nudo la propria anima, ormai sempre più acutamente dominata (fino alla follia) dallo *spirito della negazione*, ma ancora, a tratti, palpitante di nostalgia per la vita e per l'amore.

Fin da subito, nei capitoli 3 (*I fratelli fanno conoscenza*) e 4 (*Ribellione*), Ivan va diritto al cuore del problema che l'assilla: il contrasto tra l'idea di Dio (o, anche, dell'armonia universale) e la realtà del male del mondo, ch'egli percepisce come due rette parallele (destinate cioè, almeno per una mente euclidea come la sua, a non incontrarsi mai). Né d'altra parte Ivan riesce a vedere un termine all'inesorabile procedere della retta della sofferenza umana, punto dopo punto, sempre alla stessa distanza dall'altra retta. Il fatto è che non c'è, secondo lui, in tutto l'universo un essere che sia in grado di portare la retta del male verso la traiettoria di quella dell'armonia e dare così agli uomini una speranza di salvezza,

---

<sup>3</sup> In realtà Satana è sostituito qui dal suo *alter ego*, il Grande Inquisitore. Può sorprendere che, nonostante le incertezze di tanti lettori autorevoli a proposito della filiazione (satanica, cristica o cristoide) del Grande Inquisitore, io lo collochi qui senza mezzi termini nella sequela (adottiva, per così dire) di Satana. Ma, stando al dettato del racconto, non sembra possibile fare diversamente: egli infatti accoglie le tre tentazioni di Satana, rifiutate a suo tempo da Gesù, e dice chiaramente a quest'ultimo: «*Noi non siamo con te, ma con lui [Satana, M. C.]*» (388).

perché per far questo tale essere dovrebbe avere «la possibilità e il diritto di perdonare»<sup>4</sup> (371) per il male fatto ad ogni creatura:

Io non voglio, insomma, che la madre s'abbracci col carnefice che ha fatto sbranare suo figlio dai cani! Essa non deve osare di perdonargli! Se le pare, lo perdoni per proprio conto, perdoni pure al carnefice la propria immensa sofferenza materna, ma le sofferenze del suo bambino sbranato essa non ha il diritto di perdonarle, non oserà perdonarle al carnefice, seppure il bambino stesso le perdonasse a costui! E se è così, se essi non oseranno perdonare, dove sarà dunque l'armonia? Esiste forse, in tutto l'universo, un essere che avrebbe la possibilità e il diritto di perdonare? (370-371)

E poi Ivan è convinto – da vero ‘uomo del sottosuolo’ – che, anche se un giorno quelle due rette finissero per incontrarsi (per decreto divino!), non cambierebbe nulla per l'uomo dalla mente euclidea:

Ammettiamo pure che s'incontrino le rette parallele, e che io questo lo veda con i miei propri occhi: lo vedrò, dirò che si sono incontrate, e tuttavia mi rifiuterò di accettarlo (356).

## *2. I roghi del Grande Inquisitore e il silenzio di Gesù: altre due rette parallele?*

Siccome Alëša percepisce gli argomenti del fratello come un atto di ‘ribellione’ contro Dio e, per questo, li rifiuta, pur essendo in sintonia con lui su molte cose, Ivan incalza e, sapendo di toccare un nervo scoperto di Alëša, gli chiede se accetterebbe d'essere l'architetto di un edificio perfetto, ma tale che per costruirlo bisognerebbe far soffrire anche solo una piccola creatura innocente.

Alëša questa volta non cade nella provocazione del fratello, e si affretta a chiarire che ciò che egli non accetta è la negazione da parte di Ivan dell'esistenza di un essere che sia in grado di perdonare il male fatto dagli uomini. Alëša non dubita che questo essere ci sia e che sia Gesù, che «per primo ha donato l'innocente sangue suo a favore di tutti e in riparazione di tutto» (371).

A questo punto Ivan, costretto a prendere posizione su Gesù, preferisce non improvvisare, ma utilizzare un suo poemetto («non

---

<sup>4</sup> «Существо, которое могло бы и имело право простить» (223<sup>35</sup>).



messo per iscritto, ma tenuto a mente»), nel quale aveva già affrontato l'argomento sollevato da Alěša. E così, nel capitolo 5 (*Il Grande Inquisitore*), passa a raccontare al fratello, sunteggiando qua e là, l'incontro tra Gesù e il Grande Inquisitore che immagina avvenuto a Siviglia quattro secoli prima, dopo che sulla grande piazza della città, innanzi alla cattedrale, il giorno prima, «in un grandioso autodafé» erano stati bruciati sul rogo, per ordine del vecchio cardinale, un centinaio di eretici.

Mentre ancora crepita il loro rogo, all'imbrunire di una calda giornata estiva, spinto unicamente dal desiderio di far visita ai suoi figli sofferenti, Gesù *entra in città*, o – per usare le precise parole di Ivan (su cui dovremo ritornare) –

scende nella «piazza infuocata»<sup>5</sup> della città del Sud (*снисходит на «стогны жаркие» южного города*) (376).

Avanza «*senza dire un parola*» (*молча*), tra la folla che non tarda a riconoscerlo e subito gli fa largo intorno, piangendo e baciando la terra su cui egli cammina. Ha appena restituito la vista ad un vecchio cieco e fatto risuscitare una bambina davanti alla cattedrale. Ed ecco che il vecchio cardinale, che ha assistito alla scena da una certa distanza, ordina alle guardie che lo seguono di prenderlo. Subito dopo, «*nel silenzio di tomba sopravvenuto*» (*среди гробового молчания*) tutt'intorno, Gesù è portato via. Più tardi, quando la giornata volge alla fine e «l'aria odora di lauro e di limone» (A. Puškin, *Il Convitato di pietra*, scena II), il Grande Inquisitore entra nella cella dov'è stato rinchiuso Gesù e in un'incalzante requisitoria, che in realtà è un suo lungo soliloquio (perché Gesù tace tutto il tempo), gli rivolge la tremenda accusa d'aver sbagliato tutto, perché a suo tempo avrebbe dovuto accettare le offerte di Satana.

Di queste offerte, che i Vangeli chiamano *tentazioni* e che il Grande Inquisitore sintetizza in tre parole – *miracolo*, *mistero*, *autorità*<sup>6</sup> (385) –, la prima (*il miracolo*), consentendo di trasformare le pietre in pane, avrebbe dato alla Chiesa l'enorme potere di

<sup>5</sup> *Stogny* (su cui cfr. qui di seguito la nota 12) può significare sia 'piazza' che 'piazze' (come traduce A. Villa) che 'vie'. Ho preferito tradurre con 'piazza' perché il contesto suggerisce un preciso riferimento alla piazza della cattedrale di Siviglia 'infuocata' dal rogo del giorno precedente.

<sup>6</sup> *Чудо, тайна, авторитет* (232<sup>44</sup>).

liberare gli uomini dal pesante fardello del bisogno. Certo, il prezzo da pagare per questa *facilitazione*<sup>7</sup> sarebbe stata la libertà, ma questo è un prezzo – osserva il vecchio cardinale – che gli uomini pagano di buon grado, se è vero che, pur di sfamarsi, ne fanno volentieri a meno.

La seconda tentazione (quella che fa leva sul *mistero*) avrebbe consentito di trasformare gli uomini in un pacifico e obbediente gregge, e questo perché – come dice l’Inquisitore a Gesù – «l’uomo è più debole e più vile di quanto tu possa pensare» (386).

La terza tentazione (*l’autorità*), accentrando nelle mani della Chiesa tutto il potere, anche quello di Cesare, avrebbe tranquillizzato definitivamente l’umanità, perché avrebbe soddisfatto anche il terzo ed ultimo assillo degli uomini, quello dell’unione universale, dell’«*indiscusso, comune e concorde formicaio*»<sup>8</sup> (388).

All’Inquisitore che incalza Gesù non risponde una sola parola, sicché alla fine, esasperato, il vecchio cardinale minaccia di consegnarlo al carnefice:

Ti farò bruciare per esser venuto qui a darci impaccio. Giacché, se mai c’è stato uno che più di ogni altro ha meritato il nostro rogo, questi sei Tu. Domani Ti farò bruciare. *Dixi*. (376)

Dopo una breve discussione tra Ivan e Alëša su come sia da intendere tutta questa storia (se davvero, come crede Alëša e sembra acconsentire anche Ivan, il suo scopo è di dimostrare che il Grande Inquisitore non crede affatto in Dio), ecco come Ivan presenta la conclusione che aveva pensata per il suo poema:

[...] quando l’Inquisitore finisce di parlare, rimane per un po’ in attesa che il Prigioniero gli risponda. Il suo silenzio gli riesce gravoso (*ему тяжело его молчание*). Ha osservato come finora l’Incatenato sia restato in ascolto, col suo sguardo penetrante e pacato, fisso negli occhi suoi, senza desiderare evidentemente di ribattergli nulla. Al vecchio piacerebbe che quello gli dicesse qualche cosa, foss’anche qualcosa d’amaro, di tremendo. Ma d’un tratto, in silenzio (*молча*), Egli si avvicina al Vecchio e lievemente lo bacia sulle esangui labbra

<sup>7</sup> *Oblegčenie*, termine marcato dostoevskiano che non mi pare ricorrere ne *I fratelli Karamazov*, ma che nel *Diario di uno scrittore* serve a definire l’atteggiamento troppo permissivo (dei genitori, degli educatori, ecc.) nei confronti dei giovani (1876, gennaio I/3 sui *Deti oblegčajemye*: «è davvero un peccato che attualmente si faciliti (*oblegčajut*) tutto ai fanciulli»).

<sup>8</sup> «*беспорный обций и согласный муравейник*» (235<sup>1</sup>).

di novantenne. Ecco tutta la risposta. Il vecchio sussulta. Un fremito contrae gli angoli delle sue labbra [...] (395).

Dopo di che il Grande Inquisitore apre la porta del carcere e dice a Gesù di andarsene e non tornare più. E Gesù subito si allontana *verso le vie della città* – parole, queste ultime, che riecheggiano significativamente quelle dell’inizio del racconto e che è bene aver presenti anche nel dettato dell’originale:

verso le «oscare vie della città» (*на «тёмные стогна града»*) (395).

Mettendo in scena, insieme a Gesù, anche il Grande Inquisitore (autorevole gerarca della Chiesa di Roma), e anzi collocandolo in primo piano, Ivan sembra voler sottolineare, a proposito di Gesù, *a)* che il suo amore per gli uomini non dimostra, di per sé, ch’egli abbia il diritto di perdonare i responsabili delle sofferenze umane, e *b)* che il suo silenzio prova la sua appartenenza all’altra retta, che sfugge alla comprensione di chi non appartiene ad essa; e d’altra parte, a proposito del Grande Inquisitore, *c)* che un cambiamento di traiettoria della retta del male dovrebbe ormai dipendere solo dall’istituzione a cui Gesù ha affidato la cura spirituale del genere umano, e *d)* che l’erede di Gesù, essendosi trasformato in suo persecutore, si colloca ormai molto attivamente nella retta del male del mondo (il che è confermato dalla sua ossessiva preoccupazione di rendere più facile agli uomini la via della felicità terrena):

[Ivan ad Alëša]: – [L’Inquisitore] non fa che ascrivere a merito suo e dei suoi d’essere riusciti, una buona volta, a soggiogare la libertà, e di aver agito così al fine di rendere felici gli uomini (378).

### 3. Due temi sotto traccia: *(a) il silenzio eloquente di Gesù*

Inizialmente il lettore non sa cosa pensare del silenzio di Gesù, incerto se si tratti di un’imposizione dell’Inquisitore o di una scelta dello stesso Gesù:

[Il vecchio cardinale] posa la lampada sul tavolo e Gli dice: – Sei tu? Sei tu? – Ma non ricevendo risposta, s’affretta a soggiungere: – Non rispondere, taci. (378)

ma subito dopo si rende conto che l'Inquisitore non solo filtra le parole di Gesù tramandate dalla tradizione, ma è anche pronto *a*) a mutilarle in punti nevralgici, come quando elimina la seconda parte della risposta di Gesù alla prima tentazione di Satana (Mt 4:4 [=Deut. 8:3] «Non di solo pane vive l'uomo, *ma di ogni parola che esce dalla bocca di Dio*»):<sup>9</sup>

Tu non hai voluto privare l'uomo della libertà, e hai rifiutato la proposta, giacché, dove sarebbe la libertà (hai ragionato Tu), se il consenso fosse comperato col pane? Tu hai ribattuto che *non di solo pane vive l'uomo* [corsivo mio, M. C.], ma sai che in nome appunto di questo pane terreno insorgerà contro di Te lo spirito della Terra, e combatterà con Te e tutti lo seguiranno gridando [...] (381-382)

*b*) a mentire apertamente, come quando presenta l'abolizione della libertà (dono tremendo fatto da Dio agli uomini) come una novità avallata dallo stesso Gesù:

[...] Essi si stupiranno di noi [...], del fatto che, trovandoci alla loro testa, noi avremo acconsentito ad abolire la libertà, che faceva loro paura, e a porli sotto il dominio nostro: tanto tremendo finirà col sembrar loro essere liberi! Ma noi diremo che obbediamo a Te, e che dominiamo nel nome Tuo [...] (381-383).

*c*) a far passare l'autentico messaggio cristiano come un programma antidemocratico, destinato ad una *élite* di spiriti forti e privilegiati:

E, se dietro a Te, in nome del pane celeste, verranno le migliaia e le decine di migliaia, che ne sarà dei milioni e delle decine di milioni di esseri, che non saranno capaci di trascurare il pane terreno per quello celeste? O forse Ti sono care soltanto le decine di migliaia dei grandi e dei forti, e i rimanenti milioni,

---

<sup>9</sup> La manipolazione dell'Inquisitore è in realtà ancora più abile e radicale di quanto appare a prima vista; è più abile, perché l'eliminazione della seconda parte del versetto di Deut. 8:3 è attestata anche da Lc 4:4 (e questo comporta la legittimazione di quella perfida omissione); è più radicale perché associa al motivo del *pane* (privato però del riferimento all'altro pane – quello che in forma di parola, esce dalla bocca di Dio) anche quello del *fuoco*, inteso però come fuoco rubato al cielo e fatto scendere in terra dalla bestia (Apoc. 13:13), in aperto contrasto col «fuoco portato sulla terra» da Gesù di Lc 12:49; per un'analisi più dettagliata di questa questione cfr. Salvestroni 2000, 198-201.

innumerevoli come la sabbia del mare, di quelli che sono deboli ma Ti amano, non debbono servire che di materiale pei grandi e pei forti? (382)

Andando avanti nella lettura, il lettore ha un fremito di sdegno di fronte alla retorica inquisitoria del vecchio cardinale, implacabilmente volitiva, pronta a cancellare con il fuoco quelle che considera le vane fole di Gesù sulla libertà, l'amore, il primato dello spirito:

Tu vedrai questo docile gregge come al primo cenno si lancerà ad ammassare le braci ardenti al rogo Tuo, al rogo sul quale Ti farò bruciare per esser venuto qui a darci impaccio. Giacché, se mai c'è stato uno che più di ogni altro ha meritato il nostro rogo, questi sei Tu. Domani Ti farò bruciare. *Dixi.* (392)

Ma è solo alla fine del racconto che il cumulo delle parole del vecchio cardinale improvvisamente crolla sotto il penetrante e pacato sguardo di Gesù fisso negli occhi suoi, e il lettore si rende conto che il silenzio di Gesù non testimonia affatto – come poteva sembrare – la presa d'atto delle ragioni del vecchio cardinale e la distanza incolmabile delle due rette, ma funziona come scardina-tore della macchinazione di Satana.

Pur non sapendo dire chi sia – Ivan (l'autore ufficiale del poemetto) o Dostoevskij (che può aver interpolato ai suoi fini il testo di Ivan)? – l'autore degli stratagemmi messi in campo per realizzare questo cambiamento di segno del silenzio di Gesù, il lettore ormai ha ben chiaro che esso ha la funzione di scardinare la macchinazione di Satana.

E in effetti il silenzio di Gesù si rivela mirabilmente efficace nel contrastare la ben architettata retorica controversistica del Grande Inquisitore. È come se per battere l'agguerrita retorica del potere ci volesse proprio una retorica di segno opposto, disarmata, radicalmente kenotica (qui infatti è il Verbo che si fa silenzio, come un ricco che si fa povero, cfr. 2 Cor 8:9, ecc.): una *retorica del silenzio*.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Io qui cerco di interpretare il silenzio di Gesù limitandomi al contesto del poemetto, anche se naturalmente sarebbe possibile (e in qualche caso opportuno) tener conto anche di contesti più ampi (l'intero romanzo, l'intera opera di Dostoevskij, ecc.); così, per es., S. S. Averincev («Iskusstvo kino», 4/1994) ritiene utile ricordare un altro silenzio di Gesù (quello davanti a Pilato); altri hanno proposto altre associazioni, più o meno stringenti, cfr. per altra bibliografia ed alcune riflessioni interessanti Šiškin 2011, 534-543.

Il risultato è che il silenzio di Gesù agisce nel racconto non solo come l'unico muro capace di arginare quel fiume in piena di accuse e di idee aberranti del cardinale inquisitore (tanto che è lui stesso, imbarazzato da quel silenzio e dal bacio datogli da Gesù, ad aprirgli la porta della prigione),<sup>11</sup> ma anche come l'unica forza capace di esibire il nocciolo più segreto della fede cristiana (lo scandalo della parola di Dio che trova, nella libertà dell'uomo, un limite invalicabile a se stessa) e infine come l'unico dispositivo davvero in grado – grazie a quel suo autodislocarsi dal terreno delle parole a quello del silenzio (e delle azioni sante) – di riportarci sul sentiero della speranza.

#### 4. Due temi sotto traccia: (b) il tempo delle parole è concluso

Il racconto di Ivan è inquadrato da una cornice (perspicua, anche se esile), in cui si intrecciano due motivi, strettamente interagenti tra di loro: quello del silenzio di Gesù (ripreso più volte nel racconto, in quanto importante tratto distintivo di Gesù), e quello della sua reale mèta (*na stogny goroda* all'inizio, *na stogna grada* alla fine):<sup>12</sup>

<sup>11</sup> È difficile dire quale significato abbia l'impercettibile cambiamento nell'atteggiamento dell'Inquisitore alla fine del racconto; è vero che egli apre la porta del carcere a Gesù, ma è anche vero che gli grida dietro: «Va' e non venire più... non venire più, mai più» (395). Mentre Ioann Šachovskoj archiep. (Šachovskoj 1975, 225) considera le ultime parole dell'inquisitore «una tortura più grande dei chiodi del Golgota» (*мучительные для Христа более голгофских гвоздей*), P. E. Fokin (1996, 197) crede che il suo cedimento segni il crollo della sua «convizione di avere un potere assoluto» (*уверенность инквизитора в его абсолютном могуществе*).

<sup>12</sup> Delle due forme – *stogny* (NAcc. plur. del femm. *stogna*) e *stogna* (NAcc. plur. del neutro \**stogno*, non attestato al sing. in russo fino al XIX sec.) – solo la prima (*stogny*) è attestata in slavo eccl. antico (*stьgny, stьgny*), dove viene inizialmente usata con il significato di 'vie', ma poi finisce (già nel *Codex Suprasliensis*) con l'assumere anche il significato di 'piazza' (cfr. Otkupščikov 1963, 218-219). In seguito, a causa della necessità di distinguere meglio i due significati, è entrato nell'uso anche il neutro plur. *stogna* (cfr. per es., *Kontakion 7* dell'*Acatisto* per la Domenica delle Palme: «вся стогна града проповедуют чудеса Твоя»; *Ikos 4* dell'*Acatisto* per la Madre di Dio santissima in onore della miracolosa icona Vladimirskaia: «но икону Твою чудотворную, на стогна града изнесенную внезапно узревше, умилишася сердцем»). Va tenuto presente, per quanto riguarda *stogno* (e il plurale *stogna*), che si tratta di forme molto bene attestate nei dialetti russi, polacchi,

<i>cornice d'apertura</i>	Gesù arriva <i>in silenzio</i> (молча) sulla scena, diretto на жаркие стогны южного города, «alla piazza infuocata (dai roghi del giorno precedente, ordinati dal Grande Inquisitore) della città del Sud (= Siviglia)»,
<i>corpo del racconto</i>	rimane tutto il tempo <i>in silenzio</i> (молча, ecc.) sulla scena, prima in piazza, poi in prigione, dove ascolta lo sproloquio del Grande Inquisitore,
<i>cornice di chiusura</i>	e infine, pieno di questo silenzio così densamente connotato, se ne va via, diretto на тёмные стогна града «nelle vie oscure della città» (e qui <i>grad</i> , ‘città’, denota non solo Siviglia, ma ogni città del mondo).

Nella cornice di chiusura la metà di Gesù (*stogna grada*) è marcata dalla coloritura slavo-ecclesiastica anche del secondo elemento (*grada*), che è visibilmente in contrasto con *goroda* della prima occorrenza. E in realtà l'espressione *stogna grada* – arrivata in russo dallo slavo ecclesiastico antico (ma nella forma *stogny grada!*) – è del tutto sconosciuta alla lingua parlata, anche se col tempo ha finito col diventare un ornamento del russo letterario,<sup>13</sup> e

---

sloveni, bulgari, serbi e croati (cfr. Zierhofer 1959; Šivic-Dular 2007) e sicuramente risalenti allo slavo comune. Nella letteratura russa ottocentesca è abbastanza frequente l'uso di *stogny* sia nel senso di ‘piazza’ che in quello di ‘vie’, ma è raro trovare un autore che (come Dostoevskij) si serva delle due forme (*stogny* e *stogna*) e usi *stogny* con il significato di ‘piazza’ e *stogna* con quello di ‘vie’.

<sup>13</sup> Le attestazioni più antiche (secoli XI-XVII) sono tutte più o meno esplicitamente legate a Luca 14. È a partire dal XVIII che l'espressione, pur conservando l'eco (a volte appena percepibile) del contesto evangelico, entra più liberamente nella lingua, indicando genericamente i luoghi della vita terrena (la città terrena) in quanto opposti al cielo. La trafilata si segue abbastanza bene da Ivan il Terribile (*Duchovnaja gramota 1572 g.*, citazione di Luca 14:15-24) a Lomonosov (*Oda na den' vosšestvija na prestol Eja Veličestva Gos. Imp. Elizavety Petrovny*: «Тогда великий град Петров / в едину стогну уместился»), a Karamzin (*Marfa Posadnica*, Книга II: «Всякий раз, когда я встречалась с ним на стогнах града, сердце мое влеклось дружбою к юноше»), a Puškin (*Vospominanie*: «Когда для смертного умолкнет шумный день / и на немые стогны града / полупрозрачная наляжет ночи тень ... / в то время для меня влачатся в тишине / часы томительного бдения»), fino alla poesia contemporanea (Leopol'd Erštejn, *Venok sonetov*, IV sonetto: «благословим ярмо своих забот, / где час покоя - редкая награда, / и лишь тогда, когда на стогны града / галчонком сбитым полночь упадет»), ma l'elenco si potrebbe facilmente allungare con esempi tratti da A. Fet, Vjač. Ivanov, O. Mandel'stam, ecc.

in particolare della lingua poetica (si pensi al celebre *incipit* di *Vospominanie* [1828] di Puškin), che – a quanto pare – l’ha attinta direttamente dalla lingua liturgica.<sup>14</sup> E in effetti essa ricorre, al centro della *Parabola degli invitati sostituiti dai poveri* (Luca 14:15-24),<sup>15</sup> utilizzata come lettura evangelica, durante la liturgia della *domenica dei Patriarchi (Propatores)*, due settimane prima di Natale:

<sup>15</sup> Uno dei commensali, avendo udito ciò, gli disse: «Beato chi mangerà il pane nel regno di Dio!» <sup>16</sup> Gesù rispose: «Un uomo diede una grande cena e fece molti inviti. <sup>17</sup> All’ora della cena, mandò il suo servo a dire agli invitati: Venite, è pronto. <sup>18</sup> Ma tutti, all’unanimità, cominciarono a scusarsi. Il primo disse: Ho comprato un campo e devo andare a vederlo; ti prego, considerami giustificato. <sup>19</sup> Un altro disse: Ho comprato cinque paia di buoi e vado a provarli; ti prego, considerami giustificato. <sup>20</sup> Un altro disse: Ho preso moglie e perciò non posso venire. <sup>21</sup> Al suo ritorno il servo riferì tutto questo al padrone. Allora il padrone di casa, irritato, disse al servo: Esci subito *per le piazze e per le vie della città (v stogny grada)* e conduci qui poveri, storpi, ciechi e zoppi. <sup>22</sup> Il servo disse: Signore è stato fatto come hai ordinato, ma c’è ancora posto. <sup>23</sup> Il padrone allora disse al servo: Esci per le strade e lungo le siepi, spingili ad entrare, perché la mia casa si riempia. <sup>24</sup> Perché vi dico: Nessuno di quegli uomini che erano stati invitati assaggerà la mia cena (Luca 14: 15-24).

---

<sup>14</sup> Al tempo di Dostoevskij l’espressione *stogny/stogna grada*, d’uso corrente nella lingua liturgica e paraliturgica della Chiesa ortodossa (quando erano ancora in uso i testi liturgici in slavo ecclesiastico), non doveva essere così sconosciuta. Ma già a partire dagli ultimi due decenni del XIX sec., con l’affermarsi della traduzione russa moderna del NT, l’espressione *stogny grada* uscì progressivamente dall’uso, col risultato che in poco più di un secolo se ne è perduta ogni traccia nell’uso liturgico, sicché, per es., il patriarca Kirill nella sua omelia per la festa dei *propatores (praotcy)*, tenuta il 26 dicembre del 2010 a Mosca nel *Tempio di Cristo Salvatore (Chram Christa Spasitelja)*, invece di *stogny grada* parla di *ulicy gorodov* (con un plurale motivato dal fatto che *grad* della versione slavo-ecclesiastica indica non una città determinata, ma in generale *ogni città*, e cioè in generale la *città terrena*).

<sup>15</sup> Non escludo che questa allusione al Vangelo di Luca sia già stata segnalata da qualcuno. Essa non è registrata né nell’edizione accademica in 30 volumi (che comunque, com’è noto, non registra sistematicamente tutte le allusioni bibliche presenti nel testo), né nella bibliografia a me nota sul romanzo. Debbo però anche dire che molti contributi, anche importanti, di questi ultimi anni mi sono rimasti purtroppo inaccessibili.



Nelle parole della pericope evangelica c'è, a ben vedere, la vera risposta di Gesù al vecchio gerarca della sua Chiesa che, pur avendo da giovane cercato la santità, ha ormai smarrito la strada – una risposta il cui contenuto potrebbe essere più o meno di questo tenore: «Io non ho più nulla da dirti, so che sei stato nel deserto, dove ti sei nutrito di locuste e di radici, so anche che un tempo hai benedetto la libertà e che ti sei a lungo preparato ad entrare nel novero degli eletti, desiderando *completare il numero dei santi*, per affrettare la fine dei tempi, che verrà solo quando i posti lasciati liberi dagli angeli caduti saranno tutti riempiti da uomini santi.<sup>16</sup> Ma, a quanto pare, tutto ciò non ti è servito a nulla, perché finora non sei riuscito a rispondere all'invito del Padre, anzi... E poi debbo dirti che non è vero quello che tu dici, che gli uomini non vogliono la libertà, che vogliono essere gregge e genuflettersi davanti ai potenti. No, essi continuano ad essere liberi di scegliere la loro strada. Certo, al Padre che li invita alla sua mensa essi, soprattutto quelli che posseggono qualcosa, rispondono spesso che hanno altro da fare, ma io come vedi non ho smesso di prendermi cura di loro, non li ho abbandonati in tutti questi 15 secoli, e non ho mai cessato di visitare anche le vie più remote della città, invitando tutti (e in particolare quelli che soffrono e non hanno nulla) a prendere posto alla mensa del Padre. Quanto a te, per riuscire di nuovo ad ascoltare la mia voce, per trovare la strada che conduce al Padre, dovre-

---

<sup>16</sup> «È necessario che si completi il numero del mondo celeste» (Gregorio di Nazianzo, *Om.* 38, trad. slava antica: «*napl'niti podobajet' vyšnjumu miru*» (*XIII slov Grigorija Bogoslova*, SPb. 1875, p. 111). Su quest'idea diffusa fin dall'epoca patristica (a partire da Gregorio di Nazianzo) nell'Oriente cristiano, e poi ampiamente sviluppata in area bizantino-slava, cfr. Capaldo 2003a. Un altro anello importante, nella trafila bizantino-slava del motivo degli angeli caduti e rimpiazzati da altrettanti santi, è stato da me individuato nella *Dioptra* di Filippo il Solitario (cfr. Capaldo 2003b). Su Iosif Volockij come mediatore del motivo fra la tradizione bizantino-slava della *Dioptra* e quella russa cinquecentesca (cfr. il *Velikij krug mirotvornyj* di Agafon di Novgorod) ho in preparazione una nota, che sarà pubblicata in «Ricerche slavistiche». Su un altro filone della tradizione – la *quaestio* 94 di Anastasio Sinaita (cfr. l'edizione di J. Munitiz, Turnout-Leuven 2006), tradotta in slavo antico già nel X secolo – ha attirato la mia attenzione W. R. Veder. La vera divaricazione delle due tradizioni cristiane (orientale e occidentale) sembra avere inizio col VI sec. È certo comunque che, in questo come in altri casi, S. Agostino è in sintonia con i Padri greci (cfr. *De Civitate Dei* 22:1, *De conditione angelorum et hominum*), anche se in lui la trattazione del motivo è più sfumata.

sti allontanarti da queste cattedrali e da questi palazzi e, anche se hai già novant'anni, dovresti venire con me *na stogna grada*».

### 5. Voce di Ivan e voce di Dostoevskij

I problemi che apre questa interpretazione del silenzio di Gesù non sono pochi. Qui debbo limitarmi a qualche breve considerazione sulla questione se si debba o no distinguere, nel poema, tra la *parola* di Ivan e le eventuali glosse inseritevi dall'autore del romanzo.

Anche se continuano ad essere tanti gli studiosi che attribuiscono il poema o al solo Ivan o al solo Dostoevskij, credo che la distinzione, nel testo del poema, tra ciò che è dell'uno e ciò che è dell'altro sia assolutamente necessaria.<sup>17</sup>

Nonostante tutto quello che si è detto della polifonia di Dostoevskij – che sarebbe sempre rigorosamente rispettosa dell'integrità della voce dei personaggi, – l'impressione è che egli volentieri apra – nei loro discorsi – delle piccole (a volte, come qui, minuscole) feritoie, da cui far trapelare la sua voce di tessitore della trama più profonda e intima dei propri romanzi.

E in effetti solo l'autore de *I fratelli Karamazov* poteva conoscere il tenore preciso della risposta taciuta di Cristo e decidere di limitarsi a fare, con quell'accenno alla parabola degli invitati sostituiti dai poveri, una semplice allusione al suo contenuto. E soprattutto solo lui poteva sapere che la risposta di Gesù non doveva essere rivelata in quel punto del racconto, essendo destinata (forse) ad innervare la struttura del romanzo, che insieme a *I fratelli Karamazov* avrebbe dovuto formare, nei suoi piani, il dittico unitario

---

<sup>17</sup> A suo tempo ha insistito su di essa con grande acutezza Vjačeslav Ivanov (Ivanov 1999, 78), precisando in particolare che la duplicità dell'autore renderebbe ragione anche dell'ambivalenza estetica del testo, che il lettore percepisce come un *racconto balordo* (*бестолковая повесть*) ma anche come *una cosa perfetta* (*совершенство*). Molto interessante è anche l'ipotesi di Ivanov, secondo cui il bacio di Gesù al vecchio cardinale – da considerarsi *una cosa imperdonabile dal punto di vista artistico* (*непростительная вещь в художественном смысле*) – sia da attribuire ad Ivan. Su queste osservazioni di Ivanov è intervenuto di recente in maniera approfondita Andrej B. Šiškin (Šiškin 2011), che ha il merito di aver recuperato e valorizzato gli appunti dettati da Ivanov alla figlia Lidija per una conferenza tenuta a Roma nel 1938 e mai pubblicata.

di cui parla nella *Prefazione* al primo romanzo (l'unico portato a termine) e che noi sappiamo essere l'ultima incarnazione della grande epopea 'dantesca' *sulla restaurazione dell'uomo caduto* («*о восстановлении погибшего человека*»), da lui sognata fin dai primi anni '60.<sup>18</sup>

Di questo secondo romanzo, che Dostoevskij non avrebbe più avuto il tempo di scrivere, sappiamo pochissimo.<sup>19</sup> È certo però che Alëša vi avrebbe avuto 33 anni, si sarebbe allontanato radicalmente da Dio (con la sua pretesa di raddrizzare gli uomini con il suo attivismo politico e il suo alto senso della giustizia umana), ma sarebbe poi risorto, rispondendo finalmente all'invito del Padre celeste a prendere posto alla sua mensa.

Ecco quello che ne dice Dostoevskij nella *Prefazione a I fratelli Karamazov*:

Il romanzo principale è il secondo, esso riguarda l'attività del nostro eroe nella nostra epoca e precisamente nel momento attuale [fine anni '70 del XIX sec., M. C.]. L'azione del primo romanzo si è svolta invece 13 anni fa, e non è quasi neppure un romanzo, ma solo un momento della prima giovinezza del mio eroe. Fare a meno di questo primo romanzo non mi è stato possibile, perché molte cose del secondo sarebbero rimaste incomprensibili (4).

Noi ora sappiamo anche l'altra parte della verità, quella rimasta nella penna di Dostoevskij mentre scriveva queste righe, e cioè che, senza il secondo romanzo, anche molte cose del primo hanno corso il rischio (e ancora lo corrono!) di rimanere enigmatiche.

La questione può essere ulteriormente approfondita, mettendo a frutto tutti gli spunti narrativi non portati a maturazione nel primo romanzo. Così, per es., di particolare interesse, ai nostri fini, potrebbero essere le parole con cui Zosima consacra Alëša ad «un altissimo servizio divino nel mondo»,<sup>20</sup> anche perché esse mettono meglio a fuoco il tema dell'andata nelle 'vie della città' («*Ti invio nel mondo. Cristo è con te. Bada di conservarLo ed egli ti conserverà*», 117), e introducono direttamente al grande segreto della vita cristianamente vissuta, che non è mai puro (candido e sempre per-

<sup>18</sup> Sulla direzione generale e le alterne vicende di questo progetto cfr. Fridlender 1988.

<sup>19</sup> Cfr. l'eccellente messa a punto del problema da parte di D. D. Blagoj (Blagoj 1974).

<sup>20</sup> Di recente Ksana Blank (Blank 2010, 64ss.) ha opportunamente attirato l'attenzione sull'importanza di questo motivo nel romanzo non scritto.

fetto) amore oblativo, né pretesa di emendare la creazione (destinata a trasformarsi prima o poi in accanimento pedagogico). Nelle ‘*oscur*e vie della città’ la vita del cristiano è esperienza di gioia, ma anche grande sofferenza:

Immenso sarà il dolore che apparirà ai tuoi occhi, e in questo dolore sarai felice. Ecco la consegna che ti do: nel dolore cerca la felicità. Lavora, lavora instancabilmente. Tieni a mente la parola che t’ho detta ora, giacché seppure discorrerò ancora con te, non solo i giorni, ma le ore mie sono contate (118).

#### 6. *Post scriptum* (andando in stampa)

1. A chi non è capitato di pensare, almeno una volta nella vita, che certi silenzi – nel mondo della letteratura, e ancor prima in quello reale – sono più eloquenti di lunghi discorsi e nascondono segreti che varrebbe la pena scandagliare? Di regola questi silenzi enigmatici, con la loro *in-articolata* (*pre-verbale*) carica espressiva e comunicativa, disorientano il destinatario (anche molto lontano nel tempo e nello spazio). È quanto succede anche nel nostro caso, innanzi a Gesù che rimane in silenzio di fronte al Grande Inquisitore. L’incandescente massa emotiva del suo silenzio non solo sbaraglia il Grande Inquisitore, facendogli perdere per un attimo la consueta determinazione, ma travolge anche il lettore, che può smarrirsi, congetturando senza costrutto, fraintendendo...

Ma poi all’improvviso, come spesso capita con questi silenzi eloquenti, il loro *in-articolato* linguaggio interiore – per l’azione di parole aleggianti nel racconto, non pronunciate da nessuno, ma attivatesi misteriosamente sotto traccia – si trasforma in atto comunicativo, in ben articolata sequenza di parole. E così, mentre Gesù tace, si sente tra le righe l’eco della parabola degli invitati sostituiti dai poveri, e il lettore capisce che il silenzio di Gesù di fronte alla farneticazione del Grande Inquisitore non è rinuncia a contrastare il male, ma precisa allusione all’unica risposta possibile (*non più parole ma fatti!*), una risposta che alcuni anni dopo (1888) diventerà – con parole e pensieri della I Lettera di Giovanni (3:18 «*non diligamus verbo neque lingua, sed opere et veritate*») – il canovaccio di un celebre racconto di Tolstoj (*Che cosa fa vivere gli uomini*), che ha in epigrafe oltre ad altri passi della I Lettera di Giovanni anche il versetto su citato («*станем любить не словом или языком, но делом и истиной*»).

Si capisce, a questo punto, che all'origine dell'ossimoro del mio titolo c'è il desiderio di rendere visibile l'esile, quasi evanescente (ma, comunque, ben evidenziata dal cambio di registro linguistico) traccia verbale che allude, nel poemetto di Ivan, al contenuto taciuto della risposta di Gesù. E si spiega anche perché io abbia scelto di presentare per la prima volta (oralmente) queste mie riflessioni sul silenzio di Gesù in un colloquio interamente dedicato ai rapporti tra slavo ecclesiastico e russo nella cultura e letteratura russa dei secoli XIX e XX.<sup>21</sup> Se, in questa occasione, continuo ad insistere sulla contrapposizione (che era l'ossatura del mio intervento romano) tra il concitato russo del Grande Inquisitore e lo slavo ecclesiastico *sotto traccia* di Gesù, è perché questa dialettica linguistica rimane pur sempre il motore segreto di queste pagine dostoevskiane sul silenzio di Gesù.

2. Un altro punto su cui mi preme qui dire due parole riguarda la genesi di queste mie riflessioni sul silenzio di Gesù di fronte al male del mondo, in ogni sua forma: dalla violenza sui bambini, che così profondamente sconvolge Ivan, a quella feroce filantropia del Grande Inquisitore, che un contemporaneo del vecchio cardinale definì «*pietosa crudeltà*» (*Il Principe*, cap. XXI). Esse non sono maturate in condizioni di lavoro serene (in una biblioteca ordinata, in una città popolata da uomini tranquillamente intenti al proprio lavoro, tra giovani fiduciosi nel loro futuro, ecc.), ma sono un modo di opporre resistenza all'attuale generale imbarbarimento della società civile, anche di quella sua parte che dovrebbe dedicarsi agli studi, occuparsi della formazione delle nuove generazioni e, possibilmente, fare ancora delle lezioni degne di questo nome, che non assomiglino in nulla alle abominevoli pappette decerebrate volute – *nei fatti se non nei proclami* – dai nuovi ordinamenti didattici. E in effetti il mio discorso ha preso forma per la prima volta – quasi con le stesse parole – durante un corso (pensato in stridente contrasto con l'attuale andazzo dei corsi universitari) sui problemi irrisolti de *I Fratelli Karamazov*, e in particolare sulle citazioni (e allusioni) bibliche (e d'altro genere) del *Grande Inquisitore* (testo e cornice narrativa).

---

<sup>21</sup> Mi riferisco all'intervento (*На каком языке промолчал Христос перед Великим Инквизитором?*) che ho fatto al Colloquio *Церковнославянский язык и его влияние на современный русский язык и культуру*, organizzato da Russkij mir e dalla Sapienza (Roma, 6 giugno 2011).

3. È raro che gli scavi procedano senza intoppi, deviazioni, ritardi, incertezze o smarrimenti, perché la mèta non è mai nota in anticipo, ma si chiarisce in corso d'opera, e diventa compiutamente perspicua solo *ex post*. Ed è stato così anche in questo caso. Debbo infatti confessare di non aver colto subito in *stogna grada* (*vie della città*), come forse si aspettava Dostoevskij dai suoi migliori lettori, l'allusione alla parabola degli invitati sostituiti dai poveri. Ci sono dovuto arrivare per un sentiero più contorto.

Mi si era certo attivato nella memoria l'esordio (citato qui nella nota 13) delle celebri *Rimembranze* (*Vospominanie*) puškiniane, ma senza costrutto, perché nessuno degli autorevoli studiosi che se ne sono occupati (Bachtin, Žirmunskij, Ščerba, ecc.) ha mai tirato in ballo Luca 14. La pista giusta per interpretare *stogny* (parola non proprio frequentissima in russo, ma ben attestata in slavo ecclesiastico, a partire da quello canonico) è venuta fuori solo quando sono venute a galla le note che avevo preso durante la preparazione dell'edizione (1982-83) del *Codex Suprasliensis* (cfr. qui nota 12). Non potevo però allora sospettare che un giorno quel lavoro di scavo nel *Supr.* mi avrebbe aiutato a capire l'uso che Dostoevskij fa di quelle forme e mi avrebbe dato l'opportunità di offrire ad una cara amica e valente russista questa interpretazione di un passo non facile de *I fratelli Karamazov*.

#### Bibliografia

- Blagoj 1974 D. D. Blagoj, *Put' Aleši Karamazova*, «Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka», 33/1 (1974), pp. 8-26.
- Blank 2010 K. Blank, *Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*, [Studies in Russian Literature and Theory], Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2010.
- Capaldo 2003a M. Capaldo, *Quand les places des anges déchus seront remplies par des hommes saints*, in *Time flies. A Festschrift for William Veder on the occasion of his departure as Professor of Slavic Linguistics at the University of Amsterdam*, ed. by W. Honselaar, [Pegasus Oost-Europese Studies, 2], Uitgeverij Pegasus, Amsterdam 2003, pp. 47-56.

- Capaldo 2003b M. Capaldo, *Rol' svjatosti v idee Tret'ego Rima*, in «Indrik». 10 let, Indrik, Moskva 2003, pp. 226-230.
- Dostoevskij 1962 F. Dostojevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. di A. Villa, voll. I-II, Einaudi, Torino 1962.
- Dostoevskij 1972-1990 F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, voll. I-XXX, Nauka, Leningrad 1972-1990.
- Fokin 1996 P. E. Fokin, *Poema Velikij inkvizitor i futurologija Dostoevskogo*, «Dostoevskij. Materialy i issledovanija», 12 (1996), pp. 190-200.
- Fridlender 1988 G. M. Fridlender, *Put' Dostoevskogo k romanu-epopee*, «Dostoevskij. Materialy i issledovanija», 8 (1988), pp. 159-176.
- Ivanov 1999 *Vjačeslav Ivanov. Archivnye materialy i issledovanija*, otv. red. L. A. Gogotišvili i A. T. Kazarjan, Russkie slovari, Moskva 1999.
- Otkupščikov 1963 Ju. V. Otkupščikov, *O slove stьgda v Suprasl'skoj rukopisi*, in *Voprosy teorii i istorii jazyka. Sbornik v čest' prof. V. A. Larina*, Izd-vo Leningr. un-ta, Leningrad 1963, pp. 218-219.
- Šachovskoj 1975 Archiep. Ioann [D. A. Šachovskoj], *K istorii ruskoj intelligencii*, Nьju-Ўорк 1975.
- Salvestroni 2000 S. Salvestroni, *Dostoevskij e la Bibbia*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose 2000.
- Šiškin 2011 A. B. Šiškin, *Legenda o velikom inkvizitore v istolkovanii Vjač. Ivanova (1938)*, in *Kul'turnyj palimpsest. Sbornik statej k 60-letiju Vsevoloda Evgen'eviča Bagno*, Nauka, Moskva 2011.
- Šivic-Dular 2007 A. Šivic-Dular, *Psl. \*stьgna v slovenskih govorih*, «Jezikoslovni zapiski» 13 (2007), pp. 429-440.
- Zierhofer 1959 K. Zierhofer, *Ściezka i jej synonimy w gwarach i historii języka polskiego na tle ogólnosłowiańskim*, PAN, Wrocław 1959.

ROSANNA CASARI

‘SIMBOLI DELLA BELLEZZA’ IN DOSTOEVSKIJ E ANNENSKIJ

Negli studi contemporanei dedicati a Dostoevskij cresce l’interesse per i lavori critici di I. Annenskij contenuti nella raccolta *Knigi otraženij*, che esaminano l’opera del romanziere sotto vari aspetti concettuali e formali. Dell’interpretazione di Annenskij viene messa in risalto innanzitutto l’originalità dell’approccio intuitivo e empatico, volutamente non sistematico.<sup>1</sup>

Tali scritti, tuttavia, suscitano interesse anche sotto altri punti di vista di carattere non solamente esegetico, ma che rivelano affinità sul piano della creazione artistica, poiché è indubbio che certe consonanze accomunano i due scrittori, per esempio, nel tipo di approccio al concetto di bellezza.

È possibile infatti, a nostro avviso, mettere in parallelo alcuni aspetti dell’idea di bellezza espressa nell’opera dei due autori tramite figure, metafore, simboli.

È oramai opinione accettata che ‘la bellezza’ nell’opera di Dostoevskij abbia diversi tipi di realizzazione, quali la bellezza assolutamente positiva di Myškin; la bellezza-mistero di Nastas’ja Filippovna; la bellezza-maschera di Stavrogin e Svidrigajlov; la bellezza di ‘Sodoma’ affermata nelle parole di Mitja.

Coesistono in Dostoevskij le visioni della più pura e alta bellezza e di quella più bassa (Dostoevskij 1972-1990, XIV, 100), che concorrono a darne un concetto plurivalente e ambiguo.

Considerazioni simili, in ordine a questa stessa idea, si leggono nell’opera di Annenskij, il quale nello studio *Simvoly krasoty u russkich pisatelej*, a proposito di Dostoevskij, afferma:

---

<sup>1</sup> Cfr. I. I. Podol’skaja, *Annenskij kritik*, in Annenskij 1979, 524-527. Un interessante studio della critica annenskiana è contenuto in Gamalova 2005. Si veda inoltre Koreckaja 1989; Ašimbaeva 2001.



Власть видел в красоте и Достоевский [...] *лирически приподнятая, раскаянно-усиленная исповедь греха*. Красота Достоевского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к послушникам. То цинически-вызывающая, то злобно расчетливая, то неистово-сентиментальная, красота почти всегда носила у Достоевского глубокую рану в сердце; и почти всегда или падение или пережитое ею страшное оскорбление придавали ей зловещий и трагический характер. Таковы Настасья Филипповна, Катерина Ивановна, Грушенька и Лиза, героиня «Бесов» (Annenskij 1979, 134).

La bellezza assoluta, totalmente armonica e compiuta rimane comunque un ideale, mentre, secondo Annenskij, nei personaggi dei romanzi dostoevskiani si raffigura una bellezza ‘ferita’.

Il critico continua la propria analisi comparando i personaggi femminili e maschili, le bellissime eroine:

Это прежде всего мученицы [...] Если у женщин красота таила чаще всего несчастье, рану [...], то в мужчине красота заставляла предполагать холодную порочность [...] красота мужчины масочна [...] (Annenskij 1979, 135).

Nel novero di queste eroine interiormente ferite, per le quali la ferita dell’anima si riflette anche nell’aspetto esteriore, noi porremmo a fianco di Nastas’ja Filippovna, Grusen’ka, Liza, citate da Annenskij, anche Marija Lebjadkina, in conformità all’interpretazione che di questo personaggio offre Vjačeslav Ivanov nel suo celebre saggio sul romanzo *Besy* (Ivanov 1985).

Ivanov vede la Lebjadkina come ipostasi della Madre-terra, come Anima del mondo, come Eterno Femminino. In lei si manifesta l’ideale ma, contemporaneamente, Marija Timofeevna rappresenta il principio femminile del mondo che geme in attesa dello Sposo:

И уже хромота знаменует ее тайную богоборческую вину – вину какой-то изначальной нецельности и неверности, или не полной верности, какого-то исконного противления Жениху, ее покинувшему, как Эрос покидает Психею [...] (Ivanov 1985, 42).

La zoppia in Marija Lebjadkina indica l’incompletezza nella sua misteriosa figura. La bellezza come ideale di armoniosa perfezione non è realizzabile comunque nella realtà storica, dove ne sono rin-

tracciabili solamente segni, allusioni e rimandi in personificazioni difettose, ma esiste in un altro mondo superiore, in una dimensione sovranaturale. Questa posizione sul problema della bellezza riguarda non solamente certe eroine dostoevskiane che ne sono poi i simboli sulla terra, ma anche la bellezza di Myškin, non perfetta e incompleta. Myškin avrebbe dovuto essere «un uomo assolutamente e positivamente bello» (Dostoevskij 1972-1990, XXVIII-1, 251), ma in realtà è malato, anche ridicolo e, in fin dei conti, debole poiché non potrà salvare né Nastas'ja Filippovna né Rogožin.

L'ideale si può realizzare fra gli uomini in modo incompleto e difettoso, esso è vittima dell'azione del mondo, della realtà e della storia che gli tendono continuamente insidie.

Da una parte la bellezza lancia una sfida al mondo, e nelle opere di Dostoevskij il mondo è rappresentato dalla realtà storica contemporanea all'autore: può essere la Russia della seconda metà dell'Ottocento, Pietroburgo, la grande e malata città moderna, è l'oscura provincia russa, dall'altra parte il mondo storico attende perennemente alla bellezza.

Il concetto di bellezza nei romanzi dostoevskiani si esprime non solamente tramite le figure dei personaggi, nelle loro immagini, ma anche (più raramente) nelle immagini della natura. Particolarmente dense di significato, da questo punto di vista, appaiono le tre rappresentazioni del paesaggio della 'età dell'oro': il sogno di Stavrogin (Dostoevskij 1972-1990, XI, 21) e il sogno di Versilov (ivi, XIII, 375) nei quali si riproduce il paesaggio del quadro di Lorrain *Aci e Galatea* e il sogno dell'uomo ridicolo (ivi, XXV, 112).

Nei primi due casi la bellezza ideale e perfetta della natura, che circonda uomini perfetti e felici, si rapporta all'immagine dell'El-lade, del mondo greco antico, culla della cultura europea.

Anche nel sogno dell'uomo ridicolo l'ideale del paradiso terrestre si esprime tramite una visione di felicità, bellezza e armonia tipicamente pagana, fuori dal tempo. Di quel mondo primigenio e perfetto rimane memoria nel più profondo dell'animo umano, esso vi giace come immagine archetipa di valore universale in grado di riaffiorare pienamente nel sogno, ma nella realtà storica solamente in modo frammentario e deformato.

Afferma J. Catteau, a proposito delle visioni oniriche di Versilov e Stavrogin, che là tutto è piena armonia di forme, colori, suoni, ma si tratta di un mondo perfetto in quanto immobile (Catteau 1978, 480). Su quelle rive felici il sole splende sempre in modo uguale, il mare sciaborda con suoni eternamente dolci, il

bene è come fermato, fissato per sempre. Tale concetto dell'umana età dell'oro rappresenta un rifiuto della memoria storica, è la fuga dalla cultura universale e, in fin dei conti, dalla libertà (Catteau 1978, 481).

Dostoevskij infatti ne dà una raffigurazione utopica, ma come utopia, afferma di nuovo Catteau, la visione attiene al passato e al futuro contemporaneamente, in altre parole, oscillando tra passato e futuro non si realizza nel *presente*, anzi lo rifugge (Catteau 1978, 485).

L'origine delle visioni di Stavrogin, Versilov e dell'uomo ridicolo ha dunque carattere mitologico, nella loro perfezione esse non sono tuttavia totalmente immuni da quella realtà storica, da cui vorrebbero rifuggire, che vi si affaccia invece come remota, ma ineludibile minaccia di un finale tragico e catastrofico.

Nel quadro di Lorrain, in secondo piano, il geloso Polifemo rappresenta una terribile minaccia per Acis e Galatea; Stavrogin, da parte sua, nota una piccola macchia rossa che si insinua nella visione, è quel ragnetto rosso che aveva già notato su una foglia verde nel momento del suicidio della piccola Matrena. Sono questi i segnali di una precarietà della bellezza e della piena felicità umana. Nel *Son smešnogo človeka* il personaggio principale contagierà quei felici abitanti del lontano pianeta con ogni male della terra.

In tutti gli episodi che abbiamo riportato si ha presentimento o si raffigura la fine della bellezza e della felicità dell'uomo, oppure l'agonia dell'età dell'oro. E questa età dell'oro o paradiso terrestre, lo sottolineiamo ancora una volta, coincide con la visione pagana dell'Ellade o di un antico mondo pagano e non cristiano.<sup>2</sup>

Anche Annenskij vedeva la piena bellezza nel passato, nel mondo antico e nell'arte classica, in particolare, nella scultura.

Il poeta contempla e si ispira all'arte del classicismo, ovvero all'antico che rivive nel XVIII secolo. Canta in versi Carskoe Selo con i suoi parchi, monumenti, statue che, fatalmente, Crono divora e distrugge, poiché i capolavori dell'arte che Annenskij vede intorno a sé 'vivono' oramai in un'epoca che non è la propria, in un tempo e in un mondo estranei.

Monumenti in marmo e in bronzo, testimoni della passata epoca bella, compaiono nei versi di Annenskij segnati da tratti ricorrenti:

---

<sup>2</sup> M. Bachtin individua nella visione dell'uomo ridicolo la raffigurazione di un paradiso terrestre pagano (cfr. Bachtin 1979, 173).

il bianco marmo è simbolo di morte, il luogo dove si ergono non è loro confacente, anzi è segno di degradazione.

Nell'introduzione alla tragedia *Laodamija*, Annenskij sostiene che il presente è separato dalla bellezza antica da una distanza incolmabile. Personaggio della tragedia è Hermes, ma, dice Annenskij, egli è solamente il pallido riflesso «del suo confratello classico» (Annenskij 1959, 446).

Il punto di vista di Annenskij sulla bellezza antica degradata nel mondo a lui contemporaneo, si rivela chiaramente in alcune poesie raccolte in *Trilistnik v parke*:

[*Я на дне*]

Я на дне, я печальный обломок,  
Надо мной зеленеет вода.  
Из тяжелых стеклянных потемок  
Нет путей никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полета,  
Белый мрамор, под ним водоем,  
Помню дым от струи водомета,  
Весь изнизанный синим огнем...

Если же верить тем шепотам бреда,  
Что томят мой постылый покой,  
Там тоскует по мне Андромеда  
С искаленной белой рукой (Annenskij 1959, 133).

*Расе*

*Статуя мира*

Меж золоченных бань и обелисков славы  
Есть дева белая, а в круг густые травы.

Не тешить тирс ее, она не бьет в тимпан,  
И беломраморный ее не любит Пан.

Одни туманы к ней холодные ласкались,  
И раны черные от влажных губ остались. [...]

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,  
И ноги сжатые, и грубый узел кос.

Особенно, когда холодный дождик сеет,  
И нагота ее беспомощно белеет...

О, дайте вечность мне, – и вечность я отдам  
За равнодушные к обидам и годам (Annenskij 1959, 134).

*Trilistnik v parke* rappresenta l'addio a Carskoe Selo, poiché per Annenskij lo splendore del mondo antico e la contemporaneità sono incompatibili.

Nel ricorrente tema della statua antica mutilata, oltraggiata e offesa dal tempo si avverte quel particolare tipo di recezione dei valori dell'antichità che è proprio di Annenskij. Le immagini degli antichi dèi, incarnazioni del concetto stesso di piena bellezza, sono ora intorno a lui degradate, metafora della bellezza definitivamente guastata dalla realtà. Questa visione è centrale anche in molti versi della raccolta *Tichie pesni*:

*Трактир жизни*

Вкруг белеющей Психеи  
Те же фикусы торчат,  
Те же грустные лакеи,  
Тот же гам и тот же чад... [...] (Annenskij 1959, 76).

*Там*

Ровно в полночь гонг унылый  
Свел их тени в черной зале,  
Где белел Эрот бескрылый  
Меж искусственных азалий [...] (Annenskij 1959, 77).

D'altra parte, nell'*exergo* che apre la raccolta *Tichie pesni*, Annenskij scrive:

Из заветного фиала  
В эти песни пролита,  
Но увы! Не красота...  
Только мука идеала.

«[...] non la bellezza... / solamente la sofferenza dell'ideale» (Annenskij 1959, 63): Annenskij conferma questo pensiero nell'articolo *Čto takoe poezija*, dove sostiene che la severa dea della bellezza ora non teme più di inchinare la sua rosea fiaccola sulla mostruosità e la decomposizione (Annenskij 1979, 207).

Vl. N. Toporov, nel suo noto lavoro *Iz istorii peterburgskogo apollonizma: ego zolotyje dni i ego krušenie* mette in relazione il tema della statua classica mutilata con il concetto dell'apollonismo.

Analizzando la poesia *Pace*, Toporov sostiene che quei versi, pur non avendo nessuna relazione diretta con Apollo, «sono essenziali sotto due punti di vista, la personalità del poeta e il suo rapporto con l'apollonismo [...] nella variante di Carskoe Selo» (Toporov 2003, 175) e aggiunge che in queste statue Annenskij amava soprattutto l'«offesa» (ivi, 176).

Secondo Toporov, nelle poesie di Annenskij in generale «[...] colpisce l'elaborazione dettagliatissima delle sfere lessico-semantiche e del corrispondente immaginario legato ai concetti della caducità, dell'appassire, del morire [...]» (Toporov 2003, 176).

La bellezza offesa è per l'appunto quella di Carskoe Selo dei tempi annenskiani con le statue mutilate, i monumenti feriti, il senso della fine decretata dalla storia, mentre la bellezza ideale, cui tuttavia rimanda, non rimane che un sogno. L'idea di questa particolare bellezza ferita può essere associata a quella dei personaggi dostoevskiani, delle sue eroine in primo luogo.

Entrambi gli autori hanno considerato la posizione della bellezza nel mondo contemporaneo: ma, mentre in Dostoevskij rimane la speranza di un possibile ritorno del paradiso terrestre dopo la catastrofe, cioè del ritorno del bello e del bene, dell'armonia, della fratellanza, mentre Dostoevskij crede che il paradiso terrestre possa risorgere, lo testimonia l'uomo ridicolo che si risveglia interiormente rigenerato, in Annenskij non esiste alcuna speranza nel futuro. La sua visione esclude la possibilità di catarsi. L'antico ideale della perfetta e compiuta bellezza e il presente si escludono l'un l'altro e questo tragico concetto trova rispondenza in alcune ricorrenti immagini simbolo, quali l'«Eros senza ali», la «Psiche biancheggiante» in una volgare trattoria circondata da banalissimi ficus, Andromeda «col bianco braccio mutilato».

## Bibliografija

- Annenskij 1959 I. Annenskij, *Stichotvorenija i tragedii*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1959.
- Annenskij 1979 I. Annenskij, *Knigi otraženij*, Nauka, Moskva 1979.
- Ašimbaeva 2001 N. T. Ašimbaeva, *F. M. Dostoevskij v kritičeskoj proze I. Annenskogo*, in *Stat'i o Dostoevskom. 1971-2001*, Sost. i otv. red. B. N. Tichomirov, Serebrjanyj vek, Sankt-Peterburg 2001, pp. 108-118.
- Bachtin 1979 M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979.
- Catteau 1978 J. Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'Etudes slaves, Paris 1978.
- Dostoevskij 1972-1990 F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.*, Nauka, Leningrad 1972-1990.
- Gamalova 2005 N. Gamalova, *La littérature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poète et critique*, Université Lyon 3, Lyon 2005.
- Graziadei 2005 C. Graziadei, *Razrušenje klassiki*, Trilistnik v parke I. Annenskogo, in G. Ressel (a cura di), *Deutschland, Italien und die slavische Kultur der Jahrhundertwende*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2005, pp. 155-169.
- Ivanov 1985 V. V. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedija, Mif, Mistika. Esse, Stat'i, Perevody*, Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles 1985.
- Koreckaja 1989 I. V. Koreckaja, *Vjačeslav Ivanov i Innokentij Annenskij*, in *Kontekst 1989*, Nauka, Moskva 1989, pp. 58-68.

DANILO CAVAION

IL MALE OSCURO DI ANDREEV

*Son come posto fuori della  
vita,...*

Camillo Sbarbaro

Nel corso della sua vita, con vicende diverse, Leonid Andreev è vittima di una misteriosa tribolazione, un male lacerante evocato nelle opere artistiche, nelle lettere e nei diari, e da lui mai precisato.

Nell'articolo-saggio *Quando noi morti ci svegliamo*, egli ricorda come, adolescente, in una landa deserta coperta di neve, venne all'improvviso colto da sensazioni sconvolgenti.

Il tempo sembrò fermarsi, s'impose un silenzio opprimente, morta la terra e morti gli uomini, e l'autore convinto d'essere morto pure lui.

Lo soccorre il rintocco d'una campana; una tregua momentanea.  
La verità si può conoscere unicamente dopo la fine.

Questo noi vediamo davvero solo quando i morti si svegliano.

Che cosa vediamo?

Vediamo che non siamo mai vissuti (Andreev 1990-1996, VI, 414).

Uno scritto rivelatore per il critico Fatov:

Così si formò la visione del mondo del futuro Leonid Andreev. La tendenza ai contrasti. L'idea della vita e della morte, l'orrore della solitudine, il terrore cosmico davanti all'essere e al non essere, il rapporto di venerazione per la natura e l'appassionato amore per gli uomini e per la vita (Fatov 1924, 36).

L'uomo contemporaneo, secondo Andreev, è condannato all'isolamento e ad un'esistenza degradata.



I protagonisti del racconto *Il grande slam*, quattro accaniti giocatori di bridge, per anni si sono impegnati in interminabili partite di carte nell'ossessione di realizzare un 'grande slam'.

Un giorno ad uno di loro capita la combinazione agognata, ma nello stesso momento muore; i presenti vogliono contattarne la famiglia, ma scoprono di non disporre su di lui di nessuna informazione.

Non si addolorano della sua fine, solo che egli sia morto senza accorgersi della 'fortuna' capitatagli.

Un distacco dalla vita che a volte diventa ansia di dissoluzione.

Un personaggio della novella *La maledizione della bestia*, osservando il mare, si augura: «Vorrei diventare alla svelta una di queste piccole onde, rimpicciolirmi assieme a loro, entrare nella loro moltitudine, dissolvere il mio solitario, folle *io* nell'unilateralità di tutti questi consimili, folli *io* fattisi *noi*» (Andreev 1990-1996, III, 20).

Dell'esistenza umana, sentita come dolorosa e vuota, Andreev scrive a G. Bernstejn, traduttore in inglese del *Racconto dei sette impiccati*:

Come in un crudele guscio è racchiusa una persona nel proprio involucro fatto di corpo, vestito e vita. Di chi si tratta? Di questo facciamo solo supposizioni; in che cosa consistono la sua felicità e la sua tristezza? Di ciò congetturiamo dai suoi atti, spesso enigmatici, dal suo riso e dalle sue lacrime, sovente per noi del tutto incomprensibili (Andreev 1975, 197).

La solitudine irrimediabile del singolo può essere resa più tragica dall'incombere di un'arcana, ostile presenza.

Nel racconto *Il silenzio*, la figlia del protagonista si suicida all'apparenza senza nessuna ragione. Il padre disperato s'interroga tormentosamente nel dubbio di una propria responsabilità.

Si reca in cimitero e scongiura la figlia morta di dirgli qualcosa; invano.

Sulla tomba scopre solo la differenza esistente tra *tišina*, «silenzio» come semplice assenza di suoni, e *molčanie*, il segnale di qualcuno che c'è, potrebbe parlare, ma rimane muto.

In un'altra novella, *Il governatore*, il protagonista ordina di sparare sulla folla in protesta per le pesanti condizioni di vita.

Muoiono decine di persone, tra gli altri anche dei bambini.

Il governatore si rende conto di essere destinato ad una fine violenta: sarà vittima della vendetta del movimento politico clande-

stino, ma, più certamente, di un altro superiore volere, motore delle azioni sue come di quelle dei futuri attentatori.

L'arte di Andreev è stata diversamente interpretata, come la conseguenza di uno

*Sdoppiamento.* Lunačarskij, recensendo la *Maledizione della bestia*, afferma: «È tutto doppio in questo racconto come in quasi tutto quello che è stato creato dal nostro scrittore» (Lunačarskij 1908, 158).

Una studiosa russa ha avvicinato Andreev a Turgenev, entrambi dolorosamente convinti dell'esistenza di un'altra riva, popolata da forze, passibili di essere solo intuite (Kurljandskaja 2000, 265-266).

Non di rado il bene e il male si presentano come concomitanti.

Nel *Racconto dei sette impiccati* Verner, uno dei condannati, nell'imminenza dell'esecuzione

vide all'improvviso e la vita e la morte e fu colpito dalla grandiosità di quell'inedito spettacolo. Era come se camminasse sul crinale di un'altissima montagna sottile come la lama di un coltello, e da una parte vedeva la vita e dall'altra la morte come due bellissimi mari luminosi, che si fondevano all'orizzonte in un'unica ampia distesa senza fine (Andreev 1990-1996, III, 96).

In *Giuda Iscariota* il protagonista viene presentato come l'apostolo che più degli altri nutre per il Maestro sentimenti forti e contrastanti; il suo animo contorto trova compiuta espressione nel viso diviso in due parti, in queste

una presentava un occhio nero, dallo sguardo penetrante e scrutatore, era viva ed irrequieta e si faceva spesso grinzosa in un gran numero di piccole rughe storte; l'altra era liscia come il viso d'un morto ed appariva pallida, glabra, piatta, rigida. Benché fosse eguale alla prima, sembrava smisurata a causa dell'enorme cieco occhio in essa spalancato (Andreev 1990-1996, II, 212).

L'archetipo del doppio conosce molteplici manifestazioni e il momento in cui trova la maggior considerazione è l'età del Romanticismo.

Dostoevskij è il primo scrittore a rappresentare questo fenomeno poi ripreso da Andreev.

Tra i due scrittori esistono differenze consistenti.

Goljadkin, eroe della *povest'* dostoevskiana *Il doppio*, riesce a comunicare con l'altro se stesso: il suo dialogo, pur degradato, costituisce comunque un ponte, il surrogato dell'incontro con gli altri.

Goljadkin mette a nudo la sua anima tramite dei microdialoghi; i personaggi di Andreev parlano poco e non rivelano nulla.

Andreev nel suo *Diario* confessa di conoscere attimi di pace solo ascoltando la musica, quando questa tace egli si sente come un cadavere immerso in un silenzio di pietra; allora, dice, «io li grido, io li chiamo, ma il silenzio è di pietra, morto, fosco» (Andreev 1995, II, 25-26).

*La vita e la morte.* Il giudizio del valore della vita è il tema su cui in modo più evidente si manifesta per Andreev l'impossibilità di giungere ad un esito positivo.

Maksim Gor'kij, che lo conobbe bene, parla di una frequente ripulsa espressa dall'amico per l'esistenza, da lui sentita come un male privo di un qualunque senso: «Egli vedeva l'uomo come un essere impegnato soprattutto nella meditazione della propria nullità di fronte al cosmo» (Gor'kij 1965, 404).

In *Savva*, un personaggio afferma: «La vita, sì. Ecco io abbraccio con gli occhi tutta la terra, tutto questo globo, e non c'è qui nulla di più spaventoso dell'uomo e della vita umana» (Andreev 1990-1996, II, 383).

Ma per la vita lo scrittore provò anche momenti di autentico entusiasmo.

Il critico Brusjanin propone in proposito varie testimonianze: «Leonid era quasi sempre allegro, vivace, ma poi di colpo si faceva serio e malinconico [...], persino tetro e la sua gioia di vivere spariva da qualche parte» (Brusjanin 1912, 28).

Nel 1908, in una lettera a Gor'kij, Andreev descrive i traumi della propria interiorità:

la sola cosa certa è che dalla negazione della vita in modo piuttosto reciso passo subito alla sua esaltazione. E se prima pensavo che esiste solo la morte, dopo comincio a ritenere che ci sia soltanto la vita (Gor'kij 1965, 304).

Nel racconto *Festa* il protagonista, la vigilia di Pasqua, si sente dapprima escluso dalla grande festività, poi lo raggiunge il tocco di una campana. Entra in chiesa, vede una ragazza in profondo raccoglimento e si commuove, «allora in un solo possente ed armonioso

accordo si fuse quanto vedevano i suoi occhi e avvertiva la sua anima [...] e fu festa anche per Kačerin» (Andreev 1990, I, 192).

Più pressante il suo terrore della morte.

Riferisce un'amica dello scrittore, S. Panova:

Spesso egli era preso da tetri stati d'animo tanto da rovinare le nostre passeggiate. Tutti sono gioiosi, fanno chiasso, ma egli d'improvviso si mette a parlare di un cupo tema, immancabilmente della morte e mette fine all'allegria (Panova 1924, 201).

Nella novella *La risata*, avvertendo l'approssimarsi della fine, un personaggio impazzisce.

Un critico esclude dal *Racconto dei sette impiccati* una qualche finalità di tipo sociale o politico, e vede l'opera segnata da un estremo terrore del trapasso: «la paura di fronte alla paura della morte» (Arabažin 1910, 198).

*Rifiuto della città*. Il grande conglomerato urbano moderno viene da Andreev sentito come un'entità estranea, ostile.

In *La maledizione della bestia* l'io narrante confessa: «Io ho paura della città, delle sue pareti di pietra e dei suoi uomini con le loro piccole anime chiuse a cubo»; cammino per le strade e mi sembra di «diventare di pietra, di rivestirmi di un certo qual duro, impenetrabile involucro, simile a pietra. Come se, ormai rivestito di pietra, fossi senza speranza separato dall'aria e dalla terra...» (Andreev 1990-1996, III, 27).

Lo stesso cupo sentire ritorna in altri lavori.

In uno 'schizzo' del 1902, *La città*, figurano case segnate da negative valenze allegoriche: isolate, storte, e tutte eguali; con la loro algida alterità portano la gente alla pazzia.

Un mondo senza volto, popolato da persone prive di un nome ed incapaci di comunicare tra loro: esse s'incontrano e si frequentano e però nessuno riesce a ricordare il nome e le fattezze fisiche di chi ha appena visto, «e ciascuno è un fantasma che appare per un attimo e, senza essere identificato, senza essere riconosciuto, scompare» (Andreev 1990-1996, I, 380).

*Nevrastenia*. Andreev soffrì di gravi disturbi nervosi: passava facilmente da uno stato di estrema allegria ad un altro, quando si chiudeva cupamente in se stesso, rispondeva malvolentieri a chi gli parlava, usando toni aspri.

Da Mosca scriveva spesso ai famigliari, rassicurandoli sulle sue condizioni, consapevole delle apprensioni suscitate negli anni precedenti; ma le cose non dovevano andare davvero bene se, all'inizio del 1899, si ricoverò per due mesi e mezzo in una clinica per malattie nervose (cfr. Fatov 1924, 42).

Nel 1903, un periodico pubblicò la notizia di Andreev sofferente della stessa malattia.

Nel febbraio del 1908 egli scrive a Gor'kij, lagnandosi di un male di carattere chiaramente nervoso (cfr. Gor'kij 1965, 302).

Una sua stretta conoscente ricorda che, alla fine della Prima guerra mondiale, Andreev «era spesso ammalato, alcune volte venne ricoverato in ospedale; egli era afflitto da incessanti nevrosi» (Pachovskaja 1924, 216).

A. Muromcev, uno psichiatra contemporaneo dello scrittore, è autore di un saggio dal titolo significativo di *Caratteristiche psicopatiche degli eroi di L. Andreev*.

Muromcev individua nel comportamento del protagonista di *Riso* l'esito di una paralisi progressiva; l'eroe di *L'abisso* è per lui uno psicopatico affetto da necrofilia; quello di *Nella nebbia*, un «nevropatico, nevrastenico con preminenti manifestazioni morbose nella sfera sessuale»; un personaggio di *Le mie memorie* è preda della *Dementia paranoides*; e così via (Muromcev 1910, 2, 7, 9).

Interessante nell'analisi di singoli aspetti dell'opera andreeviana, l'approccio psicanalitico convince di meno quando prova a darne una spiegazione globale.

Così succede a S. Ju. Jasenskij che scrive: Andreev era uno psicologo, ma «uno psicologo di tipo particolare», segnato da un disordine interiore conseguente alla grande crisi storica del 1905 (Jasenskij 1983, 35); ma il critico sembra così scordare che profondi sconvolgimenti erano ben presenti nello scrittore già nei racconti scritti prima di quest'anno.

Non molto diversamente si esprime V. Bezzubov, quando parla di 'psicologismo indeterminato' (Bezzubov 1975, 113), mentre N. Arsent'eva mette in relazione la psicologia artistica andreeviana con la coscienza mistica dello scrittore, teso a rappresentare situazioni esistenziali «espressione di un contenuto oggettivo-ideale non coincidente con la conoscenza razionalistica della vita» (Arsent'eva 2000, 177).

*Pulsioni suicide.* All'età di sedici anni, in una notte di maggio, Andreev attraversa dei campi con degli amici, mentre gli altri ri-

dono e scherzano, egli si apparta, cammina lungo un binario ferroviario in preda di pensieri tormentosi: «Perché ridono? Di che disputano? Perché camminiamo per questa strada?» E così via.

Sente un treno avvicinarsi e decide di tentare la sorte: si sdraierà sulle rotaie, potrà passare un treno con la base alta dal suolo oppure uno dal pavimento più basso; una probabilità di vivere ed una di perire.

Mette in pratica il disegno, pensando: «Se resterò vivo, vorrà dire che c'è un senso nella vita, se il treno mi schiaccerà, sarà per volontà della provvidenza» (Brusjanin 1912, 53-54).

S. Panova aggiunge: «Quand'era studente egli si sparò, ma senza successo» (Panova 1924, 201).

Lo stesso fatto viene ricordato anche da Gor'kij (Gor'kij 1970, 7) e dalla Pacchovskaja (Pacchovskaja 1924, 215).

S. Blochin, altro amico di Andreev, parla di ulteriori tentativi fatti dallo scrittore di togliersi la vita e precisa: «Sono a conoscenza di due, ma, forse, furono di più» (Blochin 1924, 243, 244).

Maksim Gor'kij aggiunge di aver sentito dire dall'amico: «Mi perseguita il pensiero del suicidio, mi sembra che la mia ombra strisciando dietro a me mi dica "vattene, muori!" » (Gor'kij 1963, 134).

La tentazione di abbandonare la vita con un atto violento si fece sentire nel corso di tutta l'esistenza di Andreev; ancora nel 1916 egli confidava al critico Sergej Goloušev: «C'è un pensiero importante che rigiro come pesanti pietre da macina, vale a dire: l'inevitabilità del suicidio e i modi di sfuggirlo» (Andreev 1995, V, 127).

*Alcol.* Il padre di Andreev, testimonia il Fatov, «si ubriacava spesso intensamente, fuori misura»; era fatale che trasmettesse ai figli la stessa inclinazione (Fatov 1924, 24).

Una conoscente della famiglia Andreev, V. Beklemiševa, di Pavel, fratello di Leonid, ricorda: «Dal padre, Pavel aveva ereditato l'amore per la vodka. Ma beveva non in modo pesante e continuo come Leonid Nikolaevič» (Beklemiševa 1930, 211, 225).

Tra gli studenti universitari di Mosca e di Pietroburgo ricorreva il detto «Bere all'Andreev: un *aršin* di salame ed uno di bicchierini» (Brjusjanin 1912, 41-42).

*Il peso dell'epoca.* Le caratteristiche negative degli ultimi due decenni dell'Ottocento e fino alla Prima guerra Mondiale vengono

in genere messe in relazione con l'assassinio di Alessandro II (1881).

Per capire le durezza di quell'età bisogna però risalire alla fine degli anni Sessanta, quando i cambiamenti promossi dal sovrano si rivelarono effimeri e fallaci.

La riforma del 1861 aveva scontentato tutti: i proprietari ritenevano di essere stati spogliati di troppa terra e i contadini di non avere ricevuto sostanzialmente nulla.

A. D. Pazuchin, un nobile conservatore, in un saggio pubblicato nel 1886, caratterizza così i suoi giorni:

La condizione contemporanea della Russia è vista come torbida ed incerta. La vita del popolo negli ultimi tempi è stata colma di fatti che hanno colpito con le loro interne contraddizioni. Il rapido diffondersi di dottrine anarchiche, il venir meno di ogni autorità del potere, lo sviluppo nella società di istinti di cupidigia, il declino della religione, del principio di moralità e di famiglia, tutti questi fatti, che si presentano come i segni della decomposizione sociale, inducono le persone positive a meditare sul futuro della nostra società (Pazuchin 1886, 92).

In tale stato di cose era inevitabile si collegasse il pessimismo andreeviano alla vicenda storica.

Così per K. Arabažin: «Tutti gli eroi di Andreev sono veri e propri eroi del nostro tempo, persone appartenenti ad una determinata sfera, formatasi e possibile solo nelle attuali condizioni di vita della società europea in generale, della Russia in particolare» (Arabažin 1910, 184).

Verso la fine della vita, in uno scritto in cui sono presenti generose illusioni e profonde verità, Leone Tolstoj giudica l'età che sta per finire in una grande prospettiva:

Secolo e fine secolo nella lingua evangelica non significano fine ed inizio di un periodo di cento anni, ma la conclusione di una concezione del mondo, di una fede, di un modo di comunicare degli uomini e l'inizio di un'altra concezione del mondo, di un'altra fede, di un altro modo di comunicare. Il Vangelo associa infatti la fine del *saeculum* a fatti terribili: tradimenti, guerre, crudeltà senza fine (Tolstoj 1936, 281, 232).

Qualcuno individua in eminenti personalità della letteratura russa di fine Ottocento (F. Sologub, L. Šestov, Andreev ed altri) chi aveva fatto tornare d'attualità i 'problemi karamazoviani'.

Ivan Karamazov aveva riproposto gli eterni quesiti: «Da dove viene e dove andrà l'uomo?»

Alla fine del XIX secolo si può solo constatare, afferma l'Ivanov-Razumnik, che a tali domande «tutte le nostre teorie del progresso hanno fornito risposte irrimediabilmente banali».

Credo religioso, tolstoismo, socialismo ecc. hanno convinto solo temporaneamente: i dubbi personali e le vicende della storia hanno finito per spingere i loro seguaci in una terra desolata e senza speranza (Ivanov-Razumnik 1910, 6ss.).

*Arte e psiche.* Nei suoi primi lavori Andreev concede una certa attenzione alla vita sociale e politica, poi questo soggetto diventa marginale e per i problemi che gli si parano di fronte egli cerca di trovare una spiegazione interiore, psicologica, conferendo così ai suoi scritti caratteristiche di particolare ossessività.

Di qualunque cosa scriva Andreev, osserva Kornej Čukovskij, essa sembra

il centro della sua vita intera, l'unico tormento della sua anima [...], in ogni determinato momento il suo mondo è colorato di una sola tinta, e quando scrive del latte, tutto il suo mondo è latteo... (Čukovskij 2003, 72).

L'intuizione del critico viene confermata dallo stesso scrittore, che, parlando delle sue opere, confessò ad un conoscente: «[...] per la maggioranza delle situazioni psicologiche mi sono servito solo dell'esperienza della mia anima» (V. V. Brusjanin 1912, 75).

'Esperienza' per Andreev significa perdersi nella contemplazione delle proprie angosce, senza riuscire, e forse neppure tentando, di individuarne l'origine.

I protagonisti di molti suoi lavori si sentono esclusi da una qualsiasi comunione con gli altri uomini, il mondo a loro pare immerso in una nebbia indissolubile, popolata da fantasmi.

In un racconto, un personaggio si sveglia, guarda fuori e vede che

sin dall'alba sulle strade incombeva una strana nebbia stagnante. Era leggera e trasparente, non copriva gli oggetti, ma tutto quanto in essa si muoveva, si colorava d'una inquietante tinta giallo-cupa, e il fresco rossore delle guance delle donne, le chiazze chiare dei loro vestiti si esprimevano per suo tramite come attraverso un velo nero.



E il giallo della metafisica nebbia non avvolge solo quanto sta al di fuori della casa, ma si insinua nelle stanze e copre ogni cosa: i libri, i mobili, le carte e persino il volto del protagonista (Andreev 1990-1996, I, 435).

La presenza oscura, che incombe sull'uomo, non viene mai descritta, ma solo evocata in qualche impenetrabile immagine.

Nella stessa opera tale entità spia il protagonista dall'esterno e costituisce pure il sipario posto tra l'anima e il resto del mondo: «Qualcosa di oscuro, di spaventoso e di disperante, simile al cielo autunnale, guardava da fuori, e sembrava che non avrebbe avuto mai fine...» (Andreev 1990-1996, I, 452).

Nel 1902 lo scrittore in una lettera ad A. M. Pitaleva, un'attivista politica sua amica, spiega cosa si debba vedere nella 'parete' che dà il titolo ad un suo racconto: «La *parete* è tutto quello che [...] sbarrà all'uomo il cammino verso una vita nuova e felice» (Andreev 1990-1996, I, 609).

Gli incubi dei personaggi sono indecifrabili perché, come osserva Rita Giuliani, il suo pensiero risulta «privo di dialettica, brancola tra le antinomie, deve riconoscere, come ultimo scacco, l'inconsistenza della ragione» (Giuliani 1997, 47).

Per connotare l'enigmatico nemico, lo scrittore si serve talvolta delle potenzialità del neutro, il genere diverso dal femminile e dal maschile, i due principî subito identificabili.

Al neutro vengono riferiti i valori di: « 1) Qualcosa che non è né l'uno né l'altro di due fatti o stati che si considerano antitetici; 2) Cosa o qualità che non abbia caratteri netti o definiti» (Treccani 1989, 405, 406).

Il neutro andreeviano, cifra del male senza volto, ricorre nei due racconti appena ricordati.

Quanto della 'parete' si oppone al raggiungimento della felicità viene definito come *ono*, «esso»; *to*, *čto*, «quello che»; oppure viene espresso con un nome neutro come *bezpokojstvo*, «inquietudine»; *gore*, «affanno»; *tomlenie*, «tormento»; ecc.

Nella novella *Lazzaro* si assiste al trionfo del neutro, qui delegato a riferire quanto il personaggio ha visto nei tre giorni di morte, lo *užasnoe*, «spaventoso», ora presente nelle sue pupille (Andreev 1990-1996, II, 194).

Attraverso questo stesso filtro *samo nepostižimoe Tam*, «lo stesso inconcepibile Colà», guarda la gente; chi lo affronta viene avvolto dalla tenebra e trema davanti all'orrore *beskonečnogo*, «del senza fine».

Due innamorati decidono di fare la stessa esperienza e diventano schiavi *grozno molčaščego Ničego*, «del minaccioso silente Nulla».

Incontrandolo, Cesare chiede a Lazzaro: cosa puoi dire *užasnogo*, «dello spaventoso», che hai incontrato?

Egli è potuto andare oltre le barriere del tempo e dello spazio e toccare le dimensioni dell'assoluto.

All'imperatore e a chi gli domanda cosa ci sia oltre la soglia dell'umano, Lazzaro non risponde, nulla dice del regno in cui è entrato; ora vive il tormento della solitudine totale: il distacco dall'umanità associato all'assenza di ogni desiderio e sentimento; egli ha inoltre il potere di trasmettere il proprio male esiziale a quanti lo avvicinano.

Quando qualcuno fissa le sue nere pupille, dapprima si dispera poi perde ogni contatto con la natura e comincia a morire lentamente «inespressivo, fiacco e triste» (Andreev 1990-1996, II, 198, 204, 195).

La lettura più corrente di *Lazzaro* collega la novella alla paura della fine.

In una lettera dell'ottobre del 1906, Gor'kij scrive ad Andreev: «a mio modo di vedere, questo racconto è quanto di meglio sia stato scritto sulla morte nella letteratura mondiale» (Gor'kij 1965, 286).

Lunačarskij indica in *Lazzaro* «il messaggero della morte» (Lunačarskij 1908, 155).

*Una lettura riduttiva.* All'inizio dell'opera si racconta del ritorno del risorto e si aggiunge che quanti lo incontrarono «a lungo non notarono quelle funeste stranezze, che col tempo resero nemico lo stesso suo nome».

Solo quando lo interrogano sul mistero dell'aldilà, «come per la prima volta notarono il pauroso bluastro del suo viso».

Prima Lazzaro palesava segni pesanti della sosta fatta nella tomba: terribile odore di cadavere e il volto e il corpo segnati dal disfacimento della carne, però tutto questo «veniva spiegato in modo naturale», come il frutto della malattia e delle sue conseguenze (Andreev 1990-1996, II, 192, 194).

Solo dal suo modo di comportarsi, dal suo tacere ostinato, rotto episodicamente da frasi senza un vero contenuto, la gente pare accorgersi delle sue deformità fisiche.

L'ermetico silenzio del risorto conferma l'affermazione di Ču-

kovskij: «Tutti gli uomini, secondo Andreev, sono senza lingua», lingua come allegoria del parlare, lo strumento necessario non solo per dire agli altri, ma anche per dibattere con se stessi e così pervenire alla verità (Čukovskij 2003, 88).

Alcune caratteristiche di Lazzaro, comuni anche ad altri personaggi delle opere di Andreev, hanno indotto la critica a vedere nello scrittore un rappresentante dell'Espressionismo russo.

È indubbio che alcuni elementi caratteristici degli espressionisti dell'Europa Occidentale siano presenti anche nelle pagine andreeviane.

Si oppongono all'individuazione in Andreev di un autentico espressionista: a) il distacco dal mondo, che per gli espressionisti tedeschi è la conclusione di una crisi graduale, per lui è un punto di partenza, un male che si manifesta già quando frequenta il ginnasio; b) per gli espressionisti occidentali il mondo borghese va respinto, odiato, perché manicheamente considerato alternativo; il russo invece intrattiene con l'esterno un rapporto sostanzialmente diverso.

Come s'è visto, a volte Andreev si apriva positivamente al mondo, provava allora un'autentica gioia di vivere, che trovava echi consistenti nella sua opera letteraria; così si può leggere in racconti come *Vesnoj (In primavera)*, *Prazdnik (Festa)*, *Na reke (Sul fiume)*, *V podvale (Nello scantinato)*, ed altri.

Nel caso di *Lazzaro* due aneddoti contrastano il generale sentore negativo del racconto.

L'imperatore romano, incuriosito dalle notizie venute dalla Galilea, decide d'incontrare il risorto e di fare la prova dei suoi occhi.

Cesare fissa l'ospite e la sua sicurezza viene meno: «il vuoto si trovava ormai al posto del trono e di Augusto».

Poi ha luogo una svolta salvifica, l'imperatore ricorda le sue funzioni ed il suo alto dovere di guida «del popolo di cui era stato chiamato a fare da scudo» e ritorna nell'alveo della vita.

Un secondo fatto è altrettanto significativo.

Uno scultore romano, sedotto dalla fama di Lazzaro, va ad incontrarlo nella sua terra, affronta le sue pupille ed anche per lui il tentativo si conclude in modo disastroso.

In seguito ritorna a Roma e s'impegna in una grande opera d'arte e, dopo averla conclusa, invita amici ed intenditori per un giudizio; risposta unanime: si tratta di qualcosa di mostruoso, di amorfo.

Un solo elemento nell'insieme si salva: una meravigliosa far-

falla dalle ali trasparenti.

L'artista decide di distruggere l'opera, ma risparmia la mirabile farfalla (Andreev 1990-1996, II, 202, 208).

Da sempre la fuoriuscita della farfalla dalla crisalide viene intesa come la metafora della rinascita, di Psiche in fuga dagli inferi per incontrare Amore.

Andreev è stato variamente catalogato: simbolista, espressionista, realista, rappresentante del pansichismo: nessuna di queste etichette, e neppure la loro combinazione, convince fino in fondo.

La sua è un'arte molto soggettiva, il cui nucleo pare inaccessibile.

Il critico A. Tatarinov scrive di *Riso rosso*: «Il racconto è pauroso, ma questa paura non dura a lungo perché quello che rappresenta è troppo irrealista e fantastico» (Tatarinov 2000, 287, 301).

Le ossessioni nate da un'interiorità tanto chiusa si esprimono spesso tramite traslati strani e di difficile accesso; tali appaiono lo sguardo mortifero di Lazzaro, la nave simile ad una bara che lo porta a Roma, i suoi vestiti che cadono in pezzi, il deserto che «si era avvicinato alla soglia stessa della sua dimora, era entrato nella sua casa e sul suo letto s'era steso come una moglie, [...]» (Andreev 1990-1996, II, 196).

Quasi ogni componente dell'opera costituisce un tropo che riflette il mondo di Andreev.

Lo scrittore stesso sosteneva: «per simboli e solo per simboli gli scrittori possono esprimere la propria concezione del mondo» (Andreev 1990-1996, VI, 413).

A. Losev, nel delineare la tipologia del simbolo, individua nell'immagine artistica la tendenza ad essere fine a se stessa, e per questo essa «dà vita ad un simbolo in qualche modo in opposizione con la realtà.

Tale contrasto è solo apparente perché un simbolo comprende sempre un significato sociale».

Esso si fonda, nasce da un processo dialettico: «per essere il simbolo d'un oggetto, è necessario che l'oggetto stesso esista [...]. Se non esiste l'oggetto, non esiste neppure il simbolo».

Le parti costitutive del simbolo non sono paritarie: predomina quella oggettiva e un simbolo veramente grande è collegato organicamente con la realtà, anticipa il futuro ed aiuta a superarne le componenti negative (Losev 1995, 158, 166, 167).

(Considerazioni non molto dissimili esprime anche il Tatarinov nel suo articolo sopra citato).

Rispetto alla visione del Losev l'opera di Andreev appare eccentrica a causa della preponderante presenza dell'elemento soggettivo.

*L'arte di Andreev.* Una convincente interpretazione dell'opera andreeviana pare preclusa dalla tendenza a ricondurla ad un unico principio: la paura della vita, l'orrore della morte, l'incapacità di comunicare, ecc.

Tali elementi non costituiscono il centro mitopoietico di Andreev: sono le foglie di un albero che non si vede.

I mali e le ossessioni evocati nelle sue pagine hanno una base comune, espressa con connotati diversi, accentuati dalle traversie conosciute dallo scrittore nelle diverse fasi della sua esistenza; è possibile che, quando scriveva *Lazzaro*, egli soffrisse per il pensiero angoscioso della fine, ma questa spinta non era esclusiva e si fondeva e si confondeva con altro più riposto incubo.

Facile individuare nell'infanzia il tempo in cui insorse un tale trauma.

Il critico E. Wilson sostiene che lo *choc* dell'abbandono provato nella fanciullezza condizionò Charles Dickens e fu causa di sofferenze per la sua vita intera.

Con tale psicosi Wilson motiva la tendenza per cui il narratore inglese si concentra nei suoi racconti «su qualche aspetto o dettaglio isolato di una persona o di un luogo, e torna sempre a rappresentarlo» (Wilson 1956, 14, 107).

La vicenda umana di Andreev mostra consistenti analogie con quella di E. A. Poe, un autore non per caso tanto da lui frequentato.

Sull'arte e sulla vita dell'americano si può utilmente considerare l'analisi fatta da Marie Bonaparte, un'allieva di Freud.

Secondo questa studiosa molti dei personaggi di Poe costituiscono la manifestazione di un avvenimento tanto grave da influenzare la sua vita umana ed artistica.

Nel 1811, quando egli non ha ancora tre anni, gli fanno vedere il corpo senza vita della madre.

Tale visione s'imprime nella sua memoria profonda, quella destinata a non emergere nella coscienza del soggetto, anche se «les souvenirs inconscients que recouvre l'amnésie infantile de chacun de nous sont les plus décisifs de notre vie».

L'immagine della madre morta si fissa «dans son inconscient et tend, tout le long de sa vie, à se reproduire et se repeindre en des récits d'art», in grandi immagini letterarie, «sans que lui-même en

soupçonnât l'origine, [...]».

Come Andreev, Poe conobbe periodi di profonda depressione, questi «coïncidaient avec ses périodes de vide, celle où il ne sentait en lui comme autour de lui que solitude» (Bonaparte 1958, 9, 102, 360).

Le pagine dei due scrittori propongono figure e situazioni molto prossime.

Il protagonista di *Berenice* ricorda: dall'infanzia

le realtà dell'universo mi colpivano come visione, e come visioni soltanto, mentre le svagate idee del paese dei sogni divenivano a loro volta non l'elemento materiale della mia vita quotidiana, ma veramente e propriamente la mia sola unica vera vita (Poe 1959, 190).

La casa degli Usher appare immersa in una strana atmosfera: essa esala «come un vapore pestilenziale e mistico a un tempo, opaco, tardo, appena percettibile, soffuso di una sfumatura plumbea» (Poe 1959, 124).

Il protagonista di *Il cuore rivelatore* senza apparente ragione è ossessionato dall'impulso di uccidere un vecchio e spiega: «Credo fosse il suo occhio! Sì, fu proprio così! Aveva l'occhio di un avvoltoio, un occhio pallido, azzurro, coperto di una pellicola. Ogni volta che esso si posava su di me, il mio sangue si raggelava,...» (Poe 1959, 160).

Anche opere di altri autori sono segnate da presenze senza volto, cariche di minaccia.

S. T. Coleridge nella *Ballata del vecchio marinaio* parla di un vascello che naviga in un oceano falso, *painted*, e silente; il cielo è arso, a cupe tinte, e il sole è «di sangue».

Dalla nebbia circostante emerge una nave misteriosa in cui il vecchio marinaio intravede due presenze spettrali, una è la Morte, *Death*, l'altra la Vita-in-morte, *Life-in Death*.

In una novella di Kipling un personaggio entra in una casa e all'improvviso una strana entità, forse latrice di una spiacevole notizia, s'impadronisce della sua mente.

Allora, egli racconta,

la tetraggine mi assalì prima che io potessi afferrare il significato del messaggio. Mi diressi verso il letto, con tutti i nervi che già mi dolevano per il presentimento della sofferenza che avrei dovuto affrontare, e mi sedetti, mentre la mia anima stupita e adirata cadeva, di abisso in abisso, in quell'orrore di tenebre

profonde, di cui parla la Bibbia [...] (Kipling 1964, 571).

Alcuni lavori di Leonid Andreev inducono a riconsiderare il problema della creazione artistica.

Certi scrittori danno avvio ad un'opera narrativa da una *fabula* poi, nel corso della realizzazione, variamente modificata.

Leone Tolstoj per *Guerra e pace* stese un progetto, che non conobbe sostanziali cambiamenti.

Puškin invece fa sposare Tat'jana, che doveva restare nubile, e così via.

Altre opere ebbero un punto di partenza molto diverso.

Goethe rivelò ad Eckermann che per il *Werther* non subì la suggestione della contemporaneità e neppure degli scrittori inglesi:

Si trattava assai di più di situazioni individuali, vicine a me, che mi bruciavano dentro e non mi davano pace e mi condussero a quello stato d'animo dal quale balzò fuori il *Werther* (Eckermann, 1957, 134).

Edgar Poe sembra fargli eco: «Io preferisco cominciare [...] con la considerazione di un effetto», cioè ricorrere a «effetti o impressioni a cui il cuore, l'intelletto o (più in generale) l'anima è sensibile» (Poe 1997, 33, 34).

Lo scrittore V. V. Veresaev riferisce:

Andreev mi ha detto che il primo disegno, il primo indistinto spunto di un'opera non raramente nasce in lui in forma sonora. Ad esempio, egli si propose di scrivere la *pièce* *La rivoluzione*. Il contenuto di questa gli era del tutto vago. Da punto di partenza gli servì il prolungato e regolare suono *u-u-u-u!* Con questo suono sempre crescente, proveniente da una buia lontananza, doveva anche iniziare la *pièce* (Veresaev 1930, 132).

*Un retroterra insondabile*. Alla domanda se la pazzia possa diventare tema letterario, uno studioso di Andreev ha risposto negativamente: no, «non la malattia come tale, la sua storia e la sua evoluzione. Questo non è compito dell'artista» (Grečnev 1997, 68).

Alla psichiatria spetta accertare la fonte delle nevrosi, alla critica letteraria indagarne le manifestazioni nell'ambito dell'arte.

## Bibliografia

- Andreev 1975 L. N. Andreev, *Pis'mo k G. Berstein*, in *Andreevskij sbornik. Issledovanija i materialy*, pod nauč. red. L. N. Afonina, Ministerstvo prosvješčenija RSFSR, Kursk 1975.
- Andreev 1990-1996 L. N. Andreev, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, voll. I-VI, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1990-1996.
- Arabažin 1910 K. I. Arabažin, *Leonid Andreev. Itogi tvorčestva*, Obščestvennaja pol'za, S.-Peterburg 1910.
- Arsent'eva 2000 N. N. Arsent'eva, *Problema npravstennogo samosoznanija ličnosti v tvorčestve Leonida Andreeva*, in *Leonid Andreev. Materialy i issledovanija*, red. V. A. Keldys, M. V. Koz'menko, Nasledie, Moskva 2000, pp. 175-194.
- Beklemiševa 1930 V. Beklemiševa, *Vospominanija*, in *Rekvjem. Sbornik pamjati Leonida Andreeva*, red. D. Andreev, V. Beklemiševa, Federacija, Moskva 1930.
- Bezzubov 1975 V. I. Bezzubov, *Leonid Andreev i Dostojevskij*, «Učenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta», 369 (1975).
- Blochin 1924 S. S. Blochin, *Vospominanija*, in N. N. Fatov, *Molodye gody Leonida Andreeva*, Krasnyj Vostok, Moskva 1924, pp. 240-246.
- Bonaparte 1958 M. Bonaparte, *Edgar Poe. Sa vie – son oeuvre. Étude analytique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958.
- Brjusjanin 1912 V. V. Brjusjanin, *Leonid Andreev (Žizn' i tvorčestvo)*, Nekrasov, Moskva 1912.
- Čukovskij 2003 K. Čukovskij, *Iz knigi O Leonide Andreeve*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach*, Terra, Moskva 2003, vol. VII.
- Eckermann 1957 J. P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe [Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens]*, voll. I-II, UTET, Torino 1957, vol. I.
- Fatov 1924 N. N. Fatov, *Molodye gody Leonida Andreeva*, Krasnyj Vostok, Moskva 1924.



- Giuliani 1997 R. Giuliani, *Leonid Andreev*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- Gor'kij 1965 *Gor'kij i Leonid Andreev. Neizdannaja perepiska*, «Literaturnoe nasledstvo», vol. LXXII, Nasledie, Moskva 1965.
- Gor'kij 1970 M. Gor'kij, *Kniga o Leonide Andreeve. Vospominanija*, Prideaux Press, Letchworth 1970 [Reprint dell'edizione russa: M. Gor'kij, *Kniga o Leonide Andreeve. Vospominanija*, Z. I. Gržebin, Berlin – Peterburg – Moskva 1922].
- Grečnev 1997 V. Ja. Grečnev, *Rasskaz L. Andreeva Prizraki*, «Russkaja literatura», 2 (1997).
- Ivanov-Razumnik 1910 V. Ivanov-Razumnik, *O smysle žizni (F. Sologub, L. Andreev, L. Šestov)*, Stasjulevič, S.-Peterburg 1910.
- Jasenskij 1983 S. Ju. Jasenskij, *Osobennosti psihologizma v proze L. Andreeva*, in *Tvorčestvo Leonida Andreeva. Issledovanija i materialy*, otv. red. G. B. Kurljandskaja, Kurskij Gos. Pedag. Inst., Kursk 1983.
- Kipling 1964 R. Kipling, *Il chirurgo della casa [The House Surgeon]*, in *Tutte le opere di R. Kipling. Altre novelle*, voll. I-III, Mursia, Milano 1964, vol. III.
- Kurljandskaja 2000 G. B. Kurljandskaja, *O 'tajnstvennom' v proze I. S. Turgeneva i Leonida Andreeva*, in *Leonid Andreev. Materialy i issledovanija*, red. V. A. Keldys, M. V. Koz'menko, Nasledie, Moskva 2000, pp. 265-270.
- Losev 1995 A. F. Losev, *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo*, Iskusstvo, Moskva 1995.
- Lunačarskij 1908 A. Lunačarskij, *T'ma*, in *Literaturnyj raspad. Kritičeskij sbornik*, Kniga pervaja, Zerno, S. Peterburg 1908, pp. 153-178.
- Muromcev 1910 A. Muromcev, *Psihopatičeskie čerty v gerojach L. Andreeva*, tip. Braude, S.-Peterburg 1910.
- Pachovskaja 1924 Z. N. Pachovskaja, *Vospominanija*, in N. N. Fatov, *Molodye gody Leonida Andreeva*, Krasnyj Vostok, Moskva 1924, pp. 207-216.

- Panova 1924 S. D. Panova, *Vospominanija*, in N. N. Fatov, *Molodye gody Leonida Andreeva*, Krasnyj Vostok, Moskva 1924, pp. 196-207.
- Pazuchin 1886 A. D. Pazuchin, *Sovremennoe sostojanie Rossii i soslovnij vopros*, Univ. Tip. (M. Katkov), Moskva 1886.
- Poe 1959 E. A. Poe, *Racconti del terrore*, BUR, Milano 1959.
- Poe 1997 E. A. Poe, *Il corvo. La filosofia della composizione [The Raven. The Philosophy of Composition]*, Demetra, Milano 1997.
- Tatarinov 2001 A. V. Tatarinov, *Leonid Andreev*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov)*, Nasledie, Moskva 2001, Kniga vtoraja, pp. 286-339.
- Tolstoj 1936 L. N. Tolstoj, *Konec veka*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, GICHL, Moskva 1928-1958, vol. XXXVI, 1936, pp. 232-277.
- Treccani 1989 *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, Roma 1989, vol. III.
- Veresaev 1930 V. V. Veresaev, *Vospominanija ob Andreeve*, in *Rekvjem. Sbornik pamjati Leonida Andreeva*, pod red. D. L. Andreeva i V. E. Beklemisevoj, Federacija, Moskva 1930.



CLAUDIA CRIVELLER

A PROPOSITO DELLA *FICTION* AUTOBIOGRAFICA:  
UN INQUADRAMENTO TEORICO SULLO SFONDO  
DEL FORMALISMO RUSSO

1. *Il «fatto letterario», i generi auto-biografici e la letterarietà*

È opinione piuttosto comune che i generi auto-biografici occupino uno spazio ridotto nell'ambito degli studi della scuola formale, i cui lavori rimangono quasi completamente esclusi dalla bibliografia dei principali saggi e monografie sul tema.<sup>1</sup> Eppure diffuse sono le dichiarazioni, contenute in numerosi lavori, che possono essere considerate il primo significativo contributo critico russo alla questione dei generi auto-biografici.<sup>2</sup> Il *corpus* narrativo auto-biografico di autori quali Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum, Boris Tomaševskij, come noto, è, inoltre, ampio e originale.

Furono principalmente Ejchenbaum e Šklovskij a intervenire sui generi auto-biografici. Non si occuparono dell'autobiografia vera e propria, ma presero in esame i generi affini (ovvero biografia, diario, epistolari, memorie, *fiction* autobiografica, letteratura di viaggio): la biografia, che Šklovskij esaminò nel saggio su Majakovskij

---

<sup>1</sup> Si veda, per esempio, lo studio di M. Guglielminetti, fra i più rilevanti nel panorama italiano, nel quale si sottolineano «le forti riserve dei formalisti russi» verso la biografia letteraria (Guglielminetti 1986, 885).

<sup>2</sup> In ambito russo la riflessione critica sulla questione dei generi auto-biografici si è sviluppata soprattutto nel corso del Novecento (principalmente in monografie dedicate a singoli autori), ma il versante teorico, benché cospicuo per dimensioni, è tuttora estremamente frammentario, poiché costituito da un grande numero di lavori per lo più di limitata dimensione, pubblicati in riviste e raccolte di non facile reperibilità. Studi fondamentali per un inquadramento della questione, a cui fanno riferimento alcuni dei principali studi occidentali, rimangono Bachtin 1997 e Ginzburg 1977.

del 1940, dove lo spazio centrale è occupato dalla questione della struttura temporale dell'opera biografica (Šklovskij 1974a, 7, 12); il diario, che Ejchenbaum considerava principalmente come laboratorio di stile e una sorta di 'testo-accessorio' rispetto a lavori maggiori, e al quale Šklovskij attribuiva invece valore artistico autonomo; la relazione di viaggio, che per Šklovskij segna la nascita della narrazione in prosa (Šklovskij 1974b, 442; Šklovskij 1974c, 551-552) la confessione, indagata da Šklovskij (1955b) sulla base del raffronto tra il diario di Pečorin e le *Confessioni* di Rousseau.

Le riflessioni sui generi affini vanno viste principalmente nel contesto degli studi di Tynjanov sulla questione del «literaturnyj fakt» («fatto letterario»),<sup>3</sup> in virtù dei quali i generi extraletterari, prima considerati periferici e attribuibili alle «serie letterarie limitrofe», come l'epistolario e il diario, si spostano al centro del sistema letterario, e cominciano ad essere considerati, essi stessi, opere letterarie. L'interpretazione formalista consentì di superare i limiti del semplice autobiografismo, che fino a quel momento era stato l'unico aspetto della 'letteratura dell'io' preso in considerazione, e di proporre per la prima volta, non solo nella critica russa, uno studio strutturale delle opere autobiografiche, che cominciarono allora ad essere studiate come opere letterarie vere e proprie. L'attenzione posta dai formalisti ai generi affini di diario, epistolario e memorie, segnò l'avvio degli studi teorici sui generi autobiografici e su questo piano il merito viene loro riconosciuto da diversi studiosi (cfr. per esempio Gasparini 2004; Colonna 2008; Gudkova 2008, 398, 402; Baudin 2009, 16). Si tratta, però, degli unici riferimenti ai formalisti russi contenuti negli ultimi e più rilevanti lavori critici.

Il solo lavoro in cui il contributo dei formalisti viene approfonditamente studiato è il lungo saggio di Magdalena Medarić, contenuto in una delle miscellanee tematiche più rilevanti del panorama critico (cfr. Medarić 1998). Lo studio ricostruisce l'evoluzione del contributo formalista, sullo sfondo del forte antipsicologismo che animava la ricerca formalista di un principio costruttivo del testo. Medarić tratteggia le prime formulazioni sull'autonomia artistica delle serie letterarie limitrofe, elaborate sotto l'influenza di Po-

---

<sup>3</sup> Tynjanov trattò l'argomento, come noto, nei due celebri saggi *Literaturnyj fakt* (*Il fatto letterario*) (Tynjanov 1975a) e *O literaturnoj evoljucii* (*L'evoluzione letteraria*) (Tynjanov 1975b).

tebnja (per esempio gli studi sui diari di Tolstoj pubblicati da Ejchenbaum, *Molodoj Tolstoj* [*Il giovane Tolstoj*], 1922); il radicalismo dei procedimenti di autorappresentazione del LEF, i generi documentali e la «litteratura fakta» («letteratura del fatto»); nonché gli studi dei formalisti meno radicali sulla relazione fra la biografia reale dello scrittore e la sua biografia artistica (per esempio, il bel libro di Georgij Vinokur *Biografija i kul'tura* [*Biografia e cultura*], 1927). L'autrice ricorda, inoltre, i lavori dei primi anni Venti di Tomaševskij, che propongono il «biografizm» («biografismo») come metodo di ricerca. Infine, per quanto concerne il tardo formalismo degli anni Trenta, Medarić mette in rilievo il sociologismo formalista di Šklovskij e Eichenbaum (con i lavori su Tolstoj del 1928), nonché le biografie romanzate di Jurij Tynjanov.

Dalla rassegna di Medarić rimane esclusa una disamina testuale dei lavori dei singoli studiosi, dalla quale emerge invece il principale quadro concettuale formalista, ovvero l'idea che l'«autobiograficità»<sup>4</sup> possa essere espressa oltre che, intrinsecamente, sul piano memorialistico-testimoniale, anche su quello della letterarietà. Un'affermazione dell'autrice nega esplicitamente questo assunto:

Дело в том, что в случае автобиографии значение и смысл никоим образом не могут быть сведены к самому тексту или же найдены в речевой организации самого сообщения. [...] Идеи теоретиков формализма и близких к ним критиков, особенно их концепция «литературности», малоприменимы к специфическому литературному жанру – автобиографии, а, значит, и к ряду явлений, возникающих в связи с этим в литературной практике (Medarić 1998, 7).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Utilizzo la traduzione del termine russo «avtobiografičnost» nel significato attribuito da Magdalena Medarić: «Область изучения смогла бы охватить ряд явлений автобиографичности вне жанра автобиографии (и жанров, близких к автобиографии: дневники, мемуары, письма, исповеди), а сам прием мы назвали бы автобиографизмом» («Il campo di studio potrebbe estendersi a una serie di fenomeni dell'autobiograficità al di là del genere dell'autobiografia (e dei generi affini all'autobiografia, i diari, le memorie, le lettere, le confessioni), il procedimento lo definiremmo autobiografismo») (Medarić 1998, 6).

<sup>5</sup> «Il fatto è che nel caso dell'autobiografia il significato e il senso non possono in alcun modo essere ricondotti al testo stesso o reperiti nell'organizzazione linguistica del messaggio [...]. Le idee dei teorici del formalismo e dei critici a loro vicini, in particolare la loro concezione di «letterarietà», sono difficilmente applicabili allo specifico genere letterario dell'autobiografia e, pertanto, a una serie di fenomeni nati in relazione alla pratica letteraria».

I procedimenti stilistici e gli elementi strutturali dell'opera autobiografica costituiscono, al contrario, la sostanza delle più recenti teorie sui generi auto-biografici, in particolar modo del romanzo autobiografico e autofinzionale. Obiettivo del presente studio è indagare l'implicito contributo formalista a tali teorie, nonché mettere in risalto il carattere innovativo nel panorama degli studi sui generi auto-biografici del primo terzo del XX secolo.

## 2. La questione terminologica

Al centro dell'interesse della scuola formale, fra i diversi generi auto-biografici si trova la *fiction* autobiografica, definizione con la quale potremmo designare il romanzo autobiografico, epistolare, la biografia romanzata (o romanzo biografico) e la forma oggi definita *autofiction*. Nel presente lavoro prenderemo in esame il romanzo autobiografico e l'*autofiction*. Quest'ultima, vicina al primo sul piano formale e tematico, fu teorizzata, come noto, da Serge Doubrovsky nel 1977.<sup>6</sup> Successivamente Vincent Colonna (2004), autore di un'importante monografia dedicata al tema, dimostrò come essa fosse utilizzata sin dai tempi antichi. Naturalmente i formalisti non si espressero sul piano teorico a proposito di quest'ultima forma ma, come vedremo, ne misero in luce alcuni aspetti caratterizzanti, come d'altro canto suggerisce implicitamente Colonna nel suo invito a rileggere le opere degli studiosi russi.<sup>7</sup> Sulla discussione, essenzialmente francese, intorno all'*autofiction* ha di recente fatto il punto in Russia Marija Levina Parker (2010), che ha presentato l'argomento, proponendo una traduzione del termine *autofiction* («samosočinenie»). Una precedente ipotesi, va ricordato, risale a dieci anni prima, quando Boris Dubin (2000) aveva suggerito l'espressione «ego-romanistika».

Nonostante le innovative sperimentazioni di Ejchenbaum e Šklovskij nell'ambito della prosa auto-biografica, i formalisti non hanno formulato teorie precise sul romanzo autobiografico, la cui

<sup>6</sup> Doubrovsky 1977, quarta di copertina.

<sup>7</sup> «Formalistes russes cherchent héritiers. L'héritage des Poéticiens russes n'a été que partiellement utilisé, ce qui reste en friche pourrait permettre aux études littéraires de se rapprocher de l'expérience historique des lecteurs et de réintégrer des pans entiers de la littérature laissés en déshérence, ou à l'exploitation de *mavericks*: les discours sur la littérature, l'auteur, le sujet, le personnage, la littérature populaire», etc. (Colonna 2004, 213-214).

definizione rimane ambigua. Stabilire criteri interpretativi univoci è, del resto, tentativo destinato a fallire a causa del suo carattere fluido e delle possibili varianti interpretative della trama, intesa ora come reale ora come fittizia. Ciò malgrado, un numero significativo di testi letterari russi viene usualmente attribuito a questo genere. Sembra, pertanto, doveroso tentare di delimitarne il posto occupato nel sistema letterario russo, precisando, se possibile, la questione terminologica.

Il termine ‘avtobiografičeskij roman’ è di uso comune negli studi ma non compare nelle principali enciclopedie letterarie e nei dizionari (cfr. Enciklopedičeskij leksikon 1835; Brodskij 1925; Slovar’ literaturovedčeskich terminov 1974; Nikoljukin 2001; Belokurova 2006). Solo in un caso esso viene nominato sia come variante del romanzo che come uno dei sotto-generi dell’autobiografia, ma senza il corredo di alcuna spiegazione.<sup>8</sup> Il termine non è presente neppure nei più autorevoli studi sovietici sulla teoria del romanzo (cfr. per esempio Istorija russkogo romana 1962; Abramovič 1964; Kožinov 1963), mentre in quelli più recenti russi, incentrati per lo più su singoli autori, si registra l’uso episodico di altri termini, anch’essi non presenti nei dizionari e nelle enciclopedie ma indicanti, si deduce, analoghe forme letterarie, per esempio ‘avtobiografičeskaja povest’ (il più frequente), ‘chudožestvennaja avtobiografija’, ‘avtoportret’, ‘personal’nyj roman’.<sup>9</sup>

È interessante rilevare che la medesima oscillazione terminologica viene riscontrata anche in differenti ambiti culturali. In area anglosassone il termine ‘autobiographical novel’ è consueto ma, non compare nell’autorevole *Encyclopedia of Life Writing*, contenente centinaia di voci relative a generi auto-biografici, dove sono lemmatizzati invece i termini ‘autofiction’, ‘Bildungsroman’ e ‘I-novel’ (Jolly 2001). Neppure nel celebre elenco di cinquantadue generi auto-biografici, elaborato da Sidonie Smith e Julia Watson (cfr. Smith-Watson 2001), compare la voce ‘autobiographical novel’ (anche in questo caso sono presenti, invece, le definizioni di ‘autofiction’ e ‘Bildungsroman’). In Italia il tema è stato indagato

<sup>8</sup> Cfr. Nikoljukin 2001, voci ‘roman’ e ‘avtobiografija’. Anche in Terras 1985 il termine è citato e frettolosamente spiegato.

<sup>9</sup> Nell’ambito critico russo non ho reperito alcuno studio teorico specifico sul romanzo autobiografico (eccetto qualche breve lavoro di scarsa rilevanza). Doveroso segnalare, inoltre, l’assenza del termine ‘avtobiografičeskij roman’ dalla ricostruzione letteraria e terminologica dei generi auto-biografici, per diversi aspetti pregevole, proposta da Bronskaja (2003).



nel breve studio di Cesare Grisi (2008), nel quale però non vengono precisati i contorni della questione terminologica.

### 3. Il formalismo e le teorie odierne sul romanzo autobiografico

L'indeterminatezza terminologica riscontrata sia in area russa che occidentale è in contrasto con l'interesse verso la *fiction* autobiografica, che dagli anni Settanta rappresenta uno dei punti focali degli studi sui generi auto-biografici. Il problema dell'autobiografia come atto creativo è stato posto sin dagli anni Sessanta, ma è una decina d'anni più tardi che, in ambito francese, la discussione è diventata particolarmente vivace e si è concentrata specificamente sul genere del romanzo autobiografico e sull'*autofiction* (cfr. Pascal 1960, Lejeune 1980, e anche Eakin 1985). I primi a gettare le basi per i futuri studi furono Gérard Genette e Philippe Lejeune, il primo con la disamina delle «soglie» del testo, il secondo con il suo celebre «patto», mediante il quale per la prima volta finzione e realtà autobiografica venivano poste sullo stesso piano.<sup>10</sup>

Le teorie di Genette e di Lejeune vennero sviluppate da diversi studiosi, alcuni dei quali scrittori e autori di romanzi autobiografici e autofinzionali essi stessi. A Philippe Gasparini si deve uno degli studi più significativi. Egli ha proposto un modello tassonomico basato su «indici di referenzialità» e di «finzionalità» pragmatici, che consentono di cogliere l'autobiograficità di un'opera. Pur ripercorrendone l'evoluzione storica in area europea, lo studioso non approfondisce l'ambito letterario russo, al quale vengono dedicati solo pochi accenni.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Lejeune dà la seguente definizione di romanzo autobiographique: «J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits 'impersonnels' (personnages désignés à la troisième personne); il se définit au niveau de son *contenu*» (Lejeune 1996, 25; il corsivo è mio).

<sup>11</sup> Gasparini 2004: si vedano i riferimenti a *Zapiski iz podpolja* (*Memorie del sottosuolo*) di Dostoevskij; *Zapiski sumasšedšego* (*Memorie di un pazzo*) di Gogol'; *Zapiski čudaka* (*Memorie di un bislacco*) di Belyj, *Look at the Harlequins* di Nabokov.

Tali indici sono costituiti dagli elementi compositivi dell'opera (identificazione onomastica, biografica e professionale; paratesto ed epitesto; intertestualità e metatestualità; modalità di enunciazione; coordinate temporali, «luoghi di sincerità», funzioni). Questo schema interpretativo, fondato su criteri narratologici, rende possibile una disamina relativamente obiettiva del testo e, come le prime proposte di analisi formalista, è applicabile a ogni tipo di opera, non solo autobiografica. Un approccio analogo è utilizzato da Gasparini nello studio dell'*autofiction*, che per l'autore si distingue piuttosto chiaramente dal romanzo autobiografico sulla base dell'identità autore-protagonista-narratore stabilita a livello del patto di lettura, un'identità che nel caso dell'*autofiction* è necessariamente finzionale, mentre nel caso del romanzo autobiografico può invece essere ambigua (Gasparini 2004, 27). Che sullo sfondo della teoria possa intravedersi un'ispirazione – non dichiarata – di tipo formalista, è ipotesi suggerita dal fatto che, come vedremo, gli «indici di realtà» e «finzione» (in particolare il paratesto, la metatestualità, le modalità di enunciazione, la costruzione temporale) sono stati oggetto da parte dei formalisti di alcune interessanti osservazioni basate su opere autobiografiche.

Colonna, come si è accennato in precedenza, è più esplicito nel richiamarsi alla scuola formale. Proponendo una ricostruzione storico-letteraria dell'*autofiction* che prende in esame alcune varianti tipologiche, lo studioso francese richiama alcune asserzioni dei formalisti particolarmente significative nella disamina della *fiction* autobiografica,<sup>12</sup> convinto che un loro approfondimento possa contribuire a definire i limiti di una questione oggi ancora al centro del dibattito critico.<sup>13</sup>

Vale la pena, per questa ragione, tentare di ricostruire il contributo formalista. Com'è noto, uno Šklovskij ormai maturo individuò l'archetipo del romanzo autobiografico russo nel cosiddetto «family novel» (*semejnyj roman*) di derivazione occidentale.<sup>14</sup> Fu

<sup>12</sup> Per esempio, riguardo alla nozione di «funzione» formulata da Jurij Tynjanov e alla sua rilevanza rispetto alla forma (Colonna 2004, 74, 213-215).

<sup>13</sup> Egli dà la seguente definizione di *autofiction*: «Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire que présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur». Colonna 2004, 70-71.

<sup>14</sup> Šklovskij 1974d; cfr. anche Šklovskij 1978b, 169. Per un approfondimento sul genere del 'family novel' cfr. Ru Yi-Ling 1992.

un'affermazione di Saltykov-Ščedrin tratta da *Gospoda taškentsy* (I signori di Taškent, 1869) a fargli pensare che il genere facesse parte da lungo tempo del sistema letterario nazionale:

Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль (Šklovskij 1974d, 227).<sup>15</sup>

Secondo Šklovskij, alla metà del XIX secolo questo genere di romanzo si trovava già in una fase di evoluzione, poiché la violazione di alcune convenzioni classiche non era più un'eccezione. In quegli anni in Russia cominciava a prendere forma, inoltre, un genere nuovo che, per il formalista russo, aveva trovato precedentemente espressione in alcune *povesti* e negli «schizzi» (*očerki*) di cui si componeva *Geroj našego vremeni* (*Un eroe dei nostri tempi*) di Lermontov. Quest'opera, che per Šklovskij risultava difficilmente classificabile, aveva generato una serie di opere analoghe, come *Zapiski ochotnika* (*Memorie di un cacciatore*, 1847-1851) di Turgenev, *Sevastopol'skie rasskazy* (*I racconti di Sebastopoli*, 1855) di Tolstoj e *Zapiski iz mērtvogo doma* (*Memorie di una casa di morti*, 1861-1862) di Dostoevskij, tutte opere di natura autobiografica, che non potevano essere definite autobiografie vere e proprie a causa dell'elemento finzionale che le contraddistingueva e che, per questo, si avvicinavano piuttosto all'invenzione romanzesca.

Ejchenbaum considera prototipo del genere che si andava via via delineando *Rycar' našego vremeni* (*Un cavaliere dei nostri tempi*, 1799-1803) di Karamzin, un'opera sulla quale, secondo il critico russo il romanzo occidentale aveva esercitato una forte influenza (Ejchenbaum 1968, 37-38).<sup>16</sup> Lo studioso nota diversi

<sup>15</sup> «Il romanzo (almeno nella sua forma attuale) è principalmente un'opera familiare. Il suo dramma ha inizio in una famiglia, non si allontana da questo e così si conclude. In senso positivo (il romanzo inglese) o negativo (il romanzo francese), ma la famiglia riveste sempre un ruolo di primo piano».

<sup>16</sup> Vale la pena ricordare che Elena Krasnošekova (2008) annovera l'opera di Karamzin fra le prime sperimentazioni in area russa sul romanzo di formazione. Nella monografia da lei dedicata al *Bildungsroman* molte altre opere, altrove ritenute esempi di romanzo autobiografico, vengono considerate modelli di romanzo di formazione (per esempio *Obyknovennaja istorija* [Una sto-

punti in comune con *Tristram Shandy* (1759-1767) di Sterne e *David Copperfield* (1849-1850) di Dickens, un apparentamento che è oggi considerato indiscutibile. Ejchenbaum rileva, sul piano formale, l'uso da parte di Karamzin di procedimenti utilizzati da Sterne per esprimere l'autobiograficità dell'opera (gli «indici di realtà» e «finzione» di Gasparini): la scelta di titoli comuni, i giochi di parole, lo stile colloquiale, le intromissioni autoriali, il procedimento della lettera inclusa nella diegesi e la sua improvvisa interruzione.

La nuova forma autobiografica non mise in ombra il romanzo familiare, la cui suggestione raggiunse il suo apice in Tolstoj. Quest'ultimo, sempre secondo Ejchenbaum, come Karamzin derivò la forma da *A Sentimental Journey* di Sterne, la cui influenza è chiaramente percepibile nella trilogia *Detstvo* (*Infanzia*, 1852), *Otročestvo* (*Adolescenza*, 1854), *Junost'* (*Giovinezza*, 1857), dove, come nel romanzo inglese, è assente una trama vera e propria, sostituita da lunghe parti descrittive, tipiche peraltro della narrazione autobiografica. La trilogia, sostiene Ejchenbaum, è il primo importante esempio di *fiction* autobiografica russa. In seguito, dichiara, il romanzo familiare trovò la sua massima espressione in *Son Oblomova* (*Il sogno di Oblomov*, 1849) di Gončarov, *Semejnaja chronika* (*Cronaca di famiglia*, 1856) e *Detskie gody Bagrova-vnuka* (*Gli anni di infanzia di Bagrov il nipote*, 1858) di Aksakov (Ejchenbaum 1968, 64-65),<sup>17</sup> un gruppo di opere che negli anni successivi generò una vera e propria moda di romanzi accomunati da trame di ispirazione autobiografica.

Sul piano terminologico Ejchenbaum, come si può notare, non risolve affatto la questione, al contrario, la sua trattazione non è priva di una certa confusione. In alcuni punti egli fa proprio il ter-

---

ria comune], *Oblomov* di Gončarov e la trilogia tolstoiana). I criteri su cui si basa la disamina fanno riferimento agli archetipi del genere (principalmente *Wilhelm Meister* di Goethe), alle teorie di Bachtin, ad alcuni elementi distintivi del genere (l'unicità e la centralità del protagonista, il sistema delle immagini, la composizione, in particolare la composizione in cicli). Un inquadramento teorico più preciso di due generi tanto vicini quali il romanzo autobiografico e il romanzo di formazione è senz'altro auspicabile.

<sup>17</sup> Va precisato che le opere nominate vengono attribuite, nei dizionari letterari, ora al genere dell'«avtobiografičeskaja povest'» (*Slovar' literaturovedčeskich terminov* 1974, dove, è doveroso ricordarlo, è assente la voce «avtobiografija», che viene considerata una variante del genere «memuarnaja literatura»), ora all'autobiografia («avtobiografija», Terras 1985).

mine «roman», utilizzato da Tolstoj nella copertina di *Detstvo*, ma al quale il formalista non attribuisce nessun significato rilevante sul piano della formulazione teorica. Il termine, egli sostiene, non avrebbe alcun reale significato neppure per Tolstoj, che l'avrebbe usato solo per indicare un'opera di vaste dimensioni (Ejchenbaum 1968, 32). Poche pagine più avanti, però, Ejchenbaum parla della trilogia come di un «progetto di romanzo *autobiografico*» (ivi, 58; il corsivo è mio). In questo senso l'opera proponeva la descrizione di quattro epoche della vita, ma, com'è noto, Tolstoj non intendeva semplicemente scrivere la storia di una vita. Secondo Ejchenbaum lo interessava principalmente mettere in evidenza, più che la trama, la relazione (soprattutto temporale) tra le singole scene e la vita interiore dei personaggi. Ciascuno di essi era il risultato di una generalizzazione, attraverso la quale Tolstoj spiegava dettagli della vita fisica e spirituale. Non si trattava della descrizione psicologicamente fedele di una 'personalità' o di un 'tipo', bensì della complessa costruzione di una vita psichica, mediante la rappresentazione articolata di pensieri e impressioni.

Per Ejchenbaum il problema posto da Tolstoj nella trilogia, specie in *Detstvo*, prima che il genere, riguardava lo stile (per esempio, l'organizzazione delle digressioni teoriche o dello sfondo). Con questa osservazione Ejchenbaum sembra cogliere l'aspetto centrale, tutt'ora irrisolto, della questione, dal quale deriva probabilmente l'imprecisione terminologica e una certa genericità del tentativo di classificazione del teorico russo. Oggi Colonna affronta nella medesima prospettiva il problema posto dalla definizione dell'*autofiction*. Egli ritiene che essa non possa essere considerata un «genere», bensì un «procedimento». Un'osservazione che, del resto, va inquadrata nella più ampia ipotesi avanzata dall'autore francese, secondo la quale anche il romanzo, la novella, la biografia e l'autobiografia costituiscono degli ambiti generici, piuttosto che dei generi letterari veri e propri, una sorta di «archi-genere» ampio, vago e fluido (Colonna 2004, 71). L'unico discrimine, ritiene ragionevolmente Colonna, che consente una distinzione fra i diversi generi di *fiction* autobiografica, a prescindere da ogni tentativo classificatorio, è la forma di moltiplicazione dell'io dell'autore, una metamorfosi che ha dato origine storicamente alle forme narrative più singolari. Prendere in esame gli aspetti autobiografici e finzionali di una narrazione di questo genere significa coglierne i meccanismi più tipici, per esempio lo sdoppiamento dell'autore in protagonista finzionale e ideatore stesso dell'opera,

oppure l'equilibrio tra realtà e fantasia. Da questa angolazione gli «indici di finzione» e di «realtà» descritti da Gasparini sono gli strumenti dei quali l'autore si serve per elaborare la costruzione semantica e formale della rappresentazione autobiografica. È necessario sottolineare che essi possono essere annoverati fra gli artifici alla base della nozione di genere formulata nei primi anni Venti da Šklovskij.<sup>18</sup>

A differenza di quest'ultimo, Ejchenbaum imprime alla propria analisi un orientamento non del tutto storico, come dimostra il confronto da lui operato tra *Detstvo* e le *Confessions* di Rousseau, usualmente considerate, a partire da Lejeune in avanti, come la prima autobiografia moderna. Il paragone allude, ancora una volta implicitamente, all'esplorazione, non produttiva sul piano teorico, ma acuta nell'osservazione, delle varianti della *fiction* autobiografica, anche in prospettiva diacronica. Per Ejchenbaum, gli elementi che accomunano le due opere riguardano principalmente la costruzione, e più specificamente il processo di scomposizione delle forme canoniche, che entrambi gli autori mettono in atto al fine di semplificare la forma. Ne risulta, per il critico, il carattere fluido dell'opera, la razionalizzazione dell'aspetto artistico e una maggiore immediatezza, nonché una forma assai meno curata.

Il giudizio di Šklovskij sull'apparente trascuratezza stilistica è ripreso da Victor Erlich, che, definendo l'opera *Tret'ja fabrika* (*La terza fabbrica*, 1926) di Šklovskij stesso (su cui ci soffermeremo nel quarto paragrafo) la «sua piuttosto bizzarra autobiografia» (Erlich 1962, 71), così si esprime a proposito della cifra stilistica:

Lo stile è piuttosto trasandato (a quanto pare Šklovskij si dimostrava brillante solo quando era stravagante) (Erlich 1962, 129).

---

<sup>18</sup> Nonostante le aperture storicistiche dell'impianto teorico di Tynjanov, proposto negli anni Venti, Šklovskij così scriveva cinquant'anni più tardi: «Жанр – это не только установившееся единство, но и противопоставление определенных стилевых явлений, проверенных на опыте как удачные и имеющие определенную эмоциональную окраску и воспринимаемых как система. Система эта определяется в самом начале (в задании) через название вещи: роман такой-то, или повесть такая-то, или элегия такая-то, или послание такое-то» («Il genere non è soltanto un'unità fissa, ma anche la contrapposizione di determinati fenomeni stilistici, verificati in base all'esperienza come riusciti, con colorito emozionale definito e percepiti come sistema. Esso si delinea mediante la definizione di una cosa, un romanzo, una *povest'*, un'elegia, una *missiva*») (Šklovskij 1974c, 755).

Egli ritiene che nel libro si avverta uno dei primi sintomi della nuova tendenza formalista verso il socialismo. La combinazione di teorie letterarie e di auto-analisi gli pareva singolare e, a suo modo di vedere, testimoniava un'acuta crisi metodologica e spirituale. Le divagazioni deliberatamente frammentarie rivelavano «una mente sconcertata e sconcertante, ansiosamente divisa tra lo sforzo disperato di “stare al passo coi tempi” e il desiderio egualmente sincero di mantenere la propria integrità creativa e critica» (Erlich 1962, 129). Erlich valuta il metodo applicato in *Tret'ja fabrika* come un tentativo di «superare il formalismo “puro” verso una posizione più aperta alle “esigenze sociali” del tempo», un gesto di autoaccusa di Šklovskij, che si dichiarò colpevole di avere ignorato la «serie extraestetica».

Sulla presunta noncuranza stilistica è doveroso indugiare brevemente. Come fa notare, fondatamente, Franco D'Intino, il «quasi negletto stile» connota l'autobiografia già nei suoi primi esemplari settecenteschi. Una certa trascuratezza per l'aspetto formale, un tono familiare, intimo, sarebbe, egli crede, una tecnica per mettere in rilievo la verità del contenuto, garantita dalla naturalezza dell'espressione (D'Intino 1998, 87-91). Giudizi simili furono espressi anche a proposito di altre opere autobiografiche pubblicate in Russia negli anni di *Tret'ja fabrika*. Emblematico il caso di *Zapiski čudaka* [Memorie di un bislacco] di Andrej Belyj, uscito solo quattro anni prima, in cui fu lo stesso autore a svalutare il proprio lavoro sullo stile, giudicandolo «da ciabattino» («Пишу, как сапожник», Belyj 1973, 65). Anche in questo caso si trattava di eliminare ogni elemento superfluo e di semplificare il più possibile. Questi lavori, che all'epoca vennero valutati come fallimenti, furono invece esempi di finzione autobiografica moderna, nei quali l'autobiograficità era resa proprio attraverso i procedimenti letterari. Questo gruppo di scrittori proponeva, ancora in modo inconsapevole, opere autobiografiche sperimentali in cui, contrariamente a quanto afferma Medarić, il valore non si limitava a quello testimoniale, ma andava cercato nella forma e nella struttura dell'opera. Frequentemente, della composizione venivano a far parte integrante frammenti, anche estesi, come nel caso di Šklovskij, dedicati alla critica (o auto-critica) letteraria. Questo aspetto, che allora produsse un effetto di confusione straniante, costituisce al contrario, alla luce delle formulazioni teoriche di Gasparini e Colonna, un elemento fondamentale del romanzo autobiografico e dell'*auto-fiction* moderni.

Paradossalmente Ejchenbaum parla coscientemente e senza incertezze di forma autobiografica solo in un caso, quando mette in luce i motivi per cui Tolstoj l'avrebbe, presumibilmente, abbandonata. Essa, egli ritiene, presuppone l'accumulo di materiale intorno al protagonista principale. L'obiettivo di Tolstoj era invece, come già visto, quello di fornire delle descrizioni miniaturistiche, che potessero superare le convenzioni romantiche riguardanti il protagonista attraverso l'elaborazione stilistica. Una seconda ragione che motiva il suo abbandono da parte dello scrittore è la necessità di rimanere fedele a una sequenza cronologica coerente, «naturale» per Lejeune. L'affermazione di Ejchenbaum rivela un'idea tradizionale della forma autobiografica, in cui il tessuto temporale si presume debba essere realistico. Su questo punto una quarantina d'anni più tardi Šklovskij esprime il suo disaccordo: egli ritiene che nella prosa autobiografica la sequenza cronologica sia intenzionalmente violata (anche per effetto dello sdoppiamento del punto di vista) e che, per questa ragione, la frammentarietà disarmonica della scrittura sia intenzionale. Šklovskij sembra, perciò, comprendere anche se ancora inconsciamente, le strategie moderne della narrazione autobiografica, fra le quali un posto centrale è occupato dal piano temporale, nel quale si attivano meccanismi come condensazione, anticipazione drammatica, *flash-back* esplicativi, sequenze ricapitolative, ecc. (Lejeune 1996, 200).

Un ultimo punto affrontato dai formalisti riguarda il nodo centrale proposto dalla *fiction* autobiografica, la questione del rapporto fra realtà e invenzione. Per Šklovskij, com'è noto, l'invenzione poetica è strumento artistico necessario per la comprensione dell'essenza della realtà.<sup>19</sup> Facendo riferimento a *Mednyj vsadnik*

---

<sup>19</sup> Šklovskij prende come punto di riferimento la definizione di 'invenzione' contenuta nello *Slovar' Akademii Rossijskoj* (1806): «Вымысление – Выдумывание, изобретение чего умом, размышлением. [...] Вымысленный – Выдуманный, изобретенным умом, открытый вымыслом. [...] И в этом слове и в слове “вымыслить” понятие о вымысле как о чем-то ложном, несправедливом, не истинно дается только как второе значение. Вымысленное – это изобретенное, как бы открытое в действительности, выделенное из нее» («La finzione – è l'invenzione di qualcosa con l'intelletto. [...] Finto, inventato, creato dall'intelletto, dall'invenzione. [...] In questa parola e nella parola 'inventare' il concetto di invenzione come di qualcosa di falso, ingiusto, non vero, è solo secondario. L'invenzione è una scoperta come scoperta nella realtà, separata da essa») (Šklovskij 1974b, 432).



(*Il cavaliere di bronzo*) e *Evgenij Onegin* (soprattutto relativamente agli eventuali prototipi di personaggi reali), egli afferma:

Поэтический вымысел является средством художественного выяснения сущности явлений действительности: вымышленное повествование, давая сочетание событий, анализирует явления действительной жизни. [...] Факт, чтобы стать искусством, должен разворачиваться в ему соответствующем, как бы ему самому присущем действии (Šklovskij 1955a, 19).<sup>20</sup>

La realtà, pertanto, viene deformata dall'arte, che ne dà una rappresentazione poetica e finzionale, realmente autentica:

Эмпирическое совпадение фактов искусства и фактов действительности означает еще объективной истины. А подлинно реалистическое искусство тем и отличается от всякого другого искусства, что стремится именно к познанию объективной истины, к восстановлению средствами искусства объективной картины мира (Šklovskij 1955d, 13).<sup>21</sup>

Per Šklovskij la narrazione finzionale è necessaria allo scrittore per analizzare l'oggetto artistico, per scoprirlo nel suo complesso divenire:

Вымышленным повествованием – сюжетом – писатель исследует предмет искусства, раскрывает его действию, показывает в анализе его элементов, во всей сложности их взаимоотношений и тенденций (Šklovskij 1955d, 10).<sup>22</sup>

Il fatto che sia la letterarietà a influenzare fortemente la componente di finzionalità per Šklovskij trova conferma anche nel genere delle memorie, per quanto riguarda le quali fino ad allora nessuno

---

<sup>20</sup> «L'invenzione poetica è il mezzo di accertamento artistico della sostanza dei fenomeni della realtà: la narrazione di invenzione, legando gli eventi, analizza i fenomeni della vita reale. [...] Il fatto, per diventare arte, deve trasformarsi nella sua azione corrispondente, immanente».

<sup>21</sup> «La coincidenza empirica dei fatti dell'arte e dei fatti della realtà non significa ancora verità oggettiva. L'arte autenticamente realistica, invece, si distingue da qualsiasi altra arte che tende proprio a riconoscere la verità oggettiva, alla restaurazione con i mezzi dell'arte di un quadro oggettivo del mondo».

<sup>22</sup> «Con la narrazione di invenzione, il soggetto, lo scrittore esamina l'oggetto d'arte, rivela le sue azioni, ne mostra analiticamente gli elementi in tutta la complessità delle relazioni e tendenze».

aveva ritenuto di poter ammettere una componente di invenzione a causa della loro natura di documento biografico attendibile.<sup>23</sup>

Если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкаясь с собою. Что же общего между вымыслами фантазии и строго историческим изображением того, что было на самом деле? Как что? – художественность изложения! Недаром же истериков называют художниками (Šklovskij 1955c, 207).<sup>24</sup>

In seguito gli studi di Genette svilupparono le osservazioni di Šklovskij. Com'è noto, per lo studioso francese è la letterarietà a garantire la finzionalità di un'opera, un punto sul quale si fonda in generale l'impostazione della sua analisi narratologica, che sta alla base dello schema interpretativo di Gasparini.

Вымысленность сюжета – это средство художественной формы, а целью является необходимость показать сущность изображаемого (Šklovskij 1955d, 10).<sup>25</sup>

Con Šklovskij e i formalisti l'invenzione cominciava ad essere vista come chiave di interpretazione della realtà e al tempo stesso come strumento di modellamento, attraverso l'uso di procedimenti letterari, della forma artistica. L'autore non solo riteneva che la finzione in un'opera derivasse dalla letterarietà, ma anche che la veridicità stessa potesse essere garantita dagli strumenti artistici impiegati. Šklovskij, deduciamo, aveva già individuato fenomeni esplicitati e teorizzati solo decenni più tardi dai teorici dell'autobiografia. Egli, infine, si rese conto di un elemento centrale nelle odierne teorie che si ispirano al «patto» di Lejeune: l'importanza del ruolo del lettore nell'atto di ricezione del testo autobiografico,

---

<sup>23</sup> Questo è invece l'orientamento degli studi contemporanei (cfr., per esempio, Jannelle 2006).

<sup>24</sup> «Se scritti con maestria, essi costituiscono una sorta di confine nell'ambito del romanzo, chiudendosi in sé. Che cosa c'è in comune tra le invenzioni della fantasia e la raffigurazione rigorosamente storica di ciò che è avvenuto realmente? Come che cosa? L'artisticità dell'esposizione! Non a caso gli isterici vengono chiamati artisti».

<sup>25</sup> «L'invenzione del soggetto è il mezzo della forma artistica, mentre l'obiettivo è costituito dalla necessità di mostrare l'essenza di ciò che viene raffigurato».

la sua disponibilità ad accettare il contratto suggerito dall'autore e di collaborare attivamente alla lettura:

Через художественно воссозданный характер читатель глубже понимает действительность, в частности и самого себя. Об этом все мы знаем по собственному опыту (Šklovskij 1955d, 10).<sup>26</sup>

#### 4. Un esempio: *Tret'ja fabrika di Viktor Šklovskij*

L'idea che il significato dell'autobiografia e dei generi affini non si crei solo a livello extratestuale, ma che risieda anche nei procedimenti letterari intrinseci, venne sviluppata alcuni decenni più tardi da strutturalisti e poststrutturalisti, che osservarono in molti lavori, soprattutto novecenteschi, i procedimenti letterari – deliberatamente sperimentali – attraverso i quali si esprimeva l'autobiograficità. Che già Šklovskij usasse questi procedimenti consapevolmente, lo dimostra una verifica testuale condotta sui suoi testi autobiografici. In *Tret'ja fabrika* (1926), opera tra le meno studiate, tutti gli indici di referenzialità e di finzionalità indicati da Gasparini sono utilizzati in maniera significativa e ricoprono un ruolo importante per la definizione di autobiograficità dell'opera. Mi soffermerò brevemente su uno solo di essi, il paratesto, la cui struttura è complessa, poiché costituita da una dedica autografa dell'autore con data, una prefazione, una postfazione e una serie di titoli e intertitoli significativi.

La dedica è contenuta solo nella ristampa dell'opera (Herts, Letchworth 1978) – utilizzata, come detto, come edizione di riferimento per questo lavoro (Šklovskij 1978a) – ristampa per la quale fu scritta quasi cinquant'anni più tardi dalla pubblicazione dell'*editio princeps* (Artel' Pisatelej Krug, Moskva 1926).<sup>27</sup> Le poche righe, vergate a mano, costituiscono motivo di interesse per l'incompletezza della parola «печа[...]ной». Benché il testo sia stato scritto disordinatamente e frettolosamente, sembra piuttosto inverosimile che si tratti di un refuso. Più probabile l'ipotesi che

<sup>26</sup> «Attraverso il carattere ricostruito, il lettore comprende più approfonditamente la realtà, in particolare se stesso. Lo sappiamo tutti per nostra stessa esperienza».

<sup>27</sup> La dedica è riportata nella seconda pagina: «Эта книга полна печа[...]ной дерзостью / Виктор Шкловский / 23 июля 1974».

l'autore abbia deliberatamente lasciato la scelta interpretativa al lettore. Le due alternative possibili, «печальной» (plausibilmente la soluzione più credibile, ma in questo caso le lettere 'dimenticate' sarebbero addirittura due) e «печатной», costituiscono un enigma intrigante («Questo libro è colmo di triste audacia»; «Questo libro è colmo di audacia stampata») e in qualche modo si completano a vicenda. Grazie a questo astuto stratagemma l'autore allude, probabilmente, ad alcune sue amare riflessioni sulla vita nella Russia post-rivoluzionaria e sul panorama letterario russo dei primi anni Venti, connotate, in particolare queste ultime, da una certa disillusione verso i contemporanei e da un atteggiamento non di rado apertamente critico (si vedano per esempio le parti su Osip Brik).

La prefazione (intitolata *Predislovie* [*Prefazione*], Šklovskij 1978a, 5-9) è formata da un unico capitolo, il cui intertitolo, *Prodolžaju* (*Continuo*), suggerisce l'idea che l'opera sia, nell'intenzione dell'autore, la prosecuzione di lavori precedenti. La congettura generica che essa costituisca l'ultima parte della trilogia composta, oltre che da *Tret'ja fabrika*, da *Sentimental'noe putešestvie* (*Viaggio sentimentale*, 1923) e *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi ili tret'ja Eloiza* (*Zoo, o lettere di non amore o La terza Eloisa*, 1923), fondata su analogie tematiche, si conferma pertanto per la precisa indicazione autoriale. Lo scrittore orienta la lettura, affermando che si tratta di un'opera autobiografica, che per contenuto va intesa come realistica,<sup>28</sup> ma che per la forma contiene elementi di invenzione romanzesca. La struttura della prefazione è convenzionale e corrisponde a una delle varianti consuete di questa tipologia testuale, in seguito descritta da Genette e Gasparini. La si può annoverare fra i tipi di prefazione che chiariscono il genere al quale l'autore intende attribuire l'opera e, eventualmente, il «patto» di realtà o finzione stipulato con il lettore. Già con la prima frase Šklovskij allude al genere della «anekdotičeskaja istorija» («storia aneddotica»), ovvero una composizione di singoli frammenti legati solo superficialmente tra loro («nebol'saja novella s razvjazkoj» [«breve novella con scioglimento»]). Diverso, scrive l'autore, è l'aneddoto del XVIII-inizio del XIX secolo, che si basava soprattutto sul materiale più che sulla forma e nel quale, per

<sup>28</sup> «Не хочется острить» («Non si vuole fare dello spirito»). «Не хочется строить сюжет. Буду писать о вещах и мыслях. Как сборник читать» («Non voglio costruire un soggetto. Scriverò di cose e pensieri, si dovrà leggere come una raccolta») (Šklovskij 1978a, 7).

esempio, un epilogo particolarmente fantasioso non era necessario. La tipologia dell'aneddoto moderno, al quale l'autore lega idealmente il libro, prevede una conclusione vera e propria e lascia intendere un principio di costruzione.

Il medesimo concetto di frammentazione e di focalizzazione sull'architettura formale viene proposto mediante il confronto tra il testo e un nastro cinematografico, paragone che deriva dalla pratica professionale dell'autore, che mentre lavorava all'opera, collaborava, come suggerito dal titolo, con la Terza fabbrica del Goskino. In un nastro, afferma Šklovskij, è possibile aggiungere singole sequenze del film, mentre il libro può essere completato con parti teoriche, proprio come accade nel caso di *Tret'ja fabrika*. Le osservazioni sul genere delle memorie («Мы воспринимаем сейчас как литературу мемуары, осущая их эстетически» [«Ora percepiamo le memorie come letteratura, sentendole esteticamente»], Šklovskij 1978a, 9) sottintendono, inoltre, un'ulteriore chiara indicazione di lettura: quest'opera, che Šklovskij inserisce nella memorialistica,<sup>29</sup> va valutata principalmente sul piano estetico, più che su quello testimoniale.

L'apparato paratestuale è complicato da un elemento ulteriore, poco frequente nel panorama della letteratura autobiografica sperimentale. La prefazione non si conclude con la fine del testo intitolato *Predislovie*. Il discorso continua, sostanzialmente senza interruzione, nei primi due capitoli (intitolati *O krasnom slonike* [Sull'elefantino rosso] e *Pišu o tom, čto bytie opredeljaet soznanie, a sovest' ostaëtsja neustroennoj* [Scrivo di come l'esistenza definisce la consapevolezza, mentre la coscienza rimane indefinita]). Qui si torna ad affrontare tutti i temi metatestuali e metaletterari introdotti nella prefazione, ovvero la forma e il materiale, il rapporto fra realtà e invenzione, il significato dei titoli, l'attività letteraria di Opojaz. Solo dal terzo capitolo in avanti la materia è principalmente autobiografica. Anche qui, comunque, rimangono diffuse le parti di commento autoriale (per esempio in *Eščë o pervoj fabrike* [Ancora sulla prima fabbrica]; *Nauka i demokratija* [Scienza e democrazia], *Boduen-de-Kurtene*, *Blok*, *Jakubinskij* ecc.).

---

<sup>29</sup> Benché, come si è visto, Šklovskij si sia pronunciato sulla letteratura autobiografica, egli non fa una distinzione netta fra prosa memorialistica e prosa autobiografica, così come, del resto, avvenne a lungo in Russia (cfr., per esempio, Tartakovskij 1991).

Un terzo elemento paratestuale, rilevante ai fini della rappresentazione autobiografica, è l'uso di titoli e intertitoli. Essi consentono di risalire all'identità tra autore e protagonista, formalmente non affermata, poiché nella prefazione non compare la firma o altro riferimento al nome. In alcuni casi il titolo funge da fonte di informazione sulla biografia dell'autore e garantisce la sua identità con il protagonista. Si tratta, per esempio, del primo capitolo: *Detstvo človeka, kotoryj pisal korotko* (*L'infanzia di una persona che ha scritto brevemente*). Qui Šklovskij approfondisce la necessità di costruire in libertà la propria opera: «Мне нужны сейчас время и читатель. Хочу писать о несвободе, гонимых книгах Смиридина, о влиянии журналов на литературу, о третьей фабрике – жизни» («Mi servono tempo e lettori. Voglio scrivere della mancanza di libertà, dei libri a onorario di Smiridin, dell'influenza delle riviste sulla letteratura, della terza fabbrica, della vita») (Šklovskij 1978a, 17).

Significativi sono i titoli delle tre parti in cui il libro è suddiviso, intitolate rispettivamente: *Pervaja fabrika* (*Prima fabbrica*), *Vtoraja fabrika* (*Seconda fabbrica*), *Tret'ja fabrika* (*Terza fabbrica*). Nel primo capitolo Šklovskij spiega le ragioni di questa scelta: la «prima fabbrica» è stata per lui la famiglia e la scuola; la «seconda» il gruppo Opojaz; la «terza» il Goskino, dove lavorava al momento della stesura del libro; riferimenti contenenti la sostanza autobiografica del lavoro e costantemente ripresi all'interno del libro (in ciascuna delle tre parti il capitolo finale ha il medesimo titolo della parte in cui il capitolo è contenuto).

Alcuni degli intertitoli fanno intuire al lettore i fatti biografici descritti nell'opera: *Dača*; *Gimnazija raznyh vidov* (*Il ginnasio di tipi diversi*); *Vypusknj ekzamen* (*Esame finale*); *Dolg moemu učitelju* (*Un debito verso il mio insegnante*); *Leto posle gimnazii* (*L'estate dopo il ginnasio*); ecc. Altri indicano esplicitamente alcuni personaggi incontrati dall'autore, per esempio *Boduen-de-Kurtene*, *Blok*, *Jakubinskij*; *Žukovskaja 7* (*Via Žukovskaja 7*); *O.M.B.*; *Brik prodolžal otsutstvovat'* (*Brik è ancora assente*); *Večera u Brikov* (*Le serate dai Brik*); *Voronežskaja gubernija i Platonov* (*Il governatorato di Voronež e Platonov*). Ci sono, inoltre, dei titoli indicanti esplicitamente le parti di auto-commento: *Romanu Jakobsonu, perevodčiku polpredstva SSSR v Čecho-Slovakii* (*A Roman Jakobson, traduttore della rappresentanza diplomatica dell'URSS in Cecoslovacchia*); *O svobode iskusstva* (*Sulla libertà dell'arte*); *Delo, kotoroe ja plocho vedu* (*Una que-*

stione che gestisco male). A volte esse sono in forma di lettera: *Pis'mo Tynjanovu* (Lettera a Tynjanov); *Pis'mo Borisu Ejchenbaumu* (Lettera a Boris Ejchenbaum) (che contiene il frammento di natura metatestuale *Ob'jaznitel'naja zapiska* [Nota esplicativa]); *Pis'mo L'vu Jakubinskomu* (Lettera a Lev Jakubinskij).

Il testo della postfazione, infine, è costituito da pochi versi liberi e intitolato *Posleslovie* (Postfazione).<sup>30</sup> Qui l'autore, confessando di non aver descritto la sua vita per intero, si ricollega in qualche modo alla prefazione. Lì affermava che il libro era la continuazione di altre opere, qui lascia aperta la possibilità di collegare l'opera con lavori successivi, in cui, eventualmente, avrebbe portato a compimento la rappresentazione della propria vita. Attraverso il paratesto l'autore suggerisce, pertanto, l'idea della composizione di un 'ciclo' autobiografico. Si tratta, anche in questo caso, di un elemento assai frequente nella letteratura autobiografica (si vedano, per esempio, le trilogie di Tolstoj, Gor'kij, Zajcev, Belyj), finora rimasto escluso dagli studi sulla ciclizzazione, ma che andrebbe approfondito sul piano teorico.

Nel dimostrare di aver colto le suggestioni dalla storia della letteratura europea e di averne utilizzato con arguzia gli artifici, Šklovskij ha posto le basi per un approccio alla *fiction* autobiografica scientificamente fondato: è tramite esso che, ritengo, sarebbe doveroso indagare più approfonditamente le convenzioni narrative della prosa autobiografica russa che, nell'ambito teorico-critico internazionale, è ancora insufficientemente studiata, nonostante il contributo determinante che essa ha fornito.

## Bibliografia

### 1. Il formalismo e i generi auto-biografici

Eichenbaum      B. Ejchenbaum, *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, De Donato, Bari 1968.

<sup>30</sup> «Прими меня, третья фабрика жизни! / Не спутай только моего цеха. / А так, для страхования: – я здоров, пока сердце / выдержало даже то, что я не описал. / Не разбилось, не расширилось» («Accogliami, terza fabbrica della vita / Solo, non confondere il mio reparto / così, per rassicurazione, io sono sano, finché il cuore sopporta anche quello che non ho scritto. / Finché non si spezza, non si allarga») (Šklovskij 1978a, 139).

- Šklovskij 1955a V. Šklovskij, *Puškin*, in Id., *Zametki o proze russkich klassikov o proizvedenijach Puškina, Gogolja, Lermontova, Turgeneva, Gončarova, Tolstogo, Čechova*, Sovetskij pisatel', Moskva 1955, pp. 18-86.
- Šklovskij 1955b V. Šklovskij, *Lermontov*, in Id., *Zametki o proze russkich klassikov...*, pp. 170-199.
- Šklovskij 1955c V. Šklovskij, *Turgenev*, in Id., *Zametki o proze russkich klassikov...*, pp. 200-222.
- Šklovskij 1955d V. Šklovskij, *Vstuplenie*, in Id., *Zametki o proze russkich klassikov...*, pp. 10-13.
- Šklovskij 1974a V. Šklovskij, *O Majakovskom*, in Id., *Sobranie sočinenij v 3 tt.*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1974, vol. III, pp. 7-142.
- Šklovskij 1974b V. Šklovskij, *Iz povestej o proze*, in Id., *Sobranie sočinenij...*, pp. 385-462.
- Šklovskij 1974c V. Šklovskij, *Tetiva o neschodstve schodnogo* in Id., *Sobranie sočinenij...*, pp. 463-786.
- Šklovskij 1974d V. Šklovskij, *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom*, in Id., *Sobranie sočinenij ...*, pp. 143-372.
- Šklovskij 1978a V. Šklovskij, *Tret'ja fabrika*, Herts, Letchworth 1978 [reprint dell'edizione Artel' pisatelej Krug, Moskva 1926].
- Šklovskij 1978b V. Šklovskij, *Tolstoj*, Il Saggiatore, Milano 1978.
- Šklovskij 1964 V. Šklovskij, *Žili-byli*, Sovetskij pisatel', Moskva 1964.
- Tynjanov 1975a J. Tynjanov, *Literaturnyj fakt*, in Id., *Istorija literatury. Poetika. Kino*, Nauka, Moskva, 1975, pp. 255-270.
- Tynjanov 1975b J. Tynjanov, *O literaturnoj evoljucii*, in Id., *Istorija literatury ...*, pp. 270-281.

## 2. Enciclopedie letterarie e dizionari

- Baldick 2008 C. Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford U.P., Oxford 2008.



- Brodskij 1925 N. Brodskij et al. (pod red.), *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v 2 tt.*, izd. vo L. D. Frenkel', Moskva-Leningrad 1925.
- Belokurova 2006 S. P. Belokurova, *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, Paritet, Sankt Peterburg 2006.
- Cuddon 1998 J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 1998.
- Nikoljukin 2001 A. N. Nikoljukin (gl. red. i sost.) *Literaturnaja enciklopedija terminov i ponjatij*, Ros. Akad. Nauk, INION, Intel'vak, Moskva 2001.
- Slovar' literaturovedčeskich terminov 1974 *Slovar' literaturovedčeskich terminov* (s.n.), Prosveščenie, Moskva 1974.
- Enciklopedičeskij leksikon 1835 *Enciklopedičeskij leksikon* (s.n.), Izd. Tipografija Pljušara, Sankt Peterburg 1835.
- Terras 1985 V. Terras (ed.), *Handbook of Russian Literature*, Yale U. P., New Haven, Connecticut 1985.
- Jolly 2001 M. Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago Illinois 2001.

#### 1. Altre opere consultate

- Abramovič 1964 G. L. Abramovič et al. (pod red.), *Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoričeskom osveščanii. Rody i žanry literatury*, Nauka, Moskva 1964.
- Bachtin 1997 M. Bachtin, *La biografia e l'autobiografia antica*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 277-293.
- Baudin 2009 R. Baudin, *Introduction*, «La Revue russe», *L'épistolaire en Russie*, 32 (2009), pp. 9-18.
- Belyj 1973 A. Belyj, *Zapiski čudaka*, L'Age d'Homme, Lausanne 1973 [reprint dell'edizione Gelikon, Moskva 1922].

- Bronskaja 2003 L. I. Bronskaja, *Avtobiografičeskaja proza: vidovye i žanrovye priznaki*, in E. Šljapov (pod. red.), *Aktual'nye voprosy social'noj teorii i praktiki*, Ileksa, Moskva 2003, vyp. I, pp. 288-297.
- Colonna 2004 V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, Auch 2004.
- D'Intino 1998 F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia. Forme. Problemi*, Bulzoni, Roma 1998.
- Dubin 2000 B. Dubin, *Kak sdelano literaturnoe ja*, «Inostrannaja literatura», 4 (2000), pp. 43-48.
- Eakin 1985 P. J. Eakin, *Fictions in Autobiography*, Princeton U. P., Princeton, New Jersey 1985.
- Erlich 1966 V. Erlich, *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano 1966.
- Gasparini 2004 P. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris 2004.
- Gasparini 2008 P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008.
- Ginzburg 1977 L. Ginzburg, *O psihologičeskoj proze*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1977.
- Gudkova 2008 V. Gudkova, *Avtor, liričeskij geroj, adresat v pisatel'skich dnevnikach v Rossii 1920-1930ch godov. Michail Bulgakov i Jurij Oleša*, «Revue des Etudes Slaves», *Entre les genres. L'écriture de l'intime dans la littérature russe XIX-XX*, 79 (2008), fasc. 3, pp. 389-403.
- Istorija ruskogo romana 1962 *Istorija ruskogo romana v 2 tt.* (s.n.), Izd. vo Akademii Nauk CCCP, Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom), Moskva-Leningrad 1962.
- Jannelle 2006 J. L. Jannelle, *Malraux, mémoire et métamorphoses*, Gallimard, Paris 2006.
- Ginzburg 1977 L. Ginzburg, *O psihologičeskoj proze*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1977.
- Grisi 2008 C. Grisi, *Il romanzo autobiografico. Teoria e prassi di un genere intermedio*, «Critica letteraria», 140 (2008), pp. 466-492.
- Guglielminetti 1977 M. Guglielminetti, *Biografia ed autobiografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, V. Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 829-886.

- Kožinov 1963 V. Kožinov, *Proischoždenie romana*, Sovetskij pisatel', Moskva 1963.
- Krasnošekova 2008 E. Krasnošekova, *Roman vospitanija. Bildungsroman na russkoj počve*, Izdatel'stvo «Puškinskogo fonda», Sankt Peterburg 2008.
- Lejeune 1980 P. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux medias*, Seuil, Paris 1980.
- Lejeune 1996 P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1996.
- Levina-Parker 2010 M. Levina Parker, *Vvedenie v samosočinenie: autofiction*, «NLO» 103 (2010), pp. 12-40.
- Medarić 1998 M. Medarić, *Avtobiografija/Avtobiografizm*, in A. Muratov, L. Iezjotovaja (pod. red.), *Avto-interpretacija*, Spb. gos. Un-t, Sankt Peterburg 1998, pp. 5-32 [il saggio era stato precedentemente pubblicato su «Russian Literature», 40 (1996), pp. 31-56].
- Pascal 1960 R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Harvard U. P, London-Cambridge (Ms) 1960.
- Ru Yi-Ling 1992 Ru Yi-Ling, *The Family Novel: toward a generic definition*, Peter Lang, New York – Bern – Frankfurt/M. – Paris 1992.
- Smith-Watson 2001 S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2001.
- Tartakovskij 1991 A. Tartakovskij, *Russkaja memuaristika XVIII-pervoj poloviny XIX v.*, Nauka, Moskva 1991.

ANTONELLA D'AMELIA

UN ARTISTA RUSSO-POLACCO ALLA CASA D'ARTE BRAGAGLIA  
NEGLI ANNI VENTI

Se il primo decennio del XX secolo aveva assistito in Italia e in Europa alla vivida fiammata delle avanguardie, che aveva messo in crisi la rappresentazione della realtà con provocazioni ispirate al dinamismo delle nuove scoperte scientifiche, il decennio successivo – dopo la tragedia della prima guerra mondiale – si concentra su una rielaborazione delle forme pittoriche con l'obiettivo di reinventare il linguaggio artistico, al riparo da frenesie dissacratorie.

All'inizio degli Anni Venti la comunità artistico-culturale di Roma aveva precisi punti di riferimento: il gruppo futurista con i suoi giornali e le sue pubblicazioni, l'area metafisica di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, i puristi della rivista letteraria «La Ronda» stretti intorno a Vincenzo Cardarelli, gli artisti della cerchia di «Valori plastici» di Mario Broglio, i collaboratori della rivista «Ars Nova», ideata da Alfredo Casella per svecchiare il panorama musicale italiano. Si organizzavano le Biennali e le prime mostre collettive dei paesaggisti romani; esordiva con la rivista «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», stampata in italiano e in francese, il novecentismo di Margherita Sarfatti e Massimo Bontempelli.

Ogni sera era di rito incontrarsi alla Casa d'Arte Bragaglia, una galleria indipendente fondata dai fratelli Anton Giulio e Carlo Ludovico Bragaglia in via Condotti 21: un appartamento al primo piano di quattro camere, un salone e un lungo corridoio (nel palazzo si trovava anche il laboratorio fotografico dei fratelli e la sede della redazione di «Cronache d'attualità»). Per richiamare l'attenzione del pubblico, sul portone vennero collocati due cartoni futuristi di Fortunato Depero dipinti in smalto su legno. Ricorda Carlo Ludovico Bragaglia: «preceduti da una campagna promossa dai nostri amici giornalisti e dai critici dei quotidiani della capitale,

con l'intervento del Ministro della Pubblica Istruzione il 4 ottobre 1918 inaugurammo la Galleria con la mostra del pittore Giacomo Balla. Presto si strinsero a noi gli artisti e intellettuali che frequentavano la terza saletta del caffè Aragno<sup>1</sup> e il grande successo della nostra iniziativa fu dovuto anche al consenso delle autorità governative e alle visite di cui il Re, per ben due volte, volle onorarci. Eravamo circondati anche dai più famosi musicisti dell'epoca (Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Franco Casavola) e assistiti da giornalisti, artisti e critici di fama internazionale. Tutti passavano da noi, tutti davano il loro contributo. Gli artisti esponevano gratis e noi ci occupavamo di tutto: cataloghi, inviti, pubblicità» (Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992, 27).

Nel progetto dei fondatori la galleria doveva svolgere una spregiudicata azione culturale, aprendosi al confronto con tutte le espressioni dell'arte contemporanea. E sin dall'esordio la sua attività non s'incentrò solo sull'organizzazione delle esposizioni, che si succedevano a ritmo incessante, ma si aprì a diverse iniziative culturali: vi si tenevano dibattiti, conferenze, letture di versi; si presentavano artisti della danza; si pubblicavano libri e riviste («Cronache d'attualità», «Index» e il «Bollettino della Casa d'Arte Bragaglia»); nel gusto dell'avanguardia furono organizzate anche feste, alle quali partecipava un folto numero di artisti, politici, intellettuali.

Sostenuta economicamente dallo studio fotografico dei fratelli Bragaglia, specializzato in artistici *reportages* e in fotodinamica futurista, la Casa d'Arte sceglieva gli artisti da esporre senza sottostare a rigidi programmi di scuole, ma rispondendo alle scelte personali dei Bragaglia, al loro intuito di scopritori di talenti, aperti ad ogni innovazione e al confronto con artisti di tutti i paesi. Nel 1924, dando un giudizio complessivo dell'opera di Anton Giulio Bragaglia, Piero Gobetti sottolineava il carattere composito delle sue scelte che avrebbe potuto essere interpretato come eclettismo, ma in realtà era solo dettato dal suo gusto (Gobetti 1924).

La galleria divenne ben presto un trampolino di lancio per artisti appartenenti ad indirizzi estetici diversi. «Senza enfasi e senza vuote smargiassate – scrive Anton Giulio Bragaglia – la casa d'Arte ospita pittori di tutte le scuole, di tutte le idee, di ogni città,

---

<sup>1</sup> Nella 'terza saletta' dello storico Caffè Aragno in via del Corso 180 si incontravano negli anni '20 per discutere d'arte e letteratura i rappresentanti dei diversi movimenti culturali.

cercando sempre che ognuno di questi possegga interesse di discussione o di polemica, o ancor meglio di ammirazione» (Bragaglia 1919). Il successo dell'iniziativa è garantito anche dal sostegno delle autorità (la famiglia reale era tra i frequentatori delle mostre), degli amici intellettuali (pittori, musicisti, scrittori) e della stampa internazionale che segnalò la galleria come importante centro culturale. Per dare respiro internazionale alle loro iniziative, i fratelli Bragaglia presero accordi con i maggiori galleristi europei e con noti artisti che – esponendo alla Casa d'Arte – l'avrebbero resa famosa in Europa.

L'attività espositiva e culturale della Casa d'Arte Bragaglia, che durò in Via Condotti fino al giugno 1921, ha ospitato in meno di tre anni più di settanta mostre: Giacomo Balla (ottobre 1918), Giorgio de Chirico (febbraio 1919), Mario Sironi (luglio 1919), Evola e i dadaisti (1920, 1921), Filippo De Pisis (maggio 1920), gli espressionisti tedeschi (estate 1920), Klimt e Schiele (settembre 1920), Fortunato Depero (marzo-aprile 1921), i dadaisti (aprile 1921) e moltissimi altri.

Nella Casa d'Arte erano ospitati, senza discriminazioni ideologiche o di scuola, artisti di tutte le tendenze; come ricorda Curzio Malaparte:

[...] tutti i migliori di noi sono nati lì: da quelle esperienze letterarie, artistiche, teatrali, da quegli incontri con tutto ciò di più nuovo, di ardito ci fosse nell'avanguardia europea [...]. Bisogna andare col pensiero a quella che, intellettualmente e artisticamente, era la povera, bigotta, provinciale filistea, piccolo borghese Italia di allora, per capire tutta l'importanza che Anton Giulio Bragaglia e il gruppo di giovani raccolti intorno a lui hanno avuto nel rinnovamento dell'arte e della letteratura (Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992, 86).

Negli anni Venti la Casa d'Arte Bragaglia ha avuto la funzione di luogo privilegiato per la sperimentazione artistica, è stata uno spazio catalizzatore per artisti russi e italiani, un luogo d'incontro di diverse culture, un ambiente aperto ai differenti linguaggi artistici (pittura, scultura, poesia, teatro, danza, ecc.), che realizzò una straordinaria sintesi delle arti.

Tra gli artisti russi ospitati vi sono personalità note e meno note, per lo più appena emigrate; alcuni di loro si affermeranno in seguito in Italia, Francia, America.

Fermo la mia attenzione su un artista che A. G. Bragaglia aveva conosciuto durante un viaggio a Budapest ed invitato subito a col-

laborare a «Cronache d'Attualità», un artista presentato come polacco, Sigizmund Stanislavovič Olesevič (1891-1972), che proveniva da una famiglia di origine polacca, ma era di fatto un originale rappresentante della scuola pittorica di Odessa,<sup>2</sup> dove aveva esordito nel 1910 presentando tre quadri (*Bal'noe, Chopin, Sneg*) ad un'esposizione di artisti polacchi nei locali della società Ognisko. In seguito si era trasferito a Parigi e da lì aveva inviato sette suoi quadri alla Esposizione pittorica primaverile (*Vesennaja vystavka kartin*) di Odessa nel 1914, alla quale presero parte anche gli artisti moscoviti del Fante di quadri e alcuni rappresentanti del Cavaliere azzurro guidati da Vasilij Kandinskij (Barkovskaja 2005, 209).

All'inizio del secolo Odessa aveva rappresentato uno straordinario centro intellettuale e pittorico per i famosi saloni di Vladimir Izdebskij (1909-1911),<sup>3</sup> grazie ai quali il pubblico era entrato in contatto con i maggiori rappresentanti delle correnti pittoriche europee (da George Braque a Kees Van Dongen, Maurice de Vlaminck, Henri Rousseau, Maurice Denis e molti altri, unico italiano Balla), ma anche russe d'avanguardia: qui avevano esposto i loro primi lavori i fratelli Burljuk, Natan Al'tman, Vladimir Baranov-Rossiné, Natal'ja Gončarova, Aleksandra Ekster, Robert Fal'k, Pavel Filonov, Filipp Goziason, Aleksandr Javlenskij, Vasilij Kandinskij, Petr Končalovskij, Michail Larionov, Vladimir Tatlin e molti altri (cfr. Izdebskij 2003).<sup>4</sup> Sulla scena di Odessa si

<sup>2</sup> La scuola pittorica di Odessa si forma nel 1913, quando l'artista e critico Michail Geršenfel'd (1880-1939) organizza il circolo artistico che costituisce il nucleo iniziale della Società degli artisti indipendenti, attiva negli anni 1917-1919.

<sup>3</sup> Nel 1919 Vladimir Izdebskij emigra con la famiglia in Francia e nel 1941 si trasferisce negli USA; dalla fine degli anni '40 si occupa principalmente di opere scultoree, di cui si sono conservati gli originali in gesso.

<sup>4</sup> Molti di loro emigreranno dopo la Rivoluzione d'ottobre in Europa, stabilendo un legame privilegiato con l'Italia: David Burljuk (1882-1967), anche se emigrato in America, si ferma per lunghi periodi nel sud d'Italia; Natal'ja Gončarova (1881-1962) e Michail Larionov (1881-1964) collaborano con i Ballets russes di Djagilev, con i Ballets Russes del Colonel de Basil e sono presenti in diverse esposizioni italiane; Aleksandra Ekster (1882-1949) stabilisce un suo rapporto privilegiato con l'Italia grazie all'amicizia con Ardengo Soffici e nel 1924 decora il padiglione dell'URSS alla XIV Biennale di Venezia; Filipp Osipovič Goziason (1898-1978), pittore e grafico, emigrerà nel novembre 1919 in Italia con la moglie O. Bilinka-Bilinkis e partecipa alle esposizioni degli artisti russi a Roma; Vasilij Kandinskij (1886-1944) pubblica nel 1920 su «Valori plastici» il saggio *Pittura come arte pura*, espone nel 1934 i suoi lavori (45 acquerelli e 30 disegni) a Milano alla Galleria Il Milione,

erano esibiti nel gennaio 1914 i cubofuturisti, guidati da David Burljuk, alternando provocatori interventi critici e letture di versi (Krusanov 2010, II, 390ss.). Come ricorda Vasilij Kamenskij in *Put' entuziasta*,

esordimmo al teatro comunale pieno all'inverosimile di un pubblico variopinto [...] lessi una relazione dal titolo *Ai ridoni la nostra risposta* con la quale replicai a tutti i nostri nemici. [...] Con altrettanto successo fece il suo discorso Majakovskij che con grande acume attaccò gli anemici poeti simbolisti. [...] Ma quando Burljuk recitò i suoi versi sui pisciatoi, scoppiò uno scandalo incredibile. Gli amatori della poesia elegante si offesero a morte. [...] In generale le nostre esibizioni avevano il carattere di comizio, in primo piano infatti ardeva l'eccitazione del pubblico. A Odessa tenemmo una serie di spettacoli che ebbero, tutti, un grande successo.

In albergo e per le strade – sempre il medesimo spettacolo: eravamo circondati da un'immensa folla di giovani, entusiasti delle nostre poesie e delle nostre parole d'ordine sulla giovane arte futurista (Kamenskij 1990, 479-480).

A Odessa Olesevič acquista subito notorietà come pittore e grafico. Nelle esposizioni le sue opere non passano inosservate. Lo nota ad esempio il critico di «Apollon» Michail Geršenefel'd nella rubrica *Lettera da Odessa*:<sup>5</sup> «Il tratto da *lubok* (*lubočnost'*) dei suoi quadri si allea originalmente agli artifici del cubismo, alla deformazione e alla rozzezza delle linee» (1914, n° 5). Due anni dopo, quando l'artista ritorna da Parigi, nell'articolo per «Apollon» il critico di nuovo mette in luce i suoi lavori: «Interessa S. Olesevič la realtà della vita, il suo crudo materialismo, che incarna ora in forme cubiste, ora nello stile del *lubok*. Sia nei ritratti che nelle scene di vita dei *boulevards* parigini, in sommo grado paradossali, viene colto il nodo nevralgico dell'epoca contemporanea. Particolarmente felici per il nitido tratto grafico sono i suoi disegni, tra cui il più espressivo è il ritratto giapponesizzante di A. Kamenskij» (1917, n° 2-3).

---

partecipa con sue personali alla Biennale di Venezia ed è spesso presente nelle grandi mostre italiane, dedicate all'avanguardia europea. Cfr. [www.russinitalia.it](http://www.russinitalia.it).

<sup>5</sup> Dal 1912 al 1915 rari sono i numeri di «Apollon» che non pubblicano articoli di Michail Geršenefel'd – rassegne di spettacoli teatrali o musicali, commenti sulle conferenze alla Società artistico-letteraria, recensioni sulle esposizioni d'arte – testimonianza della vivida vita intellettuale di Odessa e della grande competenza professionale del critico (cfr. Saulenko 2005).



Nell'autunno del 1916 Olesevič partecipa ad una mostra dei giovani pittori odessiti (il futuro gruppo degli 'indipendenti') e attira l'attenzione dei critici sia per la quantità di quadri esposti (il catalogo ne registra 18) che per la loro qualità. Ne scrive Marija Simonovič, rimarcandone l'originalità della fattura come nuovo artificio espressivo: «Echi del cubismo e del raggismo si alternano con influenze giapponesi, alcuni quadri sono tratteggiati con l'ingenuità tipica delle insegne di provincia, tanto amate dal gruppo del Fante di quadri. Tutte le sue opere producono una duplice impressione. Al primo sguardo ci lasciano estranei per la fattura elaborata, ma poi – se ti avvicini – scopri sottolineature penetranti nei caratteri dei volti, un'inattesa e convincente audacia espressiva. I suoi risultati pittorici sono molto diseguali, in alcune tele i suoi colori sono rozzi e materiali, in altre prorompono con affinità forti e passionali (ad esempio in *Avtoportret*). Più completi e perfetti sono i piccoli disegni» («Odesskie novosti», 10 novembre 1916).

Nel 1917 Olesevič inizia a collaborare con il giornale satirico «Bomba», in cui pubblicano disegni e caricature anche altri artisti della scuola di Odessa, ad esempio Sandro Fazini, Vsevolod Nikulin, Jurij Oleša. I disegni di Olesevič, riconoscibili per il caratteristico tratto espressivo, appaiono in quasi tutti i numeri – fino alla chiusura del giornale nel 1919 (Barkovskaja 2005, 210). Sono firmati S. Olesevič, S. Oles, S. O., Sigismond e persino Sadao San, con un gusto per lo scherzo linguistico e l'anonimato che continuerà a contraddistinguere l'artista anche nelle opere grafiche pubblicate in Italia.

Tra il 1917 e il 1919 si situano le esperienze artistiche più interessanti di Olesevič, che nel 1917 si lega all'Obščestvo nezavisimych chudožnikov (Società degli artisti indipendenti), un gruppo di artisti d'avanguardia, nato sul modello della Société des Artistes Indépendants francese, in polemica con il Tovariščestvo južnorusskich chudožnikov (Società degli artisti del sud della Russia), erede dei *peredvižniki*. Tra gli 'indipendenti' si annoverano Amšej Njurenberg (1887-1979), Teofil Fraerman (1883-1957), Sandro Fazini (1893-1942, pseudonimo di Aleksandr Fajnzil'berg, fratello maggiore di Il'ja Il'f),<sup>6</sup> Izrail Meksin, Veniamin Babadžan

---

<sup>6</sup> Nel 1922 Fazini emigra a Parigi, dove espone in diverse mostre accanto a Picasso e Klee (Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries) tele in cui elabora un segno al confine tra astrazione e surrealismo. Con-

(1894-1920), Isaak Malik (1884-1975) e Naum Sobol' (1898-1967).<sup>7</sup> Anche se allievi dell'accademico Kiriak Kostandi,<sup>8</sup> gli 'indipendenti' scelgono come loro maestri gli artisti francesi (soprattutto Gauguin, Picasso, Cezanne, Matisse), di cui si riconosce nelle loro tele il tratto fauvista, cubista o post-impressionista (le opere di Olesevič in particolare riflettono il segno nitido del cubismo). D'altronde la maggior parte del gruppo si era formata nei primi anni del XX secolo a Parigi: nel 1911-1912 Amšej Njurenberg aveva studiato in accademie private e nel 1914 aveva condiviso l'*atelier* alla Ruche con Marc Chagal (Tangjan 2009, 182); Teofil Fraerman aveva frequentato all'Académie des Beaux-Arts le lezioni di Pierre Bonnard e nelle sue prolungate 'università parigine' aveva lavorato in stretto contatto con Degas e Matisse, stringendo amicizia anche con Rodin; Isaak Malik aveva studiato all'École nationale supérieure des Arts Décoratifs dal 1907 al 1913 e da Parigi inviava i suoi quadri alle mostre di Odessa.

Nel novembre 1917 viene organizzata al Museo delle arti di Odessa una prima esposizione degli 'indipendenti', in cui Olesevič espone un ironico ritratto di Fazini *'utroennyj ob'em'* (*Fasini a volume triplicato*) e Fazini il ritratto di Olesevič ad High-life, una latteria odessita all'angolo tra la via Preobraženskaja e la via Deribasovskaja, 'luogo di culto' della vita intellettuale della città che apparirà di continuo negli scritti degli 'indipendenti' per il settimanale «Jabločko». I critici d'arte si mostrano assai poco entusiasti dei quadri esposti: «nei lavori dei cubisti locali – Olesevič, Fazini e Meksin – c'è poco di nuovo e comprensibile. Un'infelice storpiatura e una continua ripresa dei cubisti petrogradesi e moscoviti» («Junaja mysl'», 23 dicembre 1917).

Risultato dell'amicizia di Olesevič con i giovani poeti e scrittori di Odessa è anche un'altra esperienza letteraria: insieme a Sandro Fazini collabora al settimanale «Jabločko», di cui escono solo tre

---

temporaneamente si guadagna da vivere come fotografo con una macchina fotografica regalatagli dal fratello scrittore. Nel luglio 1942 insieme alla moglie Asja Kantorovič è arrestato dalla gendarmeria francese, che li rinchiude nel campo di transito di Drancy; da qui sono trasferiti ad Auschwitz dove muoiono nel 1944 (cfr. Javorskaja 2004).

<sup>7</sup> Gran parte dei lavori degli 'indipendenti' di Odessa è stata collezionata e salvata dal mecenate ebreo Jakov Peremen, che emigrando nel 1919 in Israele portò con sé oltre 200 loro opere (cfr. Vojskun 2006).

<sup>8</sup> A. Njurenberg (1969, 63) ricorderà con nostalgia ed entusiasmo le lezioni del maestro nel saggio *Kostandi*.

numeri nel 1918. In questo bollettino umoristico i ruoli sono invertiti, gli artisti presentano opere letterarie e i letterati lavori artistici, cioè Eduard Bagrickij e Jurij Oleša sono presenti con opere grafiche, mentre Olesevič pubblica tre racconti parodici di gusto surreal-avanguardistico: *Patologičeskij pejzaž* (*Paesaggio patologico*), *Prostužennaja portjanka* (*Ciocia raffreddata*) e *Vsegda snaruži. Chroničeskij roman iz svoevremennoj žizni* (*Sempre dal di fuori. Romanzo cronico di vita tempestiva*). Fazini vi pubblica due poesie d'impronta majakovskiana: *Prikaz № 2* (*Ordine n° 2*) e *Vozzvanie* (*Proclama*); del suo esordio ricorderà in seguito: «...i miei talenti letterari sparirono senza lasciar traccia dal momento in cui – 15 anni fa – ebbi l'inaccortezza di scrivere 2-3 poesie. Da allora un enorme calamaio mi è caduto sull'anima e non mi permette di scrivere» (Lettera da Parigi a Il'ja Il'f del 30 gennaio 1934).

Nel primo numero di «Jabločko» – con il tono degli slogan futuristi – Olesevič dichiara: «Il mio manifesto non esige la noia di leccate approvazioni, non per queste ho frugato con accortezza nelle riserve all'ingrosso della morale borghese» (cfr. Barkovskaja 2005, 212). Nel secondo numero campeggia in prima pagina un'allegria inserzione: «Il *rendez vous* generale ad High-life avverrà in presenza di qualsiasi numero di assenti. Con tono da ultimatum la redazione di “Jabločko” invita tutta Odessa ad High-life per assistere al seguente programma: Fazini si degnerà benevolmente di fare uno spuntino...». («Jabločko» 1918, n° 2).

Se alla rivista gli 'indipendenti' avevano collaborato solo per gioco, nella vita si garantivano la sopravvivenza con altre attività artistiche: insieme a Fazini, Olesevič è ad esempio coinvolto nella decorazione degli ambienti del Teatro dell'Intermezzo, fondato nel maggio 1918. In questa occasione i critici che avevano denigrato le loro opere letterarie apprezzano gli spazi dipinti: «Fazini e Olesevič che si erano invaghiti degli allori di poeti si sono dedicati alla stesura di versi e racconti mal riusciti... straordinariamente dipinte sono invece le pareti del Teatro dell'Intermezzo, a loro assegnate» («Junyj ogonek», 9/27 giugno 1918, n° 6, p. 15). Ancora insieme a Fazini decora il cabaret Kanarejka, frequentato soprattutto da attori, giornalisti e artisti, così descritto nella stampa dell'epoca: «È uno spazio a quattro campate con un ampio foyer, riccamente ristrutturato, le cui pareti sono state affrescate secondo gli schizzi dei migliori artisti odessiti e pietroburghesi e decorate con le caricature delle figure politiche di Odessa» (*V skorom vremeni...*,

«Melpomena», 11 gennaio 1919, pp. 13-14). Rafforzata da queste collaborazioni odessite, l'amicizia di Olesevič con Fazini si protrarrà a lungo negli anni dell'emigrazione in Francia.

Gli 'indipendenti' animano la vivida vita artistica di Odessa: nell'estate 1918 Olesevič partecipa ad un'altra Mostra della Società degli artisti indipendenti, in cui espone la tela *Perepisčica (La copista)*, modello di pittura cubista secondo la critica per l'ascetismo dei colori (grigio-acciaio e grigio-ferro) e la distorta dislocazione delle superfici, e un originale ritratto di *Devuška (La ragazza)*, semplice raffigurazione di donna, appena animata dai capelli rossicci («Molodaja Ukraina». 26 giugno 1918). Nel settembre 1918 – insieme a Njurenberg, Fazini, Fraerman e Malik – comincia a collaborare anche alle attività didattiche della Svoobodnaja Masterskaja, una scuola di pittura ideata dalla Società degli artisti indipendenti, che sul modello delle accademie francesi e tedesche si impegna in un articolato programma didattico: Disegno e pittura dal vero, Natura morta, Schizzi con modelli vivi, Arte decorativa e composizione, Anatomia, Storia e teoria dell'arte (Barkovskaja 2005, 213). Tra gli allievi si ricordano Viktor Miller, in seguito conservatore della galleria Tret'jakov, e Naum Sobol', artista teatrale.

Nell'autunno dello stesso anno Olesevič partecipa ad una Mostra collettanea degli indipendenti, dove espone *Kuril'ščik v kotelke (Fumatore in bombetta)*, *Natjurmort (Natura morta)* e tre disegni. Attira l'attenzione della critica soprattutto il primo quadro, «dipinto con tratto saldo e al tempo stesso appassionato» secondo Natan Inber («Odesskie novosti», 3 dicembre 1918), in cui, nonostante il segno caricaturale affiora il talento secondo Igor' Zlatogorov («Odesskie novosti», 4 dicembre 1918). Un quadro cubista, opera di uno straordinario disegnatore, «degno di nota come tutto nel cubismo e che segnala il grande passo avanti fatto dall'artista» secondo B. Bobovic («Teatral'nyj den'», 22 novembre / 5 dicembre 1918).

Negli anni successivi alla rivoluzione ad Odessa si alternano diversi poteri politici, così rievocati nei luoghi cittadini da Kataev in *Trava zabvenija*:

Il carattere delle strade di Odessa variava di continuo col variare della situazione politica. Ora pareva rinascere la vecchia vita di prima delle rivoluzioni, d'inverno i cavalli di razza riparati da reticelle azzurre, d'estate le fioraie e i cambiavalute all'angolo tra via Deribasovskaja e via Preobraženskaja di fronte

alla casa di Wagner, e gli agenti di borsa abusivi seduti ai tavolini di marmo dei due celebri caffè di Odessa, il Fankoni e il Robinat, i ritrovi notturni, i cabarets, i café-chantants, i teatri di miniature [...]. Ora all'improvviso tutte queste cose venivano spazzate via nel corso di una sola nottata di burrasca, nella città sinistramente deserta si udivano solo i passi rintonanti delle pattuglie di guardie rosse, e le finestre delle palazzine e delle banche tremavano al passaggio delle autoblindate [...]. Ora di punto in bianco ci si accorgeva che la città era stata occupata dalla banda di Petljura e in questo caso spuntavano per tutti i cantoni certi giovanotti dal gran ciuffo con laceri pastrani militari senza martingala, che reggevano i loro fucili sporchi col calcio all'insù... (Kataev 1981, 393)

Nella primavera ed estate del 1919 – durante la presa del potere dei bolscevichi – Olesevič come molti altri artisti tenta la via di una collaborazione con il nuovo regime: in maggio partecipa ad un concorso per preparare i manifesti dell'Armata rossa (vince il primo e il secondo premio), è nominato responsabile temporaneo del Palazzo-Museo Russov (Dom Russova), insieme a T. Fraerman partecipa a varie commissioni e iniziative culturali. Tutto il gruppo degli 'indipendenti' s'impegna insieme ad Aleksandra Ekster e Maksimilian Vološin nella decorazione delle strade della città per la festa del Primo maggio.

In autunno la città è occupata dall'Armata dei volontari di Denikin, la vita culturale si anima di differenti iniziative teatrali e cinematografiche, si organizzano mostre d'arte, ma i giovani artisti lavorano poco – osserva il critico P. Nilus, solo Olesevič ha però dipinto un ritratto 'all'antica', semplice e spontaneo («Južnoe slovo», 1/14 gennaio 1920).

È l'ultimo *exploit* dell'artista a Odessa. Poco dopo decide di emigrare e durante il viaggio verso Parigi fa la conoscenza di Anton Giulio Bragaglia che ne apprezza l'opera ed inizia a pubblicarne la grafica. Suoi disegni e xilografie (anche in Italia si firma con vari pseudonimi, spesso come Opolsky)<sup>9</sup> appaiono in ogni numero di «Cronache d'Attualità» dal 1920 al 1922 accanto ad insigni artisti italiani e europei: Archipenko, Modigliani, Derain, Picasso, Schiele, Zak, Duilio Cambellotti, Massimo Campigli, Vincio Paladini, Virgilio Marchi, ecc.

Nell'esposizione alla Casa d'Arte Bragaglia nel gennaio 1920 Olesevič presenta solo lavori grafici: disegni e xilografie, copertine

---

<sup>9</sup> Il nome dell'artista appare spesso nella stampa italiana storpiato: Olesievicz, Olesievitch, Olesiecitch.

di libri e caricature sia in bianco e nero che a colori. Un anno dopo l'esposizione Bragaglia gli dedica un lungo articolo su «Cronache d'Attualità»:

Con una sua prima esposizione a Roma il pittore Opolsky si fece senz'altro ammirare quale 'illustratore' di gusto agile e duttile, sì da mettersi in prima linea con i migliori disegnatori italiani. L'abilità sua consiste appunto in quello che alcuni ritengono un suo difetto [...] sia ch'egli illustri Balzac, sia che evochi una visione medievale, sia che ci conduca nell'atmosfera del romanticismo, o ci porti in Cina, egli è capace di restituirci lo spirito e il sapore dell'ambiente: il fascino particolare ad un'epoca o ad un paese, con potenza di suggestività tanto profonda, quanto più misurata e prudente. Non sorprenderete mai nei suoi disegni un particolare di poco buon gusto. Anche la banalità, è da lui condotta con malizia sottile, a effetto d'arte [...]. In ogni sua cosa egli è un 'artista' di buon gusto, veramente aristocratico (Bragaglia 1921, 63).

La collaborazione di Olesevič con la Casa d'Arte continua intensa anche negli anni successivi: il pittore illustra con segno primitivista, quasi da *lubok*, l'edizione italiana della fiaba russa *Storia dello zareviccio Ivan, della bella Elena e del lupo grigio*, pubblicata a Roma dalla Casa d'Arte Bragaglia nel 1921. Sono sue anche le illustrazioni della commedia eroicomica *Meo Patacca* di A. Jandolo e di *Tre fanciulle del cuor mio* di Gualtieri di San Lazzaro; sue le xilografie in bianco e nero e la copertina del volume *Le bellezze della Divina Commedia*, di cui è autore il poeta e drammaturgo romano Gino Gori, fiancheggiatore del futurismo, tutte editate dalla Casa d'Arte Bragaglia nel 1921.<sup>10</sup>

In Italia Olesevič inizia ad operare anche nel campo della scenografia; ad esempio nella primavera 1920 realizza insieme ad Aldo Molinari scenografie e costumi per l'esordio al teatro Quirino dei Balli russi Leonidoff, la cui fortuna è stata con dovizia di dettagli e precisione ricostruita da Laura Piccolo: «nella realizzazione di scenografie e costumi Molinari si avvale tra gli altri del talento di Sigismondo Olesievich, conosciuto anche con lo pseudonimo Sigismondo Opolsky, "temibile rivale di Michele Larionow, quel

---

<sup>10</sup> Nel 1921 Gino Gori aprì a Roma il famoso Cabaret del Diavolo, «una sorta di bolgia dantesca frequentata da futuristi, dadaisti, anarchici ed artisti». Per il cabaret, strutturato lungo un percorso discendente (a ritroso) Paradiso-Purgatorio-Inferno, Depero realizzò l'arredo e le decorazioni murali (cfr. *Catalogo mostra Fortunato Depero*, Fondazione Palazzo Bricherasio, Milano, Electa 2004).

grande maestro della decorazione russa moderna al quale si devono i *Racconti russi* e il *Soleil de nuit*, due riconosciuti capolavori dell'arte coreografica contemporanea"» (A. G. 1923, 3; Piccolo 2009, 118).

Successivamente realizza anche alcune scenografie per gli spettacoli teatrali di via degli Avignonesi<sup>11</sup> – ad esempio per *Petits riens* di Nicola Moscardelli, 'evocazione settecentesca' da un balletto di Mozart, andata in scena nel gennaio 1923 con costumi disegnati dal pittore futurista Antonio Fornari (Alberti-Bevere-Di Giulio 1984, 79). «Sopra uno sfondo di piante futuristiche composte dal pittore polacco Olesievicz, abbiamo visto agitarsi Clœ e Dafne e il marchese e la marchesa in un gioco di incontri e di abbandoni, di minacce e di dichiarazioni, e terminare poi con una pacificazione generale e con un savio accomodamento fra le diverse parti. Sono questi appunto dei *petits riens* e non hanno altra pretesa fuori del cerchio garbato delle loro amabili facezie...» («La Tribuna», 20 gennaio 1923).

La presenza di Olesevič si nota anche in uno dei più caratteristici 'luoghi russi' della capitale – il ristorante-cabaret "La capanna russa" in via delle Colonnelle 4-5, di cui decora le pareti con tratto primitivista-futurista, come rileva la stampa dell'epoca:

La Capanna è in Roma un angolo di Parigi, di una Parigi russeggiante; qualche cosa come un dolce di crema, con un pizzico di pepe, inzuppato di wodka. Anche qui la sala è stata trasformata e abbellita in pochi giorni con dipinti su tela [...]. Sono del pittore Olesevitcz – meglio conosciuto col nome di Opolsky – fiori strani, paesaggi fantastici, figure decorative nei costumi dell'antica Russia che – tracciate con audacia quasi futurista e nello stesso tempo con semplicità quasi primitiva di linee e di colori – acquistano un bizzarro sapore di caricatura e sembrano sogguardare con un sorriso inconsciamente malizioso l'elegante *décolletage* delle dame moderne sedute ai tavolini davanti alle spumanti coppe di champagne; e il candido sparato dei cavalieri; e il vestito persiano della "Fokine" che danza in mezzo alla sala nelle scintillanti ore notturne di questo cabaret ormai in voga (Krety Peretti 1922, 347; Gardzonio-Sul'passo 2011).

<sup>11</sup> Il 'fracasso' futurista nei locali della Casa d'Arte aveva esasperato gli abitanti di via Condotti e costretto i fratelli Bragaglia nel 1921 a rifugiarsi in un'altra sede – negli ampi locali sotterranei di Palazzo Tittoni tra via Rasella e via degli Avignonesi, in origine Terme di Settimio Severo, portate alla luce in quella occasione e restaurate dall'architetto futurista Virgilio Marchi (cfr. Alberti-Bevere-Di Giulio 1984, 16-24).

Nel 1929 insieme ad altri artisti italiani Olesevič illustra anche il volume di A. G. Bragaglia *Del teatro teatrale ossia del teatro*, in cui il regista propugna l'esigenza di 'riteatralizzare' il teatro, creando un nuovo 'clima scenico' di luci, colori, rumori, pensati per un coinvolgimento assoluto dello spettatore. Un teatro come spettacolo visivo e sorgente ininterrotta di emozioni. Un teatro che grazie alle risorse della luce sia in grado di animare uno spettacolo fondato sulla sorpresa, sullo stupore, sul codice del meraviglioso. Appunto un teatro teatrale rispetto al noioso ed arido antiteatro della letteratura.

Anche negli anni di emigrazione a Parigi Olesevič svolge una feconda attività artistica. Stretto un sodalizio proficuo con gli artisti polacchi, espone con loro al Salon d'Automne nel 1923 e nel 1924, al Salon des Indépendants e alla mostra *Le XX siècle* alle Tuileries nel 1928, alla esposizione alla Galerie Bonaparte nel 1929, accompagnata dall'edizione dell'album *L'Art polonaise moderne*; nel 1935 è presente all'esposizione degli artisti polacchi che lavorano in Francia e nel 1938 alla mostra dell'arte religiosa al Louvre. Sue personali si tengono nell'aprile 1925 alla galleria Le Porique insieme alla moglie, l'artista Barbara Constant (pseudonimo di Varvara Prichod'ko, 1895-1966); nella primavera del 1931 espone alla galleria Quatre Chemins le illustrazioni preparate per *Le traité du Narcisse. Théorie du symbole* di André Gide, nell'introduzione al catalogo Jean Cocteau segnala l'originalità dei suoi fantasiosi e fantasmagorici disegni. Anche in Francia lavora spesso come grafico: illustra *Jean d'Arc* di Jean-Jacques Brousson e *Napoléon* di Honoré de Balzac per l'editore Duchartre; arricchisce di sei litografie la traduzione di *Nos* di Gogol'.

Sopravvissuto all'occupazione, alla guerra e alla difficoltà postbelliche, Olesevič muore in età avanzata a Parigi nel 1972 (Barkovskaja 2005, 217).

Nel panorama culturale della Roma degli anni Venti-Trenta Anton Giulio Bragaglia e la Casa d'Arte hanno dunque rappresentato non solo un laboratorio privilegiato di sperimentazione, ma un particolare spazio artistico, aperto all'incontro tra la cultura russa e la cultura italiana, di cui si conserva ampia memoria nella stampa dell'epoca.<sup>12</sup> In un periodo caratterizzato da vari 'ritorni' alla tradi-

---

<sup>12</sup> Altri spazi 'russi' della Casa d'Arte Bragaglia furono successivamente riservati alla pittrice e scultrice moscovita Elena Al'brecht von Brandenburg (1892-1967, sposata al giornalista napoletano Ugo Arlotta), al pittore e scultore



zione e al mestiere, Casa d'Arte Bragaglia si è posta come cassa di risonanza della situazione artistica italiana ed europea, cercando sempre di dare voce alle novità e ad ogni tendenza d'avanguardia.

### Bibliografia

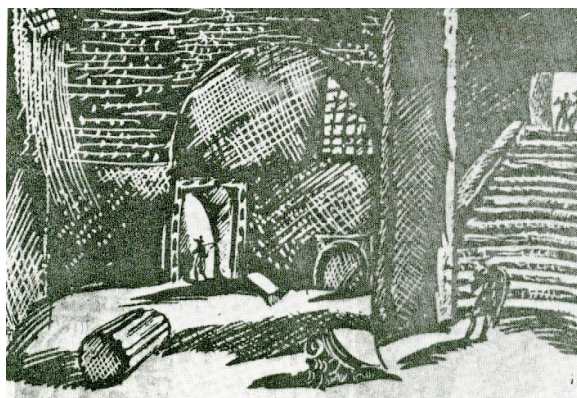
- A. G. 1923 A. G., *I "Balli russi Leonidoff" al Teatro Costanzi*, «La Tribuna», 21 novembre 1923.
- Abramov 1995 V. A. Abramov, *V. V. Kandinskij v chudožestvennoj žizni Odessy*, Odessa 1995.
- Alberti-Bevere-Di Giulio 1984 A. C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni editore, Roma 1984.
- Babadžan 2004 Venjamin Babadžan, *Iz tvorčeskogo nasledija*, voll. I-II, sost. S. Z. Luščik, A. L. Javorskaja, Optimum, Odessa 2004.
- Barkovskaja-Boguslavskaja 2001 O. Barkovskaja, G. Boguslavskaja, *Odesskie 'nezavisimy'*, in *Černyj kvadrat nad Černym morem. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy XX veka*, Druk, Odessa 2001.
- Barkovskaja 2001 O. Barkovskaja, *Odessa 1901-1941: vystavki, zrelišča, koncerty*, in *Černyj kvadrat nad Černym morem. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy XX veka*, Druk, Odessa 2001.
- Barkovskaja 2004 O. Barkovskaja, *...Mnogo chorošich i raznych*, «Migdal' Times», n° 44, febbraio-marzo 2004 [<http://www.migdal.ru/times/44>].
- Barkovskaja 2005 O. Barkovskaja, *Krasok dym volnujuščij i tonkij... O Sigizmunde Oleseviče*, «Vsemirnyj klub odessitov. Al'manach 23», 2005, pp. 208-218.

---

Enrico Glicenstein (1870-1942), allo scultore di Vitebsk Osip Zadkin (1890-1967), ai pittori Filipp Goziason (1898-1979), Voldemar Boberman (1897-1977), Lev Zak (1892-1980), Grigorij Šiltjan (1900-1985), Simon Fiks, Pavel Mansurov.

- Bragaglia 1911 A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Nalato ed., Roma 1911.
- Bragaglia 1919 A. G. Bragaglia, *Le esposizioni alla Casa d'Arte Bragaglia*, «Cronache d'attualità», 5 febbraio 1919.
- Bragaglia 1921 A. G. Bragaglia, *S. Opolsky*, «Cronache d'Attualità», agosto-settembre-ottobre 1921.
- Bragaglia 1929 A. G. Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*. Con 200 riproduzioni di apparati e bozzetti scenici, Edizioni Tiber, Roma 1929.
- Deg 1918 Deg. *Mestnaja chudožestvennaja žizn'*, «Junyj ogonek», 9/27 giugno 1918, n° 6.
- Gardzonio-Sul'passo 2011 S. Gardzonio, B. Sul'passo, *Obščestvennaja i kul'turnaja chronika russkogo Rima: 1917-1922 (mesta, sobytija, teksty)*, in *Bespokojnye muzy. K istorii rusško-ital'janskich otnošenij XVIII-XX vv.*, sost. A. d'Amelia, Salerno 2011, vol. 2, pp. 205-226.
- Genkina 1994 M. Genkina, *Chudožniki russkogo zarubež'ja – žertvy Katastrofy*, in *Evrei v kul'ture russkogo zarubež'ja*, vypusk III, sostavitel' Michail Parchomovskij, Ierusalim 1994.
- Gobetti 1924 P. Gobetti, *Bragaglia direttore di scena*, «Il Lavoro» (Genova), marzo 1924.
- Izdebskij 2003 *Vladimir Izdebskij i ego "salony"*, avt. vstup. st. E. Petrova, Palace Editions, Sankt Peterburg 2003.
- Javorskaja 2003 *Sandro Fazini. 1893-1944*, Katalog vystavki v Odesskom literaturnom muzee (29 gennaio-1 marzo 2003), sost. A. Javorskaja, Odessa 2003.
- Javorskaja 2004 E. Javorskaja, *Nezavisimyj Fazini*, Al'manach «Morijsa», 1 (2004), [http://www.moria.hut1.ru/ru/almanah/01\\_14.htm](http://www.moria.hut1.ru/ru/almanah/01_14.htm)
- Kamenskij 1990 V. Kamenskij, *Put' entuziasta. Avtobiografičeskaja kniga*, in Vasilij Kamenskij, *Tango s korovami, Stepan Razin, Zvučal' vesnejanki, Put' entuziasta*, Kniga, Moskva 1990, pp. 383-525.
- Kataev 1981 V. Kataev, *Almaznyj moj venec. Povesti*, Sovetskij pisatel', Moskva 1981.

- Krety Peretti 1922 V. Krety Peretti, *I russi a Roma*, «Il secolo XX», 1922, pp. 344-347.
- Krusanov 2010 A. Krusanov, *Russkij Avangard*, voll. I-II, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2010.
- Lejkind-Makrov-Severjuchin 1999 O. L. Lejkind, K. V. Makrov, D. Ja. Severjuchin, *Chudožniki ruskogo zarubež'ja. Biografičeskij slovar'*, Notabene, Sankt Peterburg 1999.
- Nieszaver 2000 N. Nieszaver, *Peintres Juifs à Paris. 1905-1939*, Denoël, Paris 2000.
- Njurenberg 1969 A. Njurenberg, *Kostandi*, in Id., *Vospominanja, vstreči, mysli ob iskusstve*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1969.
- Piccolo 2009 L. Piccolo, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Aracne, Roma 2009.
- Saulenko 2005 L. Saulenko, *Odesskij korrespondent peterburgskogo «Apollona»: k voprosu o provincial'nom Serebrjanom veke, ego impul'sach i tipologii*, Al'manach «Morija», 3 (2005), [http://www.moria.hut1.ru/ru/almanah\\_03/01\\_15.htm](http://www.moria.hut1.ru/ru/almanah_03/01_15.htm).
- Tangjan 2009 O. Tangjan, 'Odesskij parižanin' A. Njurenberg, «Vsemirnyj klub odessitov. Al'manach 37», 2009, pp. 182-206.
- Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992 M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti, *La Casa d'Arte Bragaglia. 1918-1930*, Bulzoni editore, Roma 1992.
- Vojskun 2006 L. Vojskun, *Jakov Peremen – Čelovek-fenomen*, Al'manach «Morija», VI (2006), [http://www.moria.hut1.ru/ru/almanah\\_06/01\\_05.htm](http://www.moria.hut1.ru/ru/almanah_06/01_05.htm).
- Zlatogorov 1917 I. Zlatogorov, *L'esposizione degli 'indipendenti'*, «Junaja mysl'» (Odessa), 23 dicembre 1917.



Opolsky, Interno delle Terme di Via degli Avignonesi, «Cronache d'attualità», agosto-settembre-ottobre 1921.



### Storia dello Zareviccio Ivan, della Bella Elena e del Lupo Grigio

In un paese molto lontano, c'era una volta un zar che si chiamava Vislaw Quadronovich. Questo zar aveva tre figli, ed erano gli zarevicci Dimitri, Vasilii ed Ivan. Un giorno, avendo udito parlare del meraviglioso uccello di fuoco, li chiamò a sé, e disse queste parole: «Figli miei cari, mostratemi di che cosa siete capaci, ed eccovi la mia benedizione. Dunque andate in cerca del meraviglioso uccello di fuoco, e a quello che saprà portarmelo, darò la metà del regno».

Così li concedò; e i due figli maggiori, che non potevano soffrire Ivan, partirono insieme. Ma prese il suo buon cavallo anch'egli, lo zareviccio Ivan, e si avviò dalla parte opposta per strade sconosciute. Cammina, cammina, giunse a una sterminata pianura, in mezzo alla quale c'era solo una grande pietra bianca, con su scritto:

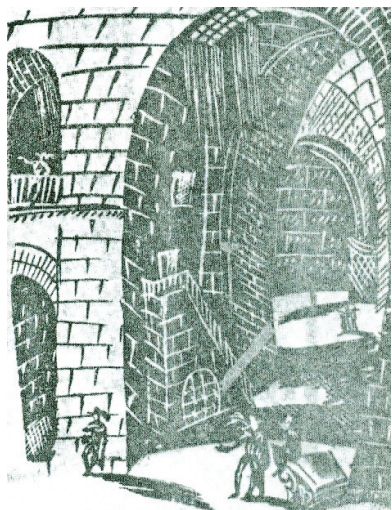
«Freddo, fame e aspettano di là.  
A dritta, sano e salvo passerai,  
ma il tuo fido cavallo perirà.  
A sinistra, tu misero morrai,  
ma il caval fido salvo e sano andrà».

Allora lo zareviccio, dopo essere stato alquanto a riflettere, prese la via di destra. Così viaggiò un giorno, e il secondo; il terzo, improvvisamente gli si fece incontro un grandissimo lupo, un lupo di smisurata grandezza, e gli disse: «O giovine zareviccio Ivan, tu l'hai pur letto che, volgendo a destra, il tuo fido cavallo perirà». Così

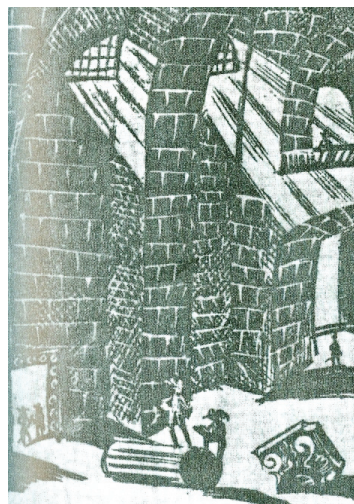
direndo il lupo si sbrani il cavallo in due pezzi, e si avviò via, lasciando il povero zareviccio Ivan, che amaramente piangeva, continuare il suo cammino a piedi. Ma dopo pochi chilometri talmente stanco che si mise a sedere, quando all'improvviso gli si accostò un altro lupo.



Opolsky, Illustrazioni per la favola *Storia dello zareviccio Ivan, della bella Elena e del lupo grigio*, «Cronache d'attualità», gennaio 1921.



Opolsky, Veduta dell'aula del teatro a via degli Avignonesi, «Cronache d'attualità», agosto-settembre-ottobre 1921.



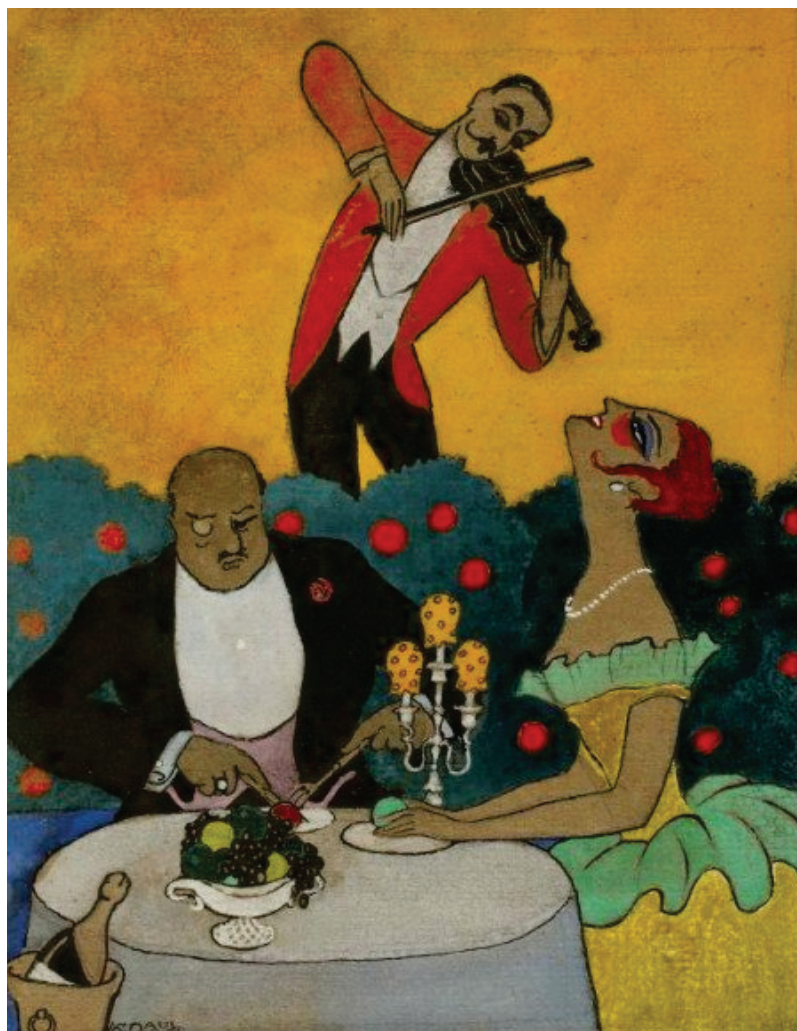
Opolsky, Aula prospiciente al teatro, «Cronache d'attualità», agosto-settembre-ottobre 1921.



Opolsky, Disegno, «Cronache d'attualità», marzo-aprile 1922.



S. Olesevič, Portret A. Fazini, 1917.



S. Olesevič, V kafe.

SILVANO DE FANTI

*PAN TADEUSZ* DI ADAM MICKIEWICZ:  
UNA TRADUZIONE ITALIANA DEL LIBRO NONO (*LA BATTAGLIA*)

Offro all'amica Marialuisa Ferrazzi la traduzione in versi, inedita in Italia, della più eroicomica tra le battaglie intercorse fra russi e polacchi.

Da *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz

LIBRO NONO  
La battaglia

Russano come mantici di un sonno che non rompe  
né il fuoco delle torce, né il gruppetto che irrompe  
gettandosi sui nobili, come fa l'opilione  
– ragno delle pareti – con le torpide mosche;  
basta un ronzio che il mostro con le sue lunghe zampe  
le avvolge e le asfissia, senza lasciare scampo.  
più greve delle mosche i nobili hanno il sonno,  
nessuno ronza, e tutti giacciono come morti,  
sebbene braccia forti li abbiano afferrati  
e rigirati come manelli accatastati.

Solo l'Annaffiatoio, che in tutto il distretto  
non ha uguali nel bere a qual che sia banchetto  
– reggeva due barili d'idromele di tiglio  
prima che lingua e gambe prendessero a infrollirgli –  
pur rimpinzato e immerso nel sonno più profondo,  
dava segni di vita; socchiuse mezzo occhio  
e vide due spauracchi! Due ceffi orripilanti  
proprio sopra di lui, ciascuno con due baffi  
che tra sbuffi e alitate gli toccano la faccia,  
lo avvolgono come ali le quattro forti braccia;  
atterrito vorrebbe segnarsi con la mano,  
muove la destra... nulla! sembra incollata al fianco,  
poi la sinistra... inutile! Lo hanno stretto i fantasmi  
proprio come un poppante avvolto nelle fasce.  
Spalanca l'occhio, giace immobile e sgomento,



potrebbe anche tirare il calzino tra un momento.

Ma l'Aspersorio insorge, non vuole darla vinta!  
Sebbene sia legato dalla sua stessa cinta,  
sfugge alla presa e balza con tale veemenza  
che piomba sopra i petti e le teste dei dormienti,  
si agita come un luccio buttato sulla spiaggia,  
ruggisce come un orso con la voce selvaggia:  
«Tradimento!». E in quella risponde come un coro  
il gruppo ridestato: «Tradimento! Accorruomo!»

L'eco del grido giunge al salone degli specchi  
dove il Conte e Gervaso, assieme agli scudieri,  
dormivano; Gervaso cerca di svincolarsi,  
invano, è incavezzato alla sua stessa sciabola;  
guarda, alla finestra vede persone in armi,  
portano chepì neri e verdi uniformi:  
uno con la fuscia impugna una spada  
con la cui punta guida il gruppo dei sodali,  
e mormora: «Legarli!». A terra, impastoiati,  
giacciono gli scudieri, il Conte sta seduto,  
sciolto ma disarmato: puntan la baionetta  
due sgherri – e Gervaso li riconosce in fretta:  
i russi!

Già più volte era stato legato  
mani e piedi, ma sempre, da esperto navigato,  
aveva sciolto i nodi, sapeva come fare.  
Agì in silenzio: chiuse gli occhi come a dormire,  
allungò braccia e gambe, tirò la pancia in dentro  
trattenendo il respiro, si tese e nuovamente  
si rattrappì: a guisa di serpe quando appiatta  
tra le spire la testa e la coda, Gervaso  
si fece corto e grosso, da lungo quale era;  
si tesero le funi fin quasi a scricchiolare,  
però non si spezzarono! La vergogna e l'offesa  
stravolsero Gervaso, che ora la sua irosa  
faccia nasconde in terra, si sente un uomo indegno,  
richiude gli occhi e giace, come un pezzo di legno.

S'ode un tambureggiare, prima rado, poi fitto;  
a quel sonoro appello il maggiore moscovita  
ordina di rinchiudere, con stretta sorveglianza,  
il Conte e gli scudieri nella sala lì accanto,  
di portar fuori i nobili presso l'altro reparto.  
Invano l'Aspersorio s'infuria e si dibatte.

Con lo Stato Maggiore, fuori, i nobili armati:  
i Podhajski, i Birbasz, i Hreczecha, i Biergel,

tutti amici del Giudice, o con lui imparentati.  
Saputo dell'attacco, eran giunti a supporto,  
giacché con i Dobrzyński v'era antica discordia.

Chi portò lì quei russi? Le compagnie di fanti?  
Chi radunò i vicini dei borghi circostanti?  
L'Assessore? O Jankiel? Si diffonde il sospetto,  
ma chi li abbia chiamati, nessuno sa per certo.

Sorge il sole, si tinge di un rossore di sangue,  
col suo contorno esangue, quasi privo di raggi,  
mezzo lucente e mezzo dentro le nubi nere,  
come il ferro del fabbro nel carbone rovente.  
Rinforza il vento e spinge le nuvole da oriente,  
compatte e sbatacchiate come blocchi di ghiaccio;  
ogni nube che passa schizza una pioggia fredda,  
il vento la rincorre e quella pioggia secca,  
un'altra nube umida segue il vento scontroso:  
così il giorno è un po' freddo e un po' piovigginoso.

Su ordine del maggiore si portano le travi,  
vi tagliano con l'ascia dei fori a semicerchio,  
ci infilano i polpacci dei prigionieri e un'altra  
trave poggiano sopra, che immobilizza gli arti.  
I chiodi conficcati ai capi delle travi  
rinserrano le gambe come fauci di cani.  
I nobili han le mani legate sulla schiena;  
non bastasse, il maggiore, per aumentar la pena,  
fa togliere i mantelli, i kontusz, le casacche,  
Le giubbe, dalle teste volano via i colbacchi.  
Così la nobiltà, avvinta in ceppi, siede  
in fila, e batte i denti nella pioggia e nel gelo:  
ché il giorno è molto umido, il freddo ormai pungente.  
Invano l'Aspersorio si dibatte fremente.

Vana è l'intercessione del Giudice, e le preci  
di Telimena, insieme al pianto di Sofia,  
che per i prigionieri chiedono più buon cuore.  
Invero un ufficiale, Nikita Rykov, russo  
però un buon uomo, si è quasi commosso,  
ma è costretto a ubbidire a Płut, il suo maggiore.

Costui, polacco nato nel borgo di Dzierowicz,  
pare che avesse il nome polacco di Płutowicz,  
ma si ribattezzò; una canaglia trista,  
come tutti i polacchi al servizio zarista.  
Płut, con la pipa in bocca, di fronte alla facciata,  
i pugni sulle anche e la faccia piccata,

risponde ai saluti con smorfia disdegnosa  
lanciando una boccata, e poi rientra in casa.

Il Giudice addolcisce Rykov, poi l'Assessore  
prende in disparte e insieme dibattono su come  
far sì da non ricorrere ad alcun magistrato,  
di modo che il governo non ne venga implicato.  
Allora il capitano si rivolse al maggiore:

«Maggiore, a che ci servono tutti quei prigionieri?  
Li diamo al tribunale? Per loro ciò sarebbe  
una grande rovina, e a lei che ne verrebbe?  
È meglio che mettiamo a tacere questo affare,  
e il Giudice il tuo sforzo saprà ricompensare,  
diremo che eravamo in visita a palazzo,  
così la capra è salva, e il lupo sarà sazio.  
Li sai gli adagi russi? “Puoi fare tutto solo  
se usi prudenza”; “Cuoci il tuo arrosto allo schidione  
dello zar”; “La concordia – meglio della discordia”;  
“Fa’ il nodo, e immergi in acqua i capi della corda”?  
Non facciamo rapporto, fermiamo qui il diverbio:  
“Dio ci ha dato le mani per prendere” – è il proverbio».

Nel sentir ciò il maggiore sbotta preso dall'ira:  
«Rykov, sei impazzito? Rykov, ma che ti gira?  
Noi siamo al servizio del nostro imperatore!  
Sciogliere i rivoltosi? Sei matto, sei un bestione.  
Siamo in guerra! Eh, polacchi, nobili lazzaroni,  
le metto a posto io le vostre ribellioni,  
Dobrzyński, vi conosco! Bagnatevi, mariuoli!  
(Guardava la finestra ridendo a squarciagola).  
Vedete quello là? Sì, con la finanziaria –  
Spogliatelo! – fu lui che al ballo, quella sera,  
mi provocò alla lite mentre stavo ballando  
e comincio a berciare: “Sbattiamo fuori il ladro!”.  
È vero, era sparita la cassa al reggimento,  
io ero sotto inchiesta, un bell'inconveniente.  
Non era un affar suo, io ballo la mazurca,  
e i nobili lo appoggiano mentre lui “Ladro!” urla.  
Mi hanno offeso – e ora? L'ho preso, eccolo là.  
Gli dissi: Ehi, Dobrzyński, verrai a chieder scusa!  
Vedi, Dobrzyński? E ora? Sei pronto per la frusta?».

Poi, chino verso il Giudice, gli sussurra all'orecchio:  
«Arriviamo a un accordo, non costerà parecchio.  
Mille rubletti a testa risolvono il problema,  
mille rubletti, giudice, e non uno di meno».

Il Giudice vorrebbe contrattare, il maggiore  
fa il tonto, sbuffa fumo, lungo la stanza corre  
come un petardo, o un razzo. Piangenti, le due donne  
lo pressano, lo incalzano chiedendo compassione.  
«Maggiore – dice il Giudice – se si va in tribunale  
per lei qual è il vantaggio? La questione è banale:  
non c'è nessun ferito, si sono divorati  
polletti e petti d'oca? Verranno castigati  
secondo lo statuto; non citerò in giudizio  
il Conte per un semplice alterco tra vicini».

«Giudice, ha letto il Libro Giallo?», chiede il maggiore.  
«No, che cos'è?», fa il Giudice. «Li ogni due parole  
c'è: cappio, knut, Siberia. È il libro dei decreti  
di guerra che in Lituania ora vanno applicati.  
I vostri tribunali li mandiamo in soffitta.  
Con la legge marziale questo vostro scherzetto  
vi costerà assai caro, è una questione seria,  
vi aspettano i lavori forzati in Siberia».  
«Ricorrerò in appello fino al governatore».  
E Plut: «Ricorri pure, anche all'imperatore.  
Quando lo zar conferma una sentenza emessa,  
lo fa graziosamente raddoppiando la pena.  
Ricorri pure, Giudice, ricorri, ma fai presto,  
prima che anche per te io trovi un buon pretesto.  
Jankiel, la spia che il nostro governo da un po' osserva,  
frequenta la tua casa, serve alla tua taverna.  
Posso arrestarvi tutti con ordine immediato».  
E il Giudice: «Come osi? Senza nessun mandato?».  
L'alterco non dà segno di volersi attuire,  
e in quella un nuovo ospite appare nel cortile.

Un corteo strano, fitto. In testa, a mo' di alfiere,  
con quattro corna a punta, un gran montone nero:  
due arcuate sugli orecchi, con delle campanelle,  
e due che dalla fronte, divergenti sui lati,  
scuotono dei dischetti d'ottone risonanti.  
Dietro il montone un branco di pecore, dei manzi  
E delle capre, e al seguito di tutto quell'armento  
Quattro carri ricolmi, stracarichi di merci.

Era il frate questuante, con tutta la sua scorta.  
Da buon anfitrione, lo accoglie sulla porta  
il Giudice. Il frate sta sul carro di testa  
col cappuccio abbassato, la faccia un po' nascosta,  
ma i prigionieri, quando li guarda nel passare  
e fa un segno col dito, riconoscono il padre.  
E vedono chi guida la seconda carretta:

vestito da bifolco, era Mattia il Verghetta.  
 Quando si mostra, i nobili cominciano a gridare,  
 lui dice: «Scemi!», e a gesti li esorta a non parlare.  
 Sul terzo c'è il Prussiano con la sua giubba a pezzi,  
 alla guida del quarto stanno Zan e Mickiewicz.

Nel frattempo i Podhajski, i Biergiel, gli Isajewicz,  
 i Kotwicz, Wilbik, Birbasz, nel vedere quei ceppi  
 che ingabbiano i Dobrzyński, placano gli odi antichi:  
 la nobiltà polacca, seppur attaccabrighe,  
 collerica e sanguigna, non è vendicativa.  
 Corrono da Mattia per chiedergli consiglio.  
 Lui piazza tutto il gruppo attorno ai quattro carri,  
 ordina di aspettare. Intanto il francescano  
 è entrato nella stanza.

L' abito è sempre quello,  
 eppure chi lo guarda lo riconosce a stento,  
 tanto ha cambiato aspetto: sempre cupo e severo,  
 ora sta a testa alta, ha un'espressione allegra  
 da frate giovialone, e prima di parlare:  
 «Ha! Ha! Ha! Ha!» comincia a un tratto a sghignazzare.  
 «Magnifico! Ha! Ha! Ha! A tutti voi buongiorno!  
 Signori ufficiali, c'è chi caccia di giorno,  
 voi di notte! Le ho viste, le vostre belle prede!  
 Spennateli, quei nobili, scuoiateli per bene!  
 Se gli mettete il morso smettono di scaldare.  
 Hai acchiappato il Conte, complimenti, maggiore,  
 quel nobile grassoccio, signorino riccastro,  
 sgabbialo per non meno di trecento ducati,  
 poi passa qualche soldo anche al nostro convento,  
 e a me, che alla tua anima penso costantemente.  
 Sono un buon frate, e prego per la tua redenzione.  
 La morte sbuzza pure colonnelli e maggiori.  
 Ha scritto bene Baka: Morte manda i governi  
 agli inferni, strappa la cappa, colpisce i bigelli,  
 taglia le tele i cappucci i capelli  
 e le divise, straccia le gonne alle donne.  
 Mai satolla, sprema lacrime come la cipolla,  
 mamma Morte abbraccia e stringe forte al cuore  
 sia il bimbo addormentato che il gozzovigliatore,  
 dice Baka. Ha! Oggi siamo vivi, Maggiore,  
 ma domani crepiamo. Solo il mangiare e il bere,  
 nient'altro a questo mondo oggi ci appartiene.  
 Giudice, non è ora di dare sfogo ai denti?  
 Sediamo tutti a tavola, non fate complimenti!  
 Maggiore, due bracioline? Tenente, un bel boccale  
 Di punch, non penso proprio che possa farti male!»

E i due ufficiali: «Giusto, Padre, bere e mangiare,  
Ma che aspettiamo? Al Giudice dobbiamo pur brindare!»

Strabiliano i domestici. Il frate, un mattacchione?!  
Non sarà fuori luogo tutto quel buonumore?  
Il Giudice comanda al cuoco di eseguire:  
ecco caraffa e zucchero, bracioline e bottiglie.  
Rykov e Płut si gettano sul pasto, trangugiando  
ingordamente e intanto bevono a tutto spiano:  
ben ventitré bracioline e una caraffa intera  
Di punch si fanno fuori nel giro di mezz'ora.

Sazio e allegro il maggiore si stravacca in poltrona,  
prende la pipa, accende con una banconota,  
con la salvietta l'unto pulisce dalla bocca,  
volge il viso alle donne, scocca occhiate amene,  
e fa: «Belle signore, sarete voi il dessert!  
Quando il maschio ha pranzato, per tutti i miei galloni,  
finite le bracioline, quale dolce è migliore  
di una chiacchieratina con voi, belle signore!?  
Giochiamo a carte? A whist? Oppure a ventuno?  
Balliamo la mazurka? Eh, qui non c'è nessuno,  
in tutto il reggimento dei cacciatori, in grado  
di uguagliare il mio passo, per tutti quanti i diavoli!»  
Piegato in due, alle dame si appropinqua galante,  
Lanciando loro sbuffi di fumo e complimenti.

«Balliamo!» grida il frate. «Io quando svuoto un fiasco,  
sebbene sia un prete, la tonaca riscalzo  
e ballo la mazurka! Però, caro maggiore,  
qui beviamo e i soldati stanno fuori a gelare?  
Sbevazzino anche loro! Giudice, tira fuori  
una botte di vodka, bevano i cacciatori!  
È d'accordo, Maggiore?» «Non glielo osavo dire...».  
Sussurra il frate al giudice: «Due botti di alcol puro».  
Così, mentre il comando tracanna allegro, fuori  
danno inizio alla sbronza i baldi cacciatori.

Il taciturno Rykov continua a ingollare,  
ma Płut, ormai voglioso, smanioso di ballare,  
frascheggia con le dame, butta la pipa e prende  
la mano a Telimena, che fugge, si difende;  
allora si avvicina, fa un inchino a Sofia,  
le chiede titubante: «Una mazurka, via!  
E tu, Rykov, la smetti con quella pipa? Suoni  
bene la balalajka, dunque datti da fare,  
prendi quella chitarra e mettiti a suonare

subito una mazurka! Io condurrò le danze». Rykov comincia a stringere i bischeri, il Maggiore dichiara a Telimena con crescente fervore:

«Che io non sia più un russo, se mento! Ch'io sia figlio di un cane, se mento! Prova a chiedere in giro, e tutti gli ufficiali, l'esercito al completo, ti certificheranno: nella seconda armata, nono corpo, seconda brigata cacciatori, in tutto il cinquantesimo reggimento di fanti, a ballare mazurke, Płut batte tutti quanti! Su, madamina, vieni! Su, non ti far pregare, sennò dovrai subire il castigo militare...».

Detto ciò, compie un balzo, afferra per la mano Telimena, le bacia avido il bianco braccio; Taddeo, in piedi lì accanto, gli dà un ceffone in faccia. Bacio e schiaffo risuonano in lesta successione, come una all'altra seguono, parlando, le parole.

Płut, di sasso, si sfrega gli occhi, bianco di rabbia, grida: «È una rivolta!». Mette mano alla spada, corre a colpire: in quella il frate estrae dall'abito una terzetta. «Spara, Taddeo, dritto al bersaglio!» Taddeo l'afferra, mira, spara, fallisce il colpo, ma stordisce il maggiore e gli bruciacchia il volto. Rykov «È una rivolta!», grida chitarra in pugno, si getta su Taddeo; dal tavolo il Tribuno scaglia a man rovescia tra le teste un pugnale: Fischia e colpisce prima che si scorga il brillare. Trafigge la chitarra, vola da parte a parte: piegandosi sul fianco, Rykov sfugge alla morte. Atterrito, urlando: «Soldati! Una rivolta!», estrae la spada e arretra in difesa sulla porta.

A spade sguainate piomba dalla finestra un nugolo di nobili, con il Verghetta in testa. Maggiore e capitano chiamano i cacciatori: già il terzetto vicino corre in loro in soccorso, già sulla porta luccica un trio di baionette, seguite, un po' piegati, da tre neri berretti. Mattia, dietro la porta, la Verga ritta in alto, è pronto all'imboscata, come coi topi il gatto. Esplode una mazzata: non spacca le tre teste, ché il vecchio era un po' miope, o ha avuto troppa fretta, anticipa un po' troppo, straccia solo i berretti, cade la Verga e suona contro le baionette. Rinculano i russi, Mattia li caccia in corte.

Lì sì che c'è davvero una gran baraonda.  
 Gli alleati del Giudice si danno un gran da fare  
 a sferrare i Dobrzyński, a frantumare i ceppi;  
 i cacciatori accorrono brandendo in pugno le armi;  
 un sergente trafigge Podhajski con la lama,  
 Ferisce altri due nobili, a un terzo spara a vista:  
 ciò accade proprio accanto ai ceppi del Battista.  
 Questi ha le mani libere, già pronte alla disfida:  
 alza le mani, annoda strette le lunghe dita,  
 le abbatte in groppa a un russo: tanto il colpo è potente,  
 che il cane del fucile gli infilza faccia e tempia.  
 Scatta il cane, l'innesco però è pieno di sangue,  
 non si accende la carica: giace il sergente e langue  
 ai piedi del Battista. Questi afferra la canna,  
 la ruota a mulinello come fa col suo Asperges,  
 a due soldati semplici col calcio schianta il braccio,  
 mentre a un caporale schiaccia un bel po' la faccia;  
 gli altri impauriti arretrano. Con il suo tetto mobile,  
 l'Aspersorio protegge l'integrità dei nobili.

I ceppi ormai spezzati, le funi già tagliate,  
 i nobili si avventano sui carriaggi del frate,  
 tirano fuori sciabole, daghe, falci, spadoni,  
 schioppi; l'Annaffiatoio vi trova due tromboni  
 e una sacca di palle: uno lo riempie colmo,  
 l'altro lo cede a Sacco, il suo caro figliolo.

La ressa aumenta, è tutto un fitto sgomitare,  
 in quel bailamme i nobili non sanno schermeggiare,  
 i soldati non possono sparare, spalla a spalla,  
 acciaio contro acciaio accende la scintilla,  
 si spezzano le sciabole su baionette e falci,  
 il pugno incontra il pugno, il braccio incontra il braccio.

Rykov corre al recinto che costeggia il fienile  
 e grida ai cacciatori di por fine a una mischia  
 così disordinata: con le armi fuori uso,  
 i russi soccombevano, presi a pugni sul muso.  
 Era furente: avrebbe voluto fare fuoco,  
 ma i russi dai polacchi si distinguevan poco,  
 allora urla: «Strojtzja!» (cioè serrare i ranghi),  
 ma in tutto quel vociare non si sente il comando.

Mattia, un po' troppo vecchio per darsi al corpo a corpo,  
 si ritira facendo intorno a sé il vuoto:  
 qui con la sciabolona stacca una baionetta,  
 a guisa di stoppino strappato alla candela,  
 là, mulinando il braccio, punge, ferisce, taglia:



prudente, Mattia lascia il campo di battaglia.

Ma lo incalza deciso, con grande accanimento,  
un tiratore scelto, istruttore al reggimento,  
maestro in baionetta; tutto aggomitolato,  
rattrappito, il fucile con due mani ha afferrato,  
una mano sul cane, quell'altra a mezza canna,  
saltella, poi si acquatta, si rigira, si affanna,  
molla il braccio sinistro, drizza l'arma col destro,  
la fa guizzare come la lingua del serpente,  
la ritira di nuovo, l'appoggia sul ginocchio,  
così, a salti e rigiri, Mattia tiene d'occhio.

Mattia ha ben valutato la maestria del rivale,  
con la mano sinistra mette gli occhiali al naso,  
con la destra la Verga tiene stretta sul cuore,  
arretra, con lo sguardo controlla il tiratore,  
traballa sulle gambe, come avesse bevuto;  
si slancia il tiratore, del fatto suo sicuro,  
e per poter raggiungere più presto il fuggitivo  
si drizza, allunga il braccio, spinge avanti il fucile,  
tanto che slancio e peso quasi lo fan cadere;  
Mattia, dov'è l'attacco tra baionetta e canna,  
infilta la sua cocchia, sospinge l'arma in alto  
e abbassa la Verghetta che schianta l'avambraccio  
del russo, poi affibbia un colpo di rovescio  
che gli perfora il viso, stroncando la mascella.  
Peri così il più valido tra i russi schermidore,  
quattro medaglie al merito e tre croci d'onore.

L'ala sinistra della nobiltà, presso i ceppi,  
sta vincendo: Rasoio taglia a metà i corpi,  
stretto in mezzo ai russi, dall'alto l'Aspersorio  
fracassa roteando un bel po' di cervici:  
come la mietitrebbia, dai tedeschi inventata,  
che miete e trebbia insieme con la lama dentata,  
taglia la paglia e insieme stacca i chicchi di grano,  
Rasoio e Aspersorio, passandosi la mano,  
lavorano in pariglia abbattendo i nemici:  
l'uno batte dall'alto, l'altro sega dal basso.

Ma l'Aspersorio lascia l'imminente successo  
per correr sulla destra, ché la minaccia, adesso,  
incombe su Mattia; un giovane alfiere  
lo incalza, a vendicare il vecchio tiratore,  
con lo spuntone (un misto tra alabarda e scure,  
solo nella marina al giorno d'oggi usato,  
ma all'epoca dai fanti veniva adoperato).

L'alfiere, molto agile e svelto, un giovanotto,  
le volte che il rivale respinge un suo colpo,  
arretra; è troppo giovane perché Mattia lo insegua:  
non può che fare scudo, pressato senza tregua.  
La picca dell'alfiere gli ha inferto una ferita,  
già la scure si rizza per vibrare e colpire –  
il Battista è lontano, si ferma a metà strada,  
rotea l'arma, la scaglia dritta sotto i polpacci  
e spezza l'osso; al russo sfugge via lo spuntone,  
crolla; accorre il Battista, seguito dalla torma  
dei nobili e dai russi posti all'ala sinistra:  
intorno all'Aspersorio si è accesa ormai la mischia.

Il Battista, in difesa di Mattia, ha perso l'arma,  
e adesso la sua vita è messa a repentaglio,  
ché due russi robusti gli arrivano da dietro,  
quattro mani lo afferrano per i lunghi capelli;  
li tirano, tenendo i piedi ben piantati,  
come funi dell'albero ritto sulla tartana;  
invano l'Aspersorio mena colpi all'indietro,  
barcolla – e in quella scorge Gervaso, lì vicino,  
che combatte. Gli grida: «Gesù mio! Temperino!»

Da quel grido il Chiavaio capisce lo sgomento  
del Battista, si volta e abbatte la sua lama  
tra le mani dei russi e la sua folta chioma;  
rinculano i soldati urlanti di spavento,  
ma impigliata ai capelli resta appesa una mano,  
grondante sangue. A guisa di un piccolo aquilotto  
che immerge un artiglio nel corpo del leprotto,  
con l'altro aggrappa il tronco, che la preda non sfugga;  
la lepre, dibattendosi, trancia il rapace in due:  
infilzato nel legno resta l'artiglio destro,  
con l'altro, sanguinante, vola nella foresta.

Libero, l'Aspersorio si guarda a destra e a manca,  
allunga il braccio, cerca, richiede, implora un'arma,  
intanto sferra pugni dritto sul tronco eretto,  
tenendosi ben stretto al fianco di Gervaso,  
finché nel brulicame scorge suo figlio Sacco.  
Sacco punta la destra armata di trombone,  
con la sinistra traina un mostruoso bastone  
incrostato di selci, di gobbe, groppi e nodi  
(nessuno, oltre il Battista, di sollevarlo è in grado).  
Appena l'Aspersorio vede l'amata clava,  
l'afferra, poi la bacia, fa un salto di esultanza,  
la rotea sulla testa, l'abbevera di sangue.

La Musa che cantasse le stragi ch'egli fece,  
sarebbe dichiarata indegna d'ogni fede.  
Come quella donnetta che a Vilno, dalla cima  
della sacra Ostra Brama, intravvide per prima  
il generale russo Dejev che stava aprendo  
le porte, con al seguito l'intero reggimento  
cosacco, e un cittadino, di nome Czarnobacki,  
che fece fuori Dejev e i tutti suoi cosacchi.

Basta dire che accadde ciò che prevede Rykov:  
i russi, nel disordine, soggiacquero al nemico.  
Ventitré cacciatori privati delle vite,  
più di trenta gementi, cosparsi di ferite,  
chi scappa nel frutteto, tra il luppolo, sul fiume,  
chi si nasconde in casa, protetto dalle dame.

La nobiltà trionfante corre tra grida e lazzi,  
chi a spogliare il nemico, chi dritto ai barilozzi;  
solo il frate è estraneo a quei festeggiamenti.  
Lui non ha combattuto (ovvio, ai combattimenti  
la chiesa pone il veto), ma da uomo provetto  
catechizzava tutti, girava per il campo,  
incitava alla lotta, con la mano e lo sguardo.  
Ora richiama i nobili a unirsi per colpire  
Rykov, e finalmente il trionfo conseguire.  
Gli ha già inviato un messo: se vuole uscirne illeso,  
dovrà deporre le armi; se tarderà la resa  
il frate darà l'ordine che siano circondati  
E in men che non si dica verranno sterminati.

Rykov non ha intenzione di chiedere perdono;  
intorno a sé ha raccolto già mezzo battaglione,  
grida: «Armi in pugno!» – i ranghi impugnano le armi,  
sferragliano i fucili, già prima caricati,  
grida: «Puntate!» – luccica l'acciaio delle canne,  
grida: «Fuoco di fila!» – rimbombano gli spari,  
chi fa fuoco, chi innesca, chi afferra tra le mani  
l'arma, un fischiar di palle, lo scricchiolar dei cani.  
La fila assomiglia a un rettile ondeggiante  
che agita mille zampe contemporaneamente.

Vero è che i cacciatori, gonfi di alcol puro,  
mirano male, sbagliano, feriscono qualcuno,  
ma qualcuno ne uccidono: due Mattia hanno ferito,  
ed un Bartolomeo hanno colpito a morte.  
Hanno pochi archibugi per rispondere al fuoco,  
vogliono con le sciabole lanciarsi sul nemico,  
ma gli anziani li frenano: fischia e ustiona il piombo,

disperde, di lì a poco farà un'ecatombe,  
già si ode tintinnare sui vetri della casa.

Taddeo, rimasto in casa a custodir le dame,  
su ordine dello zio, nella mala parata  
corre fuori, e lo segue di corsa il Ciambellano  
con la sua scimitarra, che Tommaso gli ha dato;  
Taddeo si unisce ai nobili e si pone al comando.  
I nobili lo seguono, corre a spada levata,  
il nemico li attende, sferra una mitragliata.  
Cade Isajewicz, Wilbik, Rasoietto è ferito;  
Mattia e il frate li fermano, l'impeto si è esaurito,  
guardano in giro, arretrano; il russo se n'è accorto,  
il capitano Rykov si appresta a dare il colpo  
finale, a cacciar via dalla corte il nemico  
e a prendere possesso del palazzetto antico.

«Pronti all'attacco!», grida. «Le baionette in canna!  
Avanti!». I cacciatori partono a testa bassa,  
vano è fermare l'urto frontale dei soldati,  
vani i colpi sparati da tutti e due i lati,  
Oramai mezza corte viene dai russi invasa,  
Rykov mostra la spada sulla soglia di casa,  
grida: «Giudice, arrenditi! Sennò dò fuoco a tutto!»  
«Brucia, che dentro il fuoco a friggerti ti butto!»

O casa dei Soplica! Se le tue mura chiare  
sotto l'ombra dei tigli brillano ancora intatte,  
se là ancor oggi i nobili siedono al ricco desco  
del Giudice ospitale, brinderanno di certo,  
bicchieri su bicchieri, al nostro Annaffiatoio:  
grazie a lui Soplicowo non venne rasa al suolo!

Finora non si era distinto per coraggio;  
eppure fu il primo a esser liberato,  
nel carro trovò subito il suo amato trombone,  
con un sacco di palle: non si sentiva in forma,  
non voleva combattere così, proprio a digiuno;  
raggiunse quindi in fretta la botte di alcol puro,  
portò il flusso alla bocca con il palmo a cucchiaino;  
caldo e rifocillato alzò l'Annaffiatoio,  
si aggiustò il cappello, calcò le palle a fondo,  
borrò il foro d'innescò, poi si guardò attorno:  
l'onda di baionette sul campo di battaglia  
sta investendo i nobili, li picchia e li sparpaglia;  
chino sin quasi a terra, egli rimonta l'onda  
lungo il cortile e affonda in mezzo all'erba folta,  
si piazza sul terreno che un orticaio infesta,

e fa dei gesti a Sacco, dei cenni con la testa.

Sacco, col suo trombone, difendeva la casa,  
tra le cui mura c'era la sua Sofia adorata:  
costei non era certo di Sacco invaghita,  
ma lui l'amava sempre, pronto a offrirle la vita.

Mentre i soldati in marcia penetrano nell'ortica,  
l'Annaffiatoio preme il grilletto e dall'ampia  
tromba dodici palle sui cacciatori scaglia,  
Sacco un'altra dozzina, la truppa si sparpaglia.  
Sgomenta e presa in trappola, arretra, si divide,  
abbandona i feriti: il Battista li uccide.

Il fienile è lontano; ardua è la ritirata,  
perciò Rykov si piazza accanto allo steccato,  
blocca la compagnia che stava scantonando,  
cambia i ranghi: una fila la dispone a rettangolo  
formando un cuneo aguzzo, e colloca i due lati  
rasente agli steccati. Ben fatto: dal castello  
infatti arriva il Conte con la cavalleria.

I russi lo tenevano sott'occhio nel maniero,  
ma quando, spaventata, la scorta fugge via,  
nell'udire gli spari sale in arcione e assieme  
ai suoi fedeli irrompe col brando inalberato.  
«Mezza compagnia! Fuoco!», ordina il capitano.  
Un filo infuocato sprizza tra le culatte,  
le canne nere vomitano più di trecento palle.  
Tre cavalieri cadono feriti, un altro è morto.  
Cade d'arcione il Conte; Gervaso urla, stravolto  
corre in aiuto, ha visto che puntano il fucile  
contro l'ultimo Horeszko (in linea femminile).  
Il frate era vicino, copre il Conte col corpo,  
in vece sua riceve il colpo, lo trae fuori  
da sotto l'animale, lo porta via; ai nobili  
ordina di disperdersi, mirar con precisione,  
risparmiare pallottole, cercare protezione.  
Al momento opportuno il Conte attaccherà.

Taddeo comprende il piano del frate, e con impegno  
lo esegue; sta nascosto dietro il pozzo di legno,  
siccome è sobrio e abile nell'usar la doppietta  
(se la buttavi in aria, colpiva una moneta),  
fa fuori a coppie i russi, scegliendo tra i graduati:  
prima ammazza un feldwebel, poi abbatte – alternati –  
due sergenti, sparando da tutte e due le canne,  
trascoglie tra i galloni al centro del triangolo,

là dove sta il comando; Rykov furente sbraita,  
 sbatte i piedi, addenta la coccia della spada.  
 «Maggiore Płut!», esclama, «sai come andrà a finire?  
 Tra un po' il comando intero va a farsi benedire!»

Grida Płut a Taddeo, colmo di rabbia e sdegno:  
 «Polacco! Ti nascondi dietro un pozzo di legno!?  
 Non esser vile, esci, battiti con onore,  
 da buon soldato!» Allora Taddeo gli risponde:  
 «Se sei un cavaliere così ardito, maggiore,  
 perché stai alle spalle dei tuoi cacciatori?  
 Tu non mi fai paura, esci da quel recinto,  
 ti ho schiaffeggiato, e ora son pronto a darti il resto!  
 Perché spargere sangue! È tra me e te l'alterco,  
 decida il vincitore una sfida a duello.  
 Dal cannone allo spillo, scegli tu pure l'arma,  
 sennò ti sparo come a un lupo nella tana!»  
 Disse, e fece fuoco, partì un colpo preciso:  
 un tenente, al fianco di Rykov, restò ucciso.

«Maggiore», il capitano sussurra, «tanto vale  
 che vendichi in duello quell'affronto mortale.  
 Se a uccidere quel nobile non sarai tu, ma un altro,  
 vedi, Maggiore, allora non laverai l'oltraggio.  
 Dobbiamo incitare quel nobile a uscire,  
 servirà la tua spada, se non serve il fucile.  
 "La pallottola è scema, la spada è intelligente":  
 parole di Suvorov. Maggiore, fatti avanti,  
 sennò ci ammazza tutti; guarda, ci ha nel mirino!»  
 Al che il maggiore dice: «Rykov, mio caro amico,  
 fratello, con la spada tu sei tra i più valenti...  
 Oppure, sai che faccio? Mando uno dei tenenti.  
 Io sono il maggiore, lascerei allo sbando  
 il battaglione, se non restassi io al comando».  
 Allora Rykov alza la spada, esce in campo,  
 grida «Cessate il fuoco!», sventola un panno bianco.  
 Chiede a Taddeo che arma maggiormente gli aggrada,  
 dopo un breve colloquio, decidono: la spada.  
 Taddeo non ce l'aveva; la cercano, ma a un tratto  
 sbuca il Conte armato a infrangere quel patto.

«Scusa, signor Soplica! Hai sfidato il maggiore,  
 ma io col capitano ho un più vecchio rancore,  
 egli nel mio castello ("Nel nostro", lo interrompe  
 Protaso) coi suoi sbirri ha fatto irruzione,  
 Rykov, l'ho visto in faccia, mentre stringeva in lacci  
 tutti quanti i miei jockey, assieme ai suoi bravacci.  
 Lo punirò nel modo in cui punii i briganti

presso l'arce che i siculi chiaman Rocca Birbante».

Si rallegrano tutti, cessa il fuoco, i soldati guardano incuriositi lo scontro tra i due capi. I due muovono il passo prestando il fianco al fianco, con l'occhio destro torvo si lanciano occhiate, con la mano sinistra si scoprono il capo, fanno un cortese inchino (così vuole l'usanza: prima un saluto urbano, e dopo la mattanza). Già s'urtano le spade, già crepita l'acciaio, puntano i piedi, i prodi, poi piegano una gamba, un passetto in avanti e indietro, saltellando.

Ma Plut, quando Taddeo si appressa a lui di fronte, consulta sottovoce il caporale Gont, il tiratore principe della sua compagnia. «Gont», gli dice il Maggiore, «vedi quella canaglia? Se gli pianti una palla proprio sotto la quinta costola, tu ti becchi quattro rubli d'argento». Gont punta l'arma, piega la faccia sopra il cane, i compagni lo coprono con le loro gabbane; mira, non alla costola, bensì dritto al cervello, spara, manca di poco, ché perfora il cappello. Taddeo si gira, e in quella l'Annaffiatoio piomba su Rykov, con i nobili, gridando «Traditori!» Taddeo lo copre, Rykov riesce appena in tempo a rientrare nei ranghi del suo reggimento.

I Dobrzyński e i Lituani, scordatisi l'antico antagonismo, assieme assalgono il nemico, s'incitano a vicenda, stretti da fratellanza. I Dobrzyński, vedendo Podhajski che avanza mietendo i cacciatori con la falce fienaja, esplodono di gioia: «Viva! Viva Podhaje! Forza, fratelli, avanti! Viva i Lituani, evviva!» Gli Skoľuba, al vedere il Rasoio che arriva, seppur ferito, con la sciabola tra le mani, gridan: «Viva i Mattia! Evviva i Masuriani!» Li spalleggiano, insieme corrono sui soldati, invano li trattengono Mattia Dobrzyński e il frate.

Mentre i russi subiscono questo attacco frontale, lascia il campo il Tribuno, si reca nel giardino; al suo fianco il prudente Protaso ascolta attento gli ordini che il Tribuno gli mormora all'orecchio.

C'era in giardino, proprio appresso allo steccato dove Rykov aveva piazzato il suo trilatero,

un vecchio essiccatoio per il formaggio, fatto di travi incrociate, somigliante a una gabbia. Lì erano ammassate lucenti forme bianche, e intorno, a essiccare, grossi mazzi di salvia, di cardi santi e timo che con estrema cura conserva e immagazzina la moglie del Tribuno. L'essiccatoio, in alto, era largo tre tese, e in basso era sorretto soltanto da una pertica, a nido di cicogna. La pertica – di quercia vecchia e mezza marcia – ormai era malferma. Più di una volta il Giudice era stato avvertito che forse era il caso di demolire il sito, corroso ormai dal tempo. Ma più che smantellarlo o dislocarlo, il Giudice voleva ripararlo. Aveva rinviato la ristrutturazione, rincalzando la pertica con altri due puntoni. Così consolidato, il fragile edificio, da dietro lo steccato, incombeva su Rykov.

Armati di due stanghe lunghe, a mo' di lancieri, avanzano in silenzio il Tribuno e l'Usciere; li segue l'intendente e – anche lui nascosto nella canapa – il cuoco, piccolo però tosto. Incastrano le stanghe tra pertica e tettoia, vi si appendono e spingono con quanta forza in corpo, come i battellieri che alano la barca arenata agli scogli e la spingono al largo.

Un crack! La gabbia, al peso delle forme e del legno, vacilla, piomba a terra, lascia sui russi il segno: schiaccia, ferisce, uccide; dov'erano i soldati giacciono travi, morti, formaggi accatastati non più bianchi, ma lordi di sangue e di cervella. Già tuona l'Aspersorio, il Rasoio scintilla, il Verga trincia, il Conte con la cavalleria si lancia sui superstiti sbandati e fuggitivi.

Solo otto cacciatori con il sergente a capo resistono; arriva Gervaso: nove canne lo puntano alla testa; lui rotea il Temperino correndo incontro ai colpi; gli sbarra il cammino il frate, lo sgambetta, ruzzolano al suolo. Cadono proprio mentre il plotone fa fuoco; il sibilo del piombo è appena terminato, che già Gervaso si alza, nel fumo si è gettato, decapita due teste; fuggono in campo aperto atterriti, Gervaso insegue, incalza, squarta; corrono nel cortile, piombano nel granaio



seguiti come un'ombra dal tenace Chiavaio  
 che sui loro gropponi si lancia a peso morto,  
 sparisce dentro il buio, ma continua lo scontro,  
 ch  dal portone s'odono schiamazzi e bastonate.  
 D'un tratto tutto tace: esce solo Gervaso,  
 col brando insanguinato.

È vinta la battaglia,

la nobilt  sui russi superstiti si scaglia;  
 Rykov, rimasto solo, non vuol deporre il ferro,  
 si batte; il Camerlengo gli si avvicina, serio,  
 e alzando la sua sciabola dice con tono austero:  
 «Capitano! La resa non macchier  il tuo onore!  
 O sventurato e prode cavaliere, ci hai dato  
 prova del tuo coraggio; la resistenza   vana,  
 tu sei mio prigioniero, la lotta   ormai finita,  
 consegna l'arma e avrai salvi onore e vita!»

Il capitano, vinto dal nobile sermone,  
 si inchina e al Camerlengo offre la nuda lama  
 e «Fratelli polacchi!», ad alta voce esclama,  
 «Ahim , avessi avuto almeno un cannone!  
 Suvorov mi diceva: "Rykov, fai attenzione,  
 mai contro i polacchi, se non hai un cannone!"  
 Il Maggiore ha concesso di bere ai cacciatori,  
 si sono ubriacati, l'ha fatta troppo grossa!  
 Risponder  allo zar, spettava a lui il comando.  
 Io sar  vostro amico, esimio Camerlengo.  
 Dice un proverbio russo: quando si ama tanto,  
 si litiga altrettanto. Voi siete forti a bere,  
 forti a menar le mani, ma vi prego, signori,  
 smettete di far scempio dei miei cacciatori».

Udit  ci , solleva la spada il Camerlengo,  
 e ordina all'Usciere di proclamare il bando  
 di tregua generale, di curare i feriti,  
 di portar via i cadaveri, di arrestare i soldati.  
 Cercano a lungo Plut: immerso nell'ortica  
 giaceva come un morto, ma ritorn  in vita  
 quando si accorse che era conclusa la battaglia.

Cos  ebbe fine l'ultima incursione in Lituania.

CINZIA DE LOTTO

ČIČIKOV AL BALLO (UNA LEZIONE SU GOGOL')

Il tema della danza e del ballo nella letteratura è inesauribile, ed anche l'opera di Nikolaj Gogol' ne offre una ricca serie di esempi. Sceglierò qui soltanto una breve scena fra le tante, per costruire una lezione su Gogol'. La densità stilistica dell'episodio lo consente; e il 'genere' di questo mio contributo vuole essere un omaggio a Marisa Ferrazzi – studiosa che ha sempre saputo trasmettere ai suoi allievi conoscenze, passione e metodo. Così la voglio ricordare e ringraziare.

1. Le scene di ballo si possono considerare un *topos* letterario della narrativa ottocentesca russa. «Evento strutturale» (Lotman 1994, 91)<sup>1</sup> della società dell'epoca, il ballo entra nelle opere letterarie non soltanto come sfondo e testimonianza di un mondo e di una società, ma, molto spesso, come elemento investito di forti potenzialità dinamiche nell'economia dell'intreccio.<sup>2</sup> Rivestono questo carattere anche le scene di ballo nelle opere di Gogol', che tuttavia per molti altri aspetti presentano tratti anomali, o comunque di una peculiarità che ne giustifica un'analisi specifica. Mi riferisco qui non tanto agli episodi in cui i personaggi danno vita a momenti di danza (*tanec*) in contesti non mondani, come accade ad esempio in alcuni racconti di *Večera na chutore bliz Dikan'ki*, o in *Vij* e in *Taras Bul'ba*, quanto piuttosto al *bal* come evento mondano, nelle sue pur differenti ambientazioni. Le scene più significative sono quelle di *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s*

---

<sup>1</sup> La definizione di Lotman si trova nel saggio *Bal*, di cui ho di recente proposto la traduzione italiana (in Colombo-Genetti 2009, 407ss.).

<sup>2</sup> Cfr., a titolo d'esempio, R. Gayraud, *Après le bal, ou le bal chez Tolstoj* (in Montandon 1998, 347ss.); C. De Lotto, *La «grammatica del ballo» in Lev Tolstoj* (in Colombo-Genetti 2009, 171ss.).

*Ivanom Nikoforovičem*, di *Nevskij prospekt* e infine di *Mertvye duši*, di cui tratterò in questa sede, focalizzando l'attenzione sul ballo del capitolo I.

Nel primo volume di *Mertvye duši*, infatti, le scene di ballo sono due, entrambe cruciali nell'economia del *sjužet*. La prima si trova nel capitolo I e funge da *zavjazka*, poiché vi si allacciano quei fili che muoveranno poi le vicende dell'intero poema. Nel capitolo VIII, invece, quando Čičikov ha completato tutte le visite, portato a buon fine l'acquisto delle «anime morte», e potrebbe brillare in società nelle nuove vesti di possidente, durante il secondo ballo a casa del governatore si realizza una *razvjazka* tutt'altro che trionfale: lo smascheramento del protagonista e della sua impresa, il prologo del fallimento e della fuga.

Sia nell'uno che nell'altro caso, quella che si può definire la partitura canonica del *topos* letterario del ballo (preparazione, con toilette personale e vestizione; percorso per recarvisi; arrivo, ingresso, incontri e presentazioni; inizio e svolgimento del rituale delle danze; conversazioni) trova un'esecuzione imprevedibile, che ne trasfigura ogni movimento, spesso lo stravolge, ed è caratterizzata da un'estrema densità, quasi un concentrato dei procedimenti stilistici su cui si costruisce l'intero poema. La scena del capitolo I, in particolare, funge in un certo senso da *ouverture*. Sul piano dell'intreccio, da lì si dipartono le linee su cui si costruisce l'architettura del primo volume: Čičikov ritrova le personalità eminenti della città di NN, conosciute nei giorni precedenti, e fa la conoscenza di alcuni dei proprietari terrieri che visiterà nei giorni successivi; durante la serata in casa del governatore vengono anticipati nei loro tratti indelebili i tipi e i caratteri che si dispiegheranno nei capitoli successivi; vengono formulate alcune tematiche che formeranno contrappunti e *leitmotiv* nel corso dell'intero poema. E, soprattutto, nelle pagine dedicate al ballo troviamo un compendio delle strategie narrative, linguistiche e stilistiche che determinano l'unicità della poetica gogoliana.

2. Per prepararsi alla sua serata di esordio, Čičikov ha bisogno di «с лишком два часа времени» (VI, 13);<sup>3</sup> poco meno di Evgenij

---

<sup>3</sup> Qui e in seguito le citazioni dalle opere di Gogol' sono tratte da Gogol' PSS; indico fra parentesi, a piè delle citazioni stesse, il volume e la pagina. Eventuali traduzioni di brevi passi e singole espressioni sono mie, ma per

Onegin («Он три часа по крайней мере / Пред зеркалами проводил», I-XXV), che però si dedica ad una toilette oltremodo elaborata, mentre le due ore abbondanti di Čičikov non sono che la dilatazione iperbolica di un'unica azione: lavarsi scrupolosamente il viso e asciugarlo strofinandolo energicamente. Il momento della toilette, tradizionale prologo delle scene di ballo e occasione ideale per completare o approfondire la descrizione di un personaggio, non aggiunge pressoché nulla alla celebre non-descrizione di Čičikov dell'*incipit*, e il suo ritratto non esce dall'indeterminatezza:

он приказал подать умыться и чрезвычайно долго тер мылом обе щеки, подперши их изнутри языком; потом, взявши с плеча трактирного слуги полотенце, вытер им со всех сторон полное свое лицо, начав из-за ушей и фыркнув прежде раза два в самое лицо трактирного слуги (VI, 13).

L'intera procedura si riduce a pochi gesti di prosaica quotidianità. Ma in questo balenare di frammenti di faccia emerge un motivo che risuonerà nel corso dell'intero poema sviluppandosi in infinite variazioni: il volto umano negato, deformato, smembrato, ridotto in pezzi. È la manifestazione estrema di quel processo di deformazione che l'immagine dell'essere umano patisce in Gogol' (cfr. Bočarov 1985, 130), e che nel poema compare fin dalle prime pagine con alcuni fulminei 'non-ritratti': i volti assenti del giovanotto che osserva il calesse al suo ingresso in città, fermo immagine di una comparsa fatta del solo abito, e del servo della trattoria, di cui a causa dei concitati movimenti «даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо» (VI, 8); il volto di un venditore – un samovar rosso con la barba nera – e il ritratto di Petruška: due labbra e un naso molto grossi. Il semblante di Čičikov, invece, è fatto di due guance, un viso pieno, due orecchie e (compaiono poco dopo, mentre si veste) due peli che escono dal naso. Le guance, tese e deformate dall'interno dalla lingua, sembrano svolgere in questo *collage* la funzione di *komandir* di cui Gogol' parla nella prima variante della scena di ballo, dove, proprio osservando gli invitati, formula la sua visione del volto umano composto da parti autonome ma regolate da una gerarchia (cfr. VI, 332). Nel contempo l'immagine si salda direttamente alla toilette di Čičikov nel secondo ballo del poema (cap. VIII): operazione di

---

alcune scelte sono in debito con le soluzioni di Paolo Nori (*Anime morte*, Feltrinelli, Milano 2010).

durata letteralmente iperbolica – «от самого создания света не было употреблено столько времени на туалет» (VI, 161) – ma altrettanto priva di senso e finalità concreta, poiché Čičikov si dedica esclusivamente ad esaminare il proprio volto allo specchio in un incredibile crescendo di smorfie. Inizialmente gli sberleffi mimano delle espressioni, poi si trasformano in versi insensati, suoni incomprensibili e movimenti disordinati di tutto il corpo. È una «commedia delle convulsioni», un «mimetismo comico» (Jampol'skij 1996, 30) in cui tutta la comicità si esaurisce negli effetti delle contrazioni muscolari, imprevedibili perché generate esclusivamente da riflessi automatici. Il volto di Čičikov non è una maschera immobile, come quella di Manilov, Sobakevič o Pljuškin; piuttosto, come lo stesso Čičikov, è una maschera che si svela nei gesti, «заплывшая плотью» (Гунжанов 1997, 202-204): che si riempie, si copre e cola di carne e di grasso.

La commedia dei gesti di questo volto-maschera avviene allo specchio, dinanzi al quale Čičikov si sdoppia, anzi, si moltiplica; nel gioco di riproduzioni e imitazioni l'originale finisce per perdersi, il soggetto scompare in una dimensione impersonale – «Пробовалось сообщить ему множество разных выражений» (VI, 161) – in cui vi è già uno straniamento del personaggio rispetto alla propria immagine riflessa. Infatti, in sé e per sé qualsiasi specchio mostra «un altro 'io': un 'io-doppio', un 'io in un altro mondo', un 'io a parte' – e l'ultimo 'io' è già un 'egli'» (Zoljan 1997, 159). Qui, tuttavia, il processo di sdoppiamento va oltre, sino alla celebre chiusa della pantomima, con l'eroe che si dà un buffetto e si fa una battuta: «Наконец он слегка трепнул себя по подбородку, сказавши: "Ах ты мордашка эдакой!" – и стал одеваться» (VI, 161).

Non è certo un caso se Dostoevskij fa una parodia di questa scena proprio in *Dvojniki*, dove Goljadkin, già sull'orlo del proprio sdoppiamento ed esattamente un attimo prima del suo fortunoso ingresso al ballo, si produce in un gesto simile, accompagnato da una battuta che riecheggia quella gogoliana: «Эх ты, фигурант ты эдакой! – сказал господин Голядкин, ущипнув себя окоченевшею рукою за окоченевшую щеку, – дурашка ты эдакой, Голядка ты эдакой, – фамилия твоя такова!..» (Dostoevskij PSS, I, 132). D'altronde, la natura 'gogoliana' di

Goljadkin<sup>4</sup> si svela inequivocabilmente proprio nella scena del ballo; così come al ballo si realizza appieno, rifrangendosi nel gioco di specchi della scena corale, la natura proteiforme e mimetica del protagonista di *Mertvye duši*.

3. Mentre fa la sua toilette, Čičikov si veste: «Потом надел перед зеркалом манишку, выщипнул вылезшие из носу два волоска и непосредственно за тем очутился во фраке брусничного цвета с искрой» (VI, 13).

La vestizione per il ballo è una circostanza che spesso offre agli autori un terreno adatto per descrizioni di ambiente e di costume, e consente di mettere in luce tratti del carattere dei personaggi. Si pensi, per citare due esempi molto diversi fra loro, alle celebri scene in cui si vestono per il ballo Nataša Rostova (*Vojna i mir*, II, 3, cap. 14), ed Evgenij Onegin (I-XXVI). Nel poema gogoliano la procedura invece è fulminea: immediatamente, d'un tratto (*neposredestvenno*) Čičikov si ritrovò (*očutiljsja*: come in una condizione o in luogo in cui si capita senza volerlo) con addosso quel frac che compare adesso e nel corso dell'opera finirà per identificarsi con lui. È quasi una trasformazione magica, che dimostra una volta di più come l'abito sia in Gogol' principio attivo, capace di creare, definire o trasformare un personaggio (cfr. De Lotto 2003, 79); è attributo simbolico, espressione del motivo definito da Michail Vajskopf «мотив дорожного переодевания перед встречей-испытанием», la cui massima realizzazione è proprio in *Mertvye duši*, dove «одежда и все повадки протейического лицемера Чичикова представляют собой целенаправленное сокрытие его подлинной души» (Vajskopf 1993, 252). Ed in effetti Čičikov si veste per affrontare la prova iniziatica con cui ha inizio il suo viaggio. La supererà con successo, mentre fallirà la prova finale e decisiva, il secondo ballo.

Anche nel capitolo VIII il momento della vestizione è fugace, inconsistente in sé. In concreto sappiamo solo che Čičikov indossa le bretelle e si fa il nodo alla cravatta; le operazioni alimentano il buonumore e l'autocompiacimento che si erano impadroniti di lui

---

<sup>4</sup> Fra i molti studi sull'argomento, cito qui un originale tentativo di leggere il nome del personaggio dostoevskiano, Jakov, come un anagramma di *Ja – Kovalev*; e la forma più frequente con cui il protagonista di *Dvojniki* viene nominato, *Gospodin Goljadkin*, come una presenza criptata del nome Gogol' (cfr. Konstantinova 2006, 97).

durante la pantomima allo specchio, di cui si assiste, in sostanza, a una prosecuzione: «он расшаркивался и кланялся с особенною ловкостью и хотя никогда не танцевал, но сделал антраша. Это антраша произвело маленькое невинное следствие: задрожал комод, и упала со стола щетка» (VI, 161-162). I movimenti convulsivi del volto si propagano al corpo, in una successione generata da un meccanismo in bilico fra la ripetizione automatica e la goffaggine, un mimetismo primitivo e infantile come la comicità che scaturisce dalle smorfie e dall'imprevedibile «commedia delle convulsioni».

In ultima analisi, dunque, si può dire che gli episodi della preparazione di Čičikov alle due serate di gala sfruttano le potenzialità di una situazione tradizionale all'interno del *topos* letterario del ballo per mostrare il protagonista nelle sue caratteristiche essenziali: una creatura quasi priva di forma, dotata della capacità di adattarsi e plasmarsi, sdoppiarsi e moltiplicarsi, permanendo sempre nella dimensione che più le è consona, quella della medietà che svuota di senso anche le espressioni del volto e i movimenti del corpo.<sup>5</sup>

4. Ora Čičikov sta per fare il suo ingresso al ballo, evento che ne segna l'esordio in società nella città di NN. Il percorso dalla locanda alla casa del governatore lo porta «по бесконечно широким

---

<sup>5</sup> Jurij Mann vede nel «ritratto dinamico» di Čičikov del capitolo VIII «una sorta di analogo comico, camuffato» delle strofe che, nel capitolo I di *Evgenij Onegin*, descrivono la preparazione al ballo dell'eroe puškiniano (Mann 1987, 58) e ricorda come nella prima versione dell'episodio Gogol' dichiarasse di volersi scostare dalla tradizione: «В старину Гомер, позже Сервантес, Вальтер-Скотт и Пушкин любили живописать туалеты» mentre lui, al lettore che vorrebbe vedere Čičikov lavarsi e indossare il suo frac color rosso mirtillo picchiettato, risponde: «Просто не хочу говорить об этом. [...] и вместо того, чтобы рассказывать, как герой наш одевался, беру тебя за руку и веду прямо на бал к губернатору» (VI, 330-331). In seguito Gogol' ritira l'accenno polemico nei confronti della tradizione ed inserisce la descrizione della toilette di Čičikov. Mann si sofferma ad analizzare il significato narratologico di questo cambio di prospettiva (cfr. Mann 1987, 59ss.); rimanendo nell'ambito del tema qui trattato, si può invece notare come Gogol' finisca per esaudire alla lettera le ipotetiche richieste del suo lettore, disattese nella prima variante del capitolo VIII («видеть, как Чичиков наденет фрак брусничного цвета с искрой и станет умываться», VI, 330), ma lo faccia, nella variante definitiva, spostando la scena di Čičikov che si lava e indossa il frac al capitolo I, com'è in effetti più appropriato alle esigenze di presentazione del personaggio.

улицам, озаренным тощим освещением из кое-где мелькавших окон» (VI, 14); una città immobile e deserta come la parte più povera di Pietroburgo – «кое-какие пустынные улицы с тощим освещением» (III, 158) – che in *Šinel'* Akakij Akakievič, con addosso la nuova mantella, attraversa per andare ad una festa nella casa di un superiore. E come nella *povest'*, anche nel poema l'arrivo alla serata di gala è segnato da forti contrasti ombra/luce. La casa del governatore è illuminata «хоть бы и для бала»;<sup>6</sup> «вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Всё было залито светом» (VI, 14). Un ingresso che si potrebbe definire un'apertura stereotipata sulla scena del ballo, se non fosse per una vena di grottesco: in una realtà così opaca come quella della città di NN di colpo risplende un bagliore «spaventoso», prodotto non solo dalle candele e dalle lampade, ma addirittura dagli abiti delle signore. Poi l'alternanza luce/ombra, chiaro/scuro si protrae nell'attacco della celebre metafora, che merita di essere citata una volta di più, per intero:

Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая клюшница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами. (VI, 14)

---

<sup>6</sup> La casa è illuminata «come se ci fosse un ballo», e infatti c'è un ballo. Alogismi quasi subliminali corrono sul filo della «contraddizione fra la costruzione grammaticale e il senso» (Mann 1996, 257), che può essere sottile sino all'ambiguità.



È un esempio antologico di metafora gogoliana, caratterizzata dall'abnorme sproporzione fra i due termini, con una dilatazione ipertrofica del secondo, che finisce per creare un microsoggetto autonomo; il quale, tuttavia, nel suo sviluppo si rivela organico ad alcuni dei motivi fondamentali del poema. Le mosche sono parassiti, come i funzionari della città in cui è arrivato Čičikov, o di quella in cui è arrivato Chlestakov, o di un'altra qualsiasi della sconfinata provincia russa. Le une e gli altri si comportano da veri padroni, e mangiano approfittando della cecità di chi li controlla; mangiano a gruppi o alla rinfusa, mangiano talmente tanto che sono ormai sazi e si radunano solo per mostrarsi, pavoneggiarsi e farsi reciproche, inutili moine.

Ma la portata della metafora non si esaurisce su questo piano quasi allegorico. La sua stessa struttura fa sì che il primo termine – i danzatori – finisca per essere fagocitato e alla fine si identifichi con il secondo – le mosche. Scompare ogni gerarchia fra i due mondi; si cancella, come spesso accade in Gogol', il confine fra mondo animale ed umano, ed anche fra mondo animato e inanimato; si realizza cioè quella compenetrazione, confusione e intercambiabilità vivo/morto che pervade *Mertvyje duši* a tutti i livelli, a partire dalla polisemia del titolo. Qui abbiamo da un lato i personaggi che sono semplicemente dei «frac neri», uno dei tanti esempi di abiti animati che si incontrano in tutte le opere di Gogol'. Dall'altro un insetto che, oltre ad essere simbolo di parassitismo, è dai tempi dei tempi associato al demonio, e prima ancora ai cadaveri, alla sporcizia e alla decomposizione. Anche nel ricco bestiaro del poema le mosche significano abbandono, sporcizia, oppure nullità e bassezza<sup>7</sup> e, soprattutto, sono segno desolante di morte nel mondo dei vivi; quando Čičikov rammenta a Sobakevič che i contadini di cui egli tesse le lodi sono tutti morti, chiudendo il cerchio del suo paradossale ragionamento Sobakevič gli chiede quale sia invece il valore di chi sta ancora sulla terra: «Что это за люди? мухи, а не люди» (VI, 103). Nella contrapposizione perso-

<sup>7</sup> Nel podere di Pljuškin «люди умирали, как мухи» (VI, 108). Il fra-seologismo acquista nuovo spessore semantico per l'abbondanza di questi insetti nella casa: tre mosche galleggiano in un liquido dentro un bicchierino, fra le cianfrusaglie ammuffite sulla scrivania (VI, 115); ancora mosche stanno sul fondo del calamaio dove il vecchio intinge la penna per stilare l'elenco delle sue 'anime morte' (cfr. VI, 127). In una cancelleria c'è la metamorfosi di un direttore: un Prometeo con i subordinati, aquila che si trasforma in pernice con i superiori, e quindi in mosca, se non in granello di sabbia (cfr. VI, 49-50).

ne/mosche l'opposizione vivo/morto si esprime al livello più profondo, quello della vita e della morte dell'anima; e le mosche sono l'immagine dei morti viventi, di quelli che si annoverano tra i vivi, ma non si possono neppure definire persone.

Ma nell'economia del poema la metafora acquista un senso particolare anche all'interno della serata di gala a cui partecipa Čičikov, dove costituisce, a ben vedere, l'unica immagine del ballo in senso stretto. Innanzi tutto vi trova un prolungamento il motivo emerso nella toilette di Čičikov: l'inconsapevole automaticità del comportamento di corpi che, moltiplicati specularmente, danno vita a una moltitudine di esseri tutti uguali, indistinguibili gli uni dagli altri. Ma questi esseri si identificano, come si è visto, con le mosche, sono quasi delle creature ibride, come conferma la descrizione dei loro movimenti, dettagliata sino all'aspezzatura, quasi un'osservazione al microscopio di gesti ma anche di comportamenti, reazioni e intenzioni, in cui è impossibile dire se prevalga un'umanizzazione delle mosche o un'equiparazione alle mosche degli esseri umani.<sup>8</sup> Di conseguenza, la scena del ballo diventa emblematica presentazione di tutto il mondo del poema, un palcoscenico su cui raccogliere ed esibire, «alla rinfusa o a fitti mucchi», parassiti assimilabili, nelle qualità e nell'essenza, alle mosche. E lo stesso mondo del poema risulta livellato verso il basso: «В итоге создается мир, где люди и мухи не образуют верха и низа, они суть один и тот же мир, где все во всем и все есть все, но таким образом, что первенствует, все сводя к себе, именно низ» (Sapronov 2009, 74).

Eppure questo passo di *Mertvye duši* comunica anche l'atmosfera e il fascino del ballo. Paradossalmente, ne è pervaso lo stesso quadro delle mosche, uno dei più belli di tutta l'opera, davvero

---

<sup>8</sup> In un passo del romanzo di José Saramago *Una terra chiamata Alentejo* (cfr. Saramago 2010, 147-149) si ritrova una descrizione simile: sotto una potente lente di ingrandimento vi sono delle formiche all'interno di una prigione in cui si svolge un orribile pestaggio. Saramago è artista che si dice legato a Gogol' da una particolare «amicizia letteraria» (Baptista-Bastos 2011, 43), che lo ama perché «ha osservato la vita umana e l'ha trovata triste» (<http://caderno.josesaramago.org/2009/07/13/academico/>), e che nella sua opera rivela innumerevoli suggestioni gogoliane. In questo particolare caso, l'osservazione microscopica degli insetti persegue tuttavia finalità opposte: attraverso le formiche viene fornita una testimonianza della violenza umana tanto più veritiera, quanto più la visione straniata è guidata da «criteri di formica e della sua civiltà» (Saramago 2010, 145).

sfolgorante e vitale: la finestra spalancata, il caldo dell'estate al suo zenit, il bianco lucente dello zucchero, le mani della donna, i suoi gesti decisi, il suono delle martellate sul blocco candido, lo stupore dei bambini che osservano...

La densità semantica della pagina gogoliana, in cui coesistono differenti e spesso contrapposti significati, trova nella dinamica dell'azione, nelle scelte lessicali e nello stesso ritmo del testo i mezzi per trasmettere, o meglio, per evocare la scena del ballo. Nel brano, infatti, un'ulteriore stratificazione metaforica, squisitamente linguistica, è affidata alla concentrazione di termini che rimandano all'ambito della danza e del ballo. Si tratta in primo luogo dell'accostamento nero/bianco, in cui si condensa immediatamente, e a livello esclusivamente visivo, l'immagine degli 'abiti danzanti': pettorine candide, frac neri dalle svolazzanti falde-ali; poi, del susseguirsi di termini che esprimono luminosità (*sijajuščij*, *sverkajuščij*), movimento veloce e frenetico (*nosit'sja*, ripetuto nel volgere di un'unica riga, in riferimento sia ai frac che alle mosche) ma anche leggero, aereo (*letat'*, iterato quattro volte con differenti prefissi; *vozdušnyj*). A ben vedere, i movimenti delle mosche ricreano in dimensione miniaturizzata la stessa scena del ballo: l'animazione della sala, il formarsi di capannelli, il viavai degli invitati da un gruppo all'altro; gli spostamenti degli insetti mimano il passeggio, l'esibizione e l'ostentazione («far mostra di sé, passeggiare avanti e indietro»); e soprattutto, alla fine, assistiamo ad una vera e propria figura di danza, in cui esseri ibridi stendono le zampe-braccia, le sollevano sopra la testa, si voltano, si allontanano e poi si ricongiungono.<sup>9</sup>

5. Fuor di metafora, invece, il ballo in senso stretto non viene descritto, benché le coppie danzanti entrino in scena, e Čičikov addirittura si concentri nell'osservazione: «Когда установившиеся пары танцующих притиснули всех к стене, он, заложивши руки назад, глядел на них минуты две очень внимательно» (VI, 14). Sembrano attrarlo gli abiti delle signore, tradizionale ingrediente dell'atmosfera di una serata di gala; ma la descrizione – «Многие дамы были хорошо одеты и по моде, другие оделись

---

<sup>9</sup> L'associazione delle mosche alla leggerezza e alla musica non è nuova in Gogol'. In *Strašnaja mest'* le dita del bandurista volano sulle corde come una mosca: «а пальцы [...] летали как муха по струнам, и, казалось, струны сами играли» (I, 279).

во что бог послал в губернский город» (VI, 14) – si esaurisce in un un quadro appena abbozzato dell'«alta società» della città di NN, tutto giocato sull'ironia di quelle *mise* abborracciate «con quel che Dio aveva mandato nel capoluogo di governatorato».<sup>10</sup>

Liquidate le signore in due righe, il narratore – che sempre più si identifica con l'autore – sofferma invece la propria attenzione molto a lungo sugli uomini:

Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые всё увивались около дам; некоторые из них были такого рода, что с трудом можно было отличить их от петербургских: имели так же весьма чисто, обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды, или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц, так же небрежно подседали к дамам, так же говорили по-французски и смешили дам так же, как и в Петербурге. Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то-есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пяtilись от дам и посматривали только по сторонам, не расставлял ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста. Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки, кое-кто был и рябоват; волос они на голове не носили ни хохлами, ни буклями, ни на манер чорт меня побери, как говорят французы; волосы у них были или низко подстрижены, или прилизаны, а черты лица больше закругленные и крепкие. Это были почетные чиновники в городе. Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особенным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда; их существование как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а всё прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят. Наружного блеска они не любят; на них фрак не так ловко скроен, как у тоненьких, зато в шкатулках благодать божия. У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого спокойно, глядь, и явился где-нибудь в конце города дом, купленный на имя жены, потом в другом конце другой дом, потом близ города деревенька, потом и село со всеми угодыями. Наконец толстый, послуживши богу и государю, заслуживши всеобщее

<sup>10</sup> La risemantizzazione dei fraseologismi è un procedimento linguistico frequente in Gogol': il fraseologismo («во что бог послал») viene trasformato con un'estensione («в губернский город») che ne accresce il senso e gli conferisce connotazioni e intonazioni diverse.

уважение, оставляет службу, перебирается и делается помещиком, славным русским баринном, хлебосолом, и живет, и хорошо живет. А после него опять тоненькие наследники спускают, по русскому обычаю, на курьерских всё отцовское добро (VI, 14-15).

Il lungo passaggio tratta di qualcosa che avviene lì come dovunque: «здесь, как и везде».<sup>11</sup> La puntualizzazione sposta fin da subito il discorso dal piano della descrizione di quel che vede Čičikov al piano di una riflessione molto più ampia e generale, benché all'inizio si rimanga nel contesto del ballo: si vedono i magri ronzare di continuo attorno alle dame e i grassi sfuggirle, alla ricerca furtiva del tavolo da gioco, e si delineano alcuni tratti delle fisionomie dei cavalieri impegnati nelle danze. Ma a metà del passo una cesura – «Увы!» – e l'avvicinarsi dei tempi verbali, dal passato al presente e futuro,<sup>12</sup> segnano il definitivo affermarsi della voce dell'autore e, contemporaneamente, il trasferimento della contrapposizione grassi/magri fuori dalla casa del governatore, in uno spazio-tempo senza più confini. Soltanto ad una lettura superficiale si può infatti vedere nella seconda parte della digressione un quadro della vita contemporanea all'autore, colta in una moltitudine di tipi umani e di relazioni sociali. Sotto questo primo strato si aprono diverse altre possibilità interpretative: la contrapposizione grassi/magri è, in ultima analisi, una sorta di metafora concentrata, un'immagine-tipo in cui, come risultato di un estremo principio di tipizzazione, la realtà si condensa e mette a fuoco infiniti volti, svelando un vivace ventaglio di ipotetici doppi, una riserva di inesauribili, possibili varianti.

Attorno all'antitesi *tolstij/tonkij* ruota, in Gogol', tutto un mondo, e potrebbe essere oggetto di uno studio a sé la rassegna di

---

<sup>11</sup> L'espressione si può accomunare alle «formule di generalizzazione» («формулы обобщения», Mann 1996, 245ss.) che dilatano l'ambientazione del poema a una dimensione nazionale, e spesso universale; ma anche agli innumerevoli segnali (*tot že; vse to že, čto i vezde; kak vseгда; obyknovennyj; večnyj*, e così via) che appiattiscono la realtà descritta su una dimensione di banalità, prevedibilità e piattezza, facendone naturale sfondo alla manifestazione della *pošlost'*.

<sup>12</sup> In Gogol' questa particolarità della struttura aspettuale-temporale è frequente soprattutto nelle digressioni, dove, rispetto al piano della narrazione, dà vita ad un quadro del presente che può estendersi al futuro e prolungarsi all'infinito, comprendendo anche il passato, in quello che è stato definito «настоящее живое представление» (Eremina 1987, 50).

occorrenze, associazioni e combinazioni, molteplici significati diretti e traslati che i due termini (e il lessico ad essi correlato, come ad esempio gli aggettivi *kruglyj* e *oval'nyj*) acquistano nell'intera creazione gogoliana. Qui basti notare come la contrapposizione si ritrovi in opere che precedono *Mertvye duši*, ad esempio in *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanvič s Ivanom Nikiforovičem*, dove incarna forse la più concreta caratteristica dei due protagonisti (cfr. II, 226) e ritorna proprio nella scena del ballo, occasione per eccellenza di ritratti collettivi, a riassumere in sé, tuttavia, non la folla dei cavalieri ma quella delle dame, «смуглых и белолодых, длинных и коротеньких, толстых, как Иван Никифорович, и таких тонких, что, казалось, каждую можно было упрятать в спажные ножны городничего» (II, 264). In *Revizor* alla categoria dei magri appartiene senza dubbio Chlestakov – «тоненькой, худенькой» (IV, 9) – mentre il Podestà ha la faccia grossa – «толстое лицо» – e come Čičikov ama fare smorfie (IV, 15). Una tipologia 'longilinea', del resto, contraddistingue la città di Pietroburgo, in opposizione alla 'rotondità' di Mosca (*Peterburgskie zapiski 1836 goda*, VIII, 177ss.); ed anche nella digressione di *Mertvye duši* i magri non si distinguono dai pietroburghesi, e come loro parlano e fanno ridere le signore.

Due campi semantici ben definiti si consolidano attorno alle due tipologie, e la digressione nella scena del ballo li compendia in tutte le loro componenti. La giustapposizione serrata delle rispettive caratteristiche è costruita secondo un modello sintattico e ritmico che ricalca quello della descrizione dei due Ivan nella *povest'* sopra citata, e delle due città nel frammento su Pietroburgo e Mosca, in apertura di *Peterburgskie zapiski 1836 goda*. I ritratti dei magri mostrano volti ovali e dettagli di forma allungata (basette, ciuffi di capelli); quelli dei grassi, volti rotondi, tratti arrotondati e robusti, capelli aderenti alla testa. All'aspetto fisico corrispondono mobilità e disinvoltura nei primi, immobilità e goffaggine nei secondi. Poi l'orizzonte spazio-temporale si allarga ulteriormente, e vediamo i grassi e i magri in azione fuori dalla sala da ballo. Sotto l'illusione di rigore logico di cui si ammanta un discorso scandito su una regolare alternanza di caratteristiche contrapposte, si annida in realtà una catena di alogismi. A partire da quell'«Ahimè!» con cui la digressione si sposta decisamente sul piano di una riflessione generalizzata, collocata nella dimensione di un presente assoluto: il senso stesso dell'esclamazione sembra infatti perdersi nell'assurda motivazione del rammarico, ossia il fatto che i grassi – appena de-

finiti i funzionari più rispettabili della città – sono più bravi dei magri nel fare i loro affari. Ma lo scarto logico può trovare a sua volta all'interno della semantica del verbo utilizzato un senso diverso da quello dettato dall'inerzia della contrapposizione:<sup>13</sup> *obdelyvat'* contiene in sé, soprattutto nel registro colloquiale predominante in tutto il passo, l'idea di fare, eseguire qualcosa in modo utile per sé. Che la bravura dei grassi nel fare (nel farsi) i loro affari non sia affatto una qualità lodevole e utile è del resto confermato da un'altra affermazione sul filo dell'alogismo: se i grassi occupano un posto, ci si piazzano sopra (*sjadut*) in modo talmente saldo, che il posto può anche creparsi e sfondarsi sotto il loro peso, ma loro non saltano... Di nuovo le conquiste dei grassi sembrano non essere troppo solide, se non per i loro stessi interessi. Del resto, anche quando con i loro sforzi riescono a realizzare quell'ideale di benessere che è in fondo il sogno di Čičikov, tutto è poi vanificato dalla successiva generazione dei loro «eredi magrolini»: *tonen'kie*, totalmente desementizzato, indica ormai il succedersi dei fallimenti che scandiscono l'avvicinarsi delle generazioni, espresso in forma non più ironica ma tragica nella digressione che, nel X capitolo, segue l'episodio della morte del procuratore: «[...] смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки» (VI, 211).

Ad un livello ancor più ampio, l'antitesi grasso/magro può essere senz'altro interpretata in senso simbolico come incarnazione della coppia di opposti in cui si esprimono il radicamento nella terra da un lato, e l'assoluta mobilità dall'altro, presente nella cultura carnevalesca e assorbito dalla letteratura moderna (Don Giovanni / Sganarello, Don Chisciotte / Sancho Panza, ecc.). Sulla scia della formulazione bachtiniana, la critica ha visto nella frattura

---

<sup>13</sup> A casi come questo si può applicare il correttivo con cui Jurij Mann relativizza il procedimento della *figura fikcij*, nella quale com'è noto Andrej Belyj individua il procedimento chiave dell'intero poema («Суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: “все” и “ничто”; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от “все”, другой – от “ничто”», Belyj 1934, 80). Secondo Mann, invece, si danno casi in cui si realizza il passaggio a un significato che si colloca sul piano di un diverso sistema di valutazione, ossia: l'essenza del procedimento può consistere anche «в *неправильности, сбое*, при котором происходит переход в другую систему отсчета, так сказать, в сторону от той, где располагаются и “единица” и “ноль»» (Mann 1996, 401).

grassi/magri, significata esplicitamente dal litigio dei due Ivan nel racconto di *Mirgorod*, una tappa della degradazione del cosmo gogoliano: se nei due tipi umani sono simboleggiate la terra e la strada (*zemlja/doroga*) con la rottura del legame gemellare che li unisce i 'grassi' cessano di essere l'asse attorno a cui ruota il caotico movimento dei 'magri' (cfr. Ivanickij 2000, 116).

6. La digressione sui grassi e i magri è generata dallo sguardo di Čičikov, che se ne sta per un paio di minuti ai bordi della sala, con le mani dietro la schiena, ad osservare attentamente. Il ballo si ripropone, anche in Gogol', come luogo che consente di adottare un atteggiamento di osservatore, soprattutto quando il personaggio sfrutta la postazione privilegiata dell'invitato che non partecipa ma sta a guardare.<sup>14</sup> È una posizione ricorrente nel *topos* letterario del ballo, ma che in *Mertvye duši* approda a un risultato inedito. Il quadro che si apre davanti al protagonista è una specie di *tableau vivant* dalle molteplici implicazioni di senso e simboliche; o un palcoscenico, su cui si inscena un modello di mondo in miniatura (permane, nella percezione del lettore, l'impressione dello sciame di insetti, lasciata dalla metafora delle mosche): due tipi umani si muovono senza complementarietà né interazione, isolati gli uni dagli altri nel loro attivismo frenetico e inconcludente. Ma Čičikov, lo sappiamo, non appartiene a nessuno dei due: non è «né grasso, né magro», definizione apofatica che ora, sullo sfondo di questa digressione, assurge al ruolo di autentica formula della sua principale qualità,<sup>15</sup> ossia un'indeterminatezza che sfuma nel trasformismo, e può assumere i contorni più svariati ma anche più

<sup>14</sup> Cfr. Montandon 1998, 7, che paragona questa situazione a quella che si può creare nella *promenade*.

<sup>15</sup> La definizione si incontra per la prima volta nella celebre presentazione dell'*incipit*: «ни слишком толст, ни слишком тонок» (VI, 7). Ritorna sia nel ballo del capitolo I (nel passo sopra citato), sia nel ballo del capitolo VIII, sempre in riferimento a Čičikov: «господа такого рода, то есть не так чтобы толстые, однако ж и не то, чтобы тонкие» (VI, 169). È uno degli indizi che confermano come sotto le spoglie di Pavel Ivanovič si nasconda in realtà Napoleone, che pure «тоже нельзя сказать чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок» (VI, 206). Infine, la medesima definizione per negazione caratterizza anche il cittadino più importante della città di NN, forse ad ironica conferma delle prospettive di carriera del protagonista: il governatore, figura costruita su dettagli inconciliabili quali possono essere le più prestigiose onorificenze del Paese e l'amore per il ricamo, «подобно Чичикову был ни толст, ни тонок собой» (VI, 12).



concreti. Il protagonista, in effetti, possiede qualità sia degli uni che degli altri, in un certo senso è 'sia grasso che magro': ha la rotondità, la solidità, ma anche la mobilità e la sveltezza; ha praticità ed efficienza, ma anche gradevolezza e versatilità.<sup>16</sup>

Čičikov, dunque, osserva i danzatori e si abbandona a riflessioni che sono su per giù (*počti*, a marcare la differenza fra respiro narrativo dell'autore e pensiero del personaggio) uguali a quelle esposte nella digressione, e che lo spingono ad unirsi al gruppo che appare vincente, ossia ai grassi: «[...] почти такого рода размышления занимали Чичикова в то время, когда он рассматривал общество, и следствием этого было то, что он наконец присоединился к толстым, где встретил почти все знакомые лица [...]» (VI, 15). Trova così l'opportunità di consolidare le conoscenze ed assumere informazioni sulle condizioni economiche dei possidenti, indispensabili per intraprendere il suo affare («сколько у каждого из них душ крестьян и в каком положении находятся их имения», VI, 16). In tal modo l'adesione al gruppo dei «grassi» risulta funzionale allo sviluppo dell'intreccio, ne costituisce di fatto il presupposto essenziale, e in questo senso si configura come reale *zavjazka* dell'azione. La medesima decisione, tuttavia, implica anche che l'identità del protagonista si definisca in conseguenza di un atto volitivo, il che equivale a sanzionarne la natura di individuo privo di un'autentica fisionomia, esteriore ed interiore: un essere fatto di sola apparenza, un *samozvanec* che autoproclama la propria identità. Al ballo Čičikov imbecca così la strada dell'inganno, che non abbandonerà più e che lo porterà alla rovina; inizia qui, insomma, anche la preparazione dello smascheramento che si realizzerà nella *razvjazka* del capitolo VIII, durante il secondo ballo (cfr. Gus 1991, 206-207).

7. L'essenza di Čičikov sembra dunque costituita da una sorta di 'vuoto di personalità' che non gli impedisce di agire, ma rende insignificanti le cose e le persone con cui entra in contatto; non a caso, all'interno della sua sfera d'azione gli altri personaggi tran-

---

<sup>16</sup> Si può aggiungere che il fatto di non appartenere né all'uno, né all'altro gruppo, essendone tuttavia una seppur imperfetta sintesi, almeno in via ipotetica, apre uno spiraglio ad un'evoluzione del carattere dell'eroe, coerentemente con il progetto globale del poema, che ne prevedeva un percorso di renzione.

sitano come individui anonimi.<sup>17</sup> Anche la scala di valori con cui viene qualificato il comportamento di Čičikov al ballo è contrassegnata dalla vacuità; ne è emblema principe la dote della *prijatnost* ('piacevolezza' o forse, nel linguaggio della moderna *pošlost*, 'carineria') che nella scena del ballo è declinata in diverse varianti<sup>18</sup> e ricorrerà con estrema frequenza nel corso del poema, quasi espressione per antonomasia, nella sua onnicomprensiva neutralità, dell'assoluta insignificanza.

Ma il vuoto come componente costitutiva di Čičikov e del mondo delle 'anime morte' si esprime anche in un altro motivo concettualmente rilevante, che emerge nella scena in cui Čičikov si siede al tavolo da gioco: «Они сели за зеленый стол и не вставали уже до ужина. Все разговоры совершенно прекратились, как случается всегда, когда наконец предаются занятию *дельному*» (VI, 16, il corsivo è mio). Il gioco delle carte viene definito *zanjatie del'noe*, ossia occupazione utile, sensata, il contrario di una perdita di tempo. Impastato di ironia, nasce qui il motivo legato al lessema *delo*: uno dei fondamentali nodi semantici del poema, che si costruisce saldandosi al concetto di *sueta* (nel senso di affaccendarsi apparente o comunque inconcludente, di incapacità di comprendere la vacuità delle proprie occupazioni), e nelle sue numerose diramazioni racchiude in sé il senso di tutto ciò che 'si fa' nel poema. Nel primo capitolo questo nodo semantico si impone con forza: si associa al gioco,<sup>19</sup> con il risultato di equipa-

<sup>17</sup> Il procuratore, il direttore delle poste e il presidente del tribunale rimarranno anonimi nel corso di tutto il poema, mentre i nomi di Manilov e Sobakevič sono un dettaglio di secondaria importanza rispetto ai loro beni, e infatti sono l'ultima cosa di cui Čičikov si informa («[...] а потом уже осведомился, как имя и отчество», VI, 16). Fuori dalla sfera d'azione di Čičikov, invece, nella scena del ballo i personaggi vengono delineati con quelle caratteristiche costanti che diventeranno i segni distintivi della loro staticità e immutabilità: la vischiosità zuccherina di Manilov, la goffaggine di Sobakevič con i suoi piedi da gigante, oppure le sopracciglia folte e il tic all'occhio sinistro del procuratore, che ritroveremo sul suo volto dopo la morte a significare lo stupore dinanzi al mistero.

<sup>18</sup> Čičikov si inchina «не без приятности», e discute «приятно» (VI, 15-16). Ma al medesimo ambito semantico appartengono altri termini, concentrati nella scena del ballo, ed in particolare *vežlivyj*, presente in due occorrenze (VI, 16-17).

<sup>19</sup> Nell'associazione *karty-delo* (*zanjatie del'noe*) si è vista una reminiscenza dell'epigrafe del capitolo I di *Pikovaja dama* («Так, в ненастные дни, / Занимались они / Делом», cfr. Smirnova 1987, 84). Più in generale, nel tema

rare al tappeto verde l'attività di Čičikov e degli stessi abitanti della città di NN, ma si associa anche all'immagine degli «squadroni volanti di mosche» che, già sazie, si pavoneggiano in un frenetico andirivieni solo apparentemente operoso.<sup>20</sup> Proprio nella scena del ballo, dunque, nasce il connubio fra il mondo delle 'anime morte', e in particolare il protagonista, e il motivo che si ricollega al lessema *delo* e all'ampia polisemia che esso veicola. In effetti, *delo* è una parola chiave nella vita di Čičikov, e come lo stesso personaggio possiede caratteristiche evasive, facilmente adattabili a differenti contesti; lo si può considerare un attributo simbolico dell'eroe al pari della sua celebre *škatulka*, e la porzione di *delovitost'* che ne scandisce l'attività è legata, nel susseguirsi dei capitoli, alla maggiore o minore possibilità di avere successo nella sua impresa, ossia nel suo *delo* (cfr. Paderina 2006, 79).

Ma ritorniamo al tavolo da gioco, attorno a cui hanno preso posto Čičikov e gli altri:

Хотя почтмейстер был очень речист, но и тот, взявши в руки карты, тот же час выразил на лице своем мыслящую физиономию, покрыл нижнюю губу верхнюю и сохранил такое положение во всё время игры. Выходя с фигуры, он ударял по столу крепко рукою, приговаривая, если была дама: "Пошла, старая попадья!", если же король: "Пошел, тамбовский мужик!" А председатель приговаривал: "А я его по усам! А я ее по усам!" Иногда при ударе карт по столу вырывались выражения: "А! была не была, не с чего, так с бубен!", или же просто восклицания: "черви! червоточина! пикенция!", или "пикендрас! пичурушух! пичура!" и даже просто: "пичук!" – названия, которыми перекрестили они масти в своем обществе. По окончании игры спорили, как водится, довольно громко. Приезжий наш гость также спорил, но как-то чрезвычайно искусно, так что все видели, что он спорил, а между тем приятно спорил. Никогда он не говорил: "вы пошли", но "вы изволили пойти, я имел честь покрыть

---

del gioco in *Mertvye duši*, e nel ruolo che vi svolgono Čičikov e altri personaggi (Korobočka e Nozdrev, soprattutto), la critica ha individuato elementi di parodia della *povest'* puškiniana (cfr. Belyj 1934, 99-100; Smirnova 1987, 114-115; Lotman 1995, 800-803; Paderina 2006, 72).

<sup>20</sup> L'aggettivo *del'noe* compare per la prima volta nella scena del ballo e riecheggia ripetutamente subito dopo, nelle due pagine conclusive del capitolo, lasciando già intravedere l'ampiezza del proprio spettro semantico: Čičikov si distingue per saper trattare qualsiasi argomento, su tutto facendo osservazioni sensate («дельные замечания», VI, 17); i funzionari lo elogiano, e il procuratore lo definisce un uomo sarase («дельный человек», VI, 18).

вашу двойку”, и тому подобное. Чтобы еще более согласить в чем-нибудь своих противников, он всякий раз подносил им всем свою серебряную с финифтью табакерку, на дне которой заметили две фиялки, положенные туда для запаха (VI, 16).

L'episodio si apre con l'effetto dilatante delle «formule di generalizzazione», rinforzato dal consueto passaggio dal passato al presente: «le conversazioni cessarono, come accade sempre». Distaccata in tal modo dalla stretta contingenza, la scena si trasforma in una specie di rappresentazione dove gli attori sono automi che si producono in una nuova «commedia delle convulsioni», qui tutta verbale. Non vi sono espressioni dei volti, non vi sono neppure i volti dei giocatori,<sup>21</sup> ma solo marionette che pronunciano una lunga serie di repliche, quasi un elenco di battute cifrate («con cui avevano ribattezzato fra loro i semi») scandite da colpi secchi delle mani sul tavolo. Delle modalità distintive che caratterizzano i comportamenti e la psicologia del gioco, – competizione, sorte, maschera, vertigine (cfr. Caillois 2004, 62) – rimangono soltanto i gusci vuoti di alcuni atteggiamenti: spersonalizzazione, meccanicità, enfasi tutta esteriore, mentre non c'è nessuna componente emotiva (tensione, ansia, azzardo, ebbrezza). Non c'è traccia, a ben vedere, nemmeno delle dinamiche del gioco, così come non c'è una conclusione: né vincitori né vinti, soltanto una ripresa delle discussioni, e quindi una dissolvenza sul protagonista. La scena muore così con Čičikov che annacqua, rendendole banali e leziose, anche le battute dei compagni di gioco, e neutralizza le loro dispute con il profumo di due viole deposte nella tabacchiera...

8. Considerata nel suo insieme, l'intera scena del ballo nel capitolo I di *Mertvyje duši* è composta da una serie di lunghi passaggi (l'estesa metafora delle mosche, la riflessione sui grassi e i magri, la scena del gioco) che si configurano come digressioni rispetto al filo della narrazione che segue l'eroe alla serata di gala. Questi è quasi sempre immobile e di norma passivo,<sup>22</sup> partecipa attivamente

<sup>21</sup> Soltanto di uno dei giocatori veniamo a sapere che, letteralmente, «manifestò sul proprio volto un'espressione pensante», prima di paralizzarsi col labbro inferiore sopra quello superiore. Di nuovo, come per Čičikov: una smorfia in luogo di un'espressione. «Их наружности?» si chiede Andrej Belyj (1934, 177).

<sup>22</sup> Prima è abbagliato dalle luci, poi è fermo ad osservare, poi seduto al tavolo da gioco. Viene trascinato sottobraccio dal governatore a conoscere la

soltanto a ciò che ha una qualche attinenza con la sua impresa, scegliendosi la compagnia (il gruppo dei ‘grassi’) e raccogliendo le necessarie informazioni. Allo stesso modo, anche il ballo in quanto tale praticamente non esiste in questa ‘scena di ballo’: è soltanto evocato nelle sue diverse componenti (danze, incontri e conversazioni, gioco) dalle immagini del frenetico affaccendarsi degli squadroni volanti di mosche, poi dai grassi e dai magri, poi dalle marionette al tavolo da gioco.

Se dunque la ritualizzazione del ballo dà vita ad una «grammatica del ballo», e il ballo stesso di norma si struttura come una «organica rappresentazione teatralizzata» (Lotman 1994, 91), in queste pagine gogoliane ci troviamo dinanzi a un ‘ballo letterario’ allo stato puro, dove l’evento stesso scompare, permanendo soltanto nella forza – estetica e creatrice di senso – delle immagini che lo evocano.

#### Bibliografia

- Baptista-Bastos 2011     Baptista-Bastos, *Iosè Saramago. Un ritratto appassionato*, L’Asino d’oro, Roma 2011.
- Bočarov 1985     S. Bočarov, *Zagadka Nosa i tajna lica*, in Id., *O chudožestvennych mirach*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1985, pp. 124-160.
- Caillois 2004     R. Caillois, *I giochi e gli uomini. Le maschere e la vertigine*, Bompiani, Milano 2004.
- Colombo-Genetti 2009     L. Colombo, S. Genetti (a cura di), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Fiorini, Verona 2009.
- De Lotto 2003     C. De Lotto, *Gogol’: odežda i moda*, in *Gogol’ kak javlenie mirovoj literatury*, IMLI RAN, Moskva 2003, pp. 79-86.
- Eremina 1987     L. I. Eremina, *O jazyke chudožestvennoj prozy N. V. Gogolja*, Nauka, Moskva 1987.

---

moglie («был схвачен под руку губернатором») e coinvolto nel gioco quando gli ficcano in mano le carte («ему всунули карту на вист»). Le sue azioni hanno un carattere quasi meccanico, coatto, si succedono in modo automatico: tutto avviene ‘subito’, ‘non appena’ («не успел Чичиков осмотреться [...] представили его тут же [...]»; «Тут же познакомился [...] тут же ему всунули [...]», VI, 14-16).

- Dostoevskij PSS F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Leningrad 1972-1990.
- Gogol' PSS N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcatti tomach*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1938-1952.
- Gus 1991 M. Gus, *Živaja Rossija i Mertvye duši*, Sovetskij pisatel', Moskva 1981.
- Ivanickij 2000 A. I. Ivanickij, *Gogol'. Morfologija zemli i vlasti*, Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, Moskva 2000.
- Jampol'skij 1996 M. Jampol'skij, *Demon i labirint (Diagrammy, deformacii, mimesis)*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1996.
- Konstantinova 2006 N. V. Konstantinova, *Imennaja struktura geroja u F. M. Dostoevskogo i N. V. Gogolja*, in *Tekst i interpretacija*, pod red. T. I. Pečerskoj, Novosibirskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Novosibirsk 2006, pp. 96-102.
- Lotman 1994 Ju. M. Lotman, *Bal*, in Id., *Besedy o rusškoj kul'ture. Byt i tradicii rusškogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka)*, Isskustvo – SPB, Sankt-Peterburg 1994.
- Lotman 1995 Ju. M. Lotman, *Pikovaja dama i tema kart i kartočnoj igry v rusškoj literature načala XIX veka*, in Id., *Puškin*, Isskustvo – SPB, Sankt-Peterburg 1995, pp. 786-814.
- Mann 1987 Ju. Mann, *V poiskach živoj duši. «Mertvye duši». Pisatel' – kritika – čitalel'*, Kniga, Moskva 1987.
- Mann 1996 Ju. Mann, *Poëtika Gogolja. Variacii k teme*, Coda, Moskva 1996.
- Montandon 1998 A. Montandon (sous la direction de), *Socio-poétique de la danse*, Anthropos, Paris 1998.
- Paderina 2006 E. G. Paderina, *O motive dela v pervom tome Mertvyh duš*, in *Tekst i interpretacija*, pod red. T. I. Pečerskoj, Novosibirskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Novosibirsk 2006, pp. 68-85.

- Sapronov 2009 P. A. Sapronov, *Tvorčestvo N. V. Gogolja i nihilizm*, «Načalo», 20 (2009), Žurnal Instituta bogoslovija i filosofii, Sankt-Peterburg, pp. 70-85.
- Saramago 2010 J. Saramago, *Una terra chiamata Alentejo*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Smirnova 1987 E. A. Smirnova, *Poèma Gogolja Mertvye duši*, Nauka, Moskva 1987.
- Tynjanov 1997 Ju. N. Tynjanov, *Poètika. Istorija literatury. Kino*, Nauka, Moskva 1977.
- Vajskopf 1993 M. Vajskopf, *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst*, Radiks, Moskva 1993.
- Zoljan 1997 S. T. Zoljan, "Luce mia, mio specchio, dimmi..." (per una semiotica dello specchio magico), in R. Galassi e M. De Michiel (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 153-167.

АНТОН ДЁМИН

МАТЕРИАЛЫ Я. Б. КНЯЖНИНА В АРХИВЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Как показывает уже почти двухвековая история публикаций и исследований, творческое, а особенно биографическое наследие Г. Р. Державина представляется почти неисчерпаемым, в его изучении можно лишь время от времени подводить промежуточные итоги и, наверное, никогда не сформулировать окончательных. Ситуация эта обусловлена, прежде всего, обилием сохранившегося материала. Обнародование его, первоначальное описание и осмысление далеко от завершения и таит в себе еще множество настоящих больших и малых открытий.

Архив Державина, собранный Я. К. Гротом, является одним из основных источников, откуда черпают исследователи не только жизни и творчества Державина, но и истории русской словесности как важной части истории российского общества второй половины XVIII в. и вплоть до сороковых годов XIX в. Обратимся к комплексу документов в составе державинского архива, относящемуся к литературной деятельности Я. Б. Княжнина (1740-1791).

Речь идет о единицах хранения РО ИРЛИ, ф. 96, оп. 14, № 9-12, где хранятся четыре переплетенные тетради с рукописями переводов Княжнина. В первую тетрадь входят переводы трагедий П. Корнеля *Цинна, или Августово милосердие* и *Смерть Помпеева*. Во вторую – перевод трагедии Корнеля *Сид* и комедии *Лжец*. Третья содержит перевод трагедии *Родогуна* под заголовком *Клеопатра*, и трагедии *Гораций*. В четвертой находим переводы поэм Вольтера *Генриада* и Дж. Марино *Избиение младенцев*. За исключением рукописи *Генриады* все перечисленные тексты являются автографами, причем автографами черновыми, несущими многочисленные следы правки. Перевод *Генриады* переписан каллиграфическим неустановленным почерком, в нем есть только две встав-



ки другого почерка, похожего на почерк Княжнина, когда тот писал старательно и аккуратно. Примером такого его почерка могут служить расписки, хранящиеся в архиве Конференции Академии наук и воспроизведенные В. П. Семенниковым методом фототипии в его книге *Собрание, старающееся о переводе иностранных книг, учрежденное Екатериной II* (Семенников 1913, 17). Книга Семенникова включает разделы, которые можно считать первым исследованием творческого наследия Княжнина в области перевода еще до обращения непосредственно к перечисленным рукописям. На основании документов архива Конференции ученый:

- атрибутирует Княжнину авторство перевода трагедий Корнеля *Сид, Цинна, или Августово милосердие* и *Смерть Помпея* и поэмы Дж. Марино *Избиение младенцев*, выпущенных в Санкт-Петербурге в 1775-1779 г. без указания имени переводчика. Также он высказывает предположение, что перевод трагедии *Родогуна*, выпущенный в Москве Н. И. Новиковым в 1788 г. принадлежал также Княжнину (Семенников 1913, 61-62);
- во-вторых, устанавливает, что Княжнин перевел также трагедию Корнеля *Гораций*, что она была отдана в печать, печатание началось, но не продолжалось «за нужнейшими делами», как сообщают Ведомости по академической типографии в 1786 г.;
- и наконец, уведомляет, что, согласно распискам, Княжнин перевел также комедию Корнеля *Лжец* и что она была передана в Дирекцию императорских театров и поставлена в 1796 г., а рукописный экземпляр ее сохранился в Центральной библиотеке дирекции императорских театров (Семенников 1913, 81-82).

Кроме того, Семенников приводит сведения о произведениях, взятых Княжнинным для перевода, но не оставивших впоследствии следов, и уточняет датировки работы над произведениями на основании расписок, данных Княжнинным при получении денег за выполненные переводы. Целая серия этих расписок относится ко времени между 19 октября 1773 г. и 4 июля 1777 г.

Очевидно, что перечисленные выше документы из державинского архива могли бы стать важнейшим источником для

исследования истории переводов, выполненных Княжниным, тем более что рукописей его сохранилось, в общем, не так много, и рассматриваемый комплекс, пожалуй, самый обширный. Однако их действительное движение навстречу исследовательскому вниманию было нескорым и непрямым. Оказавшись в той части архива, которую Я. К. Грот передал в Рукописный отдел Библиотеки Академии наук, и которая лежала там в тридцати девяти коробках до передачи в Институт русской литературы в 1931 г., они были погребены под толщей других документов (Бабкин 1952). Не в последнюю очередь и потому, что на рукописях нет специальных указаний на принадлежность их Княжнину. В том *Литературного наследства*, где содержался обзор творческого наследства Державина, составленный Г. А. Гуковским по материалам его архива в Публичной библиотеке и в Пушкинском доме (Гуковский 1933), а также обзор творческого наследства самого Княжнина, составленный М. О. Габель (Габель 1933), упоминания об этих рукописях не вошли.

Мы впервые встречаем такое упоминание в третьем выпуске Бюллетеня рукописного отдела Пушкинского Дома 1952 г., где в обзоре архива Державина, наконец, частично разобранного, систематизированного и описанного в 1946 г., Д. С. Бабкин сообщает о них, хотя и с ошибками, называя *Лжеца* трагедией Корнеля, а поэму *Избиение младенцев* – тоже трагедией. Трагедия *Родогуна* названа *Клеопатрой*, как в заголовке рукописи, указано также, что в одном переплете с ней находится пьеса без названия.

Возможность ознакомления с этими материалами в дальнейшем не в полной мере использовалась исследователями, даже тем, кто специально занимался творчеством Княжнина. Это, прежде всего, Л. И. Кулакова и В. А. Западов, хотя, конечно, их невнимание нельзя поставить им в упрек. Ими было выпущено первое критическое собрание его сочинений и составлена первая научная биография Княжнина (Княжнин 1961; Западов 1999). Переводы, хотя и являются значительной частью творческого наследия Княжнина, все же не идут ни в какое сравнение со значимостью его оригинальных произведений, рассмотрению которых следовало и следует уделять преимущественное внимание. И все же точность представлений об этой сфере литературного труда Княжнина, особенно

когда она в значительной мере доступна, не может не приветствоваться.

Так, нельзя не приветствовать обращение к названным материалам Е. Д. Кукушкиной, которая в 2006 г. установила, что неизвестная трагедия под одним переплетом с *Клеопатрой* (на самом деле *Родогуной*) это перевод *Горация* Княжнина с перепутанными при переплете листами, что затруднило отождествление пьесы при описании. В настоящее время этот вновь обретенный текст подготовлен к печати Еленой Дмитриевной и ждет своей публикации в двадцать шестом сборнике Пушкинского Дома «XVIII век».

Обращаясь перечисленным материалам, прежде всего, следует заметить, что полный перевод *Генриады* Вольтера, переписанный двумя разными каллиграфическими почерками в РО ИРЛИ, ф. 96, оп. 14, № 12 – прозаический, в то время как опубликованный в 1777 г. с именем Княжнина выполнен белым стихом. Конечно, этот перевод не может совпадать и со вторым переводом *Генриады*, опубликованным в 1790 г. князем А. И. Голицыным и получившим уничижительный отзыв Н. М. Карамзина (Заборов 1978, 49). Перевод в рукописи не подписан, то есть, у нас нет прямых доказательств принадлежности его именно Княжнину. Доказательством каких-то взаимоотношений этих двух текстов (подписанного печатного и анонимного рукописного) могло бы стать их детальное сопоставление и поиск последовательных совпадений, если таковые обнаружатся. Одним из доводов могло бы также стать объединение *Генриады* под одним переплетом с черновым автографом трех последних песен *Избиения младенцев*, но когда произошло это объединение, учитывая, что бумага обеих рукописей сильно разнится даже по цвету, не говоря о водяных знаках? Имеем ли мы дело с разными редакциями перевода Княжнина или с совершенно особым переводом?

Во-вторых, перевод трагедии Корнеля *Сид* в рукописи также прозаический. Он упоминается среди расписок Княжнина, в то время как напечатан перевод стихотворный, белым шестистопным ямбом. Таким образом, в нашем распоряжении имеются две разные редакции перевода.

Трагедия *Цинна, или Августово милосердие* также имеется в двух вариантах. Первое действие ее и часть второго в РО ИРЛИ, ф. 96, оп. 14, № 9 переведены прозой, затем прозаичес-

кий перевод оставлен, и перевод заново начат уже белым стихом.

Наконец, перевод комедии *Лжец*, конечно, не утрачен, в этом смысле замечание В. А. Западова в *Словаре русских писателей XVIII* о его утрате неверно (Западов 1999, 73). Однако неверно также считать, что перевод комедии, поставленный 18 мая 1796 г. в Петербурге (ИРДТ, 450), принадлежал Княжнину. Он сохранился в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке (ОР и РК СПбГТБ, шифр: I.XX.3.90), имеются сведения о том, что его автором был некий Янкович, его сравнение с переводом из РО ИРЛИ показало, что между ними имеются слишком существенные различия, не позволяющие утверждать их тождественность.

Из более частных замечаний следует отметить, что тексты черновых автографов *Цинны* и *Смерти Помпеевой* весьма близки к напечатанным и тем интереснее анализ этих черновиков, которые демонстрируют переводческое мастерство Княжнина. Практически все правленные места в них в первом чтении дают вариант буквально близкий к французскому оригиналу, а во втором более приемлемый в отношении русского языка. Учитывая, что Княжнин быстро отказывается от прозаического варианта (это был прозаический вариант *Сиды* и начало *Цинны*), который мог служить подстрочником, что поправок таких, в общем, немного, и что все они входят затем в печатный текст, можно предположить, что перевод, в целом довольно высокого качества делался почти с листа. Комическая природа *Лжеца* могла предполагать достаточность прозаического варианта перевода. Наконец состав переведенных пьес и их предполагавшееся печатание под одной обложкой и с единой пагинацией заставляет думать не только о едином переводческом замысле (или, скорее, замысле заказчика), но и о едином прототипе этого издания, который сейчас, к сожалению, точно назвать невозможно.

В заключение необходимо вернуться к теме появления рукописных материалов Княжнина в архиве Державина. Оно кажется проблематичным. Стало ли оно результатом непосредственной заинтересованности Державина, его целенаправленного поиска или же оказалось среди бумаг, ему не принадлежавших, но собранных среди прочих Гротом, а затем сложенных в упомянутые тридцать девять коробок? Насколько можно судить по известным высказываниям Державина

вина и фактам его творческой биографии, особое любопытство к личности и творчеству Княжнина он вряд ли испытывал, хотя на рубеже 1770-1780-х гг. они оба сотрудничали сначала в «Санкт-Петербургском журнале», а затем в «Собеседнике любителей российского слова». К более раннему периоду, рубежа 1760–1770-х гг. относятся едкие публичные насмешки молодого Державина над пожилым А. П. Сумароковым именно в то время, когда Княжнин сватался к его дочери Екатерине, что, конечно, не могло способствовать сближению двух молодых людей. Позднее Державин осмеял подражательность драматургии Сумарокова и Княжнина в эпиграмме *Суд о трагиках*, а в *Рассуждении о лирической поэзии* упомянул Княжнина лишь как автора комических опер. Между тем творческие интересы обоих на рубеже 1770–1780-х гг. вращались вокруг близких тем. Вскоре после выхода в свет княжнинского перевода *Генриады* Вольтера, в начале 1780-х гг. Державин тоже начинает переводить эту поэму, но рифмованными стихами, быстро бросает и принимается за разработку плана оригинальной поэмы *Пожарский*, который тоже не доводит до конца. Подробнее об обращении поэта к эпическому роду пишет Н. П. Морозова (Морозова 2005). К началу 1780-х гг. относится драматургический замысел Державина: перевод трагедии П.-Л.-Б. де Беллуа (1727-1775) *Тит*, брошенный на первой сцене (см.: РО ИРЛИ, ф. 96, оп. 1, № 30, 4 л.). Тема его напрямую перекликается с *Титовым милосердием* Княжнина, созданным в 1778 г. Впоследствии Державин еще раз обратится к теме. На этот раз он взял для перевода «реставрацию» (то есть переделку с сокращением) оперы П. Метастазо (1698-1782) *Титово Милосердие*, выполненную в 1791 г. для В. А. Моцарта венецианцем и сверстником Державина и Княжнина Катерино Маццолà (1745-1806) по случаю коронации австрийского императора Леопольда II. И это начинание он доводит до конца с огромным трудом, даже натугой, о чем свидетельствует рукопись РО ИРЛИ, ф. 96, оп. 1, № 29 75 л. О связи этих текстов в настоящее время готовит работу профессор Мариалуиза Феррацци. Таким образом, творческие пути Державина и Княжнина на рубеже 1770–1780-х гг. оказались тесно переплетены. Они сотрудничают в одних и тех же изданиях, обращаются к одним и тем же жанрам, сюжетам и даже конкретным произведениям. Только Княжнин доводит начатое до конца или, по крайней мере, до

публикации (переводы *Генриады*, *Избиения младенцев*, части трагедий Корнеля, *Титово милосердие*), Державин же бросает. Для Княжнина это виды работ во многом вынужденные, но ведущие к конкретным социальным результатам: будучи разжалован и в опале, он берется за переводы ради заработка, добивается помилования, упрочивает свое шаткое положение в глазах императрицы. Державин, будучи на службе и недавно счастливо женат, все же ищет «случая», пробует себя в таких актуальных жанрах, как эпическая поэма, переводная и оригинальная, верноподданническая трагедия, но подлинный свой голос находит лишь в 1782 г., осуществив новый синтез художественных и духовных течений эпохи в *Фелице*, а затем в оде *Бог*.

Приведенные параллели, конечно, не заменят нам прямых документальных указаний на интерес Державина к творческому наследию Княжнина, и на особенное стремление получить в собственность ту его часть, которая дошла до нас в составе его архива. Но, тем не менее, обращение к документам, к их истории и материальному бытию позволило сделать некоторые выводы, не лишённые практической пользы для понимания конкретики истории российской словесности.

#### Архивные материалы

ОР и РК СПбГТБ	Отдел рукописей, редких книг, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.
РО ИРЛИ, ф. 96, оп. 1, 14, № 30, 9-12	Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, фонд 96 (Державин), опись 1, 14, единицы хранения 30, 9-12.

#### Монографии

Заборов 1978	П. Р. Заборов, <i>Русская литература и Вольтер. XVIII-первая треть XIX в.</i> , Наука, Ленинград 1978.
--------------	--

- ИРДТ 1977 *История русского драматического театра в семи томах*, Искусство, Москва 1977, т. I.
- Княжнин 1961 Я. Б. Княжнин, *Избранные произведения*, подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой, Советский писатель, Ленинград 1961.
- Семенников 1913 В. П. Семенников, *Собрание, старающееся о переводе иностранных книг, учрежденное Екатериной II. 1768-1783. Историко-литературное исследование*, Сириус, Санкт-Петербург 1913.

## Статьи

- Бабкин 1952 Д. С. Бабкин, *Архив Г. Р. Державина в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) Академии наук СССР*, «Бюллетени Рукописного отдела Пушкинского Дома», 3 (1952), Москва-Ленинград, с. 71-84.
- Габель 1933 М. О. Габель, *Литературное наследство Я. Б. Княжнина*, в кн. *Литературное наследство*, 1933, т. IX-X, с. 359-368.
- Гуковский 1933 Г. А. Гуковский, *Литературное наследство Г. Р. Державина*, в кн. *Литературное наследство*, 1933, т. IX-X, с. 369-396.
- Западов 1999 В. А. Западов, *Я. Б. Княжнин*, в кн. *Словарь русских писателей XVIII века*, Наука, Санкт-Петербург 1999, т. II, с. 70-81.
- Морозова 2005 Н. П. Морозова, *Эпические опыты Г. Р. Державина*, в кн. *Г. Р. Державин и его время. Сб. науч. трудов*, Всерос. музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург 2005, вып. II, с. 73-81.

MARIA DI SALVO

UNA 'POESIA TEDESCA' DI CATERINA II  
E IL SUO TRADUTTORE ITALIANO\*

Il carteggio di Giovanni Cristofano Amaduzzi, conservato insieme con la sua ricca biblioteca presso l'Accademia dei Filopatridi di Savignano sul Rubicone,<sup>1</sup> è, al pari di quello del suo maestro e amico riminese Giovanni Bianchi (Janus Plancus), una preziosa fonte di notizie non solo sulla vita intellettuale del nostro Paese nella seconda metà del Settecento, ma anche sulla vasta rete di rapporti che spesso si instauravano fra gli eruditi italiani e studiosi, viaggiatori, amanti dell'arte, di passaggio o residenti nelle nostre città. Fra di essi cominciavano a farsi sempre più fitti i nomi di personalità provenienti dalla Russia, non più, come all'inizio del secolo, in veste di volenterosi neofiti della civiltà europea, ma come uomini di cultura partecipi dei riti del Grand Tour e della sociabilità delle capitali italiane. A Roma una figura di riferimento per molti visitatori stranieri fu appunto l'abate Amaduzzi, che sotto il pontificato del suo conterraneo Clemente XIV aveva goduto di grandi riconoscimenti per la sua erudizione e ricevuto incarichi di prestigio presso la Congregazione di Propaganda Fide;<sup>2</sup> con l'avvento di Pio VI Braschi (1776), la sua autorità subì però un graduale declino ed egli conobbe una progressiva, dolorosa emarginazione per le sue posizioni anticuriali e per le convinzioni politiche sempre più eterodosse; in questi ultimi anni gli furono di con-

---

\* Marisa Ferrazzi, cultrice di Settecento italo-russo, già conosce A. de' Giorgi Bertola come biografo di M. E. Sagramoso (Ferrazzi 2004); mi auguro che trovi di qualche interesse questo curioso episodio 'russo' di cui fu protagonista il medesimo autore.

<sup>1</sup> Un sincero ringraziamento alle persone che in anni diversi hanno agevolato il mio lavoro in questo angolo settecentesco nel cuore della Romagna.

<sup>2</sup> Per la biografia di Amaduzzi cfr. Fabi 1960; cfr. anche Gasperoni 1941.



forto gli studi e l'ampia rete di rapporti amichevoli, accuratamente coltivati.

Fra i conoscenti stranieri di Amaduzzi (ricordiamo J. J. Winkelmann, A. Czartoryski, S. Niemcewicz, vari studiosi tedeschi)<sup>3</sup> vi erano anche, come si è detto, aristocratici russi, che egli introdusse negli ambienti colti romani, alle riunioni arcadiche, alla conoscenza della sua cara amica, la celebre poetessa improvvisatrice Maria Maddalena Morelli (in Arcadia, Corilla Olimpica) e di esponenti della Chiesa a lui vicini, alcuni dei quali, come il vescovo di Pistoia Scipione de' Ricci, in odore di giansenismo. Nella sua corrispondenza viene citato con simpatia un «generale Woroncow», forse Aleksandr Romanovič, come interpretano i commentatori, o forse Simon Romanovič, che, dopo aver partecipato con onore alla prima guerra contro la Turchia, nel 1776 si dimise dall'esercito col grado di *general-major* per dissensi con G. Potëmkin, trascorse vari periodi all'estero e nel 1782-1784 fu ministro plenipotenziario di Russia a Venezia; nell'archivio di Savignano si conservano inoltre due lettere di V. N. Zinov'ev,<sup>4</sup> che frequentò assiduamente Amaduzzi a Roma e nel suo diario di viaggio in forma di lettere ricorda divertito le tirate antigesuitiche dell'abate, nella cerchia del quale (ne fosse o no sempre consapevole) non erano pochi gli affiliati alla massoneria, come lo stesso Zinov'ev o Aurelio de' Giorgi Bertola, suo conterraneo; con quest'ultimo Amaduzzi intrattenne un fitto epistolario, di recente pubblicato (Amaduzzi, de' Giorgi Bertola 2005).

Personaggio irrequieto, come testimoniano la sua fuga dalla Chiesa per abbracciare la vita militare in Ungheria, i suoi amori, il suo frequente vagheggiare luoghi nuovi e diversi, nella seconda metà degli anni Settanta Bertola approdò a Napoli. Alla fine del 1777, grazie alla protezione dell'inviato imperiale J. J. Wilczek, esponente di spicco della massoneria, parve che il futuro di Bertola fosse assicurato: la corte borbonica lo incaricò infatti di accompagnare in Russia il nuovo ministro plenipotenziario della corte napoletana a S. Pietrobugo, Muzio da Gaeta, duca di S. Nicola; in attesa della necessaria autorizzazione dei suoi superiori, Bertola,

---

<sup>3</sup> Ai rapporti di Amaduzzi e della sua cerchia con il mondo di lingua tedesca ha dedicato particolare attenzione G. Cantarutti, con numerosi contributi facilmente reperibili.

<sup>4</sup> Le due lettere (una in italiano da Milano, l'altra in francese da Parigi) sono in corso di stampa.

pieno di aspettative e lusingato nella sua vanità, comunicava la notizia all'amico, suggerendogli anche di pubblicarla sull'«Antologia Romana», la rivista di cui Amaduzzi era uno dei principali estensori, per risparmiargli «la pena di avvisar molte persone, che ho piacere sappiano dove sono» (Amaduzzi, de' Giorgi Bertola 2005, 262; lettera del 20 dicembre 1777); richiesta prontamente esaudita nel gennaio dell'anno successivo («Antologia Romana», n° 28, 217).

La partenza, data per imminente, tardava, perché l'ambasciatore, timoroso del clima russo, continuava a rimandare, e, una volta compiuta in Russia la sua missione, tornò al più presto in patria; Bertola, che ancora nel marzo 1778 era fiducioso di lasciare l'Italia in breve tempo, non ottenne probabilmente l'autorizzazione del suo ordine, e l'argomento 'Russia' sparì improvvisamente dalla corrispondenza con Amaduzzi. Nel frattempo, però, la prospettiva aveva suscitato aspettative e commenti lusinghieri sulla Russia di Caterina: Amaduzzi indirizzò all'amico, a Napoli, «il Signor Conte generale Woronzow», dichiarandosi certo che «poiché il destino vi sottrarrà da noi e vi trasferirà in breve alla florida Corte dell'invitta Eroina delle Russie, voi non potrete che gradire la conoscenza di un membro generoso di quella grande Nazione» («Antologia Romana», n° 28, 269; lettera del 6 gennaio 1778) e pregava Bertola di recapitare ad Eulero il suo discorso da poco tenuto in Arcadia, *La filosofia alleata della religione*, «siccome non dovrebbero spiacere in Pietroburgo gli omaggi che si prestan anche in Roma a quella gran Semiramide» (Amaduzzi, de' Giorgi Bertola 2005, 274; lettera del 27 gennaio 1778). L'«Antologia Romana» pubblicava volentieri notizie sulla Russia e pochi mesi prima vi era apparsa un'ampia rassegna del saggio di Bacmeister sulla biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo,<sup>5</sup> sulle sue ricchezze e attività di ricerca; al pregiudizio favorevole a Caterina II contribuivano certamente la fama, non ancora messa in discussione, dell'Imperatrice filosofa e la sua liberalità verso tanti esponenti della cultura italiana. Ne ebbe ripetute testimonianze anche la venerata amica di Amaduzzi, la poetessa Corilla Olimpica, che godeva della stima di Aleksej Orlov, stabilmente residente in Toscana, e per suo tramite fu invitata in Russia, ottenendo in seguito una pensione

<sup>5</sup> «Antologia Romana», n° 3 (luglio 1777) – 5 (agosto 1777). Bacmeister 1776, ma probabilmente la rassegna fu compilata sulla base della traduzione tedesca, pubblicata l'anno successivo.

dall'Imperatrice. Nel 1779 l'abate confessava addirittura a Bertola di essere «tentato di fare con Corilla il viaggio di Moscovia» (Amaduzzi, de' Giorgi Bertola 2005, 320; lettera del 6 aprile 1779);<sup>6</sup> un desiderio a cui non fu probabilmente estranea la conoscenza diretta di tanti russi cosmopoliti, aperti alle novità culturali e disposti a elargire mezzi per procurarsele. Si aggiunga che in questo periodo Amaduzzi e la poetessa erano fatti segno all'ostilità della corrente filogesuitica e, a confronto con la meschinità delle beghe locali, il riconoscimento del talento di Corilla sembrava provenire da un luogo felice in cui la libera espressione del pensiero non trovava ostacoli e non si risparmiavano mezzi per incoraggiare lo sviluppo di arti e scienze.

Sfumata la possibilità del viaggio nel Settentrione, Bertola trovò impiego come insegnante di storia e geografia all'Accademia di Marina di Portici e si immerse nelle traduzioni dal tedesco, occupandosi del suo prediletto Gessner e della stesura di un saggio, *Idea della poesia alemanna*, che doveva consacrare la sua fama di conoscitore e divulgatore della letteratura tedesca; in questo contesto di accentuata attenzione per la produzione letteraria d'Oltralpe nacque l'equivoco della 'poesia tedesca di Caterina'.

Fra le carte savignanesi di Amaduzzi una lettera del 19 novembre 1779<sup>7</sup> a firma 'Reiffenstein' merita attenzione per la richiesta pressante e circostanziata di cui si fa tramite. L'autore, J. F. Reiffenstein (1719-1793),<sup>8</sup> originario della Prussia Orientale, fin dagli anni Sessanta risiedeva a Roma, dove un forte legame di amicizia e collaborazione lo unì a J. Winckelmann. Come Winckelmann, egli svolgeva spesso il ruolo di cicerone per i visitatori altolocati della capitale papalina; in questo modo si fece conoscere anche da diversi membri della famiglia regnante di Sassonia-Gotha, e nel 1772 fu nominato suo fiduciario per le questioni riguardanti l'arte, contribuendo in modo sostanziale ad arricchire le collezioni ducali con i suoi acquisti di dipinti e manoscritti. Pochi

<sup>6</sup> Il viaggio non ebbe luogo per le precarie condizioni di salute della poetessa.

<sup>7</sup> Savignano sul Rubicone, Accademia dei Filopatridi, Manoscritto Amaduziano, XV, 163.

<sup>8</sup> L'interesse per l'attività italiana Reiffenstein si è accentuato negli ultimi anni nell'ambito degli studi sul collezionismo e il mecenatismo russi nella seconda metà del Settecento. Di lui si occupa attivamente Ch. Frank, del quale si vedano, fra l'altro, Frank 2003a e Frank 2003b, da cui è tratta buona parte delle notizie biografiche qui sintetizzate.

anni prima, sempre a Roma, aveva conosciuto Ivan I. Šuvalov, che lo aveva incaricato di prendersi cura degli artisti russi che studiavano a Roma e di inviare all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo calchi di statue antiche, disegni architettonici e strumenti didattici di vario genere; un rapporto ancora più stretto con la corte russa fu propiziato da F.-M. Grimm, che lo incontrò durante il suo soggiorno romano nel 1775-1776 e negli anni seguenti mantenne con lui una fitta corrispondenza, della quale era costantemente informata l'Imperatrice (nelle lettere fra Grimm e Caterina 'le divin Reiffenstein' è una sorta di onnipresente *deus ex machina* per tutte le commissioni da svolgere in Italia). Fu così che Reiffenstein, nominato consigliere di corte, divenne autorevole intermediario per gli acquisti dell'Imperatrice (negli anni di cui ci occupiamo stava curando la riproduzione degli affreschi delle Logge vaticane di Raffaello per le gallerie del Palazzo d'inverno) e, non ultimo fra i suoi meriti per la storia dell'arte russa, si adoperò in modo decisivo per convincere Giacomo Quarenghi a trasferirsi in Russia.

Nella lettera (in italiano) ad Amaduzzi, dopo i convenevoli di rito, Reiffenstein riportava la richiesta (in francese) del «generale Woronzow», che sollecitava un intervento dell'abate in relazione a certi versi tedeschi che l'Imperatrice avrebbe composto «et que le Pere Bertola a traduits en Italien et a fait imprimer dans un des journaux de Rome».<sup>9</sup> Caterina, aggiungeva lo scrivente, «n'a fait jamais des vers, et encore moins des vers allemand quique c'est sa langue maternelle. Mais étant venue dans un Pais et une cour ou on ne se sert que de la Russe et de la françoise, l'allemande est devenue celle que S.M.I. sait le moins». Malauguratamente i versi (probabilmente scritti per burla) erano finiti fra le mani di gazzettieri amburghesi, che per insipienza li avevano pubblicati come opera dell'Imperatrice, e «de la cela a couru pour toute l'Allemagne et est parvenu jusqu'a Naples ches [sic!] le Pere Bertola qui ayant cru la chose vraie les a traduit en Italien». La smentita richiesta da Caterina («choqué») al giornalista tedesco non aveva probabilmente mai raggiunto l'Italia, e dunque si pregava Amaduzzi di in-

---

<sup>9</sup> I brani della lettera vengono citati rispettando l'ortografia e la punteggiatura dell'originale. Le parole di Voroncov richiamano curiosamente le parole della stessa Caterina a Grimm (scritte a tutt'altro proposito) in una lettera del 7 maggio 1779: «Je vous ai déjà mandé que je ne fais point de vers dans aucune langue, que ma prose est mauvaise en François et bien pire en allemand» (Pis'ma 1878, 137).

tervenire per pubblicarla sullo stesso giornale in cui era uscita la traduzione.

Bertola aveva letto i ‘versi dell’Imperatrice’ in un giornale di Sciaffusa del 16 gennaio 1779,<sup>10</sup> li aveva prontamente tradotti insieme alle brevi notizie che spiegavano le circostanze della loro composizione e trasmesso il tutto ad Amaduzzi in una lettera del 13 febbraio 1779 (Amaduzzi, de’ Giorgi Bertola 2005, 313-316), dichiarandolo «un monumento grande per la letteratura». Caterina, secondo il giornale, avrebbe tanto apprezzato le doti del suonatore di flauto e violinista ceco Vanhall (J. K. Vaňhal), da inviargli la poesia, che Bertola considerava «graziosissimi e dilitatissimi», dentro una tabacchiera d’oro insieme con altri doni. Il testo uscì prontamente nell’«Antologia Romana» del febbraio 1779 (n° 35, 275-277), accompagnato da una nota entusiastica dello stesso Amaduzzi, un inno ai sovrani «che con [le lettere e le scienze] da un lato, e colla generosità, e sensibilità dall’altro seggono maestosi, e benefici sui troni». Seguivano poi alcune righe che vale la pena di riportare, poiché mostrano come per l’abate savignanese la pubblicazione dei versi costituisse un punto a proprio favore nella battaglia che lo opponeva ai suoi avversari ideologici: «L’incomparabile Corilla, quel raro modello d’inimitabile entusiasmo estemporaneo, chiamata alle rive della Neva con replicati onorifici inviti, non poteva non formare un nobile oggetto di chi alterna così mirabilmente lo scettro di Giunone con la lira di Euterpe»; Caterina era così in qualche modo arruolata nella difesa del genio di Corilla contro i suoi detrattori.

L’errore era imbarazzante, perché le lodi profuse nei riguardi dei versi spuri dell’Imperatrice (che Bertola inseriva nel solco della grande tradizione tedesca, citando inoltre l’esempio di un altro sovrano-poeta, Federico II) rischiavano di trascinare nel ridicolo l’inconsapevole ‘autrice’. Amaduzzi si affrettò dunque a comunicare all’amico che i versi da lui tradotti non avevano nulla a che fare con Caterina, «nata per non fare la Musa; ma per esercitarle in sua lode» e a trasmettere la richiesta di Voroncov, chiedendo se

<sup>10</sup> Quale fosse il giornale di Amburgo che, a quanto sembra, era stato il primo a diffondere l’errore, non mi è stato per ora possibile accertarlo. Il testo qui riprodotto è tratto dalla «Post- und Ordinarer Schaffhauser Samstags-Zeitung» del 16 gennaio 1779 e lo devo alla disponibilità e alla gentilezza dello Staatsarchiv del Cantone di Sciaffusa, e in particolare della dott. Erika Seeger, che ringrazio vivamente per l’aiuto prestatomi. Il testo tedesco e la traduzione di Bertola vengono riprodotti in appendice.

«con un concettoso Epigramma si potesse correggere questo equivoco» (Amaduzzi, de' Giorgi Bertola 2005, 381; lettera del 30 novembre 1779). La risposta, un po' piccata, fu che «Non saprei che concetto trovare per far disdire con grazia l'Antologia intorno ai supposti versi di Caterina. Voi non mancherete certamente di ripieghi, se veramente v'interessa questa palinodia che a me par frivola. Del resto non solo il Gazzettiere di Hamburgo, ma quello di Shaffusa e quello di Berna han riportato que' pochi versi ne' lor fogli come usciti da mano Imperiale» (Amaduzzi, de' Giorgi Bertola 2005, 382; lettera del 4 dicembre 1779).<sup>11</sup> La castagna bollente tornava dunque ad Amaduzzi, che preferì probabilmente lasciar cadere l'argomento: non risulta infatti che l'«Antologia Romana» abbia pubblicato una simile smentita.<sup>12</sup>

L'episodio, di per sé di scarsa rilevanza, è tuttavia un sintomo dell'interesse con cui una parte del mondo intellettuale italiano seguiva l'attività della «Semiramide del Nord» e della rapidità con cui reagiva alle notizie che la riguardavano; e, soprattutto, di un radicato pregiudizio positivo nei confronti della sovrana che, grazie anche a una ben orchestrata campagna pubblicitaria, sembrava poter irradiare il suo benefico influsso ben al di là dei confini della Russia.

## Appendice

### *Testo tedesco*

So sanft, mein Freund, wie deine Töne  
klingen,  
Kann meine Muse dir nicht singen,  
Dem ohngeachtet schweig ich nicht;  
Die Muse zahlet ihre Pflicht  
Dir und der göttlichsten der Flöten;  
Mehr fordre nicht von weiblichen Poeten.  
Denn auch der kleinste Ton von Dir  
Geht meinem ersten Liede Für.

### *Traduzione di A. de' Giorgi Bertola*

Non te cantar può la mia Musa, o Amico,  
Si dolcemente, come  
Si diffonde il tuo suon: pure io non taccio:  
A te paga la Musa il suo tributo,  
E lo paga de' flauti al più divino.  
Non esiger di più dal sesso mio.  
L'infima nota tua vince d'assai  
Il miglior de' miei canti.  
Altro io non posso che accozzar parole;

<sup>11</sup> La curatrice dell'epistolario cita le «Nouvelles de divers endroits» (1689-1787), noto anche come «Gazette de Berne», che usciva il mercoledì e il sabato.

<sup>12</sup> Come sempre in questi casi l'errore si rivelò suggestivo e duraturo, se ancora in uno studio recente si cita l'articolo dell'«Antologia Romana» dedicato in gran parte a «una eccezionale, nuova poetessa: Caterina II di Russia» (Allegri 2001, 150).

Ich kann nur Wörter künstlich fügen,            E l'arte tua sa soggiogare i cuori.  
 Doch deine Kunst weiss Herzen zu  
 besiegen.  
*Catharina II*

### Bibliografia

- Allegri 2001        M. Allegri, *Gli italiani e il «Parnaso Alemanno»: traduzioni, traduttori e polemiche anti-francesi*, in G. Cantarutti et al. (a cura di), *Il Settecento tedesco in Italia*, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 119-161.
- Amaduzzi, de' Giorgi Bertola 2005        G. C. Amaduzzi, A. de' Giorgi Bertola, *Carteggio. 1774-1791*, a cura di F. M. Turchetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.
- Bacmeister 1776    J. V. Bacmeister, *Essai sur la Bibliothèque et le Cabinet de curiosité et d'histoire naturelle de l'Académie des Sciences de Saint Petersbourg*, Weitbrecht et Schnoor, Saint Petersbourg 1776.
- Bigi 1967         E. Bigi, *De' Giorgi Bertola, Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1967, pp. 564-566.
- Fabi 1960         A. Fabi, *Amaduzzi, Giovanni Cristofano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960, pp. 612-615.
- Ferrazzi 2004     M. Ferrazzi, *Michele Enrico Sagramoso un cavaliere di Malta veronese alla corte di Elisabetta e Caterina*, in A. D'Amelia (a cura di), *Pietroburgo capitale della cultura russa / Peterburg stolica russkoj kul'tury*, vol. I [Collana di «Europa Orientalis», 5/1], Università di Salerno, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Salerno 2004, pp. 109-134.

- Frank 2003a Ch. Frank, *L'arte e l'architettura romane nella corrispondenza di Caterina II di Russia*, in N. Navone e L. Tedeschi (a cura di), *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, vol. I, Accademia di Architettura, Mendrisio 2003, pp. 61-91.
- Frank 2003b Ch. Frank, *Iogann Fridrich Rejfenštejn – sovetnik i agent russkoj imperatricy*, «Pinakoteka», 16-17 (2003), pp. 44-48.
- Gasperoni 1941 G. Gasperoni, *Settecento italiano (contributo alla storia della cultura)*, vol. I, *L'Abate Giovanni Cristoforo Amaduzzi*, Padova 1941.
- Pis'ma 1878 *Pis'ma Imperatricy Ekateriny II k Grimmu (1774-1796)*, «Sbornik Imperatorskogo russkogo Obščestva», 23 (1878), pp. 3-734.





RAFFAELLA FAGGIONATO

FEDOROV LEGGE TOLSTOJ, TOLSTOJ LEGGE FEDOROV

Ancora a lungo discussero, accompagnandosi  
a casa l'un l'altro...

*Dalle memorie di I. M. Ivakin*

In una lettera datata 1-2 febbraio 1908 Lev Tolstoj definisce il filosofo Nikolaj Fedorov, scomparso da alcuni anni, «un uomo indimenticabile, straordinario» (PSS, LXXVIII, 48). Di lui diceva all'amico Fet: «Sono assai fiero di vivere nella stessa epoca in cui vive un uomo simile» (Semenova 2004, 779). Parole strane, se consideriamo che negli ultimi quindici anni di vita Fedorov gli aveva invece riservato gli appellativi più duri: «il fariseo di Jasnaja Poljana, lo straniero che scrive di una Russia che non conosce»; «un bambino viziato, posseduto da uno spirito distruttivo»; «un arcipocrita», «il predicatore di un malvagio negativismo» (Fedorov 1995-1999, I, 415; Fedorov 1995-1999, IV, 38-39). Un saggio rimasto incompiuto in cui, in forma di lettera aperta, venivano confutate le idee tolstoiane avrebbe dovuto intitolarsi: «Al panegirista della morte, al grande ipocrita del nostro tempo» (Fedorov 1995-1999, IV, 32).

Alla storia dei rapporti tra lo scrittore e il filosofo dell'Opera comune sono stati dedicati nel tempo diversi studi; i primi li si deve agli allievi di Fedorov, i più recenti risalgono comunque all'ormai lontana epoca sovietica.<sup>1</sup> In modo un po' semplificante,

---

<sup>1</sup> Peterson 1912; Gornostaev 1928; Nikitin 1980; Skatov 1978; Semenova 1980. I più recenti lavori di S. Semenova e A. Gačeva, che hanno prestato grande attenzione all'influenza esercitata da Fedorov sugli scrittori contemporanei e sulla generazione successiva, hanno toccato l'argomento più da un punto di vista biografico che letterario (cfr. Semenova 2004; Gačeva 2008).

vi vengono distinte tre fasi: gli anni dell'amicizia, tra il 1881 e il 1885, in cui Tolstoj, incantato dalla vita ascetica e dall'aura di santità che circonda Nikolaj Fedorovič, lo frequenta e si intrattiene con lui in lunghe conversazioni; poi sarebbe subentrata una seconda fase di contrasti e diversità di vedute; infine, dopo il 1891, si sarebbe aperta una terza fase di dichiarata inimicizia, testimoniata dalle molte pagine in cui Fedorov polemizza con toni velenosi col 'cattivo filosofo' che ha preso il posto del grande scrittore.

Effettivamente, per tutti gli anni '90 gli scritti polemici e pieni di risentimento di Fedorov si alternano a risposte altrettanto polemiche di Tolstoj. Tuttavia non sono chiari né lineari i modi in cui si traducono nella coscienza e nell'opera tolstoiana le animate discussioni che si svolgono tra i due nel gelido bugigattolo che ospita questo strano filosofo, e che poi proseguono per le vie della Mosca notturna, tra via Prečistenka e Chamovniki. Quel loro accompagnarsi a casa l'un l'altro, discutendo e passeggiando, non è solo un bel quadro di costume, o un aneddoto, bensì è testimonianza di un dialogo intenso e, inizialmente, di una effettiva comunanza di idee, benché intessuta di contraddizioni.

Quando nel 1881<sup>2</sup> conosce Nikolaj Fedorov, che lavora come addetto alla catalogazione presso la sala di lettura del Museo Rumjancev di Mosca, Tolstoj sta attraversando un periodo di profonda crisi. Il 5 ottobre annota nel diario:

È trascorso un mese, il più tormentoso della mia vita. Trasferimento a Mosca. Tutti pensano a sistemarsi. Ma quando cominceranno, infine, a vivere? Ogni cosa è fatta non per vivere, ma per essere come gli altri. Infelici! E la vita non c'è. Puzza, pietre, lusso, miseria. Depravazione. Si sono riuniti i malfattori dopo aver derubato il popolo, hanno nominato dei soldati, dei giudici per proteggere la loro orgia, e banchettano. Al popolo non resta altro da fare che, profittando delle passioni dissolute di questa gente, estorcerle quel che gli ha rubato.

E subito dopo:

---

<sup>2</sup> «Alla fine di settembre 1881 ho fatto conoscenza con Tolstoj; ho ascoltato la lettura del suo *Vangelo*. Da lui ho conosciuto anche Solov'ev. Nell'autunno di quell'anno ci fu il censimento di Mosca, a cui partecipò Tolstoj. E quello stesso anno cominciò la trasformazione di Tolstoj da grande scrittore in cattivo filosofo. In quell'epoca fu comunicata la prefazione al progetto [l'Opera comune di Fedorov] a Solov'ev, Tolstoj e Strachov» (Fedorov 2000, 48).

Nikolaj Fedorovič è un santo! Un bugigattolo. Bisogna fare il proprio dovere! Questo va da sé. Non vuole lo stipendio. Non ha biancheria, non ha un letto (PSS, XLIX, 58).

Scoprirà anche come questi lavorasse molto oltre l'orario previsto, comprese le domeniche, come distribuisse il suo misero onorario a studenti poveri, come acquistasse a proprie spese i libri per la biblioteca, dormendo sulla terra nuda e nutrendosi solo di pane e tè.

Fedorov gli si presenta come l'incarnazione della coerenza a cui lo scrittore aspira; come la 'rotondità' di Karataev per Pierre Bezuchov. Scrive a V. I. Alekseev:

Anche qui ci sono persone autentiche. E Dio mi ha concesso di conoscerne due. Uno è Orlov, l'altro, il principale, è Nikolaj Fedorovič Fedorov. È Bibliotecario alla biblioteca Rumjancev. Ve ne ho già parlato, se ricordate. È autore di un progetto di un'opera comune a tutta l'umanità, avente per scopo la resurrezione di tutti gli uomini nella carne. Prima di tutto, non è una cosa folle come sembra. (Non temete, io non condivido e mai ho condiviso le sue idee, ma le ho capite a tal punto che mi sento in grado di difenderle di fronte a qualunque altra fede che abbia uno scopo esteriore). [...] Ha 60 anni, è poverissimo e regala tutto, è sempre allegro e mite (PSS, LXIII, 80-81).

Da parte sua, anche Nikolaj Fedorovič vive una sorta di incantamento per l'autore di *Guerra e pace*, in cui aveva letto un'anticipazione del progetto di resurrezione immanente attorno a cui ruota la sua 'filosofia dell'Opera comune'.<sup>3</sup> Nell'interpretazione di Fedorov, il romanzo aveva saputo rappresentare l'unione 'fraterna' del popolo russo che, come una sola anima, si era spontaneamente sollevato nella causa comune di salvare la patria e con essa tutte le generazioni passate, sottraendole all'apocalisse-Napoleone, al giudizio finale, alla morte collettiva. È questa, secondo il filosofo, «l'unica opera veramente religiosa scritta da Tolstoj» (Fedorov 1995-1999, II, 362); in essa egli aveva resuscitato i propri padri e nello stesso tempo aveva creato l'uomo nuovo, del futuro. *Guerra e pace* quindi prefigura, entro i confini della creazione artistica, quel potere illimitato della fantasia, della ragione e della volontà

---

<sup>3</sup> Per un'analisi del progetto fedoroviano e la sua importanza per la storia della cultura russa di inizio secolo cfr. Semenova 1990; Semenova-Gačeva 2004; Pazilova 1985; Hagemester 1989.

umana sulla vita, sul tempo e lo spazio che dovrà realizzarsi con l'Opera comune, quando tutta la terra e l'universo diverranno l'arena della creazione cosmica in cui l'uomo ricostruisce ciò che è andato perduto e lo trasfigura, lo plasma secondo le leggi superiori della morale e dell'armonia. La bellezza del romanzo tolstoiano è bellezza teurgica, prosecuzione della bellezza della natura entro un progetto di riscatto finale che implica la fine del tempo. È la stessa idea di un'arte teurgica che sarà ripresa da Solov'ev e attraverso di lui arriverà a Merežkovskij, Belyj e poi alle avanguardie degli anni '10 e '20, ma che percorre in modo sotterraneo anche molta cultura russa ottocentesca. Già Aleksandr Herzen scriveva: «La morte non è inscritta nel concetto di organismo vivente, sta fuori di esso, fuori dei suoi confini. La vecchiaia e la malattia protestano con le loro sofferenze contro la morte, altro che invocarla, e se trovassero in sé le energie o fuori di sé i mezzi, vincerebbero la morte» (Gercen 1959, 175).

La lettura che dà Fedorov dell'arte tolstoiana e della letteratura nel suo complesso si fonda sul presupposto che le idee e le parole, se autentiche, possano e debbano migrare da un contesto spazio-temporale a un altro, da un autore a un altro. È necessario sganciare la creazione artistica dalle intenzioni del singolo, riconducendola nel quadro dell'Opera comune a tutti gli uomini: in tal modo lo scrittore stesso è salvato dal solipsismo a cui lo condannerebbe la chiusura nella *samost'*, nella sua singolarità:

[...] prima, quando non si faceva ancora della parola una merce in vendita, quando si cercava di mettere le parole al servizio del bene comune, allora per lo più l'autore di una qualche opera che sembrava utile e necessaria la attribuiva a un famoso saggio o scrittore del passato, in modo che le si prestasse ancor maggiore attenzione.<sup>4</sup>

Fedorov è convinto che Tolstoj, come Dostoevskij e Solov'ev,<sup>5</sup> possano farsi cassa di risonanza, potenti veicoli di diffusione del

---

<sup>4</sup> Da una lettera di Peterson a V. A. Koževnikov del 21 agosto 1897 in cui sono riportate le parole di Fedorov (Fedorov 1995-1999, IV, 607). Non è forse casuale che la decisione di Tolstoj di rinunciare ai diritti d'autore sulle proprie opere risalga proprio all'anno in cui conobbe Fedorov.

<sup>5</sup> «Chi è il pensatore a cui appartengono le idee che mi avete esposto? [...] Mi ha troppo interessato. [...] Quindi vi dirò che in sostanza sono completamente d'accordo con queste idee. Le ho lette come fossero mie» (Dostoevskij

suo pensiero, così da farlo diventare patrimonio collettivo. Accadrà invece l'opposto: ognuno di questi scrittori piegherà a suo modo la 'filosofia dell'Opera comune' alla propria prepotente personalità e visione del mondo, in parte snaturandola. Ma questo accadrà in seguito.

Nella primavera del 1884 il conflitto interiore di Tolstoj diviene particolarmente acuto. «Sento la necessità di una maggiore coerenza, di una liberazione dalla menzogna – la follia in Cristo – sì» (PSS, XLIX, 73). Parallelamente, la frequentazione di Fedorov si fa assidua, come testimonia il diario dello scrittore: «Con lui sono sereno», vi annota. «Che peso. Sono un essere meschino, inutile e degno di compassione, e oltre tutto preso solo da se stesso. L'unica cosa buona è che desidero morire». E ancora, il 3/15 maggio 1884: «Sono andato al Museo. N. F. è buono e gentile. Ho passeggiato con lui...» (PSS, XLIX, 89). Cinque anni più tardi questo senso di serenità che il filosofo gli trasmette è ancora immutato, se il 7 febbraio 1889 scrive: «Non ho fatto nulla, mi sento triste e senza energie. Sono andato a passeggiare, al Museo. Nikolaj Fedorovič, Korš. In loro compagnia sto meglio...» (PSS, L, 33). La voce di Fedorov diviene in quest'epoca una delle voci contrastanti che si incrociano nella coscienza dello scrittore, combattuto tra il desiderio di pacificarsi seguendo l'esempio di vita dell'asceta filosofo e mettendosi al servizio dell'Opera comune e un'incapacità viscerale di accettare fino in fondo tutte le implicazioni del suo pensiero.

Questo conflitto trova espressione artistica in diverse opere degli anni '80. I suoi racconti si popolano di vecchi saggi, pellegrini, eremiti, uomini dall'anima semplice e perciò vicini a Dio, esseri interiormente liberi che hanno rinunciato ai beni materiali, contrapposti a coloro che si perdono tra le vanità del mondo. Lo stile di questi racconti tende a riprodurre la parlata popolare;<sup>6</sup> Tolstoj, affascinato dalla concezione di Fedorov di un'arte che è prodotto di tutto un popolo, di cui il singolo autore diventa 'voce', insegue in questi anni una narrazione senza gerarchie di autorità, in cui lo scrittore non sia demiurgo, ma dialoghi coi personaggi nel loro proprio linguaggio.

---

1988, 13-15). Per un'analisi del rapporto Dostoevskij-Fedorov cfr. Gačeva 2008; su quello con Solov'ev cfr. Gačeva 2004.

<sup>6</sup> Cfr. i racconti popolari scritti nei primi anni '80, in PSS, XXV, 7-172.

La critica di Fedorov a una cultura che ha perduto il proprio fine, l'appello a recuperare il legame che agli albori della civiltà esisteva tra arte, scienza e religione, la rivisitazione di tale legame alla luce del progetto di Opera comune, colpiscono Tolstoj; su tutto questo discute e si confronta col filosofo: «Mi sono arrovellato sul saggio sull'arte, ma è stato pressoché inutile. Sono andato [...] da Nik Fed, abbiamo passeggiato e gli ho raccontato dell'arte. Ha approvato». <sup>7</sup> Nell'aprile 1889, quando scrive questa nota, egli sta lavorando a un primo abbozzo di saggio sull'arte su cui effettivamente si 'arrovellerà', come ci raccontano i diari e la corrispondenza, nei due anni successivi, per poi abbandonarlo e tornare a lavorarci solo molto più tardi, stravolgendolo completamente. <sup>8</sup>

L'abbozzo del 1889, inizialmente intitolato *L'arte e la scienza*, e le modifiche apportatevi fino al 1891 risentono in maniera evidente dell'influenza della filosofia dell'Opera comune. Il rifiuto di scienze e arti 'inutili', frutto di una civilizzazione distorta, vi si accompagna all'affermazione della tremenda importanza di questi prodotti umani, che di generazione in generazione si tramandano e arricchiscono; l'insistenza continua sul debito che abbiamo nei confronti dei padri, la connessione tra conoscenza teorica e pratica, il legame di scienze e arti con l'astronomia (la 'meccanica celeste') – sono tutti nuclei tematici che rivelano chiare tracce delle conversazioni con Fedorov (PSS, XXX, 236-239). Anche l'opera più complessa di un artista o di uno scienziato, dichiara Tolstoj, non è che il prodotto dell'accumularsi delle conoscenze e delle abilità tramandategli, e «tale accumulazione si compie non in maniera meccanica, morta, come un granello che si aggiunge a granello, bensì come qualcosa di organico, vivo, come cresce un albero o un animale» (PSS, XXX, 465). Alcuni frammenti scritti tra il 1889 e il 1890 riprendono fedelmente persino il linguaggio utilizzato da Fedorov. <sup>9</sup> Ma già l'anno successivo lo scrittore riprende in mano questi abbozzi e cancella tutti i riferimenti che si richiamano esplicitamente alla filosofia dell'Opera comune; gli accenti polemici nei confronti non di arti e scienze che hanno perduto il loro giusto fine, ma di arti e scienze 'di per sé', prendono il sopravvento. «L'arte è

<sup>7</sup> Dal diario del 12 aprile 1889, in PSS, L, 65.

<sup>8</sup> Per una dettagliata ricostruzione della lunga e tormentata gestazione di *Čto takoe iskusstvo?*, che sarà pubblicato su «Voprosy filosofii i psichologii» tra il dicembre 1897 e il marzo 1898, cfr. Mišin 1951.

<sup>9</sup> Si vedano in particolare i passi su arte e scienza scritti nell'autunno 1889, in PSS, XXX, 457-463, 466-468.

una panzana, – scriverà nel diario il 26 ottobre 1896. – È un seducente sollazzarsi con bambole, quadretti, canzoni, col gioco, con le fiabe, e nient'altro. Porre l'arte, come si fa (e lo si fa anche con la scienza) sullo stesso livello del bene è un *sacrilège* tremendo» (PSS, LIII, 115). La netta separazione tra l'arte e il bene condurrà Tolstoj ad avvilupparsi in una serie di contraddizioni irrisolvibili; nel testo definitivo di *Cos'è l'arte?* (1897-98) anche del legame tra le arti, la scienza e la religione, così centrale nel pensiero di Fedorov come nei primi abbozzi del saggio, rimarrà solo una traccia nella conclusione.

Anche il saggio *In cosa consiste la mia fede?*<sup>10</sup> è intessuto di rimandi alla filosofia dell'Opera comune. Di nuovo vi ricorre l'idea fedoroviana del debito che ha l'umanità verso le generazioni precedenti: «Tutti i beni della vita di cui godiamo ci sono stati e ci sono tuttora trasmessi, e perciò dobbiamo a nostra volta trasmetterli e renderli». C'è un conto aperto, un debito mai estinto nei confronti di chi è esistito prima di noi, e «la vita autentica è solo quella che dà continuità alla vita passata» (PSS, XXIII, 390). Ma già nella pagina seguente lo scrittore sottolinea con curiosa insistenza come questo debito nei confronti dei padri sia da intendersi in senso tutto spirituale, in quanto Cristo stesso, di fronte alle antiche credenze sulla resurrezione dei morti nella carne, le ha negate e sostituite con «la sua dottrina della vita eterna in Dio» (PSS, XXIII, 391).

Il ristabilimento [*vosstanovlenie*] dei morti non è né fisico né individuale. Coloro i quali sono resuscitati dai morti diventano figli di Dio e vivono come angeli nel cielo. [...] Cristo, negando la resurrezione individuale, fisica, riconosce il ristabilimento della vita nel fatto che l'uomo trasferisce la propria vita in Dio (PSS, XXIII, 394).

In questo consiste, secondo Tolstoj, la salvezza promessa. Facendo riferimento ai Vangeli, egli ribadisce più volte il fatto che nell'originale greco Cristo non utilizzi mai le parole 'resurrezione' e 'risorgere'.

---

<sup>10</sup> Tolstoj lavora a *V čem moja vera?* tra il 1883 e il 1884; il saggio è pubblicato in sole 50 copie presso «Russkaja mysl'», e subito proibito dalla censura. Circola comunque clandestinamente, e l'anno dopo viene pubblicato a Parigi col titolo *Ma religion*; segue nello stesso anno l'edizione in tedesco e in inglese (PSS, XXIII, 548-554).



L'impressione che si riceve dalla lettura di questi saggi è che Tolstoj vi stia portando avanti una discussione rimasta aperta con Fedorov, e senta la necessità di separare il grano dal loglio, di dare rilevanza a quanto egli condivide e non condivide nel progetto dell'Opera comune. Ne riprende quindi le idee, ma estrapolandole dal loro contesto; l'idea-guida di una resurrezione concreta di tutte le generazioni passate, con le implicazioni filosofiche connesse, la 'reinterpreta' alla luce della sua propria evoluzione interiore. La stessa operazione è compiuta in *Cosa dobbiamo fare?*.<sup>11</sup> Lo scrittore vi indica ripetutamente la comune lotta contro le leggi implacabili della natura come obbligo 'principale e indubitabile' del genere umano. Con parole che riprendono alla lettera il pensiero di Fedorov sulla inseparabilità di fisico e psichico, egli ribadisce che il venir meno del singolo a tale obbligo è punito con «la morte del corpo» e «la distruzione della vita razionale». Ma, di nuovo, subito dopo avverte la necessità di puntualizzare, e chiarisce che per 'lotta con la natura' è da intendersi il lavoro fisico, materiale: il ritorno salvifico alla fatica contadina (PSS, XXV, 380-381).

Ciononostante, Tolstoj rimane convinto di poter conciliare la propria visione con la filosofia dell'Opera comune. Nello stesso periodo in cui si arrovela su questi saggi, egli tenta di far conoscere alla comunità scientifica russa l'idea della resurrezione immanente delle generazioni passate e del popolamento del cosmo, sfidando il dileggio e il ridicolo.<sup>12</sup> Ma se lo scrittore pare non vedere la propria contraddittorietà, la vede bene Fedorov, e il dialogo tra i due si trasforma spesso in accesa polemica. Il 14 gennaio 1889 Tolstoj annota: «Ho spaccato la legna, ho passeggiato, ho incontrato Nikolaj Fedorovič e ho chiacchierato un po' con lui. [...] il

---

<sup>11</sup> *Tak čto že nam delat'?* è iniziato nel 1882 sotto le forti impressioni ricevute dopo il trasferimento a Mosca, viene ripreso nel 1884 e sarà oggetto di continui interventi e rifacimenti fino al 1886. Anche la storia della pubblicazione di questo saggio, osteggiato dalla censura, è molto complessa: alcuni stralci sono inseriti nel dodicesimo volume delle *Opere* dello scrittore curate da Sof'ja Andreevna nel 1886, il testo integrale vedrà la luce invece solo nei primi anni del nuovo secolo dapprima in Svizzera, poi a Londra (PSS, XXV, 740-765).

<sup>12</sup> L'episodio è narrato dal professor M. M. Troickij, allora presidente della Società di Psicologia di Mosca, il quale, contraddicendo il racconto che ne farà in seguito lo stesso Fedorov, afferma che Tolstoj espone il progetto fedoroviano con assoluta serietà. Cfr. Gornostaev 1928, 16; Fedorov 1995-1999, IV, 46.

suo tono di sicurezza è incredibile. Un tono simile è sempre in rapporto inverso alla verità. Gli ci vuole un impiastro» (PSS, L, 23).

D'altra parte, Fedorov non è meno mordace nelle sue critiche. È questa l'epoca in cui Tolstoj inizia a interessarsi alle idee del *molokanin* Timofej Bondarev, a cui scrive: «Presto avrò 60 anni, e di tormenti ne ho avuti a milioni, ma negli ultimi anni ho tagliato il fieno e arato, e anche quest'anno spero di farlo, e trovo gioia, salute e tranquillità spirituale soprattutto in questo lavoro». <sup>13</sup> Nel 1888, dopo vari interventi della censura, esce una versione ridotta di *La laboriosità, o il trionfo dell'agricoltore*, un saggio a cui lo scrittore lavorava già dal 1884 e che avrebbe dovuto accompagnare la pubblicazione degli scritti di Bondarev. Vi è contenuto un aperto invito a tornare tutti a quel lavoro contadino che elimina la contraddizione tra ciò che è fisico, corporale, animale (naturale) e ciò che è spirituale (divino): «Applica le mani deboli e inesperte a quella prima attività che nutre chi ha fame e veste chi ha freddo: il lavoro dei campi, la lotta con la natura; allora sentirai per la prima volta un terreno sicuro sotto ai piedi». <sup>14</sup> Persistono, in questa concezione della lotta comune contro la natura, gli echi del pensiero di Fedorov, della sua critica alla vita cittadina, ma entro un contesto ideologico che sta facendosi drasticamente inconciliabile. La strana miscela con le idee di Bondarev conduce a uno snaturamento del progetto di Opera comune: Tolstoj sostiene sì la necessità di eliminare la fame e la penuria che sono all'origine dell'assenza di fratellanza tra gli uomini, ma poi suggerisce come ricetta per raggiungere tale scopo non uno sviluppo mirato della scienza, come riteneva il filosofo, bensì il lavoro manuale per il pane, «medicina che può salvare l'umanità» (PSS, XXV, 466-467).

La risposta di Fedorov è contenuta nell'articolo *In cosa deve consistere il vero trionfo dell'agricoltore* (Fedorov 1995-1999, IV, 19-20) e nel successivo *La non-azione, o un'azione paterna e fraterna?*, <sup>15</sup> «rivolto a far sì che i Karataev non si trasformino nei

<sup>13</sup> Lettera del 26 marzo 1886, in Donskov 1996, 33-34.

<sup>14</sup> L. N. Tolstoj, *Trudoljubie, ili toržestvo zemledel'ca*, «Russkoe delo», 13 (1888), pp. 12-13; ora in PSS, XXV, 463-475. La citazione è a p. 474. Il saggio è pubblicato integralmente, assieme all'opera di Bondarev, nel 1890 a Parigi e nel 1896 a Londra. Nel frattempo l'introduzione di Tolstoj è inserita nelle *Opere* dello scrittore curate da Sof'ja Andreevna nel 1890.

<sup>15</sup> Il saggio doveva uscire in brossura col titolo *V zaščitu dela i znanija protiv avtora nedumanija i nedelanija*, ma non passa all'esame della censura. Ora in Fedorov 1995-1999, II, 342-370.

Bondarev» (Fedorov 1995-1999, II, 348): riducendo l'insegnamento di Cristo alla formula 'guadagnati il pane col sudore della fronte', dichiara Nikolaj Fedorovič, si condanna l'uomo all'insensatezza di una vita animale basata sulla fatica, fatica di Sisifo, lavoro da formicaio; proprio quello da cui la scienza può e deve salvarci.

E se anche tutti quelli che non lavorano la terra, rigettata la scienza, la scienza che studia la terra, l'acqua, e tutto ciò da cui dipende un raccolto, si mettersero ad arare e si dedicassero non all'opera comune, ma solo a quella individuale, da ciò i cattivi raccolti, le grandinate, le morie e le malattie, e anche le liti e l'odio per i vicini e i lontani non solo non cesserebbero, ma neppure diminuirebbero; e intanto si dovrebbe rinunciare ad ogni speranza di liberarsi da questi flagelli anche nel futuro. [...] Lo smascheramento dei vizi degli scienziati è un grande merito del conte Tolstoj; ma tale smascheramento non deve trasformarsi nella negazione della scienza stessa (Fedorov 1995-1999 II, 345-348).

Rispetto e stima per il grande scrittore che si sta smarrendo tuttavia ancora permangono, come testimonia uno scambio di lettere con Sof'ja Andreevna, nel 1887, relative alla cessione dei manoscritti di Tolstoj al Museo Rumjancev (Nikiforova 2010); Fedorov ancora ritiene di poter coinvolgere Lev Nikolaevič nel suo progetto di trasformazione del museo da sterile raccolta di oggetti morti in grandioso centro di ricerca, frutto dell'azione congiunta di arti e scienze finalizzata al progetto della resurrezione.<sup>16</sup>

Nel 1891 il filosofo di nuovo si rivolge al famoso scrittore, e questa volta sarà l'ultima: attraverso I. M. Ivakin, gli chiede di diffondere il suo progetto di 'regolazione della natura' per contrastare la carestia che sta colpendo le campagne russe.<sup>17</sup> Nella risposta di Tolstoj a Ivakin, del novembre 1891, leggiamo:

Sulla possibilità di influenzare il movimento delle nubi in modo che la pioggia non cada di nuovo sul mare ma là dove serve, non so e non ho letto nulla, ma penso che non sia una cosa impossibile e che tutto ciò che si farà in questa direzione sarà buono. Si tratta esattamente di uno dei risvolti della con-

<sup>16</sup> Cfr. il saggio *Muzej, ego smysl i naznačenie* in Fedorov 1995-1999, II, 370-430. Sul museo nel pensiero di Fedorov come unione di ragione, sentimento e memoria, ma una 'memoria legata alla terra', cfr. Lomako 2003; Balakirev 2010.

<sup>17</sup> Cfr. il testo della lettera di Ivakin in Fedorov 1995-1999, IV, 655-658.

cezione di Nikolaj Fedorov con cui ho sempre simpatizzato e simpatizzo tuttora, cioè un'opera che valga la fatica, un'opera comune a tutta l'umanità (PSS, LXVI, 85).

Fedorov s'infuria, accusa Tolstoj di aver travisato completamente il suo progetto, di averne visto solo l'aspetto di utilità immediata, «come se si trattasse solo di utilizzare l'acqua piovana che si riversa inutilmente in mare» (Fedorov 1995-1999, IV, 18). Lo scrittore si è così posto allo stesso livello degli scienziati americani che cercano di controllare le piogge artificialmente<sup>18</sup> senza capire che ciò deve inserirsi in un progetto ben più ampio, per il quale è necessaria una collaborazione planetaria degli studiosi e dei popoli.

La regolazione della natura, nella visione di Fedorov, avrebbe dovuto mirare a sconfiggere la legge che condanna l'umanità alla sofferenza e alla penuria, anche grazie all'utilizzo di eserciti e armamenti. Contro l'invito tolstoiano ai giovani a sottrarsi al servizio militare, Fedorov proclama che non bisogna gettare la spada, ma riforgiarla in aratro, e alle armi e al materiale esplosivo è possibile dare un obiettivo 'fraterno'.<sup>19</sup>

Ma la riflessione tolstoiana ha ormai preso un'altra direzione, inaccettabile per il filosofo. Nello stesso novembre 1891 esce l'articolo *Una tremenda questione*,<sup>20</sup> in cui lo scrittore accusa il governo di non prendere provvedimenti adeguati ad affrontare la carestia e dichiara pubblicamente aperta la sua battaglia contro le istituzioni. Fedorov interrompe con lui ogni rapporto, d'ora in poi al *barin* che possiede due palazzi e predica la vita raminga, al possidente che invita il contadino ad accontentarsi di due *aršin* di terra, all'arci-ipocrita di Jasnaja Poljana (Fedorov 1995-1999, IV, 36-44) egli rifiuterà di stringere la mano.

Il mese successivo Tolstoj invia a Londra perché venga pubblicato sul «Daily telegraph» un altro articolo di denuncia delle responsabilità del governo nella carestia dilagante. L'articolo viene tradotto ed esce sul giornale il 14 gennaio 1892. Il 22 gennaio le

<sup>18</sup> Sulle «Moskovskie novosti» nel 1891 era uscito un articolo in cui si descrivevano esperimenti in questa direzione eseguiti nel Texas (cfr. Fedorov 1995-1999, IV, 59).

<sup>19</sup> Cfr. *Stat'i o razoruženii i umirotvorenii*, in Fedorov 1995-1999, II, 267-334.

<sup>20</sup> L. N. Tolstoj, *Strašnyj vopros*, «Russkie vedomosti», 306 (6.11.1891); ora in PSS, XXIX, 117-125.

«Moskovskie novosti» ne pubblicano ampi stralci in ri-traduzione russa, come prova del fatto che si tratta di propaganda socialista antigovernativa. Fedorov, amareggiato, legge l'episodio come un aperto incoraggiamento dello scrittore alla rivolta, come il seme di nuove future violenze sparso da un falso nemico della guerra.

Com'è noto, il rifiuto di Tolstoj nei confronti di scienza, sapere, ragione, civiltà si farà sempre più estremo, traducendosi spesso in affermazioni paradossali e 'scandalose': contro il progresso scientifico e tecnologico, egli afferma che la scienza e le arti servono agli oziosi, che si deve tornare a zappare, che bisogna dare alle fiamme le biblioteche e le mostre e i musei; si pratici l'astinenza e l'ascetismo, si demolisca un'istituzione ecclesiastica che tradisce il messaggio di Cristo e uno Stato che si regge sul sopruso. Per tutti gli anni '90 Fedorov starà come un segugio sulle orme dello scrittore per sottoporre a critica serrata ogni presa di posizione pubblica, per confutarne ogni nuova tesi.

Del 1893 è l'articolo di Tolstoj *La non-azione*,<sup>21</sup> scritto sotto l'influenza del Tao e del pensiero del filosofo cinese Lao-Tsi, a cui segue una durissima replica di Fedorov, *Riassunto della filosofia di L. Tolstoj*:

Agli studenti dice: 'non studiare!', all'impiegato 'non lavorare!', a chi è chiamato al servizio militare 'rifiutati!', al cittadino 'non pagare le tasse!'. A una mostra 'sarebbe bello metterci della dinamite!'; i musei e le biblioteche 'si dovrebbe darli alle fiamme!'; i musei e le cattedrali 'sono peggio delle bettole!' È senza dubbio il nirvana, un nuovo nichilismo, la più infame negazione di tutto (Fedorov 1995-1999, IV, 46).

Nello stesso anno è pubblicato a Parigi *Il regno di Dio è dentro di voi*; il saggio ha ampia diffusione tanto in Occidente che, lungo canali clandestini, in Russia.<sup>22</sup> Di nuovo Fedorov commenta in toni taglienti; Tolstoj, moralista e cattivo filosofo, che lancia appelli all'amore e alla fratellanza, che dà ricette per una vita giusta, ap-

<sup>21</sup> L. N. Tolstoj, *Nedelanie*, «Severnyj vestnik», 9 (1893), pp. 281-304. Censurato, esce poco dopo su una rivista francese ma in una traduzione che Tolstoj giudicò pessima (cfr. PSS, LII, 103); ora in PSS, XXIX, 173-201.

<sup>22</sup> Tolstoj lavora a questo saggio tra il 1890 e il 1893. La prima edizione parigina è in francese, ma nel 1894 in Germania il testo è edito anche in russo, e con grande rapidità si diffonde clandestinamente nel paese. In Russia vedrà la luce solo nel 1906 (cfr. PSS, XXVIII, 366-370).

partiene alla folta schiera delle anime belle che coltivano ridicole utopie:

Ammettiamo pure l'impossibile, cioè che aprire tutte le prigioni, togliere tutti i ceppi, disarmare tutti gli eserciti non costi al genere umano neanche una vita; ammettiamo che la non resistenza al male dell'uomo trasformi persino gli animali e gli stessi lupi in vegetariani, e costringa la locusta e la mosca austriaca a rinunciare anche al vegetarianesimo; e renda innocui i batteri e i bacilli e, infine, faccia sì che la stessa forza cieca della natura, commossa dalla nostra non-azione, non provochi più né alluvioni né siccità; tutto ciò non risolve comunque il problema, giacché non ci libera dalla colpa per il male che è già stato commesso (Fedorov 1995-1999, II, 359).

La fratellanza non è un imperativo morale da anime belle, afferma Fedorov, è una conquista che si ottiene con la conoscenza dell'uomo e della natura, conoscenza psichica e fisica avente per scopo la vittoria sulla penuria e sul dolore, la resurrezione delle generazioni passate e il ripristino dell'umanità nella sua interezza. L'idea che 'il regno di Dio sia dentro di noi', che sia possibile attraverso una rinascita spirituale dei singoli vincere la violenza, è, agli occhi del filosofo, totalmente assurda. «Finché metà degli uomini soffre la fame, rapporti fraterni non ce ne possono essere» (Fedorov 1995-1999, IV, 28). I comandamenti morali non possono nulla contro il fatto che la nostra vita si basa sul reciproco sterminio in una continua lotta dell'uno contro l'altro. Ma non sarà l'ignoranza dei semplici a salvarci, giacché «la natura punisce l'ignoranza con la morte» (Fedorov 1995-1999, II, 343).

La soluzione è non il rifiuto tolstoiano del sapere, la negazione dell'intelligenza umana, bensì un sapere che elimini l'opposizione tra teoria e prassi e l'antagonismo tra ricchi e poveri, tra chi sa e chi non sa, tra città e campagna. Il lavoro comune non può ridursi all'aratura e alla semina, esso deve occuparsi delle condizioni stesse che permettono la vita animale e vegetale.

Il tolstoismo è stata la conseguenza naturale dell'ammissione kantiana dell'impossibilità della conoscenza, ha trasformato l'agnosticismo di Kant in dottrina, imponendo il *non-pensare*, e ha limitato la ragion pratica con una morale la cui più alta espressione è stata il *non-agire* (Fedorov 1995-1999, IV, 21).

Cos'è stato fatto da Tolstoj per chiarire le cause dell'assenza di fratellanza e trovare i mezzi per ricostituirla? Non-pensare, non-fare: non studiare, non prestare servizio!... Questo è tutto! La resurrezione l'ha rifiutata, affermando o che la morte non esiste, o che è una buona cosa. Una buona cosa 'quel tremendo buco nero senza fondo', quel sacco in cui tenta di passare senza mai riuscirci Ivan Il'ič col suo grido disumano 'non voglio-o-o!' (Fedorov 1995-1999, II, 337).

Il giudizio di Fedorov è implacabile e colpisce anche le opere narrative di Tolstoj. La *Potenza delle tenebre*, col suo appello a un bene morale astratto riposto nel popolo, è frutto di ipocrisia e di odio per la cultura: «Egli nutre un odio diabolico per tutto ciò che è frutto di intelligenza e cultura ed esalta gli idioti folli per Cristo del tipo di 'Tae'<sup>23</sup>» (Fedorov 1995-1999, IV, 38). Nella *Sonata a Kreutzer* lo scrittore predica un ascetismo fine a se stesso, che può condurre solo all'autodistruzione del genere umano. Digiuno e castità, sostiene Fedorov, acquistano il loro senso solo se inseriti in un progetto di evoluzione biologica dell'uomo, parallela alla regolazione della natura e dell'universo: punto finale a cui si deve mirare è la capacità di assorbire gli elementi necessari direttamente, con una trasformazione delle sostanze cosmiche in minerali, poi in vegetali e infine in tessuti vivi evitando la catena alimentare basata su morte e distruzione.

Così, grattando via la superficie, il rapporto tra l'utopista<sup>24</sup> Nikolaj Fedorov e il concreto e socialmente impegnato Lev Tolstoj sembra ribaltarsi nel suo contrario. Nel momento in cui si consuma la frattura del grande scrittore col mondo contemporaneo, Fedorov sviluppa invece le sue idee in una grandiosa progettazione futuristica, fondata sull'idea di un utilizzo di scienza e tecnica non al servizio del progresso inteso come aumento del benessere materiale per pochi, ma di una resurrezione universale immanente e del popolamento del cosmo. Non si tratta di un'utopia, ma di una 'ipotesi radicale' riguardante il mondo come dovrebbe essere, in

---

<sup>23</sup> Il vecchio Akim, personaggio del dramma *La potenza delle tenebre*, sebbene non sappia scrivere e parlando dica di continuo 'tae', è superiore a tutti per qualità interiori e incarna l'ideale tolstoiano di coscienza e giustizia che trionfa sulla nuova realtà, in cui le leggi etiche e religiose proprie dell'antico mondo contadino sono state infrante. Grazie al suo esempio, il riscatto appare possibile: il figlio Nikita, che si era smarrito, infine 'si risveglia' alla vita e torna alla verità di Dio.

<sup>24</sup> Cfr. Lukasevich 1977, Poliščuk 2010.

senso concreto e materiale, e non morale.<sup>25</sup> Un'ipotesi-guida, un progetto, che esige continua verifica attraverso l'applicazione pratica alla ricerca. Per quanto profonde siano le cause della mortalità, sostiene il filosofo, essa non costituisce una necessità inevitabile. Il male sta nella 'inconsapevolezza' della natura, nel ciclo di vita e morte, che la ragione umana ha il compito di spezzare. I mali sociali vanno ricondotti alla condizione universale di miseria umana da cui nessuno è immune, da cui l'umanità può salvarsi solo con un indirizzo consapevole dell'evoluzione.

Perché il dialogo fra i due grandi del pensiero a un certo punto si interrompe e lascia il posto alla polemica, cosa li porta su posizioni così lontane? Eppure, il punto di partenza era stato lo stesso: la ricerca di un senso che si salvi dall'essere mortale dell'uomo.<sup>26</sup> Ma proprio il rapporto con la morte può essere una chiave per accedere ai motivi profondi del dissenso. Per Fedorov la morte si identifica col male in quanto principio ontologico, insediatosi nella vita col peccato originale che ha condotto alla separazione tra divino e umano, spirito e carne, dentro e fuori; nello spezzare il legame diabolico tra vita e morte è riposto il compito dell'uomo, che così realizza il comandamento di Cristo: «Siate perfetti, com'è perfetto il Padre vostro che è nei cieli» (Matteo 5, 48). Per Tolstoj invece la morte rimane sempre un mistero; fonte di orrore e terrore che egli esorcizza in vario modo nelle sue opere, ma da cui non sa comunque distogliere lo sguardo. Consapevole del fatto che l'uomo comprende solo ciò che gli è simile, ciò che è vivo e finito, in quanto la ragione non può superare il principio individuale (tutti i suoi eroi 'razionali' uccidono la vita nel tentativo di comprenderla), egli avverte tuttavia visceralmente come quest'essere umano finito sia mosso da un'insopprimibile tensione a cogliere il Tutto, quel Dio-Tutto che è un non-senso della ragione: «L'unione di tutto è un'evidente contraddizione. Una contraddizione è Dio vivo, Dio Amore. Dio vivo, l'Amore, è la necessaria conclusione della ra-

---

<sup>25</sup> Cfr. Kazjutinskij 2010.

<sup>26</sup> Scriveva Tolstoj alla fine degli anni '70: «Se non oggi, domani, arriveranno le malattie, la morte (e sono già arrivate) delle persone care, e mie, e non resterà nulla, tranne il fetore e i vermi. Ciò che ho fatto, di qualunque cosa si tratti, sarà dimenticato da tutti, e presto o tardi anch'io non ci sarò più. Ma allora perché darsi tanto da fare? Come può un uomo non rendersi conto di tutto questo e vivere, ecco cos'è incredibile! Si può vivere solo finché si è ubriachi di vita; ma non appena ritorni in te non puoi non vedere che tutto ciò è solo un inganno, e uno stupido inganno!» (*Ispoved'*, in PSS, XXIII, 13).



gione e nel contempo un non-senso, contrario alla ragione». <sup>27</sup> Solo per empatia possiamo cogliere questa dimensione dell'Assoluto, ma a prezzo della perdita della *samost'*, del principio individuale. Come accade a Ivan Il'ič o ad Andrej Bolkonskij, nel momento del passaggio dalla vita alla morte si realizza questa mistica unione con l'universo e si apre una comprensione altra, che tuttavia esclude l'amore per le forme di vita finite. Questo spiega il tolstoiano 'amore per la morte', <sup>28</sup> attinto alla tradizione mistico-massonica, che si fonde nel suo pensiero col principio schopenhaueriano secondo cui il male e la sofferenza sono riposte nel manifestarsi della Volontà, e quindi intrinseci alla vita stessa nel suo individualizzarsi. In *Guerra e pace* e in *Anna Karenina* la morte e il male erano in qualche misura interpretabili come il frutto del separarsi dell'individuo da stirpe, famiglia, antenati (Anna e il principe Andrej, in cui si afferma appieno il principio individuale, spezzano il vincolo familiare, il loro amore è sterile ed essi sono portatori di morte per i propri cari e per se stessi), e su questo comune sentire era ancora possibile il dialogo con Fedorov; ma per il Tolstoj degli anni '90 il male non è più un vizio etico derivante dall'ignoranza, né è un principio ontologico da combattere e sconfiggere: esso coincide con la vita stessa, quella vita che i romanzi tolstoiani invece esaltano in ogni sua manifestazione. Forse è questa contraddizione che Fedorov coglie nel 'panegirista della morte', e Tolstoj ne è in certo senso consapevole: «Adesso lui non mi può sopportare prima di tutto perché non condivido le sue teorie, e poi perché amo la morte» (Lazurskij 1895, 465-466).

Ma Tolstoj è veramente un ammiratore della morte, come lui stesso ama dipingersi? Tutta la sua esistenza, tutta la sua attività contraddicono queste parole. Fingendosi amante della morte, in tutte le sue opere egli perseguita coloro che privano della vita, la reprimono e danneggiano... Egli lotta per la conservazione della vita di tutti e ovunque: talmente alto è il valore che le attribuisce! Non c'è dubbio che sarebbe stato pronto a sacrificare la sua propria esistenza in nome della conservazione e del rispetto dell'esistenza di molti, per il suo trionfo sulla morte; avrebbe voluto, si può dire, con la propria morte rimediare alla morte (Fedorov 1995-1999, IV, 36).

<sup>27</sup> Da una lettera a N. N. Strachov del 1876 (PSS, LXII, 244).

<sup>28</sup> Bicilli ha parlato in proposito di 'mistica della morte' (Bicilli 1928).

L'ultimo romanzo di Tolstoj contiene fin dal titolo un rimando polemico al progetto fedoroviano, e insieme un omaggio; il testo di *Resurrezione* è disseminato, soprattutto nelle prime versioni, di riferimenti alla filosofia dell'Opera comune, e una descrizione iniziale di Simonson-Vilhelmson era apertamente ispirata alla figura reale di Fedorov:

Nella vita V. era un asceta. Si nutriva di solo pane ed era vergine [...] Viveva solo, nutrendosi solamente di pane, e aveva ideato una teoria filosofica sulla necessità di resuscitare materialmente tutti i defunti. [...] Nechljudov non riusciva ad andare d'accordo con lui; V., che era buono con tutti, era particolarmente ostile e severo con N. (PSS, XXXIII, 291).

Il romanzo è letto da Fedorov come una nuova conferma del fatto che lo scrittore ha smarrito la strada. «È grande il servizio reso da Tolstoj nel chiamare la sua ultima opera *Resurrezione*: egli vi ha dimostrato chiaramente l'impossibilità di una resurrezione morale senza una resurrezione anche fisica, reale» (Fedorov 1995-1999, IV, 36). L'opera che nel progetto tolstoiano doveva essere la maggior espressione e il coronamento della sua filosofia della non-azione e della rinascita nello spirito («Non una resurrezione fisica e individuale dei morti, ma una rinascita alla vita in Dio»; PSS, XXIII, 392), nella lettura che ne dà Fedorov rivela invece appieno l'inconsistenza di una simile ricetta, il fallimento del tolstoismo.

Il contraddittorio fedoroviano non cesserà mai di risuonare nella coscienza e nella riflessione di Tolstoj. In una lettera a Peterson del febbraio 1908 lo scrittore ricorda il caro e indimenticabile Fedorov, in un'altra promette di rileggerne gli scritti con attenzione (PSS, LXXVIII, 48; PSS, LXXXII, 180). E infatti il primo volume della *Filosofia dell'opera comune*, pubblicato dagli allievi di Fedorov nel 1906 e tuttora conservato nella biblioteca di Jasnaja Poljana, rivela un'attenta lettura;<sup>29</sup> Tolstoj sottolinea e fa annotazioni in margine non solo ai passi con cui concorda, ma anche a quelli in cui Fedorov critica duramente tutte le idee che lo scrittore aveva abbracciato: l'idea di una rinascita interiore, la dottrina buddista, il concetto di nirvana, il principio della non-azione. Sembra quasi che nel leggere il volume egli volesse riprendere le parole del suo interlocutore, ridiscuterle, confutarle ancora una volta, mantenere

---

<sup>29</sup> Fedorov 1906-1913. Cfr. anche Biblioteka Tolstogo 1975, 392-393.

vivo il dialogo oltre il tempo e la morte. Come del resto lo stesso Fedorov avrebbe voluto.

### Bibliografia

- Balakirev 2010 A. S. Balakirev, *Filosofija muzeja N. Fedorova i sud'by muzejnoj kul'tury*, in Gačeva-Panfilov 2010, vol. I, pp. 190-204.
- Biblioteka Tolstogo 1975 *Biblioteka L. Tolstogo v Jasnoj Poljane. Bibliografičeskoe opisanie*, vol. I, parte II, Kniga, Moskva 1975.
- Bicilli 1928 P. M. Bicilli, *Problema žizni i smerti v tvorčestve Tolstogo (1928)*, in K. G. Isupov (a cura di), *Lev Tolstoj. Pro et contra*, Serija "Russkij put", Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Instituta, Sankt-Peterburg 2000, pp. 473-499.
- Donskov 1996 A. Donskov (a cura di), *L. N. Tolstoj i T. M. Bondarev. Perepiska*, Otto Sagner Verlag, München 1996.
- Dostoevskij 1988 F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ch tomach*, T. XXX, Kn. I, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Leningrad 1988.
- Fedorov 1906-1913 N. F. Fedorov, *Filosofija obščego dela. Stat'i, mysli i pis'ma N. F. Fedorova*, a cura di V. A. Koževnikov e N. P. Peterson, vol. I, Vernyj [Alma-Ata] 1906; vol. II, Moskva 1913.
- Fedorov 1995-1999 N. F. Fedorov, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, voll. I-II, Progress, voll. III-IV, Tradicija, Moskva 1995-1999.
- Fedorov 2000 N. F. Fedorov, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach. Dopolnenija. Kommentarii k četvertomu tomu*, Tradicija, Moskva 2000.
- Gačeva 2004 A. G. Gačeva, *Solov'ev i Fedorov. Istorija tvorčeskich vzaimootnošenij*, in Gačeva-Semenova 2004, vol. I, pp. 844-936.
- Gačeva 2008 A. G. Gačeva, *Dostoevskij i Fedorov. Vstreči v russkoj kul'ture*, IMLI RAN, Moskva 2008.

- Gačeva-Panfilov 2010 A. G. Gačeva, M. M. Panfilov (a cura di), "Služitel' duha večnoj pamjati". *Nikolaj Fedorovič Fedorov (k 180-letiju so dnja roždenija). Sbornik naučnych statej*, 2 voll., Paškov dom, Moskva 2010.
- Gačeva-Semenova 2004 A. G. Gačeva, S. G. Semenova (a cura di), *N. F. Fedorov. Pro et contra*, 2 voll., Serija "Russkij put", Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Instituta, Sankt-Peterburg 2004.
- Gercen 1959 A. Gercen, *Sobranie sočinenij v 30 tt.*, vol. XVI, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva 1959.
- Gornostaev 1928 A. K. Gornostaev, *Pered licom smerti. Tolstoj i Fedorov*, Charbin 1928.
- Hagemeister 1989 M. Hagemeister, *N. Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, Otto Sagner Verlag, München 1989.
- Kazjutinskij 2010 V. V. Kazjutinskij, *Kosmizm klassičeskij i kosmizm sovremennyj*, in Gačeva-Panfilov 2010, vol. I, pp. 125-155.
- Lazurskij 1895 *Iz vospominanij Lazurskogo (13.7.1895)*, in *Literaturnoe Nasledstvo*, vol. XXXVII-XXXVIII, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva 1939, pp. 444-509.
- Lomako 2003 O. M. Lomako, *Metamorfozy muzeja v antropologii N. F. Fedorova*, «Veče. Almanach russoj filosofii i kul'tury», 14 (2003), Sankt-Peterburg, pp. 178-191.
- Lukashevich 1977 S. Lukashevich, *N. Fedorov (1828-1903). A Study in Russian Eupsygian and Utopian Thought*, Ass. Un. Presses, London 1977.
- Mišin 1951 V. S. Mišin, *Istorija pisanija i pečatanija statej ob iskusstve i traktata Čto takoe iskusstvo?*, in PSS, vol. XXX, pp. 509-554.
- Nikiforova 2010 T. G. Nikiforova, *Pis'mo N. F. Fedorova S. A. Tolstoj*, in Gačeva-Panfilov 2010, vol. II, pp. 431-432.
- Nikitin 1980 V. A. Nikitin, *Tolstoj i Fedorov. Bogoiskatel'stvo i bogoborčestvo Tolstogo*, «Prometej», 12 (1980), pp. 113-138.

- Pazilova 1985 V. P. Pazilova, *Kritičeskij analiz religiozno-filosofskogo učenija N. Fedorova*, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1985.
- Peterson 1912 N. P. Peterson, *N. F. Fedorov i ego kniga Filosofija obščego dela v protivopoložnost' učeniju Tolstogo 'o neprotivlenii' i drugim idejam našego vremena*, Vernyj [Alma-Ata] 1912.
- Poliščuk 2010 R. F. Poliščuk, *Velikaja utopija Nikolaja Fedorova*, in Gačeva-Panfilov 2010, vol. I, pp. 156-161.
- PSS L. N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v 90-ch tomach*, voll. I-XC, Goslitizdat, Moskva 1928-1958 [Kraus reprint, München 1972].
- Semenova 1980 S. G. Semenova, *Ob odnom idejno-filosofskom dialoge. L. N. Tolstoj i N. F. Fedorov*, «Sever», 2 (1980), pp. 114-128.
- Semenova 1990 S. G. Semenova, *N. Fedorov. Tvorčestvo žizni*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990.
- Semenova 2004 S. G. Semenova, *Ob odnom religiozno-filosofskom dialoge (Lev Tolstoj i Nikolaj Fedorov)*, in Gačeva-Semenova 2004, vol. I, pp. 779-813.
- Semenova-Gačeva 2004 S. G. Semenova, A. G. Gačeva, *Filosof buduščego veka*, in Gačeva-Semenova 2004, vol. I, pp. 5-92.
- Skatov 1978 N. Skatov, *Lev Tolstoj i Nikolaj Fedorov*, «Ogonek», 37 (1978), pp. 14-16.

MONICA FIN

NUMISMATICA ED EMBLEMATICA DELL'EPOCA PETRINA:  
LE ILLUSTRAZIONI DELL'*ISTORIJA PETRA VELIKAGO*  
DI ZAHARIJA ORFELIN

Il presente studio è volto a chiarire il ruolo degli emblemi nell'apparato iconografico tipico della produzione numismatica di epoca petrina, sulla base di alcune immagini tratte dall'edizione illustrata dell'*Istorija Petra Velikago* di Zaharija Orfelin, la prima monografia dedicata alla vita e alle gesta del sovrano russo scritta e pubblicata in una lingua slava.

L'arte delle medaglie fu introdotta da Pietro il Grande a supporto della sua campagna di riforme economiche e politiche volte ad integrare la Russia nel quadro geopolitico dell'Europa del primo '700, come strumento di propaganda e di glorificazione dei successi della monarchia russa. L'iconografia delle medaglie petrine accoglie e rielabora la tradizione stilistica della numismatica europea dell'epoca barocca, in particolare per quanto riguarda il verso delle medaglie, spesso occupato da complicate composizioni a forte carattere emblematico ed allegorico.

\*

Zaharija Orfelin (1726-1785) fu senza dubbio una della figure più straordinarie della storia culturale serba.<sup>1</sup> Come uomo ed intellettuale, egli incarnava a pieno le caratteristiche dell'Illuminismo settecentesco: pur da autodidatta raggiunse un sapere enciclopedico, e fu, come vedremo, non solo poeta, storico e teologo, ma anche un eccellente stampatore e grafico, giustamente ricordato

---

<sup>1</sup> Per quanto riguarda la bibliografia sull'autore si segnalano in particolare i contributi di D. Ruvarac (1887), T. Ostojić (1923), D. Medaković (1954), B. Marinković (1972) e L. Čurčić (2002). B. Čalić ha recentemente curato un'antologia critica dell'opera dello scrittore serbo, uscita per i tipi di Matica Srpska (Orfelin 2011). Infine, in ambito italiano si veda il volume di R. Morabito relativo alla cultura serba del '700 (Morabito 2001).

come «uno dei maggiori artisti serbi del Settecento» (Medaković 1954).

Già *magistar* presso la *slavenska škola* di Novi Sad e in seguito cancelliere del metropolita di Karlovci, al principio degli anni Sessanta del Settecento Orfelin prese ad occuparsi pressoché a tempo pieno di letteratura e stampa, eccellendo anche come grafico, in particolare nella tecnica dell'acquaforte. Nello stesso periodo iniziò la sua collaborazione con lo stampatore veneziano di origine greca Demetrio Teodosio, al quale il senato della Serenissima aveva appena accordato un monopolio ventennale per la stampa e il commercio di libri in alfabeto greco, cirillico e glagolitico. Nel maggio del 1764 Orfelin si trasferì stabilmente a Venezia e prese servizio presso la bottega Teodosio, dove fu attivo, prima come co-editore e quindi come revisore, fino al 1770.

Verso la fine degli anni Sessanta Orfelin ottenne dai Riformatori dello studio di Padova la licenza necessaria a dare alle stampe una 'Vita di Pietro il Grande in lingua illirica',<sup>2</sup> opera che venne pubblicata a Venezia nel 1772 col titolo di *Žitie i slavnya dela Gosudarja Imperatora Petra Velikago* (Orfelin 1772a). Come scrive Orfelin nella prefazione, si tratta della prima monografia su Pietro I scritta in una lingua slava, un'opera considerevole in virtù della sua mole (due tomi, per un totale di circa 800 pagine) e della ricchezza del materiale documentario impiegato, «il primo libro della tradizione serba per cui sia stato usato il metodo scientifico» (Medaković 1954, 256). Oltre che fra il pubblico serbo, l'opera godette di una buona diffusione anche in Russia, tanto da giustificare un'«edizione in lingua russa» uscita per i tipi dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo nel 1774.<sup>3</sup>

Definita «uno dei libri più importanti del Settecento serbo» (Grbić 2000), la monografia conta quattro edizioni e, nel corso degli oltre duecento anni decorsi dalla sua pubblicazione, ha sollevato molti quesiti, questioni risolte (almeno in parte) solo recentemente grazie ad alcuni documenti ritrovati negli archivi russi (Čalić 2010).

---

<sup>2</sup> La licenza fu registrata il 27 settembre 1770 (ASV, Riformatori dello Studio di Padova, f. 342, Registro dei mandati di licenze x stampe 1759-1769, 47).

<sup>3</sup> A proposito del riadattamento linguistico operato dai russi, lo studioso Ivan Mokuter sostiene invece che l'opera fosse già scritta praticamente in russo, fatta eccezione per pochi serbismi (Mokuter 1965).

Le prime due edizioni dell'opera vennero pubblicate a Venezia nel 1772 con il già citato titolo *Žitie i slavnya dela Gosudarja Imperatora Petra Velikago*, entrambe in forma anonima.<sup>4</sup> La terza edizione della monografia, intitolata *Istorija o žitii i slavnych delach velikago gosudarja imperatora Petra Pervago* (Orfelin 1772b), presenta invece il nome dell'autore sia nel frontespizio, sia in calce alla dedicatoria rivolta a Caterina II posta in apertura al primo volume. La quarta edizione è infine quella pietroburghese del 1774.

La terza edizione si distingue dalle altre tre in quanto è l'unica ad essere corredata da illustrazioni, realizzate dallo stesso Orfelin tramite la tecnica dell'acquaforte. Malgrado anche questa edizione sia datata Venezia 1772, documenti d'archivio hanno dimostrato come essa sia stata ultimata dall'autore solo dopo il suo ritorno in Serbia, e più precisamente verso la fine del 1779. Le illustrazioni, così come il frontespizio e la dedicatoria firmati, vennero infatti inserite solo in un secondo momento nei pochi esemplari dell'opera che Orfelin aveva portato con sé da Venezia, e i completi così formati vennero rilegati ex novo in quel di Novi Sad (Forišković 1969; Čalić 2010). Le illustrazioni – in tutto 47 nel primo tomo e 20 nel secondo, comprendenti medaglie, carte geografiche e piani di battaglia – fanno di questa edizione il più bel libro del Settecento serbo, frutto dell'abilità grafica dei maestri veneziani e dello stesso Orfelin. Si tratta di un'edizione assai rara, della quale per lungo tempo si ignorò addirittura l'esistenza: il primo a darne notizia fu Dimitrije Ruvarac, in uno studio apparso sulla rivista «Javor» nel 1887. Allo stato attuale delle ricerche risulta che la sola biblioteca Matica Srpska di Novi Sad possiede un completo, originariamente donato da Orfelin all'amico Petar Stefanović.<sup>5</sup>

La monografia su Pietro il Grande fu concepita fin dall'inizio come un libro corredata da illustrazioni, come testimoniano i costanti riferimenti ad esse che punteggiano il testo.

Nel caso specifico delle medaglie, Orfelin sostiene di aver usato come modelli gli originali conservati presso il Munz kabinet di

---

<sup>4</sup> Per ulteriori approfondimenti in merito alle questioni editoriali inerenti la monografia si vedano Čurčić 2002 e Čalić 2010.

<sup>5</sup> Il completo conservato presso la Biblioteca della Matica Srpska di Novi Sad fu acquisito nel 1989 e catalogato con segnatura P18Cp IV 13/1-2 (Dražić-Doderović-Mijović 1991, 87). Per un elenco completo degli esemplari ad oggi noti si veda Grbić 2000. Il presente studio si basa proprio sull'esemplare conservato a Novi Sad.



Vienna.<sup>6</sup> In realtà, appare più probabile che egli abbia utilizzato le illustrazioni di altre opere letterarie dell'epoca come modelli per i suoi stampi, eccellendo peraltro per raffinatezza, precisione e cura del dettaglio (Vasić 1963). Quali furono dunque le opere che Orfelin prese a modello? In principio si pensò al volume *Slava Rossii ili sobranie medalei označajuščich dela Petra Velikago* (Mosca 1770), sorta di catalogo illustrato creato sulla base della collezione personale del brigadiere Teodor I. Dmitriev-Mamonov (Medaković 1954). Come nota lo storico serbo D. Davidov, ad un confronto fra le medaglie riportate nel volume moscovita e quelle scelte da Orfelin (praticamente le stesse) appare tuttavia evidente come le illustrazioni della raccolta russa siano di qualità grafica decisamente inferiore rispetto a quelle realizzate dall'autore serbo: questa constatazione, unita al fatto che lo *Slava Rossii* uscì solo nel 1770 – dunque quando Orfelin era già a buon punto del suo lavoro, – induce a rivolgersi altrove, e più precisamente ad Occidente, per trovare i modelli delle illustrazioni. Sempre secondo Davidov, modello per le medaglie fu il volume *Histoire de Pierre surnommé le Grand* (Amsterdam – Lipsia 1742), opera di Eléazar de Mauvillon (De Mauvillon 1742). Considerato però che le medaglie del volume francese sono in numero inferiore rispetto a quelle proposte da Orfelin, è d'obbligo supporre che ci siano anche altre fonti, peraltro non ancora individuate (Davidov 2001, 59).

Restano infine da chiarire i criteri che guidarono Orfelin nella scelta delle illustrazioni da inserire nella monografia. La studiosa serba Radmila Mihailović osserva come l'apparato grafico conferisca «maggiore stile e freschezza ad un libro dal contenuto classico, nato dalla penna di uno storico e ravvivato dall'entusiasmo di un artista e dall'attenzione di un illustratore dalla mano abile ed esperta» (Mihailović 1970, 424). Nella selezione compiuta da Orfelin traspare dunque la sua doppia natura di storico e di artista: come storico egli considerava le medaglie (e in generale tutte le illustrazioni) dei veri e propri documenti, che inserì a supporto del testo; come artista scelse soprattutto composizioni dal forte carat-

---

<sup>6</sup> Orfelin dovette superare delle effettive difficoltà nel reperire le fonti per la sua opera. Nato in una terra da lui definita «lontana e non colta», con grande tenacia e sacrificio riuscì a procurarsi alcuni tra i testi più recenti sull'argomento facendoli arrivare da Germania e Russia. Con i suoi oltre duecento volumi la biblioteca personale di Orfelin era una delle raccolte più importanti e preziose nella Serbia dell'epoca, ed è ad oggi conservata presso la Biblioteca del Patriarcato Serbo a Belgrado (Durković-Jakšić 1976; Kotarčić 1983).

tere emblematico, in linea con il gusto concettuale e simbolico del barocco serbo.

\*

Come già anticipato, la numismatica, arte volta per tradizione a commemorare importanti eventi storici, fu introdotta in Russia da Pietro il Grande come parte integrante della sua campagna di riforme volte a fare del paese una potenza. L'interesse del sovrano russo per l'arte delle medaglie era nato durante la Grande Ambasceria, quando egli ebbe la possibilità di ammirare le ricche collezioni private dei suoi colleghi europei. L'intensificarsi dei rapporti culturali fra la Russia e l'Europa occidentale e la moda diffusasi fra i più stretti collaboratori dello zar di allestire collezioni di monete e medaglie nelle proprie biblioteche personali aprirono le porte dell'Impero russo alla medaglieria occidentale (Spassky-Shchukina 1974, 10-11).<sup>7</sup>

Fino all'epoca petrina le medaglie venivano commissionate dalla corte russa a manifatture straniere, solitamente tedesche. La prima zecca di stato meccanizzata fu aperta a Mosca per iniziativa di Pietro il Grande all'inizio del '700: lo zar aveva compreso il potenziale delle medaglie, piccole sculture portatili piacevoli alla vista ed efficaci come mezzo di propaganda, ed era intenzionato a produrle in gran numero.<sup>8</sup>

Nello specifico, le medaglie di epoca petrina si dividono in commemorative (le più numerose), personali e medaglie-ricompensa per i militari.

Le medaglie commemorative celebrano perlopiù le grandi vittorie di Pietro il Grande e venivano inviate anche alle corti straniere, con lo scopo di rendere il mondo partecipe di questi eventi (Spassky-Shchukina 1974, 12). Dopo il successo di Poltava, ad esempio, lo zar decise di realizzare una serie di medaglie dedicate alla Grande guerra del Nord. La creazione degli stampi fu commissionata al maestro tedesco Philipp Heinrich Müller (1654-1718), noto per aver già lavorato per i reali di Inghilterra, Austria e Svezia. Caratteristica delle medaglie russe era il forte carattere documentaristico: a Müller vennero dunque forniti dati precisi sulle

---

<sup>7</sup> La collezione personale dello zar costituisce il fondo principale della sezione di numismatica della Kunstkammer dell'Accademia delle Scienze russa, ora all'Ermitage (Spassky-Shchukina 1974, 7).

<sup>8</sup> Nel 1701 venne aperta a Mosca la zecca detta 'dell'Ammiragliato', mentre la zecca di San Pietroburgo venne messa in funzione nel 1725 (Spassky-Shchukina 1974, 7).

vittorie militari, incisioni con viste delle città conquistate, mappe delle fortezze ed un medaglione in gesso con il ritratto di Pietro. Nel corso di due anni Müller completò 28 stampi raffiguranti le maggiori vittorie raccolte dalla Russia fra il 1702 e il 1714. Nel 1716 gli stampi vennero spediti a Mosca, dove lo zar supervisionò personalmente la coniazione della prima serie di medaglie (Spassky-Shchukina 1974).

L'iconografia scelta da Müller riflette lo stile del barocco occidentale in fatto di arte medagliera. La sua officina completò tre tipi di recto con ritratto alla spalla di Pietro, oltre a due stampi che lo raffigurano a cavallo (utilizzati per le medaglie commemorative delle battaglie di Lesnaja e Poltava). Nei ritratti lo zar è avvolto nel mantello reale indossato sopra l'armatura, mentre sul bordo delle medaglie corre la scritta «PETRVS ALEXII FIL. D. G. RVSS. IMP. M. DVX. MOSCOVIÆ». Il ricorso al titolo di Imperatore – un anacronismo se si pensa che le medaglie furono coniate nel 1716, mentre Pietro fu incoronato imperatore solo nell'ottobre del 1721, dopo la fine della guerra con la Svezia – denota la volontà dello zar di essere considerato alla pari dei suoi interlocutori europei. Il verso delle medaglie raffigura invece città, mappe geografiche, dettagliate scene di battaglia e figure della mitologia classica, divinità che, se non occupate in battaglia, compaiono a proteggere le truppe russe. Stringati dati sull'esito dei conflitti vengono forniti nelle iscrizioni poste a margine. Le medaglie appartenenti a questa serie erano destinate ad un pubblico limitato ed elitario, composto da aristocratici e diplomatici stranieri, il che spiega l'abbondanza di citazioni dotte (Ovidio, Virgilio, Claudio); le iscrizioni in lingua russa, invece, sottolineano lo stile nazionale di questi piccoli capolavori d'arte.

Va comunque sottolineato come gli eventi della storia russa siano abbondantemente rappresentati anche nella medagliera occidentale. La natura straordinaria della figura di Pietro lo rendeva infatti un 'buon soggetto' per l'arte occidentale: nacque così una serie di medaglie prodotte all'estero in epoca petrina (ma non commissionate dalla corte russa) cui la tradizione numismatica si riferisce solitamente col nome di *Rossica*, dedicate perlopiù alle vittorie petrine, ma anche agli eventi della Grande Ambasceria e alla nascita e morte dello zar (Less 2003).

A fianco delle medaglie commemorative, l'epoca petrina ci ha lasciato in eredità anche un buon numero di esempi di medaglie-ricompensa, che venivano distribuite ai partecipanti delle campagne

militari in sostituzione dei tradizionali gagliardetti. Si tratta in questo caso di una peculiarità dell'esercito russo, introdotta da Pietro il Grande con lo scopo di incoraggiare sentimenti patriottici fra i militari. Le medaglie prodotte a questo scopo erano d'argento per i soldati semplici e d'oro per gli ufficiali, di dimensione variabile a seconda del rango (Spassky-Shchukina 1974, 14-15).

\*

Come in parte già anticipato, caratteristica della numismatica petrina è, oltre alla precisione documentaristica, la costante presenza di emblemi ed allegorie nelle composizioni che occupano il verso delle medaglie. Il pubblico russo, destinatario principale della produzione numismatica dell'epoca, fu educato a riconoscere e decifrare tali elementi grazie alla diffusione di manuali di emblematica mutuati perlopiù dalla tradizione occidentale.

Nel mondo occidentale la cultura dell'emblema – forma letteraria che secondo il motto oraziano *ut pictura poesis* si compone di testo (motto e spiegazione, spesso in versi) ed immagine (*pictura*) – conobbe il suo momento d'oro nel Rinascimento e fino al primo Seicento, divenendo un fenomeno pan-europeo con più di settecento autori e circa tremila edizioni in diverse lingue (Schöne 1964, 17). I maggiori capolavori della letteratura emblematica e allegorica occidentale nacquero proprio in quest'epoca, a partire dall'*Emblematum liber* dell'italiano Andrea Alciati (Augusta 1522), considerato il capostipite del genere. L'ampia diffusione del genere è legata anche alle particolari condizioni sociali dell'Europa della Controriforma, in cui l'emblema, in virtù delle sue grandi potenzialità didattiche, divenne una delle armi preferite della propaganda gesuitica: in quest'ottica, lo stretto connubio creatosi fra l'omiletica di matrice gesuitica e l'emblematica di carattere moralistico-didattico perpetuava ed ampliava la tradizione della medievale *Biblia pauperum*. La letteratura emblematica toccava in realtà diversi campi del sapere, spaziando fra teologia e filosofia, letteratura e storia, zoologia e geografia.

Dopo una fase di parziale declino il genere acquistò nuova vitalità in epoca barocca: l'emblema divenne allora mezzo di espressione favorito tanto nelle arti visive quanto in letteratura, poiché rispondeva a pieno al gusto per il metaforismo e alla tendenza, tipica del barocco e già rinascimentale, di creare legami semantici fra immagine e parola (Morozov 1973, 20-22).

A partire dal XVII secolo il gusto per l'emblematica si diffuse anche nel mondo slavo orientale. Il relativo isolamento culturale

patito fino a quel momento portò infatti ad uno sviluppo del genere del tutto peculiare e tardivo rispetto all'Europa Occidentale: in Russia, ad esempio, l'arte emblematica giunse attraverso la mediazione del barocco polacco e ucraino, del cui linguaggio poetico era divenuta un elemento costitutivo. La diffusione di testi di emblematica in Ucraina è testimoniata dai ricchi cataloghi delle biblioteche private, che ne registrano la presenza già a partire dall'inizio del '600.<sup>9</sup> Elementi di emblematica entrarono ben presto anche nei manuali di poetica utilizzati negli istituti scolastici, in particolare presso l'Accademia kieviana: com'è noto, i testi qui impiegati vennero perlopiù mutuati dai collegi gesuitici polacchi, dove l'emblematica era parte integrante del programma di stilistica (Čiževskij 1978, 147). Così, nel suo trattato *Nauka albo sposob zloženja skazanja* (Kiev 1659), Ioannikij Galjatovskij consigliava di attingere alle raccolte di emblemi per la preparazione dei sermoni. Proprio in seno all'Accademia kieviana nacque infine il volume *Ithika Ieropolitika* (Kiev 1712), senza dubbio l'esempio più significativo di emblematica della tradizione russo-ucraina.<sup>10</sup> Oltre che nell'omiletica, comunque, l'emblematica veniva impiegata anche nella poesia panegirica e nel teatro scolastico (Morozov 1974, 186).

I primi emblemi della tradizione russa furono creati da Simeon Polockij come appendice al poema lungo *Threnodies*, scritto nel 1669 a commemorare la scomparsa della zarina Marija Miroslovskaja, in cui si registra probabilmente la prima apparizione della parola *emblemata* (Hippisley 1990, 117). Polockij, che si era avvicinato all'emblematica durante gli anni trascorsi presso l'Accademia kieviana, fece dell'emblema un elemento fondamentale della propria poetica: da una catalogazione effettuata nel 1689 su una parte della sua biblioteca personale risulta che egli possedeva alcune fra le raccolte di emblemi più importanti della tradizione occidentali (Hippisley 1990, 119). Come secondo esempio dell'emblematica di Polockij possiamo citare l'ode *Orel Rossijskij*,

<sup>9</sup> Opere di emblematica compaiono nei cataloghi delle biblioteche di P. Mogila, S. Javorskij, F. Prokopovič e H. Skovoroda (Čiževskij 1936, 52; Verchovskoj 1916, II: *Katalog biblioteki F. Prokopoviča*).

<sup>10</sup> Si tratta di una sorta di 'catechismo per immagini', il primo del genere nel mondo ortodosso, un'opera di carattere squisitamente didattico-morale che utilizza motivi tratti anche dall'emblematica cattolica. Ogni breve capitolo presenta un concetto astratto, trattato in due o tre pagine in prosa, e corredato da illustrazioni di carattere emblematico (Matić 1927; Grdinić 1983, 47).

panegirico composto nel 1667 in onore dello zarevič Aleksej Alekseevič, il cui soggetto è incentrato sull'emblema dell'aquila, figura centrale del *gerb* russo.

La svolta avvenne comunque in epoca petrina: così com'era successo per la numismatica, anche l'emblematica fu uno dei tanti elementi che entrarono in Russia attraverso la finestra aperta da Pietro il Grande sull'Occidente. La grandezza dell'Impero russo e i suoi successi vennero spesso rappresentati attraverso emblemi e simboli, la cui diffusione contribuì a modificare «l'intero sistema semiotico della Russia» (Lichačev 1978, 170-174).

Un documento autografo del 1700 testimonia come lo zar stesso scegliesse immagini e motti da fornire alle officine di corte, oltre a dilettersi in prima persona nel disegnare, intagliare ed incidere emblemi su osso e legno. Com'era nel suo stile, Pietro il Grande si procurò i migliori manuali occidentali, da cui trasse un'ampia gamma di soggetti: il libro sul comodino di Pietro era la nota *Ikonologija* di Cesare Ripa (Roma 1593), in una lussuosa edizione in folio edita a Parigi nel 1644 (Morozov 1974, 199; 223).

Le biblioteche russe dell'epoca petrina contavano alcune fra le edizioni più importanti della tradizione emblematica occidentale: oltre alla raccolta di Ripa, particolarmente amati erano il volume *Symbola et emblemata* (Norimberga, 1590-1604) dell'umanista tedesco Joachim Camerarius, nonché i lavori del gesuita francese Claude François Menestrier e del poeta olandese Jakob Cats, editi fra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo. Il manuale *Idea de un principe político cristiano, representada en cien empresas* (Monaco 1640) dello spagnolo Diego de Saavedra-Fajardo venne tradotto da Feofan Prokopovič per volere dello zar, che ne impose la lettura allo zarevič Aleksej (Čiževskij 1978, 143).

La prima raccolta realizzata ad uso esclusivo del pubblico russo, naturalmente su disposizione di Pietro il Grande, fu invece pubblicata ad Amsterdam nel 1705 col titolo di *Symbola et emblemata* (Symbola e emblemata 1705).<sup>11</sup> Si tratta di una vera e propria enciclopedia di 840 emblemi tratti dalle più autorevoli raccolte occidentali, qui riproposti con motti in olandese e spiegazioni in russo, latino, francese, italiano, spagnolo, olandese, inglese e tedesco. Il libro ebbe una buona diffusione per l'epoca e conobbe più edizioni

---

<sup>11</sup> L'accordo con lo stampatore olandese Jan Tesing venne infatti stipulato in occasione del soggiorno dello zar ad Amsterdam durante la Grande Ambasceria (Maksimovič-Ambodik 1989, XIII).

successive, russe (San Pietroburgo 1719 e 1788) e non (Amsterdam 1741; Harleem 1743). L'edizione del 1788, curata da Nestor Maksimovič-Ambodik ed intitolata *Emblemata et symbola*, è l'ultima in ordine cronologico e la prima interamente in lingua russa; essa viene menzionata da Turgenev nel capitolo IX del *Nido di nobili* (Hippisley 1989).

La raccolta andava a codificare una moda già diffusa nella Russia petrina, imponendosi come standard e fonte di ispirazione nell'applicazione dell'emblematica alle arti. Come ricorda lo studioso sovietico A. A. Morozov, gli emblemi tratti dal *Symbola et emblemata* comparivano ovunque nella Russia petrina: nei drammi messi in scena dagli studenti dell'accademia moscovita e nelle intricate composizioni che adornavano le edizioni dell'epoca; negli spettacoli pirotecnici allestiti a salutare le vittorie di Pietro il Grande e sulle carene delle navi della flotta russa. Tutta una serie di emblemi tratti dal *Symbola et emblemata* entrò infine nel repertorio architettonico della neonata San Pietroburgo (Morozov 1974, 202-220). In generale, la gamma di emblemi utilizzati non è così ampia e denota una certa ripetitività: rifarsi agli stessi emblemi, figure e motti non particolarmente complessi e ben noti ai più, talvolta modificati *ad hoc* in base alle direttive dello zar, aveva infatti uno scopo didattico (Morozov 1974, 222).

\*

Dal canto suo, anche Orfelin doveva avere una buona conoscenza dell'emblematica occidentale, penetrata anche nella cultura serba grazie ai manuali portati dai maestri ucraini attivi presso le scuole slavo-latine della metropoli di Karlovci negli anni Venti e Trenta del Settecento: nei manoscritti in questione (ad oggi si conservano due manuali di retorica ed uno di poetica) viene dedicata particolare attenzione alle teorie sull'uso di simboli, geroglifici, emblemi ed enigmi (Grđinić 1983, 45-46).

In seguito, il genere si diffuse anche attraverso le raccolte di emblemi russe e ucraine. Il già citato volume kieviano *Ithika Ieropolitika* rappresenta in questo senso un caso interessante: la raccolta, ben nota fra gli artisti serbi nella sua edizione del 1712 grazie agli esemplari portati in patria dai connazionali che avevano studiato presso l'Accademia Mogiliana, fu ristampata a Vienna nel 1774 utilizzando i *cliché* importati dalla lavra kieviana e mantenendo la stessa lingua, in modo da sopperire alla forte richiesta sul mercato. Esemplari dell'opera erano registrati presso la biblioteca della metropoli di Karlovci e di alcuni monasteri del Sirmio (Da-

vidov 1978, 233). In generale comunque l'influsso di volumi simili all'*Ithika* sul linguaggio figurativo del barocco serbo non si limitò all'utilizzo di singoli emblemi, ma entrò nella sostanza della poetica artistica: come di fatto in Russia, il repertorio tematico degli artisti serbi era per gran parte codificato dalle raccolte di emblemi, come dimostrano le iconostasi di Simeon Jovanović Baltić (ex allievo dell'Accademia kieviana)<sup>12</sup> o gli affreschi del monastero di Krušedol, dove spiccano elementi tratti dal *Symbola et emblemata* petrino (Timotijević 1996, 218).<sup>13</sup>

\*

Vediamo ora come la numismatica di epoca petrina applicò i precetti dell'emblematica barocca, grazie ad alcuni esempi tratti dalle illustrazioni alla monografia di Orfelin.

Nella sua biografia su Pietro il Grande, Voltaire riporta il seguente aneddoto:

Ancor più sorpreso fu quando, essendo andato a vedere coniar le monete in quella lunga galleria del Louvre, dove tutti gli artisti del re sono onorevolmente alloggiati, una medaglia essendo caduta a terra e lo zar essendosi affrettato a raccoglierla, su quella medaglia vide incisa la sua immagine, e sul verso una Fama con un piede appoggiato al globo, e le parole di Virgilio: "Vires acquirit eundo", fine e nobile allusione, si adatta a Pietro il grande; questa medaglia, conziata in oro, fu offerta a lui e a quanti lo accompagnavano (Voltaire 1945, 268).

Lo stesso episodio viene raccontato da Orfelin nel secondo tomo della sua monografia (Orfelin 1970, II, 132).

La medaglia citata (figura 1), disegnata dal maestro francese Jean Duvivier, presenta sul recto un ritratto di profilo del giovane Pietro I, vestito dell'armatura e avvolto nel mantello di ermellino. Come un glorioso imperatore, Pietro porta il laureo sul capo e

<sup>12</sup> Simeon Baltić, monaco di Hopovo, giunse a Kiev nel 1762 per apprendere l'arte della pittura di icone. Dopo aver frequentato per tre anni la scuola d'arte iconografica di Kiev, Baltić ritornò in patria ed operò quasi esclusivamente presso il monastero di Gomirje, esercitando una grande influenza sugli artisti a lui contemporanei. Le icone ed iconostasi di Baltić seguono il modello dell'iconografia russa dell'epoca (Jovanović 1926, 28).

<sup>13</sup> Per maggiori chiarimenti sull'influenza della grafica occidentale sull'arte serba del '700 si veda lo studio di Ljiljana Stošić (1992), la quale elenca le principali raccolte del genere diffuse nell'area che va da Belgrado a Szentendre.



ostenta un'aria fiera. Il verso della medaglia è invece occupato da una scena allegorica: al centro domina la figura alata della Fama, ritratta in volo verso il sole nascente (a sinistra) mentre suona la tromba; sullo sfondo, a destra, si stagliano delle colline. Le didascalie latine che completano la medaglia concorrono al generale effetto di solennità: sul recto il titolo «PETRUS ALEXIEWITZ TZAR MAG. RUSS. IMPERAT.» riconosce e legittima lo status di Pietro I inserendolo nell'olimpo dei sovrani europei, mentre sul verso si legge il motto virgiliano «VIRE ACQUIRIT EUNDO».

Come ci ricordano Orfelin e Voltaire, la medaglia in questione venne conosciuta nel 1717 e donata a Pietro il Grande in occasione di una sua visita alla zecca di Parigi. Si noti anche qui come l'iscrizione costituisca un perfetto anacronismo. Lo zar stesso riconobbe l'importanza di questo gesto e conservò sulla sua scrivania un esemplare in oro della medaglia, purtroppo andato perduto (Spassky-Shchukina 1974, 20).

La seconda medaglia proposta (figura 2) è invece datata 20 dicembre 1717. L'emblema scelto è quello dell'aquila reale, figura centrale del *gerb* russo. Il verso della medaglia è occupato dall'aquila che spicca il volo verso il sole, motivo tradizionalmente associato alla rappresentazione del valore, del coraggio, della nobiltà di stirpe (Henkel-Schöne 1996, 757-780). Il motto recita «Dobrodetel' tvorit' dobroduša».

Il volume *Symbola et emblemata* (Symbola et emblemata 1705) riporta tre varianti dello stesso emblema (nn. 142, 260, 518), corredati rispettivamente dai motti «Bez stracha», «Eže az' želaju božestvenno est'» e «Blagostiju otca moego na tja gljažu».

L'emblema dell'aquila reale ricorre spesso nella poesia panegirica russa: nella già citata ode *Orel Rossijskij*, ad esempio, Polockij descrive l'aquila (Aleksej Michajlovič) che accompagna l'aquilotto in volo (lo zarevič Aleksej) e gli insegna a guardare dritto al sole, ovvero a contemplare senza timore la divinità (Hippisley 1971, 178). La figura dell'aquila che spiega le ali verso il sole compare anche nel teatro scolastico di epoca petrina (Morozov 1974, 199).

Molte delle medaglie dell'epoca presentano figure di imbarcazioni. Uno splendido esempio del genere è fornito dal terzo esemplare qui proposto, la medaglia celebrativa conosciuta in occasione della pace di Nystadt, che il 30 agosto del 1721 pose fine alla lunga Guerra del Nord segnando il definitivo tramonto della potenza svedese e l'affermarsi della Russia come nuova potenza baltica.

La composizione di questa medaglia (figura 3), intitolata *Dopo il diluvio della guerra del nord*, è basata su un apparato di immagini bibliche ampiamente diffuso e in uso nell'arte russa nel primo quarto del Settecento, combinate ad allegorie tratte dalla mitologia antico-greca. La guerra del Nord venne spesso paragonata dai contemporanei al diluvio: ecco perché sul recto della medaglia troviamo l'arca di Noè e la colomba che vola sopra di essa recando un ramoscello d'ulivo. Sullo sfondo la giovane città di San Pietroburgo è legata con un arcobaleno all'antica Stoccolma. Due iscrizioni completano la composizione: sul bordo superiore corrono le parole «Sojuzom' mira svjazuemy», su quello inferiore la scritta «V' Neistate. Po potope severnyja voiny 1721». Il verso della medaglia è invece occupato da una lunga, elaborata iscrizione, un panegirico in latino e russo dedicato a Pietro Imperatore e padre della patria.

La chiave d'interpretazione dell'emblema impiegato per questa medaglia sta nel doppio significato della parola *mir*, che in russo significa sia 'mondo' che 'pace'. Dopo il diluvio (la guerra) nacque infatti un nuovo mondo, cui la colomba in volo sopra l'Arca (la Russia) portava la pace. L'arcobaleno simboleggia invece il patto con la divinità, e annuncia che la pace (o il mondo) non verrà più sconvolta da un'altra guerra (Campa 2002, 24).

L'immagine dell'arca e il motto «Po dožde blagopolučnaja pogoda» costituiscono l'emblema num. 372 del *Symbola et emblemata* (Symbola et emblemata 1705). Il tema del diluvio venne ripreso anche nell'allestire lo spettacolo pirotecnico organizzato a Mosca per celebrare la vittoria. Nella monografia su Pietro il Grande Orfelin descrive nel dettaglio il complesso disegno preparato per la creazione dei fuochi d'artificio: la parte centrale della composizione è occupata dall'arca, adagiata sulla sommità di un monte circondato dalle acque; sopra di essa si libra in volo verso Ovest il dio Ermes (Mercurio), raffigurato secondo l'iconografia tradizionale – ovvero con il petaso sul capo e i talari ai piedi mentre regge il sacchetto dei denari nella mano sinistra e il caduceo nella destra. Ermes, protettore dei viaggiatori e dei mercanti, veniva dunque chiamato a benedire questa pace, che si sperava potesse far prosperare il commercio (Orfelin 1970, II, 286; Campa 2002, 22).

## Bibliografija

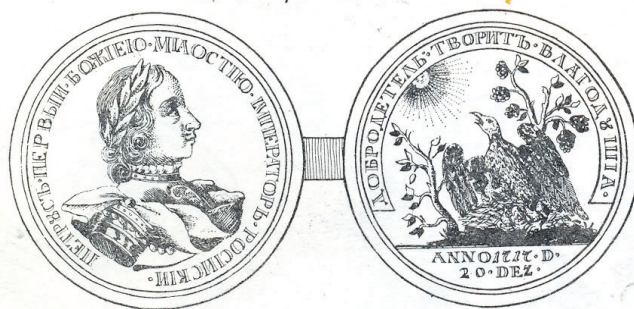
- Campa 2002 P. Campa, *Heraldry, Insignia and the Rise of the Russian Emblem*, in *Emblem Studies in Honour of Peter M. Daly*, Koerner, Baden-Baden 2002, pp. 15-39.
- Čalić 2010 B. Čalić, *Prilozi o Žitiju Petra Velikog Zaharije Orfelina*, «Ljetopis SKD» (2010), pp. 258-281.
- Čiževskij 1936 D. Čiževskij, *Emblematische Literatur in den Ukrainischen Bibliotheken*, «Zeitschrift für Slawische Philologie», 13 (1936), pp. 51-54.
- Čiževskij 1978 D. Čiževskij, *Emblematische Literatur bei den Slaven*, in S. Penkert (hrsg.), *Emblem und Emblematischerzeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1978, pp. 140-153.
- Čurčić 2002 L. Čurčić, *Knjiga o Zahariji Orfelinu*, Prosvjeta, Zagreb 2002.
- Davidov 1978 D. Davidov, *Srpska grafika XVIII veka*, Matica Srpska, Novi Sad 1978.
- Davidov 2001 D. Davidov, *Bakrorezne ilustracije Zaharije Orfelina u Istoriji Petra Velikog (1772)*, in *Zaharija Orfelin*, NBS, Beograd 2001, pp. 51-62.
- De Mauvillon 1742 Eléazar de Mauvillon, *Histoire de Pierre I surnommé Le Grand, empereur de toutes les Russies*, Arkstee et Mercus, Amsterdam-Leipzig 1742.
- Dražić-Doderović-Mijović 1992 S. Dražić, R. Doderović, D. Mijović, *Lične biblioteke u Biblioteci Matice srpske*, «Godišnjak BMS za 1991», Novi Sad 1992.
- Durković-Jakšić 1976 Lj. Durković-Jakšić, *Orfelinova biblioteka*, «Bibliotekar», 28/3-4 (1974), pp. 433-440.
- Forišković 1969 A. Forišković, *Dve beleške o Zahariji Orfelinu*, «Zbornik MS za KJ», 17/2 (1969), pp. 253-260.
- Grbić 2000 D. Grbić, *Ilustrovano Žitie Petra Velikog Zaharije Orfelina u biblioteci Matice Srpske*, in *Znakovi starih knjiga*, BMS, Novi Sad 2000, pp. 63-71.

- Grdinić 1983 N. Grdinić, *Moralna simbolika i emblematika ukrajinskog porekla u srpskoj književnosti 18. i prve polovine 19. veka*, «Zbornik MS za slavistiku», 24 (1983), pp. 43-51.
- Henkel-Schöne 1996 A. Henkel, A. Schöne (hrsg.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Weimar 1996.
- Hippisley 1971 A. Hippisley, *The Emblem in the Writings of Simeon Polockij*, «The Slavic and East European Journal», 2/Summer (1971), pp. 175-184.
- Hippisley 1989 A. Hippisley, *Introduction*, in *Emvlemy i simvolj (1788)*, Brill, Leiden-New York-København-Köln 1989, pp. XI-XLVII.
- Hippisley 1990 A. Hippisley, *Early Emblems: the «Emlimata» of Simeon Polockij*, in B.F. Scholz, M. Bath, D. Weston (eds.), *The European Emblem. Selected Papers from the Glasgow Conference. 11-14 August, 1987*, Brill, Leiden-New York-København-Köln 1990, pp. 117-127.
- Ithika 1774 *Ithika Ieropolitika ili Filosofija npravoučitel'naja*, Kurzböck, Vienna 1774.
- Ieropolitika 1774
- Jovanović 1926 M. Jovanović, *Srbi u ruskim školama u XVIII veku*, «Crkva i život», 1/2 (1926), pp. 16-30.
- Kotarčić 1983 Lj. Kotarčić, *Biblioteka Zaharije Orfelina i njena istorijska sudbina*, «Bibliotekar», 35/2-3 (1983), pp. 5-18.
- Less 2003 O. Less, *Russian History in Medals: Peter the Great*, «ANS Magazine», 5 (Summer 2006), n. 2, <http://ansmagazine.com/Summer06/Russian> [cons. 25 Gen. 2011].
- Lichačev 1978 D. S. Lichačev, *Byla li epoha petrovskih reform pereryvom v razvitii ruskoj kul'tury?*, in *Slavjanskije kul'tury v epoche formirovanija slavjanskich nacij XVIII-XIX vv*, Moskva 1978, pp. 170-174.
- Maksimovič-Ambodik 1989 N. M. Maksimovič-Ambodik, *Emvlemy i simvolj (1788): The First Russian Emblem Book*, ed. by A. Hippisley, Brill, Leiden-New York-København-Köln 1989.

- Marinković 1972 B. Marinković, *Bibliographia Orpheliniana*, «Godišnjak FFNS», 15/2 (1972), pp. 859-896.
- Matić 1927 S. Matić, *Itika Jeropolitika*, «Prilozi KJIF», 7 (1927), pp. 230-233.
- Medaković 1954 D. Medaković, *Ilustrovano izdanje Orfelinove Istorije Petra Velikog*, «Istorijski Časopis», 4 (1954), pp. 253-258.
- Mokuter 1965 I. Mokuter, *Petar Veliki u srpskoj književnosti XVIII veka*, «Studia Slavica», 11 (1965), pp. 345-372.
- Mihajlović 1970 R. Mihajlović, *Zaharija Orfelin kao ilustrator Istorije Petra Velikog*, in Z. Orfelin, *Petar Veliki*, II tom, Prosveta, Beograd 1970, pp. 413-424.
- Morabito 2001 R. Morabito, *Tradizione e innovazione linguistica nella cultura serba del XVIII secolo*, Università di Cassino, Cassino 2001.
- Morozov 1973 A. A. Morozov, *Novye aspekty izucenija slavjanskogo barokko*, «Russkaja literatura», 3 (1973), pp. 7-23.
- Morozov 1974 A. A. Morozov, *Emblematika barokko v literature petrovskogo vremeni*, in *Problemy literaturnogo razvitija v Rossii pervoj treći XVIII veka*, «XVIII vek», vyp. 9 (1974), pp. 184-200.
- Orfelin 1772a [Z. Orfelin], *Žitie i slavnya dela gosudarja imperatora Petra Velikago samoderžca vse-rossijskago. V Venecii: V tipografii Dimitrija Feodozija, 1772*, Teodosio, Venezia 1772.
- Orfelin 1772b Z. Orfelin, *Istorija o žitii i slavnych delach velikago gosudarja imperatora Petra Pervago... nyne pervee na slavenskom jazyke sočinil Zaharija Orfelin. V Venecii: V tipografii Dimitrija Feodozija, 1772*, Teodosio, Venezia 1772.
- Orfelin 1970 Z. Orfelin, *Petar Veliki*, savremena jezička verzija, voll. I-II, gl. ur. M. Pavić, Prosveta, Beograd 1970.
- Orfelin 2011 Z. Orfelin, *Zaharija Orfelin*, prir. B. Čalić, MS, Novi Sad 2011.
- Ostojić 1923 T. Ostojić, *Zaharija Orfelin – Život i rad mu*, SKA, Beograd 1923.

- Ruvarac 1887 D. Ruvarac, *Ko je pisac knjige Žitije i slavnya dela Gosudarja imperatora Petra Velikago?*, «Javor», 14 (1887), pp. 151-153, 167-169.
- Schöne 1964 A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, C. H. Beck Verlag, München 1964.
- Spassky-Shchukina 1974 I. Spassky, E. Shchukina (eds.), *Medals and Coins of the Age of Peter the Grea*, Aurora Art Publ., Leningrad 1974.
- Stošić 1992 Lj. Stošić, *Zapadnoevropska grafika kao predložak u srpskom slikarstvu XVIII veka*, SANU, Beograd 1992.
- Symbola et emblemata 1705 *Symbola et emblemata jussu atque auspiciis sacerrimae Suae Majestatis augustissimi ac serenissimi Imperatoris Moschoviae Petri Alexeidis ... excusa, apud Henricum Wetstenium in Amstelaedami, 1705*, Wetstenium, Amsterdam 1705.
- Timotijević 1996 M. Timotijević, *Srpsko barokno slikarstvo*, Matica Srpska, Novi Sad 1996, pp. 209-224.
- Vasić 1963 P. Vasić, *Ilustracija srpske knjige u XVIII veku*, in *Srpska štampana knjiga 18. veka – Katalog*, MS/NBS, Novi Sad-Beograd 1963, pp. 153-171.
- Verchovskoj 1916 P. V. Verchovskoj, *Učreždenie Duchovnoj Kollegii i Duchovnyj Reglament*, voll. I-II, Rostov na D. 1916.
- Voltaire 1945 Voltaire, *Pietro il Grande*, Migliaresi, Roma 1945.

Ч. II. Стран. 122.



Medaglia datata 20 dicembre 1717 (Orfelin 1970, II, 139).



Medaglia celebrativa della pace di Nystadt, 1721 (Orfelin 1970, II, 285).

Ч. II. Сτραν. 116.



Medaglia coniata dalla zecca di Parigi in occasione della visita di Pietro il Grande, 1717 (Orfelin 1970, II, 131).





STEFANO GARZONIO

P. I. GOLENIŠČEV-KUTUZOV TRADUTTORE DEL METASTASIO

Fra i numerosi traduttori russi del Metastasio un ruolo del tutto specifico fu quello svolto dal poco noto Pavel Ivanovič Goleniščev-Kutuzov (1767-1829), il quale ci ha lasciato versioni poetiche di quattro canzonette del grande poeta italiano: *La primavera*, *La partenza*, *L'estate* e *La libertà*. Tutte le traduzioni videro la luce sulle pagine della rivista «Drug prosveščeniija» che il nostro editava insieme a S. P. Saltykov, D. I. Chvostov, D. P. Gorčakov e successivamente anche N. N. Sandunov.

Prima di prendere in esame più da vicino i testi metastasiani volti in russo, è necessario spendere qualche parola sul nostro poeta-traduttore che fu figura di indubbia rilevanza nella vita pubblica e nella cultura della Russia a cavaliere tra il XVIII e il XIX secolo. Dapprima egli fu aiutante di campo del principe Potemkin, poi partecipò alla guerra russo-svedese (nel 1794 rimase anche ferito in Finlandia), diventando così personaggio di spicco nell'ambito della vita militare e politica dell'Impero negli anni di Caterina e Paolo I (il nostro era tra l'altro imparentato con il celebre generale Michail Kutuzov). Proprio grazie a Paolo I, nel 1798, il Goleniščev-Kutuzov passò al servizio civile con il grado di consigliere di stato effettivo. Nel contempo si occupò dell'Università di Mosca, prima come curatore e poi, dopo un periodo di allontanamento nei primi anni di regno di Alessandro, come membro onorario e infine vice-presidente (1812-1814). Dal 1805 al 1821 fu senatore.

Tra le sue varie iniziative sono da ricordare un progetto per l'insegnamento universitario e la creazione all'interno dell'Università dell'Obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti. Legato alla massoneria fin dalla gioventù, Goleniščev-Kutuzov fu, tra l'altro, alla guida della loggia Sfinge morente.

Sinceramente interessato anche alle discipline scientifiche (dalla fisica alla medicina), il nostro svolse infine un'intensa attività letteraria. Esordì infatti ancora nel 1783 sulle pagine del «Sobesednik ljubitelej russkogo slova» grazie all'interessamento di Ippolit Bogdanovič, che egli considerò sempre il suo maestro, e ben presto si affermò come autore di odi solenni, – nel 1789 la sua ode per la presa di Očakov fu apprezzata dalla stessa Caterina, mentre nel 1796 egli ricevette in dono da Paolo I una tabacchiera d'oro come riconoscimento per l'ode composta in occasione della salita al trono del nuovo sovrano. Compose poi odi patriottiche dedicate alle guerre antinapoleoniche, una delle quali, la *Cantata* per Bagration, fu citata da Lev Tolstoj in *Guerra e pace*. La sua produzione lirica, fortemente ispirata al tardo classicismo, si sviluppò in stretta sintonia con la poetica della scuola arcaista dell'ammiraglio Šiškov, il che si manifestò con evidenza nei tanti attacchi del nostro contro la poetica sentimentale di Karamzin che egli considerò sempre un giacobino e un rivoluzionario.<sup>1</sup> Proprio a questo suo orientamento sono da collegare le sue partecipazioni ai giornali del tempo, oltre che il «Drug prosveščeniija» ancora «Licej» e «Drug junošestva». Nel 1803-1804 il poeta pubblicò tre volumetti di poesie, dove inserì anche tutta una serie di versi sperimentali (palindromi, poesie senza verbi, ecc.), cui ne seguì un quarto nel 1810, nel quale erano presenti traduzioni da Omero, Ovidio, Orazio, Catullo e Tibullo. Nel 1811 dette alle stampe un volumetto di versi in francese *Poésies d'un Russe*, contenente opere sue originali e traduzioni da poeti russi, tra i quali Deržavin. Nello stesso anno, all'atto di fondazione della Beseda ljubitelej russkogo slova, Goleniščev-Kutuzov fu nominato membro onorario dell'associazione. Egli fu inoltre membro dell'Accademia Russa e di molti altri comitati e istituzioni culturali (cfr. Al'tšuller 1971; RBS 1896-1918; Šiškin 1988).

Come poeta Goleniščev-Kutuzov si dedicò attivamente alla traduzione. Ancora oggi ha un indubbio valore storico-letterario la sua traduzione della *Elegy written in a Country Churchyard* di Thomas Gray, pubblicata nel 1803 (Grej 1803) e dunque solo un

---

<sup>1</sup> Per il suo astio nei confronti di Karamzin Goleniščev-Kutuzov fu inserito da A. F. Voejkov nel suo *Dom Sumasšedšich*.

anno dopo la celebre traduzione di Žukovskij.<sup>2</sup> Egli fu inoltre attivo traduttore dei classici antichi, da Saffo a Esiodo e Pindaro, le cui versioni furono al centro di un aspro dibattito tra karamzinisti e arcaisti. Purtroppo gran parte dell'opera tarda del poeta rimane finora inedita. In particolare tutta una serie di traduzioni di testi teatrali francesi (Šiškin 1988, 206).

Goleniščev-Kutuzov conosceva diverse lingue straniere, oltre alle lingue antiche, come peraltro mostrano le numerose sue traduzioni dagli originali. Dall'italiano egli tradusse appunto quattro canzoni di Metastasio e alcuni versi del Guarini.

Le quattro traduzioni da Metastasio si inseriscono in quella tendenza per così dire sperimentale che è presente anche nell'opera originale del poeta. Più concretamente è da rilevare a piè della traduzione della canzone di Metastasio *L'estate* un'interessante annotazione che ci trasferisce subito in *medias res*. Riporto per intero il brano:

Один из моих приятелей спорил со мною, что не возможно перевести сей пьесы на наш язык точно в ту же меру и тем же родом стихов, как она писана по Итальянски. Я возможность сию утверждая, сделал сей перевод точно тою же мерою, стих в стих. Знающие Итальянский язык, да судят об успехе сего трудного предприятия (Goleniščev-Kutuzov 1804, 207).

In concreto la canzonetta di Metastasio si costruisce su strofe di cinque versi: tre ottonari, un quaternario e un quinario (gli ultimi versi se legati grazie alle sinalefi danno luogo ad un quarto ottonario):

Or che niega i doni suoi  
La stagion de' fiori amica,  
Cinta il crin di bionda spica  
Volge a noi  
L'Estate il pié:

E già sotto al raggio ardente  
Così bollono le arene,

---

<sup>2</sup> S. Žicharev nel raccontare di come Šiškov lodasse la traduzione di Goleniščev-Kutuzov, ebbe a dichiarare di preferire di gran lunga la traduzione di Žukovskij (Žicharev 1955, 439).

Che alla barbara Cirene  
Più cocente  
Il Sol non è.

Più non hanno i primi albori  
Le lor gelide rugiade;  
Più dal ciel pioggia non cade,  
Che ristori  
E l'erbe e i fior.

Ed ecco le strofe corrispondenti della traduzione di P. I. Goleniščev-Kutuzov:

Хоть чело весна скрывает,  
Пестротою украшенно,  
Желтым класом увязенно,  
Поспешает  
Лето к нам.

Уже солнца луч горящий  
Произвел во всем премены;  
Стал несносен для Сирены  
Жар палящий  
По лугам.

Нет уж боле рос прохладных,  
В коих жизнь древам несется,  
И с небес дождей не льется  
Толь отрадных  
Для полей....

Come si può facilmente notare Goleniščev-Kutuzov rende l'ottinario con la tetrapodia trocaica della tradizione lirica (da qui slittamenti d'accento come nel verso: Ужé солнца луч горящий...) e l'ultima coppia di versi è resa appunto da una tetrapodia trocaica spezzata. Siamo quindi di fronte ad un equivalente formale.

Per quanto poi riguarda le altre canzonette possiamo notare che Goleniščev-Kutuzov impiega la tetrapodia giambica nella resa dei settenari delle quartine della canzonetta *La primavera*:

Già riede primavera col suo fiorito aspetto; già il grato zeffiretto scherza fra l'erbe e i fior.	Весна природу оживляет Своей цветущей красотой; Зефир резвясь в полях играет Между цветами и травой.
--	---

Tornan le frondi agli alberi, l'erbette al prato tornano; sol non ritorna a me la pace del mio cor.	Чело лесов листом покрылось, Трава родилась средь полей; Но ах! Ко мне не возвратилось Спокойствие души моей.
--	--

La celebre canzonetta *La partenza* composta anch'essa in settenari è resa in tetrapodie giambiche:

Ecco quel fiero istante; Nice, mia Nice, addio. Come vivrò, ben mio, così lontan da te? Io vivrò sempre in pene, io non avrò più bene; e tu, chi sa se mai ti sovverrai di me!	Пришла жестокая минута, На век прости, сказать драгой! Мне жизнь несносна будет, люта В разлуке горестной с тобой. В печали буду жить глубокой, В тоске и муке прежестоккой; Но ах! Того не знаю я, Вспомнишь ли когда меня!
---	---

Mentre *La libertà*, sempre composta in settenari, è resa in tripodie giambiche:

Grazie agl'inganni tuoi, al fin respiro, o Nice, al fin d'un infelice ebbero gli dei pietà:	Обманами твоими Открылись мне глаза; Над горестями моими Смягчились небеса!
sento da' lacci suoi, sento che l'alma è sciolta; non sogno questa volta, non sogno libertà.	Не ложно ощущаю, Что нет оков на мне; Свободу я вкушаю, Вкушаю не во сне.

Come possiamo dunque osservare l'approccio nella traduzione non è affatto orientato verso un equivalente formale, bensì funzionale, a parte il caso de *L'estate* per la quale Goleniščev-Kutuzov decide per una soluzione che è sia funzionale, sia formale.

In effetti le scelte metriche di Goleniščev-Kutuzov vanno interpretate alla luce della tradizione traduttiva russa che per quanto riguarda alcune delle canzonette metastasiane annovera un buon numero di esempi. Mi riferisco, ovviamente, in particolare a *La partenza* e a *La libertà*. Ricordo che la prima il nostro l'aveva volta utilizzando la tetrapodia giambica, la seconda la tripodia. Per quanto riguarda *La partenza* si registrano esempi di traduzione in versi di Ippolit Bogdanovič (*Stichi podražanie ital'janskim*, in Bogdanovič 1773, 72), di un anonimo nel 1778 (*Nastupaet čas razluki*, in Tysjača i odna pesnja 1778, 108-109), di Ivan Krylov (Krylov 1793),<sup>3</sup> e dopo Goleniščev-Kutuzov torneranno su di essa A. B-ij (pseudonimo di Aleksej Bogoslovskij) su «Severnyj Merkurij» (Bogoslovskij 1810),<sup>4</sup> Aleksej Merzljakov su «Amfion» (Merzljakov 1815) e Semen Raič su «Uranija» (Raič 1826). Per quanto riguarda *La libertà*, la versione più nota è quella di Jurij Neledickij-Meleckij, apparsa sulle pagine del «Moskovskij vestnik» (Neledickij-Meleckij 1792) e ampiamente diffusa poi nei canzonieri a stampa e manoscritti. Dopo Goleniščev-Kutuzov la canzonetta fu tradotta anche da Petr Karabanov (*Ravnodušie ot nepostojanstva. Podražanie izvestnoj pesni Nisa*, in Karabanov 1812, I, 254-258). Esistono poi numerosissime imitazioni e traduzioni in prosa, talvolta dalle versioni francesi dell'abate Desfontaines, di entrambe le canzonette.

Goleniščev-Kutuzov dovette evidentemente coltivare il suo interesse per Metastasio fin dal tempo della frequentazione della cerchia di Bogdanovič. Certo stupisce che nella scelta dell'equivalente metrico del settenario per la canzonetta *Ecco quel fiero istante* preferisca la tetrapodia giambica alla tripodia applicata invece da Bogdanovič:

О грозная минута!  
Прости, драгая Ниса!  
Я буду жить в разлуке,  
Но как я буду жить!  
Всегда в тоске я буду:

<sup>3</sup> La canzone si diffuse poi nei canzonieri manoscritti.

<sup>4</sup> Di Aleksej Bogoslovskij conosciamo, tra l'altro, alcune imitazioni di Saffo e Ossian (cfr. Vengerov 1895, 180).

Прошли мои забавы,  
 Прошли... И кто уверит,  
 Что помнишь ты меня?

Se compariamo le due traduzioni, notiamo subito e non solo nel metro, ma anche nella lingua, la maggiore leggerezza e eleganza di Bogdanovič, mentre Goleniščev-Kutuzov infarcisce il testo di forme libresche e retoriche (*dragoj, nesnosna, ljuta, prežestokoj*, ecc.). La traduzione di Goleniščev-Kutuzov sembra così linguisticamente più prossima a quella dell'anonimo del 1778, il quale tuttavia interpreta pienamente il testo metastasiano in chiave lirico-popolare preferendo così la tetrapodia trocaica:

Наступает час разлуки,  
 Ниса! Едешь ты, прости!  
 Ах какия должен муки,  
 Разлучась с тобой, нести,  
 О тебе всегда вздыхая,  
 Жить я буду век стенья,  
 Но кто ведает, драгая?  
 Ты вспомнишь ли меня?

Assai più nota e altrettanto diffusa sui canzonieri è la versione di Ivan Krylov *Moj ot'ezd* che ripropone il metro utilizzato da Bogdanovič:

Уже близка минута  
 Разлуки моя;  
 Прости, прости, Анюта,  
 Уж скоро еду я.  
 Расставшись с тобою,  
 Расстанусь я с душою;  
 А ты, мой друг, кто знает,  
 Ты вспомнишь ли меня.

Interessante notare come dopo la traduzione di Goleniščev-Kutuzov, sia la traduzione di A. B-ij del 1810, sia quella di Merzljakov del 1815, ripropongono la tetrapodia giambica: rispet-



tivamente *Minuta goresti nastala*<sup>5</sup> e *Minuta groznaja nastala*,<sup>6</sup> mentre Raič impiegherà una complessa strofe Trocheo 4343, Trocheo 33, Trocheo 44, che molto ricorda i suoi esperimenti anche nella resa dell'ottava italiana e comunque in uno spirito di sperimentazione lirico-poetica di chiaro stampo romantico:

Поезжай! Счастливым путь!  
 Добрый час – Алине!  
 Но мой Ангел, не забудь  
 Обо мне в чужбине!  
 От тебя вдалеке  
 Буду жить я в тоске;  
 Ты ж, кто знает, – в новом круге  
 Вспомнишь ли о прежнем друге?...

Vacuro nel definirla tipico esempio di romanza sentimentale, vede nella sua struttura un modello per la romanza di Lermontov del 1832 *Ty ideš' na pole bitvy* (Vacuro 1985, 68).

Assai meno complessa è la tradizione de *La libertà*. Neledinskij-Meleckij utilizza la tetrapodia trocaica della canzone, il che facilita la diffusione del testo nei canzonieri e lo avvicina al *bytovoj romans*:

Наконец твои обманы,  
 Нрав притворный, Ниса, твой  
 Излечили сердца раны,  
 Возвратили мне покой.

Я свободен стал неложно,  
 Усмирилась пылка кровь,  
 И уж чувствую, что можно  
 Не носить твоих оков.

Goleniščev-Kutuzov rimane invece in una prospettiva più salottiera e della cosiddetta *poésie légère* impiegando la tripodia giambrica. P. Kabanov nella sua imitazione adotterà invece la tetrapodia

<sup>5</sup> «Минута горести настала! / О! Ниса, милый друг, прости! / Недежда сердцу льстить престала. / Я должен муки все нести...».

<sup>6</sup> «Минута грозная настала! / О Лиля, о мой друг, прости! / Почто не смерть судьба сказала? / Скорее смерть могу снести!»

giambica: *Moe stradanie prekratilos'*.<sup>7</sup> Negli stessi anni Vjazemskij imitava la canzone metastasiana con lo stesso metro, ma con una rima tematica che discende da quella utilizzata nella canzonetta di Neledinskij-Meleckij (*obmany/rany*):

Поверь, о Ниса! Мне *романы*  
Одни прелестные *обманы*:  
Как можно век одну любить?  
Мы грешны – любим перемену... (Vjazemskij 1808)

Se passiamo poi alla tradizione relativa alle altre due canzoni metastasiane tradotte da Goleniščev-Kutuzov, qui la situazione è assai meno articolata. Entrambe le canzonette, *La primavera* e *L'estate*,<sup>8</sup> sono tradotte in versi per la prima volta proprio da Goleniščev-Kutuzov e le soluzioni metriche proposte hanno quindi un carattere propriamente originale, se non sperimentale.

D'altronde Goleniščev-Kutuzov, come peraltro altri rappresentanti dell'arcaismo, mostrò sempre un particolare interesse per la sperimentazione metrica, come nel caso della IX Epistola *K Neve reke* (1803), composta nella misura «*starinnogo russkogo stoposloženija*»:

О питательница река Нева  
Града славнова и великова,  
Коль везде о тебе гремит молва,  
О берегах твоих камня дикова...

Ma vediamo adesso più da vicino queste due ultime traduzioni di Goleniščev-Kutuzov. Già dai pochi dettagli annotati sopra risulta evidente come i testi di Goleniščev-Kutuzov si distinguano nettamente dalle traduzioni-imitazioni di poeti di ben altro valore, quali Bogdanovič, Krylov e Neledinskij-Meleckij. Non è dunque un caso che proprio le traduzioni-imitazioni di quest'ultimi abbiano riscosso particolare successo all'epoca e abbiano avuto un certo peso nella storia della poesia per musica della tradizione da

<sup>7</sup> «Мое страдание прекратилось, / Теперь, я Лиза, оживлен: / Унынье сердца истребилось; / Твоей я лести одолжен...».

<sup>8</sup> È nota invece una traduzione della Cantata XI *La primavera*, dovuta a Valerjan N. Olin (1788-1840): «Ах, друг, Филен! Уже травую / Оделя луг, журчит ручей, / Зефиры веют теплотою, / В дубраве свищет соловей...» (Olin 1819).

camera russa. Le traduzioni di Goleniščev-Kutuzov sono obiettivamente più goffe e mostrano talvolta evidenti incongruenze formali. E tuttavia esse costituiscono una testimonianza viva e articolata dell'evoluzione della poesia lirica russa nel periodo di transizione tra epigonismo classicista, riecheggiamenti sentimentali e prodromi romantici. L'orientamento libresco dei testi è evidenziato dalla presenza di slavismi che si accompagnano ora a forme semplicemente obsolete, ora a lessemi appartenenti a diversi piani semantici con inevitabili frequenti collisioni stilistiche. Da un lato, la rima *лет / лед* (invece che *лѣд*), rientra nella tradizione della poesia solenne settecentesca:

Стоящи на горах кремнистых  
 Высоки дубы много лет,  
 Уже с вершин своих пушистых  
 Скидают иней, снег и лед.

Dall'altro, la strofe:

Коль судьбина разъяренна  
 Дней даст мне видеть ясных;  
 Но с тобой в степях ужасных  
 Преблагенна  
 Часть моя!

risulta fortemente antiquata nell'uso della forma breve del participio passato in un genere di per sé leggero e all'epoca riconducibile allo stile medio della poetica sentimentalista.

Una certa goffaggine espositiva è poi riconoscibile in passi come il seguente:

Нет уж боле рос прохладных,  
 В коих жизнь древам несется,  
 И с небес дождей не льется  
 Толь отрадных  
 Для полей.

In definitiva si tratta di un tentativo di presentare o, meglio, riproporre al pubblico russo un autore, Metastasio, all'epoca oramai lontano dagli interessi delle nuove tendenze poetiche, ma che Goleniščev-Kutuzov, come anche altri arcaisti, sceglie di tradurre con

lo scopo di opporsi alla dilagante moda sentimentalista e con l'idea che proprio la poesia italiana possa essere presa a modello per i suoi tratti classici e lontani dalla 'perniciosa influenza' della coeva cultura francese (non a caso Goleniščev-Kutuzov si cimenterà nella traduzione di Racine e la stessa traduzione di Gray rientra in questo specifico atteggiamento dei poeti arcaisti che al di là delle loro stesse aspirazioni risultarono in definitiva degli 'innovatori'). In conclusione, senza assolutamente sopravvalutare il significato di questa esperienza letteraria, vale la pena sottolineare come spesso la letteratura italiana (avvenne con Šiškov, ma ancor più con Katenin) fosse al centro dell'interesse dei poeti di orientamento arcaista nel tentativo di affermare le proprie convinzioni poetiche e linguistiche. Nel loro piccolo anche le traduzioni di Goleniščev-Kutuzov da Metastasio si inseriscono nel pulsante dibattito letterario del tempo e meritano dunque di essere rivisitate in questa prospettiva.

#### Bibliografia

- Al'tšuller 1971 M. G. Al'tšuller, *P. I. Goleniščev-Kutuzov*, in *Poety 1790-1810-ch godov*, sost. M. G. Al'tšuller i Ju. M. Lotman, Sovetskij pisatel' – Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1971, pp. 475-476.
- Bogdanovič 1773 I. F. Bogdanovič, *Lira, ili Sobranie raznyh v stichach sočinenij i perevodov*, Pri Imp. Akad. nauk, Sankt-Peterburg 1773.
- Bogoslovskij 1810 A. B-ij [Aleksej Bogoslovskij], *Razluka*, «Severnyj Merkurij», 5 (1810), pp. 195-197.
- Goleniščev-Kutuzov 1804 P. I. Goleniščev-Kutuzov (trad.), P. Metastasio, *L'estate*, «Drug prosveščeniya», II/6 (1804), pp. 207-210.
- Grej 1803 *Stichotvorenija Greja, s anglijskogo jazyka perevedennye Pavlom Goleniščevym-Kutuzovym*, Moskva 1803.
- Karabanov 1812 P. M. Karabanov, *Stichotvorenija Petra Karabanova, npravstvennyja, liričeskija, ljubovnyja, šutočnyja i smešannyja, original'nyja i v perevode*, V Universitetskoj tipografii – U knigoprodavca Svešnikova v Moskve i v S. Peterburge, Moskva 1812.

- Krylov 1793 I. Krylov, *Moj ot'ezd*, «Sankt-Peterburgskij Merkurij», 4 (1793), pp. 205-208.
- Merzljakov 1815 A. F. Merzljakov, *Razluka*, «Amfion», 7 (1815), pp. 63-64.
- Neledinskij-Meleckij 1792 Ju. N. Neledinskij-Meleckij, Nisa. *Vol'noe podražanie ital'janskoj pesne iz Metastazija*, «Moskovskij vestnik», V/1 (1792), p. 5.
- Olin 1819 V. N. Olin, *Razluka*. "Ach, drug Filen! Uže travoju...", «Žurnal drevnej i novoj slovesnosti», 1 (1819), pp. 28-30.
- Raič 1826 S. E. Raič, *Provody Aliny. Podražanie Metastazievoj pesni Ecco quell fiero istante*, «Uranija», Moskva 1826, pp. 266-268.
- RBS 1896-1918 *Russkij biografičeskij slovar'*, voll. I-XXV, Imp. Rus. ist. o-vo, Sankt-Peterburg 1896-1918 [versione digitale su <http://www.rulex.ru/01040260.htm>].
- Šiškin 1988 A. B. Šiškin, *Goleniščev-Kutuzov Pavel Ivanovič*, in *Slovar' russkich pisatelej XVIII veka*, vol. I, Nauka, Leningrad 1988, pp. 204-207.
- Tysjača i odna pesnja 1778 *Tysjača i odna pesnja. Dlja udovol'stvija pesennikov i pesennic izchodit v svet*, Tip. Art. i inž. kad. korpusa, Sankt-Peterburg 1778.
- Vacuro 1985 V. E. Vacuro, *Literaturnaja škola Lermontova*, in *Lermontovskij sbornik*, otv. red. I. S. Cistova, Nauka, Leningrad 1985, pp. 49-90.
- Vengerov 1895 S. A. Vengerov, *Kritiko-biografičeskij slovar' russkich pisatelej i učenych*, vol. IV, Sankt-Peterburg 1895.
- Vjazemskij 1808 P. A. Vjazemskij, *K Nise*, «Vestnik Evropy», 24 (1808), p. 6.
- Žicharev 1955 S. P. Žicharev, *Zapiski sovremennika*, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1955.

MARIA CECILIA GHETTI

LA CATTEDRA PADOVANA DI FILOLOGIA SLAVA:  
I PRIMI CINQUANT'ANNI (1920-1970)

Come noto, la slavistica italiana ha il suo *incipit* istituzionale nell'insegnamento di Filologia slava, attivato a Padova nel 1920 in luogo di una mancata cattedra di letteratura ceca, venuta meno per difficoltà di ordine finanziario.<sup>1</sup> Storia e vicende di questa 'primogenitura' sono state largamente indagate in un saggio, ampio e documentato, che si è però incentrato, per scelta precisa dell'autore, soprattutto intorno alla figura e all'attività del primo titolare, Giovanni Maver, futuro docente di lingua e letteratura polacca a Roma, generalmente ricordato come il «padre della filologia slava in Italia».<sup>2</sup> Nel riprendere e proseguire in questa sede, fissando come termine *ad quem* gli anni '70 del secolo scorso, la ricostruzione della storia della slavistica a Padova, non si intende esprimere alcuna valutazione sui risultati scientifici, per quanto rilevanti, da essa conseguiti: ci si limiterà invece a una lettura delle vicende della disciplina in chiave istituzionale, basata sulle fonti archivistiche universitarie che, pur se un po' asettiche, si rivelano non di rado accurate e preziose.

Era stata la prima guerra mondiale a favorire (se non a determinare) l'introduzione in Italia di studi slavi a livello universitario:

---

<sup>1</sup> Nell'ambito di un progetto di penetrazione culturale italiana in Cecoslovacchia, in chiave prevalentemente anti-francese, all'inizio degli anni '20 si avviano trattative con il governo cecoslovacco che avrebbero dovuto portare alla creazione di una cattedra di lingua e letteratura italiana a Praga e di un'analoga cattedra di lingua ceca in Italia: «a causa di un mancato accordo fra i governi italiano e cecoslovacco e di poche disponibilità finanziarie, in Italia non fu costituita una cattedra di letteratura ceca, e ci si limitò ad una più generica cattedra di filologia slava all'Università di Padova» (Santoro 2005, 65).

<sup>2</sup> La nascita della cattedra padovana è stata ricostruita da Ślaski 1996, 307-329. La definizione di Maver è riportata in Picchio 1994, 4.

«coinvolgendo nella sua raffica furiosa quasi tutti i popoli d'Europa – e, fra questi, tutti, indistintamente [...] i popoli slavi», essa aveva «indirettamente contribuito a destare fra le nazioni occidentali [...] una curiosità che prima non esisteva», dando così, «senza volerlo, il primo impulso a una corrente di studi che erano stati in passato generalmente negletti».<sup>3</sup> Un deciso cambiamento di rotta, insomma, «se si pensa che fino ad allora la slavistica era stata, nei casi migliori, una sottocategoria della comparatistica di tardo retaggio positivistico [...] o, assai più spesso, un'occupazione per amatori più o meno improvvisati» (Diddi 2008, 210),<sup>4</sup> in qualche modo sedotti dalla riscoperta risorgimental-mazziniana delle nazioni 'opresse' dell'Europa orientale.<sup>5</sup>

«Veri e propri cultori di filologia slava non mi risulta che l'Italia abbia avuto – confermava nel 1927 Ettore Lo Gatto – prima dell'istituzione della cattedra di filologia slava a Padova», che aveva, a suo parere, coinciso con l'ingresso «in una fase scientifica» di una disciplina sino ad allora presente, nel nostro paese, a livello di mera «divulgazione» (Lo Gatto 1927, 460).

All'indomani del primo conflitto mondiale, particolarmente interessata all'istituzionalizzazione del nuovo filone di studi era la zona nord-orientale della penisola, più di altre coinvolta (a livello territoriale, demografico e culturale) dalle conseguenze della vittoria italiana. La scelta di Padova derivava da esigenze geo-politiche che, come anticipato, altri hanno già indagato e confermava un interesse verso l'area balcanico-danubiana che di lì a poco, ripreso dal fascismo, avrebbe costituito la premessa ideologico-culturale alle pretese egemoniche mussoliniane nei confronti di vaste zone dell'Europa orientale. Alla conclusione del primo conflitto mondiale, circa mezzo milione di croati e di sloveni, passato all'Italia

<sup>3</sup> Le parole di Enrico Damiani – cultore delle letterature slave e, in particolare, bulgarista di notevole spessore, direttore della biblioteca della Camera dei deputati e, in seguito, docente presso l'Università di Roma e l'Istituto Universitario Orientale di Napoli – sono citate in Santoro 2005, 37.

<sup>4</sup> «Quasi tutti [...] improvvisatori e dilettanti»: così definisce i suoi predecessori Ettore Lo Gatto (Lo Gatto 1927, 455).

<sup>5</sup> Mazzini sottolineò la necessità di «conoscere intimamente gli slavi» anche, e non ultimo, attraverso l'insegnamento universitario e la conseguente opportunità di attivare «in Torino o Genova» una cattedra di letteratura slava. Le parole del Mazzini sono citate in Sforza 1948, 8. Un bilancio ancor oggi attuale della produzione italiana di argomento slavistico tra Sette e Ottocento in Cronia 1958, 299-467. Una sintesi recente della genesi e dell'evoluzione della slavistica italiana in Brogi Bercoff 2005.

(Lederer 1966, in particolare 324-366),<sup>6</sup> poteva legittimamente rivendicare una rappresentanza linguistica e letteraria che, più volte ventilata nei decenni precedenti (Cronia 1933, 109-110; Tamborra 1980), veniva ora agevolata dagli accordi di pace e assegnata alla sede universitaria veneta (che batteva così, grazie alla diplomazia, la concorrenza dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, che aveva presentato analoga richiesta) (Cetleo Cipriani 1997, 54).<sup>7</sup> Padova, «Università che più di ogni altra incarnava il patriottismo militante», guadagnava così «una dilatazione del bacino di reclutamento [...] sul filo di un'altra eredità storica, quella che [le] veniva dalla repubblica di Venezia»: agli inizi degli anni Venti gli iscritti 'ex-irredenti' in quello che la retorica dell'epoca definiva «Ateneo delle tre Venezia»,<sup>8</sup> passavano dal centinaio prebellico a circa cinquecento unità.

Giovanni Maver, primo titolare della cattedra, studi universitari tra Vienna, Firenze, Parigi e dottorato a Vienna nel 1913, sino ad allora si era occupato di filologia romanza, riscuotendo per questo la simpatia di Vincenzo Crescini, all'epoca 'nume tutelare' della disciplina a Padova. Il Crescini era stato, tra l'altro, fautore dell'opportunità di attivare nella sede veneta un insegnamento di

---

<sup>6</sup> Così si esprimeva, in proposito, il rettore Luigi Lucatello nella relazione inaugurale dell'a.a. 1920-1921: «i giovani della Venezia Giulia e della Venezia tridentina insieme ai fiumani e ai dalmati sommano a 490: numero quest'ultimo che certamente aumenterà e che avremmo anche virtualmente più aumentabile con l'annessione alla grande patria di ogni altro centro adriatico di italianità» (Annuario, 1920-1921, 5). Nel 1921-1922 gli studenti «dei paesi redenti» sono 463 (Annuario, 1920-1921, 9).

<sup>7</sup> In entrambe le sedi candidato all'incarico era Giovanni Maver, dipendente dell'Ufficio centrale per le nuove province, sorto nel 1919 per occuparsi delle diverse problematiche delle cosiddette 'terre redente'. L'Istituto Orientale dipendeva allora dal Ministero delle Colonie; l'Università di Padova faceva invece capo al Ministero della Pubblica Istruzione. Secondo Angelo Tamborra, «all'iniziativa di Zanotti Bianco si deve l'introduzione del primo insegnamento di Filologia slava, naturalmente per il momento come incarico, in una università italiana, e precisamente alla Facoltà di Lettere di Padova, affidato a Giovanni Maver» (Tamborra 1980, 305). Nella documentazione universitaria padovana non abbiamo trovato alcun riferimento ad un'eventuale iniziativa di Umberto Zanotti Bianco, noto intellettuale meridionalista e attivo filantropo (sua l'iniziativa di costituire, nel 1922, un Comitato italiano per i soccorsi agli intellettuali russi cui collaborò anche, tra gli altri, Giovanni Maver).

<sup>8</sup> Così il rettore Luigi Lucatello, citato in Del Negro 2001, 104. All'ateneo padovano si attribuiva la funzione di «scelta e faro di italianità verso l'Oriente» (ivi, 106).



slavistica già in epoca ‘non sospetta’, anteriore agli irredentismi e alle polemiche nazionalistiche del periodo post-bellico.<sup>9</sup> Maver viene assunto inizialmente in qualità di «comandato all’insegnamento della filosofia (*sic!*) slava presso la r. Università di Padova» (e, come tale, finanziariamente a carico dell’Ufficio centrale per le nuove province) sino al conseguimento, nel 1924, della libera docenza in Filologia slava;<sup>10</sup> dal 1 marzo 1926 risulta professore non stabile dell’istituenda cattedra di Filologia slava, di cui diviene titolare ufficiale il 1 marzo 1929.

È probabile che, in mancanza di prospettive accademiche più aderenti alla sua specializzazione, il Maver abbia colto il momento favorevole, sfruttando da un lato l’indubbia padronanza linguistica derivante dalla sua origine geografica, dall’altro l’assenza, sulla scena accademica, di candidati validi sia sul piano scientifico sia su quello, allora determinante, dei «sentimenti di nazionalità».<sup>11</sup> Lo stesso Maver sembra confermare, sia pure involontariamente, il so-

---

<sup>9</sup> Lo testimonia, tra gli altri, il testo approvato, su proposta del Crescini, dal Consiglio della Facoltà di Lettere e filosofia del 6 dicembre 1919: «La Facoltà di Filosofia e Lettere dell’Università di Padova, richiamandosi ad una proposta ormai antica e tradizionale, prima fatta nel 1902, poi ripetuta in una relazione intesa a promuovere in essa Facoltà un Istituto vero e proprio di Filologia moderna, e ripresentata anche più di recente; tenuto conto dell’opportunità, anzi necessità nuova, aggiunta dagli avvenimenti politici e militari, che, dilatando il confine della patria, inclusero in essa genti slave tanto più numerose, e resero inevitabili e indispensabili assidui contatti e rapporti italo-slavi, *ripropone* l’istituzione di una cattedra di Filologia Slava, rievocando il suo titolo storico solenne all’accogliere in sé così fatto insegnamento opportunissimo in essa per ovvie ragioni d’ordine geografico» (Verbali, 1912-1922).

<sup>10</sup> L’iniziale e ambigua posizione del Maver, non ancora ufficialmente assunto al rango universitario, è ricostruita in Ślaski 1996, 310-313. Interessanti aggiunte d’archivio si ricavano dalla pubblicazione del carteggio Maver, ospitato nel fondo dell’Ufficio Centrale per le nuove province custodito presso l’Archivio centrale dello stato (Ceteeo Cipriani 1997).

<sup>11</sup> Dal Ministero degli Esteri veniva indicato all’Ufficio speciale per le nuove province come «preferibile un italiano di lingua e sentimenti invece che un qualche jugoslavo»; dal Ministero delle Colonie giungeva invece al medesimo destinatario richiesta di informazioni «sui suoi sentimenti di nazionalità per evitare che – essendo egli nato in Dalmazia – la sua presenza in un nostro Istituto, nell’attuale delicato momento politico, possa dar luogo a qualche incidente» (Ceteeo Cipriani 1997, 55 e 58). Nello stato di servizio di Maver, custodito nel suo fascicolo personale (Fascicolo Maver), sono riportate le lingue straniere da lui conosciute: «a perfezione tedesco, francese, serbocroato; meno perfettamente polacco, russo, sloveno, cecoslovacco, bulgaro, spagnolo, portoghese, rumeno».

spetto di una formazione inadeguata in ambito slavistico «vagheggiando [...] l'idea di un viaggio in una città estera – p.e. a Vienna – ove l'insegnamento della filologia slava avesse già creato i mezzi necessari allo studio scientifico della stessa».<sup>12</sup> E ancora: pur se viziato da faziosità politica, un altro episodio, legato allo 'sdegnato' rifiuto opposto dai colleghi sloveni a una richiesta di informazioni bibliografiche da parte del Maver, sembra avvalorare un'opinione non proprio lusinghiera nei confronti del novello slavista italiano. La vicenda, riportata con dovizia di particolari e di giudizi *tranchant* dalla stampa (italiana, oltre che jugoslava) «per screditare – secondo l'interessato – non soltanto la [sua] persona, ma anche l'Italia», dava la stura a una serie di illazioni piuttosto sgradevoli (la «poco decorosa» nomina di Maver alla cattedra padovana veniva sostanzialmente equiparata a un atto di «nepotismo, figlio diretto della camorra»), per le quali il nostro avrebbe chiesto invano alle autorità diplomatiche italiane una rettifica ufficiale.<sup>13</sup>

A Padova Maver adempie agli uffici del suo incarico in condizioni non facili: le strutture sono inadeguate, mancano i libri ed è difficile, perché economicamente proibitivo, procurarne dai nuovi paesi che vanno affermandosi sulla scena dell'Europa orientale. Le occasioni per viaggi di studio sono rare e indirizzate soprattutto alla Polonia, paese con il quale Maver intrattiene un rapporto privilegiato

a tutto onore e a vantaggio della nostra propaganda e penetrazione culturale [...] e di] un avvicinamento italo-polacco che [...], pur essendo in primo luogo culturale, non è privo di significato politico.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> La frase è ricavata da un dattiloscritto, in terza persona, dello stesso Maver, riportato in Cetto Cipriani 1997, 64 e trascritto poi nella richiesta ufficiale per un sussidio di lire mille indirizzata in data 28 settembre 1920 al ministro degli Esteri Sforza da Francesco Salata, responsabile dell'Ufficio per le nuove provincie (ivi, 65). Salata sottolinea, tra l'altro, «l'indubbia importanza anche politica della cattedra».

<sup>13</sup> La documentazione relativa alla vicenda è pubblicata in Cetto Cipriani 1997, 69-72.

<sup>14</sup> Fascicolo Maver, relazione del 5 ottobre 1928 sulla partecipazione al corso di lingua, letteratura e cultura polacca organizzato a Zakopane da Roman Pollak nel settembre dello stesso anno. Della situazione del nascente Istituto slavistico padovano troviamo eco in una lettera scritta il 25 marzo 1922 da Evel Gasparini, appena giunto a Vienna per motivi di studio, a Giovanni Maver: «Ho visto il Seminario di Slavo. Qui si fa sul serio. Aveva un'aria così ... sta-

La scelta di privilegiare il versante polonistico viene probabilmente influenzata dagli stretti rapporti di amicizia e di collaborazione con il collega Stanisław Kot, studioso dei rapporti italo-polacchi, che vantava ripetute e prolungate frequentazioni padovane (Ślaski 2007, 254-255). Polonia, dunque, ma anche, sempre nel 1928, Cecoslovacchia, Jugoslavia, Austria, «a scopo di studio e più precisamente per ricerche sulla espansione, nei paesi slavi, della cultura italiana», con particolare attenzione alle biblioteche di Zagabria «ed eventualmente, ove ciò sarà necessario, a Belgrado e a Lubiana».<sup>15</sup> L'attività didattica si modella, almeno in parte, sulla base delle esigenze avanzate dai nuovi studenti:

dalle terre liberate è stato chiesto che una sede universitaria venga autorizzata a rilasciare diplomi di abilitazione all'insegnamento della lingua (e letteratura) serbo-croata – comunica il preside Vittorio Lazzarini nell'adunanza del 3 novembre 1920 – con la nuova cattedra la Facoltà di Padova si trova ora in condizione di poter rispondere a tali richieste (Verbali, 1912-1922, 312).

L'avvio della slavistica padovana è comunque difficoltoso, tanto che già nel 1922 la Facoltà sente il bisogno di ricordare alle autorità competenti la necessità che l'Università di Padova conservi l'insegnamento della filologia slava, esercitativi finora a titolo di incarico, e [...] l'opportunità anzi che sia dichiarata sede obbligatoria di tale insegnamento. La grande guerra – proseguiva la relazione approvata nella seduta del 20 novembre – ha condotto a far parte del regno cittadini di lingua slava e ha stabilito fra noi e i paesi slavi nuove relazioni di particolare importanza, per le quali è indispensabile che gli italiani conoscano meglio gli slavi e la lin-

---

bile quella porta con quelle parole! Noi siamo i trovatori della Filologia Slava, i bohémien, a Padova ...» (Maver Lo Gatto 2001, 213).

<sup>15</sup> Fascicolo Maver, richiesta di autorizzazione al rettore, Padova 13 marzo 1928. Sulla «penuria assoluta di materiale scientifico esistente nella Biblioteca universitaria di Padova e in ogni altro istituto scientifico o didattico della città» insisteva il preside sin dal 1920 (seduta del 3 novembre), ritenendo «opportuno che la Facoltà faccia richiesta di speciale sussidio, perché almeno i mezzi più necessari all'insegnamento siano in alcun modo forniti». Due anni dopo la facoltà constatava «con piacere l'incremento della biblioteca slava» (14 dicembre 1922), risultato, tra l'altro, di «cospicui doni di libri con cui i rispettivi governi [slavi] hanno dotato la biblioteca di filologia slava presso questa Università» (seduta 26 maggio 1923) (Verbali, 1922-1926, 26, 48).

gua e la letteratura sono certo fra i mezzi principali per raggiungere tale scopo». Ne derivava quindi la necessità di «una cattedra presso la quale accentrare gli esami che dovranno rendere possibile il passaggio degli insegnanti italiani alle scuole slave e quello degli insegnanti sloveni e croati alle scuole italiane», cattedra possibile solamente presso l'ateneo patavino, «l'unica Università della regione abitata dai nuovi cittadini slavi e la più vicina ai paesi slavi» (Verbali, 1912-1922, 17).<sup>16</sup>

«L'entusiasmo e l'efficacia con cui il prof. Maver impartisce il suo insegnamento» (Verbali, 1912-1922, seduta 14 dicembre 1922, 26) inducono la Facoltà, nella persona di Vittorio Benussi (docente di psicologia, amico e sodale di Maver dai tempi di Vienna), a sollecitare il bando del concorso per la cattedra di lingue e letterature slave,

tenuto conto del fatto che [...] tutte le nazioni slave seguono col massimo interesse l'opera dell'attuale insegnamento tenuto per incarico [...] e considerato che alla filologia slava vanno dedicandosi oggi in Italia valenti giovani studiosi (Verbali, 1922-1926, seduta 26 maggio 1923, 48).

Il 23 febbraio 1926, a concorso avvenuto, la Facoltà padovana prende atto e si rallegra unanime della vittoria dell'«unico candidato proposto [...] del quale conosce la preparazione e la competenza, oltre che lo zelo e l'amore per l'insegnamento della disciplina ...» (Verbali, 1922-1926, 148-149).<sup>17</sup> In un ateneo al quale il novello rettore Emilio Bodrero auspica di «riacquistare [...] un posto predominante nell'Europa centrale e orientale ...» (Verbali, 1922-1926, seduta 1 novembre 1926, 175) la nuova cattedra brilla di una luce 'politica' cui non fanno riscontro, però, mezzi e strutture adeguati: lo dimostrano, tra le altre, le vicende legate alla faticosa costituzione della Biblioteca, destinataria di fondi assai modesti, ancor più risibili in considerazione del suo essere l'«unica del

---

<sup>16</sup> La relazione si concludeva ricordando che «l'istituzione di una cattedra di filologia slava a Padova [era] prevista infine dallo stesso trattato di Rapallo e rappresenta[va] quindi un impegno internazionale». La notizia della creazione della cattedra fu accolta con comprensibile soddisfazione dall'esiguo manipolo degli slavisti italiani: «al plauso per l'istituzione di questa prima cattedra, venuto da studenti e professori, aggiungiamo il nostro caldo e sincero». Così Ettore Lo Gatto in una nota pubblicata in «Russia» I, 3.

<sup>17</sup> Maver, che manteneva l'incarico di lettore di tedesco a Trieste, rassegnava invece le dimissioni dall'analoga posizione che ricopriva a Padova.

genere in tutta l'Italia» e dell'«enorme costo delle pubblicazioni straniere» (Verbali, 1927-1932, seduta 18 gennaio 1927, 9). Indispensabile anche un contributo per l'arredamento dell'Istituto, dizione, questa, adottata in sostituzione di quella originaria di Biblioteca: una modificazione, a detta del Maver, necessaria

perché all'estero – e coll'estero la cattedra di filologia slava [aveva] continui ed intimi rapporti – il titolo attuale riusciva incomprensibile e non mancava di cagionare equivoci, specialmente per quanto riguarda[va] l'invio di doni di libri da parte dei governi e delle istituzioni scientifiche delle nazioni slave (Verbali, 1927-1932, seduta 9 maggio 1927, 54).<sup>18</sup>

La conferma in ruolo di Maver anticipa di poco il suo passaggio alla neo-istituita cattedra di polacco della Facoltà di Lettere di Roma. Al momento del congedo, i colleghi padovani gli riconoscono unanimi il merito di avere fondato a Padova «una vera e propria scuola» e di essere riuscito a comunicare «non solo nozioni, ma una viva immagine dello spirito slavo» (Verbali, 1927-1932, seduta 4 febbraio 1929, 211).<sup>19</sup>

Dall'autunno 1929 l'insegnamento passa a Ettore Lo Gatto, dal 1926 incaricato di Lingue e letterature slave presso l'Università di Napoli. Lo Gatto, legato a Maver da lunga e consolidata amicizia,<sup>20</sup>

<sup>18</sup> All'epoca la biblioteca di Filologia slava contava oltre 2000 «tra volumi e fascicoli». La dizione «Istituto di Filologia slava» compare correntemente dal 1930.

<sup>19</sup> Maver continuerà a prestare servizio sino al trasferimento a Roma: nella stessa seduta, la Facoltà gli affida il compito di rappresentare l'ateneo padovano al Congresso internazionale di Filologia slava previsto per l'estate 1929 a Praga e in merito al quale il Maver riferirà nella seduta del 28 ottobre dello stesso anno.

<sup>20</sup> Del rapporto è testimonianza un corposo epistolario, pubblicato in Lo Gatto Maver 1996. In una lettera di datazione incerta (primavera-estate 1925), Lo Gatto, che già si era rallegrato in precedenza con Maver per il bando della cattedra padovana, conferma all'amico la sua partecipazione al concorso «con dispiacere. Poiché la cattedra è di filologia temo che Cronia che ha un lavoro sul glagolismo possa passarci avanti». E aggiungeva, rivelando latenti rivalità all'interno dell'esiguo manipolo degli slavisti italiani: «io so quanto ti sono inferiore nel campo della filologia e sono mortificato di dover, per guardarmi da un possibile pericolo futuro (si riparla della cattedra a Bari – perché correre il rischio di lasciarla senza tentativi a Cronia?) fare un concorso che non è il mio» (Lo Gatto Maver 1996, 48). In una successiva corrispondenza del 4 agosto 1925 Lo Gatto teneva a precisare al Maver che «la mia astensione non significa che tu debba astenermi da un eventuale concorso per Roma ad una cattedra di

pur avendo partecipato, non era «entrato in terna» all'epoca del concorso del 1926: le sue pubblicazioni, riguardanti «in primo luogo la letteratura russa», non erano state ritenute adeguate e pertinenti. Da allora – come ricordato dallo stesso Maver, chiamato dalla Facoltà a fornire «informazioni» sul suo possibile successore «il Lo Gatto, [...] lavoratore veramente infaticabile e studioso appassionatissimo delle letterature slave, [aveva] esteso le sue indagini ad altre letterature slave e [aveva] dato prova, anche in questi campi, di conoscenza metodica e sicura»: premesse, queste, che consentivano al Maver di assicurare che il nuovo titolare dell'insegnamento, «per le relazioni che [aveva] con il mondo slavo e per la passione che lo anima[va], sar[ebbe stato] in grado di dare all'Istituto di Filologia slava uno sviluppo ancora più rapido» di quanto fatto dal Maver stesso, senza per questo trascurare «i vincoli che, grazie a questo insegnamento, la nostra Università [aveva] stretto con alcuni paesi slavi e soprattutto con la Polonia» (Verbali, 1927-1932, seduta 30 giugno 1929, 264-265).<sup>21</sup>

Non è questa la sede per ripercorrere la figura di Ettore Lo Gatto, personalità di spicco nel settore degli studi slavi, la cui opera è stata ricostruita e celebrata in molteplici occasioni.<sup>22</sup> Il Lo Gatto che, dopo vari e sfortunati tentativi per assicurarsi un insegnamento retribuito, approda a Padova per assumere l'incarico di Filologia Slava, è un intellettuale vivace e intraprendente, fonda-

---

letterature slave o di filologia slava [...] ma mi pare evidente che la cattedra di Padova vien messa per te e sarebbe sconveniente (prescindendo dall'esito che non può esser dubbio) mostrare di volerti far concorrenza ...» (ivi, 49). E ancora, a mo' di conclusione, nella lettera del 30 gennaio 1926: «Sono in ogni modo contento che nella relazione la commissione, pur non proponendo nemmeno come 2° il mio nome (dato il punto di partenza della filologia in senso stretto) abbia messo una certa distanza tra me e il 3° [Cronia]. Non è necessario che io ti dica quanto fraternamente io mi rallegri per te ...» (ivi, 51). E infine (4 febbraio 1926): «Della tua vittoria io ero più che sicuro e non ho mai dubitato che una commissione giusta ti avrebbe proclamato primo [...] In ogni modo ho letto oggi la relazione e non mi lamento: c'è tutta la buona volontà da parte della commissione di prepararmi la strada ad una futura cattedra ed è giustamente mantenuta la debita distanza tra me e Cronia, al quale non voglio male ma al quale sento di essere superiore [...]» (ivi, 53).

<sup>21</sup> Della relazione del Maver si conserva copia anche nel Fascicolo Lo Gatto.

<sup>22</sup> Ricordiamo soltanto, tra gli altri, Picchio 1962, Tamborra 1980, D'Amelia 1987. Per la biografia e le tappe più significative della produzione del Lo Gatto va fatto riferimento alla voce di Emanuela Sgambati in DBI, 2005, 424-428.

tore della rivista «Russia», segretario generale e ‘anima’ dell’Istituto per l’Europa Orientale,<sup>23</sup> docente brillante<sup>24</sup> e autore di svariati studi dedicati prevalentemente alla letteratura russa. La sede universitaria veneta costituisce per lui probabilmente una sorta di ripiego, reso ‘obbligatorio’ dal venir meno di ipotesi logisticamente più congeniali ai suoi legami familiari (distribuiti tra Napoli e Roma) o rimaste comunque soltanto sulla carta (come l’istituzione, «nelle intenzioni di Padre Gemelli», di una cattedra a Milano).<sup>25</sup>

Ad ogni modo, la scuola padovana costituiva una certezza nell’ancor povero panorama della slavistica italiana: negli anni successivi alla sua istituzione, «l’insegnamento impartito da tale cattedra si [era] palesato efficacissimo strumento di penetrazione italiana e di scambi culturali con l’Europa orientale», oltre che «indispensabile nella Università di Padova per la sua posizione di confine e per gli allogeni slavi esistenti nel suo territorio» (Verbali, 1927-1932, seduta 23 novembre 1929, 271).

Lo Gatto non è comunque natura stanziale: nel maggio 1930 «comunica di essere stato chiamato dal Ministero degli Affari Esteri a far parte della commissione per la preparazione della pubblicazione sul “Contributo del genio italiano alla civiltà del mondo”» e di doversi, di conseguenza, recare «nei paesi dell’Europa orientale per la raccolta del materiale necessario». Nel febbraio 1931 si trova in Russia, dove ha prolungato oltre le previsioni la permanenza «a fine di poter svolgere bene i suoi lavori per la missione affidatagli dal Ministero»<sup>26</sup> e a novembre, ormai vincitore *in pectore* del concorso di ruolo, comunica tramite telegramma «l’impossibilità di presenziare alle lauree» ad una Facoltà che, pur

<sup>23</sup> Un breve profilo dell’Istituto in I.p.E.O. 1932. Utili elementi anche in Mazzitelli 2007, in particolare 25-35.

<sup>24</sup> Ettore Lo Gatto, che consegue nel 1922 la libera docenza, figura come docente di letteratura russa presso l’Università di Roma dal 1922 al 1927 e come incaricato (di letteratura russa prima e di letterature slave poi) presso l’Università di Napoli dal 1926-1927 al 1930-1931 (D’Amelia 1987, 339).

<sup>25</sup> Lo Gatto Maver 1996, 55: lettera di Lo Gatto a Maver, Roma 4 febbraio 1926. Delle difficili condizioni del Lo Gatto, costretto al pendolarismo tra Padova e Roma, si rendeva interprete il Senato accademico attribuendogli un indennizzo di viaggio (quantificato dalla Facoltà nella cifra di lire 4000 annue) (Verbali, 1927-1932, seduta 14 dicembre 1929, 276).

<sup>26</sup> Fascicolo Lo Gatto, lettera di Lo Gatto (28 maggio 1930) e lettera del rettore al preside della Facoltà di Lettere e filosofia (14 febbraio 1931) su «Missione del prof. Lo Gatto in Russia». Delle attività svolte nella capitale russa fornisce un resoconto lo stesso Lo Gatto 1932.

«compiacendosi [...] dei risultati del concorso di Filologia slava, che le assicureranno in maniera permanente l'attività del professor Lo Gatto», non si esime dal dare mandato al preside «di comunicargli che lo svolgimento degli esami e delle lauree [aveva] risentito della sua assenza» (Verbali, 1927-1932, seduta 12 novembre 1931, 355).<sup>27</sup>

Le lezioni di Lo Gatto in qualità di straordinario iniziano il 21 gennaio 1932, dopo una serie di disguidi e di rinvii dovuti al mancato arrivo del prescritto nullaosta da parte del Ministero delle Finanze: il 20 febbraio 1932 Lo Gatto entra a far parte del Consiglio di Facoltà e avanza la prima richiesta ufficiale (una domanda di rinnovo dell'incarico gratuito del lettorato di lingua ceca, avviato l'anno precedente e tenuto da Josef Bukáček). Il lettorato di lingua russa, che per un paio d'anni Lo Gatto aveva retto a titolo gratuito (Verbali, 1932-1939, seduta 15 novembre 1932, 29),<sup>28</sup> dal 1933 viene affidato a Nina Mingajlo, singolare figura di *émigrée* di origine cosacca, di recente 'scoperta' e indagata nell'ambito di una ricerca relativa alle presenze russe presso l'ateneo padovano nei primi decenni del Novecento.<sup>29</sup>

Nonostante la versatile e multiforme attività del Lo Gatto, l'insegnamento di filologia slava si attesta su numeri di frequenze ridotte e, in ogni caso, attratte maggiormente dall'ambito jugoslavo rispetto alle novità della «repubblica russa dei soviet» (che, da parte sua, avanza alla Facoltà una proposta di attivazione di uno scambio di pubblicazioni accolta con perplessità dagli accademici padovani) (Verbali, 1932-1939, seduta del 24 novembre 1933, 74).<sup>30</sup> Una cinquantina di lezioni annuali, circa quaranta «sedute di

---

<sup>27</sup> La nomina a professore straordinario è approvata dalla Facoltà (sette voti su sette presenti) il 28 novembre 1931 (Verbali, 1927-1932, seduta 12 novembre 1931, 361). La relazione della commissione giudicatrice del concorso è pubblicata nel *Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Educazione nazionale*, 21 gennaio 1932, n° 3.

<sup>28</sup> In realtà, nella seduta dell'11 febbraio 1930, su proposta del Lo Gatto, il Consiglio aveva assegnato il lettorato, sempre a titolo gratuito, a David Michelis, di origine lituana, laureato a Padova, sotto la guida di Giovanni Maver, con una tesi sui *Dodici* di Blok. Ettore Lo Gatto era titolare di un insegnamento di russo presso il r. Istituto superiore di scienze economiche di Venezia.

<sup>29</sup> La scheda biografica di Nina Mingajlo, curata da Donatella Possamai, è reperibile all'indirizzo: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=477>.

<sup>30</sup> Alla proposta sovietica, che il preside accoglie «con simpatia» e che riguarda lo scambio di pubblicazioni di carattere ufficiale (bollettini, annuari



seminario», sette tesi di laurea: questo il bilancio, nel 1935, di «un Istituto di Filologia slava che è in piena efficienza e continuo progresso». <sup>31</sup> Lo Gatto mantiene inoltre, e potenzia, la tradizione di rapporti con i paesi dell'Europa orientale avviata dal predecessore Maver, con il quale si ritrova a Varsavia, nel settembre 1934, in occasione del II Congresso internazionale degli slavisti: dell'evento produrrà, al ritorno, una relazione in cui, dopo avere sottolineato «l'accoglienza [...] molto cordiale e deferente» riservata alla delegazione italiana, aggiungerà di avere «avuto personalmente occasione di rievocare con molti congressisti i rapporti tra la Polonia e la nostra Università, rilevando ancora una volta l'eccellente impressione fatta lo scorso anno al Congresso di scienze storiche della pubblicazione dell'Università sugli stemmi degli studenti polacchi». <sup>32</sup>

Come d'altronde naturale, considerati i suoi interessi e la sua preparazione, Ettore Lo Gatto (dal 1 dicembre 1934 professore ordinario) <sup>33</sup> si adoperava per conquistare alla russistica una posizione predominante in un ambito di studi che il suo predecessore Maver aveva invece contrassegnato per il taglio filologico. Non manca quindi, nella discussione seguente all'applicazione del nuovo ordinamento didattico del 1935, <sup>34</sup> che riconosce, nell'ambito del gruppo storico filologico moderno, un posto di rilievo alla sua disciplina, di rallegrarsi «per il riconoscimento della importanza

---

ecc.), si risponde con «l'invio dell'opuscolo contenente l'indicazione dei corsi col loro argomento e gli orari [...] e con lo scambio delle tesi di laurea».

<sup>31</sup> Fascicolo Lo Gatto: relazione di Ramiro Ortiz per la promozione a ordinario del prof. Ettore Lo Gatto, Padova 12 gennaio 1935.

<sup>32</sup> La relazione, inviata al rettore e datata 4 ottobre 1934, è conservata in Fascicolo Lo Gatto. Dei membri della delegazione italiana, costituita da Matteo Bartoli (Torino), Arturo Cronia (Praga), Ernesto Damiani (Roma), Giovanni Maver (Roma), Nelly Nucci (Cracovia), la maggior parte (Cronia, Maver, Nucci e lo stesso Lo Gatto) era di 'estrazione' padovana. «Conformemente alle decisioni della delegazione», dettate probabilmente da motivi politici, gli interventi erano stati presentati in italiano, mentre la discussione si era svolta nelle diverse lingue slave. Solamente Maver, cui era spettata la chiusura del congresso, aveva potuto parlare, nell'occasione, in polacco. La pubblicazione cui si fa riferimento è Brillo 1933.

<sup>33</sup> La relazione della commissione giudicatrice per la promozione di Lo Gatto all'ordinariato (relatore Giovanni Maver) è pubblicata in *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Educazione nazionale. II. Atti di amministrazione*, 62 (1935), v. I, n° 21 (23 maggio 1935).

<sup>34</sup> Decreto 28 novembre 1935, n° 2044, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 7 dicembre 1935.

della filologia slava», esprimendo però contemporaneamente «il suo rammarico [per il fatto che], mentre sono considerate come materie complementari nel ramo della filologia moderna le letterature polacca, bulgara ecc., non sia in alcun modo considerata la grande letteratura russa».<sup>35</sup> Sono questi, per il momento, gli ultimi interventi nell'ambiente accademico padovano: con D. M. 10 ottobre 1936<sup>36</sup> il Lo Gatto risulta «collocato a disposizione del Ministero degli Affari Esteri per assumere l'insegnamento della letteratura italiana presso l'Università di Praga», incarico rinnovatogli anche nell'anno successivo e al quale si affianca quello di direttore del locale Istituto di cultura italiana. A sostituirlo nell'insegnamento di Filologia slava (coperto eccezionalmente, nell'a.a. 1936-1937, da Carlo Tagliavini) viene chiamato (su fondi ministeriali) Arturo Cronia, collega, come già abbiamo avuto modo di vedere, non particolarmente stimato dal Lo Gatto, ma che si presentava forte di una solida preparazione acquisita nel corso di studi distribuiti tra Graz, Padova e Praga (sede, quest'ultima, dove aveva potuto usufruire della prima borsa di studio offerta dal governo cecoslovacco a studiosi italiani) (Maran 1967, 6).<sup>37</sup> Tace, ufficialmente, il corso di lingua e letteratura russa, anche se, nella realtà, riscontriamo la presenza, per il 1936-1937, di Evel Gasparini, all'epoca in servizio a Venezia, titolare a Padova di un corso libero di storia della letteratura russa e, nell'anno accademico 1937-1938, di Laura Boschian in qualità di assistente volontario.<sup>38</sup> Pur se in servizio per conto del Ministero degli Affari Esteri, Lo Gatto rispetta le regole accademiche: eccolo quindi, nel giugno 1938, chiedere al rettorato padovano l'autorizzazione per svolgere un ciclo di conferenze

---

<sup>35</sup> Gli altri due raggruppamenti previsti dal nuovo ordinamento didattico della Facoltà di Lettere e Filosofia erano quello classico e quello storico filologico orientale. Lo Gatto, insieme a Carlo Tagliavini, si dichiara favorevole all'inclusione della letteratura ungherese, mentre si esclude la letteratura rumena, fatta rientrare nell'ambito della cattedra di Filologia romanza (Verbali, 1932-1939, seduta 11 dicembre 1935, 166 e 172).

<sup>36</sup> Fascicolo Lo Gatto: *Bollettino Ufficiale*. II. Atti di amministrazione, 1 (64), n° 1, p. 11 (Roma, 7 gennaio 1937).

<sup>37</sup> Sulla figura e l'opera di Arturo Cronia vedi anche Tagliavini 1968, Pellegrini 1969 e Arturo Cronia 1978. Utile, per un profilo generale, la voce, a cura di S. Cella, in DBI, 31 (1985), 233-234.

<sup>38</sup> Laura Boschian, destinata a un brillante futuro come russista, si trovava a Padova in seguito al trasferimento del marito, Salvatore Satta, ordinario presso la Facoltà di giurisprudenza padovana. Per il 1939-1940 l'*Annuario* riporta, come assistente volontaria, Anna Maria Dondi dall'Orologio.

nell'ambito dei corsi estivi dell'Università ungherese di Debrecen e, in aggiunta, quella per la delega a rappresentare in tale sede il governo italiano. Se da parte del rettore Carlo Anti «nulla osta all'accoglimento della domanda [essendo] il professor Lo Gatto iscritto al Partito Nazionale Fascista»,<sup>39</sup> il Ministero dell'Educazione nazionale assume invece una posizione più rigida: si consente alle conferenze («sempreché il professore medesimo sia di razza italiana»), ma si nega la rappresentanza a nome del governo.<sup>40</sup> Cronia, intanto, confermato nella supplenza del Lo Gatto, viene anche incaricato «di dieci conferenze di paleografia slava» (Verbali, 1932-1939, seduta 26 aprile 1939, 387): come previsto per i titolari di incarico, è regolarmente iscritto al Partito Nazionale Fascista (Verbali, 1932-1939, seduta 31 marzo 1938, 306).<sup>41</sup>

L'8 marzo 1940 Ettore Lo Gatto da Praga annuncia al rettore il suo prossimo ritorno a Padova:

Caro Anti, ti mando, qui acclusa, una lettera ufficiale relativa al mio ritorno a Padova per il prossimo anno accademico. Desidero aggiungere che ritorno fra

---

<sup>39</sup> In Fascicolo Lo Gatto si conserva la copia del processo verbale relativo al giuramento di «fedeltà al re e al regime fascista» da lui professato, al cospetto del rettore Giannino Ferrari, del direttore di segreteria Ettore Violani e del primo segretario Giacomo Livan, senza indicazione di data. Ricaviamo però da Ventura 1992 alcuni dati relativi alla situazione della Facoltà di Lettere e Filosofia nel luglio 1932: «Le iscrizioni di vecchia data di Anti e Bodrero [...], confortate soltanto dalla recente domanda d'iscrizione dello slavista Ettore Lo Gatto, spiccavano isolate in mezzo a una fitta serie di tratti negativi ...», 159. Nello stesso periodo (1934) il venticinquenne Leone Ginzburg, docente di lingua e letteratura russa all'Università di Torino, rifiutava di prestare giuramento al regime fascista e veniva, di conseguenza, costretto a «sospendere il suo corso libero e qualsiasi attività presso la Facoltà». Ne è testimonianza una lettera autografa, di recente rinvenuta presso l'Archivio storico dell'Ateneo torinese, di cui ha dato notizia Massimo Novelli (Novelli 2011).

<sup>40</sup> Fascicolo Lo Gatto: lettera del rettore al Ministero dell'Educazione nazionale, 27 giugno 1938 e risposta del Ministro (Roma, 13 agosto 1938).

<sup>41</sup> Facevano eccezione, nella categoria, due docenti: Manara Valgimigli, che godeva di una speciale esenzione ministeriale, e Felix Braun, incaricato di lingua e letteratura tedesca, cittadino austriaco poi riconvertito in germanico e, come tale, 'garantito' dallo stesso Ministero. In realtà a Valgimigli, tra i firmatari del manifesto Croce, venne rifiutata la tessera «nonostante le raccomandazioni in contrario del rettore» (Ventura 1992, 179-180).

voi con molta gioia, sicuro di trovare da parte dei colleghi l'affetto e la comprensione che essi mi hanno sempre dimostrato [...]<sup>42</sup>

In realtà, la situazione è più complessa e il promesso ritorno del titolare della slavistica padovana viene rimandato da un intervento 'superiore', come dimostrano le parole indirizzate, sempre da Praga, dal Lo Gatto al rettore il 2 aprile successivo:

Caro Anti, recatomi a Roma per le vacanze di Pasqua, ho avuto la sorpresa di trovare da parte delle competenti autorità, la più netta opposizione alla mia domanda di richiamo. Mi sono state prospettate ragioni di ordine politico, alle quali non ho potuto opporre le mie ragioni familiari e di studio con pari efficacia [...]

Una lettera del Ministero degli Affari Esteri allo stesso Lo Gatto (allegata in copia e non datata) contribuisce a chiarire la situazione:

Questo Ministero ha ricevuto l'istanza del professor Ettore Lo Gatto intesa ad ottenere il richiamo nel Regno col nuovo anno scolastico. Lo scrivente, mentre apprezza i motivi addotti, desidera vivamente che il medesimo professor Lo Gatto receda dal suo proposito almeno fino a quando siano superate le difficili contingenze attuali, e sia assicurata l'integra continuità dell'Istituto all'atto del cambio nella direzione [...] confida[ndo] che il medesimo vorrà recedere da un proposito che potrebbe riuscire di serio nocimento alle iniziative culturali italiane nel Protettorato [...]

Alla lettera, che si concludeva con l'invito al docente a voler «subordinare, come [aveva] già fatto nel passato, i legittimi interessi personali a quelli generali dello Stato», Lo Gatto era 'costretto' a rispondere ammettendo «l'opportunità» di recedere dalla domanda di rientro davanti a «considerazioni [...] tali da far cadere tutte le altre considerazioni, di carattere familiare e accademico». Si limitava quindi a pregare le competenti autorità di informare sollecitamente i vertici accademici padovani, «poiché dal [suo]

---

<sup>42</sup> Fascicolo Lo Gatto: sullo stesso foglio è segnata la risposta, a mano, di Anti: «Caro Lo Gatto, ricevo la tua dell'8 corrente con la buona notizia del tuo ritorno a Padova con l'anno XVIII. Ne faccio informare la Facoltà e fin d'ora ti do il benvenuto. Tu conosci la stima e l'amicizia di cui tutti qui ti circondano ».

mancato ritorno dipende[va] la sistemazione del professor Cronia, attualmente [suo] supplente alla cattedra di filologia slava». <sup>43</sup>

La pressione delle autorità diplomatiche (entusiasta, in particolare, il console generale d'Italia a Praga, Casto Caruso) si spiega con i risultati raggiunti dal Lo Gatto in qualità di direttore dell'Istituto italiano di cultura di Praga. In un momento politico di estrema delicatezza, coincidente con la creazione, nel marzo 1939, del protettorato di Boemia e Moravia, Lo Gatto aveva dimostrato di saper mediare sia con la neo-insediata dirigenza nazista, sia con l'*intelligencija* locale (a forte componente ebraica) ed era riuscito a conquistare all'Istituto cifre (di frequentanti, ma anche di finanziatori) di tutto rispetto. Non sarebbe stato facile per i responsabili italiani, in caso di partenza del Lo Gatto, «trovare un altro “dotto slavista”», abile «nell’“evitare incidenti” con l'autorità germanica»: in realtà, passato il momento iniziale, gli occupanti tedeschi si rivelarono assai poco soddisfatti dei risultati conseguiti dall'alleato italiano nei confronti dell'elemento ceco, che risultava sensibilmente maggioritario tra gli iscritti rispetto a quello tedesco (Santoro 2005, in particolare 240-241 e 390-394). La situazione finì quindi per evolvere, come prevedibile, secondo i *desiderata* nazisti, maggiormente orientati verso una direzione 'non slavista' dell'Istituto, affidato a fine 1941 all'italianista Enrico de Negri. Ettore Lo Gatto, che lascia Praga il 20 ottobre 1941, ufficialmente per «urgenti ragioni di salute», mantenendo «in congedo» la carica di direttore per evitare, almeno sulla carta, il distacco definitivo, viene facilmente persuaso a rimanere a Roma «sia per la sua salute [...], la quale si aggrava nello speciale clima materiale e spirituale di Praga, sia per un complesso di altre ragioni» che il console Caruso si riserva di produrre, in altra sede, in un momento successivo. <sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> La corrispondenza citata si trova in Fascicolo Lo Gatto. Con lettera del 2 luglio 1940 il Ministero confermava al rettore padovano che, «non vedendo come utilmente sostituire nelle sue mansioni il professor Ettore Lo Gatto», il medesimo rimaneva «a disposizione di questo r. ufficio fino a contrario avviso». Durante la supplenza Cronia manteneva il grado e lo stipendio che gli spettavano in qualità di docente delle scuole superiori (aveva conseguito l'abilitazione e insegnato presso il ginnasio-liceo di Zara).

<sup>44</sup> Santoro 2005, 393: «è probabile che fra le “altre ragioni” cui Caruso accennava, ci fosse il fatto che i tedeschi gradivano un direttore dell'Istituto “non slavista”».

Il ritorno 'forzato' di Lo Gatto in Italia non significa però il rientro alla sede universitaria che aveva lasciato vacante pochi anni prima: già nel febbraio 1941, ancora a Praga, egli aveva reso noto al rettore padovano il prossimo trasferimento all'Università di Roma «come ordinario di lingua e letteratura russa». All'annuncio, probabilmente inaspettato, si accompagnavano parole di gratitudine e di contenuto rimpianto: «gli anni da me trascorsi come professore di filologia slava all'Università di Padova – scriveva infatti Lo Gatto – sono stati tra i più belli e ricchi di soddisfazioni di tutta la mia vita accademica e di essi, come del cordiale cameratismo dei colleghi, conserverò sempre il più caro ricordo».<sup>45</sup>

Mentre Arturo Cronia continuava a sostituire l'ormai 'ex' Lo Gatto, la Facoltà padovana studiava le modalità per potenziare la scuola di slavistica in maniera adeguata alla «conseguita importanza nazionale e internazionale». Si attivava quindi il preside Aldo Ferrabino, che in un rapporto al Ministero dell'educazione nazionale sottolineava «la singolare alacrità [e] la [...] riconosciuta perizia» del Cronia, sollecitando la «sistemazione in ruolo [quale] meritato premio dei suoi sforzi [e] riconoscimento del suo valore tecnico». Da tale premessa era seguita «per atto legislativo la istituzione di un XV posto di ruolo» nella facoltà, cui si richiedeva ora di «deliberare in maniera che po[tesse] anzitutto farsi adito alla istituzione d'una cattedra di Lingua e letteratura serbo-croata». Dopo di ciò – continuava il preside –

[sarebbe rimasta] aperta normalmente la via del pubblico concorso, nel quale cimentandosi il professor Cronia [avrebbe potuto] conquistare la cattedra a cui [lo si riteneva] felicemente e pienamente preparato. Ma questa (inutile dirlo) [era] via [da] essere percorsa solo alla fine delle presenti contingenze eccezionali.

---

<sup>45</sup> Fascicolo Lo Gatto: lettera 17 febbraio 1941. Il trasferimento ufficiale a Roma è datato 29 ottobre 1941 (decreto 24 gennaio 1941 del Ministero dell'Educazione nazionale). Con prevedibile *fair-play* il rettore Anti esprime a Lo Gatto «a nome dei colleghi della Facoltà e del corpo accademico [...] l'augurale saluto dell'ateneo patavino che ognora si onorerà di avervi annoverato fra i suoi maestri» (lettera di Carlo Anti a Lo Gatto, 6 febbraio 1941). Il trasferimento di Lo Gatto da Padova a Roma verrà poi revocato con D.M. 18 luglio 1945 per essere stato deciso «senza il voto della Facoltà interessata»: il decreto venne però annullato dal Ministero dell'Educazione Nazionale «in relazione al voto formulato da codesta [di Roma] Facoltà di Lettere e filosofia» e Lo Gatto rimase definitivamente assegnato alla sede romana.

Pur senza nascondersi che «ragioni d'altro ordine potrebbero forse rendere inopportuna tale mora», Ferrabino concludeva rinviando ogni decisione in proposito «al superiore parere del ministro» (Verbali, 1939-1944, seduta 12 ottobre 1940).<sup>46</sup> L'assegnazione della nuova cattedra di serbo-croato (conferita a Cronia «per chiara fama e senza concorso, in base all'articolo 81 del testo unico sulle leggi dell'istruzione superiore, dal 16 novembre 1940») (Tagliavini 1968, 2) non compensava però la perdita dell'ormai storico precedente di filologia slava: il posto di ruolo del Lo Gatto veniva infatti trasferito, unitamente al suo titolare, all'Università di Roma e la Facoltà di lettere padovana si trovava nuovamente ridotta alle 14 cattedre preesistenti l'istituzione di quella che si affidava ora al Cronia. Prendeva così avvio una lunga *querelle* che avrebbe visto la Facoltà padovana reclamare a più riprese, con toni non di rado accesi, «la restituzione d'un posto di ruolo tolto ingiustamente e inopportunamente allo scopo di favorire il trasferimento da Padova a Roma del professor Lo Gatto» (Verbali, 1939-1944, seduta 28 luglio 1945, 80).<sup>47</sup>

A partire dagli anni '40 la slavistica padovana si identifica comunque in Arturo Cronia, che la documentazione ufficiale racconta «studioso acuto e geniale e [...] maestro ferventissimo di sapere e di italianità», scelta ideale, in una «Padova sensibile come sempre ai compiti [...] derivan[ti] dalla posizione geografica», per «sviluppare studi e relazioni con la Jugoslavia oggi e domani particolarmente importanti» (Fascicolo Cronia). Zaratino di nascita, ma di «famiglia italianissima» (Tagliavini 1968, 2), primo in Italia a

---

<sup>46</sup> Viene approvata e trasmessa al Ministero la relazione di Carlo Tagliavini sulle attività del Cronia, «figlio dell'italianissima Zara, nato e cresciuto nel clima dell'irredentismo [...] fuso con la sua natura, senza peraltro turbarne mai l'obiettività scientifica ...» (Verbali, 1939-1944, seduta 12 ottobre 1940, 65).

<sup>47</sup> Un'efficace sintesi della vicenda si ricava, a qualche anno di distanza, dai verbali della seduta del Consiglio di Facoltà del 27 novembre 1947, là dove si legge «che nell'ottobre 1940 fu assegnato a questa Facoltà un quindicesimo posto di ruolo che fu allora assegnato alla lingua e letteratura serbo croata [...] che tale 15° posto di ruolo fu tre mesi dopo (gennaio 1941) tolto col trasferimento del prof. Lo Gatto dalla cattedra di Filologia slava di Padova a quella di letteratura russa a Roma; che venne quindi restituito alla Facoltà nel 1944 e destinato all'archeologia cristiana [...]; che il provvedimento di cui sopra del Ministero della sedicente Repubblica di Salò fu dichiarato nullo – sia pure a ragione, ma ledendo gli interessi della Facoltà» e si conclude facendo «voti che il superiore ministero si compiaccia di procedere al più presto alla restituzione del 15° posto di ruolo ...» (Verbali, 1944-1948, 360-361).

conseguire la libera docenza in lingua e letteratura serbo-croata (1924), professore di italiano a Brno, Bratislava e Praga, Cronia sarebbe con ogni probabilità risultato vincitore anche di un eventuale concorso di filologia slava: assegnando la cattedra al serbo-croato, la certezza di una sua affermazione era assoluta, tanto da indurre l'ateneo padovano ad adottare la non usuale e già ricordata procedura di 'urgenza'.<sup>48</sup> Proseguiva comunque anche l'insegnamento della filologia slava, e questo grazie alla disponibilità del Cronia a rinunciare all'analogo affidamento che dal 1938 manteneva presso l'Università di Bologna e a «concentrare tutta la sua attività [a Padova] coordinando gli insegnamenti che fanno capo all'Istituto di Filologia slava» (Verbali, 1944-1948, seduta 29 maggio 1941, 131).<sup>49</sup> Scartata invece la disponibilità di Evel Gasparini, laureatosi con Maver, libero docente di storia della letteratura russa e dal 1936 incaricato della materia presso l'Istituto superiore di Commercio e di economia di Venezia, cui la facoltà consiglia di «trasferire [...] la libera docenza al surricordato Istituto» veneziano (Verbali, 1939-1944, seduta 29 maggio 1941, 131).<sup>50</sup>

Cronia sembra aderire senza incertezze al clima ideologico dominante nell'ateneo guidato dall'archeologo Carlo Anti, «rettore nazional-fascista» (Ventura 1992, 181) e futuro Direttore generale delle belle arti dal 1943 al 1945, ma anche figura prestigiosa di intellettuale e lungimirante *manager* di una realtà universitaria che sotto la sua guida va arricchendosi di strutture e di docenti. La sua

---

<sup>48</sup> «La regolarità della procedura fu riconosciuta quando, dopo la fine della guerra, tutte le nomine "per chiara fama" furono sottoposte a revisione, in quanto non senza ragione si temeva che alcune fossero dovute non ad effettivi meriti scientifici, ma piuttosto a benemerienze politiche» (Tagliavini 1968, 5). Vedi anche nota del Ministero della Pubblica istruzione, Roma 19 aprile 1947, conservata in Fascicolo Cronia. Sull'assegnazione della cattedra anche Pellegrini 1969, 43-44. La prolusione al corso di lingua e letteratura serbo-croata (*Origini e fini della filologia serbo-croata in Italia*) ebbe luogo il 12 dicembre 1940.

<sup>49</sup> Il 27 ottobre la Facoltà nega il nulla osta richiesto dall'Università di Bologna «tenuto conto dei gravi impegni che tengono occupato il Cronia nella direzione del suo istituto» (Verbali, 1944-1948, seduta 29 maggio 1941, 149).

<sup>50</sup> Nella seduta del 2 maggio 1942 viene confermata la libera docenza del Gasparini e si esprime, pur con alcune riserve sugli ambiti di interesse del candidato, apprezzamento per «dei saggi pensati, acuti, profondi e originali, che bellamente emergono dal livello ancora modesto e divulgativo, in cui si adagiano le pubblicazioni e gli studi dei russisti italiani» (Verbali, 1939-1944, seduta 29 maggio 1941, 231).



autorevole protezione garantisce alla Facoltà di Lettere (al cui interno diversi sono i firmatari del manifesto crociano del '25) una sopravvivenza relativamente 'indolore' per buona parte del ventennio e persino la possibilità di chiamare «docenti avversi od estranei al regime dominante, purché dotati di solidi requisiti scientifici» (Piaia 2001, 254).

Cronia, che nello stato di servizio si definisce "legionario fiumano" e rivendica l'iscrizione al Partito nazionale fascista fin dal 1919,<sup>51</sup> rientra nel novero dei docenti 'allineati', tanto da essere nominato presidente dell'Istituto di cultura fascista per la provincia di Padova (con compiacimento della presidenza della Facoltà per il fatto «che un ufficio che interessa la vita culturale del partito sia stato affidato ad un professore della Facoltà») (Verbali, 1939-1944, seduta 6 dicembre 1941, 164), oltre che responsabile del nutrito gruppo di studenti bulgari, borsisti del governo italiano, iscritti a Lettere nel quadro di speciali accordi tra Italia e Bulgaria, cui tiene un corso di letterature comparate italo-slave.<sup>52</sup> Un carico di incombenze difficilmente gestibile da una persona sola e per di più titolare, tra l'altro, di due incarichi, quello già più volte menzionato di filologia slava e quello di paleografia slava: gli si affianca allora, in qualità di assistente temporaneo, Jolanda Marchiori e, contemporaneamente, si avanza la richiesta di un lettore di serbo-croato, che Cronia indica nella persona di Nicola Ivanoff (Ivanov), da impiegare presso la nuova Scuola per l'insegnamento pratico delle lingue moderne straniere, operativa dal 1942.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Fascicolo Cronia: una lettera indirizzata da Cronia al rettore (Zara, 23 luglio 1941) attesta la sua iscrizione al P. N. F. dal 12 settembre 1919; il 12 maggio 1942 il Ministero dell'educazione nazionale riconosce come valido il periodo anteriore al 28 ottobre 1922.

<sup>52</sup> Nel messaggio di congratulazioni rivolto dal preside di Lettere Luigi Stefanini al rettore Anti, nominato direttore dell'Istituto di cultura italiana della Bulgaria, si sottolinea «la chiara indicazione, implicita nella nomina stessa, dei compiti essenziali assegnati alla nostra Università rispetto al mondo balcanico» (Verbali, 1939-1944, seduta 3 marzo 1942, 213). Nel settembre 1942 Cronia si reca all'estero, insieme al collega della Facoltà di Ingegneria Ettore Scimemi, «per una missione di propaganda culturale in Bulgaria» (lettera del rettore Anti al Ministero dell'Educazione nazionale, 22 settembre 1942, in Fascicolo Cronia).

<sup>53</sup> Nella seduta del 10 ottobre 1942 vengono approvate le nomine degli assistenti temporanei (su relazione dei direttori), Verbali, 1939-1944, 255. Per quanto riguarda la Scuola per l'insegnamento pratico delle lingue, si escludono i lettori di russo e di ungherese, si è possibilisti per quanto riguarda il rumeno

Il *team* Cronia-Marchiori-Mingajlo 'pilota' la slavistica padovana negli anni difficili della guerra e del periodo immediatamente successivo: ai disagi materiali, che condizionano pesantemente l'attività didattica, si aggiungono, anche in ambito accademico, tensioni di natura politica. Lo stesso Cronia viene coinvolto nel processo di epurazione che investe, a guerra conclusa, l'Università di Padova: il suo nome figura nel primo elenco di professori ordinari «sottoposti a procedimento epurativo e invitati ad astenersi provvisoriamente dall'esercizio delle loro funzioni»,<sup>54</sup> determinando così una situazione di incertezza che, almeno in un primo momento, sembra coinvolgere anche la cattedra di cui è titolare.<sup>55</sup>

---

e si autorizza il serbo-croato a patto di poter «assumere in soprannumero, con compenso da destinarsi» un lettore (seduta 23 novembre 1942, 279). Nella lettera inviata dal rettore Anti al collega bolognese Lorenzo Bianchi per spiegare le motivazioni che avevano portato al mancato nulla osta per il rinnovo dell'incarico a Cronia nella sede emiliana, l'elenco delle incombenze affidate al docente zaratino si conclude con una eloquente constatazione: «per un uomo, se non vogliamo rovinare lui e compromettere le iniziative affidategli, ce n'è anche troppo» (Fascicolo Cronia). Su Nicola Ivanoff (Nikolaj Ivanov), trasferitosi dopo la rivoluzione bolscevica a Parigi e successivamente a Venezia, specialista di pittura veneta sei-settecentesca vd. <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=604>.

<sup>54</sup> Archivio Generale di ateneo, Archivio del Novecento, b. 430: elenco personale universitario sottoposto a procedimento epurativo, Padova 31 maggio 1945. La compilazione della scheda epurativa viene richiesta a Cronia, con procedura riservata e urgentissima, il 4 marzo 1946; la scheda viene trasmessa al Ministero della Pubblica istruzione, unitamente alle altre, il 16 marzo 1946. Un'agile, ma interessante ricostruzione delle vicende della commissione chiamata a giudicare i docenti «per chiara fama» nominati dal fascismo in Gerbi 1995.

<sup>55</sup> Il 25 giugno 1945 Evel Gasparini (di note tendenze antifasciste) scrive a Giovanni Maver: «La sospensione di Cronia, se mantenuta, interessa anche la slavistica. Che si farà della sua cattedra? Sarà difficile però mantenere la sospensione perché il Cronia dal maggio 1943 ha voltato bandiera e dopo l'8 settembre è vissuto ritiratissimo a Ponte di Brenta. Non so di che cosa possa essere incolpato» (Maver Lo Gatto 2001, 354). Nel maggio 1946 l'ex-rettore Anti, coinvolto nel processo di epurazione, commenta nel suo diario la pubblicazione di un articolo de l'«Unità» riguardante un manifesto di intellettuali in favore della Repubblica: «Tra i firmatari sono degni di rilievo i nomi di Bizzani e Lo Gatto, che non negheranno di aver fatto molto volentieri intensa politica fascista attraverso gli istituti di cultura italiana all'estero» (Anti 2009, 442). Il 4 dicembre Anti, che è stato assolto, incontra a Roma Giovanni Maver, che lo saluta con un distacco che Anti imputa all'essere, il Maver, all'interno della Facoltà di Lettere della capitale, «parte dell'estrema sinistra: ferocemente intransigente» (ivi, 520).

Le difficoltà del periodo non impediscono comunque di riproporre l'ormai *vexata quaestio* della «restituzione d'un posto di ruolo tolto [alla Facoltà] ingiustamente e inopportuno allo scopo di favorire il trasferimento da Padova a Roma del professor Ettore Lo Gatto», lasciandola con un organico di soli quattordici insegnamenti, «numero sproporzionato al complesso degli insegnamenti e all'affluenza degli alunni» (Verbali, 1939-1944, seduta 20 marzo 1944, 391, e Verbali, 1944-1948, seduta 28 luglio 1945, 80):<sup>56</sup> una «ingiustizia patente», lesiva del «diritto a riavere il posto di ruolo sottrattolo con ingiustificato provvedimento fascista nel 1941 per soddisfare interessi personali e a favore della già pletorica Facoltà di lettere e filosofia di Roma» (Verbali, 1954-1956, adunanza straordinaria 29 gennaio 1955, 181).<sup>57</sup>

Di rinnovo in rinnovo, Cronia tiene vivo (in assenza di altri candidati, dato che «cultori e liberi docenti di questa disciplina sono tutti impegnati altrove») l'insegnamento di filologia slava, «di primaria importanza – come si rimarca nel Consiglio di Facoltà del 23 novembre 1946 – oggi che ovunque si dà incremento agli studi slavi per il ruolo che gli slavi hanno nel nuovo assetto dell'Europa» (Verbali, 1944-1948, 224).<sup>58</sup> Ed è ancora Cronia,

---

<sup>56</sup> Al posto del Lo Gatto sarebbe stato chiamato Sergio Bettini, vincitore nel 1942 del concorso per la cattedra di Archeologia cristiana a Catania (che non aveva potuto raggiungere per motivi bellici), il cui trasferimento a Padova era stato autorizzato dal ministero dell'educazione repubblicano. Nel 1953, a situazione non ancora «sbloccata», il consiglio di facoltà arriverà a parlare di «patente ingiustizia» e a non escludere, «come consiglia qualcuno dei colleghi più esperti in simili questioni, [di] insistere a mezzo dei “sollecitatori” abituali, ossia i senatori e i deputati» (Verbali, 1951-1954, seduta 28 marzo 1953, 134v).

<sup>57</sup> Per l'ennesima volta la cattedra ex-Lo Gatto non era stata assegnata a Padova ed era stata negata anche una cattedra promessa a Medicina: mentre il rettore Guido Ferro minacciava le dimissioni, l'ex-rettore Anti leggeva nella vicenda un «segno di vero collasso morale del mondo universitario» (Verbali, 1954-1956, adunanza straordinaria 29 gennaio 1955, 180).

<sup>58</sup> Nella conferma del rinnovo dell'incarico per l'anno successivo, si sottolinea come «il prof. Cronia conserv[i] al corso il dovuto carattere filologico e gli [dia] anche rilievo metodico» (Verbali, 1944-1948, seduta 23 settembre 1947, 321). E ancora (Verbali, 1948-1949): «Nessun altro aspirante. Materia di grande importanza e per la quale a Padova esiste lunga tradizione e ricco Istituto» (14 maggio 1948, 24v). Cronia manteneva anche l'incarico per l'insegnamento presso l'Istituto universitario di Economia e commercio di Venezia. Nella seduta del 3 febbraio 1948 il preside dà notizia dell'arrivo a Padova del «

«particolarmente adatto per la sua conoscenza degli studenti giuliani», a gestire, tra il 1948 e il 1954, le borse di studio riservate agli studenti provenienti dall'area orientale, coinvolta nelle note vicende politiche dell'immediato dopoguerra. Aumenta anche l'organico dell'Istituto: dall'a.a. 1948-1949 svolge funzioni di lettore di lingua polacca, «senza alcun gravame sul bilancio universitario», Luigi Cini (Verbali, 1948-1949, seduta 30 luglio 1949, 69),<sup>59</sup> che si aggiunge alla già menzionata Nina Mingajlo, in servizio dal 1932, la cui difficile situazione, personale oltre che professionale, viene a più riprese affrontata dal consiglio di facoltà e perorata con tenace insistenza dal Cronia.

Per la Facoltà di Lettere si preparano intanto trasformazioni significative soprattutto sul versante linguistico: si prospetta infatti l'attivazione, al suo interno, di un corso di laurea in lingue straniere (laurea sino ad allora conferita, nel Veneto, solamente dall'Istituto universitario di Economia e commercio di Venezia). Le autorità accademiche puntano al rafforzamento dei due nuclei storici (quello storico-filologico e quello filosofico), ma anche «alla definitiva sistemazione delle cattedre di interesse locale», ivi compresa la filologia slava (Verbali, 1951-1954, seduta 26 gennaio 1951, 159v):<sup>60</sup> si spera così, tra l'altro, di ovviare alla significativa contrazione del numero degli iscritti iniziata proprio negli anni '50, in probabile coincidenza con «la mutilazione del territorio nazionale nella sua parte orientale» e la contemporanea istituzione di una facoltà 'concorrente' a Trieste (Verbali, 1951-1954, 17 novembre 1951, 10v).<sup>61</sup> Altre difficoltà intervengono, da parte mini-

---

dottor Domenico Jaralek, lettore di lingua ceca e slovacca, a totale carico del governo cecoslovacco» (383).

<sup>59</sup> Nella stessa occasione viene approvato, tra i concorsi per assistenti universitari, un posto riservato a un lettore di lingua serbo-croata (Verbali, 1948-1949, seduta 30 luglio 1949, 71): della commissione giudicatrice fanno parte Arturo Cronia, Carlo Tagliavini e Ladislao Mittner. Nello stesso anno Cini era stato presentato dall'ambasciata di Polonia anche a Ca' Foscari (Maver Lo Gatto 2001, 370).

<sup>60</sup> Nel richiedere, oltre alla più volte ricordata 15<sup>a</sup> cattedra, altri tre posti di ruolo, si segnala come «alcune cattedre [siano] state destinate a materie complementari di speciale interesse locale (lingua e letteratura serbo-croata, archeologia cristiana)» (Verbali, 1951-1954, seduta 26 gennaio 1951, 165v). Due soli erano, all'epoca, i docenti di ruolo di letterature moderne: Diego Valeri (francese) e Cronia (serbo-croata).

<sup>61</sup> Il numero di iscritti al primo anno si era ridotto della metà (85 contro i 178 dell'anno precedente e i 446 del 1940-1941).

steriale, «proprio quando, usciti dalle incertezze del dopoguerra, [le lezioni] potrebbero svolgersi in modo normale e proficuo»: si stabiliscono, infatti, limitazioni alla possibilità di assumere incarichi «in un momento in cui la retribuzione dei professori universitari di ruolo, e specialmente di coloro che non hanno attività professionale, [...] è, per riconoscimento degli stessi organi del governo, del tutto inadeguata» (Verbali, 1951-1954, 6 dicembre 1951, 22v e 23).<sup>62</sup> Si conferma comunque a Cronia l'incarico di filologia slava, per il quale la Facoltà si impegnerà anche negli anni successivi, in quanto «necessario complemento dell'insegnamento cattedratico di lingua e letteratura serbo-croata», irrinunciabile «data la posizione storica e geografica di Padova nei confronti del mondo slavo».<sup>63</sup>

Pur nella radicale trasformazione che nel dopoguerra investe i paesi dell'Europa orientale 'raffreddando', tra gli altri, i rapporti tra l'Italia e il mondo jugoslavo, l'Istituto padovano di Filologia slava mantiene attiva una rete di contatti e di frequentazioni: la biblioteca viene costantemente aggiornata, si accolgono ospiti stranieri, si prosegue una tradizione di studio e di ricerca che guadagnerà al Cronia, in occasione della pubblicazione di una recensione positiva di un suo lavoro sul settimanale di Zagabria «Telegram», «il vivo compiacimento [del Ministero degli Affari esteri italiano] per l'apprezzamento da lui ottenuto, apprezzamento tanto più significativo in quanto proveniente da un ambiente culturale verso cui il prof. Cronia non è mai stato particolarmente favorevole».<sup>64</sup>

Cambia intanto anche il profilo della Facoltà, che dal 1963 propone, accanto ai tradizionali indirizzi classico e moderno, un corso

---

<sup>62</sup> L'incarico – concludeva l'appello del corpo accademico, chiedendo al ministero di soprassedere sulla decisione – «comunque è una ben povera remunerazione di una prestazione d'opera proficua e non meno impegnativa dei corsi fondamentali» (Verbali, 1951-1954, 6 dicembre 1951, 23).

<sup>63</sup> Verbali, 1951-1954, seduta 25 novembre 1953, 191: «L'Istituto di Filologia slava [...] è certo il più fornito in Italia e unico nel suo genere. Il prof. Cronia è uno dei pochissimi slavisti italiani di fama internazionale. Il numero degli studenti che seguono i corsi di filologia slava e che si laureano in questa disciplina è assai considerevole (circa 80 presenti ai corsi ogni anno e una decina di tesi di laurea)».

<sup>64</sup> Fascicolo Cronia: trasmissione a Cronia, da parte del rettore Enrico Opocher, della nota ministeriale n° 4861 del 9 giugno 1964 (Padova, 12 giugno 1964).

di laurea in lingue straniere.<sup>65</sup> si apre così la possibilità di attivare nuovi insegnamenti, tra i quali uno dedicato alla lingua e alla letteratura russa (materie che nel frattempo si cerca, non senza difficoltà, di coprire per incarico).<sup>66</sup> L'Istituto di Filologia slava ospita nuovi collaboratori: in seguito alla scomparsa di Nina Mingajlo, nel 1956 prende servizio Alessandro Ivanoff (Ivanov), mentre Lucia Rossetti (che, in realtà, si occupa pressoché esclusivamente dell'archivio antico dell'università) dal 1955 al 1964 risulta assegnata, in qualità di assistente straordinario, alla cattedra di Cronia (affiancandosi per un paio d'anni all'assistente volontario Giovanni Surdich). Dal 1956 al 1968, anno in cui scompare non ancora cinquantenne, è assistente volontario Giovanni Maran. Jolanda Marchiori, di cui già si è detto, figura in qualità di assistente incaricata di serbo-croato; Martin Jevnikar è titolare dell'insegnamento di lingua e letteratura slovena. Luigi Cini conserva, a titolo gratuito, il dottorato di polacco e, a seguito dell'esito negativo del concorso che avrebbe dovuto (il condizionale è d'obbligo: la prova andò infatti deserta) assegnare definitivamente il posto ad Alessandro Ivanov,<sup>67</sup> Claudia Cevese Piovene viene incaricata per un solo anno (1963-1964) del corso di russo. Tra gli assistenti volontari figura infine, dal 1965-1966, Danilo Cavaion, che inizia così una lunga e proficua carriera nell'ambito della russistica.

---

<sup>65</sup> Il DPR 14 marzo 1963, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale dell'8 maggio, viene comunicato al Consiglio di Facoltà del 1 giugno 1963.

<sup>66</sup> Data l'indisponibilità di Evel Gasparini e dopo un fallito tentativo con Bruno Meriggi (Pisa), si contatta Wolfgango Giusti, ordinario di lingua e letteratura russa a Trieste, «avendo saputo in via privata che [...] non sarebbe alieno dall'accettare questo incarico di insegnamento» (Verbali, 1963-1965, seduta 27 novembre 1963, 19). Il Giusti rifiuterà invece la proposta (seduta 19 giugno 1964, 143).

<sup>67</sup> Il concorso per un posto di assistente straordinario di lingua e letteratura russa, riservato ad Alessandro Ivanov (che nel frattempo era diventato assistente di ruolo a Venezia), risultò «deserto». La commissione giudicatrice era composta da Cronia, Tagliavini e Marchiori. Preso atto del risultato, si avanzò la richiesta di riassegnare il posto all'insegnamento del russo senza i vincoli derivanti dall'essere riservato al ruolo di assistente straordinario (Verbali, 1963-1965, 29 febbraio 1964, 161, e 23 novembre 1964, 180). «Considerata la difficoltà di reperire un cultore della materia qualificato», il consiglio delibererà, nella seduta del 21 maggio 1965, di proporre per l'incarico, a titolo gratuito, lo stesso Cronia (seduta 21 maggio 1965, 313). Per l'a.a. 1955-1956 l'*Annuario* riporta il nominativo del lettore straordinario di lingua russa Tatiana Gorin (n. Jelacich).

La morte di Cronia, avvenuta nel 1967, apre la strada al ritorno di Evel Gasparini, «chiamato a dirigere il glorioso Istituto di Filologia Slava dell'Università di Padova, che aveva visto nascere letteralmente sotto i propri occhi nel lontano 1921»: <sup>68</sup> si chiude così il complesso rapporto che aveva talvolta unito, ma ben più spesso allontanato, lo slavista trevigiano e l'*alma mater* presso cui si era laureato, nel 1923, sotto la guida di Maver. Si tratta comunque di una presenza breve: trasferito da Venezia il 15 dicembre 1967, nel 1970 Gasparini viene collocato fuori ruolo. Per qualche anno, sino all'arrivo del nuovo titolare di filologia slava, Natalino Radovich, conserva comunque la direzione, nonché il «coordinamento dei programmi di studio e di insegnamento» dell'Istituto; figura anche in qualità di direttore della Scuola di perfezionamento in filologia slava e balcanica. <sup>69</sup>

Sono, come noto, anni di profondo cambiamento del tessuto universitario, che preludono a quella che ormai si conviene definire come 'università di massa': con Gasparini, figura culturalmente 'eccentrica' e assolutamente originale, si chiude simbolicamente il primo cinquantennio della slavistica padovana, prima in Italia per nascita, certamente fra le prime per qualità e impegno didattico e culturale.

#### Materiali d'archivio

Verbali	Padova, Archivio Generale di Ateneo, Archivio del Novecento, Facoltà di Lettere e Filosofia, <i>Verbali del Consiglio di Facoltà (1912-1967)</i> .
Fascicolo Maver	Padova, Archivio Generale di Ateneo, Archivio del Novecento, Professori cessati, fasc. 71, n° 4, «Giovanni Maver».

<sup>68</sup> Evelino (Evel) Gasparini è stato recentemente 'riscoperto' in occasione della riedizione della sua opera più nota e significativa, *Il matriarcato slavo*. La citazione è ricavata dalla *Prefazione* di Remo Faccani (Faccani 2010, XVIII). Del forte legame tra Maver e Gasparini è testimonianza la corrispondenza, raccolta e pubblicata da Anna Maver Lo Gatto (Maver Lo Gatto 2001).

<sup>69</sup> Nel 1970-1971 lo *staff* dell'Istituto include Irene Dollar, incaricata di Lingua e letteratura russa. Nel 1971-1972 troviamo anche Lina Maria Avrese (lettore supplente); Danilo Cavaion è invece incaricato presso la Facoltà di Magistero.

- Fascicolo Lo Gatto Padova, Archivio Generale di Ateneo, Archivio del Novecento, Professori cessati, fasc. 7, n° 129, «Ettore Lo Gatto».
- Fascicolo Cronia Padova, Archivio Generale di Ateneo, Archivio del Novecento, Professori cessati, fasc. 46, n° 7, «Arturo Cronia».

#### Riferimenti bibliografici

- Annuario  
Anti 2009 *Annuario dell'Università di Padova.*  
[C. Anti], *Diari e altri scritti di Carlo Anti*, vol. I, a cura di Girolamo Zampieri, Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, Verona 2009.
- Arturo Cronia  
1978 *Arturo Cronia 1896-1967 nei ricordi di amici e nella sua opera scientifica*, con la bibliografia delle sue opere e delle tesi di laurea da lui dirette a cura di Milan S. Đurica, Ceseo-Liviana, Padova 1978.
- Brillo 1933 A. Brillo, *Gli stemmi degli studenti polacchi nell'Università di Padova. Omaggio dell'Università di Padova all'Accademia polacca di scienze e lettere in occasione del VII Congresso internazionale di scienze storiche in Varsavia*, Tipografia del Seminario, Padova 1933.
- Brogi Bercoff  
2005 G. Brogi Bercoff, *Die Slawistik in Italien in den Jahren 1920 bis 2000*, in G. Brogi Bercoff, P. Gonneau, H. Miklas (edd.), *Contribution à l'histoire de la slavistique dans les pays non slaves*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2005, pp. 361-390.
- Cella 1985 S. Cella, *Arturo Cronia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 31, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1985, pp. 233-234.
- Cetteo Cipriani  
1997 C. Cetteo Cipriani, *Giovanni Maver e la prima cattedra di filologia slava in Italia*, «Atti e memorie della Società dalmata di storia patria», 20 (1997), pp. 51-72.



- Cronia 1958 A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Officine grafiche Stediv, Padova 1958.
- D'Amelia 1987 A. D'Amelia, *Un maestro della slavistica italiana: Ettore Lo Gatto*, «Europa Orientalis», 6 (1987), pp. 329-382.
- DBI *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1960-.
- Del Negro 2001 P. Del Negro, *Dal 1866 al 2000*, in P. Del Negro (a cura di), *L'Università di Padova. Otto secoli di storia*, Signum, Padova 2001, pp. 91-135.
- Didi 2008 C. Didi, *La slavistica italiana del primo dopoguerra nella rivista "I libri del giorno" (1918-1929)*, «Europa Orientalis», 27 (2008), pp. 209-234.
- Gerbi 1995 S. Gerbi, *Le cattedre nere*, «Corriere della sera», 27 dicembre 1995, p. 23.
- I.p.E.O. 1932 *L'Istituto per l'Europa Orientale e la sua attività negli anni 1921-1931*, I.p.E.O, Roma 1932.
- Lederer 1966 Ivo J. Lederer, *La Jugoslavia dalla conferenza della pace al trattato di Rapallo 1919-1920*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- Lo Gatto 1927 E. Lo Gatto, *Gli studi slavi in Italia*, «Rivista di letterature slave», (1927), a. 2, f. 3, pp. 455-468.
- Lo Gatto 1932 E. Lo Gatto, *URSS 1931. Vita quotidiana, piano quinquennale*, A.R.E., Roma 1932.
- Lo Gatto Maver 1996 A. Lo Gatto Maver, *Lettere di Ettore Lo Gatto a Giovanni Maver (1920-1928)*, «Europa Orientalis», 15 (1996), 2, pp. 2-66.
- Maran 1967 G. Maran, *Arturo Cronia uomo e slavista*, in *Studi in onore di Arturo Cronia*, Centro di studi sull'Europa orientale, Padova 1967, pp. 1-27.
- Maver Lo Gatto 2001 A. Maver Lo Gatto, *Le lettere di Evel Gasparini a Giovanni Maver*, «Europa Orientalis», 20 (2001), 1, pp. 211-398.
- Mazzitelli 2007 G. Mazzitelli, *Il fondo I.p.E.O. nella Biblioteca dell'Istituto di Filologia Slava dell'Università "La Sapienza" di Roma*, in *Slavica biblioteconomica*, Firenze University press, Firenze 2007, pp. 25-49.

- Novelli 2011 M. Novelli, *Quando Ginzburg rifiutò il giuramento fascista*, «La Repubblica», 4 ottobre 2011, pp. 60-61.
- Pellegrini 1969 G. B. Pellegrini, *Arturo Cronia*, bibliografia a cura di J. Marchiori, in *Atti dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti*, LXXX (1967-1968), pp. 40-79.
- Piaia 2001 G. Piaia, *Lettere e Filosofia, Scienze della Formazione, Psicologia*, in P. Del Negro (a cura di), *L'Università di Padova. Otto secoli di storia*, Signum, Padova 2001, pp. 251-257.
- Picchio 1962 R. Picchio, *Quaranta anni di slavistica italiana nell'opera di E. Lo Gatto e di G. Maver*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 1-21.
- Picchio 1994 R. Picchio, *La slavistica italiana negli anni dell'Europa bipartita*, in G. Brogi Bercoff, G. Dell'Agata, P. Marchesani, R. Picchio (a cura di), *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1994, pp. 1-10.
- Santoro 2005 S. Santoro, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Franco Angeli, Milano 2005.
- Sgambati 1999 E. Sgambati, *Evelino (Evel) Gasparini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1999, pp. 474-477.
- Sgambati 2005 E. Sgambati, *Ettore Lo Gatto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXV, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2005, pp. 424-428.
- Sforza 1948 C. Sforza, *Jugoslavia. Storia e ricordi*, Rizzoli, Milano 1948.
- Ślaski 1996 J. Ślaski, *Giovanni Maver e gli inizi della slavistica universitaria italiana a Padova*, in R. Benacchio e L. Magarotto (a cura di), *Studi slavistici in onore di Natalino Radovich*, CLEUP, Padova 1996, pp. 307-329.
- Ślaski 2007 J. Ślaski, *Giovanni Maver i padewskie początki polonistyki uniwersyteckiej we Włoszech*, «Postscriptum», 1/53 (2007), pp. 251-258.

- Tagliavini 1968 C. Tagliavini, *Commemorazione del membro effettivo prof. Arturo Cronia*, in *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, parte gen. e atti uff., CXXXVI (1967-1968), pp. 1-7.
- Tamborra 1980 A. Tamborra, *Gli inizi della slavistica in Italia e l'impegno civile di Ettore Lo Gatto*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 301-314.
- Ventura 1992 A. Ventura, *Carlo Anti rettore magnifico e la sua Università*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita, Verona-Padova-Venezia, 6-8 marzo 1990*, Lint, Trieste 1992, pp. 155-222.

ROSANNA GIAQUINTA

LA POESIA DI EDUARD LIMONOV. GLI INIZI

И еще многие не знают  
Что Лимонов поэт – и какой!

А я с этим чувством встаю  
и спать тоже с ним ложусь  
я знаю свою судьбу  
и трепещу от нее  
манит меня она пальцем  
заговор у ней на губах  
(E. Limonov, *Tri dlinnye pesni*,  
1969)<sup>1</sup>

Eduard Limonov (Eduard Veniaminovič Savenko, n. 1943) continua forse a essere visto più come uomo-scandalo, come provocatore e inesausto promotore di se stesso, che come scrittore a pieno titolo. Negli ultimi anni la causa cui si dedica questo intellettuale irrequieto che aspira a presentarsi come uomo d'azione è quella di una sistematica opposizione a Putin. Come giustamente nota Mario Caramitti, Limonov è «tra i primissimi dissidenti politici postsovietici» (Caramitti 2010, 230), e ha conosciuto in più occasioni la prigione pur di poter affermare il proprio credo sempre radicalmente 'contro'. Meno che mai, quindi, si pensa a lui come poeta, essendo la sua produzione in versi quantitativamente più modesta rispetto a quella in prosa e soprattutto assai meno nota.

Eppure Limonov poeta merita di essere conosciuto. I volumi dei suoi versi che hanno visto la pubblicazione fino a oggi sono sette, una produzione che si può trovare interamente in un ricchissimo

---

<sup>1</sup> Limonov 1979b, 77.

sito dedicato all'autore.<sup>2</sup> A parte le raccolte in *samizdat*, rilegate e distribuite dallo stesso Limonov tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, prima dell'emigrazione nell'autunno del 1974,<sup>3</sup> le raccolte pubblicate sono le seguenti: *Russkoe*, uscita per la Ardis nel 1979; *Moj otricatel'nyj geroj* (1995), uscita a Mosca dopo il ritorno in patria dello scrittore nel 1991; il volume *Stichotvorenija* (2003, nuove ed. 2004 e 2005), che riproduce quasi integralmente *Russkoe*<sup>4</sup> e parzialmente *Moj otricatel'nyj geroj*, con l'aggiunta di quindici composizioni degli anni 2000-2003; *Nol' časov*, uscita nel 2006; *Mal'čik, begi!* (2009), con i versi degli anni 2006-2008; il volumetto *A staryj pirat...* (2010); e infine la recentissima raccolta *K Fifi*, uscita a Mosca nell'aprile 2011.<sup>5</sup> Assai sporadiche erano state, tra la seconda metà degli anni Settanta e gli anni Ottanta, le pubblicazioni su rivista (Limonov 1978a, 1978b, 1980 e 1985, ora tutti reperibili *on line*). Non era facile, quindi, prima del 2003, farsi un'idea del perché Limonov, ormai notissimo

---

<sup>2</sup> <http://www.limonow.de>

<sup>3</sup> Verosimilmente costituiranno oggi delle vere e proprie rarità bibliografiche. A quanto pare Limonov le vendeva, così come le serate con letture di versi che organizzava nel proprio appartamento a Mosca erano a pagamento, cosa decisamente inusuale in quegli anni. Cfr. Čancev 2009, 49, e anche Perel'man 2008, 75.

<sup>4</sup> Rispetto alla raccolta *Russkoe*, non compare in *Stichotvorenija* solo *Tri dlinnye pesni*, un lungo poema parte in prosa e parte in versi, forse perché presenta numerose immagini decisamente forti, o forse perché dedicato alla prima compagna di Limonov, Anna Rubinštejn (spesso indicata come sua prima moglie), suicidatasi nel 1990. Più anziana di Limonov di sei anni (era nata nel 1937), Anna Rubinštejn aveva introdotto il giovane compagno nei circoli intellettuali e artistici di Char'kov, avvicinandolo alla cultura non ufficiale. Un ruolo, questo, che lo scrittore le ha sempre riconosciuto.

<sup>5</sup> Nel sito già citato si possono trovare anche 28 poesie provenienti dall'archivio di Aleksandr Šatalov, il poeta che ha creato la prima casa editrice privata del periodo post-*perestrojka*, Glagol, che più volte ha pubblicato Limonov, e 85 provenienti dall'archivio del critico e linguista Aleksandr Žolkovskij, che ripropongono le giovanili raccolte in *samizdat*. Žolkovskij, in particolare, è un grande estimatore dell'opera di Limonov, e a lui si devono diversi studi dedicati specificatamente alla sua produzione poetica: cfr. Žolkovskij 1992, 1994, 2004. Oltre a questi lavori, l'unica altra analisi della poesia di Limonov è quella, di notevole ampiezza, che troviamo nella monografia di Lucjan Suchanek (Suchanek 2001, 31-70; in polacco con breve sintesi in russo), particolarmente importante perché copre l'intera produzione limonoviana e la contestualizza in modo approfondito e dettagliato.

come prosatore, così di frequente si riferisce a se stesso come a un 'poeta'.

La sua prima pubblicazione in assoluto di *chudožestvennaja literatura* sembra essere quella dei componimenti *Ja byl vesëlaja figura...*, *Kropotkin* e *Kto ležit tam na divane...* sul numero 95 di «Grani» del 1975. Essi sono riportati in appendice a un breve saggio del poeta Vasilij Betaki dal titolo *Real'nost' absurda i absurdnost' real'nogo*, in cui vengono menzionati gli «obereuty» Charms, Olejnikov e Vvedenskij come esempi di «deliberato primitivismo» (Betaki 1975, 42).<sup>6</sup> Ad essi Betaki affianca una serie di nomi di poeti 'non conformisti' come Genrich Sapgir, Vladislav Lën (Epšin), Konstantin Kuz'minskij e appunto Limonov. Nel 1978 su «Kontinent» vengono pubblicati altri tre componimenti (*Ot lica kakogo-to neopredelënnogo, smutnogo...*, *Belyj domik golubki...*, *Tkanjam etoj ody šum...*) ospitati nella nuova rubrica *Masterskaja*. In essa, spiega la redazione,

будут публиковаться произведения поэтического эксперимента. Открывает рубрику член редколлегии журнала Иосиф Бродский, предлагая вниманию нашего читателя стихи Эдуарда Лимонова (Limonov 1978a, 153).

Nel 1978 Brodskij è ancora semplicemente un «membro del comitato di redazione della rivista», ma ovviamente la sua presentazione, riletta oggi, appare particolarmente significativa. Come già Betaki, anche Brodskij accosta la poesia di Limonov (del primo Limonov, va precisato) a quella degli *oberiuty*, e ne indica gli antecedenti:

Стихи Э. Лимонова требуют от читателя известной подготовки. То, что представляется в них эксцентрическим, на деле есть ничто иное, как естественное развитие той поэзии, основы которой были заложены М. В. Ломоносовым и освоены в нашем столетии Хлебниковым и поэтами группы Обериу. Обстоятельством, сближающим творчество Э. Лимонова с последними, служит глубокий трагизм содержания, облеченный, как правило, в чрезвычайно легкие одежды абсолютно сознательного эстетизма, временами граничащего с манерностью (Limonov 1978a, 153).

---

<sup>6</sup> Questa pubblicazione non è riportata nella pur vasta bibliografia di Rogachevskii 2003.

È difficile indicare con certezza quanti e quali versi di Limonov Brodskij avesse letto – verosimilmente, tutti o quasi quelli che di lì a breve sarebbero entrati a far parte di *Russkoe*, dal momento che fu proprio Brodskij a raccomandare a Carl Proffer della Ardis la pubblicazione della raccolta, ma è chiaro che si era formato su di lui un'idea piuttosto chiara, al punto da riuscire a collocare lo 'sperimentatore' nel solco di una ben specifica 'tradizione': quella della ricerca linguistica iniziata da Chlebnikov, che avrebbe poi consentito di rappresentare verbalmente il dramma della perdita di senso dell'esistenza e il cui esito sarà l'assurdismo degli *oberiuty*. Scrive ancora Brodskij:

Обстоятельством же, отличающим Э. Лимонова от обериутов и вообще от всех остальных существующих или существовавших поэтов, является то, что стилистический прием, сколь бы смел он ни был (следует отметить чрезвычайную перенасыщенность лимоновского стиха инверсиями), никогда не самоцель, но сам как бы дополнительная иллюстрация высокой степени эмоционального неблагополучия – то есть того материала, который, как правило, и есть единый хлеб поэзии (Limonov 1978a, 153).

E conclude:

Э. Лимонов – поэт, который лучше многих осознал, что путь к философическим прозрениям лежит не столько через тезис и антитезис, сколько через самый язык, из которого удалено все лишнее (Limonov 1978a, 153).<sup>7</sup>

Due anni più tardi è Natal'ja Gorbanevskaja a presentare cinque componimenti di Limonov e altrettanti di Elena Ščapova (Limonov 1980),<sup>8</sup> la prima moglie dello scrittore, la donna amatissima e crudele che lo ha abbandonato e per la quale egli si tormenta in *Eto ja – Edička*. La Gorbanevskaja evita accuratamente (e piuttosto verbosamente, impiegando una pagina e mezzo) di esprimersi su questi lavori, e lascia comprendere che, pur ammettendo che questi

<sup>7</sup> Questa presentazione è poi riportata anche come postfazione nell'edizione a stampa di *Moj otricatel'nyj geroj* (non si trova invece in quella *on line*).

<sup>8</sup> Si tratta di *Epocha bessoznaniija*, «*V kraju poemy i romana...*», «*Ljudi, nogi, magaziny...*», «*I dveri tugo zatvorilis'...*», «*Fotografija poeta...*».

versi possano trovare un loro lettore, non condivide l'apprezzamento che aveva espresso Brodskij.<sup>9</sup>

I. Cerchiamo dunque, seguendo le indicazioni di Betaki e di Brodskij, di accostarci alla produzione poetica giovanile di Limonov. Nei componimenti degli anni Sessanta-Settanta il legame con la poetica di Oberiu e quindi con Chlebnikov che era stato indicato è particolarmente evidente.<sup>10</sup> In assenza di informazioni precise in proposito da parte del poeta, è impossibile stabilire con certezza se e cosa Limonov potesse aver letto allora di Charms o, poniamo, di Olejnikov – probabilmente i libri per l'infanzia, forse alcune poesie e racconti che potevano circolare in *samizdat* nella seconda metà degli anni Sessanta di certo a Mosca, dove il giovane poeta si trasferì nell'autunno del 1967, e forse anche a Char'kov, la città in cui erano trascorse la sua adolescenza e prima giovinezza; con ogni probabilità aveva avuto modo di leggere Zabolockij.<sup>11</sup> Ovviamente, diverse sono invece le possibilità di conoscere gli *oberiuty* che hanno sia Betaki che Brodskij, formati a Leningrado, la città di Charms e Vvedenskij. Cogliendo questo legame, i due poeti leningradesi forniscono di certo un proficuo suggerimento allo studioso e al lettore, ma non è detto che circa questo suo apparentamento lo stesso Limonov possa dirsi consapevole o concorde.<sup>12</sup> Di certo, in-

<sup>9</sup> In un'intervista rilasciata a New York nel 1983 Limonov esprime molto chiaramente cosa pensi della Gorbanevskaja e quale importanza attribuisca alla sua opinione: «*Мелкая плоть, [...] кто такая Горбаневская, – Господь с нами. Кто они такие, что они сделали, что от них останется. Горбаневская – в девятой степени седьмой воды на киселе акмеистка, кому это интересно?!*» (Mirčev 1989, 92; il corsivo è dell'autore).

<sup>10</sup> Di questo avviso è anche L. Suchanek, che ricorda però come sia stata determinante per la formazione di Limonov come poeta la sua frequentazione del gruppo di Lianozovo. Cfr. Suchanek 2001, 33-34.

<sup>11</sup> Ancora più problematico è ipotizzare la lettura, e quindi l'influenza, di Aleksandr Vvedenskij: per temi, soluzioni formali e sistema di immagini Limonov è decisamente lontano dall'altro grande poeta di Oberiu. Inoltre, prima della riscoperta degli anni Ottanta-Novanta del secolo scorso, le sue opere avevano avuto circolazione praticamente nulla. Ma in assenza di prove del contrario anche questo elemento nella formazione del giovane Limonov non può essere escluso. Peraltro Vvedenskij, si ricorderà, aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita con la seconda moglie proprio a Char'kov, dal 1936 all'ultimo arresto nel 1941, vivendo però in totale isolamento e lontano dagli ambienti letterari.

<sup>12</sup> In nessuna delle interviste rilasciate da Limonov o dei testi a carattere memorialistico che ho avuto modo di vedere si fa riferimento a letture giovanili



vece, egli indica tra le sue preferenze proprio Chlebnikov, del quale nella sua adolescenza aveva ricopiato le opere sui suoi quaderni, Majakovskij, che considera una parte di Chlebnikov stesso (benché «конечно, пониже»),<sup>13</sup> Blok, per motivi che definisce ‘emozionali’ e che era stato il primo poeta da lui letto all’età di quindici anni, e infine curiosamente, tra i poeti del XIX secolo, Aleksej Konstantinovič Tolstoj, il che fa pensare che ne apprezzi in particolare la produzione prutkoviana. Mandel’stam e Pasternak sono per lui «non interessanti».<sup>14</sup>

I versi di Limonov sono comunque versi sperimentali – peraltro, all’apparenza, moderatamente, e non hanno mai l’aspetto di esercitazioni stilistiche fini a se stesse. Uno studio di essi dal punto di vista formale richiederebbe molto spazio e l’esposizione un approccio metodologico adeguato, ci limiteremo quindi ad analizzare qui alcuni aspetti che possono essere ricollegati alla poetica degli *oberiuty*.

---

degli *oberiuty* o ad essi come ‘modelli’ ispiratori. Tuttavia, come è noto, Limonov è assai prolifico e prodigo di interventi sulla stampa, quindi è possibile che invece se ne possano trovare. Una ricerca a computer effettuata nei testi delle opere presenti in rete ha individuato poche occorrenze del nome di Charms, citato come esempio di alogismo, e nessuna dei nomi di Vvedenskij e Olejnikov. Frequenti sono, al contrario, i riferimenti a Brodskij, sia perché i due poeti erano quasi coetanei, sia perché i loro rapporti ben presto si raffreddarono. Ciò avvenne anche a causa del fatto che il futuro premio Nobel, che aveva caldeggiato presso la Ardis la pubblicazione della raccolta *Russkoe*, aveva poi preso le distanze dal suo autore, forse anche in seguito allo scandalo creato dalla pubblicazione nel 1979 a Parigi di *Eto ja – Edička (Russkoe)* uscì pochi mesi dopo il romanzo, che in versione inglese fu pubblicato invece da Random House nel 1983). Sull’argomento si vedano Rogachevskii 2003, 135-139, e l’impietosa versione della vicenda offerta dallo stesso Limonov intitolata *Vetchij Brodskij – velikij amerikanskij poet* (in Limonov 2000, 98-111). A quanto pare Brodskij avrebbe invece apprezzato *Dnevnik neudačnika* (cfr. Cancev 2009, 50).

<sup>13</sup> Sulle immagini majakovskiane che Limonov riprende cfr. Rogachevskii 2003, 81-86. Rogachevskii, peraltro, non tratta della poesia di Limonov se non in questa breve parte del suo lavoro, e lo fa in funzione strumentale. Lo studioso, infatti, costruisce la sua monografia sulla convinzione che la personalità artistica di Limonov possa essere letta da un lato, per ciò che riguarda le modalità di trasposizione in letteratura delle proprie posizioni culturali e ideologiche, in parallelo a quella dell’*ataman* Krasnov, e dall’altro in parallelo a quella di Majakovskij. Per quanto concerne questa seconda ipotesi, le osservazioni di Rogachevskii, riferite principalmente alla prosa di Limonov e solo in minima parte agli aspetti testuali della sua poesia, sono maggiormente convincenti.

<sup>14</sup> Questi giudizi sono tutti espressi in Mirčev 1989, 84-93 *passim*.

I primissimi componimenti presentano un impianto prosodico volutamente approssimativo, sicuramente non canonico;<sup>15</sup> la rima è molto spesso assente, nella maggior parte dei casi non c'è uno schema metrico preciso, l'andamento non è regolare e spesso punta a sorprendere il lettore, a sconcertarlo:

Брадобрей Милоглазов  
 Глядит в окно недоверчиво  
 Примус греет бритву  
 И воспеваеt печаль  
 Холодная щека плачет в мыле  
 Милоглазов делает оскорбленные глаза  
 (*Каждому свое*, Limonov 2003, 24)<sup>16</sup>

Molte sono le anafore e le semplici ripetizioni (spesso, ma meno frequentemente di quanto ci si potrebbe aspettare in uno scrittore autocentrato come Limonov, del pronome di prima persona singolare *я*). L'ortografia viene spesso violata, ma non in modo sistematico; spesso manca il punto alla fine delle frasi, oppure dopo un punto segue l'iniziale minuscola; le virgole sintattiche sono talora sostituite da punti. A volte sono modificati gli accenti, quando essi contraddicono la norma li troviamo indicati graficamente (ad es. *дожди*, 17; в *облаки*, 21; *домов*, *домах*, 23; *вещами*, 259). Numerose sono le infrazioni delle regole morfologiche. La rottura della concordanza soggetto-predicato ha un effetto inatteso, straniente, alla fine di un componimento del 1969: di norma, come si è detto, non particolarmente attento alle rime, Limonov qui si premura di crearne una (*кричит / лежит*) violando la regola della concordanza verbale.

<sup>15</sup> Con il passare degli anni compaiono però sempre più spesso forme decisamente tradizionali. In particolare, ne troviamo nel ciclo *Stichi poslednich let (2000-2003)*, quello in cui, nei versi composti durante la prima, più lunga detenzione, Limonov inserisce in forme particolarmente esplicite affermazioni e slogan di tipo radicale. Lo scrittore era stato condannato a quattro anni di campo di lavoro a regime comune per acquisto di armi, ma fu liberato prima della scadenza dei termini, anche per la risonanza che il suo caso aveva avuto in tutta Europa (tra coloro che intervennero in suo favore ci fu anche François Mitterand). In definitiva, tra detenzione preliminare e campi di lavoro in questa occasione Limonov fu privato della libertà dal 7 aprile 2001 al 19 giugno 2003.

<sup>16</sup> Salvo indicazione diversa, in seguito si citerà sempre da questa edizione, il numero della pagina sarà indicato direttamente nel testo.

Я был веселая фигура  
 А стал молчальник и бедняк  
 Работы я давно лишился  
 живу на свете кое-как

Лишь хлеб имелся б да картошка  
 соличка и вода и чай  
 питаюся я малой ложкой  
 худой я даже через край

Зато я никому не должен  
 никто поутру не кричит  
 и в два часа и в полдругого  
 зайдет ли кто – *а я лежит*  
 (95)<sup>17</sup>

Altrove la deliberata modificazione di un lessema è introdotta per creare una rima perfetta là dove ciò sarebbe impossibile, come in questo caso:

Сломают здесь твой тоненький талант  
 Открой открой назад свой *чемодант!*  
 (*К юноше*, 105)

In numerosi componimenti è poi particolarmente evidente un netto orientamento verso la prosa, che sarà massimo nei poemi *Zolotoj vek* e *Russkoe* (entrambi del 1971), sui quali non c'è qui lo spazio per soffermarsi.

Con nomi in perfetto stile charmsiano, Foka e Fima sono i protagonisti di *Veter rasplastal ljubimuju prostyn'...* (1968). Essi sono «amici della tua gioventù», e vengono menzionati sempre in coppia, oppure in parallelo. L'effetto comico dell'associazione dei due nomi contrasta deliberatamente con il tono malinconico e sentimentale della poesia:

*Фока и Фима* – друзья твоей юности  
 Пивом и мясом встретят тебя

---

<sup>17</sup> Salvo altra indicazione, i corsivi nei testi qui riportati sono miei.

Этой весной соскочишь ты на вокзале  
*Фока и Фима* стоят каблуками  
 на тощей весенней траве  
*Фока и Фима!* Я больше от вас не уеду!  
 (плач обоюдный в мягкие руки судьбы -)

Ты никогда не уедешь от *Фоки и Фимы*  
 От красивого стройного *Фоки*  
 И от обезьяньего друга *Фимы*  
 [...]

На твоих глазах постареет сгорбится *Фока*  
 И как-то незаметно умрет смешной друг *Фима*  
 Ты их переживешь на несколько весен  
 Этой весной ты поедешь назад...  
 (47)

Ecco invece un esempio tratto da Charms, in cui troviamo un uso assai simile di nomi di persona contratti in bisillabi, peraltro in un contesto metrico-ritmico completamente diverso e all'interno di una struttura dialogica, così caratterizzante per la produzione poetica di Charms:

Стукнул кокер. Сто минут.  
 Прыгнул фокер. Был помнут.  
 Вышла пика. Нет плиты.  
 Здравствуй *Кика*. Вот и ты.  
 Кика:     Надя нам сварила чай  
            [...]  
 Сосед:    Здравствуй *Кика* старикан.  
            Здравствуй *Надя*. Дай стакан  
            [...]  
 Гном:     [...]  
            Входит *Кока*. Вот и он.  
 (*Ужин*, 1930)<sup>18</sup>

Compaiono poi in Limonov *Tiščenko*, *Miščensko* e *Griščenko* (49), che richiamano alla memoria *Fadeev*, *Kaldeev* e *Pere-*

<sup>18</sup> Qui e in seguito, le citazioni sono tratte da Charms 1997, 120-121. Più avanti si indicherà la pagina direttamente nel testo.

mal'deev di Charms (162). Un vero e proprio catalogo di nomi, assurdamente 'parlanti', è il poema *GUM*, dove compaiono Parmezanov, Tolokoncev, il giovane Kalistratov, il militare Mordajlov, la «vecchietta osservatrice» Vezdesuščeva, Redkozubov, Košmarov, Rejtuzova, Portugalov, Popugaev e almeno un'altra dozzina di nomi, fino a Dirižableva e Marmeladov e al verso «как выпил Рюмкин уж уже» (71).<sup>19</sup> In una poesia appartenente al ciclo *Proščanie s Rossiej* degli anni 1973-1974, e riprodotta in *Stichotvorenija*, Limonov gioca con il nome del poeta tedesco Heine, modificandone in vari modi la trascrizione alla russa e, nell'ultimo verso, ignorando la reggenza della preposizione per rendere nome e cognome indeclinabili:

Вот весна и после снега  
 Запевает Генрих *Гейне*  
 Генрих *Гайне*, Генрих *Хайне*  
 [...]
 Милый вечный Генрих *Хайне*  
 [...]
 после лета с Генрих *Гайне*  
 (263)

In questi versi Limonov riprende e sviluppa un gioco fonetico-grafico che compare in Chlebnikov:

Здесь немец говорит «Гейне»,  
 Здесь русский говорит «Хайне»  
 И вечер бродит ворожейно  
 По общей жизни тайне  
 (Chlebnikov 1940, 424)<sup>20</sup>

ma nel farlo ne scompiglia il chiasmo (il tedesco che pronuncia il nome del grande poeta alla russa, il russo che lo pronuncia alla tedesca) e ne azzerà il valore semantico, restando sul piano di un innocente gioco linguistico.

<sup>19</sup> Rogachevskii (2003) ricorda che anche Majakovskij aveva creato personaggi dai nomi parlanti, impiegando però tale procedimento in funzione esplicitamente satirica.

<sup>20</sup> Ringrazio per la segnalazione di questo riferimento Marija Pljuchanova e Andrej Šiškin.

Se le ascendenze chlebnikoviane sono molte e importanti (e meriterebbero uno studio specifico), decisamente charmsiana, nel senso di assurdisti, è l'ultima strofa del componimento *Kropotkin*:

Кропоткина же любит дама  
И попугай ее противник  
Он целый день кричит из клетки  
Кропоткин – *нуф*! Кропоткин – *наф*!  
(21)

Al di là dell'inverosimiglianza della situazione, le grida del pappagallo in particolare, *нуф* e *наф*, possono essere ricollegate alle molte pseudoonomatopee che ricorrono in Charms, sul tipo di *куф куф куф* (*Mest'*, 153), *хук хук* (*Ja podaril vam sup...*, 221), *пли пли / кля кля / смах смах ганчанух* (*Lapa*, 135).

Pur con tutta la sua ammirazione per Chlebnikov, Limonov non pratica quasi lo *slovotvorčestvo*. Un raro esempio è *chvostaet*, derivato da *chvost* per analogia con *boltaet*, di cui assume anche la reggenza:

Гигантски мыслящая кошка  
все смотрит в черное окошко  
она еще не говорит  
но в ней есть многое сидит

болтает многими ногами  
*хвостает* мягкими хвостами  
(90)

In Charms si possono trovare molti esempi in cui l'effetto di novità poetica è dato principalmente dal contrasto tra la forma e il tema trattato, come vediamo in *Čto delat' nam?*, un componimento datato 15 ottobre 1934 che vale la pena riportare per intero:

Когда дельфин с морским конем  
Игру затеяли вдвоем,  
О скалы бил морской прибой  
И скалы мыл морской водой.  
Ревела страшная вода.  
Светили звезды. Шли года.  
И вот настал ужасный час:

Меня уж нет, и нету вас,  
 И моря нет, и скал, и гор,  
 И звезд уж нет; Один лишь хор  
 Звучит из мертвой пустоты.  
 И грозный Бог для простоты  
 Вскочил и сдунул пыл веков.  
 И вот, без времени оков,  
 Летит один себе сам друг.  
 И хлад кругом и мрак вокруг.  
 (256)

La poesia di Charms è la fragile, leggera cornice nella quale il poeta incastona l'immagine apocalittica di un Dio minaccioso che cancella la storia e lascia un mondo vuoto, freddo e buio. Questo, infatti, è uno dei temi cruciali sui quali si arrovela Charms, che al centro della sua poetica pone il rapporto con Dio, la possibilità di conoscere ed esperire il mondo sensibile, la difficoltà per l'uomo di interpretare il reale attraverso l'intelletto. Come si può immaginare, Limonov è ben più laico e assai meno cosmico. Il tema del tormentoso processo della conoscenza è trattato da lui in termini concreti e abbassanti, è reso prosaico e tradotto in un'escursione lungo un torrente, nel fango:

Большая лаковая грязь  
 мешала нам идти  
 [...]

Дальнейший путь не помню я  
 вернуться нам пришлось  
 В пути стояла нам гора  
 или лежала кость

И сам Гуревич потерял  
 свой разум. стал угрюм  
 и долго-долго он стоял  
 весь полон мрачных дум  
 (110)

Eppure questa è una sorta di discesa agl'Inferi, un'esperienza iniziatica che non può e non deve essere ripetuta, che presuppone

la perdita dell'intelletto non come pura metafora, non come immagine poetica, ma come esperienza 'conoscitiva' reale ed estrema.

Гуревич мне сказал –  
поход... сей мы не повторим

и никакой другой поход  
и больше никогда  
мы не спускалися в овраг  
где льется вниз вода  
(111)

Nella sua poesia degli anni giovanili, stranamente, Limonov sembra assai meno ossessionato dall'affermazione della propria identità, di volta in volta sofferente o trionfante, di quanto lo sarà nella prosa. Anzi, la contemplazione del proprio io, quella che Žolkovskij definisce il «фирменный лимоновский нарциссизм» (Žolkovskij 2004), assume in alcune di queste poesie una funzione conoscitiva, assumendo la forma di uno sguardo analitico attraverso il quale il poeta osserva se stesso come dall'esterno. Žolkovskij cita a questo proposito due componimenti, sempre del periodo giovanile, particolarmente interessanti.

– Кто лежит там на диване – Чего он желает?  
Ничего он не желает а только моргает

– Что моргает он – что надо – чего он желает?  
Ничего он не желает – только он дремает [*sic*]

– Что все это он дремает [*sic*] – может заболевший  
Он совсем не заболевший а только уставший

– А чего же он уставший – сложная работа?  
Да уж сложная работа быть от всех отличным

– Ну дак взял бы и сравнялся и не отличался  
Дорожит он этим знаком – быть как все не хочет

– А! Так пусть такая личность на себя пеняет  
Он и так себе пеняет – оттого моргает  
Потому-то на диване он себе дремает



А внутри большие речи речи выступает  
(115)

Я в мыслях подержу другого человека  
Чуть-чуть на краткий миг... и снова отпущу  
И редко-редко есть такие люди  
Чтоб полчаса их в голове держать

Все остальное время я есть сам  
Баюкаю себя – ласкаю – глажу  
Для поцелуя подношу  
И издали собой люблюсь

И вещь любую на себе я досконально рассмотрю  
Рубашку  
я до шовчиков излажу  
и даже на спину пытаюсь заглянуть  
Тянусь тянусь  
но зеркало поможет  
взаимодействуя двумя  
Увижу родинку искомую на коже  
Давно уж гладил я ее любя

Нет положительно другими невозможно  
мне занятому [*sic*] быть  
Ну что другой?!  
Скользнул своим лицом. взмахнул рукой  
И что-то белое куда-то удалилось  
А я всегда с собой  
(85)

In *Kto ležit tam na divane* (si noti che è una delle primissime poesie che Limonov pubblica, è infatti una delle tre ospitate nel 1975 su «Grani») incontriamo una forma dialogica non del tutto consueta nel poeta, caratterizzata qui da una connotazione antilirica sottolineata anche dalla ripetizione della struttura, con la ri-

presa da un verso all'altro del predicato, poi sostituito da un nuovo predicato che viene ripetuto nella strofa seguente.<sup>21</sup>

Il secondo componimento potrebbe (o forse dovrebbe?) essere posto come epigrafe a ciascuno dei romanzi di Limonov, per riportare il suo narcisismo al registro che gli appartiene e comprenderne così finalmente la natura e la funzione, ironica e distanziante. Non a caso compare in questi versi lo strumento dello specchio, anzi di due specchi, manovrando i quali («взаимодействуя двумя») il poeta riesce a guardarsi anche di schiena. Così vengono in mente, certo, le innumerevoli rappresentazioni iconografiche di Narciso che si specchia nell'acqua, ma anche i giochi di specchi dei dipinti rinascimentali e barocchi, o gli specchi convessi dei fiamminghi, che evocano non solo l'angoscia della *vanitas rerum*, ma anche riflessione, introspezione, malinconica ricerca, contemplazione e autocontemplazione che sanno andare al di là delle apparenze. E se Narciso è assurdo poi a capostipite di tutti gli umani affetti da tanto pernicioso debolezza, e non era consapevole di ciò che lo attendeva e di cosa l'immaginazione mitopoietica gli avrebbe riservato, Limonov è un moderno (anzi un postmoderno, se intendiamo il termine cronologicamente), e di cosa sia il narcisismo è perfettamente conscio, tanto che lo sfrutta in tutti i modi che la sua fantasia gli suggerisce. Lo usa, se ne diletta, e lo declina, di volta in volta, secondo l'isteria di un uomo dall'animo ferito oppure la freddezza beffarda di chi sa di praticare un gioco pericoloso. Il narcisismo limonoviano è dunque, come si diceva, distanziante; l'autore quanto più lo pratica tanto più ci allontana dal suo vero io, ci confonde allettandoci e circuendoci. Così questo componimento – che sembrerebbe manifestazione di un ego sfacciato al punto da arrivare a sfiorare l'autoerotismo in versi – è quanto di meno 'personale' ci si possa attendere da un io forte e autocentrato quale è, già in questi anni giovanili, quello di Limonov.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> A questo proposito vengono in mente i personaggi abulici e inerti ricorrenti nella prosa di Charms.

<sup>22</sup> Žolkovskij analizza dettagliatamente *Ja v mysljach poderžu drugogo čeloveka* in un ampio saggio pubblicato nel 1994, in cui non solo affronta il componimento in chiave psicologica e psicoanalitica, ma lo mette anche in relazione, e in modo quanto mai perspicace, con un inusitato precedente: Deržavin. «To sum up Limonov's stylistic game, it is as if the speaker tried to sound Derzhavinian but constantly slipped into babytalk, 'bad' writing, and doggerel. But this very slippage is also reminiscent of Derzhavin, whose poetry Pushkin called a bad free translation from a marvelous Tatar original [...] and

Il narcisismo, si è visto, anticipa quella che sarà, tra pochi anni, la produzione in prosa. Direttamente collegata ad essa è anche la particolare forma di lirismo che caratterizza i versi limonoviani, un lirismo che in alcuni momenti diventa assolutamente trasparente, privo di qualsiasi posa che non sia quella del poeta innamorato (ad es. in *Poslanie*, 36), ma più spesso è, al contrario, mascherato da cinismo, dileggio, provocazione. Žolkovskij parla a questo proposito di «сочетание проникновенного лиризма с отчужденной объективностью» (Žolkovskij 2004), rimarcando la compresenza di due fattori che apparentemente dovrebbero escludersi a vicenda. Mi sembra appropriato suggerire, come possibile chiave di lettura, la formula di 'lirismo ironico', che consente di connotare il lirismo limonoviano in relazione alla funzione che esso è chiamato a svolgere (o finisce per svolgere) all'interno della sua produzione, sia poetica che narrativa. Se pensiamo a *Eto ja – Edička*, a *Dnevnik neudačnika* o anche a *Podrostok Savenko*, vediamo che in essi la presenza dell'io del protagonista-narratore è capillare, un io di volta in volta esacerbato o malinconico, incline all'aggressività oppure ripiegato su se stesso e dedito all'autoosservazione e all'autocompatimento, ma sempre e comunque in primo piano. Se l'autore non applicasse il filtro dell'ironia, la lettura di queste opere risulterebbe ripugnante o fastidiosa (ed è probabile che per molti in effetti lo sia), perché il lettore cadrebbe nel tranello dello pseudoautobiografismo e prenderebbe per confessione la finzione, per realtà biografica la reinvenzione di *topoi* narrativi sostanzialmente classici. Limonov invece mette in atto alcuni meccanismi che consentono alla sua prosa di evitare tale rischio: forza fino all'exasperazione i momenti drammatici, finendo con ciò stesso per eliderne la drammaticità, e spinge sul pedale del patetico fino a rasentare il ridicolo. A cavallo tra questi due versanti e preoccupato di tenersi in bilico, l'autore rimane padrone della situazione solo se dimostra di essere in grado di controllare i propri mezzi. Così, paradossalmente, il suo dolore è talmente iperbolico da non poter essere preso sul serio, la sua protesta è gridata così forte da apparire puramente velleitaria. Ogni manifestazione dell'io ipertrofico del narratore è tale da recare in sé il principio del proprio opposto, il

---

*whose stylistic irregularities echo the unconventionality of his lyrical persona»* (Žolkovskij 1994, 160; il corsivo è mio). È davvero difficile aggiungere qualcosa a questa lettura. Sul narcisismo nell'opera di Limonov si veda anche Smirnov 1983.

che ne ridimensiona il *pathos*, spostandolo dal terreno di uno scomposto sentire a quello dell'uso consapevole e controllato delle forme.<sup>23</sup>

Decisamente antiliriche sono anche alcune situazioni nelle quali Limonov mostra una certa vicinanza a un'estetica che potremmo chiamare 'prutkoviana', oppure 'olejnikoviana'. A parte la comparsa di un pesce che ricorda l'infelice *Karas'* di Olejnikov («золотая соленая рыба ты лежишь одиноко», Limonov 1979b, 71) e quella di uno scarafaggio vittima di giochi infantili («таракан легок и сух / и упадет не разобьется», 239), in *Tkanjam etoj ody šum* troviamo la glorificazione della maestria del vecchio commesso di un negozio di tessuti, la cui solennità «mistica» richiama le celebrazioni olejnikoviane dell'ovvio, del banale, del quotidiano.

Тканям этой оды шум  
Ткани мне проникли в ум  
помню красные отрезы  
помню черное сукно  
[...]

Продавец старинный. Проседь  
мне рулон сукна выносит  
Разрешите? На пальто?  
Я волнуюсь – кто я – кто?

Он мистически разводит  
руки желтые свои  
нужно место он находит  
там где хватит для швеи  
(258)

Ed ecco *Chvala izobretateljam* di Olejnikov (1932):<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Così in Limonov vediamo spesso fondersi posizioni o figure che parrebbero inconciliabili. Sul fatto che la tendenza all'ibridazione sia un tratto distintivo della poetica limonoviana ho già avuto occasione di soffermarmi (cfr. Giacquinta 2004).

<sup>24</sup> Nikolaj Makarovič Olejnikov (1898-1937), redattore con Samuil Maršak di giornali per l'infanzia molto popolari, fu vicino ai poeti del gruppo Oberiu Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij e Nikolaj Zabolockij, e fu il primo tra loro a cadere vittima del terrore staliniano. La sua produzione, quantitativamente assai modesta, è interamente impostata sul piano della parodia.

Хвала изобретателям, подумавшим о мелких  
и смешных приспособлениях:  
О щипчиках для сахара, о мундштуках для папирос,

Хвала тому, кто предложил  
печати ставить в удостоверениях,  
Кто к чайнику приделал крышечку и нос.

Кто соску первую построил из резины,  
Кто макароны выдумал и манную крупу,  
Кто научил людей болезни изгонять отваром из малины,  
Кто изготовил яд, несущий смерть клопу.

Хвала тому, кто первый начал  
называть котов и кошек человеческими именами,  
Кто дал жукам названия точильщиков,  
могильщиков и дровосеков,  
Кто ложки чайные украсил буквами и вензелями,  
Кто греков разделил на древних и на просто греков.

Вы, математики, открывшие секреты перекладывания спичек,  
[...]  
(Olejnikov 2000, 99)

Е però, se in Olejnikov la parodia è compatta, senza sfumature, in Limonov sullo sfondo della scelta del tessuto per un nuovo cappotto si proietta un interrogativo angoscioso, e anche se «кто я – кто?» rimane con «пальто» il componimento comincia a scivolare verso una riflessione tragica:

Подошло! – друзья судили  
и серьезно отходили  
взором мерили вы русского  
в ткань завернутого узкого

Юноша! сегодня день  
очень памятный и тень  
от него надолго ляжет  
к связям с вещами обяжет

ты сегодня обручен  
 при друзьях препровожден  
 Продолжение кожи – ткань  
 Производство – Эривань

и живых людей толчки  
 были мясны и мягки

Все кто был тогда там в зале  
 умерли. ушли. завяли  
 Нас тогда был целый зал  
 Только мне далось. Бежал  
 (259)<sup>25</sup>

Torniamo, a questo punto, all'affermazione che la poesia di Limonov sembra solo 'moderatamente' sperimentale. L'elemento più innovativo, che è anche quello che maggiormente avvicina Limonov a Chlebnikov, è la capacità di frammentare il proprio linguaggio in molteplici voci, che sono le voci degli innumerevoli personaggi e figuranti che il poeta fa comparire dentro i suoi versi.<sup>26</sup> È il «графоманство как прием» di cui parla Žolkovskij (Žolkovskij 1992; è ancora a lui che bisogna tornare per tentare di definire il procedimento), ossia il fatto che a prendere la parola non è il poeta, non è il suo io in prima persona, bensì una sorta di sua creatura, un personaggio verbale, un suo *alias* linguistico (come è il capitano Lebjadkin in Dostoevskij, come Koz'ma Prutkov), attraverso il quale l'autore si prende la libertà di porsi al di fuori della norma. Come Dostoevskij dai contemporanei poteva essere percepito come un esempio di scrittura sciatta e sconnessa, così la poesia di

---

<sup>25</sup> *Tkanjam etoj ody šum...* era stata pubblicata anche in Limonov 1978a, 157. Rispetto alla maggior parte delle poesie citate fin qui, appartiene a un periodo successivo, in quanto fa parte del ciclo *Proščanie s Rossiej* degli anni 1973-1974. In alcuni versi, ad esempio «остаётся их рулон / и рулона прежний сон», oppure «продолжение кожи – ткань / Производство – Эривань», per le immagini e il ritmo sembra di avvertire reminiscenze vvedenskiane.

<sup>26</sup> Non è difficile persuadersi del fatto che questo è esattamente ciò che accade anche nella prosa: si tratta infatti di prosa pseudoautobiografica, che non parla direttamente dell'autore bensì dei suoi *alter ego*. Peraltro, ognuno di questi *alter ego* naturalmente mostra, anzi esibisce, molti elementi in comune con Limonov autore e uomo.

Limonov, molto spesso sul punto di sconfinare nella prosa, quasi sempre imperfetta e deliberatamente claudicante, si allontana in modo evidente dalla linea classica, che possiamo immaginare incarnata dalla voce severa e controllata del poeta per eccellenza della seconda metà del Novecento, Brodskij.<sup>27</sup>

II. In queste prime osservazioni abbiamo accennato ad alcuni dei temi che il poeta tocca nei suoi versi. Si tratta, per la verità, di un campionario piuttosto disparato. A differenza di ciò che potremmo aspettarci, conoscendo la sua abbondante produzione in prosa, l'amore erotico ha in questo primo periodo relativamente poco spazio (*Pëtr I*, 26; *Svidanie*, 27; *Dalëkoe*, 142; il poema *Tri dlinnye pesni*),<sup>28</sup> così come non si trovano molte immagini forti, esplicite, o scioccanti, o ripugnanti (sempre con l'eccezione di *Tri dlinnye pesni*). L'amore del poeta è certamente un amore profondamente, visceralmente fisico («ты женщина – любимая до зверского кишечного ужаса», 224), ma contiene in sé un principio spirituale («но пламя мое божественно», ivi) assai vicino a quello dell'arte («Я люблю тебя. И Версаль. Вольтер / и супружество», ivi). A volte è un amore adorante, come nei versi che recano esplicite dediche alla Ščapova (*I rečki i cholmy da-da...*, 144; *Chotiš' [sic] kuplju šampanskogo...*, 146; *Etim utrom...*, 162; la già citata *Poslanie*, 36). Il sentimento è spesso infelice, come nel caso del triangolo che lega il contabile Galter (*бухгалтер Галтер* è un eroe infelice con un nome ridicolo), il cassiere Čugunov e la dattilografa Čerepkova (*V odin i tot že den'...*, 34), descritto in tono dimesso e pseudorealistico:

Они стали меж собой находится [sic] в сложных отношениях  
 Черепкову плотски любил Чугунов  
 Галтер тайно любил Черепкову

<sup>27</sup> Žolkovskij sviluppa in realtà un ragionamento assai più ampio, riflettendo sul come la rottura dei canoni stilistici classici – aurorale e implicita nella polifonia verbale di Dostoevskij, praticata in tutte le possibili modalità dalle avanguardie e infine portata a compimento con il postmodernismo – passi anche attraverso la frammentazione dell'unicità della voce del poeta e la «poetica della grafomania» come ipertrofia dell'io dell'autore, sia psicologica (il personaggio di Edička creato e vissuto da Limonov, che mitologizza se stesso come 'io sofferente'), sia, naturalmente, verbale.

<sup>28</sup> Diverso è il caso della più recente raccolta di Limonov, *K Fifi*, uscita a Mosca nell'aprile 2011 (reperibile anche in rete).

Был замешен [*sic*] еще ряд лиц  
С той же фабрики тюлево-набивной

Были споры и тайные страхи  
Об их тройной судьбе  
А кончилось это уходом  
Галтера с поста бухгалтера  
(34)

Altrove è la morte a precludere a una fanciulla la possibilità di amare, eppure la sua idea di amore era quanto mai modesta, da *rususkaja baba*, materna:

Хоронили сочинителя  
Хороша была весна  
Пришла девочка в калошках  
очень плакала она

Закрывалась ручкой слабою  
долго плакала она  
не смогла стать русской бабою  
да купить ему вина

волосы его поглаживать  
обнимать его сама  
от могилы отгораживать  
не давать сойти с ума  
(151)

Il tema qui è trattato con una delicatezza quasi femminile, il poeta sembra non preoccuparsi della morte del *sočinitel'* (verosimilmente una proiezione di lui stesso), ma condivide la tristezza della giovane donna che non avrebbe potuto prendersi cura di costui, indossando questa volta una maschera ben diversa da quelle egocentriche e aggressive che assumerà nella prosa.

La morte non è uno dei temi più frequentati da Limonov, dedito piuttosto a un esasperato vitalismo, ma compare anche in altri componimenti; raramente si tratta di una vera morte fisica, violenta, come in questo componimento del 1972:



некие сабли. льяносы. пампасы  
 кровь на теле. кровь на животе  
 бедная моя бедная осталась в могиле  
 в какой красноватой гражданской войне?  
 (216)

Più spesso è controllata grazie all'effetto distanziante dell'invenzione ironica. Ora il ritratto di un malvagio nipote defunto porta alla tomba la nonna, non meno perfida di lui, riottosa e restia a lasciare questo mondo (non sono poche le vecchie e vecchiette che troviamo nei versi di Limonov, e che con la loro maligna, mortifera presenza richiamano alla mente la *Starucha* dell'omonima *povest'* charmsiana):

«Внук мой – ты изображенье  
 Я люблю тебя как старость  
 Как не любят помиравших  
 Я люблю тебя как жалость

Внук в тебя плюю всегда я  
 О мертвец – мой внук свирепый  
 Ты лежащий меня тянешь  
 Поглядом своих очей...»  
 [...]

Только как-то утомилась  
 И упала под портретом  
 И как сердце в ней остановилось  
 Внук смеясь глядел с портрета  
 Он сказал «Ну вот и ваша милость!»  
 (*Портрет*, 13)

In uno dei primissimi componimenti si crea un intreccio tra realtà e sogno, nel sogno l'io narrante vede le tombe di coloro che sono con lui, non uomini, non persone, ma nomi:

Жара и лето... едут в гости  
 Антон и дядя мой Иван  
 А с ними направляюсь я  
 Заснув почти что от жары

И снится мне что едут в гости  
Какой-то Павел и какое-то Ребро  
А с ними их племянник Краска  
Да еще желтая собака

Встречают в поле три могилы  
Подходят близко и читают:  
«Антон здесь похоронен – рядом  
Иван с племянником лежат»

Addentrandosi nel sogno egli si accompagna ad altri nomi, con i quali troverà altre tombe, in un ripetuto slittamento da realtà a sogno, ovvero da vita a morte:

Они читают и уходят  
И всю дорогу говорят...  
Но дальше дальше снится мне  
Что едут в гости снова трое  
Один названьем Епифан  
Другой же называется Егором  
Захвачен и племянник Барбарис  
(10)

Ora la morte del «tranquillo impiegato» sembra sopraggiungere in una sorta di automatismo, burocratizzata, circondata dalle carte dell'ufficio, che sembrano essere per il personaggio l'unico ricordo possibile, mentre l'io 'lirico' ricorda tutt'altro, uno spuntino sul fiume:

Умираю умираю  
Служащий спокойный  
И бумаги призываю  
До себя поближе

– Что чиновник вспоминаешь  
Кверху носом острым лежа?  
(Смерть точила нос напильником  
Ей такой нос очень нравится)  
[...]

– Умираешь умираешь  
 Драгоценный в важном чине  
 Вспоминаешь вспоминаешь  
 О реке и о речной морщине  
 (14-15)

Il ricordo, impotente di fronte alla morte, è al centro di un altro componimento degli stessi anni, che è interessante riportare per intero:

Память – безрукая статуя конная  
 Резво ты скачешь но не обладатель ты рук  
 Громко кричишь в пустой коридор сегодня  
 Такая прекрасная мелькаешь в конце коридора

Вечер был и чай ароматно клубились  
 Деревья пара старинные выросли из чашек  
 Каждый молча любовался своей жизнью  
 И девушка в желтом любовалась сильнее всех

Но затем... умирает отец усатый  
 Заключается в рамку черная его голова  
 Появляется гроб... появляются слуги у смерти  
 Обмывают отца... одевают отца в сапоги

Черный мелкий звонок... это память в конце коридора  
 Милый милый конный безрукий скач  
 Едет с ложкой малышка к столовой  
 Кушать варенье варенье варенье  
 (16)

«In un corridoio vuoto» il ricordo è una statua animata, una statua equestre capace di galoppare, come certi ben noti antecedenti nella letteratura russa classica, ma è una statua priva di braccia, che quindi non può trattenere nulla. Questa poesia non va letta, naturalmente, in chiave autobiografica;<sup>29</sup> semmai, nell'immagine del padre «усатый», la cui testa nera «заклучается в рамку» e al

---

<sup>29</sup> Il padre di Limonov, che fino al 1968 era stato ufficiale della GPU, è morto nel 2004. Su di lui si veda *Konec kapitana Savenko*, in *Limonov 2010b*, 117-132.

quale nella bara vengono messi gli stivali si può forse scorgere una reminescenza della figura di Stalin.

Il ricordo è senz'altro uno dei temi ricorrenti della poesia di questi anni, come è lecito aspettarsi da un poeta giovane e incline, come si è visto, a una sua alquanto particolare forma di lirismo:

Я обедал супом... солнце колыхалось  
Я обедал летом... летом потогонным  
Кончил я обедать... кончил я обедать  
Осень сразу стала... сразу же началась

Дожди засвистели... Темень загустела  
Птицы стали улетать...  
Звери стали засыпать...  
Ноги подмерзать...

Сидя в трех рубашках и одном пальто  
Пусто вспоминаю как я пообедал  
Как я суп покушал еще в жарком лете  
Огнемилом лете... цветлицем лете...  
(Элегия № 69, 17)

Qui ricordare è un atto «vuoto», ossia vuoto di senso, perché privo di senso sembra essere l'oggetto del ricordo, quel pranzo consumato d'estate. Ma ciò a cui torna la mente del poeta non è in realtà il pasto, bensì la stagione estiva, e il suo tramontare per essere sostituita dal freddo e dalle piogge; sembra quasi stabilirsi un nesso causale tra l'aver egli finito di mangiare e il sopraggiungere dell'autunno: «кончил я обедать / Осень сразу стала...». Ed ecco quindi che il tema lirico tradizionale della malinconia autunnale e della nostalgia per la calda stagione estiva compare qui in forme che di tradizionale hanno ben poco, attraverso l'abbassamento stilistico e la banalizzazione delle immagini: «Птицы стали улетать... / Звери стали засыпать... / Ноги подмерзать...».

Se l'amore è per Limonov il principale impulso generatore di invenzione, sia nell'opera poetica che in quella in prosa –

Я люблю живую капусту  
Очень высокого роста  
Люблю видеть Валентину Павловну

Выходящую из дома утром

Тихую мечтательную зелень  
С кислым тургеневским оттенком  
Перемежающуюся девушками немного  
Розовыми платьями мелькая

Жизнь размеренную без бега без шума  
Последнюю книгу с заломленной страницей  
Слегка духами подмазанную маму  
Она щебечет словно птица

Белый столик на нем яркий завтрак  
Из помидоров. яичницы. молока  
Протянутую в воздухе руку  
Это моя собственная рука  
(Элегия, 79)

l'odio che scaturisce dall'amore calpestato non è meno produttivo:

Дикая мелодия измены  
О качай меня о качай!  
Моя милая мне изменила  
В отвратительный месяц май  
[...]

И вот как сложишь руки  
да как забудешь о себе  
– опять появляется горе  
– сладко воняет море  
и мошка на верхней губе

Внутренности твои открыты  
ты улыбаешься так  
стихи мои все убиты  
и возле тебя червяк  
(196-197)

Troviamo, in questo componimento del 1972, lo stesso auto-compiacimento nel dolore che sarà la nota dominante di *Eto ja – Edička*. L'odio ha una consistenza quasi fisica, ma insieme è un

principio disgregatore, corruttore; il mare «сладко воняет», un insetto è posato sul labbro dell'amata e un verme è accanto a lei, il verme immagine della tomba e della corruzione del corpo. Ricorre poi qui, e non è la prima volta, l'immagine del corpo rivoltato come un guanto, delle interiora «aperte», esposte, una visione che, se attrae morbosamente il poeta, al tempo stesso non può non evocare la morte.<sup>30</sup> Ricordiamo anche il verso «мне кишки бы ее целовать» che si legge in *Tri dlinnie pesni* del 1969 (Limonov 1979b, 66). Una grande fascinazione esercitano sul poeta anche la decadenza della vecchiaia (*Baba staraja koža drjachla...*, 31), carni e cascami di macelleria (*Ja v mjasnom magazine služil...*, 32), il sangue in generale.

#### Bibliografia

Opere di E. Limonov citate, in ordine cronologico (si danno solo le prime edizioni):

- Limonov 1975 [Stichi], in Betaki 1975, pp. 50-51.  
 Limonov 1978a *Stichi*, «Kontinent», 15 (1978), pp. 154-158 [p. 153: presentazione di I. Brodskij].  
 Limonov 1978b *Stichi raznych let*, «Echo. Literaturnyj žurnal», 1 (1978), pp. 59-72.  
 Limonov 1979a *Eto ja – Edička*, Russika, Pariž 1979.  
 Limonov 1979b *Russkoe*, Ardis, Ann Arbor 1979.  
 Limonov 1980 *Stichi Eduarda Limonova i Eleny Ščapovoj*, «Kontinent», 25 (1980), pp. 148-156 [pp. 147-148: presentazione di N. Gorbanevskaja; pp. 156-162: i versi di Elena Ščapova].  
 Limonov 1981 *Parižskie stichi*, in *Russica-81. Literaturnyj sbornik*, Russica Publishers, New York 1982, pp. 110-116.  
 Limonov 1982 *Dnevnik neudačnika, ili Sekretnaja tetrad'*, Index Publishing, N'ju Jork 1982.

<sup>30</sup> Secondo A. Čancev, autore dell'unica monografia in russo su Limonov scrittore, proprio l'immagine delle interiora esposte è uno degli elementi che suggeriscono l'accostamento dello scrittore russo al giapponese Yukio Mishima, soprattutto sul piano dell'estetizzazione sia dell'azione che dell'ideologia che la sorregge. Cfr. Čancev 2009, 15.

- Limonov 1983 *Podrostok Savenko*, Sintaksis, Pariž 1983.  
 Limonov 1985 [Stichi], «Sintaksis», 15 (1985), pp. 3-15.  
 Limonov 1995 *Moj otricatel'nyj geroj. Stichi 1976-1982 gg.*, N'ju-Jork – Pariž 1995.  
 Limonov 2000 *Kniga męrtvyh*, Limbus Press, Sankt-Peterburg 2000.  
 Limonov 2003 *Stichotvorenija*, Ul'tra. Kul'tura, Moskva 2003.  
 Limonov 2006 *Nol' časov*, Emergency Exit, Moskva 2006.  
 Limonov 2009 *Mal'čik, begi*, Limbus Press, Sankt-Peterburg 2009.  
 Limonov 2010a *A staryj pirat...*, Ad Marginem, Moskva 2010.  
 Limonov 2010b *Nekrologi. Kniga męrtvyh 2*, Limbus Press, Sankt-Peterburg – Moskva 2010.  
 Limonov 2011 *K Fifi*, Ad Marginem, Moskva 2011.

## Letteratura critica e riferimenti citati:

- Betaki 1975 V. Betaki, *Real'nost' absurda i absurdnost' real'nogo*, «Grani», 95 (1975), pp. 40-54.  
 Brodskij 1978 I. Brodskij, *Ot redakcii*, «Kontinent», 15 (1978), p. 153.  
 Čancev 2009 A. Čancev, *Bunt krasoty. Estetika Jukio Misimi i Eduarda Limonova*, Agraf, Moskva 2009.  
 Caramitti 2010 M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Laterza, Bari 2010.  
 Charms 1997 D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, Tom I, *Stichotvorenija*, Vstupitel'naja stat'ja, podgotovka teksta i primečanija V. N. Sažina, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 1997.  
 Chlebnikov 1940 V. Chlebnikov, *Neizdannye proizvedenija. Poemy i stichi*, Redakcija i komentarii N. Chardžieva, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1940.  
 Giaquinta 2004 R. Giaquinta, *Eto ja – krysa. O literaturnom gibride v rannej proze E. Limonova*, «Russica Romana», 11 (2004), pp. 97-112.  
 Medvedev 1992 F. Medvedev, *Vstreča s nim, s Edičkoj Limonovym*, in Id., *Posle Rossii*, Respublika, Moskva 1992, pp. 131-147.

- Mirčev 1989 A. Mirčev [A. Minčín], *Interv'ju s Eduardom Limonovym*, in Id., *15 interv'ju*, Isdatel'stvo im. A. Platonova, N'ju-Jork 1989, pp. 83-103.
- Olejnikov 2000 N. Olejnikov, *Stichotvorenija i poemy*, Vstup. stat'ja L. Ja. Ginzburg, Biografičeskij očerk, sostavlenie, podgotovka teksta i primeč. A. N. Olejnikova, Akademičeskij proekt (Novaja biblioteka poeta), Sankt-Peterburg 2000.
- Perel'man 2008 I. Perel'man, *Moi vospominanija*, «A-Ya. Literary Issue», 23 (2008), pp. 69-92.
- Rogachevskii 2003 A. Rogachevskii, *A Biographical and Critical Study of Russian Writer Eduard Limonov* (Studies in Slavic languages and Literature, 20), The Edwin Mellen Press, Lewinston, Queenston, Lampeter 2003.
- Smirnov 1983 I. P. Smirnov, *O narcističeskom tekste*, «Wiener Slawistischer Almanach», 12 (1983), pp. 21-45.
- Suchanek 2001 L. Suchanek, *Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001 [pp. 257-264: riassunto in russo].
- Žolkovskij 1992 A. Žolkovskij, *Grafomanstvo kak priëm (Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie)*, in Id., *Bluždajuščie sny. Iz istorii russkogo modernizma*, Sovetskij pisatel', Moskva 1992 (nuova ed. *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Nauka – Vostočnaja literatura, Moskva 1994), pp. 65-84.
- Žolkovskij 1994 A. Žolkovskij, *Intertextual Malgré Lui: The Case of Limonov*, in Id., *Text counter Text. Readings in Russian Literary History*, Stanford University Press, Stanford 1994, pp. 147-178, note pp. 317-321.
- Žolkovskij 2004 A. Žolkovskij, [rec. a] Eduard Limonov, *Stichotvorenija*, «Kritičeskaja massa», 1 (2004), <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/zh36.html>.





RITA GIULIANI

GOGOL' DISEGNATORE: GENERE E FONTI DEL DISEGNO  
DI COPERTINA DELLE *ANIME MORTE*\*

L'amore e l'interesse di Gogol' per le arti figurative, la sua appassionata pratica amatoriale del disegno sono ben noti. Dei numerosi disegni di mano dello scrittore ne sono giunti fino a noi pochissimi, tra questi, quello litografato e apposto sulla copertina della prima edizione delle *Anime morte* (1842). Esso ha una importanza del tutto particolare: per la sua struttura grafica, per quel che riguarda la poetica del 'poema' e, infine, per le fonti a cui si ispira e che permette di individuare.

Negli studi gogoliani più volte si è prestata attenzione alla particolarità di questa copertina, appositamente disegnata da Gogol' per un libro che, per sua precisa volontà, non doveva essere illustrato. È stato notato che il disegno è assolutamente insolito nella prassi tipografica ed editoriale del suo tempo (Smirnova 1987, 75) e che esso mostra una continuità con le tradizioni del barocco russo e ucraino, in particolare, che riecheggia i *topoi* letterari barocchi del *memento mori* e della *vanitas*, ovvero della caducità della vita e delle sue gioie (Smirnova 1987, 76-78; Shapiro 1993, 155-170).<sup>1</sup>

---

\* Una versione russa, più breve, di questo articolo è uscita nella miscellanea *Desjatye Gogolevskie Čtenija. N. V. Gogol' i ego tvorčeskoe nasledie. Jubilejnyj vypusk*, Moskva 2010, pp. 75-85. Le citazioni di Gogol' sono tratte da Gogol' 1937-1952. Il numero romano che segue la citazione indica il numero del volume, quello arabo il numero della pagina. L'asterisco (\*) segnala le parole che nell'originale russo figurano in caratteri latini.

<sup>1</sup> Shapiro trova molti elementi del *memento mori* e della *vanitas* nel testo delle *Anime morte*, ma accenna solo di sfuggita al collegamento del disegno della copertina col *memento mori* (Shapiro 1993, 165). In realtà questi *topoi*, legati alla concezione cristiana della vita e della morte, erano ben più antichi e già presenti, ad esempio, in alcuni passi delle *Lettere* di San Paolo e in un testo fondamentale della spiritualità russa, quale la *Filocalia*.

Gli studiosi hanno sempre collegato il disegno gogoliano a una tradizione letteraria. In questa ottica, la composizione non è stata analizzata come tale, non ne è stata studiata né la tipologia iconografica, che la riconducesse a uno specifico genere, né le sue fonti.

Gli storici della letteratura e i critici che l'hanno analizzato esclusivamente nell'ambito della tradizione letteraria, prescindendo dall'appartenenza della composizione a un qualche genere iconografico, sono giunti a questa conclusione: «il disegno [fatto] per le *Anime morte*, complesso e ricco dal punto di vista figurativo, per gli storici del libro è enigmatico» (Smirnova 1987, 75).

Nella parte superiore del disegno gogoliano sono raffigurati una vettura in corsa, tirata da due cavalli (più esattamente, un *tarrantas*), con un cocchiere e due passeggeri (evidentemente, Selifan, Čičikov e Petruška). Immediatamente sotto, sulla sinistra – alcune isbe, un pozzo, un vassoio con una bottiglia e quattro calici, un vassoio con un pesce, un'altra bottiglia, due pesci, una saliera; al centro troneggia una bottiglia, mentre, sulla destra, figurano altre bottiglie con un bicchierino e un boccale, antipasti di pesce, un palo di segnaletica stradale. Questi oggetti, disposti ai lati e sopra la prima parte del titolo – *Pochoždenija Čičikova*<sup>2</sup> – e inframezzati a viticci e arabeschi, introducono elementi importanti della *fabula* del 'poema'. Al tempo stesso essi rivelano, come in uno specchio, le più forti passioni terrene dell'autore: il bisogno di viaggiare, la *doroga*, la strada, da lui definita sua «unica medicina» (XI, 315),<sup>3</sup> e i piaceri della tavola, che, all'epoca della redazione del primo volume delle *Anime morte*, Gogol' ancora si concedeva con grande diletto.

Sotto la scritta *Pochoždenija Čičikova* campeggia al centro la parola «ili», sormontata da un teschio fiancheggiato da due ghirigori. Altri arabeschi incorniciano «ili» ai lati e in basso. Anche la seconda parte del titolo – *Mertyvja duši* –, composta in caratteri più grandi, è incorniciata da arabeschi, nei quali sono inseriti teschi umani e due scheletri semi-adagiati. Seguendo la descrizione della copertina data per la prima volta in dettaglio da N. S. Tichonravov (Gogol' 1889, 477), E. A. Smirnova ha individuato tra gli elementi iconografici del disegno, non sempre di facile decifrazione, un

<sup>2</sup> Fu il censore a pretendere che il titolo *Le anime morte* fosse modificato in *Le avventure di Čičikov, ovvero le anime morte*.

<sup>3</sup> Lettera a M. P. Pogodin del 17 (n. st.) ottobre 1840.

terzo scheletro seduto, con una mano protesa (Smirnova 1987, 77-78), disegnato in campo nero, sopra le lettere «o» e «e» della parola «poema» sottostante.

A destra della scritta *Mertvyja duši* spicca la silhouette di un pingue omino che balla, evidentemente alticcio, brandendo un boccale, mentre sulla sinistra si stagliano una botte, uno stivale e un *lapot'*, la calzatura contadina di scorza d'albero. In basso, a sinistra, si distinguono alcuni teschi frammisti ad arabeschi, un trono, un fiore stilizzato; al centro, due minuscole ali spiegate (le ali rinviano a un simbolismo di tipo alto, sacrale; Smirnova 1987, 77) e un motivo ornamentale che ricorda una minuscola croce greca; sulla destra – un uccellino o, più probabilmente, un insetto.

La parola «poema», in caratteri cubitali bianchi su fondo nero, è collocata al centro, tra due mascheroni e due strumenti musicali, uno dei quali è una lira, simbolo della poesia e dell'armonia cosmica, mentre l'altro, di più difficile identificazione, è comunque anch'esso uno strumento a corda da braccio. Sotto, nero su fondo bianco, con un tratto sottile, circondato da rabeschi, è scritto il nome dell'autore.

Ancora più in basso, è disegnata la data «1842», sormontata da un grande vassoio ricolmo di pesci; alla sua sinistra, un vassoio con una bottiglia e un calice e un altro minuscolo strumento musicale, e alla sua destra la silhouette di una coppia che danza. Chiude, in basso e centrale, la composizione una figura che la Smirnova interpreta come «una testa femminile con un copricapo contadino» (Smirnova 1987, 78), ma che a noi sembra piuttosto una maschera.<sup>4</sup> Se si trattasse di una maschera, essa sarebbe molto più coerente con la poetica del 'poema' che non un imprecisato volto femminile che non corrisponde a nessun personaggio o episodio particolare dell'opera. La maschera è un oggetto dalla ricca valenza simbolica, legato tanto al teatro, quanto alla simbologia funeraria. Come maschera teatrale, potrebbe essere in diretto rapporto con la passione che Gogol' nutriva per il teatro. L'immagine potrebbe anche essere legata alla maschera il cui disegno gli amici regalarono a Gogol' il 30 gennaio 1839, a Roma, insieme con una poesia scritta per l'occasione da Stepan Ševyrëv.<sup>5</sup> La maschera però è anche simbolo funerario, frequente nei sarcofagi romani

<sup>4</sup> Il copricapo piatto da cui si diparte un velo che ricade sui lati ci sembra, semmai, più simile a quelli in uso in Europa in epoca rinascimentale.

<sup>5</sup> Il 18 gennaio, secondo il calendario giuliano. Cfr. Giuliani 2009, 185-186.

d'epoca pagana che, all'epoca di Gogol', erano disseminati un po' per tutta Roma. Infine, la maschera è sinonimo per eccellenza di finzione<sup>6</sup> e la sua presenza in posizione marcata può alludere all'ambigua, enigmatica personalità di Čičikov, personaggio-maschera la cui vera identità rimane impenetrabile, al pari di quella del suo autore. Ricordiamo che al centro della composizione figurano anche due grandi mascheroni, evidente retaggio della cultura figurativa, plastica e architettonica (si pensi al portale in forma di mascherone di Palazzetto Zuccari in Via Gregoriana) del manierismo romano, in cui il mascherone può essere tanto motivo grottesco, che ha la funzione di ispirare un simulato terrore, quanto demoniaco (Calvesi 2000, 8-9).

Se analizziamo la singolare composizione gogoliana dal punto di vista figurativo, iconografico, essa perde ogni elemento di 'stranezza' ed enigmaticità, rivelandosi una composizione chiaramente ascrivibile al genere iconografico della *vanitas*.

La denominazione *vanitas* rimanda e deriva dal celebre *incipit* della versione latina del Quèlet «Vanitas vanitatum, et omnia vanitas» (Eccl. 1, 2). La *vanitas* è un tipo particolare di natura morta nella quale oggetti che simbolizzano la vita umana, con le sue attività e piaceri, sono accostati e contrapposti a elementi che evocano la morte. Questo genere, noto fin dall'antichità classica, riprese vita in Olanda intorno al 1630, a Leida e Haarlem, ed ebbe una grande diffusione dapprima nel paese, poi in tutta Europa (cfr. *Les Vanités* 1990; *Vanitas* 1981). L'iconografia della *vanitas* comprende strumenti musicali, carte e dadi da gioco, boccali, specchi, candele, teschi e ossa umane, clessidre, orologi, fiori recisi, frutta, elementi tutti che stanno a simboleggiare la caducità di ciò che è terreno e l'inganno dei sensi. Nella *vanitas* l'accostamento tra oggetti legati ai piaceri della vita terrena, alla vita attiva e a quella contemplativa, ed oggetti che rappresentano la caducità della vita e la morte, ha il valore di metafora edificante, attraverso cui si invita alla moderazione nell'uso dei beni terreni e nel godimento dei piaceri, nell'intento di dissuadere il destinatario del messaggio dal rincorrere i piaceri mondani, per pensare piuttosto alla propria edificazione spirituale, dal momento che per il cristiano solo la grazia divina è in grado di offrire all'uomo la vera felicità.

---

<sup>6</sup> Sulla valenza simbolica della maschera, cfr. *La maschera* 1991.

Nel disegno di copertina delle *Anime morte* prende forma quello stesso ossimoro che si ritrova nel titolo dell'opera: oggetti d'uso quotidiano e della vita russa (cibi, bevande, strumenti musicali, ecc.) sono raffigurati accanto ad elementi dell'iconografia funeraria, soprattutto occidentale, come teschi, scheletri e maschere. Sono gli stessi elementi che si ritrovano nella *vanitas*, al pari dei simboli del potere (il trono, nel disegno gogoliano) e del mondo animale e vegetale (il fiore, l'uccellino). Col suo disegno Gogol' si rivolge al lettore con un intento edificante, servendosi di elementi a prima vista del tutto realistici, così come avviene nella *vanitas*.

Quando uscirono *Le anime morte*, Pëtr Vjazemskij con grande acutezza paragonò Gogol' a Holbein il Giovane e il 'poema' alle *Imagines Mortis* (1538) del pittore e incisore tedesco, affermando: Gogol' «per certi aspetti è Holbein e [...] le sue *Anime morte* ricordano la *Danza macabra*. Ne sono quasi delle tragiche caricature» (cit. in Mann 2007, 425).

Ancor più che alle danze macabre la commistione di elementi figurativi presente nel disegno rinvia, a nostro avviso, alla *vanitas*, genere con cui il disegno condivide non solo gli elementi figurativi, ma anche l'intento didascalico ed edificante: la *vanitas* era quindi un genere perfetto per veicolare il senso morale del 'poema' gogoliano.<sup>7</sup>

A corroborare l'ipotesi che ci troviamo di fronte a una *vanitas* e non a una composizione «enigmatica» in cui siano riflessi e compendati i temi principali del 'poema', è il particolare che alcuni teschi sono rovesciati: nella *vanitas* la posizione capovolta del teschio sta ad indicare la fragilità della vita umana (Ausoni 2005, 58).

Oltre che alla cultura barocca russo-ucraina, la simbologia funeraria del disegno rimanda, a nostro parere, alla cultura manieristico-barocca occidentale e, in particolare, alla cultura romana del tempo, a monumenti e usanze contemporanee a Gogol'. L'allineata di teschi,<sup>8</sup> inseriti in arabeschi e ghirigori con perfetta simmetria, ci

<sup>7</sup> Difficile concordare con l'opinione di Ju. Gercuk, secondo cui Gogol' non riassunse e non rappresentò in questa composizione il senso generale dell'opera; cfr. Gercuk 2009.

<sup>8</sup> L'ipotesi che i teschi rimandino a motivi massonici (cfr. Vajskopf 2002, 521) ci sembra meno plausibile.

sembra rimandare a un complesso monumentale romano tuttora poco noto, data l'enorme ricchezza artistico-culturale di Roma, città che annovera opere ben più memorabili. Si tratta della Cripta della Chiesa dell'Immacolata Concezione, sull'attuale Via Vittorio Veneto, a due passi da Via di Sant'Isidoro e da Via Sistina, residenze romane di Gogol'.

La Chiesa era famosissima a Roma e all'estero, grazie alla presenza di grandi opere d'arte, tra cui il *San Michele Arcangelo* di Guido Reni, e anche al successo che ebbe il quadro di François-Marius Granet *Le Choeur des Capucins de la place Barberini*, un dipinto che l'autore riprodusse in quindici copie per regnanti e magnati. Nel 1821 il quadro fu esposto a Pietroburgo all'Ermitage, dove si trova tuttora.<sup>9</sup>

Dal Settecento nella cripta di questa chiesa è allocato un singolarissimo cimitero, in cui le ossa di circa 3.700 defunti, per lo più frati cappuccini, non sono inumate, ma esposte a vista su pavimento, pareti e soffitti e 'assemblate' a formare composizioni decorative – archi, lampadari, arabeschi, rosoni, stelle. Ci sono anche alcuni scheletri di cappuccini, vestiti dell'abito monastico. Spesso i motivi ornamentali, perfettamente simmetrici, sono composti utilizzando un solo osso del corpo umano; teschi, coccigi, tibie, ilei, omeri e così via. L'ideatore di questo singolare complesso, che occupa un corridoio e quattro sale, è rimasto anonimo. Il suo intento era sottolineare la *vanitas* della vita umana, nella prospettiva della risurrezione e della vita eterna (cfr. Cordovani 2005). La Cripta era chiusa al pubblico, ma a visitatori di riguardo l'accesso veniva consentito.<sup>10</sup> Scrittori, storici e giornalisti hanno così potuto lasciare memoria dell'impressione vivissima di raccapriccio misto a stupore prodotta da quegli ambienti.

Il primo a lasciarci una descrizione della Cripta fu il marchese De Sade, che la visitò durante il soggiorno romano del 1775-1776, affermando, in *Voyage d'Italie*, di non aver mai visto nulla di più impressionante (cfr. citazione del passo in Cordovani 2005, 68). Nel romanzo *L'improvvisatore*, del 1835, Hans Christian Andersen la descrisse attraverso le impressioni di un bambino.<sup>11</sup> Nel capitolo

<sup>9</sup> Su *Le Choeur des Capucins de la place Barberini*, cfr. Néto Daguerre, Coutagne 1992, 142-144. Cfr. anche Maškovcev 1955, 21.

<sup>10</sup> Fino al 1962 si accedeva alla Cripta solo dall'interno della chiesa, poi fu aperto un ingresso sulla scalinata esterna.

<sup>11</sup> «Sei proprio un ragazzo sveglio», disse fra' Martino, «ora ti faccio vedere i morti». Poi aprì una porticina che dava in una galleria, qualche gradino

*Römische Figuren* (1853) del suo *Wanderjahre*, scritto tra il 1856 e il 1857, lo storico Ferdinand Gregorovius fornì invece un dettagliato resoconto su un cimitero molto simile, che si trovava a Ponte Sisto, dedicando alla Cripta dei Cappuccini solo un breve cenno (Cordovani 2005, 71-74). Un'altra descrizione particolareggiata si trova nel romanzo *The Marble Faun* (1860) di Nathaniel Hawthorne, che visitò Roma nel 1858 (Cordovani 2005, 71-74).<sup>12</sup> Questi e altri testi riguardanti la Cripta sono stati raccolti da R. Cordovani e riportati in appendice al suo volumetto.

Da allora la Cripta è rimasta immutata e continua a suscitare nel visitatore orrore e meraviglia. Con qualche eccezione. Di fronte a quello spettacolo, ad esempio, ben diversa era stata la reazione di un intellettuale russo, Stepan Ševyrëv, che visitò il cimitero dei Cappuccini il 17 luglio 1830 (Ševyrëv 2006, 161-162).<sup>13</sup> Privo della viscerale avversione nei confronti dell'ornamentalismo barocco tipica della sensibilità protestante e comune a tanti viaggiatori nordici e americani, Ševyrëv, che di lì a pochi anni sarebbe diventato grande amico di Gogol' e suo compagno di passeggiate e conversazioni romane, non rimase turbato da quello spettacolo. Annotò nel diario:

Это зрелище не произвело на меня того действия, которое я ожидал, потому что, во первых, я видел это уже при свете дня [...]. Во вторых, искусство так хладнокровно раскладывало эти кости и выводило ими свои вымысли. В Италии фантазия играет даже мыслями о смерти. Сама смерть в цепях искусства (Ševyrëv 2006, 161-162).

Un'altra testimonianza non antologizzata dal Cordovani è quella di Jean-Paul Sartre, che ha lasciato memoria della sua visita al

---

sotto il livello del porticato; scendemmo e mi vidi d'intorno solo teschi disposti uno sull'altro in modo da formare le pareti e tante cappelle dove in vere e proprie nicchie erano seduti gli scheletri intatti dei monaci più importanti del convento, avvolti nella loro tonaca marrone, stretta alla cintura; tra le dita avevano un libro di preghiere e un mazzetto di fiori appassiti. Gli altari, i lampadari e le decorazioni erano fatti con pezzi di omeri e di vertebre; c'erano interi bassorilievi composti con ossa umane, pomposi e di cattivo gusto, come del resto tutto l'insieme. Io mi strinsi al frate [...] Non aprii bocca, ma guardai terrorizzato prima lui, poi quello strano, terribile garbuglio che mi vedevo intorno» (cit. in Cordovani 2005, 69-70).

<sup>12</sup> Altri echi letterari sulla Cripta sono citati alle pagine 84-109.

<sup>13</sup> Il passo non è stato antologizzato da Cordovani, che non riporta alcuna testimonianza russa.



complesso e delle sue impressioni in un saggio del 1952, *Un parterre de capucines*, ripubblicato nella raccolta *La reine Albe-marle ou le dernier turiste*. Sarà interessante leggere quale impressione poté fare quella vista su un intellettuale del XX secolo. Ecco un passo della lunga descrizione e delle considerazioni, improntate a nero sarcasmo, che Sartre le dedica:

Quatre petits boudoirs rococo dont les murs, blancs sous la crasse, sont flanqués de niches sombres, d'alcôves ou de lits-divans dans leur moitié inférieure et, dans la partie supérieure, décorés d'arabesques plaisantes et simples, rosaces, ellipses, étoiles assez grossièrement exécutés. La seule originalité de ces décorations et de ce mobilier, c'est leur matière: l'os. Que d'ingéniosité: pour faire un angelot, un crâne et deux omoplates suffiront: les omoplates seront les ailes; en superposant avec gout les crânes et les fémurs, vous obtiendrez des niches en rocaille; les vieux lustres, eux-mêmes, qui laissent couler une lumière pâlie par le jour, ce sont des fagots de tibias suspendus au plafond par des chaînes. Chaque *salotto* a ses habitants: debout, devant son lit, un squelette en robe de bure me salue; une momie se dresse sur sa couche; on croirait que ces morts sont à vendre: ils portent des étiquettes sur leur robes; mais les prix n'y sont pas marqués: tout juste le nom et la qualité. Au-dessus de ma tête, voici la Mort, avec faux et sablier, planant: je ne sais si elle nage ou si elle vole mais tout autour d'elle l'air coagula en une inquiétante gélatine (Sartre 1991, 57-58; il corsivo è dell'autore).<sup>14</sup>

La Cripta non era l'unico cimitero romano organizzato in modo così bizzarro: in città c'erano altre cripte con 'arredi' simili, che si sono conservate solo parzialmente: all'Isola Tiberina, in Via Giulia, a Largo di Torre Argentina (Cordovani 2005, 47-48).<sup>15</sup>

Possiamo affermare con sicurezza che Gogol' conoscesse la Cripta grazie a una fonte molto autorevole. Anche in questo caso si sono rivelati fondamentali i taccuini di V. A. Žukovskij, che in compagnia di Gogol' si recò a visitare la Chiesa, il monastero e la Cripta dei Cappuccini il 7 (19) gennaio 1839. Probabilmente fu lo stesso Gogol', che conosceva Roma molto bene dal momento che ci viveva da circa un anno e mezzo, a condurre l'amico Vasilij

<sup>14</sup> Sulle impressioni romane di Sartre, cfr. Magrelli 2010, 47-51.

<sup>15</sup> Cimiteri simili si trovano anche a Napoli, a Palermo e fuori d'Italia. Il cimitero di Via Giulia, annesso alla chiesa dell'Arciconfraternita di Santa Maria dell'orazione e morte, è lo stesso ricordato dal Gregorovius come la cappella mortuaria a Ponte Sisto.

Andreevič in visita a questo *curiosum*. Žukovskij appuntò brevemente nel taccuino: «Поездка с Гоголем. В Villa Albani\*, оттуда в Сарусинс\*. Монашеский быт. Гранетова сакристия. Кладбище» (Žukovskij 2004, 149). Noteremo per inciso che, per indicare l'interno della chiesa, Žukovskij fa riferimento al quadro di Granet già ricordato.

L'insolito accostamento di teschi e di arabeschi, e la simmetrica disposizione dei due scheletri semi-adagiati che figurano nel disegno di copertina delle *Anime morte* ci sembrano rinviare esplicitamente alla Cripta dei cappuccini dove, in una sala, sullo sfondo di una parete 'ornata' di teschi e di arabeschi, sono collocati due scheletri adagiati nella stessa posa dei due scheletri del disegno gogoliano.

D'altronde, la Cripta dei Cappuccini non è l'unica fonte romana d'ispirazione del disegno. A nostro avviso, il disegno esprime anche una singolare consonanza con il sentimento della morte diffuso a Roma ancora nell'Ottocento e con gli usi funebri del tempo.

A Roma la morte non era solo un evento fisiologico, presente nella vita quotidiana, ma aveva anche una dimensione pubblica, spettacolare, ritualizzata.

Nel calendario liturgico cattolico il 2 novembre cade la commemorazione dei defunti. All'epoca di Gogol', uno degli avvenimenti fondamentali dell'anno erano le rappresentazioni per l'Ottavario dei morti – una delle ultime propaggini, come il presepe, del dramma sacro medievale –, rappresentazioni che si tenevano a Roma e dintorni con gran concorso di pubblico (cfr. Di Meo 2008, 43-46).

L'Ottavario è un insieme di esercizi devoti con cui si continua per otto giorni a celebrare una festa liturgica, durante l'Ottavario dei morti si tenevano funzioni e si pregava per i defunti, in suffragio delle loro anime penanti in Purgatorio, per ottenerne la liberazione.

A Roma queste rappresentazioni di scene sacre scatenavano vere e proprie gare tra gli istituti che le eseguivano nei loro cimiteri urbani: l'Arciconfraternita dell'orazione e morte aveva iniziato nel 1763 ad esporre nel cimitero di sua competenza rappresentazioni pittoriche e plastiche, per mezzo di manichini. Nel cimitero dell'ospedale della Consolazione, veniva allestito un palco rudimentale, e nel teatrino i manichini – più tardi per eseguire i pupazzi di cera e gli sfondi pitturati vennero chiamati veri e propri

artisti – riproducevano storie edificanti tratte dalla Bibbia o dalla vita dei santi. Le spese per queste forme di culto erano sostenute dalle elemosine che si rinvenivano nelle bussole collocate negli esercizi pubblici della città, tra i quali anche le osterie.

La Pia Unione del cimitero della Consolazione, come anche l’Arciconfraternita dell’orazione e morte, era solita esporre durante l’Ottavario i cadaveri dell’ospedale. Un viaggiatore francese raccontò nel suo diario di viaggio di aver veduto nel 1811 una bellissima fanciulla morta, circondata di fiori e vestita «come s’elle allait faire une visite» (cit. in Di Meo 2008, 45). Nei registri del 1825 è riportata la spesa dell’«abito per il cadavere che suole tenersi esposto» (ivi, 46). Ma fu senza dubbio terrificante la scena preparata nel 1813, realistica rappresentazione del Giudizio universale, eseguita con veri cadaveri atteggiati in differenti pose, in atto di uscire dalle tombe.

Non meno terrificante fu ciò che si parò allo sguardo di Ševyrëv, a Roma da poco più di un mese, il 2 novembre 1829. Come tante altre testimonianze russe su Roma, essa è ancora sconosciuta agli studiosi di cose romane:

Это был день вс<ех> святых, накануне поминовения мертвых. Мы ездили в разные церкви, где были представлены восковые картины. [...] Мы вошли на двор, обсаженный кипарисами, в стенах все вложены черепа и кости мертвых. Представлена была восковая картина – мучение Святого Павла, устроенная Камучини.<sup>16</sup> Страшно видеть эту окровавленную шею с мор<щинами?> и жилами. Много кукольного в обрядах католических. В другой церкви Maria Frastevere\*,<sup>17</sup> мы тоже видели восковые фигуры и, наконец, в Chiesa della morte\*,<sup>18</sup> где была туча народа. Страшная часовня в ней! Вся убрана костями человеческими; черепа поддерживают лампы церковные; скелеты вделаны в стены над чашей с св<ятой> водою. Тут представлен был пургаториум, а в другой зале – торжество смерти: коронированный скелет, попирающий короны. Народ валит кучами: он забавляется этим представлением (Ševyrëv 2006, 111).

<sup>16</sup> Il celebre pittore Vincenzo Camuccini (1771-1844).

<sup>17</sup> Trastevere. Si tratta di un errore del curatore di Ševyrëv 2006. Nell’edizione a stampa del diario quasi tutti i nomi e i vocaboli italiani sono stati trascritti erroneamente, col risultato di renderli spesso irriconoscibili.

<sup>18</sup> Con tutta probabilità, la chiesa dell’Arciconfraternita di Santa Maria dell’orazione e morte.

Nelle sacrestie di alcune chiese romane,<sup>19</sup> le rappresentazioni perdurarono fino agli inizi del Novecento, seppure ormai con scarsa affluenza di pubblico, dal momento che quel genere di esibizioni non attirava più.

All'epoca di Gogol' l'usanza era ancora viva, e lo scrittore ebbe varie occasioni di assistere alle manifestazioni per l'Ottavario dei morti, poiché si trovava a Roma nel novembre del 1837, del 1838 e del 1840.

Gogol' aveva il terrore della morte e non ne sopportava la vicinanza fisica. Come conciliare questo dato di fatto con l'ipotesi di un'esplicita citazione, nella copertina delle *Anime morte*, di un'usanza tanto macabra e della ripresa dei motivi 'iconografici' di uno dei luoghi più raccapriccianti di Roma?

Sarà opportuno distinguere due aspetti nell'atteggiamento dello scrittore nei confronti della morte. Potremmo affermare, semplificando la questione al limite della banalizzazione, che Gogol' era terrorizzato dalla morte dei vivi, ma era incuriosito dalla 'vita', dalla 'vitalità' dei morti. In forza di questo singolare meccanismo psicologico, durante i soggiorni romani, egli evitò di essere presente al momento del trapasso dell'amico Iosif Viel'gorskij, avvenuto nel 1839 e, nel 1841, si affrettò ad andare in gita ad Albano per non assistere al funerale del giovane architetto Michail Tomarinskij (cfr. Annenkov 1983, 84-85, 93). Arrivava addirittura a non sopportare la vista dei malati. Pavel Annenkov, che di questi episodi era stato testimone, ha scritto al riguardo: «Кажется, вид страдания был невыносим для него, как и вид смерти» (ivi, 93). Non a caso in *Nevskij Prospekt* il narratore aveva affermato:

Я не люблю трупов и покойников, и мне всегда неприятно, когда переходит мою дорогу длинная погребальная процессия и инвалидный солдат, одетый каким-то капуцином, нюхает левою рукою табак, потому что правая занята факелом. Я всегда чувствую на душе досаду при виде богатого катафалка и бархатного гроба (III, 33-34).

D'altro canto, nell'opera letteraria Gogol' descrive i defunti in modo sereno, quasi compiaciuto. Addirittura nelle *Anime morte* – ha osservato Nabokov – i contadini morti appaiono assai più 'vivi'

---

<sup>19</sup> Ad es., le chiese di San Tommaso in Parione e dei SS. Trifone, Respicio e Ninfa.

dei loro proprietari, riacquistando, nei racconti dei possidenti, vita, colorito e statura di veri e propri personaggi minori (cfr. Nabokov 1972, 108-113). Vasilij Rozanov ha scritto in *Opavšie list'ja*:

Поразительная яркость кисти везде, где он говорит о покойниках. “Красавица (колдунья) в гробу” – как сейчас видишь. “Мертвецы, поднимающиеся из могил”, которых видят Бурульбаш с Катериною, проезжая на лодке мимо кладбища, - поразительны. То же – *утопленница* Ганна. Везде покойник у него живет удвоенною жизнью, покойник - нигде не “мертв”, тогда как живые люди удивительно мертвы. Это – куклы, схемы, аллегории пороков. Напротив, покойники - и Ганна, и колдунья – прекрасны, и *индивидуально интересны*. Это – “уж не Собакевичи-с”. Я и думаю, что половая тайна Гоголя находилась где-то тут, в “прекрасном упокойном мире” [...] (Rozanov 1970, 292-293; il corsivo è dell'autore).

Sull'argomento, resta fondamentale ciò che ha scritto Jurij Mann, che ha dedicato molta attenzione al problema dell'incerto confine tra vita e morte nelle *Anime morte* (cfr. Mann 2007, 424-437).

Tornando al disegno di copertina delle *Anime morte*, ci sembra che la presenza di elementi macabri e orrifici si possa ascrivere, oltre che agli elementi sinora ricordati, anche alla poetica manieristica dell'orrido come fonte di diletto e alla psicologia dello stesso *manierismo*, a cui, a giudizio di Angelo Maria Ripellino nonché di chi scrive, sarebbe da ricondurre l'arte di Gogol' (Ripellino 1987, 305; Giuliani 2009, 157-158 e *passim*). Ha scritto il Tafuri a proposito della psicologia del manierismo:

Quando si teme qualcosa che si sente come pericolo costante, l'impulso più immediato è quello di assorbire ciò che spaventa, esibendolo a mo' di scongiuro (cit. in Calvesi 2000, 6).

Nella società romana, tradizionalista e arretrata, ancora nella prima metà dell'Ottocento era molto forte il sentimento della morte e della caducità delle cose terrene, e la ritualità collegata alla morte costituiva un elemento di aggregazione sociale e di relativa 'democratizzazione' per l'aura sacrale che circondava il morto, travalicando le barriere di classe. Nel 1819 lo scultore Samuil Gal'berg scriveva ai familiari da Roma, dove si stava perfezionando grazie a una borsa di studio dell'Accademia imperiale di Belle arti di Pie-

troburgo: «Вот как время проходит в Риме – постоянные обеды, вечерни, панихиды» (Gal'berg 1884, 108).

Nel sonetto *L'amore de li morti*, del 1835, Giuseppe Gioachino Belli stigmatizzava il fatto che a Roma si prestasse maggiore attenzione ai morti che ai vivi:

A sto paese tutti li penzieri,  
Tutte le loro carità cristiane  
Sò ppe li morti; e appena more un cane  
Je se smoveno tutti li braghieri.

E cataletti, e mocoli, e incenzieri,  
E asperge, e uffizzi, e musiche, e campane,  
E messe, e catafarchi, e bonemane,  
E indurgenze, e ppitaffi, e cimiteri!...

E intanto pe li vivi, poveretti!,  
Gabbelle, ghijottine, passaporti,  
Mano-reggie, gallerre e cavalletti.

E li vivi poi-poi, boni o cattivi,  
Sò quarche cosa mejo de li morti:  
Nun fuss'antro pe questo che ssò vivi.

19 settembre 1835<sup>20</sup>

La vicinanza tra vivi e morti, la forte presenza dei morti nel mondo dei vivi, rendevano la morte meno spaventosa. Il Gregorovius ha descritto con autentico sconcerto la serena, allegra contiguità tra vivi e morti che, ancora alla metà dell'Ottocento, aveva luogo a Roma durante l'Ottavario dei morti:

Immaginate una cappella sotterranea illuminata da candele, rivestita da teschi e scheletri, le pareti completamente coperte di ossa umane, occupata da una folla di creature vive, che respirano – per la maggior parte fanciulle, popolane ed anche signore vestite di seta – sedute su sedie disposte in lunghe file, quasi appoggiate ad ossa biancastre; malgrado l'atmosfera impregnata di putredine e di cupe nuvole d'incenso, i loro volti sono floridi e ridenti.

---

<sup>20</sup> Belli 1965, IV, 458. Una magistrale traduzione in russo del sonetto, a cura di E. M. Solonovič, è apparsa in Solonovič 2009.

Mi siedo accanto a una fanciulla che, sita proprio sotto uno scheletro ghignante, chiacchierava colla sua vicina, parlando allegramente di cose assai vive (cit. in Cordovani 2005, 72).

La vicinanza, l'osmosi tra vita e morte, così evidente a Roma, ben corrispondeva a quella mancanza di un netto confine di separazione tra vita e morte, che è caratteristica delle *Anime morte*. È sorprendente il fatto che Gogol' scrivesse a P. A. Pletnëv da Roma proprio nel giorno della commemorazione dei defunti, il 2 novembre 1837: «Нет лучшей участи, чем умереть в Риме; целой верстой здесь человек ближе к божеству» (XI, 114). Nella lettera, che è tutta un peana a Roma e all'Italia, la menzione della morte sembra fuori luogo, ma acquista una ragion d'essere se si ipotizza che Gogol' scrivesse all'amico sotto l'impressione della commemorazione dei defunti, iniziata a Roma quel giorno.

A distanza di alcuni anni, lo scrittore avrebbe ribadito nella novella *Roma* (*Rim*, 1842) il concetto che, nonostante l'invadente presenza delle rovine – *memento mori* pietrificato –, a Roma non dominasse il sentimento della caducità dell'umano e della sua fine:

Притом здесь, в Риме, не слышалось что-то умершее; в самых развалинах и великолепной бедности Рима не было того томительного, проникающего чувства, которым объемлется невольно человек, созерцающий памятники заживо умирающей нации. Тут противоположное чувство: тут ясное, торжественное спокойство (III, 245).

E, di lì a pochi mesi, avrebbe confessato all'amica Aleksandra Smirnova, in visita a Roma, l'azione tranquillante, anestetizzante, che la città aveva su di lui:

Он сам [Гоголь] мне говорил, что в Риме, в одном Риме он мог глядеть в глаза всему грустному и безотрадному и не испытывать тоски и томления. Изредка тревожили его там нервы в мое пребывание, и почти всегда я видела его бодрым и оживленным (Smirnova 1929, 319).

La bellezza artistica e architettonica, l'allegria, la vivacità dell'ambiente sociale e naturale di Roma costituivano per Gogol' un antidoto al terrore della morte e fecero sì che, esorcizzando la propria viscerale paura, egli riuscisse a approfondire a piene mani, nel disegno della copertina delle *Anime morte*, simboli di morte

tradizionali nella cultura europea occidentale, come teschi e scheletri.

Un'indiretta conferma dell'ispirazione romana del disegno per la copertina del 1842 è fornita dalle modifiche apportate dall'autore al disegno della copertina delle *Anime morte* per l'edizione del 1846. La struttura del disegno è sostanzialmente immutata, ma in esso crescono di numero, infittiscono gli arabeschi, – quasi una resa grafica del 'labirinto del cuore' e della psiche del tormentato autore – mentre i teschi diminuiscono di numero e di dimensioni, risaltando con una minore evidenza. Scompaiono i due scheletri semi-adagiati presenti nella variante del 1842.

Anche se lo scrittore soggiornò a Roma ancora nell'inverno 1845 fino alla primavera 1846, la città non rappresentava più ai suoi occhi l'eden dei primi soggiorni ed egli non vi trovava più né pace né gioia di vivere. Roma non lo affascinava più, la Cripta dei Cappuccini era tornata ad essere un luogo spaventoso, da rimuovere. Il nuovo disegno registrava con l'esattezza di uno strumento di alta precisione il distacco dello scrittore dalla città e dalla sua atmosfera.

In conclusione, l'analisi della copertina delle *Anime morte* conferma un dato già noto, ovvero che l'ambiente romano agì su Gogol' in profondità e non si limitò a fornirgli le condizioni ideali per la creazione letteraria. Roma ha lasciato traccia di sé anche nel disegno più significativo che Gogol' fece. A nostro avviso, nella copertina delle *Anime morte* assumono evidenza grafica i due elementi generativi della prima parte del 'poema': la vita russa, che Gogol' voleva descrivere e immortalare, e l'ambiente romano in cui il testo fu in gran parte redatto e portato a compimento. Accostati e mescolati insieme con straordinaria originalità, essi rivelano anche l'intento fondamentale dell'autore, il significato di grandiosa *vanitas* che il 'poema' voleva veicolare.

Questo disegno riveste un'importanza particolare: come disegno, come insolito sommario figurato dei temi trattati nel 'poema' ed esplicitazione grafica del 'messaggio' che l'autore voleva trasmettere, e, infine, come ennesimo indicatore dell'ampiezza e della profondità dell'influenza che Roma esercitò sull'opera di Gogol'.



## Bibliografia

- Annenkov 1983 P. V. Annenkov, *N. V. Gogol' v Rime letom 1841 goda*, in Id., *Literaturnye vospominanija*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1983.
- Ausoni 2005 A. Ausoni, *La musica*, Electa (“Dizionari dell’arte”), Milano 2005.
- Belli 1965 G. G. Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di B. Cagli, vol. IV, Avanzini e Torraca, Roma 1965.
- Calvesi 2000 M. Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Bompiani, Milano 2000.
- Cordovani 2005 R. Cordovani, *La Cripta dei Cappuccini. Chiesa dell’Immacolata Concezione – Via Vittorio Veneto – Roma*, Provincia Romana dei Frati Minori Cappuccini, Todi 2005.
- Di Meo 2008 C. Di Meo, *La Piramide di Caio Cestio e il cimitero acattolico del Testaccio*, Palombi, Roma 2008.
- Gal’berg 1884 *Skul’ptor Samuil Ivanovič Gal’berg v ego zagraničnyh pis’mach i zapiskach. 1818-1828*, a cura di V. F. Eval’d, «Vestnik izjaščnyh iskusstv», allegato al II tomo, Sankt-Peterburg 1884.
- Gercuk 2009 Ju. Gercuk, *Gogol’. Illjustratory i interpretatory. Ot A. Agina do M. Šagala*, «Naše nasledie», 89, (2009), <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8904.php> [consultato il 27.01.2011].
- Giuliani 2009 R. Džuliani, *Rim v žizni i tvorčestve Gogolja, ili Poterjannyj raj. Issledovanija i materialy*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2009.
- Gogol’ 1889 *Sočinenija N. V. Gogolja*, a cura di N. Tichonravov, Izd. Kněžnogo Magazina V. Dumnova, Moskva 1889<sup>10</sup>, vol. III.
- Gogol’ 1937-1952 N. V. Gogol’, *Polnoe sobranie sočinenij*, voll. I-XIV, Izd. Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad, 1937-1952.
- La maschera* 1991 *La maschera il doppio e il ritratto. Strategie dell’identità*, a cura di M. Bettini, Laterza, Roma-Bari 1991.

- Les Vanités* 1990 *Les Vanités dans la peinture au XVII siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'A. Tapie, Musée des Beaux-Arts/A. Michel, Paris 1990.
- Magrelli 2010 V. Magrelli, *Magica e velenosa. Roma nel racconto degli scrittori stranieri*, Laterza, Roma 2010.
- Mann 2007 Ju. Mann, *Tvorčestvo Gogolja. Smysl i forma*, Izd. Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Sankt-Peterburg 2007.
- Maškovcev 1955 N. G. Maškovcev, *Gogol' v krugu chudožnikov*, Iskusstvo, Moskva 1955.
- Nabokov 1972 V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, Mondadori, [Milano] 1972.
- Néto Daguerre, Coutagne 1992 I. Néto Daguerre, D. Coutagne, *Granet, peintre de Rome*, Musée Granet, Aix-en-Provence 1992.
- Ripellino 1987 A. M. Ripellino, *L'arte della fuga*, introduzione e cura di R. Giuliani, Guida, Napoli 1987.
- Rozanov 1970 V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, in Id., *Izbrannoe*, Neimanis, München 1970.
- Sartre 1991 J.-P. Sartre, *La reine Albemarle ou le dernier turiste. Fragments*, texte établi et annoté par A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1991.
- Shapiro 1993 G. Shapiro, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*, University Park, Pennsylvania 1993.
- Ševyrëv 2006 S. Ševyrëv, *Ital'janskije vpečatlenija*, a cura di V. I. Medovoj, Akademičeskij Proekt, Sankt-Peterburg 2006.
- Smirnova 1929 A. O. Smirnova, *Zapiski, dnevnik, vospominanija, pis'ma*, a cura di M. A. Cjavlovskij, Federacija, Moskva 1929.
- Smirnova 1987 E. A. Smirnova, *Poema Gogolja Mertvye duši*, Nauka, Leningrad 1987.
- Solonovič 2009 E. Solonovič, "Gospodin Gogol' skazal mne ..." (na poljach perevoda na russkij jazyk rimskih sonetov Džuzeppe Džoakino Belli), «Toronto Slavic Quarterly», 30 (2009), <http://www.utoronto.ca/tsq/30/solonovich30.shtml> [consultato il 27.01.2011].

- Vajskopf 2002 M. Vajskopf, *Sjužet Gogolja. Morfologija. Ideologija. Kontekst*, Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, Moskva 2002.
- Vanitas* 1981 *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, a cura di A. Veca, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1981.
- Žukovskij 2004 V. A. Žukovskij, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, vol. XIV, Jazyki Slavjanskoj Kul'tury, Moskva 2004.



Copertina della prima edizione delle *Anime morte* (1842), disegno litografato di N. V. Gogol'

ANDREA GULLOTTA

I PRODROMI DELLA *LAGERNAJA LITERATURA*:  
*ZAPISKI IZ MËRTVOGO DOMA* DI DOSTOEVSKIJ  
A CONFRONTO CON LA LETTERATURA DI GULAG

Тут был свой особый мир, ни на что не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо мертвый дом, жизнь – как нигде, и люди особенные. Вот этот-то особенный уголок я и принимаюсь описывать (Dostoevskij 1956, 395).

Con questa citazione tratta da *Zapiski iz mËrtvogo doma* si apre quello che oggi è unanimemente considerato uno dei capolavori della *lagernaja literatura*,<sup>1</sup> ovvero *Inny świat. Zapiski sowieckie* di

---

<sup>1</sup> Con questo termine si identifica la letteratura di gulag di ambito sovietico scritta da reduci di lager o avente come tema primario l'esperienza nei campi di concentramento sovietico. La letteratura di gulag non è mai stata oggetto di uno studio di genere, se si eccettua il caso di *Return from the Archipelago*, il lavoro di Leona Toker di cui si parlerà più avanti. Dopo un iniziale interesse della critica verso questo peculiare tipo di letteratura (cfr. Geller 1977; si veda anche l'ampio spazio dedicato alla letteratura di gulag in Mal'cev 1976), segnato però sia dall'approssimazione dovuta al mancato distacco temporale (tali opere sono infatti uscite nel periodo storico legato alla nascita del concetto stesso di *lagernaja literatura* e sono necessariamente caratterizzate da un certo intento divulgativo) che dalla difficoltà nell'individuare le peculiarità di genere (prova ne è la genericità del cappello comune sotto il quale sono stati inseriti gli autori di *lagernaja literatura* nella storia della letteratura russa edita da Fayard – e in Italia da Einaudi [cfr. Strada 1989], – *La letteratura russa, testimonianza del disumano*; si veda a questo proposito Martini 2002, 50), si è registrato un crescente disinteresse verso il *corpus* letterario legato alla repressione sovietica che ha portato allo studio separato dei singoli autori.

Gustaw Herling-Grudziński (2000). Il titolo stesso del libro, scritto tra il 1949 e il 1950 e pubblicato in traduzione inglese nel 1951, conteneva un chiaro riferimento allo scritto dostoevskiano, un'opera con la quale lo scrittore polacco aveva stabilito un legame indissolubile e profondo, avendola letta avidamente durante la sua detenzione in terra sovietica (Herling-Grudziński 2000, 243ss.). Le consonanze tra le due opere non si limitano a ciò: tra le tante, va sottolineata la struttura narrativa (la divisione del romanzo in due parti; la conformazione dei capitoli, incentrati principalmente su nodi tematici; le parole finali dedicate alla libertà, ecc.). D'altronde, è opinione invalsa che *Zapiski iz męrtvogo doma* sia l'archetipo della *lagernaja literatura*. A cinque lustri dalla fine del sistema dei gulag in URSS, di fronte a un *corpus* ormai largamente definito e circoscritto,<sup>2</sup> è possibile tentare un'ipotesi di verifica di tale opinione basandosi su un'interpretazione critica – l'unica sinora proposta – della *lagernaja literatura*, quella avanzata da Leona Toker nel suo *Return from the Archipelago* (2000). Prima di procedere all'analisi è tuttavia utile stabilire i 'confini' dello scritto dostoevskiano.

---

<sup>2</sup> Tale affermazione può essere riferita alla sola letteratura relativa ai gulag, ma lascia fuori dal *corpus* tutte le opere che trattano direttamente o indirettamente la repressione sovietica che, a mio parere, andrebbero invece riunite sotto lo stesso cappello. Testi come *Requiem* di Anna Achmatova (Achmatova 1999), *Dom na naberežnoj* di Jurij Trifonov (Trifonov 1983) e *I vozvraščajetsja veter* di Vladimir Bukovskij (Bukovskij 1978) non possono rimanere esclusi da questo orizzonte della ricerca. A tal proposito, ritengo sia necessario anche aggiornare la terminologia, sostituendo il restrittivo *lagernaja literatura* con un termine più generico, come ad esempio *repressirovannaja literatura* o *literatura sovetskoj repressii* (Soviet Repression Literature). Un tentativo simile è in atto in Russia: un gruppo di studiosi dell'università di Ivanovo, sotto la guida di Leonid Taganov, sta proponendo una serie di studi sulla *potaënnaja literatura*, termine sotto il quale vengono riunite sia le opere relative alla repressione sovietica, che, molto più genericamente, tutte le opere clandestine della letteratura russa, inclusi, ad esempio, gli epigrammi scherzosi di Puškin. Ma ciò, a mio parere, sacrifica la specificità del *corpus* letterario relativo alla letteratura di repressione sovietica. Cfr. gli annali di studi sulla *potaënnaja literatura*, e un volume collettaneo di saggi legato ad essi, edito nel 1998, in cui è incluso lo studio di Taganov sulla *lagernaja poezija* (Taganov 1998).

*Zapiski iz męrtvogo doma e le altre opere anticipatrici*

L'opera che lo scrittore moscovita scrisse attingendo a piene mani dalla sua esperienza detentiva nel bagno penale di Omsk non è l'unico scritto della letteratura russa prerivoluzionaria nel quale si possano intravedere spiragli di ciò che sarebbe poi stata la letteratura nata dal trauma dei campi di concentramento sovietici. Almeno altre due opere possono essere affiancate a *Zapiski iz męrtvogo doma*: lo *Žitie* di Avvakum (Avvakum 1997) e *Ostrov Sachalin* di Anton Pavlovič Čechov (Čechov 1957a).

L'opera 'autoagiografica' del *protopop* russo, che ripercorre le tappe della persecuzione subita da Avvakum – con una particolare attenzione alla dimensione privata e familiare degli effetti della persecuzione – e dagli *starovercy* per mano dei *nikonjane*, sembra effettivamente poter essere assimilata alla *lagernaja literatura*, soprattutto per le scene che descrivono le sofferenze delle vittime, la crudeltà dei carnefici e l'elemento spaziale: tuttavia, la mancanza di un momento di detenzione comune in un campo e la peculiarissima natura dell'opera, ricca di stilemi ed elementi narrativi tipici dell'agiografia ortodossa, rendono difficile collocare lo *Žitie* tra gli antecedenti della *lagernaja literatura*.

Simili difficoltà si incontrano considerando *Ostrov Sachalin* di Čechov. Lo scrittore, che riservò sempre particolare attenzione alle tematiche sociali, scrisse la sua opera dopo aver affrontato un viaggio nell'Estremo Oriente dell'Impero con l'intento di vedere coi propri occhi i campi di detenzione più duri della Russia zarista. Il risultato del viaggio, avvenuto nel 1890, fu *Ostrov Sachalin*: uno scritto amaro, che lo scrittore pubblicò solo nel 1893. Un resoconto puntuale – ma alquanto privo di mordente – dell'abbrutimento vigente nel lager. La presenza di una certa 'svogliatezza' nello scritto čechoviano è motivata dal distacco dell'autore verso la propria opera, confermato dallo scrittore in una lettera ad Aleksej Suvorin del 2 gennaio 1894:

Мой “Сахалин” – труд академический, и я получу за него премию митрополита Макария. Медицина не может теперь упрекать меня в измене: я отдал должную дань учености и тому, что старые писатели называли педантством. И я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат. Пусть висит! (Čechov 1957b, 42)

Tale distacco, unito al punto di vista esterno e alla natura prevalentemente saggistica di *Ostrov Sachalin*, pongono dunque l'opera lontano dall'orizzonte di quella che sarà la *lagernaja literatura*, permettendo di avvicinarla, piuttosto, a testimonianze esterne, come quella del finlandese Tuominen (Tuominen 1983) o, paradossalmente, a *Po sojuzu sovetov* di Maksim Gor'kij (Gor'kij 1952).

A ben vedere, altre opere<sup>3</sup> sembrano in qualche modo collegare la letteratura russa prerivoluzionaria alla *lagernaja literatura*: basti pensare alle memorie di Marija Nikolaevna Volkonskaja, le quali tuttavia manifestano il punto di vista del familiare del detenuto e non trattano, se non in terza persona, la questione della vita del lager (Volkonskaja 1956), pur fornendo una descrizione alquanto dettagliata dei lavori forzati.<sup>4</sup> Altro discorso va fatto per le memorie dostoevskiane.

*Zapiski iz mërvtvogo doma* rappresenta un *unicum* nel panorama della letteratura russa prerivoluzionaria, trattando il tema dei campi zaristi sulla base di un dato biografico. Arrestato nel 1849, condannato a morte, graziato e successivamente mandato ai lavori forzati con la perdita dei diritti civili, Dostoevskij visse per quattro anni nel bagno penale di Omsk, in Siberia. Di questo periodo della vita dello scrittore abbiamo molti resoconti, tutti concordi nel designare *Zapiski iz mërvtvogo doma* come la testimonianza diretta dell'esperienza vissuta dallo scrittore russo. Pierre Pascal, ad esempio, nel

---

<sup>3</sup> Tra di esse, va menzionata senz'altro *Voskresenie* di Lev Tolstoj (Tolstoj 1955), in cui la pur ampia trattazione del tema della detenzione e dei lavori forzati in Siberia non costituisce il fulcro tematico e narrativo dell'opera.

<sup>4</sup> Un discorso a parte meritano le opere tarde di Aleksandr Radiščev. Esiliato in Siberia dopo la pubblicazione del *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, lo scrittore redasse alcuni scritti filosofici segnati dall'esperienza della repressione. Tale è il caso, ad esempio, del saggio *O čeloveke, o ego smertnosti i bessmertii*, di cui Angela Dioletta Siclari ha scritto: «La dottrina stoica accolta nel quarto libro del trattato *Sull'uomo* secondo una visione organica (fisica, gnoseologica, metafisica), sembra essere l'esito di una ricerca di autoconsolazione nel destino avverso, nella direzione di quella saggezza stoica che Spinoza aveva espresso nel “non piangere, non ridere, non maledire, ma capire”» (Dioletta Siclari 1993, 177). Per quanto non trattino direttamente il tema della detenzione, le opere tarde di Radiščev possono forse anticipare l'influenza della repressione sul pensiero e sulla produzione letteraria che, nel periodo sovietico, ha inciso sulla produzione di tanti autori come, ad esempio, in *Žizn' i sud'ba* di Vasilij Grossman (Grossman 2005) o nelle liriche post-detenzione di Nikolaj Zabolockij (Zabolockij 2002).

suo celeberrimo lavoro su Dostoevskij, ricostruisce gli anni vissuti ad Omsk, permettendo al lettore di constatare la pressoché totale corrispondenza tra i fatti narrati in *Zapiski iz mērtvogo doma* e quelli vissuti dall'autore nella realtà (Pascal 1987, 61-83).<sup>5</sup> Nonostante l'espedito dostoevskiano di creare un narratore esterno di natura finzionale, Aleksandr Petrovič Gorjančikov, *Zapiski iz mērtvogo doma* va quindi a tutti gli effetti considerato un libro di memorie, in cui l'elemento fittizio, se presente, va ritrovato in una diversa disposizione degli eventi rispetto alla reale cronologia degli stessi, che tuttavia non prevede una totale invenzione autoriale. In questa stretta corrispondenza con la realtà vissuta dall'autore in detenzione e nella tematica dell'opera vanno ricercati i motivi per cui *Zapiski iz mērtvogo doma* può essere considerato a pieno titolo anticipatore della *lagernaja literatura* nata in ambito sovietico.

#### *Tratti comuni*

Nel lavoro sopra menzionato, la studiosa israeliana Leona Toker ha proposto per la prima volta un'analisi della *lagernaja literatura* come genere, partendo dal presupposto che «sia oggi eticamente possibile e necessario considerare gli scritti degli ex-detenuti come lavori artistici e analizzare non solo la testimonianza che propongono, ma anche le loro caratteristiche formali» (Toker 2000, 8).<sup>6</sup> Prima di addentrarsi nell'analisi delle opere di Šalamov e Solženicyn, la Toker affronta le memorie nel capitolo *Gulag Memoirs as a Genre* (Toker 2000, 73-100). La sua disamina di questo peculiare *corpus* è mirata a trovare dei punti comuni a tutte le opere memorialistiche legate al gulag, punti che la Toker trova in alcune strategie narrative, e in particolare nell'individuazione di nove *topoi* che ricorrono quasi inevitabilmente nei *lagernye memuary*. Si tratta, nell'ordine di:

1. 'Arrest', ovvero la descrizione del momento dell'arresto, dei motivi, delle sensazioni legate alla perdita della libertà;
2. 'Dignity', traducibile più con 'decoro' che con 'dignità', dal momento che la Toker con questo termine indica lo stretto le-

---

<sup>5</sup> Un resoconto più recente ma pressoché uguale si trova in Fokin 2007, 248-266.

<sup>6</sup> La traduzione è mia.



- game tra condizione fisica e principi morali in opposizioni ricorrenti (ad esempio, pulizia = pulizia morale vs sporczia = immoralità);
3. 'Stages', traduzione inglese del termine russo *etapy*,<sup>7</sup> che implica la descrizione sia degli spostamenti da un campo all'altro che delle conseguenze degli stessi, i quali segnano spesso l'apertura di una vera e propria 'nuova pagina' delle memorie, cui corrisponde quasi sempre l'inizio di nuovi capitoli;
  4. 'Escape', ovvero le fughe, il desiderio delle stesse, il racconto di fughe riuscite e, più spesso, di fughe fallite;
  5. 'Moments of Reprieve', la necessità cioè di inserire nel racconto momenti di 'sollievo' (avvenimenti buffi, racconti scherzosi, barzellette, etc.) per alleggerire il carico emotivo del lettore, annullare il pericolo che egli si abitui alle atrocità, ma anche concedere al narratore una pausa nella difficile (e dolorosa) opera di ricostruzione del passato;
  6. 'Room 101'. Con questo termine, tratto da *1984* di Orwell,<sup>8</sup> la Toker individua l'impossibilità del memorialista di affrontare narrativamente un orrore troppo grande: ciò porta a una serie di 'immagini ricorrenti' come, ad esempio, l'azione del distogliere lo sguardo da scene insostenibili;
  7. 'Chance', ovvero la casualità che regna sovrana all'interno dei lager, e dalla quale dipende la vita del prigioniero, il quale può in ogni momento morire a causa di uno sguardo inopportuno, o per il semplice fatto di trovarsi nel posto sbagliato al momento sbagliato, o sopravvivere grazie ad un incontro fortuito e fortunato o all'inaspettata solidarietà di un compagno;
  8. 'The Zone and the Larger Zone', *topos* della *lagernaja literatura* che ricorre spesso nelle memorie e nelle altre opere legate al gulag (sia narrative che saggistiche), e che vede l'URSS

---

<sup>7</sup> Il lemma ha un significato particolare relativo alla detenzione e, in particolare, al campo semantico della repressione sovietica. Nel dizionario redatto da S. Ožegov e N. Švedova, tra i vari significati, vi si segnalano: «Пункт для ночлега в пути партий арестантов; путь следования арестантов, ссыльных, а также сама такая партия» (Ožegov, Švedova 1992, 947).

<sup>8</sup> Nel romanzo orwelliano, la stanza 101 è il luogo dove l'arrestato viene sottoposto a torture psicologiche tali da distruggere in esso qualsiasi residuo di umanità. Tra le torture, vi sono quelle mirate sulle fobie: il protagonista Winston Smith, ad esempio, viene minacciato di essere morso da roditori, sua peggior paura.

come un'unica grande *zona*, ovvero un unico campo di prigionia: a tale concetto si collegano le descrizioni delle guardie e quelle della popolazione civile incontrata durante il periodo passato nel gulag;

9. 'End of Term Fatigue', la descrizione degli ultimi mesi (o settimane) nel gulag e la successiva liberazione, che spesso viene descritta più confusamente e meno linearmente rispetto agli altri periodi vissuti nel campo.

L'analisi della Toker (secondo la quale almeno sette di questi nove *topoi* ricorrono inevitabilmente nelle memorie di gulag, Toker 2000, 82), se applicata a *Zapiski iz mërťvogo doma*, permette di evidenziare interessanti convergenze, ma anche nette differenze tra l'opera dostoevskiana e il *corpus* della *lagernaja literatura*. Tra gli elementi di continuità, spiccano in particolare la presenza nello scritto di Dostoevskij sia del 'decoro', che dei 'momenti di sollievo'. Il narratore virtuale Gorjančikov, un nobile uxoricida, mette spesso al corrente il lettore del suo disgusto verso la sporcizia, le condizioni igieniche scarse, l'eccessivo rumore, il cibo pessimo e altre condizioni di vita 'sconce' del bagno penale.<sup>9</sup> Tuttavia, il suo atteggiamento è ambivalente: se da un lato si pone in netto contrasto rispetto agli altri detenuti e alle loro abitudini, non tenta tuttavia di frapporre un muro invalicabile tra sé ed essi, ricercando – e alla fine, perlopiù, ottenendo – la loro stima e rinunciando così a pose di superiorità. Un atteggiamento, questo, difficilmente riscontrabile nelle memorie di gulag, dove gli autori (quasi esclusivamente detenuti politici) non ricercano in alcun modo la vicinanza dei detenuti comuni e in particolar modo degli *urka*, che li vessano e, talvolta, ne causano la morte per puro gioco.<sup>10</sup> Ad ogni modo, la fisicità è in

<sup>9</sup> Tali incisi sono presenti soprattutto nei primi capitoli e in quelli dedicati al soggiorno in ospedale. Una delle prime impressioni rilasciate da Gorjančikov-Dostoevskij è la seguente: «Зимой запирали рано; часа четыре надо было ждать, пока все засыпали. А до того – шум, гам, хохот, ругательства, звук цепей, чад и копоть, бритые головы, клейменные лица, лоскутные платья, все – обруганное, ошельмованное [...]» (Dostoevskij 1956, 396).

<sup>10</sup> Cfr. ad esempio il racconto di Julius Margolin, il cui cibo veniva sottratto dagli *urka*: «Нашу еду приняли урки. Они отдали нам суп, жидкий как вода, и по одной порции каши на двоих. Таким образом, им досталась половина нашей каши. Потом им принесли еще добавку. Мы могли убедиться, что это, действительно, грозные люди. Даже персонал тюрьмы их боялся» (Margolin 1952, 352-353), o il racconto di Šalamov *Na predstavku* (Šalamov 1998, 8-13).

parte utilizzata da Gorjančikov-Dostoevskij nel senso indicato dalla Toker: il narratore effettivamente associa la necessità di pulizia e di buon cibo alla propria caratura morale, ma non mette mai in relazione la sporcizia altrui con bassezza morale o, viceversa, la pulizia altrui con la rettitudine. A riprova di ciò basta inquadrare due dei tanti ritratti che Gorjančikov propone: quello del nobile A., che vive secondo la tokeriana ‘dignity’, ma si rivela essere un meschino delatore, e quello di Sirotkin, che pur andando vestito ‘sudiciamente’ è un animo nobile, ed è finito in carcere solo per essere stato vessato dal proprio capitano di battaglione, successivamente ucciso in un momento di debolezza (Dostoevskij 1956, 432ss.).

Sono peculiari anche quelli che la Toker definisce ‘Moments of Reprieve’: Dostoevskij, in conformità all’analisi della studiosa israeliana, inserisce lungo tutto l’arco del romanzo numerosi racconti o scene ‘leggere’, ricorrendo spesso alla stilizzazione della parlata dei criminali siberiani e del popolo minuto, anticipando con ciò il vivo interesse mostrato da alcuni autori della *lagernaja literatura* verso il linguaggio e gli usi dei criminali.<sup>11</sup> Tali momenti narrativi ‘di sollievo’, tuttavia, non sono legati alla necessità di ‘consolare’ il lettore: sembrano piuttosto sgorgare dalla naturale inclinazione dell’autore a studiare i tipi umani, ad addentrarsi in quello che lo stesso Dostoevskij, in una lettera al fratello, definì ‘la conoscenza del popolo’. Non si può infatti ignorare la straordinaria attenzione che lo scrittore pose nei confronti dell’originale comunità di persone con cui dovette convivere: è costante il suo richiamo ad essa lungo tutta l’opera. Dostoevskij penetra dentro i personaggi, ne narra le azioni e il passato, sforzandosi di comprendere quel mondo tanto lontano da sé, che gli fornirà una quantità enorme di spunti da utilizzare nelle successive opere narrative. Spunti nati dalla sua indagine sull’uomo, che si arricchì dal contatto con quel ‘materiale’ umano unico e che lo portò ad affermare: «Вообще время для меня не потеряно. Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его. Но это мое маленькое самолюбие!» (Dostoevskij 1985, 172-173). In tale contesto può essere inserita la lunga scena dedicata alla rappresentazione teatrale natalizia (Dostoevskij 1956, 542-561), che lungi dall’essere motivata dall’esi-

---

<sup>11</sup> Si veda, ad esempio, il compendio di *lagernyj žargon* redatto da Sergej Snegov (vero nome Štejn) al termine del suo libro *Jazyk, kotoryj nenavidit* (Snegov 1991).

genza di ‘alleviare’ il lettore o l’autore stesso, sembra invece configurarsi come un lungo e dettagliato resoconto delle emozioni di Dostoevskij di fronte alla scoperta che l’arte è qualcosa di necessario anche in un contesto così peculiare quale quello del bagno penale.

Altri *topoi* in comune con la *lagernaja literatura* sono quelli relativi alla fuga e ai tempi precedenti il rilascio. In questo caso la corrispondenza tra lo scritto dostoevskiano e le memorie del gulag è pressoché totale: il resoconto della fuga del falso veterinario Kulikov e del nobile A. grazie alla connivenza della guardia Koller, dell’agitazione degli altri detenuti, delle loro speranze e delle loro considerazioni a fuga fallita, ricalcano in pieno le scene sulle fughe contenute nella maggior parte delle memorie relative ai gulag, e lo stesso può dirsi delle pagine dedicate agli ultimi tempi della detenzione e a quelli della ritrovata libertà, che tanto avevano scaldato il cuore di Herling durante la prigionia nel gulag (Herling-Grudziński 2000, 243). Non mancano, tuttavia, le differenze: differenze non più di carattere testuale, ma extratestuale.

#### *Discontinuità*

Tra *Zapiski iz mërvtvogo doma* e le memorie di gulag vi è una netta distanza in quanto a ‘potenza emotiva’ del racconto. Tale distanza è dovuta al diverso grado di efferatezza dei due istituti di pena, quello zarista e quello sovietico. Una differenza che risalta subito dalla descrizione, in *Zapiski iz mërvtvogo doma*, di alcune scene o di alcuni particolari del tutto imponderabili in un contesto repressivo sovietico. A ciò vanno fatte risalire le differenze che si notano, ad esempio, tra i dettagli relativi al fallimento della fuga in Dostoevskij e in scene simili della *lagernaja literatura*: le punizioni corporali inflitte ai fuggitivi sembrano quasi inverosimili se paragonate alla pena di morte e alle torture che immancabilmente toccavano ai protagonisti di fughe mancate dai gulag. Allo stesso modo, il coinvolgimento di una guardia nella fuga dal penitenziario zarista di Omsk sembra avere qualcosa in comune con il coinvolgimento di giovani detenuti nelle fughe dai gulag raccontate in molte opere di *lagernaja literatura*: ma questa apparente similitudine si sgretola di fronte alle ragioni di tale coinvolgimento, motivato, nel caso descritto da Dostoevskij, dalla necessità di avere una guida per i territori vicini, e nella ‘tradizione’ della *lagernaja literatura*

da esigenze di sopravvivenza.<sup>12</sup> A simili differenze extratestuali va ascritta la mancanza, in *Zapiski iz mërvtvogo doma*, di qualsiasi accenno alle *dobavki*, ovvero alle pene ulteriori ricevute spesso dai detenuti di gulag al momento della liberazione, che in molti casi rendevano effimero il sentimento di libertà provato prima del termine della pena.<sup>13</sup>

È a causa di questo squilibrio che alcuni dei *topoi* enumerati dalla Toker non trovano spazio nelle memorie dostoevskiane: non si può così trovare la 'Room 101', dal momento che le esperienze vissute dallo scrittore russo, per quanto traumatiche, non hanno causato quella specie di 'afasia narrativa' descritta dalla Toker di fronte a orrori quali le montagne di cadaveri della Kolyma, le violenze sessuali di gruppo o le torture inflitte dai carcerieri sovietici ai prigionieri. Quando Gorjančikov-Dostoevskij distoglie lo sguardo, lo fa per pudore o per ribrezzo morale, come ad esempio nelle velate allusioni al commercio sessuale nel penitenziario (Dostoevskij 1956, 422-423).

La stessa ragione è alla base della mancanza, nel testo dostoevskiano, di riferimenti al caso. Il mondo penitenziario zarista descritto in *Zapiski iz mërvtvogo doma*, per quanto duro e violento, è molto strutturato e definito: le regole vigenti vengono rispettate alla lettera, e gli eccessi del maggiore del bagno penale sembrano niente a confronto dei comportamenti tenuti dai čekisti all'interno dei gulag sovietici. Di conseguenza, il riferimento al caso è legato esclusivamente a considerazioni di carattere generale, come ad esempio la contrazione di malattie.<sup>14</sup>

Un po' più difficile è la disamina del *topos* della 'zona'. Trattandosi di un concetto relativo solo al campo semantico sovietico, non può ovviamente essere presente all'interno dello scritto dostoevskiano, dove anzi si sottolinea a più riprese ed energicamente la separazione netta tra il mondo libero e quello del bagno penale. Tuttavia, alcune considerazioni legate, secondo la Toker, al con-

---

<sup>12</sup> Il detenuto giovane veniva infatti ucciso e mangiato dagli altri fuggitivi. Tale sfortunata figura umana veniva identificata nel *lagernyj žargon* con il sarcastico termine *korova* (Rossi 2006, 304).

<sup>13</sup> Si veda la scena drammatica descritta in *Put'* di Ol'ga Adamova-Sliozberg (Adamova-Sliozberg 1993, 54).

<sup>14</sup> L'unica eccezione è rappresentata dalla storia del detenuto Ust'jancev, conosciuto da Dostoevskij nell'ospedale, che si ammala di tisi dopo aver bevuto grandi quantità di alcol prima di subire la punizione corporale (Dostoevskij 1956, 566).

cetto di *zona* trovano riscontro anche in *Zapiski iz męrtvogo doma*: così, ad esempio, la descrizione delle guardie e quella della popolazione civile che ai detenuti capita di incontrare, sembra in qualche modo rievocare alcune scene della *lagernaja literatura*. Basti vedere il paragone, notato dalla Toker (Toker 2000, 92) tra una scena contenuta in *Inny świat* e una di *Zapiski iz męrtvogo doma*:

O świcie wypędzano nas do miasta na zębry. Znalazłem sobie na przedmieściu małą uliczkę robotniczą, gdzie około południa siwa staruszka wzywała mnie skinieniem głowy – upewniwszy się przedtem, że nikt nie podgląda – do kuchni i częstowała kubkiem nie słodzonego odwaru z liści i kromką czerstwego chleba. Nie zamieniliśmy ze sobą nigdy ani słowa poza moim “spasibo” i jej “idi s Bogom” (Herling-Grudziński 2000, 330).

Навстречу мне прошли мать и дочь, девочка лет десяти, хорошенькая, как ангельчик. Я уже видел их раз. Мать была солдатка, вдова. Ее муж, молодой солдат, был под судом и умер в госпитале, в арестантской палате, в то время, когда и я там лежал больной. Жена и дочь приходили к нему прощаться; обе ужасно плакали. Увидя меня, девочка покраснелась, пошептала что-то матери; та тотчас же остановилась, отыскала в узелке четверть копейки и дала ее девочке. Та бросилась бежать за мной... “На, несчастный, возьми Христа ради копеечку!” - кричала она, забегая вперед меня и суя мне в руки монетку. Я взял ее копеечку, и девочка возвратилась к матери совершенно довольная. Эту копеечку я долго берег у себя (Dostoevskij 1956, 408).

Diverso è invece il discorso relativo ai rimanenti due *topoi* descritti dalla Toker, ovvero l'arresto e l'*etap*. In *Zapiski iz męrtvogo doma* non v'è alcun accenno né al momento dell'arresto, né alle sensazioni dell'autore riguardo ai giorni in cui realizza di aver perso la libertà. Parimenti, nessun accenno è contenuto sull'esperienza che Dostoevskij fece da soldato semplice a Semipalatinsk, o sugli spostamenti da Pietroburgo alla Siberia e viceversa. Momenti descritti nelle lettere private, ma deliberatamente non inclusi nell'opera pubblicata tra il 1861 e il 1862. Il motivo della mancanza di qualsiasi riferimento all'arresto va cercato, con ogni probabilità, nel contesto storico-culturale in cui venne alla luce *Zapiski iz męrtvogo doma*: qualsiasi accenno a un processo politico poteva essere cagione di nuovi guai per Dostoevskij, che prende le distanze dai detenuti politici nel tratteggiarne il ritratto e, in generale, è molto cauto nel corso di tutta la narrazione per evitare

di incorrere nell'intervento del censore. La totale reticenza rispetto a qualsiasi tematica legata al processo e alle idee che avevano portato alla condanna dello scrittore spiega probabilmente la necessità di ricorrere a un narratore finzionale, rigorosamente privo di connotazioni politico-ideologiche.<sup>15</sup> Difficile anche trovare una spiegazione alla mancanza di *etapy* nello scritto dostoevskiano: forse lo scrittore temeva che la descrizione di altri momenti della sua detenzione potesse ridurre l'impatto emotivo che il lettore avrebbe avuto leggendo le vicende occorsegli nel bagno penale.

### Conclusioni

Al di là delle differenze, è innegabile che *Zapiski iz mërvtvogo doma* abbia aperto la strada alla *lagernaja literatura* maturata all'ombra delle atrocità del Novecento russo. A conferma di questa opinione vanno aggiunte ulteriori considerazioni su alcuni elementi narrativi che si ritrovano sia nel testo dostoevskiano che nella maggior parte delle opere relative alla repressione sovietica, e che non sono considerate nell'analisi della Toker sulle memorie, ma vengono accennate in altre parti del lavoro della studiosa israeliana.

*In primis*, *Zapiski iz mërvtvogo doma* registra una caratteristica fissa di tutti i *lagernnye memuary*, ovvero la necessità di 'scolpire' nel testo, e quindi restituire alla memoria collettiva, i ritratti delle persone incontrate nel bagno penale. Dostoevskij dedica ampio spazio alla descrizione dei suoi compagni di pena, senza attuare alcuna differenza tra classi sociali: nella sua galleria trovano posto sia i nobili (come Akim Akimyč) che i rappresentanti del 'popolo' (Alej, Kulikov, Čekunov ecc.). Inoltre, lo scrittore descrive minuziosamente non solo le persone con cui ha stretto un legame di amicizia, ma anche quelle che lo hanno colpito negativamente (Gazin, il maggiore, il parricida), nonché quelle che gli sono rimaste impresse anche per un solo gesto, come nel caso straziante della descrizione della morte del detenuto Michajlov (Dostoevskij 1956, 575-577). Tale peculiarità narrativa, come detto, si ritrova in tutte

---

<sup>15</sup> In realtà Guido Carpi ha 'smascherato' Dostoevskij: nelle pagine finali, prima della liberazione, Gorjančikov mostra un interesse per la lettura dei giornali e per il mondo esterno che sembra del tutto inconciliabile con il personaggio creato dallo scrittore. Si tratta di una 'sovrapposizione' tra Dostoevskij e Gorjančikov (Carpi 2008, 4).

le memorie di gulag: attraverso la parola letteraria l'autore cerca di sopperire alla presunta 'ingiustizia della storia', che ha condannato alla morte o all'oblio personalità straordinarie e, nel contempo, si sforza di lasciare la propria traccia anche su fatti o personaggi particolarmente negativi, affinché essi non vengano dimenticati. Si tratta, in altre parole, dell'irrefrenabile istinto alla testimonianza che segna tutte le opere memorialistiche della *lagernaja literatura*.

Un altro elemento comune tra *Zapiski iz męrtvogo doma* e *lagernaja literatura* è la ritrosia a narrare nel dettaglio l'agghiacciante routine quotidiana del lavoro forzato. Dostoevskij evita di diffondersi in un lungo racconto che rischierebbe di diventare ripetitivo e monotono. Basti citare ciò che scrive riguardo agli ultimi anni della sua detenzione:

Записывать ли всю эту жизнь, все мои годы в остроге? Не думаю. Если писать по порядку, кряду, все, что случилось и что я видел и испытал в эти годы, можно было, разумеется, еще написать втрое, вчетверо больше глав, чем до сих пор написано. Но такое описание поневоле станет наконец слишком однообразно (Dostoevskij 1956, 685-686).

Tutta la narrazione di *Zapiski iz męrtvogo doma* è incentrata su blocchi cronologici relativi quasi esclusivamente al primo anno di detenzione, corredati da altri momenti narrativi (ad esempio, quello sulla degenza in ospedale, che interrompe l'andamento diacronico dell'opera) sparsi nel testo e dalle pagine finali dedicate ai mesi immediatamente precedenti il rilascio. Tra le pagine dello scritto dostoevskiano, trovano posto descrizioni generiche sulle giornate tipo, inframmezzate da eventi particolari. Una struttura narrativa del tempo materiale, questa, che si ritrova in quasi tutte le memorie e le opere di *lagernaja literatura*, che non a caso vedono un proliferare di racconti brevi (pensiamo a Šalamov, ma anche a Georgij Demidov, cfr. Demidov 2008), una brevità motivata anche dall'impossibilità di trasformare la quotidianità della vita del campo in letteratura – con l'eccezione di *Odin den' Ivana Denisoviča* (Solženicyн 1971), capace di risolvere il problema descrivendo un'unica giornata e riuscendo a esprimere, con questo *escamotage* sineddótico, l'idea della 'perpetua quotidianità' del campo.

La vicinanza tra *Zapiski iz męrtvogo doma* e la *lagernaja literatura* risulta quindi evidente, nonostante alcune differenze marcate dal contesto storico e dalla diversa intensità della violenza di stato:



a tal proposito, va sottolineato l'enorme iato esistente tra lo scritto dostoevskiano e la letteratura legata al gulag per quanto riguarda tematiche di 'sopravvivenza' quali il gelo, la fame e il terrore, che vengono citati *en passant* da Dostoevskij.<sup>16</sup> La riprova di tale vicinanza è la evidente continuità tra alcune scene descritte in *Zapiski iz mērtvogo doma* e riprese da memorie di gulag, che fanno ipotizzare un'influenza diretta – conscia o inconscia – dello scritto dostoevskiano su alcuni *lagenye memuary*. Un esempio valido può essere il raffronto tra le considerazioni di Dostoevskij sull'ingiustizia nell'affibbiare lavori del tutto inutili ai detenuti e un'analoga scena inclusa nelle memorie di Michail Nikonov-Smorodin:

Мне пришло раз на мысль, что если б захотели вполне раздавить, уничтожить человека, наказать его самым ужасным наказанием, так что самый страшный убийца содрогнулся бы от этого наказания и пугался его заранее, то стоило бы только придать работе характер совершенной, полнейшей бесполезности и бессмыслицы. Если теперешняя каторжная работа и безынтересна и скучна для каторжного, то сама по себе, как работа, она разумна: арестант делает кирпич, копает землю, штукатурит, строит; в работе этой есть смысл и цель. Каторжный работник иногда

---

<sup>16</sup> Ecco un esempio riguardante le rigide condizioni climatiche: «Да и вообще ни один майдан не мог обойтись без прислужника. Его нанимали обыкновенно игроки все вообще, на всю ночь, копеек за пять серебром, и главная его обязанность была стоять всю ночь на карауле. Большею частью он мерз часов шесть или семь в темноте, в сенях, на тридцатиградусном морозе, прислушиваясь к каждому стуку, к каждому звону, к каждому шагу на дворе» (Dostoevskij 1956, 449). Sul cibo, va notato che Gorjančikov-Dostoevskij afferma chiaramente di non avere avuto problemi particolari, di avere avuto razioni supplementari grazie alle sue disponibilità economiche e che, in generale, il cibo non era né poco né orribile (eccezion fatta per gli *šči* pieni di scarafaggi): «Также и пища показалась мне довольно достаточною. Арестанты уверяли, что такой нет в арестантских ротах европейской России. Об этом я не берусь судить: я там не был. К тому же многие имели возможность иметь собственную пищу. Говядина стоила у нас грош за фунт, летом три копейки. Но собственную пищу заводили только те, у которых водились постоянные деньги; большинство же каторги ело казенную. [...] Хлеб наш был как-то особенно вкусен и этим славился во всем городе. Приписывали это удачному устройству острожных печей. Щи же были очень неказисты. Они варились в общем котле, слегка заправлялись крупой и, особенно в будние дни, были жидкие, тощие. Меня ужаснуло в них огромное количество тараканов. Арестанты же не обращали на это никакого внимания» (Dostoevskij 1956, 411).

даже увлекается ею, хочет сработать ловчее, скорее, лучше. Но если б заставить его, например, *переливать воду из одного ушата в другой, а из другого в первый*, толочь песок, перетаскивать кучу земли с одного места на другое и обратно, - я думаю, арестант удавился бы через несколько дней или наделал бы тысячу преступлений, чтоб хоть умереть, да выйти из такого унижения, стыда и муки. (Dostoevskij 1956, 410)

Всякие работы проводились через охрану. Охранник не столько охранял порученную ему партию заключенных, сколько старался сделать работу наиболее мучительной, а иногда бессмысленной. Образцом такой бессмысленной работы можно считать выдумку палача Вейса (Секирный изолятор), *заставлявшего заключенных носить ведрами воду из одной проруби Савватьевского озера в другую* (Nikonov-Smorodin 1938, 104).<sup>17</sup>

La consonanza tra i due testi è evidente: coincidenza, cripticitazione o paradossale ispirazione dostoevskiana del carceriere o del memorialista? La risposta ad un simile quesito esula dai propositi del presente studio: fatto sta che il brano citato (come anche quello precedentemente menzionato di Herling sull'elemosina, oltre a tanti altri) è solo uno dei numerosi esempi che testimoniano non solo la vicinanza, ma anche una certa continuità tra lo scritto dostoevskiano e la *lagernaja literatura*: un'eredità artistica che ricollega l'opera di Dostoevskij ad una pagina della letteratura russa che, supponiamo, mai lo scrittore avrebbe immaginato sarebbe stata scritta.

#### Bibliografia

- Achmatova 1999 A. Achmatova, *Rekviem* in Id., *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Ellis Lak, Moskva 1999, t. III, pp. 21-30.
- Adamova-Sliozberg 1993 O. Adamova-Sliozberg, *Put', Vozvraščenie*, Moskva 1993.
- Avvakum 1997 Avvakum Petrovič, *Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe i drugie ego sočinenija*, Svarog, Moskva 1997.
- Bukovskij 1978 V. Bukovskij, *I vozvraščaetsja veter*, Chronika, New York 1978.

<sup>17</sup> Il corsivo dei passi in entrambi i brani citati è mio.

- Carpi 2008 G. Carpi, *Verso Raskol'nikov. Dostoevskij fra letteratura e politica 1856-1865*, Tipografia editrice pisana, Pisa 2008.
- Čechov 1957 A. P. Čechov, *Ostrov Sachalin* in Id., *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva 1957, t. X, pp. 39-379.
- Čechov 1957b A. P. Čechov, *Suvorinu A. S., 2 janvarja 1894*, in Id., *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva 1957, t. XII, pp. 42-43.
- Demidov 2008 G. Demidov, *Čudnaja planeta. Rasskazy, Vozvraščenie*, Moskva 2008.
- Dioletta Siclari 1993 A. Dioletta Siclari, *Il viaggio da Pietroburgo a Mosca di A. N. Radiščev: linee di una concezione filosofica*, «Cuadernos de Ilustración y Romanticismo», 3 (1993), pp. 167-185.
- Dostoevskij 1956 F. M. Dostoevskij, *Zapiski iz mērtvogo doma*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva 1956, t. III, pp. 389-702.
- Dostoevskij 1985 F. M. Dostoevskij, *Pis'mo M. M. Dostoevskomu, 10 janvarja – 22 fevralja 1854. Omsk*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Leningrad 1985, t. XXVIII/1, pp. 166-174.
- Fokin 2007 P. Fokin (sost.), *Dostoevskij bez gljanca*, Amfora, Sankt-Peterburg 2007.
- Geller 1977 M. Geller, *Il mondo dei lager e la letteratura sovietica*, Edizioni Paoline, Roma 1977.
- Gor'kij 1952 M. Gor'kij, *Po sojuzu sovetov*, in Id., *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva 1952, t. XVII, pp. 201-232.
- Grossman 2005 V. Grossman, *Žizn' i sud'ba*, U-Faktorija, Ekaterinburg 2005.
- Herling-Grudziński 2000 G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 2000.

- Mal'cev 1976 Ju. Mal'cev, *L'altra letteratura (1957-1976): la letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn*, La casa di Matriona, Milano 1976.
- Margolin 1952 J. Margolin, *Puteščestvie v stranu ze-ka*, Izd.vo im. Čechova, New York 1952.
- Martini 2002 M. Martini, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, B. Mondadori, Milano 2002.
- Nikonov-Smorodin 1938 M. Z. Nikonov-Smorodin, *Krasnaja katorga*, Izd-vo N.T.S.N.P., Sofia 1938.
- Ožegov, Švedova 1992 S. Ožegov, N. Švedova, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka, Az'*, Moskva 1992.
- Pascal 1987 P. Pascal, *Dostoevskij: l'uomo e l'opera*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 61-83.
- Rossi 2006 J. Rossi, *Manuale del gulag*, Ancora del Mediterraneo, Napoli 2006.
- Šalamov 1998 V. Šalamov, *Na predstavku*, in Id., *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, Chudožestvennaja literatura i Vagrius, Moskva 1998, t. I, pp. 8-13.
- Snegov 1991 S. Snegov, *Jazyk, kotoryj nenavidit*, Prosvet, Moskva 1991.
- Solženicyn 1971 A. Solženicyn, *Odin den' Ivana Denisoviča*, London-Canada 1971.
- Strada 1989 V. Strada *et alia*, *Storia della letteratura russa*, vol. III/3, Einaudi, Torino 1989.
- Taganov 1998 L. Taganov, *Poezija Gulaga*, in L. Bykov (a cura di), *Voprosy ontologičeskoj poetiki: potaënnaja literatura. Issledovanija i materialy*, Ivanovskij Gos. Un., Ivanovo 1998, pp. 80-86.
- Toker 2000 L. Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington, Indianapolis 2000.
- Tolstoj 1955 L. Tolstoj, *Voskresenie*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1955.
- Trifonov 1983 Ju. Trifonov, *Dom na naberežnoj*, Ardis, Ann Arbor 1983.
- Tuominen 1983 A. Tuominen, *The Bells of the Kremlin*, University Press of New England, Hanover and London 1983.

- Volkonskaja 1956 M. N. Volkonskaja, *Zapiski knjagini M. N. Volkonskoj*, Čitinskoe knižnoe izdatel'stvo, Čita 1956.
- Zabolockij 2002 N. Zabolockij, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2002.

Корнелия Ичин

ГРОТЕСК В СОВЕТСКОМ КИНО 20-Х ГОДОВ: *ПРИКЛЮЧЕНИЯ  
МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ И ШИНЕЛЬ*

В начале советского кино помимо агитационных и документальных кинокартин снималось много кинокомедий, в которых смех был поставлен «на службу революции». Первой агиткомедией такого типа стала *Сказка о попе Панкрате*, которую по поэме Демьяна Бедного на скорую руку снял Преображенский в 1918 году. Однако одним из первых шедевров советского кино стала картина *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков* Льва Кулешова, снятая в 1924 году. Когда первая студия Госкино в ноябре 1923 года предоставила возможность Кулешову показать, что может вместе со своей группой сделать после трех лет подготовки и показов «кино без пленки», он решился снять эксцентрическую комедию, чтобы продемонстрировать свою теорию и показать владение киноискусством – монтажом и юмором в создании персонажей и ситуаций. В мировом кино того времени царил юмор Бастера Китона, Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда, Макса Линдера. Правда, в 1924 году, когда Кулешов приступал к съемкам, почти никто в стране советов не видел фильмов Чарли Чаплина, несмотря на то, что № 3 журнала «Кино-фот» был посвящен американскому актеру, однако комедии Макса Линдера постоянно были в прокате и они стали точкой отчета для советского кинематографиста: он должен был одержать конкуренцию зарубежного кинопроизводства. Это было испытанием для Кулешова, тем более, что он свои методы в создании фильма проверял на американских мастерах кино, в которых восхищался в первую очередь умением передать движение.

В своей статье *Американщина* (1922) он констатирует, что публика больше всего реагирует на иностранные фильмы,

причем «американского производства», и на «детективные сюжеты» (Кулешов 1922б, 14). Исходя из этого, он приходит к выводу, что основным в сюжете сценария является «интенсивность в нарастании действия – динамичность построения», вследствие чего «для кинематографа нет более вредного проявления литературности, чем психологичность, т. е. внешнее бездействие сюжета» (Кулешов 1922б, 14).<sup>1</sup> Отрицая психологическую картину, Кулешов в тексте *Искусство, современная жизнь и кинематография* приветствует американские детективы и трюки, и одновременно предвещает в советском кино появление новой картины, которая будет снята «по закономерному сценарию, с предметами закономерно сконструированными во времени и пространстве и с действием необходимых людей-натурщиков» (Кулешов 1922а, 2).<sup>2</sup>

В следующем, 1923 году Кулешов писал, что его цель – создать «фильм приключений, происходящих в СССР, фильм, в котором сильные люди побеждают все препятствия и врагов» (Кулешов 1923). Таким фильмом явились *Приключения мистера Веста в стране большевиков*. Сюжет фильма был гротескный: московские мошенники пытаются одурачить заезжего американского сенатора, изображая специально для него «ужасы большевизма», которые совпадают с антибольшевистской пропагандой в американской прессе (под воздействием которых Вест берет с собой телохранителя – ковбоя Джедди). На помощь американцу приходят настоящие большевики, которые разобличают шайку бандитов и показывают гостю красоту новой Москвы – первомайский парад у кремлевских стен на Красной площади. Острый

---

<sup>1</sup> Ср. также: «В наибольшей кинематографичности, в наличии максимума движения, в примитивном героизме, в органической связи с современностью лежит успех американских картин» (Кулешов 1922б, 14).

<sup>2</sup> Интересно, что о работе и экспериментах Кулешова с кино-актерами пишет и Павел Шеффер для «Берлинер Тагеблад»; текст этот приводит «Кино-фот» в переводе на русский язык («Эта школа есть школа для Европы или будет ею»; «Там создается лучшая в мире труппа кино-артистов»; «Безукоризненное построение всех движений. Ничего случайного – все строго определено»; «вне всяких пределов игра госпожи Хохловой [...] Актриса с совершенной мимикой»; «Москва принесет в Европу высокую кинематографию, которая создается этими людьми в кино-школе») (Шеффер 1922, 9).

российский гротеск сочетался здесь с приемами американской «комической», вестерн и детективной кинематографии, особенно в области передачи движения и монтажа. Установка режиссера на хеппи-энд также была под влиянием американской кинематографии. По мнению Н. Лебедева, фильм был задуман сценаристом Асеевым как двойной памфлет: «на лживую буржуазную прессу и верящих ей американских обывателей и одновременно – на наиболее распространенный жанр зарубежного буржуазного кинематографа того времени – «кинодетектив»» (Лебедев 1965, 219).<sup>3</sup> По сути, Кулешов в создании своей кинокартины использует гротеск, поскольку он основывается «на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры», как определяют авторы *Литературного энциклопедического словаря* (ЛЭС 1987, 83), чтобы передать конфликт в восприятии советской действительности американцем Вестом (посредством американской газеты), шайкой бандитов (поддельвающей действительность под американскую газету) и настоящими большевиками – спасателями мистера Веста, которые символизируют новую Москву.

Гротеск в картине Кулешова поддерживался и актерской игрой, основанной на движении, в противовес работе театрального актера (мхатовского) над ролью, основанной на психологическом переживании. Работая с актером, Кулешов настаивает на том, чтобы актер мысль и чувство с научной точностью высказывал мимикой и положением тела, по-видимому, под влиянием не только американского кино, но и «биомеханики» Мейерхольда, а также мастерства Чаплина, которого называл «первым учителем»; Шарло для него был доказательством правильного пути – пути «точных расчетов и экспериментальных работ» в изучении человеческого тела как механизма (Кулешов 1922в, 4-5). Экстатичная мимика и жесты актеров Хохловой, Пудовкина, Подобеда, Барнета идеально соответствовали пародийному стилю фильма. Показанная в

---

<sup>3</sup> Замечание Н. Лебедева о двойном памфлете повторит и П. Кенез в своей книге, правда, без ссылки на русского автора (Kenez 1992, 47). В духе времени, Н. Лебедев ставит замечание Кулешову за то, что в фильме были смещены смысловые акценты, отчего «исчезла сатирическая интонация и вместо памфлета на зарубежные буржуазные нравы получилась безобидная эксцентрическая комедия» (Лебедев 1965, 220).



фильме игра явились новым этапом в актерском кино-мастерстве.<sup>4</sup> Если в начале 20-х киносистемы знали фильмы без героев (*Стачка* Эйзенштейна, 1924; *Кино-глаз* Дзиги Вертова, 1924), для Кулешова картина немислима без героя-деятели. Его героизм должен быть простым, а сам герой храбрым, быстрым и сильным. На фильме, заполненном динамическими событиями, зрителю думать и выбирать некогда – «время у него остается лишь для того, чтобы чувствовать» (Левидов 1928, 62-63). Кулешова критиковали за его установку на динамическое развертывание сюжета, на быструю смену кадров, на тело – инструмент актера в проделывании гэгов или мимики. Р. Юренев упрекал Кулешова в том, что, изменив сценарий Асеева под воздействием увлечения «построением кинематографического действия, монтажом, трюками, работой натурщиков», он «смягчил сатирическое звучание сценария», в силу чего сцены с авантюристами разрастались, а образ мистера Веста «отступал на задний план, померк, отчего притупился и сатирический смысл фильма» (Юренев 1964, 83). Откровенно критиковал фильм Кулешова и Виктор Шкловский – за пропуски в построении сюжета, за то, что он не был русским; однако *Мистер Вест* завоевал публику именно своим американским стилем – быстротой и простотой зрелища (Вейнштейн 1924, 4).<sup>5</sup>

В отличие от Лебедева, мнение которого диктовали идеологические требования эпохи, Д. Янгблад высказывает противоположную точку зрения, согласно которой острота сатиры и высокий уровень игры прежде всего «блестящей актрисы» Хохловой, которая была «далеко от традиционных героинь немого кино», сделали фильм Кулешова класси-

---

<sup>4</sup> М. Ямпольский пишет об экспериментах Кулешова и новой антропологии актера, которая уже в 1912 была разработана Делсарте, Делкроце и Д'Удине и которая, после перевода их работ на русский язык, нашла применение в петербургской школе Д. Мусиной-Озаровской (1913-1914), что потом откликнется в работе Владимира Гардина с актером-натурщиком в 1918, а несколько позже и в школе киноактера – экспериментальной студии, а также в фильмах Кулешова (Yampolsky 1996, 45-67).

<sup>5</sup> В анкете журнала «Советский экран» в 1925 году Кулешов повторит свое положение о необходимости «изучить ремесло во всех его деталях» и «научиться делать доброкачественные картины, продуманно и безукоризненно выполненные» (Режиссеры о себе 1925, 10).

ческим в его жанре (Youngblood 1991, 33). Р. Янгиров говорит о том, что «штампами «психологической школы» игры герой Подобеда – «дурак, идиот, болван или остолоп» – делал свой образ многозначным» (Янгиров 2011, 164). Исследователь указывает, что «немногие из современников, исследователей и биографов разглядели за эксцентричностью и внешней конъюнктурностью фильма его пародийные аллюзии и «внутренние остроты»» (Янгиров 2011, 164-165). Это прежде всего заметно в образе Жбана, играющего роль обездоленного дворянина, оставшегося без особняка, переживавшего за судьбу Большого театра и т. д. Конечно, темп фильма и монтажные приемы затруднили их восприятие, хотя они, по мнению Р. Янгирова, «несли на себе значительную смысловую нагрузку, углублявшую общий режиссерский замысел и генетически связанную с социокультурными мифами времени» (Янгиров 2011, 165). Добавим и то, что *Мистер Вест* включал в себя и гротескные метакинематографические элементы, какими представляются, например, сцены розыгрыша якобы графини – Хохлаковой, притворившейся связанной к столбу (с явным намеком на психологические драмы дореволюционного кино с участием Веры Холодной), или же, шайки разбойников, репетировавшей борьбу с саблями в духе пиратов (с явным намеком на приключенческое, детективное кино). Все это оставалось незамеченным, однако все это создавало основу для развития будущего советского кино.

Поэтому кулешовские разработки киноискусства, его посвященность теории и практике советского кино Р. Тейлор в своей книге *Политика советского кино 1917-1929* назовет ключевыми; согласно Р. Тейлору, Кулешов прежде всего «был ответственным за создание самостоятельной роли кино, в отличие от театра, в частности, через акцент на динамическом движении и монтаже» (Taylor 1979, 138).<sup>6</sup>

Поскольку в советском кинематографе смех должен быть непременно «полезным» для общества, советская сатирическая комедия увлекается гротеском Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина. Используя новые художествен-

---

<sup>6</sup> Далее Тейлор подчеркивает существенную роль Кулешова в становлении теории монтажа Сергея Эйзенштейна, который, в противовес Кулешову, заговорит о «монтаже аттракционов» (Taylor 1979, 138).

ные приемы, режиссеры пытаются следовать литературной традиции во избежание цензуры, которая строго следит за тем, чтобы в сатире и гротеске фильмов не было и оттенка высмеивания нового государственного строя. Так, например, к Гоголю обращаются учредители Фабрики эксцентрического актера Георгий Козинцев и Леонид Трауберг. Они снимают картину *Шинель* по мотивам гоголевских повестей *Шинель* и *Невский проспект* (включая фразу из *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*) в 1926 году (по сценарию Ю. Тынянова). Фильм *Шинель* породил на фоне воцарившегося после *Стачки* (1924) и *Броненосца Потемкина* (1925) Эйзенштейна массового героя настоящего эксцентрического героя-актера Башмачкина-Костричкина с фигурой в виде вопросительного знака и походкой на подкашивающихся ногах.

В фильме фэкссов гротеск, мистика, фантастика и эротика уживались друг с другом. По замечанию Е. Добина, «образ ночи господствовал в картине», это – «единственный фильм, построенный исключительно на ночных съемках» (Добин 1961, 111). Это не случайно. Таким образом режиссеры вводили в фильм русскую литературную традицию, изображающую Петербург городом-призраком, городом теней, городом, пожирающим своих жителей (начиная с пушкинского *Медного всадника* и вплоть до стихотворений *Петербург* Иннокентия Анненского или *К Медному всаднику* Валерия Брюсова). Так, благодаря ночи, и заснеженная площадь, по которой проходил Акакий Акакиевич, рисовалась огромной, мрачной пустыней, в которой он обретет свою смерть. Статуя возносилась ввысь, грозяще простирая свою руку. Сфинксы на набережной Невы, окутанные ночью, преображались в живые существа, которые надсмехались над Башмачкиным. Козинцев и Трауберг своей любовью к гротеску показывали Акакия Акакиевича всегда уменьшенным по отношению к окружающему его миру – к портному, к чайнику, к должностному лицу, ко всему в Петербурге, к самому Петербургу.

Тынянов своей обработкой *Шинели* (заставил Башмачкина сделать подлог в одном судебном деле; появилась барышня из веселого дома) отходил от трафаретов в толковании повести Гоголя, выведивших в первый план заботу о «маленьком

человеке».<sup>7</sup> Тынянов, Козинцев и Трауберг поставили перед собой задачу создать гоголевскими приемами самостоятельное кинематографическое произведение, «вскрыть в художественной манере Гоголя причудливое перевоплощение реальности в фантастику» (Херсонский 1965, 149-150), экспрессивностью сочетаний кадров с оживающими предметами и окостеневавшим Башмачкиным повлиять на зрителя и его восприятие здешнего и нездешнего, рационального и иррационального, одушевленного и неодушевленного. Сам же Тынянов признавался, что при создании фильма у фэкссов и у него были иные цели: *Шинель* была полемической по отношению к *Коллежскому регистратору* Желябужского, «ставила по-новому вопрос о “классиках” в кино» (Тынянов 1977, 347). Опыт театральной эксцентрики (заложенный в *Женитьбе* Гоголя) фэкссы перенесли в кино. Таким образом сам фильм для них стал поиском новых изобразительных средств самого кино (оттуда гиперболизация и фантастика, а также сюжетные изменения – поход за девушкой, цирковые номера, сцена в бане).

Используя опыт немецкого экспрессионизма в кино (Мурнау и Вине, в первую очередь), фэкссы в гофманианской манере создают образы и обстановку в *Шинели*. Ирреальные декорации, фантастическая игра актеров, контрастные сопоставления сна и действительности, мистическое освещение и гротесковая композиция кадров – все это передавало кинематографическими средствами фантазмагорическую игру с реальностью, которая имела в литературном сценарии. Башмачкин двигался как заводная кукла, движения его были ритмически механизированными, зачастую сугубо замедленными; жесты и мимика его были действующе странными, шел мелкими шажками, совершал повороты под прямым углом, согнулся в коленях до пола. Художник сцены построил деформированные декорации: огромный крендель над входом в кофейную, уличный фонарь на углу Невского, комната с кривыми и косыми стенами, чайник огромных размеров. В построении кадров режиссеры широко используют гротесковое сопоставление людей и вещей, в чем большую роль игра-

---

<sup>7</sup> Так, например, по мнению Х. Херсонского, Тынянов не сумел сохранить в киноповести «боль обижаемого маленького человека», как у Гоголя (Херсонский 1965, 149).

ют ракурсы камеры и масштабы сцен: крошечная фигура Башмачкина появляется на фоне громадных гранитных и чугунных монументов и заборов, ограбление Башмачкина совершают разбойники огромного роста, фигура Башмачкина исчезает в новой шинели, как исчезает под кипой бумаг или множеством перьев (в фильме играют и люди, и вещи – крендель вытягивается в форму сердца, когда Башмачкин влюбляется; новая шинель, как живая, движется навстречу хозяину; огромный чайник участвует облаками пара). Операторы выбирали необычайные ракурсы, использовали световые контрасты, глубокие тени, добиваясь впечатления экспрессионистской живописи. Сон Башмачкина можно назвать шедевром операторской работы: зритель видел на экране нечто лишённое четких очертаний, что было плодом фантазий: шинель, из которой появлялась зажиточная женщина, и слуга, одетый в ливрею, передавали мечту героя о семейном уюте. Эта фантазмагория всплывала из подсознания Башмачкина и это удалось оператору донести до зрителя впервые в советском кино.

Однако современники не были благосклонны к фильму Козинцева и Трауберга. Ипполит Соколов в своей рецензии назвал *Шинель* неудачной мыслью, которая трактовала гоголевскую повесть по статье Б. Эйхенбаума *Как сделана Шинель Гоголя*, почерпнув «не “гуманность” и “патетику”, а ирреальность, фантастику, бред, химеричность и гротеск» (Соколов 1926, 28). Действительно, Эйхенбаум в своей знаменитой статье писал, что гротеск требует, чтобы «описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний», и чтобы это делалось с целью «открыть простор для игры с реальностью», так, чтобы обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказывались «в этом заново построенном мире недействительными», и чтобы «всякая мелочь» могла вырасти до «колоссальных размеров» (Эйхенбаум 1927, 162, 163). Этим указаниям следовали и Тынянов, как сценарист, и фэкссы, как режиссеры. Гротескная гиперболизация маленьких деталей в кинофильме, вроде перьев и дел в конторе, или занавеса, часов и стола у должностного лица, стала приемом, который воплощал основные положения

статьи Эйхенбаума.<sup>8</sup> Что же касается самой постановки, И. Соколов отмечает в картине сильное влияние экспрессионизма Роберта Вине (*Кабинет доктора Калигари*), которым Козинцев и Трауберг хотели «осовременить гофманство классического Гоголя» и, заодно, «гротескно, иронично и убийственно» показать «петербургский период в русской истории» (Соколов 1926, 28).<sup>9</sup>

Другой современник Козинцева и Трауберга, Б. Алперс, отмечал в своих рецензиях на фильм, в частности в тексте *Мертвое искусство* (1929), что отличительные черты фэсов – «обращение к старине, романтическая влюбленность в прошлые века, в “красивую”, нарядную внешность давно ушедшей жизни» и что «основной прием Фэсов – стилизация, подделка под старину», которые идут «от чисто внешнего и опираются на старинные гравюры, на изучение живописного и литературного стилей» (Алперс 1995, 36). Он оценивает стилизаторство Фэсов как «шаг назад», ибо «лишает фильм движения» (Алперс 1995, 37), что, в свою очередь, говорит о влиянии дискуссий 20-х (с легкой руки Кулешова) о роли движения в кино на рассуждения Алперса. С другой стороны, в статье *Эксперименты и стандарты* Алперс пишет, что фэсы в *Шинели* дают «стилизованную картину гоголевского Петербурга с его мрачной фантастикой, со скользящими тенями Невского проспекта» (Алперс 1995, 45).<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Даже замечания о гротескно рассказанной смерти Акакия Акакиевича «с чередованием комических и трагических подробностей», и о концовке повести Гоголя, как эффектной апофеозе гротеска, который превращается в свою противоположность («привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: “тебе чего хочется?” и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь») (Эйхенбаум 1927, 164, 165), все это нашло отражение в фильме Козинцева и Трауберга.

<sup>9</sup> Вслед за Соколовым и Н. Лебедев утверждал, что гоголевская *Шинель* была превращена Тыняновым в «гофманианский гротеск» под воздействием трактовки гоголевского текста Эйхенбаумом в статье *Как сделана Шинель* (Лебедев 1965, 377). Поэтому и Козинцева и Трауберга, согласно Лебедеву, занимала не столько идея будущей картины, сколько «возможность стилизаторского эксперимента», ибо их увлекали «поиски кинематографического эквивалента тем странным (остраненным!) образам и той ирреальной атмосферы, из которых был соткан сценарий *Шинели*» (Лебедев 1965, 377).

<sup>10</sup> Современный исследователь В. Мильдон считает, что обращение к Гоголю было поводом к эксцентрике, и даже «такая страшная сцена, как

Правда, критика отрицательно встретила фильм *Шинель*, отмечая, что эквивалент стиля Гоголя не удалось найти, и что, несмотря на эксцентрический гротеск и очевидное мастерство, «лента не захватывает». Фильм был задуман Тыняновым не как иллюстрация классика, а как фантазии в духе Гоголя, и в предисловии к сценарию он определял, как должен выглядеть Петербург: «путем смещения пространственных элементов, смещения контрастов дать гротескный гоголевский Петербург, показывая при этом какой-нибудь угол, какую-нибудь деталь перспективы» (Бутовский 2004, 133). Я. Бутовский, ссылаясь на высказывания самого Козинцева о Петербурге начала 20-х, приходит к выводу, что он создал в фильме «органичный сплав “реального” и “приснившегося” Петербурга-Петрограда» (Бутовский 2004, 132). Все замечания касались в основном перевоплощения литературного сочинения в кинематографическое. Спор о литературе и кино, вернее, об олитературенном кино, который велся в советской кинематографии как раз в 20-е годы и который должен был четко отмежевать советское от дореволюционного, опиравшегося на литературу кино, по-видимому, откликнулся и в восприятии фильма *Шинель*. Не все критики соглашались с Эйхенбаумом в том, что литература входит в кино теми своими сторонами, которые отвечают его «стилевым и жанровым потребностям», о чем он писал в тексте *Литература и кино*, тем более с его утверждением, что в киноречи фильма *Шинель* были найдены «аналогии стиливым принципам литературного произведения» (Эйхенбаум 1927, 301).

Фильму больше повезло в чисто кинематографическом восприятии. Фантастические образы Петербурга в *Шинели*, по справедливому замечанию И. Соколова, были навеяны экспрессионистским фильмом Вине *Кабинет доктора Калигари*. На просмотре фильма Вине в 1987 году и сам Трауберг заявил, что картина повлияла на кино 20-х и в особенности на *Шинель*. В своем исследовании, посвященном параллели между *Шинелью* и *Кабинетом доктора Калигари*, Н. Зоркая указывает, что в *Шинели* «было достигнуто полное преобразование» схем, идущих от *Калигари*, что «действие полностью

---

наказание палками сквозь строй производит впечатление пантомимы, неудачной имитации», что можно сказать и об эпизоде глумления над Башмачкиным – «клоунада, жестокий гротеск» (Мильдон 2007, 93, 94).

вынесено было на натуру и в реальные декорации, сохранившие естественную гротескность и фантастичность» (Зоркая 2002, 59). По мнению Н. Зоркой, фэкссы «задумали как бы фантазию на темы Гоголя, кинематографическое эссе о прошлом города, их новой родины, к тому уже Ленинграда» (Зоркая 2006, 141). Грань между реальным и воображаемым была зыбкой. В эпизоде предсмертной ночи Башмакина посещали видения; это была попытка приоткрыть на экране внутренний мир человека, передать его невысказанные и невоплощенные мысли и мечты. Внутренняя жизнь стала кинореальностью. Фэкссы открыли в кино образ холодного, давящего, призрачного Петербурга (в сценах тюремной кареты, пойманного рекрута, сфинкса, который преграждает путь человеку). Вклад фильма *Шинель* в культуру кинематографического языка был поистине большим: кинематографисты научились передавать время и настроение с помощью городского пейзажа, убранства интерьера, предмета в кадре.

И все-таки, уже десятилетие спустя, в ходе «борьбы с формализмом», будет запрещена кинолента *Женитьба* (реж. Э. Гарин и Х. Локшина, 1936), снятая в эстетике фантастического гротеска.

#### Литература

- Алперс 1995      Б. Алперс, *Дневник кинокритика. 1928-1937*, Фонд «Новое тысячелетие», Москва 1995.
- Бутовский 2004    Я. Бутовский, *Григорий Козинцев и золотой век довоенного «Ленфильма»*, «Киноведческие записки», 70 (2004), с. 133.
- Вейнштейн 1024            П. Вейнштейн, *Приключения мистера Веста*, «Кино-неделя», 16 (1924), с. 4.
- Добин 1961        Е. Добин, *Поэтика кинопроизводства. Повествование и метафора*, Искусство, Москва 1961.
- Зоркая 2002        Н. Зоркая, *Доктор Калигари и Акакий Акакиевич Башмачкин*, «Киноведческие записки», 59 (2002), с. 59.



- Зоркая 2006 Н. Зоркая, *История советского кино*, Алетейя, Санкт-Петербург 2006.
- Кулешов 1922а Л. Кулешов, *Искусство, современная жизнь и кинематография*, «Кино-фот», 1 (1922), с. 2.
- Кулешов 1922б Л. Кулешов, *Американщина*, «Кино-фот», 1 (1922), с. 14.
- Кулешов 1922в Л. Кулешов, *Если теперь...*, «Кино-фот», 3 (1922), с. 4-5.
- Кулешов 1923 Л. Кулешов, *Что надо делать?*, «Кино-газета», 3 (1923), 26 сентября.
- Лебедев 1965 Н. Лебедев, *Очерк истории кино СССР. Немое кино. 1918-1934*, Искусство, Москва 1965.
- Левидов 1928 М. Левидов, *Человек и кино*, Кинопечать, Москва 1928.
- ЛЭС 1987 *Литературный энциклопедический словарь*, Советская энциклопедия, Москва 1987.
- Мильдон 2007 В. Мильдон, *Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы*, РОССПЭН, Москва 2007.
- Режиссеры о себе 1925 *Режиссеры о себе*, «Советский экран», 23 (1925), с. 10.
- Соколов 1926 И. Соколов, *Шинель*, «Кино-фронт», 2-3 (5-6) (1926), с. 28.
- Тынянов 1977 Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Наука, Москва 1977.
- Херсонский 1965 Х. Херсонский, *Страницы юности кино*, Искусство, Москва 1965.
- Шеффер 1922 П. Шеффер, *К снимкам. «Венецианский чулок». 30 сцен в 25 минут*, «Кино-фот», 1 (1922), с. 9.
- Эйхенбаум 1927 Б. Эйхенбаум, *Литература. Теория. Критика. Полемика*, Прибой, Ленинград 1927.
- Юренев 1964 Р. Юренев, *Советская кинокомедия*, Наука, Москва 1964.

- Янгиров 2011 Р. Янгиров, *Другое кино. Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века*, Новое литературное обозрение, Москва 2011.
- Kenez 1992 Р. Kenez, *Cinema and Soviet Society. 1917-1953*, Cambridge University Press, New York 1992.
- Taylor 1979 R. Taylor, *The Politics of The Soviet Cinema 1917-1929*, Cambridge University Press, Cambridge – London – New York – Melbourne 1979.
- Yampolsky 1996 M. Yampolsky, *Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor*, in *Silent Film*, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1996.
- Youngblood 1991 D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era. 1918-1935*, University of Texas Press, Austin 1991.



УЛЬРИКЕ ЕКУЧ

*ПОЕМА НА ПОБЕДЫ РОССИЙСКОГО ВОИНСТВА... НАД ТАТАРАМИ  
И ТУРКАМИ (1770) ВАСИЛИЯ ПЕТРОВА. ПОПЫТКА  
ЭКСПЕРИМЕНТА С ЭПИЧЕСКОЙ ФОРМОЙ?*<sup>1</sup>

Процессу трансформации русской литературы в литературу Просвещения во второй трети XVIII века сопутствовало кардинальное обновление не только русского литературного языка и метрики, но и системы жанров. Михаил Ломоносов ввёл вместе с силлабо-тонической системой стихосложения хвалебную оду, которая стала впоследствии ведущим лирическим жанром, Александр Сумароков – классицистическую поэтику и в особенности трагедию и комедию. Василий Тредиаковский освоил в своих переводах и переложениях из французского целый ряд новых форм и средств выражения, как-то, аллегорический любовный роман (*Езда в остров любви*), большое физикотеологическое дидактическое стихотворение (*Феотия*), трансформированный в поэму (*Тилемахида, или Странствование Тилемаха*, 1766) роман воспитания Фенелона. Адаптация героического эпоса, который призван был отображать поворотные моменты в истории, оказалась долгим и сложным процессом, осуществлённым после ряда попыток Кантемира и Ломоносова лишь Михаилом Херасковым в *Россияде* (1779).

До сих пор исследователи русской поэмы XVIII века сосредоточивали своё внимание на героической эпопее, находившейся в центре внимания современников, или на отдельных авторах и произведениях. Единственная крупная монография, посвящённая развитию поэмы XVIII-го, начала XIX-го веков, – это монументальный и методологически во многом устаревший труд А. Н. Соколова (1955); это же и единствен-

---

<sup>1</sup> Я благодарной доктору Клавдия Смола за перевод статьи на русский язык, У. J.

ная работа, в которой героическая поэма рассматривается в более широком контексте, в контексте описательной и шутильной поэмы, поучительного стихотворения, а также былины. Петер Тирген (Thiergen 1970) ограничивается героическими эпопеями Хераскова и, таким образом, случаями удавшейся реализации эпического жанра. Эдди Веда (Weeda 1999) анализирует русскую героическую поэму с точки зрения его функции в изображении российских властителей и формирования русского национального самосознания. Почти не изучены в данный момент контексты других жанров XVIII века, в особенности второй его половины, прежде всего влиятельной в духовно-семинарской среде традиции барочной силлабической поэзии. Лишь в работе Н. Ю. Алексеевой о развитии русской оды XVIII века учитывается как силлабический вариант оды, так и смещения в системе жанров и их значение для соответствующих видов текста. Исследовательница указывает, например, на тот факт, что в 1770-х годах внимание к центральному жанру оды ослабевает и интерес смещается на развитие национальной эпопеи (Алексеева 2005, 307-308). Насколько живой во второй половине XVIII века была силлабическая традиция, которую пестовали Киевская и Московская духовные академии, показывает и творчество Василия П. Петрова.

Василий Петров (1736-1799) представляет собой явление исключительное на российской литературной сцене Екатерининской эпохи – как в силу своего происхождения, так и своего образования (Алексеева 2005, 276). С 1750-х годов в России начала формироваться дворянская литература классицистического толка, введённая Александром Сумароковым и развивавшаяся в дальнейшем Михаилом Херасковым. Её авторами были воспитанники гимназий кадетских корпусов и Петербургской Академии, а с 1755-го года и выпускники-дворяне Московского университета, всё больше противопоставлявшие себя в качестве особой группы аристократов царскому двору и, с другой стороны, духовной и мещанской литературе. Василий Петров, напротив, происходил из духовного сословия (Кочеткова 1999, 425) и получил образование в Московской Славяно-греко-латинской Академии с её традициями так называемой школьной риторики и силлабической школьной поэзии. По окончании учёбы в 1760 году он становится сначала учителем синтаксиса, а потом риторики и поэзии в Академии и

заслуживает между прочим репутацию весьма одарённого и успешного проповедника. Его литературная карьера начинается в 1766 году, когда по совету своего бывшего школьного товарища Н. Д. Бантыш-Каменского он пишет оду *На карусель*, которую, однако, восприняли неоднозначно: в то время как сама Екатерина и её окружение праздновали рождение нового Ломоносова, ведущие поэты эпохи – Сумароков, В. Майков – ответили критической насмешкой. Они выступили против запутанного, потонувшего в многочисленных инверсиях синтаксиса, нагромождения архаизмов и церковнославянизмов и перечислений имён: в этой поэтике критики увидели возврат к барочному стилю Ломоносова, оставшемуся, казалось бы, уже в прошлом (Гуковский 2001, 232-237), и особенно к «школьной поэзии». Да, критика справедливо указывала на элементы у Петрова духовного «школьного стиля», в то же время Н. Ю. Алексеева замечает, что эта «школьность» являет собой только один из аспектов в целом богатого и разнообразного стилистического оснащения поэта (Алексеева 2005, 285-287). Внимание, которое Петров снискал своей одой, привело к восстановлению его знакомства с Григорием Потёмкиным, восходившего ещё к периоду учёбы последнего в Московской гимназии.<sup>2</sup> Потёмкин, всегда живо интересовавшийся церковными и религиозными вопросами, становится покровителем и меценатом Петрова и решающим образом влияет на его карьеру при дворе Екатерины. В апреле 1769 года царица назначает его титулярным советником и переводчиком при царском кабинете, а немногим позже заведующим библиотеки Эрмитажа и своим личным чтецом (Кочеткова 1999, 426). Петров выступает в роли придворного поэта, одновременно он является автором, который посвящает свои оды не только членам царской семьи, но в большом количестве и государственным деятелям, прежде всего своему покровителю и другу Григорию Потёмкину.

С момента создания своей первой оды в 1766 году Петров с удивительной регулярностью отзывался в своих поэтических текстах на актуальные события, как, например, обнародование Екатерининского *Наказа Комиссии о составлении проекта*

---

<sup>2</sup> Григорий Потёмкин учился в дворянской гимназии Московского университета с 1755 по 1760 год – в период учёбы Петрова в Московской духовной Академии.

нового Уложения или русско-турецкую войну 1768-1774 гг., окончившуюся для России заключением весьма выгодного Кучук-Кайнарджийского мира.<sup>3</sup> Петров воспевал отдельные события войны,<sup>4</sup> взятие крепостей,<sup>5</sup> победы российских войск,<sup>6</sup> греческую экспедицию братьев Орловых,<sup>7</sup> фельдмаршала Румянцова,<sup>8</sup> заключение мира в 1774 году.<sup>9</sup> Среди этих текстов мы находим и написанную в 1770 году *Поему на победы российского воинства под предводительством генерала фельдмаршала графа Румянцова, одержанная над татарами и турками*,<sup>10</sup> составляющую предмет данного исследования. Это единственный текст, который Петров озаглавил поэмой, включив её таким образом в жанровую традицию эпоса и русской рецепции эпоса античного.<sup>11</sup> В дальнейшем мы покажем,

<sup>3</sup> Во время своего путешествия в Англии, длившегося 4 года и осуществленного благодаря покровительству царицы (с августа 1771-го по осень 1775-го годов), Петров постоянно поддерживал контакт с русским посольством и самой Екатериной, которой он регулярно посылал письма, и воспевал крупные события этого периода в одах, продолжая таким образом выполнять обязанности придворного поэта.

<sup>4</sup> *На войну с Турками*, 1769 (Петров 1811, I, 33-39).

<sup>5</sup> *На взятие Хотина*, 1769 (там же, I, 40-49); *На взятие Яс*, 1769 (там же, I, 50-59).

<sup>6</sup> *На победу Российского флота над Турецким*, 1770 (там же, I, 60-71).

<sup>7</sup> *Его сиятельству Графу Григорью Григорьевичу Орлову Генваря 25 дня 1771* (там же, I, 78-82); *На прибытие Графа Алексея Григорьевича Орлова из Архипелага в Санктпетербург*, 1771 (там же, I, 83-86).

<sup>8</sup> *Его сиятельству Графу Петру Александровичу Румянцову Задунайскому*, 1775 (там же, I, 120-128); *Его сиятельству Графу Петру Александровичу Румянцову. На притеснение Турков в разных городах за Дунаем, и воследовавшее от того заключение мира. Писано в Лондоне 1774 года* (там же, III, 168-224); *Его сиятельству Графу Петру Александровичу Румянцову, на прибытие его из-за Дуная в Москву по заключению мира с Турками, 1775 года* (там же, III, 225-230).

<sup>9</sup> *На заключение с Оттоманскою портою мира*, 1775 (там же, I, 87-110); *Его сиятельству Князю Григорию Александровичу Потемкину*, 1775 (там же, I, 111-119).

<sup>10</sup> Полное заглавие звучит так: *Поэма на победы российского воинства под предводительством генерала фельдмаршала графа Румянцова, одержанная над татарами и турками, со времени его военачальства над первою армиею, до взятия города Журжи*.

<sup>11</sup> Остолопов (1821, II, 418-419) определяет «поему» как «всякое произведение, написанное стихами, с подражанием изящной природе» и указывает на атрибуты «эпическая», «эпическая», «эпиграммическая» и др. как на леммы, описывающие отдельные варианты этого жанра. Уже

как Петров попытался изменить требования к жанру эпоса. Для этого мы сначала кратко опишем рецепцию эпических текстов в России XVIII века, а потом обратимся к *Поэме на победы...* с особым учётом реализации в ней жанровых признаков, изображения исторических событий и образов воспетаемых героев.

### 1. Традиции жанра

Европейская эпопея XVII-XVIII веков, образцом которой в поэтике – и также в поэтике Сумарокова – считалась *Энеида* Вергилия, подчинялся следующим правилам: она должна была в художественной форме рассказывать о событиях прошлого, сыгравших решающую роль в истории и последующем развитии данного народа, с эпической дистанции изображать героев и события и в качестве текста большого объёма делиться на песни. Поэма слагалась в форме 6-ударного стиха – в гекзаметре или александринах – ему предшествовали *propositio* (название темы и стилистического регистра) и *invocatio* (обращение к музе); третья часть представляла собой *narratio* (собственно повествование), вводившее читателя *in medias res*.

До 1766 года было предпринято несколько попыток ввести в русскую культуру жанр поэмы по образцу Вергилия – «крайний верх, венец и предел высоким произведениям разума человеческого» (Третьяковский 1752, 118). Кантемир и Ломоносов пытались создать поэму о деятельности Петра Великого, выбрав в качестве предмета изображения переломную эпоху собственной, русской, к тому же недавней истории. Они, однако, не смогли завершить свой замысел: *Петрида* Кантемира (1730) так и не вышла за пределы первой, а *Петр Великий* Ломоносова (1760-1761) за пределы второй песни. Василий Третьяковский переложил роман воспитания Фенелона *Les aventures de Telemaque, fils d'Ulysse* (1699) на изобретённый им дактило-хореический гекзаметр и выдвинул в *Тилемахиде, или Странствование Тилемаха, сына Одиссея, описанное в*

---

сравнение объёма статей, посвящённых понятиям «Поэма» (семнадцать строк) и «Эпический. Поэма Эпическая, Героическая, или Эпопея» (там же, I, 454-523) доказывает преобладание узкого понимания поэмы в XVIII веке.



составе *ироическия пиимы* (1766) второстепенную для героической поэмы функцию поучения на первый план. Публика, однако, не склонна была оценить это произведение (Weeda 1999, 177-196): она насмешливо называла его снотворным (Гуковский 1998, 65-66).

С началом русско-турецкой войны в конце 60-х годов интерес к эпопее резко возрос;<sup>12</sup> А. Н. Соколов усматривает причину подобного интереса в воодушевлении по поводу военных успехов России и прежде всего битвы при Чесме (Соколов 1955, 146). Исследователь называет в целом пять эпических произведений, написанных в этот период: *На преславную победу...* Павла Потёмкина, *Победительную песнь...* Василия Рубана, *Поему на победы...* Петрова (все три 1770 года), *Чесмеский бой* Хераскова (1771) и *Каллиопа, или...* Палладоклиса (1775) (Соколов 1955, 147-148, прим. 1-4). За исключением последнего все перечисленные тексты небольшого объёма, которые Соколов относит к «своеобразному жанру эпической поэмы малой формы» (там же, 147), рассматривая их появление сперва в контексте приуготовления великой национальной эпопеи, осуществлённой Херасковым в 1779 году в *Россияде*; впоследствии эта «малая эпическая поэма» разрослась в самостоятельный вариант и в свою очередь породила до начала 1820-х годов множество текстов. *Поэма на победы...* Петрова относится поэтому с точки зрения Соколова к фазе возникновения обоих вариантов.

Русская литературная культура второй половины XVIII века была отмечена влиянием двух факторов: дворянской литературы и произведений религиозно-духовных авторов. Последние обучались в традиции школьных поэтик Раннего нового времени и стремились продолжить её; пестуемая ими «школьная поэзия» была пронизана в свою очередь воздействием силлабической поэзии XVII-го и XVIII-го веков и восприятием западноевропейских ренессансовых и барочных поэтик (там

<sup>12</sup> Алексеева (2005, 306-308) связывает этот этап новой ориентации на эпопею и повествование в 1770-ых годах с автоматизацией приёмов панегирической – пиндаровской – оды после Ломоносова: это означало также и отход от приёма «воспарения» как высшего выражения экстатического восторга одического поэта и т. о. обращение к более рефлексивному типу «горациевской оды», которая допускала большую дистанцию между лирическим субъектом высказывания и объектом восторга.

же, 43-49). В качестве особого достижения восточнославянских школьных поэтик следует назвать лекции Феофана Прокоповича *De arte poetica*, прочитанные в Киевской Академии в 1704-1705 гг.<sup>13</sup> В духовных школах XVIII-го века её читали в многочисленных списках, которые составили основу преподавания поэзии и риторики. Прокопович, ориентировавшийся на известнейшую скалигеровскую поэтику эпохи Возрождения (там же, 365) – в ней почти не проводилось различия между видами и родами поэзии – посвятил вторую книгу своей поэтики предмету *epica narratio*. Воплощением эпического жанра является для него эпическая поэма, которая есть «*hexametro carmine res gestas virorum illustrium exponens cum fictione*» (Прокопович 1961, 273; «поэтическое прозведение, излагающее в гекзаметрах с помощью вымысла подвиги знаменитых мужей», там же, 386); предмет эпической и героической поэмы (признаки «эпический» и «героический» он употребляет в качестве синонимов) – это «*res gestae regumque ducumque & tristia bella*» (там же, 273; «грозные битвы, деянья царей и вождей знаменитых», там же, 386). *Поэтика* Прокоповича стала предметом широкого восприятия; традицию этого труда поддерживали и развивали Третьяковский, Аполлон Байбаков со своей влиятельной школьной поэтикой, наконец, Остолопов и его *Словарь древней и новой поэзии* (1821), который ознаменовал конец Скалигеровской традиции и подытожил учёность XVIII-го века в целом.

Соколов не связывает, однако, выше упомянутую «поэму малой формы» с более древним жанром эпиникиона, хотя заглавия первых трёх названных им текстов «поэмы малой формы» и указывают явственно на воспевание победы. Отчётливее всего эту тенденцию передаёт название *Победительная песнь...*: его вполне можно прочесть как перевод понятия эпиникиона на русский язык. Остолопов, ссылаясь на Аполлона Байбакова, определяет эпиникион как «поему, которою поздравляют победителя с поражением неприятеля» (Остолопов 1821, I, 401) и таким образом как панегирический текст, который должен был чествовать военного деятеля и его

---

<sup>13</sup> О широком резонансе, который вызвали среди студентов лекции Феофана Прокоповича, см. Stupperich 1941, 84-87; ср. также о «возрождении» рецепции его произведений в период царствования Екатерины II в Stupperich 1977, 446-451.

победы. В то время как эпиникион едва ли упоминается или анализируется в поэтиках XVIII века, эпос и связанные с ним вопросы эпического повествования, стиха, формы и предмета изображения, роли фантазии составляют важную задачу поэтологической рефлексии и поэтического творчества. Эта поэтическая задача была во многом решена в 1779 году с появлением *Россиады*, поэтологическая же дискуссия продолжалась ещё и в XIX веке.

Как было упомянуто выше, Василий Петров воспитывался в Славяно-греко-латинской Академии в духе традиций русского духовного барокко раннего Просвещения.<sup>14</sup> Здесь же в качестве образца использовали лекции Феофана Прокоповича о науке стихотворства.<sup>15</sup> Петров, сам по окончании учёбы преподававший в Академии поэзию и риторiku (Алексеева 2003, 127), был, конечно, знаком с трудами Прокоповича – *Поэтикой* и *Эпиникионом*. Сформировавшийся в эпоху греческой античности эпиникион был хвалебной песнью победителю соревнования, которую произносил хор во время специального празднования по его возвращении в родной город. Он относился к жанру энкомиастической оды и был призван изобразить победителя. В римский период эпиникион приобретает эпические характеристики, так как сосредотачивается на изображении военных побед и героических деяний; этот вариант и стал базисом для формирования жанра в Новое время. Эпиникион отличается от эпической поэмы малой формой и панегирическим характером изображения вождей и героев битв или войн. Его задача не в обрисовке поворотных моментов истории или целых эпох во всей их полноте, но в восхвалении выдающихся событий современности, сгруппированных вокруг одного героя. Эпиникион, повествующий о битвах и победах, находится поэтому между поэмой и одой, он может рассматриваться как особая форма панегирической оды, приближенной к эпическому повествованию, или как малая поэма панегирического толка. Во второй половине шестидесятых годов, когда панегирическая ода ломоносовского типа уже исчерпала себя, а начало военных действий в Поль-

<sup>14</sup> О значении поэтики и ретирики Феофана Прокоповича см. Lachmann 1982, XXVIII; о деятельности Прокоповича на поприще академического образования ср. Stupperich 1941, 84-87.

<sup>15</sup> О новой рецепции и большом влиянии трудов Феофана Прокоповича во времена царствования Екатерины II см. Stupperich 1977, 450-451.

ше и на юге империи потребовали новых героических форм, эпиникион приобрёл в качестве образца панегирического повествования особенное значение. Об этом говорят названные выше стихотворения Потёмкина, Рубана и Петрова на события русско-турецкой войны.

Что касается Петрова, то о нём следует сказать ещё следующее: со времени своей деятельности при дворе он посвятил себя занятиям античным героическим эпосом, т. к. по поручению Екатерины переводил с латыни на русский *Энеиду*. Его перевод первых шести песней появился в 1770 году.<sup>16</sup> Как показал Эндрю Кан, петровский перевод эпоса Вергилия является ничем иным, как панегириком царице (Kahn 1993, 753-756); это особенно явно видно в умалении значения заглавного героя Энея и выдвигании на первый план образа владычицы Карфагена Дидоны – законодательницы, реформаторши, благотворительницы искусств и образования и главнокомандующей (т. е. *alter ego* Екатерины II). В 1781-1786 годах Петров издал переработанный перевод всего текста, сделав таким образом образцовое эпическое произведение XVIII века доступным широкому читателю. В 1779 году вышла в свет первая русская национальная поэма – *Россияда* Хераскова.

## 2. Русско-турецкая война 1768-1774 годов

Для начала следует вкратце восстановить события русско-турецкой войны 1768-1774 годов – историческую основу произведения Петрова.<sup>17</sup>

Южная граница Российской империи севернее Чёрного и Азовского моря ещё до начала XVIII века была яблоком раздора между Королевством Польским, Россией и Турцией.

---

<sup>16</sup> Годом раньше В. Санковский опубликовал перевод первой песни *Энеиды*. Клейн (Klein 2008, 150) говорит об определённых дефицитах, касающихся знакомства с текстами Вергилия в среде русских дворян; дворяне, в отличие от авторов, образованных в духовных школах, полагались в основном на переводы (Алексеева 2005, 283). Это также свидетельствует о более фундированном классическом и церковном образовании духовных школ.

<sup>17</sup> Наше изложение опирается в основном на труды А. Фишера (Fisher 1970, 1998) и Д. Р. Стоуна (Stone 2006).

Степные территории, слабо заселённые казаками, долгое время были нейтральной полосой на границе трёх мощных государств, на которой казаки и крымские татары воевали между собой или заключали частичное перемирие против одной из империй. Для России как прекращение междоусобиц на южной границе, так и доступ к Чёрному морю, который пытался завоевать ещё Пётр Первый, были заветной целью. К шестидесятым годам XVIII века Османская империя и принадлежавшее ему Крымское ханство, образовавшееся из Золотой Орды, постепенно потеряли своё влияние и силу. В сентябре 1768 года казачьи подразделения русской армии, выступавшие против войск Барской конфедерации во время польской гражданской войны, перешли границу Крымского ханства, разрушили Балту и вырезали её население.<sup>18</sup> Порта отреагировала 3 октября призывом своих вассалов к войне против России, которая в свою очередь также готовилась к наступлению. В ноябре 1768 года Екатерина отдала приказ о формировании и выступлении трёх армий, которые должны были воевать против Османской империи и Крымского ханства: Первую армию, маршировавшую вдоль Днестра и Хотина, возглавлял князь Голицын, Вторая выступила против Крымского ханства под командованием графа П. А. Румянцева, Третья контролировала побережье Чёрного моря и территории Предкавказья восточнее Крыма. Военные действия начались весной 1769 года. В сентябре 1769 года князь Голицын, стоявший во главе Первой армии, был замещён Румянцевым,<sup>19</sup> который принял командование всеми тремя армиями; Румянецев получил приказ предотвратить взятие турками Молдавии и Бессарабии. Уже зимой 1770 года Первая армия начала вытеснять турков из Молдавии и Валахии за Дон и весной 1770 года заняла территорию от Прута до Ольты. В апреле 1770 года Первая армия начала наступление на турецкую крепость Хотин, к которой она подошла в середине мая. Хотя Румянецев по причине неблагоприятной погоды и распространения эпидемии чумы вынужден был на время оставить Хотин, он нанёс туркам и крымским татарам, сильно превос-

<sup>18</sup> О европейском контексте русско-турецкой войны и о дипломатических акциях Франции, Англии и Австрии, направленных на сохранении баланса сил, нарушенного в результате русского засилья на Чёрном море, см. Hösch 1964 и Зорин 1997б.

<sup>19</sup> Командование второй армией взял на себя Пётр И. Панин.

ходящим его числом, 5 и 7 (16 и 18) июля сокрушительное поражение у реки Ларга. Первая армия преследовала турков вплоть до Кагула, где 21 июля (1 августа) повторно поразила численно превосходящего её противника.<sup>20</sup> За это Екатерина пожаловала Румянцеву титул фельдмаршала. В результате побед русских на левом берегу Дуная капитулировали маленькие турецкие крепости, единственная крупная среди них была крепость Браила, которую Румянцев намеревался завоевать, чтобы подготовить России наиболее благоприятные условия для мирных переговоров. 10 ноября Первая армия взяла Тульчин, а турки оставили Браилу, куда вошли русские. 14 ноября был взят Бухарест и войска Румянцева вошли в Яссы. Русские перекрыли туркам отступление на территорию их собственного государства, но последние ещё попытались отступить от Журжи в Крайову, потерпели однако в декабре несколько поражений. Вступление российских войск в Крайову 28 декабря ознаменовало конец кампании 1770 года.

Между тем царица, видевшая в этой войне возможность спровоцировать восстание порабощённых турками христианских народов (в особенности греков) против Османской империи и помочь им достичь таким образом независимости,<sup>21</sup> отправила морскую экспедицию в Морею. Флот под предводительством Ф. Г. Орлова поплыл с Балтийского в Средиземное море вокруг Европы, взял несколько греческих городов на западном берегу Пелопоннеза. 24 июня (5 июля) 1770 года Орлов одержал блистательную победу над турками в чесменской бухте. Эти победы не возбудили однако желаемого отклика среди греков и остались эпизодами преходящего значения.

Екатерина намеревалась ослабить противника не только с помощью военных действий: она послала делегацию к ногай-татарам, подчинённым ханству, а также в Крым; посланцы царицы должны были побудить ногайцев отделиться от

---

<sup>20</sup> Даты битв 1770 года варьируются в разных изложениях войны. Варьируются также и данные о численности состава войск обеих сторон: в упомянутой здесь битве называют, как правило, число 15.000 для русских и 150.000 для турков. В Кембриджской истории Османской империи (Cambridge History of Turkey 2006, 102) говорится, напротив, о 40.000 русских и 100 000-150 000 турецких солдат.

<sup>21</sup> О дате возникновения так называемого «греческого прожекта» Екатерины II см. Hösche 1964, Зорин 1997а, 1997б.

Османской империи и вновь образовать независимое Крымское ханство. Эти попытки оказались весьма плодотворными, т. к. 6 июля 1770 года две орды ногай-татар согласились перейти на сторону российской империи.<sup>22</sup> В декабре того же года на верность России присягнули ещё четыре орды (Fisher 1970, 34-36; Fisher 1998, 90). Переговоры с ногайцами сопровождались аналогичными попытками привлечь на свою сторону самих крымских татар; эти усилия остались в 1770 году безрезультатными.

Российские правители, вовлечённые в военные действия и политику Польши, с самого начала были заинтересованы завершить войну как можно более скоро и выгодно для себя. Противоположная сторона, однако, или отклоняла предложения мирных переговоров, или прерывала или затягивала уже начатые переговоры, так что война кончилась только в июле 1774 года Кючук-Кайнарджийским миром. В результате крайне выгодного заключения мира Россия, победившая войну, получила южные земли («треугольник между Днепром и Бугом», Керчь, Еникале и другие территории; Stökl 1965, 421), вытеснила турков с северного берега Чёрного моря и обеспечила независимость Крымского ханства, точнее, замену турецкого протектората на русский. Таким образом, в 1774 году завершился первый этап включения Крыма в состав Российской империи, которое было полностью осуществлено спустя девять лет (Karpelev 1993, 49). Румянцеву война принесла славу замечательного и к тому же гуманного полководца, который добивается полной победы не только благодаря личному живому участию в ведении войск, но и благодаря заботе о здоровье и благополучии своих солдат. Война принесла ему титул фельдмаршала, многочисленные ордена и позволила войти в круг ближайших соратников Екатерины II. В этой войне отличился также и Григорий Потёмкин, достигший в этот период статуса доверенного и возлюбленного царицы и таким образом первого человека в её окружении.

---

<sup>22</sup> Румянцев, бывший с середины 1760-ых годов генерал-губернатором Украины, был хорошо знаком с организацией Крымского ханства и положением ногайцев; он и посоветовал царице применить подобную тактику по отношению к последним. О проблеме разногласий между этими двумя этническими группами крымских татар и об их сепаратистских устремлениях в 1760-1770 гг. см. Fisher 1998, 89-91.

### 3. Изображение событий в *Поэме на победы...* Петрова

Петровская *Поэма на победы...* – это относительно короткий текст, разделённый на 11 абзацев, состоящий всего из 663 строк<sup>23</sup> и написанный александринами; он не содержит цельной истории и воспекает не эпохальный поворот в истории народа, но – как показывает заголовок «со временем его военачальства над первою армиею, до взятия города Журжи» – часть военных событий в период с сентября 1769-го по декабрь 1770-го гг., причём в момент возникновения и публикации *Поэмы на победы...* русско-турецкая война ещё не закончилась. Это означает существенное отступление от требований, предъявлявшихся к эпосу, который должен был воспевать законченную эпоху или цепочку событий в их историческом значении для нации; Н. Ю. Алексеева говорит поэтому о фрагментарном характере *Поэмы...* (Алексеева 2005, 289). Повествователь помимо этого не сохраняет типичную для жанра эпическую дистанцию по отношению к изображаемым событиям и героям, но берёт сразу же панегирический тон, называя в качестве темы победы Екатерины («Екатеринины победы я пою...», Петров 1811, I, 206). Одновременно текст посвящён названному в заглавии главнокомандующему русской армии графу Петру Александровичу Румянцеву и его военным достижениям.

Текст начинается по правилам написания героической поэмы с «проэмиума» (строки 1-16), но обязательные части одной – *propositio*, *invocatio* и *narratio* – расположены в обратном порядке: он начинается с повествования *in medias res* («Уже превозмогла полночной мест Астреи, / Молдавски горы ей превращены в трофеи»; Петров 1811, I, 205), затем следует воззвание к музе, а в конце название темы. В начале текста перечисляются русские победы в Молдавии и говорится о принятии Румянцевым командования Первой армией в 1769 году. Победы приписываются Екатерине, осуществляет же их граф Румянцев – орудие царицы и провидения («Орудие ея и промысла чудес / Румянцов до брегов Дунайских гром про-

<sup>23</sup> Заглавие поэмы Петрова мы будем в дальнейшем цитировать с приведённым выше сокращением по следующему изданию: Петров 1811, I, 205-242. В этом издании рифма в стихе 181 не имеет пары.



нес», там же). Уже вначале Румянцев представлен блистательным победителем перед своими войсками на Дунае, ему рукоплещет «вселенная»: «Грядет, столб огненный над ним [Румянцевым] и войском блещет! / Разит, падут враги! Вселенна совосплещет!» (там же, 205-206). Румянцев – а вместе с ним и всё русское войско – отмечен небесным знаменем: сверкающим над ним огненным столбом, который позволяет узнать в нём избранника бога, ведомого высшими силами победителя и судью.<sup>24</sup> В *invocatio* поэт обращается не к музе, которую он упрекает в возмущающем добродетель молчании, но к таким добродетелям-«богиням», сопровождающим русское войско, как любовь к отечеству, заслуги, верность и честь. Он просит их помочь певцу в его творении: они должны воспламенить его огненным рвением сердец воинов. После этого следует название темы; в качестве адресата обозначается «вселенная», которая «со страхом» (там же, 206) внимает: песнь направлена не только к собственному народу, но и ко всем и каждому и к космосу в целом.

Следующие девять абзацев изображают битвы 1770 года в их последовательности, причём решающим июльским сражением (7 июля у Ларги, 21 июля при Кагуле) уделяется особенно много места, в то время как малые победы весной и осенью даны в кратком изложении. Даты, если не считать одной сноски,<sup>25</sup> не называются, географические названия появляются редко; так же скудно комментируются приведённые имена русских офицеров или турецких или татарских полководцев. Петров рассчитывал очевидно на то, что исторические даты и имена читателю были хорошо известны – последние действительно были в то время на слуху благодаря статьям в газетах и сообщениям правительства; для будущего читателя это означало существенные затруднения в прочтении текста, так как в нём доминируют описания боёв в ходе сражений и более широкий контекст теряется из виду. Описания битв опираются на доступные автору исторические сведения или на рассказы

<sup>24</sup> Огненный столб отсылает к Моисею – ведомому богом вождю народа (2 Моис. 13, 21).

<sup>25</sup> В примечании к стиху 488 (Петров 1811, I, 232) даты сражений при Чесме и у Ларги обозначаются как одновременные. В целом в тексте приведены 3 примечания, в двух последних названы имена соответствующих деятелей.

современников,<sup>26</sup> они делятся на изображения перерывов между битвами, в которых певец и также главы обеих сторон, а отчасти и мифические фигуры – нимфы реки Ларги или одушевлённый Дунай, который появляется на поверхности воды с покрытой тиной главой и при виде русских побед сдаётся сам и сдаёт свои земли Екатерине, – комментируют уже достигнутое.

Изображение кампании 1770 года начинается темой наступления весны, что приравнивает начало военных действий явлению природы. Первые битвы описаны очень обобщённо и кратко; воюющие стороны противопоставляются друг другу, причём вначале преобладают развёрнутые сравнения, заимствованные из сферы природы и охоты: весной «герои Севера» приносят югу бури и прогоняют «войну... войною» (Петров 1811, I, 206); они «хитрые ловцы», расставляющие сети и ловушки врагам – «пагубным зверям» (206) – и готовые им цепи и гибель. На стороне русских находятся просвещение и «таинства науки» (207), на стороне врагов тьма невежества и варварство. Уступающие противнику по числу русские отличаются быстротой и подвижностью, которая позволяет им в любой момент разделяться и выстраиваться по-новому и компенсировать таким образом количественный перевес врага. «Паллада» служит им источником просвещения, а природа гонит их вперёд и велит следовать их владычице и Румянцеву. Они соединяют активность на поле битвы с милосердием к (побеждённому) врагу. Врагов, напротив, характеризуют лютость, зверство и «мочь» диких животных, они сравниваются с яростными ранеными зверями и ядовитыми змеями. Их сила заключается в многочисленности «стад». Они союзники ада («фурии изверженны из ада» и «злы чудовища»; 219) и борются коварством, хитростью и отравленными мечами.

Обе стороны представлены, однако, не только как единые группы, называются и отдельные личности и их имена. В турецко-татарском лагере по именам названы лишь представители наивысшей государственной власти, как-то, в тот период

---

<sup>26</sup> Ср., напр., изображение упомянутых битв в посвящённой Румянцеву статье в «Русском биографическом словаре», т. 17, Петроград 1918, 521-573 (особенно 535-554).

часто сменявшие друг друга крымские ханы<sup>27</sup> Керим Гирей, Каплан Гирей и др.,<sup>28</sup> турецкий султан Мустафа III и его визирь Иваззаде Халил-паша; турецко-татарские полководцы изображены яростными, коварными, скрывающимися за своими подданными, ослеплёнными гордостью и жаждой мести, побеждёнными и бегущими от неприятеля; потерпев поражение, они замышляют всё новые коварства, бросают в бой огромные полки и тщетно надеются на помощь своего пророка. Охарактеризованный «гордым владетелем» крымский хан Каплан Гирей изображён в боях 7 июля у Ларги, он бежит под напором значительно меньшего числа русских подразделений, таким же образом бегут турецкие паши. Над грудой трупов призывает Румянцев своих солдат продолжать борьбу: полная победа ещё не достигнута; русские воины не останавливаются, пока не водружают свои знамёна над завоёванными шатрами турков.

Каплан Гирей бежит с поля битвы за Дунай в Исакчу, при этом он сравнивается с лютым раненым тигром, прячущимся в свою нору и рычащим о мести; на помощь ему спешит исполненный ярости и яда злости (212) турецкий визирь Халил-паша, который скачет перед своими полками, чтобы напасть на русских с тыла и отрезать их от снабжения. Над турецкими полками взматается «злоба пламень» (213) – отрицательный эквивалент огненного столба над фигурой Румянцева (см. выше). Обоим врагам приписываются личные, эмоциональные мотивы для продолжения борьбы: гнев и боль побуждают «несчастливого» Каплана Гирея<sup>29</sup> и визиря Халил-паши к мести над русскими и к войне. В результате они предстают не как рационально действующие люди, но как порабощённые своими эмоциями варвары; как таковые они противопо-

---

<sup>27</sup> Имя известно в нескольких вариантах, Петров использует вариант «Керим» (Гирей), А. Фишер «Кирым Гирей» (Fisher 1970).

<sup>28</sup> Причиной такой смены могла явиться смерть (напр., в случае Керим Гирея) или замена одного хана другим членом семьи Гиреев по приказу Высокой порты (ср. Fisher 1970, 31 сл.).

<sup>29</sup> В тексте можно наблюдать различие в оценочной характеристике татар и турков: татары, которых русские надеялись уговорить перейти на их сторону, предстают несчастными, в то время как турки, прежде всего визирь Халил-паша (у Петрова: Алий), змеями, полными яда и злости, а их султан обрисован пассивным и введённым в заблуждение фальшивыми нащёптываниями владыкой.

ставлены просвещённым русским. Турки здесь мощные и яркие бойцы, которым порой благодаря своему численному преимуществу почти удаётся достичь перевеса над русскими; но чаще всего они изображены во время бегства, в отчаянных поисках убежища.

В изображении русской стороны, напротив, присутствует множество имён генералов, генерал-майоров и отличившихся в бою офицеров. Находящиеся под командованием Румянцева командиры и офицеры показаны исключительно в сценах нападения, в которых они вновь и вновь доказывают свои мужество, верность и всегдашнюю готовность вступить в бой. Верховный главнокомандующий Румянецв предстаёт в качестве всевидящего вождя, который шлёт своих солдат в бой, ободряет их в трудных ситуациях, указывает им со своего возвышения наилучшие ходы и возможности и побуждает их к предельному использованию сил, стремясь достичь полной победы и надолго обезвредить врага. Два его коротких приказа и три обращения переданы в форме прямой речи. Первый приказ, имевший важные последствия, он обращает к одному из своих офицеров Волконскому, предотвращая в результате попытку визиря напасть на русских с тыла и отлучить их от обоза со снабжением. Второй он отдаёт 7 июля у Ларги, повелевая солнцу остановиться, чтобы вовремя окончить битву. Румянцеву здесь не только приписывается способность повелевать светилами, должна подчеркнута его величие, но выявляется и присущая ему последовательность в достижении военных целей. Первые две речи, в которых он побуждает солдат к дальнейшему бою, произносятся во время битв 5 и 7 июля (210). В обоих случаях Румянецв убеждает свои войска совершить вечернее нападение на более многочисленного противника, во втором он обращается к ним после боя, не прекращавшегося целый день, со словами: «Победы не число, но храбра грудь, решит. / Римляне, что до нас вселенну побеждали, / О множестве врагов отнюдь не разсуждали; / Воздвигнемся, удар ударом упредим, / Наступим, потечем, о други! победим» (215). Ссылка в этой ставшей тогда знаменитой речи Румянцева на хорошо известный римский

афоризм<sup>30</sup> стилизует русских как наследников римлян, причём в двойной форме: во-первых, как равных им в борьбе воинов, во-вторых, как новых завоевателей и властителей областей севернее Чёрного моря. Соответственно этому и сам Румянцев назван «Марсом», царица же Палладой и Астреей.<sup>31</sup> Третья речь обращена к войскам после битвы при Кагуле (225).

Петров описывает не только военные успехи, но, может быть, даже в большей степени усилия и напряжение, физический труд, опасность, ранения и смерть, которые приносит солдатам битва; он описывает треск ружей, военную технику, лошадей и людей в стремительном движении, пыль, дым, кровь и горы трупов на поле сражения.<sup>32</sup> Насколько мало он конкретен в изображении оружия – он говорит о стрелах, «огненных шарах», копьях, мечях, но никак не о современном оружии, применявшемся в его эпоху, – настолько натуралистичен он в описании телесных аспектов боя: солдаты обливаются потом, а также своей и чужой кровью, они находятся в непрерывном стремительном движении, задыхаются, почти ничего не видят в дыму сражения и борются, невзирая на кровоточащие раны. Их ярость, пыл или усталость передаются в соответствии с перечисленными в учении об аффектах телесными признаками и метафорами (налившиеся кровью глаза, «простерлась на челе нахмуренном гроза» [212] и т. д.). В описании турецко-татарских воинов наряду с признаками ярости, гнева и жажды мести также присутствуют ассоциации с животным началом и со злом, в описании же русских – признаки воодушевления и мягкости по отношению к побеждённым. Реакции, в том числе и страдания местного мирного населения также удостоиваются внимания. В целом текст даёт дифференцированную картину войны, в которой подчёркиваются путаница, сумбур, недостаточная обозримость для воюющих хода сражений, их усилия и опасности. Война предстаёт как серия переходящих друг в друга схваток и битв с короткими паузами, грозящими изменить благоприятное

---

<sup>30</sup> Слова Румянцева произвели большое впечатление на современников и переходили из уст в уста; об их идеологическом значении см. Проскурина 2006, 164-166.

<sup>31</sup> Об идеологических аспектах культа Екатерины II и её отражении в образах Астреи и Паллады см. Проскурина 2006, 79-80, 174-177.

<sup>32</sup> О выразительной силе военных сцен у Петрова ср. Алексеева 2005, 291-298.

течение событий. Победитель, однако, предопределён: Румянцев не только руководим богом, он сам повелевает победой: «Румянцов став среди кровавья реки, / “Стан Росс, со гневом рек, стан солнце, не теки!” / Летит на глас его послушная победа» (221). После подведения итогов дальнейших сражений 1770-го года – взятия Ясс, Бухареста, Браилы и др. – певец обращается к туркам с требованием исчезнуть с завоёванных территорий и уйти в пустыни Арабии: здесь он явственно меняет по отношению к ним свой тон, уже не только видя в них варваров, но и отказывая им в гражданских правах на территории Европы.<sup>33</sup>

В тексте активно используются типичные для поэтики литературного барокко приёмы. Так, для него характерно частое использование амплификации и гиперболы: например, гипербола вводится, когда Румянцев наделяется сверхъестественными способностями (он вызывает гром и молнию, повелевает солнцем и победой и т. д.), амплификация – когда крымский хан Каплан Гирей после проигранной битвы бежит прочь, залиывает, подобно яростному тигру, раны и рычит о мести в своей норе. Так же часто встречается приём параномазии, нередко сформулированной как парадокс, в особенности в итоговых выводах певца по поводу отдельных сражений и целых битв, например: «войну гоня войною» (206), «И близась к гибели им гибель приближают» (218). К этому стоит прибавить персонификацию добродетелей и природных стихий, хотя она предстаёт и в значительно трансформированном виде. Так, добродетели, к которым взывает певец, – любовь к отечеству, верность, честь – не выступают непосредственно в роли помощниц, но заражают его огненным пылом своих сердец; персонификация дана поэтому лишь намёком, она фактически замещена приёмом заражения эмоциями, близкого сентиментализму. Принятый в классицистической поэме приём чудесного явственно подчинён изложению исторических событий. Дважды духи природы комментируют новую ситуацию после одержанных побед. Они встают

---

<sup>33</sup> Это выражено в следующих строках: «Вон дерзкие отсель, вон гнусны изуверы! / Вас ждут к себе давно Аравския пещеры, / Камнистые бугры, бесплодная поля; / То ваша дедовска, наследная земля. / Простерли вы свои во все края разбои, / Из всех краев вас гнать днесь посланы герои. / Напрасно варвары гражданами слывут; / Змеинья сердца с змеями пусть живут» (Петров 1811, I, 238).

на сторону русских: нимфы реки Ларга воспевают мир под началом водворившегося русского владычества (211), Дунай признаёт это владычество над своими землями (230), а солнце предвидит победы русских (215). Всё это изображает и комментирует певец, который творит с перспективы российских победителей во славу Екатерины. Этот элемент чудесного, в рамках которого Екатерина и Румянцев приравниваются античным богам, природные божества – нимфы – и реки выступают с комментариями событий и подчиняются русскому владычеству, отражает в своей композиции иерархическую структуру общества: Екатерина предстаёт здесь Палладой и Астреей, Румянцев её орудием и Марсом, природные божества признают верховенство Екатерины. Отсылки к античности вызывают – за исключением упоминания Гомера – не греческий, но римско-латинский период. Военная территория конципируется как ранее уже завоёванная войсками Траяна, римские солдаты охарактеризованы лучшими воинами древности, былыми завоевателями и владыками на черноморских землях; их дело продолжают подобные им русские.

Последний абзац резюмирует политическую ситуацию в конце года и рисует перспективу будущего, отличающуюся неопределённостью; надежда на скорое заключение мира и возвращение героев к их родителям, жёнам и детям соединена с восхвалением российской империи: «Науки, суд, торги, и нивы здесь цветут» (240). Текст, воспевающий победы Екатерины, является даром «сынам отечества», который обретает ценность только благодаря упоминанию их имён. Текст, таким образом, подвергается поэтологической рефлексии: не словесное искусство сообщает ему величие, блеск и «громкость», но имена и подвиги исторических личностей в нём. Автор отказывается поэтому от вымысла в изображении исторических фактов войны. Фиктивные элементы ограничены областью чудесного. В отличие от героической поэмы духи природы не вмешиваются в ход войны и не решают его, а лишь в тоне хвалы и подтверждения *post factum* комментируют его результаты. Победы достигаются исключительно благодаря героизму и добродетелям русских и полководческому таланту Румянцева. Вместе с утверждением ориентации на факты отвергается роль героической поэмы в традиции Гомера: строки «На что Гомеров тон? Довольно стих красен, / Терзающий змия Румянцов где внесен» (241) означают

решительный отказ не только от украшенной речи, но и от самого жанра. Текст оканчивается апострофом Румянцеву как инспиратору этой хвалебной песни на одержанные и будущие победы («ты песнь мою внуши!», 242) и человека, который благодаря своим победам принуждает врага к миру: «Ты к миру нудишь их чрез тяжки им победы. / Взнесись твоей хвалы на высший горизонт; / Переступи Дунай, достигни в Геллеспонт; / Паря подобными усердия крылами / С Архипелажскими соединишь Орлами; / Дерзай, где светит лучь, восходит где заря, / Екатеринина та суша и моря» (242). Требование перейти через Дунай, продвинуться до Геллеспонта и воссоединиться с греческой экспедицией братьев Орловых указывает не только на «греческий проект» царицы,<sup>34</sup> но и предсказывает ещё бóльшую славу. Восхваление Румянцева доминирует в тексте.

#### 4. Резюме

Несмотря на недостаток исторических дат и описания применявшихся тогда оружейной и боевой техник, Петров придерживается хорошо известных фактов в битвах Румянцева и исторического правдоподобия. Факты он толкует с русской имперской перспективы, изображая русских героями, наделёнными сверхчеловеческими способностями и несущими свет просвещения и милосердия их владычицы в освобождённые от турецких и татарских варваров земли. Несмотря на своё заглавие и традиционное для героической поэмы начало этот текст не может быть назван эпопеей – на это указывает сам Петров, открыто отказываясь от гомеровского тона. Правда, его роднит с эпической формой вводный проэмиум и введение мифических фигур, как и мифологического элемента наряду с изображением военных действий. Античные природные божества уже не решают, однако, исход битвы, но лишь комментируют её, представляя из себя аплодирующую публику. Исход битвы определяет человек-борец, Румянецев как оружие царицы. Текст отличается от героической поэмы кроме

---

<sup>34</sup> В *Поэме на победы...* античная история северных черноморских территорий следует римской модели, только в конце текста появляются греческие коннотации (Гомер или Ахилл в качестве имени Румянцева).



того тем, что рисует незавершённый исторический фрагмент, соблюдает верность ходу исторических событий, исключает или трансформирует фикцию и придерживается панегирической линии. Он отличается одновременно и от панегирических од, которые Петров писал как до, так и после этого на события русско-турецкой войны, подробным описанием сражений и верностью при этом историческим именам и фактам.<sup>35</sup> В этом он явным образом следует традиции эпиникиона, хвалебной песни на отдельные современные победы и их победителей.

#### Литература

- Алексеева 2003 Н. Ю. Алексеева, *Петров*, в кн. *Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в трех томах*, т. I, *Осьмнадцатое столетие*, отв. ред. П. Е. Бухаркин, кн. II, Москва 2003, с. 127-128.
- Алексеева 2005 Н. Ю. Алексеева, *Русская ода. Развитие одической формы в XVII-XVIII веках*, Наука, Санкт-Петербург 2005.
- Гуковский 1998 Г. А. Гуковский, *Русская литература XVIII века*, Аспект-пресс, Москва 1998.
- Гуковский 2001 Г. А. Гуковский, *Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии)*, в кн. Г. А. Гуковский, *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*, общ. ред. и вступ. ст. В. М. Живова, Яз. рус. культуры, Москва 2001, с. 229-250.

---

<sup>35</sup> Алексеева интерпретирует это как известную склонность Петрова к такому эпическому изображению; она приводит в качестве доказательства между прочим заимствование эпической формулы «canto» в начале оды *На взятие Яс* (1770) (Алексеева 2005, 289). Это говорит, однако, на наш взгляд, скорее о тенденции к смешению жанров, которая наблюдается и в других текстах Петрова.

- Зорин 1997а А. Зорин, *К предыстории одной глобальной концепции (Ода В. П. Петрова На заключение с Оттоманскою Портою мира и европейская политика 1770-х годов)*, «Новое литературное обозрение», 23 (1997), с. 56-77 [перепечатанное в кн. А. Зорин, *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*, Новое Литературное Обозрение, Москва 2001, с. 67-94].
- Зорин 1997б А. Зорин, *Русская ода конца 1760-х – начала 1770-х годов. Вольтер и «греческий проект» Екатерины II*, «Новое литературное обозрение», 24 (1997), с. 5-29 [перепечатанное в кн. А. Зорин, *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*, Новое Литературное Обозрение, Москва 2001, с. 33-64].
- Кочеткова 1999 Н. Д. Кочеткова, *Петров*, в кн. *Словарь русских писателей XVIII века*, отв. ред. А. М. Панченко, вып. II, Санкт-Петербург 1999, с. 425-429.
- Остолопов 1821 Н. Ф. Остолопов, *Словарь древней и новой поэзии*, ч. I-III, Тип. Имп. Росс. Акад., Санктпетербург 1821 [Reprint: München 1971, Slavische Propyläen 113, voll. I-III].
- Петров 1811 В. П. Петров, *Сочинения*, ч. I-III, 2-е изд., В Медицинской типографии, Санктпетербург 1811.
- Прокопович 1961 Феофан Прокопович, *Сочинения*, под ред. И. П. Еремина, Изд. Акад. Наук СССР, Москва-Ленинград 1961.
- Проскурина 2006 В. Проскурина, *Мифы империи. Литература и власть в эпоху Екатерины II*, Новое Литературное Обозрение, Москва 2006.

- Соколов 1955 А. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*, Издат. Московского Унив., Москва 1955.
- Тредиаковский 1752 В. К. Тредиаковский, *Сочинения и переводы*, При Имп. Акад. наук, Санктпетербург 1752.
- Cambridge History of Turkey 2006 *The Cambridge History of Turkey*, vol. III, *The later Ottoman Empire, 1603-1839*, edited by S. N. Faroqhi, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Fisher 1970 A. W. Fisher, *The Russian Annexation of the Crimea. 1772-1783*, University press, Cambridge 1970.
- Fisher 1998 A. W. Fisher, *Between Russians, Ottomans and Turks. Crimea and Crimean Tatars*, Isis Press, Istanbul 1998 (Analecta Isisiana 33).
- Hösch 1964 E. Hösch, *Das sogenannte "griechische Projekt" Katharinas II. Ideologie und Wirklichkeit der russischen Orientpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 12 (1964), pp. 168-206.
- Jobst 2007 K. S. Jobst, *Die Perle des Imperiums. Der russische Krim-Diskurs im Zarenreich*, UVK-Verl.-Ges., Konstanz 2007.
- Kahn 1993 A. Kahn, *Readings of Imperial Rome from Lomonosov to Pushkin*, «Slavic Review», 52 (1993), fasc. IV, pp. 745-768.
- Kappeler 1993 A. Kappeler, *Russland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*, Beck, München 1993.
- Klein 2008 J. Klein, *Russische Literatur im 18. Jahrhundert*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2008.
- Lachmann 1982 R. Lachmann, *Einleitende Untersuchung*, in F. Prokopovič, *De arte rhetorica libri X, Kijoviae 1706*, ed. by R. Lachmann, Böhlau, Köln-Wien 1982, pp. XIII-CXI.

- Ragsdale 1988 H. Ragsdale, *Evaluating the Tradition of Russian Aggression: Catherine the Great and the Greek Project*, «Slavonic and East European Review», 66 (1988), fasc. I, pp. 91-117.
- Stökl 1965 G. Stökl, *Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Kröner, Stuttgart 1965.
- Stone 2006 D. R. Stone, *A Military History of Russia. From Ivan the Terrible to the War in Chechnya*, Praeger Security International, Westport (Conn.) 2006.
- Stupperich 1941 R. Stupperich, *Feofan Prokopovič und seine akademische Wirksamkeit*, «Zeitschrift für slavische Philologie», 17 (1941), pp. 70-102.
- Stupperich 1977 R. Stupperich, *Die Prokopovič-Renaissance im Zeitalter Katharinas II.*, in *Commentationes linguisticae et philologicae Ernesto Dickenmann lustrum claudenti quintum decimum*, Winter, Heidelberg 1977, pp. 441-457.
- Thiergen 1970 P. Thiergen, *Studien zu M. M. Cheraskovs Versepos Rossijada. Materialien und Beobachtungen*, Diss., Bonn 1970.
- Weeda 1999 E. Weeda, *Diversität und Kontinuität. Die Entwicklung des russischen historischen Versepos im 18. Jahrhundert*, Bis, Oldenburg 1999.



НАТАЛЬЯ КОЧЕТКОВА

О ПЕРВОМ ПОЯВЛЕНИИ *ПРИКЛЮЧЕНИЙ БАРОНА  
МЮНХГАУЗЕНА* В РОССИИ И ПЕРЕВОДЧИКЕ ЭТОЙ КНИГИ

В обширный круг научных интересов профессора Мариелуизы Феррацци, плодотворно изучающей русско-европейские литературные связи, входит и проблема восприятия в России одного из замечательных произведений мировой литературы – *Приключений барона Мюнхгаузена*. Под руководством М. Феррацци осуществляется проект, посвященный исследованию и переводу на итальянский язык повести С. Д. Кржижановского (1887-1950) *Возвращение Мюнхгаузена*. В этой связи уместно вспомнить о самом первом русском переводчике знаменитой книги и кратко охарактеризовать его перевод, появившийся в XVIII веке.

Известно, что отдельные истории «короля лжецов» впервые стали появляться в 1781-1783 годы в немецком журнале «*Vademecum für lustige Leute*» («Путеводитель для веселых людей»). Эти забавные истории (шванки) были обработаны, объединены и анонимно напечатаны на английском языке в 1785 году под названием *Baron Munchausen's Narrative of his marvellous travels and campaigns in Russia*. Книга имела успех, и в следующем же 1786 году появилось ее расширенное издание под новым заглавием: *The singular travels, campaigns, voyages and sporting adventures of Baron Munninhousen, commonly pronounced Munchausen as he relates them over a bottle, when surrounded by his friends*. Как выяснялось позднее, книга была составлена, переведена на английский язык и превращена в цельное произведение Рудольфом Эрихом Распе (Rudolf Erich Raspe, 1737-1794). Этот немецкий литератор, совершивший в городе Касселе кражу из коллекции монет, хранителем которой он был, бежал в Англию и скрывал свое имя. Выпущенная им книга стала переиздаваться на английс-

ком языке, а в 1786 году она была переработана и издана на немецком языке Готфридом Августом Бюргером (Gottfried August Bürger, 1747-1794). В 1788 году появилось второе издание, в основе которого было пятое издание книги Распе.<sup>1</sup>

Вопрос об авторстве до сих пор окончательно не решен: во многих изданиях книга приписывается Распе, однако переработка, осуществленная Бюргером, была очень существенна, как показал А. Н. Макаров, подготовивший наиболее авторитетное издание *Приключений Мюнхгаузена* на русском языке. Исследователь пришел к такому заключению: «Можно утверждать, что Г. А. Бюргер должен рассматриваться как создатель немецкой народной книги, вошедшей в золотой фонд всемирной литературы. Р. Э. Распе принадлежит заслуга в объединении разрозненных шванков из “Путеводителя” в единое произведение. О нем можно говорить как об авторе первых *Удивительных приключений* на английском языке. Следует учесть и то, что все издания, автором которых назван Распе, содержат рассказы, целиком принадлежащие перу Бюргера» (Макаров 1985, 279). Это последнее замечание для нас особенно важно при рассмотрении самого первого русского перевода.

Этот перевод появился в Петербурге под совершенно новым названием: *Не любо не слушай, а лгать не мешай*. Краткая русская поговорка заменила обстоятельное немецкое заглавие. На книге было указано, что она напечатана в типографии И. К. Шнора «в нынешнем году». Исследователям удалось установить, что издание появилось в 1791 году (см.: СКРК 1966, 15-16; Блюм 1978, 31). Ни имя автора, ни имя переводчика указано не было. По сведениям известного библиографа В. С. Сопикова (Сопиков 1904, ч. 3, с. 246, № 6821), получившим позднее подтверждение, перевел книгу Н. П. Осипов.

---

<sup>1</sup> См.: *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt*, Aus dem Englischen nach der neuesten Ausgabe übersetzt, hier und da erweitert (von G. A. Bürger), Nach den ersten Drucken hergestellte und berichtigte Ausgabe, Mit Einleitung, den verschiedenen Lesearten und Anmerkungen, Leipzig, s. a. (в дальнейшем *Wunderbare Reisen*).

Николай Петрович Осипов (1751-1799)<sup>2</sup> происходил из среды мелкого чиновничества: его отец был в «приказной службе». Обучаясь в пансионе, Осипов изучал немецкий и французский языки. Поступив на военную службу, в 1770-1771 годах продолжал занятия языками, познакомился с Н. А. Львовым (впоследствии известным архитектором, поэтом, другом Г. Р. Державина), начал заниматься переводами. Выйдя в отставку в 1780 году, Осипов всецело посвятил себя литературной деятельности. Он много переводил, создавал компилятивные произведения, посвященные самым разным темам (сельское хозяйство, охота, садово-парковое искусство, домоводство и др.). До сих пор его труды мало привлекали к себе внимания исследователей. Лишь сравнительно недавно А. Ю. Веселова интересно охарактеризовала эстетическую и языковую программу Осипова: его стремление «обсуждать проблемы истинности/ложности высказывания», и «проверять на практике возможности языка в этой области» (Веселова 2004, 192).

В 1790 году Осипову суждено было пережить сильное потрясение: его вызвали в Тайную канцелярию в ходе процесса по делу А. Н. Радищева, автора знаменитой крамольной книги *Путешествие из Петербурга в Москву*. Купец Г. К. Зотов, в лавке которого продавалось это сочинение, был арестован. Отвечая на вопросы известного «кнутобойцы» С. И. Шешковского, он назвал среди покупателей книги «какого-то сочинителя Николая Петрова» (Бабкин 1952, 198), то есть Николая Петровича Осипова (отчество тогда нередко использовалось в качестве фамилии). 16 июля 1790 года последовал приказ Шешковскому «осведомиться» о нем и «спросить о касающемся до него» (Бабкин 1952, 203). На следующий же день, 17 июля, Осипов должен был давать свои показания. Он признался, что действительно купил *Путешествие* в лавке Зотова, но книги у него нет, так как он отдал ее «для прочтения» своему знакомому – Николаю Ивановичу Ладыженскому. Осипов утверждал, что не знает, переводится ли книга на немецкий язык (о чем он слышал от издателя и литератора П. И. Богдановича). В показаниях содержится интересная фраза: «...судя по великому любопытству публики к той книге [*Путешествию*], нельзя не сомневаться, чтобы

---

<sup>2</sup> См. о его биографии: Кубасов 1905; Пухов 1999.



кто-нибудь из завистливых и корыстолюбивых типографщиков не вздумал ее печатать» (Бабкин 1952, 205). На первый взгляд кажется, что Осипов недоброжелательно отзываясь о «типографщиках», то есть издателях. Между тем обвинение в корыстолюбии было совсем не так страшно, как обвинение в политической неблагонадежности. Ответы Осипова едва ли могли повредить его знакомым.<sup>3</sup> Возможно, этот печальный опыт укрепил интерес писателя к возможности «переозначения» слова (Веселова 2004, 190).

Явно читавший *Путешествие* Радищева, но обдуманно отвечавший на допросах, он сумел отвести от себя нависшую над ним угрозу и воспользоваться покровительством сына С. И. Шешковского – Ивана Степановича. Ему Осипов посвятил один из главных своих литературных трудов – *Вергилиеву Енеиду, вывороченную наизнанку* (вольный перевод травестированной поэмы А. Блумауэра *Virgils Aeneis*).<sup>4</sup> В пространном стихотворном посвящении автор шутливо характеризует свое сочинение:

...Выбрав древнюю побаску,  
Скропал из ней смешную сказку [...]  
Немало времени писал,  
Чертил, марал и поправлял,  
И как-нибудь к концу пригнал;  
И, подхватя скорей в охапку,  
К печатальщику побежал [...]<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Упомянутому на следствии Н. И. Ладыженскому Осипов посвятил вышедшую в 1791 году свою компилятивную книгу *Новейший и совершенный российский конский знаток, ездок, охотник, заводчик и коновал*.

<sup>4</sup> *Вергилиева Енейда* 1791-1796. На первую часть этого сочинения Н. М. Карамзин написал рецензию, в которой, в частности, заметил: «... я не считаю за грех такие шутки». Здесь же критик процитировал понравившиеся ему «прекрасные места» («Московский журнал», 6 [1792], II, с. 204-205). Позднее А. А. Писарев выразил сожаление, что в рецензент «весьма мало хороших мест приводит в пример» («Северный вестник», 8 [1804], с. 156). Смерть прервала работу Осипова над его трудом и завершил ее А. Котельницкий, который опубликовал 5 и 6 части *Вергилиевой Енейды, вывороченной наизнанку* в 1802-1808 годах, также посвятив издание И. С. Шешковскому.

<sup>5</sup> *Вергилиева Енейда* 1791-1796, ч. I, с. .7 нenum.

Сохраняя этот достаточно необычный для посвящения разговорный слог балагура, автор, однако, меняет тональность, переходя к изъяснению благодарности своему «благодетелю»:

Сию Вам книгу посвящая,  
Осмелиться при сем поднести,  
Желал бы Вам все то сказать,  
Мое что чувствам сердечно  
В душе моей питает вечно  
И будет навсегда питать;  
Но то лишь можно ощущать.  
А если описать словами,  
Колико я обязан Вами,  
И сколько милостей ношу,  
То сил не нахожу нимало.<sup>6</sup>

Ободренный покровительством, Осипов вскоре после своего вызова в Тайную канцелярию, развертывает особенно интенсивную литературную деятельность, хотя ее приходится теперь совмещать со служебными обязанностями переводчика в Главном почтовом управлении, а затем с 1796 года – в Тайной канцелярии под началом С. И. Шешковского. Именно в 1790-1792 годы выходит и переиздается большинство его переводов и компиляций: за два-три года он выпускает более двенадцати книг, среди которых переводы С. Ричардсона, М. Сервантеса, большие по объему компилятивные труды (многие издания двухтомные). Возможно, получив покровительство и поддержку Шешковского, Осипов издает написанное и подготовленное к печати ранее.

Тогда же, в 1791 году, и выходит и книга *Не любо, не слушай, а лгать не мешай*, источником которой было, очевидно, одно из первых изданий Бюргера. Осипов весьма вольно переводил, или скорее перелагал немецкий текст. Особый интерес представляет собой необычное развернутое посвящение, которое предваряет книгу. Приведем его полностью:

Посвящение тридцати двум азбучным буквам

---

<sup>6</sup> Там же, с. 11 нenum.

Вам! Сильным, удивительным, великим, отменным, преполезным. И пагубным чадам человеческого остроумия! Посвящается небольшое сие маранье, содержащее в себе совершеннейшую правду совокупно с самою несбыточною ложью. Без Вашей помощи никакая истина изображаться не может; равным образом и всякая ложь. Вам обязана своим если не рождением, то, по крайней мере, существованием. Вы производите великие дела на земном нашем шаре; руководствуете разумом и рассудком; служите твердою подпорою и неразрушаемым хранилищем нашей памяти, показываете нам очевидно все то, что происходило за несколько дюжин веков до нашего рождения; утверждаете и укрепляете мир и тишину людскую; производите вражды, несогласия и ссоры; основываете, восстанавливаете, содержите, низвергаете и разрушаете многие владения и государства; Вами предписываются положительные законы честности и добродетели; от Вас также проистекают неисчетные источники пороков, развратов и злодеяний; Вы исправляете и развращаете наши нравы; Вами также составилась и сия небылица; почему Вам она и посвящается яко первой и самонужнейшей причине своего существования (Не любо, не слушай, а лгать не мешай, 1-2 нenum.).

Представляется достаточно убедительным мнение исследователей (Блюм 1978, 32-33; Веселова 2004, 190-191), считающих, что этот текст принадлежит Осипову. Посвящения шуточного характера, своего рода антидедикации, встречаются в европейской литературе XVII–XVIII веков, хотя и не так часто. Например, французский писатель А. Фюретьер (1619-1688), пародировавший официальные посвящения, адресовал свое *Путешествие Меркурия* (*Le Voyage de Mercure*, 1653) «Никому» («A Personne»); Де Вийе (De Villiers) посвятил комедию *Трубочисты* (*Les Ramoneurs*, 1662) «Самому благонамеренному» («Au mieux Intentionné»), и т. п. (Leiner 1965, 195-198). В русской литературе XVIII века подобные примеры тоже есть, хотя и очень немногочисленны. На фоне большого числа дедикаций, обращенных к покровителям, выделяются такие посвящения как «Господину Господиновичу» К. Кондратовича в книге *Старик молодой* (1769) (см. о нем: Бердников 1997) или «Известному отменному славному московскому извозчику Алексею Чистякову» в переведенной В. Г. Вороблевским книге А.-К. Келюса (Caylus) *Повести Вильгельма извозчика парижского* (1785). Текст Осипова может быть воспринят как пародийный только при-

менительно к самому жанру дедикации. По своему содержанию его посвящение – это серьезное рассуждение о власти печатного слова.

Осипов любил сопровождать свои издания посвящениями, причем далеко не официальными. Ряд его книг «приписан» друзьям, среди которых писатель и архитектор Н. А. Львов, художник Д. Г. Левицкий, упоминавшийся Н.И. Ладыженский. Особенно интересно пространное посвящение в книге *Карманная книга сельского и домашнего хозяйства...* (1791): «Любезнейшим соотечественникам и согражданам, упражняющимся в земледелии и скотоводстве и получающим от того пищу свою, содержание и богатство». Осипов пишет: «Достойнейшие обитатели полей! Почтеннейшие земледельцы! Вам яко совершеннейшим и полезным домоводцам посвящаю я сии небольшие строки. [...] сие пишет к вам друг чело- веков, почитатель сельской жизни и любящий деревенские упражнения и работы. [...] Не завидуйте ни в чем живущим в городах обитателям; все их пышности и забавы в сравнении с невинными вашими утешениями суть ничто; все у них невольно, принужденно и дело рук человеческих; но с вами трудится сама природа; вы покоитесь в недре общей нашей матери Земли и можете почестся совершенными ее возлюбленными чадами [...]» (Карманная книга 1791, V-VI).

Это посвящение в некоторых отношениях сопоставимо с тем, которое предвяет книгу *Не любо, не слушай, а лгать не мешай*. Несмотря на различие тональности, в обоих текстах отражается просветительская позиция автора – человека, демократически настроенного, осуждающего пороки современного общества, которое развращено ложной цивилизацией. Конечно, Осипов был весьма далек от радикализма Радищева, но их несомненно объединяет интерес и сочувствие к крестьянству.

*Приключения Мюнхгаузена* могли привлечь Осипова и смелой сатирой, и фантастикой, открывающей богатые возможности для вымысла, и обращением к таким сферам, которые были хорошо знакомы русскому литератору, публиковавшему книги об охоте, коневодстве и сельском хозяйстве. Опыт общения с Тайной канцелярией заставлял, конечно, Осипова проявлять известную осторожность, чтобы избежать судьбы автора *Путешествия из Петербурга в Москву* и опускать особо «опасные» места (Блюм 1978, 33).

Книга Распе-Бюргера начинается с описания конкретного маршрута барона Мюнхгаузена: «Ich trat meine Reise nach Russland von Haus ab mitten in Winter [...] durch die nördlichen Gegenden von Deutschland, Polen, Kur- und Livland [...]» (Wunderbare Reisen, 25).<sup>7</sup> Осипов начинает повествование тоже от первого лица, не называя, однако, имени своего героя и не упоминая ни одного географического названия: «Наскучило мне сидеть дома и вздумалось посмотреть света, или, сказать по-ученому, путешествовать» (Не любо, не слушай, а лгать не мешай, 3). Пространство, в котором действует герой, не определено. Но разговорный язык повествования, включающий народные пословицы, поговорки, речевые обороты, мог создать у читателя иллюзию, будто действие происходит в некоем вымышленном государстве, очень похожем на Россию (прием, обычный в народных сказках).

Сообщая о своем прибытии в Санкт-Петербург, Барон Мюнхгаузен заявлял: «Ich will Ihnen, meine Herren, mit Geschwätz von der Verfassung, den Künsten, Wissenschaften und andern Merkwürdigkeiten dieser prächtigen Hauptstadt Russlands keine Langeweile machen, viel weniger Sie mit allen Intriguen und lustigen Abenteuern der Gesellschaften von Bonton, wo die Frau vom Haus den Gast allezeit mit einem Schnaps und Schmatz empfängt, unterhalten» (Wunderbare Reisen, 27).<sup>8</sup> Все это Осипов опять-таки пропускает. Вместо Петербурга в русском переводе фигурирует просто «город»: «Приехавши в город, познакомился я очень скоро со всеми [...]. Ужинал я у городского воеводы» (Не любо, не слушай, а лгать не мешай, 9). Никакой аналогии последней фразе в немецком тексте нет. Осипов не переводит рассуждение Мюнхгаузена о том, почему в России больше пьют, чем в Германии: «Die Kälte des Landes und die Sitten der Nation haben der Bouteille unter den

---

<sup>7</sup> «Я отправился из дома в мое путешествие в Россию в середине зимы через северную Германию, Польшу, Курляндию и Лифляндию [...]» (при переводе на современный русский язык немецких цитат использовано издание Бюргер-Распе 1985).

<sup>8</sup> «Я не хочу, мои господа, наскучить Вам своей болтовней о государственном устройстве, искусствах, науках и других достопримечательностях этой роскошной столицы России и еще меньше рассказами обо всех интригах и веселых приключениях высшего общества, где хозяйка дома обычно встречает гостя рюмкой водки и звонким поцелуем».

gesellschaftlichen Untersuchungen in Russland einen viel höhern Rang angewiesen, als in unserm nüchternen Deutschland» (Wunderbare Reisen, 28).<sup>9</sup> Так переводчик старательно избегает всяких высказываний, которые могли быть сочтены сатирой именно на русскую общественную жизнь.

Другая область, неприемлемая для Осипова, – антиклерикальные эпизоды. В подтверждение можно привести несколько примеров. Так, пожалев замерзающего старика и накинув на него свой дорожный плащ (Reisemantel), путешественник слышит с неба слова: «Hol mich der Teufel, mein Sohn, das soll dir nicht unvergolten bleiben» (Wunderbare Reisen, 25).<sup>10</sup> Осипов не мог допустить, что Бог произносит имя черта и вместо этой фразы вставил маленький стишок:

Не плачь и не тужи, не бось [не бойся, – *Н. К.*] и не робей,  
Ты будешь награжден, надежду в том имей.<sup>11</sup>

Создается впечатление, что эти слова произносит какой-то добрый дух, напоминающий сказочных персонажей, которые вознаграждают героев за их хорошие поступки.

В немецкой книге речь идет о некоем старом генерале, который после ранения в одном из боев с турками лишился части черепа и прикрывал голову серебряной пластинкой, а сверху шляпой. Мюнхгаузен рассказывает, что с удивлением наблюдал, как много генерал выпивал спиртного и при этом нисколько не пьянел: все винные пары выходили через отверстие, которое образовывалось, когда генерал приподнимал шляпу и вместе с ней пластинку. Находчивый герой совершает эксперимент: он поджигает пар над головой генерала, и вокруг нее образуется нимб – «prächtiger, als irgend einer Kopf des grössten Heiligen» (Wunderbare Reisen, 29).<sup>12</sup> К этому эпизоду Осипов тоже отнесся с большой осторожностью. Вместо генерала у него фигурирует присутствующий

---

<sup>9</sup> «В России холодный климат и нравы страны определили бутылку, среди других светских развлечений, в гораздо более высокий ранг, чем в нашей трезвой Германии».

<sup>10</sup> «Черт меня побери, сын мой, тебе за это воздастся!»

<sup>11</sup> Не любо, не слушай, а лгать не мешай, 4. Этот пример (без ссылки на немецкий оригинал) приводит Блюм 1978, 33.

<sup>12</sup> «... Прекраснее любого нимба, когда-либо озарявшего чело самого великого святого».

на ужине у городского воеводы «того уезда старинных служб отставной дворянин, который в рассуждении лганья был бобыль не последний». Ни о каком нимбе святого, разумеется, не могло быть и речи. Русский переводчик повествует о том, как «винные пары, коснувшись горячего табаку, тотчас загорелись и представили нам такую иллюминацию, какой, думаю, еще от начала света нигде и никогда не бывало» (Не любо, не слушай, а лгать не мешай, 11).

В полном соответствии со своими установками Осипов существенно сокращает эпизод с оленем, у которого от попавшей в него вишневой косточки на голове вырастает дерево. Вся эта история у Мюнхгаузена подкрепляется напоминанием о святом Губерте: «*Sie haben unstreitig, meine Herren, von dem Heiligen und Schutzpatron der Weidmänner und Schützen, St. Hubert, nicht minder auch von dem stattlichen Hirsche gehört, der ihm einst im Walde aufstiess, und welcher das heilige Kreuz zwischen seinen Geweihe trug. Diesem Sanct habe ich noch alle Jahre mein Opfer in guter Gesellschaft dargebracht, und den Hirsch wohl tausendmal sowohl in Kirchen abgemalt als auch in die Stern seiner Ritter gestickt gesehen*» (Wunderbare Reisen, 32).<sup>13</sup> Весь этот отрывок в русском переводе отсутствует, что вполне закономерно.

Подобные пропуски можно объяснить не только тем, что Осипов опасался церковной цензуры, но и его собственным отрицательным отношением к шуткам, касавшимся религии. Кроме того, он не ставил своей задачей полное и более или менее точное воспроизведение оригинала. Опуская отдельные фрагменты, Осипов свободно что-то добавлял и изменял, русифицируя немецкий текст и приправляя повествование народными пословицами и поговорками. Предваря охотничьи истории героя, переводчик вставил такое замечание: «Они совсем невероятны, однако ж заключают в себе совершеннейшую охотничью правду. Если же сие кому не понравится, то повторяю заглавие сей книги: Не любо, не слушай, а лгать

---

<sup>13</sup> «Вам, господа, без сомнения приходилось слышать о святом Губерте, покровителе охотников и стрелков, а также и о красавце олене, который встретился ему однажды в лесу. У этого оленя между рогами возвышался святой крест. Я сам ежегодно в доброй компании совершал жертвоприношения этому святому Губерту. Что же касается оленя, то мне по меньшей мере тысячу раз приходилось видеть его изображение как в церквах, так и вышитым на гербах рыцарей».

не мешай» (Не любо, не слушай, а лгать не мешай, 12). Рассказывая, как герой нанизывал на нитку уток, словно бусы, Осипов уточняет: «как будто у богатой купчихи на шее жемчужные зерны» (там же, 15). Пойманных уток герой приносит не к повару (как в немецком оригинале), а решает подарить своей любовнице, которая живет «в нескольких верстах от того города в одной небольшой деревеньке». Спустившись к ней через печную трубу, «явился ей [...] в такое время, когда она меня никак не ожидала» (там же, 16).

Подобные вставки, так же как и самая манера повествования, сближают перевод-переделку Осипова с русской плутовской повестью. Своеобразный синтез переводного текста *Приключений Мюнхгаузена* с отечественной низовой сатирической литературой оказался удачен и способствовал немалому успеху книги Осипова. В 1797 году он выпустил ее новое, существенно расширенное и иллюстрированное издание под названием: *Не любо, не слушай, а лгать не мешай. Напечатано съезнова, с прибавками и в лицах; а теперь и с новым барышком*. Здесь были использованы *Дополнения к Приключениям Мюнхгаузена*, изданные в 1789-1794 годы Генрихом Теодором Людвигом Шнорром (Schnorr, 1760-1835), а также дополнения неизвестного автора (Макаров 1985, 357). Характер переработки этого материала и вычленение оригинальных вставок Осипова в этом издании предстоит еще исследовать. Осипов, безвременно скончавшийся в 1799 году, не успел узнать, что его версия *Приключений Мюнхгаузена* продолжала привлекать русских читателей и в XIX столетии: книга выдержала 5 изданий (5-е издание: Санкт-Петербург, 1818), а данное им название (*Не любо, не слушай, а лгать не мешай*) использовалось и другими переводчиками вплоть до 1857 года.



## Литература

- Бабкин 1952 Д. С. Бабкин, *Процесс Радищева*, Издательство Академии Наук СССР, Москва-Ленинград 1952.
- Бердников 1997 Л. И. Бердников, *Из истории книжного посвящения в России (Кирияк Кондратович и Господин Господинович)*, в кн. Л. И. Бердников, *Счастливый Феникс. Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII–начала XIX века*, Акад. проект, Санкт-Петербург 1997, с. 162-174.
- Блюм 1978 А. В. Блюм, *Каратель лжи, или Книжные приключения барона Мюнхгаузена*, Книга, Москва 1978.
- Бюргер-Распе 1985 Г. А. Бюргер, Р. Э. Распе, *Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения Барона Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей*, издание подготовил А. Н. Макаров, Наука, Москва 1985.
- Веселова 2004 А. Ю. Веселова, *Концепция «истинной лжи» Н. П. Осипова*, «XVIII век», 23 (2004), с. 183-193.
- Виргилиева Енейда 1791-1796 *Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку*, ч. I-IV, Санкт-Петербург 1791-1796.
- Карманная книга 1791 *Карманная книга сельского и домашнего хозяйства [...] Собрана из разных иностранных и российских экономических записок и сочинений Н. О[сиповым]*, Санкт-Петербург 1791.
- Кубасов 1905 Ив. К. [И. А. Кубасов] *Осипов Н. П.*, в кн. *Русский биографический словарь*, Санкт-Петербург 1905, т. Обезьянинов-Очкин, с. 391-392.

- Макаров 1985 А. Н. Макаров, *Приключения барона Мюнхгаузена*, в кн. Г. А. Бюргер, Р. Э. Распе, *Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения Барона Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей*, издание подготовил А. Н. Макаров, Наука, Москва 1985.
- Не любо, не слушай, а лгать не мешай  
Пухов 1999 *Не любо, не слушай, а лгать не мешай*, Санкт-Петербург, печатано у И. К. Шнора в нынешнем году.  
В. В. Пухов, *Осипов Н. П.*, в кн. *Словарь русских писателей XVIII века*, Санкт-Петербург 1999, вып. II, К-II, с. 391-392.
- СКРК 1966 *Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725-1800*, т. III, Москва 1966.
- Сопиков 1904 В. С. Сопиков, *Опыт российской библиографии*, Санкт-Петербург 1904.
- Leiner 1965 W. Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Winter, Heidelberg 1965.
- Wunderbare Reisen Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt, Aus dem Englischen nach der neuesten Ausgabe übersetzt, hier und da erweitert (von G. A. Bürger), Nach den ersten Drucken hergestellte und berichtigte Ausgabe, Mit Einleitung, den verschiedenen Lesearten und Anmerkungen, Leipzig, s. a.



АННА КОРНДОРФ

НЕБЕСНЫЙ АПОФЕОЗ ДЖУЗЕППЕ ВАЛЕРИАНИ.  
К ВОПРОСУ О СПОСОБАХ ОФОРМЛЕНИЯ БАРОЧНОГО  
ПРИДВОРНОГО СПЕКТАКЛЯ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ СЕРЕДИНЫ  
XVIII ВЕКА И НОВОЙ АТРИБУЦИИ ЭСКИЗОВ ДЕКОРАЦИЙ

Одной из самых больших проблем в изучении истории придворного театра XVII-XVIII столетий по-прежнему остается недостаток иллюстративного материала, позволяющего представить разворачивавшееся на сцене пышное и многосложное действие. Увы, от сотен европейских придворных спектаклей до нас дошло всего лишь около двух десятков либретто, украшенных гравюрами с изображением отдельных сцен или их декораций. Как правило, такие издания готовились *post factum*, «по следам представления», и были призваны упрочить в глазах соседей и в веках славу самых торжественных и грандиозных «драм на музыке», создававшихся по случаю наиболее значительных событий государственного ранга. К их числу принадлежали, в первую очередь, спектакли матримониальные, то есть приуроченные к празднованию бракосочетания царствующих особ и наследников престола; коронационные, готовившиеся к празднованию восшествия государя на престол или годовщине этого события, и наконец, тезоименитственные и викториальные.

Подобных представлений известно немало и при русском дворе 1730-1790-х годов, однако по воле судьбы среди изданных в России XVIII столетия придворных либретто нет ни одного с гравированными картинками. Почему эта традиция, широко распространенная в Европе, так и не прижилась в России, сегодня можно только догадываться. Среди вероятных причин можно назвать две основные. Первая из них, это традиционная любовь русского двора к «огненным потехам» – фейерверкам, еще при Петре I ставшим кульминацией любого

государственного праздника. Населенные горящими аллегорическими фигурами и замысловатыми «эмблемами», эти эффектные двух-трех часовые зрелища в максимально доходчивой форме доносили до зрителя идею и трактовку торжества с позиций верховной власти. Тщательно подготовленные и безумно дорогие, помимо пиротехники они включали в себя архитектуру и скульптуру, декорационную живопись и портрет, громкую музыку и обязательную литературную программу. Их гравированные изображения и переведенные на четыре языка описания, в которых не только рассказывался сюжет, но и давалось толкование аллегорическим фигурам и символам, и были призваны стать прославляющей успехи и могущество России «памяткой» о ее торжествах. Не случайно именно в искусстве фейерверков Россия занимала в XVIII веке ведущее место в Европе. Поэтому, когда во второй трети столетия обязательной составляющей государственного торжества стал не только фейерверк, но и грандиозный придворный спектакль, прерогативу исторического свидетельства величия момента, издававшегося в «назидание» соседям и потомкам, сохранили изображения и описания «огненных забав», а не театральных постановок, как бы впечатляющи они не были.

Кроме того, есть еще один немаловажный момент. Эффектная наглядность и занимательность движущихся картин фейерверка, не предполагала в каждом смотрящем досконального понимания его сюжета и аллегорической интенции. Поэтому то, что описания и объяснения смысла символической программы фейерверка появлялись на свет вместе с его изображениями спустя время после праздника, было не так уж принципиально. Важен был сам факт – праздник свершился, огни отгорели, а в веках, как оружие мемориальной пропаганды, остался его награвированный отпечаток. Иное дело – аллегорический придворный спектакль. Чтобы следить за развитием сложнейшего действия, улавливать тонкости его коллизий и считывать нюансы политических аллюзий, наконец, просто понимать поющих на итальянском языке героев, придворному зрителю никак нельзя было обойтись без текста пьесы в руках или хотя бы краткого либретто, вводящего его в курс предшествовавших действию событий и поясняющего основные сюжетные ходы. Либретто было просто необходимо напечатать вовремя. Поэтому нередки случаи, когда дата представления, значащаяся на титульном листе изданного

загодя либретто, не совпадает с днем реального представления, запоздавшего по той или иной причине.

Таким образом, с точки зрения русской культуры XVIII века, готовя иллюстрированное описание вслед уже оставшему по себе вербальный памятник представлению, пришлось бы возвращаться назад, к уже состоявшемуся, свершившемуся и тем самым полностью исчерпавшему себя факту. А это было не принято,<sup>1</sup> хотя придворный декоратор Джузеппе Валериани, видимо предпринимал попытки инициировать подобные издания, о чем свидетельствуют несколько листов с пометкой «для гравирования», сохранившиеся в его наследии.

Разумеется, в музеях, библиотеках и частных собраниях Москвы и Петербурга сохранились сотни разрозненных эскизов, полных головокружительной виртуозности, принадлежащих руке Джузеппе Валериани, Франческо Градицци, Джакомо Кваренги, Пьетро Гонзага, и некогда предназначавшихся для оформления спектаклей придворного театра. Но соотнесение каждого из них с той или иной конкретной постановкой неизменно выливается в дотошное и кропотливое иконографическое и атрибуционное исследование. И даже несмотря на то, что такие исследования периодически предпринимаются, все без исключения грандиозные аллегорические праздничные постановки русского театра XVIII века до сегодняшнего дня остаются лишены изобразительных источников.

Попыткой хотя бы отчасти восполнить этот досадный пробел и призвана стать настоящая статья. И хотя речь в ней пойдет всего лишь об одном торжественном прологе, его история, кажется, способна пролить некоторый свет на устройство театрального оформления в России в целом и тем самым способствовать дальнейшей реконструкции русских придворных зрелищ XVIII столетия.

Итак, наш герой – *Пролог для представления на императорском театре, при торжествовании тезоименитства ея императорского величества по преславной победе, одержанной российским войском 1759 года Августа в 1 день при Франкфурте*, сочиненный знаменитым поэтом и драматургом Александром Петровичем Сумароковым и представленный под названием *Новые лавры* в сентябре 1759 года на сцене большого Оперного дома, «что возле старого

---

<sup>1</sup> Подробнее о феномене «искусства к случаю» см. Сиповская 2000.

Летнего дворца» с «балетом Г. Гильфердинга, музыкой в первых двух хорах Г. Раупаха, музыкой балета и хора при окончании балета Г. Старцера» (Сумароков 1764, 2).

Сама идея объединить в одном праздновании два знаменательных события – победу русского оружия в битве под Кунерсдорфом<sup>2</sup> и день именин императрицы Елизаветы Петровны, приходящийся на 5 сентября (по старому стилю), хоть и была данью стечению обстоятельств, позволившему объединить два торжества, в итоге вылилась в приуроченный «к случаю» сознательный программный шаг.

По всей вероятности первоначально речь шла о спектакле сугубо тезоименитственном, подготовка которого, согласно документам Канцелярии от строений, началась в июле 1759 года.

Во всяком случае, 3 июля императрица «высочайше соизволила указать» архитектору Франческо Растрелли «чтоб при Зимнем деревянном Ея Императорского Величества дворце новопостроенной оперной дом переделать в длину и ширину, а покои, в коих убираются танцовалныя и камедианты, перенести и поставить подле ложи Их Императорских Высочеств, неотменно будущего сентября к 5-му» (*Протокол Канцелярии от строений июля 3 дня 1759 году*)<sup>3</sup> с тем, чтобы лицезреть именинный спектакль уже в новом театре при Зимнем дворце. Однако вскоре выяснилось, что из-за отсутствия свободной рабочей силы и наличных средств в Канцелярии от строений выполнить работы в срок не представляется возможным (*Протокол Канцелярии от строений июля 8 дня 1759 году*) и тогда, указом от 27 июля было решено готовить спектакль в оперном доме возле Летнего дворца.

---

<sup>2</sup> 1 августа 1759 года (по старому стилю) объединенная русско-австрийская армия полностью разгромила войска Фридриха II Прусского, тем самым фактически победоносно завершив Семилетнюю войну. Сражение, вошедшее в историю как Битва при Кунерсдорфе по имени селения, в котором располагались во время боя основные части русской армии, получило это название в конце XVIII века. Сначала же битву называли Битвой при Франкфурте на Одере по имени более крупного прусского города, расположенного неподалеку от места боя.

<sup>3</sup> Цитируемые здесь и далее архивные документы любезно предоставлены автору Л. М. Стариковой, готовящей к публикации книгу: Л. М. Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751-1761*, вып. III.

Разработку программы представления и написание либретто поручили Сумарокову, неизменно оперативно откликавшемуся в своих панегириках на все события дворцовой и государственной жизни. Подготовкой аллегорических балетов «счастливых подданных» традиционно ведал Гильфердинг. Исправить же «живописную работу» по созданию декораций к «будущему высочайшему торжеству, тезоименитства Ея Императорского Величества» «с крайним поспешением» было велено придворному декоратору Джузеппе Валериани (*Протокол Канцелярии от строений июля 27 дня 1759 году*).

Между тем, пока в Петербурге трудились над исполнением государева заказа, расстановка сил в Семилетней войне стремительно менялась. Пруссия, еще выигрывая на французском фронте, решительно сдавала позиции в Богемии и Силезии. Для России же ситуация на театре военных действий из просто благоприятной превратилась в исключительно удачную. Сорокатысячная русская армия выступила на запад к реке Одер, в направлении города Кросен, намериваясь там соединиться с союзными австрийскими войсками. Дебют только что назначенного нового русского главнокомандующего генерал-аншефа П. С. Салтыкова был удачен: 11 июля в сражении при Пальцыге он наголову разбил двадцативосьмитысячный корпус прусского генерала Веделя. И вскоре победоносно занял город Франкфурт-на-Одере, где воссоединился с союзниками, тем самым предрешив исход Семилетней войны. Наконец, 1 августа 1759 года по старому стилю произошло самое прославленное сражение Семилетней войны – Кунерсдорфское сражение. Фридрих Великий был наголову разбит, из 48-тысячной армии у него, по собственному признанию, не осталось и 3 тысяч солдат. «По правде говоря, – писал он своему министру после битвы, – я верю в то, что всё потеряно. Гибели моего Отечества я не переживу. Прощайте навсегда». После победы при Кунерсдорфе союзникам оставалось лишь нанести последний удар, чтобы взять Берлин, дорога на который была свободна. Не откликнуться на это событие в готовящемся придворном триумфальном зрелище было просто невозможно.

В результате подготовленная Сумароковым аллегорическая программа, призванная продемонстрировать благоденствие России под скипетром Елизаветы Петровны, с одной стороны, осталась вполне традиционной и варьировала обычный для



подобных случаев сюжет «императрицы – покровительницы искусств и наук», а с другой, – органично инкорпорировала в него и прославление воинских успехов русской армии. Достигался этот эффект очень просто. К уже написанной сцене «беседы» олимпийских богов и Истины, по очереди берущих слово, чтобы восславить олицетворяемые ими качества императрицы, драматург добавил фигуру Марса, отдельно появляющуюся со своей речью под конец действия:

Марс восходит на место, где сидят боги, и садится с ними. Хор счастливых Россиян славит Елизавету:

Ты Россия утешайся,  
Видя толь достойных чад,  
И победой украшайся!  
Веселися ты сей град,  
С полуночными странами;  
Враг повержен сильно нами! (Сумароков 1764, 9)

Но если внести актуальные изменения в текст либретто менее, чем за месяц до назначенной даты представления пролога было вполне реально, то подготовить соответствующие ему оригинальное сценическое оформление явно не удавалось. Понимая всю сложность положения, Канцелярия от строений предложила Валериани воспользоваться комплектом готовых декораций, «исправленных» мастером Антониом Перезинотти несколькими месяцами ранее (*Протокол Канцелярии от строений от августа 10-го 1759 году*). Тщательно осмотрев предлагаемые холсты, 10 августа 1759 года Валериани подал рапорт, в котором сообщал, что выбрал из декораций Перезинотти для представления балета «восемь ширмов, а сверх де оных еще потребно вновь исправить три болших декарцей, в том числе одну сквозную, кои де весьма не малого труда требуют» (там же). При чем сам Валериани писать эти декорации отказывался, ссылаясь на то, что находится за 40 верст от Петербурга в Ораниенбауме, где чрезвычайно занят подготовкой декораций для театра наследника престола – будущего Петра III. Художник обещал лишь «учинить» и прислать «инвенции чертежей» требуемых декораций, исполнять которые предлагал вновь поручить Перезинотти (там же). На том, вроде, и порешили. Однако

Перезинотти неожиданно писать декорации тоже отказался, поскольку «с крайним поспешением» трудился в это время над росписью двух плафонов в опочивальне Ея Императорского Величества в деревянном Зимнем дворце. А потому в свою очередь предложил Канцелярии перепоручить работу над декорациями Франческо Градиции (*Протокол Канцелярии от строений от августа 11-го 1759 году*).

Несмотря на все усилия Канцелярии от строений, ситуация с изготовлением декораций явно начала принимать дурной оборот. Время шло, принимались все новые решения, курьеры с постановлениями, указами и требованиями отпустить «без всякого удержания» живописцев из Ораниенбаума в Петербург сновали из Канцелярии в Контору Ея Императорского Высочества и обратно, а дело не двигалось с места. В конце концов, одновременно апеллируя к указу императрицы и грозя в случае неисполнения ее «воспоследующим высочайшим гневом» и «тяжким штрафом», Канцелярия постановила «мастерам Валериани и Градиции, в силу посланных к ним прежним указам, тако ж и Перезиноту, не оставляя писма и плафонов в Зимней деревянной дом, писать вышепоказанные декорации, то ж и Эльфердингу исправлять, что до него при том пишется, с крайним поспешением и без всяких впредь отговорок» (*Протокол Канцелярии от строений от августа 14-го 1759 году*). Тут же спешно разослали надлежащие указы всем трем декораторам и промеморию в придворную Контору «для ведома», выделили требуемые краски и материалы, а также полдюжины помощников-живописцев и плотников. И все же из-за никудышной организации, вечных проволочек, бюрократизма и отсутствия согласия среди самих художников работа никак не спорилась. Еще 24 августа, то есть менее чем за две недели до назначенной даты представления, Канцелярия требовала от Придворной Конторы «дабы означенные декорации к 5-му числу сентября сего ж году неотменно совсем готовы были» (*Протокол Канцелярии от строений от августа 24-го 1759 году*) «принудить» Валериани к работе.

Понятно, что такими темпами к 5 сентября *Новые лавры* не успели и лишь две недели спустя – 21 числа, во вторник, по свидетельству «Камер-фурьерского журнала» «пополудни в 6-м часу Ея Императорское Величество изволила иметь высочайший выход в большой оперной дом, смотреть пробы русской комедии, именуемой *Пролог*; откуда обратно прибыть

изволила в семь часов» (Камер-фурьерского журнала 1759, 168-169).

И здесь мы подходим к самому интересному вопросу – что же представляли собой эти изготовленные в спешке и ценой всеобщих невероятных усилий декорации?

Если верить описанию, приведенному в либретто пролога, «театральные украшения изобретения Г. Валериани и трудов Г. Перезинотти» должны были явить взору утомленной ожиданием императрицы и ее придворных «Санктпетербургские рощи, в которых низшедшие с Олимпа и объятые облаками боги беседуют, увеселяясь именем Ея Императорского Величества» (Сумароков 1764, 3). Среди олимпийцев особо были названы: «Истина, держащая имя ея Величества, Минерва, Аполлон, Нептун и другие боги».<sup>4</sup>

В довольно обширном корпусе декорационных эскизов Валериани, существует один лист, иконографически близкий описанной сцене. Правда, тут надо сразу оговориться, что до настоящего времени он с легкой руки М. Коноплевой, автора первой и единственной монографии о творчестве художника (Коноплева 1948, 13), связывался с совершенно другим спектаклем. Исследовательница предполагала, что этот перовой набросок из коллекции Государственного Эрмитажа,<sup>5</sup> представляющий утопающую в облаках барочную аллегория, – проект сценического решения 7 явления второго акта оперы Франческо Арайи *Беллерофонт*, впервые исполненной в Петербургском оперном доме 11 декабря 1750 года. Согласно опубликованному либретто спектакля, события этой сцены должны были разворачиваться у «мрачного и страшного каменного холма, а под оным ход в преглубокую пещеру, в которой Химеры сидят потаенны». «Беллерофонт идет против чудовища, не взирая ни на страшную грозу, ни на сильной гром, ни на град, ни на трясение земли, что все воздвигнули адские фурии. И как во время жесточайшего с чудовищем боя, фурии под разными ужасными видами, вмешалися, то Князь видя их нападение, просит неоставления у Минервы, которая

---

<sup>4</sup> В либретто также приводится и список исполнителей главных ролей: Истина – Аграфена Дмитриевская, Минерва – Марья Волкова, Аполлон – Иван Дмитриевский, Нептун – Григорий Волков, Марс – Федор Волков.

<sup>5</sup> Джузеппе Валериани, *Эскиз театральной декорации. Бумага, перо, отмывка, бистр.* ГЭ 6271.

является на облаках с несколькими гениусами на помощь к нему идущая. Тогда все переменяется, фурии обращены в бег, чудовище убито, а Беллерофонту победителю Минерва объявляет, что конец злоключений его приблизился, и что вскоре взойдет он на престол отеческий, который впредь великими своими делами прославлять имеет».<sup>6</sup>

Очевидно, что изображенная на эскизе Валериани композиция имеет мало общего с приведенным описанием, и их отождествление – заблуждение, до сего дня кочующее из книги в книгу (Хачатуров 2010, 152).

Нет сомнения, что перед нами – небесный апофеоз. На зрителя буквально низвергается поток божественных явлений. Несется вперед солнечная колесница, влекомая квадригой огненных коней, за которой отчетливо читается дуга зодиакального пояса. Воплощением солнечного Бога выступает Аполлон (*Phoebus Apollo*). Он – бог-прорицатель, потому что Солнце, освещая свой путь, должно видеть все, что произойдет и происходит; он – покровитель муз и вдохновения, потому что Солнце, неизменно совершая свой путь, устанавливает и поддерживает гармонию всей природы; он – бог-исцелитель, потому что Солнце исцеляет болезни своим богатным теплом. Аполлон, как олицетворение Солнца, – самый прекрасный из богов: он победитель тьмы и злых духов, бог света и жизни (Менар 1993, 99). Его солярную колесницу окружают Горы (*Horai*) – греческие богини времен года и часов, чьи легкокрылые тела в безумной пляске несутся в облачной дали. В барочной театральной иконографии они не только традиционно открывают по утрам ворота дворца солнца и обозначают течение времени, но и должны наблюдать за исполнением закона, соблюдением справедливости и за добрыми нравами смертных (Менар 1993, 23; Энциклопедический словарь 1996, 197). Поэтому в аллегорическом триумфе они вполне уместно служат переходом к центральному ярусу композиции, где на облаке, окруженная путти, расположилась сама богиня справедливости и законности Фемида (нередко замещающая аллегорическую фигуру Истины). Рог изобилия в ее руках обозначает, что благополучие и благосостояние граждан немислимы без законности и право-

---

<sup>6</sup> Текст либретто цитируется по второму изданию 1757 года: Беллерофонт 1757, 10.

порядка. А заимствованная у Кибелы корона в виде зубчатой городской стены свидетельствует о миссии покровительницы городов и вообще всего государства. Слева и справа от облачного престола богини виднеются скалистые уступы, поросшие условными «рощами». Их аллегорическую растительность составляют пальма, сосна и виднеющаяся у самого края эскиза береза. Причем под пальмой, олицетворяющей полуденный «Юг», сидят хорошо знакомые по барочной декоративной живописи и скульптуре фигуры «Африки», с укрошенным крокодилем и шлемом в виде головы слона, и «Америки», увенчанной индейским «оперением». А под сводом вечнозеленой сибирской сосны нашли пристанище «полночные» северные страны и их обитатели. Таким образом, населенные олимпийскими богами «рощи» оказываются центром мира и средоточием его бескрайних просторов, что призвано наглядно олицетворять масштаб империи, процветающей под скипетром благословенной Елизаветы Петровны.

Группу богов справа возглавляет вооруженный копьем Марс на коне, а слева под балдахином восседает на диком камне Минерва, указующая перстом на благоденствие местного края. И все они летят, парят в облаках, размахивают руками. Барочный вихрь оглушает, сбивает с толку. Всего очень много: жестов, персонажей, непонятных сюжетов, загадочных животных, неизвестных имен.

Однако и это еще не все. В нижнем ярусе композиции торжествует водная стихия, представленная в двух моментах-состояниях, последовательно переходящих один в другой. Сперва боги российских рек со всех сторон льют из кувшинов воду, объединяющуюся в мощный бурлящий поток (левая сторона рисунка), а затем, как показано на правой симметричной его части, посредством изощренной сценической техники кулисные облака отодвигаются в стороны и взору представляется огромный нимфей, в глубине которого виднеется запряженная тритонами ладья Нептуна.

Весь апофеоз выражен в избыточном движении, превращающем аллегорический сюжет в демонстрацию мастерства живописца. Уже в эскизном перовом рисунке сквозит неистовая тяга к грандиозности, все превращено в роскошную постановку. С технической точки зрения действие этой «театральной машины» полностью сохраняет характер декорационных решений Европы позднего XVII столетия с

комплексной символической иконографией и не очень разработанным сценическим действием, учитывающим, в первую очередь, чисто эстетическое удовольствие от эффектного зрелища.

С одной стороны, это все чрезвычайно похоже на мизансцену «беседы» объятых облаками олимпийских богов в лоне «санктпетербургских роц», как она представлена в либретто:

Истина:

Благополучен ты полночный край теперь;  
Россия! Царствует в тебе Петрова дочь!  
Блаженные вы сия империи границы,  
Благоденны дни сия Императрицы!

Минерва:

Под скипетром ея Россия процветает,  
Под покровительством премудрость возрастает...

Аполлон:

Я зрю в России Геликон  
Разорвалися в ней державши разум узы  
И обитают музы  
Не зря словесному учению препон.  
Потоки ипокрены,  
С твоей Нева, мешаяся волной,  
Текут полночною страной!  
И орошают днесь твои Петрополь стены!

Затем говорит Нептун, слышны трубы и литавры и на сцене появляется Марс, славящий победу российской армии при Франкфурте (Сумароков 1764, 4).

С другой стороны, изображенная Валериани сцена, столь неконкретна, что ее атрибуция именно *Новым лаврам* была бы слишком смелой. Неестественно запутанная, она превращается в чарующе-невероятную фантазию, где интенсивность символического наполнения, построенная на совмещении и взаимодействии различных аллегорий, вторит спонтанности форм и движений.

Вполне вероятно, что этот лист придворного художника вообще был предназначен не для театра, а служил наброском для плафонной росписи одного из множества небесных

апофеозов, создававшихся Валериани на протяжении всех двадцати лет российской службы. Но в данном случае это не так важно. Принципиальное родство и иконографическая близость театральной программы с эскизом нам гораздо важнее его конечной конкретной атрибуции.

Оказывается чрезвычайно плодотворным для разговора об облике российских придворных постановок середины XVIII века уже давно ставшее общим местом в европейской науке рассуждение даже не о стилистическом, а о близнецовом родстве декорационной и декоративной живописи, картонов для гобеленов и фейерверочных программ, настольных украшений и садовых затей, Торелли с Вигарани, а Вигарани с Лебреном. И речь здесь отнюдь не о том, что сходное аллегорическое изображение морского царства с плавающим nereидами и тритонами, а «по середине Нептун в колеснице, везомой морскими конями» к моменту постановки *Новых лавр* публика уже могла видеть в устроенном на Неве перед Зимним дворцом фейерверке по случаю бракосочетания великого князя Петра Федоровича с Екатериной Алексеевной. А процветающее под милостивой дланью императрицы Российское государство и вовсе было постоянным сюжетом пиитических од и фейерверочных аллегорий. Например, по случаю нового 1755 года на главном плане фейерверка была представлена «вся империя [...] а между двумя столбами везде поставлено по одному из гербов провинций Российской Империи; над четырьмя же порталами повешены гербовые щиты великого княжества московского и царств казанского, астраханского и Сибирского. Посреди оною между двумя рядами пальмовых дерев поставлен великолепный столб чести [...] на коем виден щит ея императорского величества под короною [...] является благополучное Время во образе полубогини масличными ветвями увенчанной, имеющей песочные часы на голове, а Зодиак с двенадцатью небесными знаками подле себя [...] как скоро вышеписанная фигура показывается, то взлетает орел с нижней ступени всходу наверх и садится на пальмовое дерево в знак радостного наслаждения столь счастливаго и вожделенного времени [...] На постаментах [...] находятся двенадцать статуй [...], обстоятельства благополучного времени изображающие, а именно: Мир и Согласие, Здравие и Плодородие, Военную силу и Богатство, Мудрость и Благоразумие, Цветущее

состояние наук, художеств и рукоделей, Купечество и кораблестроение [...].

В передней части сада показывается отменное увеселительное явление в огненном движении, а именно, Карусель, причем новое или младое радостное Время [теснит – А. К.] старого и угрюмого Сатурна, Феб же или Солнце в середине округа сидит на своей колеснице четырьмя конями запряженной» (Ровинский 1903, 237-238).

Дело даже не в стилистическом и смысловом сходстве различных искусств, служащих «к украшению» реальности. Ведь по сути обязательное для барочных апофеозов елизаветинского театра «парение» аллегорических конструкций в облаках над землей, подготовленное для зрительского восприятия естественным парением архитектуры в росписях барочных плафонов, принципиально отличалось от этих росписей лишь своей динамичностью и процессуальностью становления, «раскрывания» архитектурных форм. В случае потолочного плафона композиция открывалась взору зрителя по мере постижения пространства – вхождения в галерею или зал, позволяя ему прочитывать аллегию, лишь следуя движению ног и глаз. А театральные апофеозы, разворачивались перед зрителем во времени – по мере раздвижения облачных декораций, появления того или иного летящего в «спусковой машине» божества и произнесения им монолога.

Смысл в той особой «сгущенности» российского аллегорического придворного пространства, которая сложилась благодаря целому ряду специфических обстоятельств этого времени. Колоссальному по европейским меркам масштабу дворцового, паркового, театрального и вообще столичного строительства, пришедшегося на середину – вторую половину XVIII века. Обилию придворных праздников, торжественных выездов, грандиозных спектаклей, фейерверков, каруселей и маскарадов, устремлявшихся вместе со всем своим скарбом вслед за двором из одного свежестроенного дворца в другой, из Петербурга в Царское село и Петергоф, из пригородных резиденций в первопрестольную и обратно. Наконец, потрясающему количеству материальных средств, выделяемых с равной щедростью на создание великолепных дворцов и временных эфемерных затей вроде декораций, триумфальных ворот, фейерверков и банкетных столов. А также узости круга виртуозных исполнителей, задейство-



ванных на всех этих работах – лучших умов Академии Наук, Академии Художеств и Придворного ведомства, тратящих титанические творческие усилия на составление и художественное воплощение буквально на глазах сгорающих аллегорических представлений и фейерверков. И это все на фоне чрезвычайной регламентированности всех без исключения действий. Сочиняемые Штелиным и Сумароковым оды и праздничные программы, вычерченные Растрелли архитектурные проекты строившихся на века дворцов и съеденных в тот же день тортов, и подготовленные Валериани и Градици росписи и декорации требовали одинаково неизменной «высочайшей опробации», то есть одобрения ее императорского величества. Причем делать все и всегда приходилось «с крайним поспешением».

Неудивительно, что над единообразием аллегорических программ иронизировали еще современники. А праздничные и театральные декорации использовались не единожды, более того – некоторые из перспектив, оформлявших фейерверки, брались из театра напрокат и затем возвращались по описи. Гоф-интендантская контора хранила разнообразные детали настольных декораций, выдавая их «по случаю», а одни и те же сочиненные Валериани «инвенции» плафонов воспроизводились в разных залах разными художниками.

Возвращаясь к нашей истории с постановкой *Новых лавров*, достаточно вспомнить, что для создания декораций «санкт-петербургских рош» Валериани срочно оторвали от заказа Великого князя в Ораниенбауме, а в самый разгар работы над этими декорациями (требования поспешать с которыми сыпались на художника чуть ли не ежедневно) 14 августа 1759 года ему высочайше поручили писать «в самой ранней скорости» плафон «в другой большой зал новостроящегося каменного дома» в Петербурге (Успенский 1902).

Стоит ли удивляться, что декорационные и декоративные проекты художника были порой неразличимо похожи друг на друга. Да и сама временная природа оформленных Валериани спектаклей, один – максимум два раза, восхитивших придворных зрителей и тут же канувших в небытие, вызывала желание увековечить память о художественном величии их грандиозного аллегорического замысла в другом, столь же хрупком, искусстве.

К сожалению, большинство гигантских холстов, украсивших потолки нарядных и эфемерных деревянных дворцов «веселой Елисавет», бесследно пропали.<sup>7</sup> И ныне лишь Царское село да Строгановский особняк в Петербурге горделиво встречают посетителей низвергающихся с потолков их парадных залов красочным великолепием барочных аллегорий Валериани.

Но в отличие от театральных работ, где содержательной программой выступало либретто, не требующее от художника дополнительных вербальных разъяснений, эскизы плафонных и стенных росписей, как правило, сопровождались довольно подробными описаниями, составленными самим Валериани. Именно они, а не утвержденные Елизаветой Петровной эскизы, в основном и дошли до наших дней. Все эти описания поразительно напоминают программы государственных театральных триумфов: России, Мира, благополучного царствования.

Типичным примером подобной программы может служить представленное Валериани в феврале 1752 года в Канцелярию от строений описание будущей стеной росписи в большом зале левого флигеля петергофского дворца: «1. Изображение вечности в приличной фигуре, имея в руках портрет государя императора Петра Великого (вместо которого именным ее императорского величества указом повелено написать ее императорского величества вензель, а вместо портрета ж ее императорского величества – Россию), показуя как славные дела его в произведение в цветущее состояние военной силе на сухом пути, так и на море построения флота и приращения художества были и тем заявляя, что ее императорское величество, последуя тем славным ее дражайшего родителя поступкам, тем равномерно вечные потомству славные дела свои производит [...]; 2. Напротив первой [картины – А. К.] под оркестром изображение муз, яко источник всех художеств, в веселых лицах, находящихся под протекцией Минервы, трудящихся при деле великолепного монумента в славу ее императорского величества и при сочинении модели вновь построенного петергофского здания для предания вечности и

---

<sup>7</sup> Даже те плафонные росписи Валериани, что делались для последнего каменного зимнего дворца погибли при пожаре 1837 года.

совокупления к великим делам государя-императора Петра Великого».<sup>8</sup>

В этой и прочих известных подобных живописных программах Валериани неизменно присутствуют аллегорические фигуры Времени, Вечности или музы истории Клио, Минервы, Аполлона и прочих олимпийцев, аллегии России, окруженной грациями, гениями войны и мира, символами процветания науки, искусств и морской торговли.<sup>9</sup>

Несмотря на то, что сюжеты подобных композиций были довольно постоянны, в своем развитии они обрастали столь внушительным количеством теряющих идентичность персонажей и коллизий, что заказчик начинал нуждаться в программе для прочтения аллегорий, как театральная публика нуждалась в обязательном либретто, объясняющем ситуацию и основное действие столь же сложной аллегорической оперы.

Возможно, именно в силу своей оторванности от таких программ и либретто театральные и декоративные эскизы с трудом поддаются соотнесению с конкретными заказами и постановками. Между тем в наследии Валериани есть еще один лист, некогда принадлежавший коллекции герцога Г. Н. Лейхтенбергского,<sup>10</sup> который с куда большим основанием можно отнести к работе над *Новыми лаврами*. Этот эскиз, опубликованный в журнале «Старые годы» (Старые годы 1912),<sup>11</sup> представляет интерьер украшенного скульптурой парадного зала, куда на облаке спускается двуглавый

---

<sup>8</sup> «Эти чертежи Елизавета Петровна апробовать соизволила с такою при том отменою, дабы на том месте, где показано блаженные и вечно достойные памяти государя императора Петра Великого портрету быть, написать Россию, как упомянутому Валериани приказано; а прочие какие исторические фигуры изобразить, о том Канцелярии от строений из составленного тем Валериани и переведенного на российский диалект представления можно видеть подробно» (цит. по: Успенский 1902).

<sup>9</sup> Описание такой программы предназначавшейся для плафона большого зала Царского Села полностью приводится в книге: Бенуа 1910, 102.

<sup>10</sup> Этот проект был опубликован А. Бенуа как *Апофеоз* Валериани (?) из альбома герцога Г. Н. Лейхтенбергского в журнале «Старые Годы» (Старые Годы 1911).

<sup>11</sup> Ныне местонахождение этого декорационного проекта Валериани неизвестно.

российский орел с вензелевым изображением имени императрицы на груди.

По всей видимости, он относится ко второй финальной части пролога, когда «во время пения облака закрывают богов, а потом расходятся и открывают храм Славы. Во Храме видима сидящая Победа с лавровою ветвию и россияне собравшиеся торжествовать день сей. Начинается ими балет. Россияне окружают Победу. Потом слышно необыкновенное согласие музыки. Является Российский на воздухе Орел. Россиянин преемлет пламенник, и к себе других россиян созывает воспалити благоухание. Нисходит огонь с небеси, и предваряет предприятие их. Орел ниспускается и из рук Победы приемлет Лавр. Баллет продолжается» (Сумароков 1764,10).

Современники были, безусловно, снисходительны к однообразию барочных зрелищ подобного рода, но уже следующая эпоха отказала им в благосклонности, предпочтя назидательные аллегории Просвещения. По преданию, Екатерина II, глядя на фейерверк 1773 года, жаловалась, что «все одно и то же, как всегда: храм Януса да храм Бахуса, храм еще не весть какого Дьявола, все дурацкие несносные аллегории и при том громадных размеров с необходимым усилием произвести что либо бессмысленное» (цит. по: Русский архив 1878, 14).

Непрерывность аллегорического толкования любых вещей и явлений, которая в барокко была подведена к некоторой упорядоченности энциклопедического свойства и выводилась наружу во вполне унифицированном виде, утратила для публики интерес, как только желание показать натуру во всей ее всамделишности, и вместе с тем сублимировать ее, перестало быть одним из основополагающих свойств искусства. Но возможность зашифровывать в аллегориях события совсем недавнего прошлого, совмещая их с событиями мифологическими, осталась укоренена в мышлении истории, запечатленном в барочном плафоне и декорации. Ведь именно в них со всей наглядностью проступает величайшая интегрирующая система барокко, ее мифориторические связи, представление о том, как мыслится в то время неповторимое и повторимое, индивидуальное и общее, в конце концов то, как мыслится история и человек.

А потому, несмотря на самую ядовитую критику, которой подвергли это время потомки, ощущение полновесности и

состоятельности оказывается сильнее доводов разума, и время «веселой Елисавет», несмотря на взяточничество, казнокрадство, самодурство и грубость нравов, кажется сияющей благородной феерией русского барокко. Эпохой героической мифологии, а не реальности. Волшебный эффект происходит потому, что образ эпохи творится подобно мифу. И искусство аллегорического апофеоза в этом мифотворчестве играет заглавную роль.

#### Литература

- Беллерофонт 1757 *Беллерофонт. Опера представленная на театре в Ораниенбومه по повелению Его императорского высочества государя великого князя... Стихи Джузеппе Бонекки, музыка Франческо Арайи, декорации Дж. Валериани*, Санкт-Петербург 1757.
- Бенуа 1910 А. Бенуа, *Царское село в царствование Елизаветы Петровны*, Санкт-Петербург 1910.
- Коноплева 1948 М. С. Коноплева, *Театральный живописец Джузеппе Валериани. Материалы к биографии и истории творчества*, Государственный Эрмитаж, Ленинград 1948.
- Камер Фурьерский Журнал 1759 «Камер Фурьерский Журнал», Санкт-Петербург, 57 (1759), с. 168-169.
- Менар 1993 *Мифы в искусстве старом и новом (по Рене Менару)*, Современник, Москва 1993.
- Ровинский 1903 Д. Ровинский, *Обозрение иконописания в России до конца XVII века... Описание фейерверков и иллюминаций*, Санкт-Петербург 1903.
- Русский архив 1878 «Русский архив», 3 (1878), вып. IX.
- Сиповская 2000 Н. Сиповская, *Искусство к случаю*, в кн. *XVIII век: Ассамблея искусств*, Пинакотека, Москва 2000, с. 20-23.
- Старые Годы 1911 «Старые Годы», 1911, июль-сентябрь, иллюстрация после с. 124.

- Старые Годы 1912 «Старые годы», 1912, май, иллюстрация после с. 8.
- Сумароков 1764 А. П. Сумароков, *Новые лавры. Пролог для представления на императорском театре, при торжествовании тезоименитства ея императорского величества по преславной победе, одержанной российским войском 1759 года Августа в 1 день при Франкфурте*, Санкт-Петербург 1764.
- Успенский 1902 А. Успенский, *Петергоф в XVIII веке, «Художественные сокровища России»*, 7-8 (1902), с. 163-169.
- Хачатуров 2010 С. Хачатуров, *Романтизм вне романтизма*, НЛЮ, Москва 2010.
- Энциклопедический словарь 1996 *Энциклопедический словарь. Мифология*, Санкт-Петербург 1996.



Джузеппе Валериани. Проект театрального апофеоза. Бумага, перо, кисть, бистр. Местонахождение неизвестно



Джузеппе Валериани. Эскиз декорации (?). Бумага, перо, отмывка, бистр.  
Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж

FRANCESCA LAZZARIN

UN 'LIBRO BAROCCO' DEL SECOLO D'ARGENTO.  
*ALLILUIJA* (1912) DI VLADIMIR NARBUT

A pochi mesi dal debutto di Anna Achmatova e Michail Zenkevič, uno stravagante libro di versi suggellava l'ingresso di un altro componente della Gilda dei poeti nella costellazione letteraria di Pietroburgo. Dopo *Večer (La sera)* e *Dikaja porfira (Porpora selvaggia)*, prime 'creature' della neonata casa editrice che faceva capo alla Gilda, a fine aprile 1912 uscivano, infatti, con lo stesso marchio cento copie di un volumetto firmato da Vladimir Ivanovič Narbut (1888-1938), *Alliluija (Alleluia)*.<sup>1</sup>

A dire il vero, il suo autore aveva già dato alle stampe, nel 1910, una prima raccolta chiamata semplicemente *Stichi (Versi)* ma accompagnata dall'ambizioso sottotitolo *God tvorčestva pervyj (Primo anno d'opera)*. *Stichi*, che si era guadagnato le recensioni benevole di Valerij Brjusov e Nikolaj Gumilëv,<sup>2</sup> avrebbe di fatto schiuso al ventiduenne ucraino, arrivato nella capitale per studiare all'Università, le porte della *bohème* pietroburghese.<sup>3</sup> In nemmeno

---

<sup>1</sup> Poeta, giornalista ed editore deportato negli anni più bui delle purghe, Narbut è stato a lungo oggetto di studi alquanto sporadici, dedicati a singole tappe della sua carriera. Nondimeno, la sua opera ha conosciuto negli ultimi tempi un evidente *revival*, anche grazie alla generale riscoperta del gruppo acmeista e delle sue eterogenee basi. Basti citare tre ampi lavori di carattere monografico redatti di recente: Besprozvannyj 2006, Mironov 2007a, Kožucharov 2009. Tra le raccolte narbutiane, *Alleluia* è indubbiamente la più indagata: oltre all'esauriente dissertazione di Besprozvannyj, ricordiamo Thompson 1981, Rizzi 1999, Lekmanov 2006, Mironov 2007b; Mironov 2007c.

<sup>2</sup> Cfr. Brjusov 1990, 338; Gumilëv 1990, 123.

<sup>3</sup> Narbut si era fatto ammaliare dalla vita culturale pietroburghese grazie al pittore e *miriskusnik* Ivan Bilibin, da cui aveva abitato a pensione insieme al fratello, Georgij Narbut (1886-1920), futuro astro delle arti grafiche (cfr. Beleckij 1985, 15ss.). Un ruolo di uguale peso nella formazione del giovane



due anni Narbut avrebbe inaugurato e diretto un settimanale studentesco, «Gaudeamus!», con l'aiuto di Aleksandr Blok e la collaborazione di Brjusov, Georgij Ivanov e una Achmatova agli esordi; l'amicizia con Sergej Gorodeckij e Gumilëv doveva poi coinvolgerlo nelle riunioni della Gilda dei poeti, sede delle animate discussioni in cui avrebbe preso corpo la poetica acmeista. E *Alleluia* sarebbe andato a costituire un banco di prova per il movimento che mirava a contrapporsi al simbolismo.

«Mercoledì prossimo, con ogni probabilità, sarò da Lei con il mio nuovo volumetto. Quindi prepari la corona d'alloro...»,<sup>4</sup> scriveva Narbut, pochi giorni prima dell'uscita di *Alleluia*, al redattore di «Sel'skij vestnik» («Il messaggero del villaggio») Nikolaj Sergievskij; difficile stabilire se qualcuno prevedesse cosa sarebbe successo subito dopo. La comparsa di quell'esile libricino, differentemente da quanto era avvenuto con le precedenti pubblicazioni della Gilda, scatenò infatti un vespaio di proporzioni inaudite. In base al decreto 1001 del codice penale, le autorità zariste preposte alla censura bollarono *Alleluia* con l'accusa di pornografia e confiscarono prontamente tutte le copie del libro in circolazione.<sup>5</sup> La radicalità di tali provvedimenti è piuttosto curiosa: non era certo la prima volta che un libro subiva le persecuzioni della censura ma, generalmente, gli scrittori denunciati secondo la legge 1001 dovevano semplicemente epurare i testi 'incriminati' da alcuni passaggi. *Alleluia* venne invece estirpato *in toto* dal mercato editoriale: parla da sé l'aggressiva annotazione in lapis blu dei censori in calce alla poesia *P'janicy (Gli ubriaconi)* sull'esemplare di *Alleluia* conservato nel museo della Biblioteca Statale di Mosca («Questo libro bisogna distruggerlo!»). Con lo scopo di evitare la reclusione, Narbut tornò nella sua regione natale di Černigov, per poi intraprendere, su suggerimento di Gumilëv, un lungo viaggio nel Corno d'Africa. Prima del suo rientro a Pietroburgo trascorse quasi un

---

Narbut appartiene certamente a Sergej Gorodeckij e ai ritrovi conviviali del *Kružok molodych (Circolo dei giovani)*, fucina creativa degli studenti.

<sup>4</sup> Lettera del 12 aprile 1912, riportata in appendice a Mironov 2007a, XXXV.

<sup>5</sup> Narbut riuscì a salvare solo una dozzina di esemplari da distribuire agli amici poeti. Attualmente l'edizione di *Alleluia* del 1912 è un vero e proprio pezzo da museo: le poche copie rimaste sono consultabili presso la biblioteca Rozanov del Museo Puškin di Mosca e alle Biblioteche Statale di Mosca e Nazionale di Pietroburgo.

anno, durante il quale, pur in assenza dell'autore, si parlò assiduamente dello scandalo originato dal libro.

*Alleluia* divenne presto il bersaglio di critiche aspre e impietose: «il signor Narbut in passato ha scritto versi decisamente più riusciti che non il suo *Alleluia*»; «nei versi di Narbut spesso risultano solo una gran confusione, pesante e poco meditata, e un discorso di primitiva rozzezza»; «la rappresentazione brutale della realtà suscita un senso di repulsione nei suoi confronti»,<sup>6</sup> solo per citarne alcune. Insomma, nella maggior parte dei casi si procedette a una completa stroncatura, che in qualche modo giustificava l'atteggiamento intransigente dei censori. Se si vogliono indagare i motivi di una simile reazione è necessario procedere ad un'analisi serrata del libro considerato nel suo insieme, che permetterà anche di comprendere il carattere originale di questa prova poetica narbutiana.<sup>7</sup>

Innanzitutto va detto che *Alleluia*, differentemente dall'esteso ed eterogeneo *Stichi*, non è una raccolta, ma una vera e propria *knižka stichov*, un libro di versi costruito secondo un progetto organico.<sup>8</sup> I componimenti di *Alleluia*, collegati da una serie di richiami tematici, sono solo dodici: una cifra chiaramente simbolica, che in area russa può richiamare, oltre ai consueti referenti biblici, anche la *čertova djužina* ('dozzina diabolica'), perifrasi scaramantica per indicare il numero tredici. Peraltro, delle poesie di *Alleluia*, solo *Goršečnik (Il pentolaio)* e *Archierej (L'alto prelato)* erano già state

<sup>6</sup> Brijusov 1990, 369; Adrianov 1912, 351; Ignatov 1913, 2.

<sup>7</sup> È importante ricordare che Narbut ripubblicò *Alleluia* ad Odessa nel 1922, apportando varianti significative ai testi, eliminando le epigrafi e rinunciando, anche per motivi d'ordine pratico, al peculiare formato tipografico dell'edizione del 1912, di cui si parlerà tra poco. Purtroppo i curatori delle edizioni moderne di Narbut (Narbut 1983, 1990) riportano la versione del 1922, 'restaurando' però le citazioni in epigrafe ai testi, senza peraltro giustificare in sede di commento le loro scelte: ci auguriamo che in futuro si procederà a un'edizione critica rigorosa di *Alleluia* e di altre opere di Narbut. In questa occasione, dal momento che l'ottica prescelta è quella del modernismo, mi rifarò solo al volume del 1912, che ho avuto modo di consultare alla biblioteca Rozanov di Mosca. Tengo sin d'ora a precisare che le sue pagine non sono numerate; di conseguenza, in nota riporterò solo il titolo del componimento citato.

<sup>8</sup> In questo Narbut non rappresenta un'eccezione tra gli acmeisti: ispirandosi alla solida organizzazione strutturale dei simbolisti, anche i componenti del *Cech poetov* avevano cercato di forgiare opere in cui fosse riconoscibile un filo rosso. Per un'analisi di alcuni volumi acmeisti a partire da questo presupposto cfr. Lekmanov 2006.

pubblicate altrove, la prima su «Novaja žizn'» («Vita nuova», gennaio 1912); la seconda su «Golos zemli» («La voce della terra», 22 febbraio 1912): le altre furono destinate direttamente al nuovo volume e inserite in una struttura ben meditata. Queste 'poesie-capitoli' presentano una sostanziale unità di luogo: sgarci di *byt* ucraino si aprono infatti sullo sfondo di un'isba o di un'*usad'ba*, di una fattoria o di una cittadina distrettuale.<sup>9</sup> Questa vita quotidiana e prosaica è però strettamente intrecciata all'elemento fantastico, che secondo l'atavico sostrato pagano slavo s'inserisce ed opera in essa: in *Alleluia* i due poli contrapposti messi in rilievo, la cifra umana e quella sovrannaturale, sono complementari, non possono esistere l'uno senza l'altro, come il giorno e la notte. E, considerando quest'osmosi tra i due piani il punto nodale di *Alleluia*, si nota immediatamente una disposizione tripartita dei testi: nei primi tre componimenti (*Nežit'* [*Creature fantastiche*] e il dittico *Lichaja tvar'* [*L'essere maligno*]), creature come spiritelli domestici, streghe ed elfi s'insinuano in una torbida atmosfera notturna tra le abituali occupazioni umane; i successivi cinque (*Gli ubriacconi*, *Il pentolaio*, *Klubnika* [*Le fragole*], *Archierej*, *Šachter* [*Il minatore*]) sono schizzi del piccolo villaggio di campagna e dei suoi abitanti, la cui fisionomia animalesca richiama in qualche modo gli esseri inquietanti dell'inizio; negli ultimi quattro (*Portret* [*Il ritratto*], *Volk* [*Il lupo*], *Gadalka* [*L'indovina*], *Upyr* [*Il vampiro*]), resi ancora più unitari dalla loro numerazione progressiva in calce, si incontrano nuovamente la notte e gli echi demoniaci.

Scorrendo i testi di *Alleluia*, si passa dunque dal buio alla luce per poi ritornare al buio: l'alternanza ciclica di giorno e notte – che fin dai tempi di *Stichi*, fitto di versi a tema paesaggistico, aveva affascinato Narbut – è qui regolata dalla presenza delle bizzarre creature immanenti alla realtà circostante. L'apice di questa parabola è rappresentato non a caso da *Le fragole*, il componimento situato in posizione centrale: l'azione si svolge infatti sotto il sole cocente di mezzogiorno, in un momento vicino al solstizio d'estate che coincide, nel folclore, con la festa di Ivan Kupala, ed è collegato a tutta una serie di credenze e superstizioni. Questa continua commistione di sacro e profano, iperrealistico e fantasioso rimanda sicuramente a Gogol': le *Veglie* e *Arabeski* sono un ipotesto impre-

<sup>9</sup> Fino ai diciott'anni Narbut visse nella piccola tenuta Narbutovka, di proprietà della sua famiglia, vicino a Gluchov. Per una biografia sintetica del poeta cfr. Timenčik 1999.

scindibile dell'intera opera narbutiana.<sup>10</sup> Se si scava più in profondità nel retaggio culturale che Narbut aveva portato con sé a Pietroburgo, però, si possono scoprire in *Alleluia* anche le suggestioni di una temperie che in terra ucraina si era rivelata particolarmente fruttuosa, ispirando, peraltro, Gogol' stesso: il barocco.

Partiamo da un dato esterno, vale a dire il colpo d'occhio che *Alleluia* offriva al lettore. Al di là della coesione dei testi, infatti, Narbut prestò grande attenzione anche alla veste tipografica che doveva raccoglierci dietro un unico frontespizio e che, effettivamente, ricorda un 'libro barocco'. Ripercorrendo retrospettivamente l'*affaire Alleluia*, Zenkevič, uno degli amici più stretti di Narbut, affermò:

il suo *Alleluia* l'hanno confiscato solo perché era stato stampato in caratteri slavo-ecclesiastici. Gli piacevano così tanto i caratteri slavo-ecclesiastici che si rivolse proprio alla tipografia sinodale.<sup>11</sup>

Il carattere tipografico scelto avrebbe impresso un marchio indelebile su *Alleluia*. A distanza di anni Viktor Šklovskij, solo per fare un esempio, avrebbe ricordato nelle sue stralunate memorie *Žili-Byli (C'era una volta)*: «il poeta Vladimir Narbut pubblicò un libro scritto in caratteri slavi e lo intitolò *Alliluija*. Il libro, stampato su carta azzurrognola, nella sua forma esteriore ricordava i messali [...]».<sup>12</sup>

A questo proposito è opportuno ricordare che, nell'ottica di Narbut, un libro di versi doveva costituire un'opera d'arte completa, che unisse poesia e pittura nell'estetica raffinata del formato grafico: non a caso, sin dal suo debutto su rivista aveva lavorato a stretto contatto col fratello pittore Georgij. Com'è noto, se le raccolte dei simbolisti presentavano non di rado decorazioni e disegni – basti pensare alle splendide pubblicazioni dell'editore *Skorpion* – i volumi usciti presso l'organo ufficiale del gruppo acmeista, *Cech poetov*, condividevano una certa sobrietà: erano privi di illustra-

<sup>10</sup> Al di là degli echi gogoliani presenti in pressoché tutte le raccolte, dopo *Alleluia* Narbut preparò per la stampa un volumetto intitolato *Vij*, poi rimasto inedito. Il demone ctonio dell'omonimo racconto gogoliano sta anche alla base di un neologismo che Narbut aveva coniato per sé e l'amico Zenkevič: «io e te siamo *vievcy*, se si prende *Vij* come un principio vitale terreno, terrestre» (Narbut-Zenkevič 2008, 243).

<sup>11</sup> Cit. in Lekmanov 2006, 47.

<sup>12</sup> Šklovskij 1994, 137.

zioni e stampati in caratteri ordinari di colore nero. Narbut si avvale invece dell'aiuto, oltre che di suo fratello, di quello che era stato il loro affittacamere, Ivan Jakovlevič Bilibin, e della moglie di quest'ultimo, Marija Čembers Bilibina: in quanto a raffinatezza del formato, il volume narbutiano è effettivamente degno delle migliori creazioni di *Mir iskusstva* e nel contempo riecheggia la preziosità del libro barocco ucraino. *Alleluia* venne stampato su carta grigia pregiata secondo il modello di un Salterio d'inizio Settecento;<sup>13</sup> i caratteri tipografici erano assimilabili al *malyj poluustav*, la scrittura semionciale maggiormente impiegata nelle stamperie ucraine a metà Seicento; le iniziali dei testi, riccamente ornate con ghirigori floreali, erano di colore rosso granata, simile al cinabro con cui venivano vergate le «figure fatte di lettere», altra costante della capricciosa estetica barocca; la stessa tinta vistosa risaltava in copertina e nei titoli delle poesie. Al frontespizio seguiva un ritratto del poeta, disegnato dalla moglie di Bilibin: a parte questo, però, Narbut evitò altre illustrazioni.

A prima vista, quindi, *Alleluia* aveva l'aspetto anacronistico e solenne di un antico libro di salmi, idea che il titolo non smentiva. La citazione dal Salmo 148, posta in epigrafe all'intero volume, costituiva un'ulteriore conferma del carattere apparentemente 'ortodosso' di *Alleluia*: si trattava infatti dell'invito, rivolto a tutte le creature terrestri, ad intonare lodi di giubilo a Dio.<sup>14</sup> Dopo aver girato un'altra pagina, però, il lettore si trovava davanti a un testo come *Creature fantastiche*, dove in toni molto più che prosaici si materializzavano spiritelli maligni che, fluttuando nell'aria malsana di un'isba, innalzavano fumi macilenti in omaggio al Creatore.<sup>15</sup> I

<sup>13</sup> Il Salterio in questione apparteneva a F. M. Lazarenko, un insegnante del ginnasio di Gluchov con cui i Narbut erano rimasti in contatto. Fin dagli anni scolastici l'*ustav* ornamentale slavo-ecclesiastico e i testi antichi letti in classe, dal *Vangelo di Ostromir* all'*Insegnamento di Vladimir Monomach*, avevano profondamente affascinato i due fratelli. Cfr. Beleckij 1985, 64-68.

<sup>14</sup> «Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны, Огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его, Горы и все холмы, древа плодоносные и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, Цари земные и все народы, Князья и все судьи земные, Юноши и девицы, старцы и отроки – да хвалят имя Господа».

<sup>15</sup> Cfr. *Creature fantastiche*, vv. 1-8: «Из вычурных кувшинов труб шуры и прашуры / в упругий воздух дым выгалкивают густо. / И в гари прожилках, разбухший как от ящура / язык быка, он – словно кочаны капусты. / Кочан, ещё кочан – всё туже, всё лиловее – / Не впопыках, а

componenti successivi, dove si affastellavano *lesoviki* violenti e streghe, preti avvinazzati e beceri *pomeščiki*, non potevano che alimentare l'effetto scioccante. Questa mancata corrispondenza tra cornice grafica e contenuto non è peraltro cosa nuova nella storia culturale ucraina, specie per quanto riguarda le arti figurative: basti pensare alla tradizione, risalente al Sei-Settecento, di dipingere soggetti religiosi con grande precisione e rispetto dell'iconografia canonica, ma accompagnati da inattese iscrizioni dissacranti o oscene; per non parlare di certi affreschi dell'epoca, dove ai margini di scene ispirate ai testi sacri facevano capolino creature demoniache.

È difficile ricondurre i testi di *Alleluia* a un genere preciso: a metà strada tra il piano narrativo e quello descrittivo, si avvicinano a ballate, simili per andamento alle *bylički* del folklore, come a una galleria di ritratti. In effetti i titoli identificano personaggi ben precisi, creature umane o fantastiche scrutate a distanza ravvicinata: il poeta, mantenendosi al di fuori dei suoi versi, si trasforma in un occhio vigile e quasi morboso nella sua attenzione per il dettaglio. I diversi componimenti sono di ardua lettura anche perché si configurano come un'associazione di immagini subitaneamente concatenate, che sembrano essere state afferrate dagli organi sensoriali dell'autore e trasposte su carta senza il filtro dei nessi logici. In questa scelta si può indubbiamente riconoscere la concezione gumilëviana del poeta come «fenomeno tra i fenomeni»,<sup>16</sup> pronto a catturare ogni brandello di quel mondo terreno contrapposto all'Imperuriano simbolista. Ciononostante, Narbut sembra andare volutamente contro l'idea di «magnifica chiarezza» formulata da Kuzmin, che sta tradizionalmente alla base della teorizzazione dell'acmeismo come poesia dai contorni netti e distinti. Per quanto paradossale possa sembrare, si tratta però della stessa poetica acmeista: l'invito di Gorodeckij a innalzare un canto di lode a «questo mondo, sonoro, dai colori vividi, dotato di forme, peso e tempo»,<sup>17</sup> è interpretato da Narbut in chiave esasperatamente naturalistica. E, se i soggetti dei testi sono quanto mai prosaici, la lingua di *Alleluia* ricorda uno *skaz* portato all'estremo dal poeta.

---

бережно, как жертва небу / окутанная испаряющейся кровью, / возносится горе: благому на потребу».

<sup>16</sup> Cfr. Gumilëv 1990, 57.

<sup>17</sup> Gorodeckij 2002, 17.

La sintassi impiegata è quindi un fattore che rende particolarmente complicato l'approccio ai testi. Seguendo l'andamento associativo del parlato, Narbut sovraccarica i versi di sostantivi e frasi nominali. Non di rado vengono inserite all'interno del verso costruzioni parentetiche atte a rendere più lento il discorso, oppure scampoli di discorso diretto per moltiplicare istantaneamente le sfaccettature di un'azione colta *in medias res*.<sup>18</sup> La presenza insistita di inversioni e forti iperbati mette ulteriormente d'impaccio la linearità dei versi.<sup>19</sup>

Il rapporto fra sintassi e metrica merita un discorso a parte. Gli *enjambements* sono infatti numerosissimi e la stessa frase ha una lunghezza variabile: può ridursi allo spazio di un solo verso per accentuare il dinamismo di certe immagini<sup>20</sup> oppure protrarsi per un'intera quartina.<sup>21</sup> La punteggiatura, spesso presente all'interno di una stessa linea versuale, contribuisce anch'essa a spezzare la fluidità del testo e rendere più ardua l'individuazione del metro impiegato.<sup>22</sup> Peraltro, la metrica di *Alleluia* è estremamente varia.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Vd. ad esempio *Creature fantastiche*, vv. 11-14: «И домовихой рыжей, раскорякой тощею / (с лежанки хлопнулась), припасено два гада: / за мужа, обтирающего тряпкой бороду / (кряхтел над сыровцем), пройдоху-таракана...».

<sup>19</sup> L'esempio più lampante è rappresentato dagli ultimi due versi di *Gli ubriaconi*: «А муха все шустрой – пред попадьею во мгле / – зеленая снует, расплаживая сволочь»; il giusto ordine sintattico sarebbe infatti il seguente: «зеленая муха все шустрой снует, расплаживая сволочь во мгле передь попадьею».

<sup>20</sup> Vd. ad esempio *L'essere maligno I*, vv. 17-20: «И ползет на угол угол, / по горшкам гудит ухват. / На полице, – куча пугал, / Свет очей их – рыжеват».

<sup>21</sup> Vd. ad esempio *Il ritratto*, vv. 1-4: «Мясистый ночь, обрезком колбасы / нависший на мышастые усы /, проросший жилками (от ражей лени), - / похож был вельми на листок осенний».

<sup>22</sup> Vd. ad esempio *Le fragole*, vv. 9-11 e 13-16: «- К обедне наведаться надо-б: Купало / подходит, а с Троицы лба не крестила. / Все – никогда. Маврушка-нетел пропала. [...] / Сумбур в голове. От поганой касторки / кишки и печенку на клочья порвало... / А ягод – что сметья! Присмотр нужен зоркий / хозяйского ока: добра-то немало...».

<sup>23</sup> *L'essere maligno I* è redatto in tetrapodie trocaiche, *Il minatore* in pentapodie trocaiche, *Il lupo*, *Il ritratto* e *L'indovina* in pentapodie giambiche, *Il vampiro* in tripodie anapestiche, *L'essere maligno II* e *Il pentolaio* in esapodie trocaiche, *Creature fantastiche* e *Gli ubriaconi* in esapodie giambiche, *Le fragole* in tetrapodie amfibrache, *L'alto prelato* in tetrapodie anapestiche.

A balzare all'occhio è la lunghezza del verso, che, mediamente, conta 11 sillabe: questa generale dilatazione del segmento versuale contribuisce anch'essa a creare l'effetto di ostinata pesantezza che pervade tutto il libro. La cesura, tradizionalmente imprescindibile, perlomeno nelle esapodie giambiche e trocaiche, è riscontrabile solo in *Gli ubriaconi*:<sup>24</sup> Narbut distrugge dunque la cesura, fa cadere spesso l'accento in posizioni non canoniche e in questo modo, più che rifarsi alla tradizione tonico-sillabica, sembra rielaborare i *virši* sillabici con lo scopo di conferire ai testi un sapore arcaico e un andamento severo, più vicino a una prosa declamata che non a una poesia fluida e musicale.<sup>25</sup>

Va da sé che la grafia arcaica di cui si è parlato rende la lettura ostica già in partenza; come se non bastasse, tutte le poesie, alcune delle quali molto lunghe, rappresentano un unico corpo tipografico senza divisione in strofe. Dunque, Narbut trasforma premeditadamente la lettura di poesia in un processo faticoso, che richiede ai lettori una concentrazione costante e un non indifferente sforzo intellettuale: tutto ciò richiama ancora una volta alla mente il gusto tipicamente barocco per il concettoso e il difficile. Altrettanto vicine al barocco si rivelano le complicate metafore disseminate in *Alleluia*: oltre ad essere contrarie all'estetica tradizionale, e per questo inaspettate e sconcertanti, secondo il consueto principio di accumulazione prevedono spesso diversi comparanti per un solo comparato, e sono formate quindi da più immagini concatenate fra loro basandosi su associazioni di idee progressive.<sup>26</sup> Il risultato può essere paragonato a un rebus di ardua decodificazione, che ricorda l'universo cifrato dei *kur'jozni virši* barocchi.

Il lessico di *Alleluia*, da parte sua, è una vera propria *kunstkamera* dove si sperimentano le più variegatae potenzialità

<sup>24</sup> Questa peculiarità del verso narbutiano è stata rilevata in Gasparov 2000, 238.

<sup>25</sup> All'assenza della cesura nel verso narbutiano e al sapore arcaico che ne consegue accenna anche Valentin Kataev, che conobbe Narbut anni dopo a Odessa, nelle sue memorie romanizzate *Al'maznyj moj venec (La mia corona di diamanti)*, dove il poeta di *Alleluia* si cela dietro un personaggio chiamato *Kolčenogij*, 'lo zoppo': «i suoi versi erano per lo più esapodie giambiche senza però la cesura, cosicché il verso tonico risultava trasformato in una specie di arcaico verso sillabico alla Kantemir» (Kataev 1990, 110).

<sup>26</sup> Cfr. *Il ritratto*, vv. 13-16: «А в ямках-выбоинах под бровями / два чернослива с белыми краями, / должно быть, в масле (чтоб всегда сиять), / полировали выпуклую гладь».



espressive della lingua, un amalgama che abbraccia lo slavo-ecclesiastico e termini del *prostorečie* normalmente esclusi dalla lingua poetica,<sup>27</sup> passando per desueti relitti della lingua viva, degni del dizionario Dal', oltre che per il ricco patrimonio dei dialetti russi meridionali, per l'ucraino e per svariati prestiti stranieri.<sup>28</sup> L'accostamento disinvolto di registri linguistici agli antipodi tra loro<sup>29</sup> sarà d'altronde un tratto distintivo di Narbut anche nelle opere successive, come *Plot'* (*La Carne*, 1920) e a suo modo pare riecheggiare la *koinè* delle terre ucraine a cavallo tra XVII e XVIII secolo. Ma, forse, il referente più palese dell'ibridismo linguistico narbutiano è l'*Eneida* (1798) di Ivan Kotljarevskij (1769-1838). Sulla passione di Narbut per il padre fondatore della letteratura nazionale ucraina si tornerà in chiusura; per ora è importante ricordare come, parodiando nel Settecento il poema virgiliano, Kotljarevskij si rifaccia a una lingua fitta di dialettismi e arcaismi, neologismi e proverbi, dove i termini slavo-ecclesiastici vengono 'rivoltati' in chiave comica: niente di più lontano da una norma letteraria standardizzata, esattamente come nel caso di Narbut. Va detto che le frequenti concessioni al vocabolario ucraino<sup>30</sup> sono al-

<sup>27</sup> Come scrisse Brjusov, l'ansia di sperimentazione condusse Narbut «all'impiego insistito di parole che di solito, sulla carta stampata, si evitano» (Brjusov 1990, 369).

<sup>28</sup> A titolo d'esempio, mi limito a segnalare i diversi registri accostati in *Gli ubriacconi*. Alto-libresco (*knižnyj*): *Аз, Веди, Твердь, иго, Хер, монаси, сие, сновать, утлый*; volgare (*prostorečie*): *вихры, дебёла, кажись, набредивший\**, *перегар, глиста, сволочь\**, *стерва, хари*; colloquiale (*razgovornyj*): *брыкаюсь, вояка, впору, открамсывать, плюхнет, растопырить, сивуха, снует, спросонья, ударился, чекнувшись, шустрей, эге*; ucrainismi: *бокатыя, гульба, кабан, квач, покуть, сволок, услон*; dialettismi russi: *впросак, встопорицил, разымчивом\**, *рожок, торчия, сам-друг*; prestiti da lingue non slave: *адвокат* (latino), *бастуион* (francese), *блманже* (francese), *комод* (francese), *компания* (francese), *майор* (latino), *осман* (turco), *рота* (tedesco), *редут* (francese). I termini segnati dall'asterisco sono ulteriormente marcati come *ustarelye*: ai tempi della stesura di *Alleluia*, nel 1912, erano già caduti in disuso.

<sup>29</sup> A questo proposito risultano particolarmente originali le rime costituite da termini stilisticamente disomogenei, che creano accostamenti del tutto inaspettati (cfr. ad esempio, in *Creature fantastiche*, *čada:gada, vtune:sljuni, pokojnice:pomojnice*; oppure, ne *L'essere maligno I*, *bog:tvorog*).

<sup>30</sup> Le forme ucraine che punteggiano *Alleluia* dovevano risultare insolite e di ardua comprensione per il lettore russo, tanto più che, differentemente dal Gogol' delle *Veglie*, Narbut evita di corredare i suoi testi di un glossario esplicativo.

trettanto peculiari della poetica narbutiana. Pur non redigendo né versi né prosa nella lingua con cui si esprimeva nella sua Narbutovka, 'Volodimir' Narbut era perfettamente bilingue e, ucraino di nascita e russo d'adozione, in *Alleluia* cercò di creare un innesto tra due lingue sentite ugualmente e spontaneamente come proprie, ricorrendo non a caso anche allo slavo-ecclesiastico, idioma che nella sfera letteraria sta alla base di entrambe.<sup>31</sup>

Tirando le somme, Narbut – e questo è forse il nocciolo della poetica di *Alleluia* – si sforzò di sviluppare un proprio linguaggio guardando al contesto modernista di Pietroburgo, ma facendo continuamente tesoro del suo bagaglio culturale ucraino; questo non solo per quanto riguarda la veste tipografica e il *côté* formale che abbiamo trattato finora. Ci troviamo infatti davanti a una riproposizione di quelle che erano state le istanze primarie del *nizove barokko* ('barocco basso'). Com'è noto, nell'ambito del barocco ucraino la poesia aulica e la riflessione teologica si erano innestate spesso e volentieri su filoni come l'epos popolare, la narrazione fantastica o una satira della quotidianità urbana e contadina. Proprio attraverso lo specchio deformante di questo capriccioso realismo andò delineandosi la *smechovaja kul'tura*, il 'burlesco' serpeggiante lungo tutto il Settecento ucraino, i cui principali portavoce erano figure *sui generis* come i *bursaky*, gli irriverenti goliardi delle Confraternite kieviane, o i *mandrivny djaky*, ecclesiastici squattrinati che, oltre a insegnare nelle scuole cosacche, si guadagnavano da vivere raccontando storie e recitando poesie di villaggio in villaggio. Narbut pare voler vestire i panni di questi inventivi filosofi vagabondi, veri e propri 'ponti' tra la cultura accademica e le tradizioni popolari, capaci di scrutare con occhio caustico il variegato caleidoscopio del reale e di riadattare con

---

<sup>31</sup> Da questo punto di vista, perlomeno in linea di principio, Narbut è vicino a un cubofuturista come il 'poeta-filologo' Chlebnikov, che in alcuni scritti teorici auspicava la fusione delle lingue letterarie dei vari paesi slavi in un insieme organico. La somiglianza tra Narbut e i futuristi è stata già messa in rilievo (cfr. Bogomolov 2005) proprio prendendo ad esempio *Creature fantastiche*, dove, oltre al variopinto repertorio lessicale e ai casi più disparati di paronomasia, salta all'occhio una serie di allitterazioni martellanti e quasi cacofoniche, alla maniera della programmatica sequenza cubofuturista «*dyr bul ščyl*». Inoltre, va da sé che un 'antilibro' come *Alleluia* dava uno 'schiaffo al gusto corrente' non meno forte delle curiose creazioni letterarie e figurative di pittori-poeti come Kručnych o Malevič.

grande abilità temi e stilemi ‘alti’ in chiave spiccatamente ‘bassa’, buffonesca e, spesso, anticlericale.

In questo senso i testi di *Alleluia*, la cui andatura solenne scandisce una narrazione quanto mai grottesca, possono sicuramente ricordare le orazioni e i panegirici messi in burla dai *bursaky* e dai *seminaristy*. Ancora più vicina ad *Alleluia*, specie se si pensa ai cinque componimenti centrati sul *byt* del villaggio ucraino, è forse la tradizione del *vertep*, il teatro di marionette di legno i cui maestri indiscussi erano proprio gli studenti e i *mandrivny djaky*: a dare il volto ai fantocci dipinti erano personaggi tipizzati quali il Soldato, il Nobile, il Diacono, il Prete e così via. Leggendo, ad esempio, *Gli ubriacconi*, dove un pope, sua moglie, un soldato, un nota-bile, un *zemlemer* e un diacono gozzovigliano tra i fumi della vodka,<sup>32</sup> oppure *L'alto prelato*, dove i lineamenti animaleschi del personaggio del titolo, appena giunto in città, sono osservati con curiosità dal popolino, pare davvero di veder sfilare una galleria di marionette da interludio, i cui tratti bestiali sembrano usciti da un dipinto à la Hieronymus Bosch.<sup>33</sup>

Si badi bene: come avveniva anche nel *nizove barokko*, quest'atmosfera carnevalesca è intrisa di una sinistra tragicità. Nei versi conclusivi di *Gli ubriacconi* si vede baluginare in uno specchio, tradizionalmente punto di tramite tra il mondo reale e l'aldilà, l'immagine spettrale di un cadavere, quasi a rivolgere un *memento mori* alla sfrenata compagnia intenta a ballare il *gopak*;<sup>34</sup> in *Le fragole* gli inarrestabili e morbosi desideri carnali di una vedova sono ombreggiati da macabri presagi di morte. La forza irrefrenabile delle pulsioni erotiche, già affiorate nella notte afosa di Ivan Ku-

<sup>32</sup> Cfr. *Gli ubriacconi*, v. 15: «Ах, утлого дьячка успело заволочь / под покуть [...]» e vv. 17-20: «Да гнутя – и майор, и поп, и землемер, / обрюзгший, как гусак, под игом гемороя. / Надёжен адвокат: “Аз, Веди, Твёрдо, Хер”, - дарился в букварь: “Глиста – вы, не герои!”» (al v. 19 si noti il doppio senso dell'enigmatica sequenza di lettere slavo-ecclesiastiche, che normalmente designerebbero cifre, ma in questo caso, se lette di fila, costituiscono una frase il cui significato osceno è palese: anche questa è un'ingegnosa reminiscenza del barocco ‘basso’).

<sup>33</sup> Non è un caso che *L'essere maligno II* porti la dedica a Sergej Sudejkin (1884-1946), *miriskusnik* che si era dedicato principalmente a illustrazioni di sapore popolareggiante, senza tralasciare soggetti di un esasperato e grottesco naturalismo, che gli costarono l'espulsione dall'Istituto d'Arte di Mosca nel 1902.

<sup>34</sup> Cfr. *Gli ubriacconi*, vv. 39-40: «Брыкаясъ, гопака открасывають хари, / и в зеркальце косом, в куске его – мертвец».

pala che fa da sfondo a *L'essere maligno II*, qui non è disgiunta da un altrettanto irrefrenabile decadimento, che va di pari passo con il progressivo accorciarsi delle giornate in seguito al solstizio d'estate: una parabola discendente incarnata sia dalla vecchia *barynja* non più nel fiore degli anni, sia, soprattutto, dalla pianta di fragole che dà il titolo alla poesia. I frutti sono più che maturi, e nell'afa del tardo giugno sembrano già disfarsi, emanando un odore dolciastro e nauseante.

L'osservazione minuziosa della realtà che sta alla base di *Alleluia*, con tutte le sue componenti orride e sensuali, non trae dunque spunto dalla sola poetica acmeista. Il «realismo allucinante», che Gumilëv attribuì a Narbut,<sup>35</sup> è a suo modo vicino al naturalismo barocco. A questo proposito è interessante citare proprio *Il ritratto*, che Narbut fa precedere da un'emblematica citazione del filosofo ucraino Hryhorij Skovoroda (1721-1794): «Osserva il genere umano. Esso è un libro: un libro scuro». Inutile ricordare la concezione barocca dell'uomo come enigmatico 'piccolo mondo' inscritto nel macrocosmo della multiforme realtà circostante. Narbut si rifà all'idea di una figura umana composita e assimilabile all'elemento naturale in cui è radicata: il suo *Ritratto* è interamente composto di metafore o similitudini 'vegetali' riferite alle diverse parti di un viso.<sup>36</sup> Queste ultime, per larga parte agli antipodi della tradizionale concezione del bello, sono messe in rilievo separatamente, quasi fossero entità autonome, fuse dalla capricciosa volontà dell'autore a formare un'unica immagine. La somiglianza con i profili dell'Arcimboldo è ovviamente lampante, e costituisce un'altra eco barocca presente in *Alleluia*. Le smorfie dei volti arcimboldeschi celano a fatica la loro componente demoniaca e trasudano un orrido senso di disfacimento, alla pari dell'inquietante *Ritratto* narbutiano e degli altri personaggi di *Alleluia*. Peraltro, nella meditata composizione del libro, al *Ritratto* seguono *Il lupo*, *L'indovina* e *Il vampiro*, dove la densa malignità immanente al mondo esce prepotentemente allo scoperto: in questo senso si commenta da sé l'imperativo rivolto dall'arcangelo Michele al demone («Rivela, se puoi, l'abisso del tuo cuore»), tratto sempre da un dialogo di Skovoroda e messo in epigrafe a *L'indovina*.

Scorrendo il libro narbutiano, il lettore compie quindi un pellegrinaggio nei meandri più infimi del mondo, dove si accoglie sia

<sup>35</sup> Cfr. Gumilëv 1990, 150.

<sup>36</sup> Vd. nota 21.

l'invito dell' 'adamista' Gorodeckij a «squarciare veli»,<sup>37</sup> sia la tendenza barocca ad identificare il viaggio alla scoperta delle contraddittorie sfaccettature del reale con un' allegoria della provvisoria e fragile esistenza terrena. Da questo punto di vista, Narbut subisce senz'altro il fascino del già citato Skovoroda,<sup>38</sup> la personalità che tradizionalmente chiude l'epoca barocca in terra ucraina, sintetizzandone una serie di istanze, dalla *lingua mixta* ricca di metafore alla disinvolta altalena fra barocco 'alto' e 'basso'. Come nella conciliazione skovorodiana di Cristianesimo e panteismo lo spirito divino permea la materia in tutte le sue manifestazioni, così l'esperienza della peregrinazione terrena, che porta con sé la conoscenza di se stessi e del mondo, è tesa verso l'autoperfezionamento morale e l'avvicinamento alla divinità: *Alleluia*, visto come cosciente esplorazione del «viscido, lo sporco, la fuliggine del mondo»,<sup>39</sup> tra le cui pieghe si nascondono i peggiori vizi umani,<sup>40</sup> può essere ricondotto a questi capisaldi del pensiero skovorodiano, la cui vulgata era certamente nota al giovane Narbut sin dai tempi del liceo, negli anni di assimilazione di un bagaglio culturale mai dimenticato.

A conferma di ciò, gli autori che più avevano appassionato Narbut negli anni giovanili, rievocati in una complessa tela di rimandi intertestuali, sono messi in epigrafe ad alcuni testi di *Alleluia*: a parte Gogol' e Skovoroda, si tratta del già citato Ivan Kotljarevskij, di Vasilij Narežnyj (1780-1825) e di Evgenij Grebënka (1812-1848). Se la parodia del poema virgiliano ad opera di Kotljarevskij rielaborava una serie di stilemi barocchi del secolo precedente, dall'innesto linguistico alla cifra insieme epica e burlesca, Narežnyj e Grebënka, rifacendosi proprio all'esperienza di quella 'Eneide travestita', aprirono la strada a Gogol' con pagine a metà strada tra il

<sup>37</sup> Cfr. *Adam*, vv. 9-12: «Назвать, узнать, сорвать покровы / И праздных тайн и ветхой мглы – / Вот первый подвиг. Подвиг новый – / Всеми живому петь хвалы» (Gorodeckij 1914, 114).

<sup>38</sup> Oltre a mettere in epigrafe a ben tre testi di *Alleluia* citazioni dai dialoghi di Skovoroda, in apertura a una lirica di *La Carne* Narbut prese direttamente a modello il filosofo girovago: «Одно влечение: слышать гам / Чуть прорывающий застой, / бродя всю жизнь по хуторам / Григорией Сквородой» (Narbut 1920, 15).

<sup>39</sup> Gumilëv 1990, 150.

<sup>40</sup> In *Alleluia* non è difficile scorgere un' allegoria di alcuni peccati capitali: dalla lussuria (*L'essere maligno I e II*) alla gola (*Gli ubriaconi*), dall'accidia (*Le fragole*) alla superbia (*L'alto prelato*).

romanzo picaresco e l'affresco di costume. Tramite *Alleluia*, Narbut pare rendergli omaggio e inserirsi volutamente nel solco da loro tracciato. E in tutto ciò si può intendere un risvolto di quella «nostalgia per la cultura universale» che rappresenta il fulcro dell'acmeismo nell'ottica di Mandel'stam. In questo senso Narbut offrì la sua originale interpretazione di una poetica che, nel 1912, cercava di muovere i suoi primi passi.

## Bibliografia

- Adrianov 1912 S. Adrianov, *Kritičeskie nabroski*, «Vestnik Evropy», 7 (1912), pp. 346-354.
- Beleckij 1985 P. Beleckij, *Georgij Ivanovič Narbut*, Iskusstvo, Leningrad 1985.
- Besprozvannyj 2006 V. Besprozvannyj, *Vladimir Narbut's Alleluia: the Poetics of Linguistic and Cultural Bilingualism*, Ph. D. Diss., University of Michigan, Ann Arbor 2006.
- Bogomolov 2005 N. Bogomolov, "Dyr, Bul, Ščyl" v kontekste epochi, «Novoe literaturnoe obozrenie», 72 (2005), pp. 172-192.
- Brjusov 1990 V. Brjusov, *Sredi stichov, 1894-1924. Manifesty, stat'i, recenzii*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1990.
- Dal' 1994 V. Dal', *O poverijach, sueverijach i predrasudkach russkogo naroda*, Litera, Sankt-Peterburg 1994.
- Gasparov 2000 M. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha*, Fortuna Limited, Moskva 2000.
- Gorodeckij 1914 S. Gorodeckij, *Cvetuščij posoch*, Grjaduščij den', Sankt-Peterburg 1914.
- Gorodeckij 2002 S. Gorodeckij, *Nekotorye tečenija v sovremennoj russkoj poezii in Kritika russkogo postsimvolizma*, a cura di O. Lekmanov, OLIMP, Moskva 2002.
- Gumilëv 1990 N. Gumilëv, *Pis'ma o russkoj poezii*, Sovremennik, Moskva 1990.
- Ignatov 1913 I. Ignatov, *Novye poety. "Akmeisty", "Adamisty", "Ego-futuristy"*, «Russkie vedomosti», 80 (1913), pp. 2-3.

- Kapica 2006 F. S. Kapica, *Tajny slavjanskich bogov*, RIPOL Klassik, Moskva 2006.
- Kataev 1990 V. Kataev, *Al'maznyj moj venec*, DEM, Moskva 1990.
- Kožucharov 2009 R. Kožucharov, *Put' Vladimira Narbuta. Idejnye iskanija i tvorčeskaja evolucija*, Kandidatskaja dissertacija, Literaturnyj Institut im. Gor'kogo, Moskva 2009.
- Lekmanov 2006 O. Lekmanov, *O trech akmeističeskich knigach. Zenkevič, Narbut, Mandel'stam*, Intrada, Moskva 2006.
- Mironov 2007a A. Mironov, *Vladimir Narbut: tvorčeskaja biografija*, Kandidatskaja dissertacija, Ural'skij Gosudarstvennyj Universitet im. Gor'kogo, Ekaterinburg 2007.
- Mironov 2007b A. Mironov, *Svoeobrazie idejnogo zamysla poetičeskoj knigi V. Narbuta "Alliluija"* in *Filologičeskie zapiski*, Ros. Gos. Ped. In-t im. A. I. Gercena, Sankt-Peterburg 2007, pp. 74-79.
- Mironov 2007c A. Mironov, *Formoobrazujuščie elementy poetičeskoj sistemy knigi V. Narbuta "Alliluija"* in *Sistema i sreda: Jazyk, čelovek, obščestvo. Materialy vsrossijskoj naučnoj konferencii, Nižnetagil'skaja gosudarstvennaja social'no-pedagogičeskaja akademija, Nižnyj Tagil* 2007, pp. 189-195.
- Narbut 1912 V. Narbut, *Alliluija*, Cech Poetov, Sankt-Peterburg 1912.
- Narbut 1920 V. Narbut, *Plot'*, 2-ja Sov. tip., Odessa 1920.
- Narbut 1983 V. Narbut, *Izbrannye stichi*, a cura di L. Čertkov, La Presse Libre, Paris 1983.
- Narbut 1990 V. Narbut, *Stichotvorenija*, a cura di N. Bjalosinskaja e N. Pančenko, Sovremennik, Moskva 1990.
- Narbut-Zenkevič 2008 V. Narbut, M. Zenkevič, *Stat'i. Recenzii. Pis'ma*, IMLI RAN, Moskva 2008.
- Pakhlovska 1998 O. Pakhlovska, *Civiltà letteraria ucraina*, Carocci, Roma 1998.
- Poljakov 1998 V. Poljakov, *Knigi ruskogo kubofuturizma*, Gileja, Moskva 1998.

- Rizzi 1999 D. Rizzi, *Il locus ambiguo. L'immagine dell'Ucraina nell'opera giovanile di Vl. Narbut*, in *Atti del convegno Miti antichi e moderni fra Italia e Ucraina*, Fondazione Cini, Venezia 1999, pp. 139-164.
- Šklovskij 1994 V. Šklovskij, *C'era una volta*, trad. it. S. Leone, Il Saggiatore, Milano 1994.
- Stepovýk 1988 D. Stepovýk, *Ukrajinska hrafika XVI-XVII stolet'. Evolucija obraznoj systemy*, Nauk. Dumka, Kyjiv 1988.
- Thompson 1981 R. Thompson, *The Vision of the Bog. The Poetry of Vladimir Narbut*, «Russian literature», 10 (1981), pp. 319-338.
- Timenčik 1999 R. Timenčik, *Vladimir Ivanovič Narbut*, in *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, Bol'saja Rossijskaja Enciklopedija, Moskva 1999, pp. 227-229.





LUIGI MAGAROTTO

ALTERITÀ E IMPERIALISMO NEL *PRIGIONIERO DEL CAUCASO*  
DI ALEKSANDR PUŠKIN

1. È proprio vera l'asserzione di Vissarion Belinskij: la società russa cominciò a conoscere il Caucaso con la pubblicazione nel 1822 del poemetto *Kavkazskij plennik (Il prigioniero del Caucaso)* di Aleksandr Puškin (Belinskij 1955, VII, 372). Fino ad allora i territori caucasici erano stati percepiti dal lettore russo come lontane terre di conquista del proprio esercito, ma dopo il poemetto puškiniano si afferma nella cultura russa un interesse tutto particolare verso quel mondo distante e diverso, in altre parole le nuove province meridionali dell'impero diventano fonte d'ispirazione per i poeti e gli scrittori russi, portando, nel giro di pochi anni, alla creazione di quel vero e proprio mito del Caucaso nella letteratura russa che sarà coltivato per almeno un secolo. Nelle note al suo poemetto Puškin ricorda che prima di lui il Caucaso selvaggio e i suoi abitanti erano stati descritti nei versi dell'ode di Gavriila Deržavin *Na vozvraščenie grafa Zubova iz Persii (Al ritorno del conte Zubov dalla Persia)*, composta nel 1797. Il successore di Caterina II, lo zar Paolo I, una volta salito al trono nel 1796, aveva subito richiamato in patria la spedizione militare che il conte Zubov stava conducendo contro la Persia. Valerian Zubov era rientrato in patria con il suo esercito attraverso il Caucaso e, giunto a Pietroburgo, non solo non gli era stata conferita nessuna onorificenza per le vittorie conseguite, ma era anzi stato confinato a vivere nella sua tenuta per ordine dello stesso zar. Deržavin, risentito del trattamento riservato a un valoroso comandante e a un sincero servitore della patria quale era Zubov, con una certa ostentazione gli dedicò l'ode in cui cantava, in due strofe, anche le selvagge bellezze del Caucaso che Zubov aveva ammirato ritornando in patria. Queste strofe riguardanti la descrizione del Caucaso sono state, non a torto, giudicate da Belinskij alquanto «prosaiche» (Be-

linskij 1955, VII, 372),<sup>1</sup> infatti i territori caucasici sono ancora piuttosto convenzionali, dominati da una natura selvaggia, sono luoghi esotici in cui Deržavin, il quale non aveva mai visitato il Caucaso, aveva potuto dare libero sfogo alla propria fantasia, immaginando una stereotipa contrada di impetuosi torrenti, di nevi eterne, di fragorose valanghe, di tuoni e di fulmini.

Nelle stesse note Puškin cita anche una seconda poesia in cui il Caucaso era stato rappresentato con «incantevoli versi» (Puškin 1949, IV, 133-134): *Poslanie k Voejkovu (Epistola a Voejkov)* di Vasilij Žukovskij che, scritta nel 1814, era stata dedicata ad Aleksandr Voejkov, poeta, critico, traduttore, giornalista, editore, compagno di scuola di Žukovskij, dopo che aveva compiuto un lungo viaggio nel Sud della Russia e nel Caucaso. A parere di Belinskij, però, anche i versi di Žukovskij erano piuttosto «prosaici» (Belinskij 1955, VII, 372-373) e comunque la rappresentazione del Caucaso e dei suoi abitanti non era paragonabile a quella che avrebbe dato Puškin nel suo poemetto. Le critiche di Belinskij hanno certo una loro plausibilità, ma è indubbio che i versi di Žukovskij sono collocati in un'atmosfera più definita e intimamente sentita rispetto ai versi di Deržavin, preannunciando in qualche modo la descrizione puškiniana, in cui la natura non svolge più una funzione ornamentale o esotica, ma diventa il risultato dell'esperienza estetica provata dal viaggiatore di fronte al maestoso scenario alpino (Ram – Šatirishvili 2004, 10).

Com'è noto, la stesura finale del poemetto puškiniano prende avvio con la descrizione dell'atmosfera che regna nel villaggio circasso in cui si svolgerà l'intreccio dell'opera, con gli abitanti oziosi che parlano delle scorriere compiute, dei villaggi saccheggianti e della selvaggia ebbrezza dei loro godimenti. In una precedente variante, quando ancora il poemetto s'intitolava *Kavkaz (Caucaso)*, alla descrizione del paesaggio caucasico e dell'ambiente circasso erano stati dedicati addirittura molti più versi. Puškin riteneva che la descrizione del villaggio e dei costumi circassi svolta nel corso del poemetto rappresentasse una parte unitaria e autonoma che poteva essere facilmente estrapolata dal testo dell'opera e fosse da considerarsi una specie di parte accessoria o una sorta di supplemento, secondo quanto ebbe a scrivere all'amico Vladimir Gorčakov: «I circassi, con i loro costumi e le

---

<sup>1</sup> Ove nel testo non vi siano rimandi a traduzioni italiane, le versioni dal russo sono nostre.

loro tradizioni, occupano la maggior parte, e la migliore, del mio racconto, ma tutto ciò non dipende da nulla ed è un vero *hors d'œuvre*» (Puškin 1949, X, 49).

Puškin ribadì più volte, e con molto orgoglio, questo pregio etnografico del suo poemetto, come possiamo constatare anche dalla minuta di una lettera che egli aveva preparato per il poeta Nikolaj Gnedič: «La descrizione dei costumi circassi è la parte più passabile di tutto il poemetto. Non dipende da nessun avvenimento e non è nient'altro che un articolo geografico o il resoconto di un viaggiatore» (Puškin 1949, X, 647).

Nella lettera summenzionata il poeta temeva addirittura che la rigorosa fedeltà della sua descrizione dei costumi circassi si rivelasse, in un certo senso, perfino troppo scientifica e per questo suonasse ostica all'orecchio del lettore, aduso alle immagini poetiche, e perciò infedeli, di un Byron o di un Walter Scott (Puškin 1949, X, 647). Anzi Puškin riteneva, secondo quanto scrive nella prefazione alla seconda edizione dell'opera, che il poemetto dovesse il suo successo proprio «alla fedele descrizione del Caucaso e dei costumi montanari» (Puškin 1949, IV, 493), più che alla resa artistica dell'intreccio o alla forza dei singoli protagonisti, in cui per altro egli non credeva molto.

Un ulteriore, dichiarato intervento da studioso, e non da poeta, egli lo compie quando stende le dodici note che troviamo nel testo, di cui abbiamo già fatto menzione. Adottando questo procedimento, assai comune nella poesia del tempo e accolto in seguito in altre sue opere, Puškin intende chiarire al lettore il significato di alcune parole non russe o di alcuni nomi geografici o storici che s'incontrano nel testo, ma il suo fine ultimo è quello di fornire al lettore informazioni supplementari su temi e situazioni particolari, per esempio sul concetto di ospitalità presso i circassi (su cui ritorneremo più avanti), a dimostrazione della serietà con cui egli aveva condotto la sua ricerca sui costumi e le tradizioni dei popoli del Caucaso. Secondo le parole di Jurij Tynjanov, Puškin instaura un procedimento particolare che introduce il lettore nel vivo del suo metodo di lavoro, inteso quale svelamento di materiale prosastico che chiarifica e illumina il testo poetico, legandosi a questo inescandibilmente (Tynjanov 1969, 141).

Dunque la ribadita asserzione di Puškin di aver fornito, nel suo poemetto, una descrizione attenta e veritiera dei costumi e delle tradizioni circasse trova, in effetti, un qualche riscontro nella lette-

ratura scientifica. Ci ha colpiti, per esempio, la particolare situazione sentimentale che risulta dai tre versi seguenti:

К моей постеле одинокой	Al mio letto solitario
Черкес молодой и черноокой	Un giovane circasso dagli occhi neri
Не крался в тишине ночной...	Non s'è mai avvicinato nel silenzio della notte...
(Puškin 1949, IV, 119).	(Puškin 1990, 205).

Gli studiosi di etnografia ed etnologia hanno constatato che anche tra i popoli del Caucaso esiste una rigida separazione tra i sessi, tra la nozione di «maschile» e «femminile». È questo un fenomeno che se anche non interessa solo i popoli della catena caucasica, è comunque ben presente dal Mar Nero al Mar Caspio e si evidenzia in tutti gli aspetti della vita quotidiana, nel lavoro, nella pratica religiosa. Tale separazione risalta fin dalla struttura stessa delle abitazioni caucasiche, in cui una metà è riservata agli uomini e l'altra metà alle donne (i xevsuri hanno risolto il problema più radicalmente, attribuendo a ciascun gruppo sessuale un piano diverso dell'abitazione) (Magarotto 1985, 7-47). Važa-Pšavela, che è stato non solo un grande poeta e scrittore, ma anche un valente etnologo, scrive:

La casa pšavi è vasta, i suoi muri sono costruiti senza cemento, il tetto è coperto di tronchi d'albero non squadrati. Al centro, sia d'estate sia d'inverno, è acceso un fuoco. Il focolare è suddiviso in due parti: la prima per gli uomini, la seconda per le donne. Le donne stanno da una parte, gli uomini dall'altra. Le donne non possono sostare nella parte degli uomini (Važa-Pšavela 1961, V, 10-11).

Questa separazione dei sessi, che vigeva anche presso i circassi, sia occidentali sia orientali, nasceva dalla generale convinzione, presso i popoli caucasici, che la femmina fosse impura, di natura inferiore, creatura del demonio, per cui con la donna si doveva evitare ogni contatto, anche visivo, uditivo, tattile. I circassi, che osservavano rigorosamente questo costume, lo facevano invece risalire non alla temuta impurità della donna, ma a un omaggio, a una manifestazione di rispetto nei confronti della creatura femminile.

Qualunque fossero le diverse motivazioni che avevano condotto all'affermazione nei secoli della separazione dei sessi, anche i cir-

cassi l'osservavano e, come accadeva presso gli altri popoli caucasici, pure i mariti circassi conservavano un senso di vergogna nel rapporto con la propria moglie,<sup>2</sup> per cui erano usi recarsi all'incontro coniugale nel più profondo della notte, con molta circospezione per non essere visti. I coniugi, oltre a non scambiarsi sguardi in pubblico, non dovevano neanche rivolgersi la parola, erano tenuti ad osservare l'obbligo del silenzio. Per dirla con Claude Lévi-Strauss il silenzio potrebbe formare un'autentica categoria del pensiero indigeno: «Il rumore ha un suo contrario: il silenzio, al quale non solamente la tradizione popolare occidentale, ma un numero considerevole di società 'primitive' hanno fatto appello per sancire certi tipi di rapporti sociali» (Lévi-Strauss 1964, 334).

Ma in questa condizione sociale si potrebbe scoprire la funzione, alla Paul Valéry, di un'«esistenza autonoma» e di un «valore oggettivo» o anche vedervi un'esortazione a percepire, alla Martin Heidegger, anziché la risonanza del rumore, il suono della quiete come frutto e risultato della tensione individuale.

Era a conoscenza Puškin di questo costume presso i circassi? I suoi versi lo lascerebbero intendere. Ma anche se non lo fosse stato, l'immagine poetica dei versi citati esprimeva, meglio di ogni indagine scientifica, il rapporto che esisteva tra i due sessi presso i circassi.

Dopo i versi che riflettono la fattualità delle tradizioni caucasiche, analizziamo ora anche altre considerazioni del poeta nei confronti del popolo circasso. Innanzitutto l'avvio del poemetto. Come abbiamo già osservato, vediamo gli abitanti oziosi che discorrono delle incursioni compiute, dei villaggi saccheggianti e della selvaggia ebbrezza provata, rammentano gli inganni degli scaltri principi, i colpi delle loro implacabili sciabole, il sibilo delle frecce ineluttabili e precise, la cenere dei villaggi saccheggianti e rievocano il piacere delle carezze delle donne fatte prigioniere. Dunque il poeta avverte subito che ci troviamo di fronte a gente del tutto particolare rispetto ai popoli civili, gente che non combatte in campo aperto, ma pratica solo l'agguato e l'incursione, non sfida lealmente il nemico, ma ricorre all'inganno e al tranello per sconfiggerlo, non rispetta il nemico vinto, ma ne incendia e saccheggia i villaggi, fa-

---

<sup>2</sup> Un analogo senso di vergogna nei confronti della moglie, tanto da scusarsi quando la si doveva nominare, lo si ritrovava anche presso certi popoli slavi (Gasparini 1973, 482).

cendo prigioniere le sue donne più belle dalle quali pretende poi tenerezze e amore.

Nella seconda strofa la pace del villaggio è improvvisamente rotta dall'apparire di un circasso a cavallo che trascina al laccio un prigioniero:

«Вот русский!» – хищник возопил	«Ecco un russo!» – gridò il predone
(Puškin 1949, IV, 107).	(Puškin 1990, 195).

Il termine predone (*хищник*), che di lì a qualche verso diverrà addirittura perfido predone (*коварный хищник*), ci fa subito pensare a una figura negativa, ci rimanda a un protagonista di imboscate e razzie, in breve si delinea nella nostra mente l'esempio tradizionale di un selvaggio, dal carattere e dagli usi barbari e violenti. Ma al di là di quale immagine possa suscitare in noi il termine predone, è lo stesso Puškin a descriverci accuratamente la pratica dei circassi:

Его богатство – конь ретивый, [...]	Sua ricchezza è il cavallo focoso, [...]
В пещере иль в траве глухой	In grotta o in mezzo all'erba folta
Коварный хищник с ним таится	L'astuto predone con esso si cela,
И вдруг, внезапною стрелой,	E a un tratto, come freccia inopinata,
Завидя путника, стремится	Scorto un viandante, egli si lancia
(Puškin 1949, IV, 115).	(Puškin 1990, 201).

Quello circasso è pertanto un popolo che esercita l'inganno, privilegia il tradimento, insegue la violenza, cerca la guerra («Ma la pace monotona è tediosa/ Ai cuori nati per la guerra» [Puškin 1990, 203-204]), tanto che anche durante la festa del Bairam, la quale segue ufficialmente la fine del Ramadan, i giovani circassi non sanno trattenersi da «crudele gioco» (Puškin 1990, 204):

Нередко шашки грозно блещут	Sovente formidabili balenano le sciabole
В безумной резвости пиров,	Nella folle turbolenza dei festini,
И в прах летят главы рабов,	E a terra le teste degli schiavi volano,
И в радости младенцы плещут	E i bimbi lietamente applaudono
(Puškin 1949, IV, 117).	(Puškin 1990, 204).

Perfino nei momenti lieti della festa esplose l'innata malvagità di questo popolo, si palesa la sua barbara sete di sangue, così i cir-

cassi provano diletto a tagliare di netto con le loro sciabole le teste dei prigionieri-schiavi tra le grida di gioia e gli incitamenti dei bimbi che in questo modo vengono educati alla violenza e alla guerra ovvero a continuare quelle crudeli tradizioni di cui essi sono testimoni e insieme eredi.

Il quadro della società circassa con le sue tradizioni, i suoi usi e costumi guerreschi e violenti scorre come un film davanti agli occhi del prigioniero, il quale dalla sua grotta-prigione osserva con continuità la vita quotidiana dei circassi, vede i loro costumi, comprende lo spirito ospitale, intuisce la sete di battaglia, coglie la prestezza dei liberi moti, afferra la levità del piede e la forza della mano, segue l'addestramento a cavallo, scruta l'armatura semplice ed efficace, ma quel mondo dell'altro, intriso a fondo di violenza, spesso anche gratuita, e di sete di guerra, dominato dall'ostilità verso i nemici, risulterà ripugnante al detenuto che ora il poeta non chiama più russo, ma europeo. Detto altrimenti, il mondo dell'altro si staglia con nettezza contro il mondo di cui è portatore il russo-europeo (il narratore pone la Russia, in quanto paese civile, in Europa, anticipando così la sua risposta a quella che sarà la diatriba tra slavofili e occidentalisti), assistiamo insomma alla collisione tra la barbarie, la violenza e l'ingiustizia di cui si nutrono i primitivi circassi e la civiltà dei popoli russo-europei, presunti difensori di sviluppo sociale e di progresso, anche se Puškin sapeva bene che in Russia, e in molte altre nazioni europee, non era certo attuata una politica democratica e liberale, prova ne sia che in quel tempo le sue simpatie politiche non andavano per niente all'autocrazia, ma a quei gruppi di congiurati antizaristi che sarebbero poi divenuti famosi col nome di decabristi.

Nel poemetto si narra di una stagione dell'anno in cui sembra che la gente circassa dimentichi la sua connaturata aggressività e la sua furia bellicosa per dedicarsi alla famiglia e ad attività pacifiche. Questo accade d'inverno, quando l'inclemenza del tempo suggerisce cautela. Allora i circassi si ritirano tranquilli in casa e aprono volentieri la loro dimora al viandante stanco, offrendogli la più grande ospitalità:

Когда же с мирною семьей  
Черкес в отеческом жилище  
Сидит ненастною порой,  
И тлеют угли в пепелище;  
И, спрянув с верного коня,

Ma se con la pacifica famiglia  
Nella paterna dimora il circasso  
Sta di brutta stagione  
Ed ardono i carboni del camino;  
E, sceso dal fedele suo cavallo,



В горах пустынных запоздалый,	Attardato tra quei deserti monti,
К нему войдет пришлец усталый	Entri da lui lo stanco viaggiatore
И робко сядет у огня –	E siede timoroso presso il fuoco, –
Тогда хозяин благосклонный	Benigno allora il padrone di casa
С приветом, ласково, встает	Si leva con affabile saluto
И гостью в чаше благовонной	E all'ospite nella coppa balsamica
Чихирь отрядный подает.	Porge il <i>chir</i> ' ristoratore.
Под влажной буркой, в сакле дымной,	Sotto l'umido mantello, nella fumosa capanna,
Вкушает путник мирный сон,	Gusta il viandante calmo sonno,
И утром оставляет он	Ed al mattino lascia
Ночлега кров гостеприимный	Del suo ricetto l'ospitale tetto
(Puškin 1949, IV, 116-117).	(Puškin 1990, 203).

Dopo tale narrazione piuttosto sentimentale, in cui i circassi sono collocati in una dimensione del tutto naturale e serena, il poeta si affretta a stilare una nota dove asserisce: «I circassi, come tutti i popoli selvaggi, si distinguono da noi per la loro ospitalità. L'ospite diventa per loro una persona sacra» (Puškin 1949, IV, 134). Non vi è in conclusione salvezza per i poveri circassi perché, anche quando rifuggono dalle scorribande e ostentano benevole ospitalità nei confronti dei forestieri, un'usanza che del resto li differenzia profondamente dagli altri popoli non caucasici a prescindere dalle sue possibili spiegazioni etnografiche (Layton 1994, 97), sarebbe – secondo il narratore Puškin – il segno dello stadio evolutivo ancora barbaro e primitivo in cui si trovano, come starebbe a dimostrare il comportamento dei popoli civili presso cui quest'arcaica usanza è stata ormai superata.

Il prigioniero russo segue dappresso la tipologia dell'eroe romantico, il quale, dopo il successo del *Childe Harold's Pilgrimage*, è rappresentato sempre in viaggio, errante, alla ricerca di un bene assai prezioso e per lui introvabile nel proprio paese: la libertà. Sappiamo che il prigioniero russo ha perseguito a lungo questo ideale di libertà, tanto da trasformarlo in un vero e proprio feticcio, in un «idolo», di fronte al quale doveva essere sacrificato ogni altro ideale. Nella seconda parte del poemetto il motivo della ricerca della libertà viene a poco a poco sostituito, nella funzione di motivo dominante, da quello dell'amore lontano e non corrisposto. Anche questo sentimento, che condiziona a fondo il comportamento del prigioniero, rientra nella più vasta tipologia dell'eroe romantico, il quale molto spesso ha lasciato in patria un amore, so-

vente segreto, impossibile, proibito, irraggiungibile, non corrisposto, ma soprattutto privo di speranze.

Il prigioniero, seppure dal suo particolare stato di detenzione, ha avuto modo di valutare la illimitata libertà di cui godono i popoli primitivi, quella libertà che manca nel mondo civile in cui la vita è monotona come «un canto di schiavi» (Puškin 1990, 278). Eppure, appena gli si presenta l'occasione, il prigioniero russo, che nella sua patria aveva tanto desiderato uno stato di vera libertà, anelando di vivere in una dimensione più umana, fugge dal quel mondo primitivo e la sua fuga non è tanto una liberazione dallo stato di detenzione in cui era costretto, quanto un rifiuto di quel mondo primitivo che aveva, con tanta intensità, idealizzato. Infatti egli non fugge verso altri paesi, nuovi e diversi, non s'incammina alla ricerca di un altro popolo primitivo, dove possa godere pure lui di uno stato di autentica libertà, non riprende la sua erranza per ritrovare una ragione di vita, ma corre a cercare riparo e protezione tra la sua gente da cui, con tanto disprezzo, si era allontanato.

Le motivazioni che l'avevano spinto a lasciare la sua patria e a vagabondare in altri paesi, sembrano rivelarsi ormai prive di fondamento dal momento che la conoscenza del mondo altro l'ha profondamente deluso, il mondo circasso si rivela violento, autoritario, ingiusto certamente più dell'ambiente civile che aveva lasciato, per cui, dopo questa esperienza, egli coglie l'opportunità di fuggire che gli è data e ritorna lesto sotto la protezione delle baionette russe.

2. Similmente al suo eroe, il quale al consorzio primitivo e naturale dei circassi preferisce la sicurezza 'civile' delle baionette russe, nell'epilogo del poemetto il narratore Puškin ha parole di elogio per l'attivismo dell'esercito russo che in quegli anni era impegnato in una feroce guerra di conquista del Caucaso. Dopo l'occupazione della Georgia orientale avvenuta nel 1801, l'impero russo lanciava una serie di guerre contro la Georgia occidentale e gli altri territori del Caucaso del Nord, riuscendo ad occupare in una sessantina d'anni di battaglie, di centinaia di migliaia di morti e feriti, di distruzioni immani, l'intero Caucaso. Si pensi che neanche l'invasione della Russia da parte di Napoleone nel 1812 costrinse lo Stato Maggiore russo a sospendere la guerra di conquista nel Caucaso. Infatti una parte dell'esercito continuò a combattere contro Napoleone, mentre un'altra parte proseguì la guerra nel Caucaso (Thompson 2000, 59).

Quando fu pubblicato il poemetto, il lettore russo si formò subito l'idea, seguendo l'evoluzione ideale del prigioniero, che la società primitiva e naturale dei circassi non fosse certo da preferire al mondo civile in cui egli viveva, di modo che si trovò preparato ad accogliere e condividere le conclusioni del narratore Puškin, il quale nell'epilogo canta la superiorità del mondo civile su quello naturale e loda la funzione progressiva dei generali russi conquistatori del Caucaso.

Egli esalta tre dei più celebri colonizzatori del Caucaso: l'«ardente» principe Pavel Cicianov (1754-1806) dall'«altera fronte» (Puškin 1990, 214), il quale, dopo aver diretto le operazioni militari nel Caucaso a partire dal 1802, fu ucciso a Baku nel corso di un negoziato con il locale khān. In secondo luogo celebra il generale Petr Kotljarevskij (1782-1852), vero e proprio «flagello del Caucaso» e «annientatore di genti» (Puškin 1990, 214-215), il quale, iniziato il suo servizio nel Caucaso nel 1796, riportò alcune decisive vittorie nella guerra combattuta dai russi tra il 1804 e il 1813 per scacciare i persiani dal territorio caucasico, ma, ferito gravemente nel 1813 durante l'ultimo, decisivo assalto alla fortezza di Lenkoran', che avrebbe risolto in favore della Russia la guerra con la Persia, fu costretto, divenuto invalido, a lasciare l'esercito. Infine elogia il generale Aleksej Ermolov (1772-1861) («Caucaso sommessiti: Ermolov ecco viene!» [Puškin 1990, 215]), figura molto stimata da Puškin, nonché da tutti coloro che nutrivano idee democratiche e liberali. Quando nel 1812 Napoleone invase la Russia, a Ermolov fu affidato il comando della prima armata russa occidentale. Nel 1816 fu nominato comandante del corpo militare nel Caucaso, governatore di quella regione e ambasciatore straordinario in Persia. Fautore di una politica militare dura e repressiva verso le popolazioni da assoggettare, sapeva però adottare talvolta in campo civile una linea abbastanza 'illuminata', impersonando così la figura del colonizzatore moderno e saggio che conquistava soprattutto le simpatie degli spiriti liberali, come quelli di un Griboedov o di un Puškin.

La conquista attuata dalla Russia dei vari territori confinanti, in particolare del Caucaso, trovava ovviamente il sostegno degli ambienti conservatori, ma anche degli ambienti democratici e dei pensatori più aperti. Si era invero affermato pure tra di loro il convincimento, sostenuto dal governo autocratico, che i reparti dell'esercito russo, in particolare se guidati da generali 'illuminati' quali Ermolov, rappresentassero la salvezza per molte piccole etnie

come quelle caucasiche, minacciate nella loro stessa sopravvivenza, dai potenti vicini di religione musulmana (si veda, a titolo di esempio, le argomentazioni addotte da Alessandro I per annettere la Georgia orientale all'impero russo nel suo manifesto del 12 settembre 1801 [Magarotto 2004, 147-151]). Questo spirito nazionalista e imperialista era talmente diffuso tra i russi che aveva irritato perfino le menti dei teorici più radicali della cospirazione anti-zarista, come quella di Pavel Pestel' (1793-1826), il futuro celebre decabrista. Membro di diverse società segrete, leader e organizzatore dello Južnoe obščestvo (Lega meridionale), egli sosteneva addirittura la necessità di abbattere in Russia la monarchia ed instaurare una repubblica costituzionale, ma per quanto riguardava i diritti territoriali delle popolazioni confinanti condivideva la politica zarista secondo quanto si evince dalla sua *Russkaja Pravda* (*La giustizia russa*), che era sostanzialmente il programma politico e costituzionale che egli proponeva fosse adottato da parte del governo provvisorio, una volta che fosse stato abbattuto lo zarismo.

Sostenendo, infatti, la difficoltà di definire i confini di uno Stato multinazionale e rilevando la contraddizione che si instaurava tra i piccoli popoli da un lato, i quali, soggetti a uno Stato più potente, pretendevano la loro libertà e indipendenza e, dall'altro, l'esigenza, per uno Stato forte quale era la Russia, di avere confini sicuri e nello stesso tempo di non permettere che questi piccoli popoli venissero conquistati da altre potenze, contribuendo così a rafforzarle e a renderle più pericolose nei confronti della Russia, Pestel' affermava che il diritto all'indipendenza poteva in teoria esistere solo per quei popoli caucasici che erano in grado di conservarla, altrimenti molto più proficua si sarebbe rivelata l'unione con la Russia, la quale avrebbe provveduto alla loro difesa e insieme all'instaurazione di confini sicuri. Egli constatava, però, che non esistevano genti caucasiche capaci di difendersi dai potenti Stati vicini, quali l'impero ottomano e la Persia, cosicché la soluzione più conveniente per tutti era il loro immediato assoggettamento da parte della Russia che avrebbe in questo modo portato la pace in tutta la regione (Pestel' 2000, 490-493).

Scrivendo giustamente il critico Georgij Fedotov che, grazie alle argomentazioni sulle necessità per la Russia di realizzare un impero diffuse dal governo autocratico e all'accondiscendenza dimostrata dall'*intelligencija* e dagli storici, i quali nei loro lavori recepiscono e sostenevano tali argomentazioni nazionaliste e imperialiste, si produsse nelle menti non solo dei liberali, ma talvolta anche dei ri-

voluzionari, l'idea piuttosto ingenua che l'impero russo, a differenza di quelli europei, fosse stato formato non con l'uso della forza, bensì a seguito di una pacifica espansione della Russia stessa (Fedotov 2005, 471). Fola questa facile da ridimensionare se solo si pensa – come abbiamo già accennato – ai massacri di genti inermi, alle deportazioni di intere popolazioni, alle distruzioni di numerosi villaggi operati dall'esercito russo nel corso dei vari decenni di guerre di conquista.

L'encanto tributato dal narratore Puškin ai generali russi conquistatori del Caucaso era pertanto condiviso da molti degli amici liberali del poeta, sorprendentemente qualcuno di loro espresse invece la propria meraviglia e la propria contrarietà cogliendovi un cedimento da parte del poeta alle lusinghe del potere. In particolare il poeta Petr Vjazemskij manifestò in una lettera del 27 settembre 1822 all'archeografo e letterato Aleksandr Turgenev il suo sdegno (che non aveva potuto esprimere nella sua recensione al *Prigioniero del Caucaso*, scritta nel 1822 subito dopo aver letto il poemetto, perché sarebbe stata inevitabilmente censurata [Vjazemskij 1822, 115-126]),<sup>3</sup> affermando che Puškin aveva «imbrattato di sangue gli ultimi versi del suo racconto» e si chiedeva: «Che eroi sono mai Kotljarevskij ed Ermolov? Che cosa c'è di positivo nel fatto che egli [Kotljarevskij] “come peste nera/ ha distrutto, annientato le genti”? [...] Se avessimo portato la civiltà tra quei popoli ci sarebbe stato qualcosa da celebrare [...]» (Vjazemskij 1899, II, 274-275). L'entusiasmo di Puškin per le repressioni attuate dai generali russi nel Caucaso doveva essere considerato per Vjazemskij un «autentico anacronismo». Inoltre egli esprimeva la ferma convinzione che la «poesia non è amica dei carnefici», i quali sono forse qualche volta necessari alla politica, ma il canto di un poeta non può essere elevato ad azioni riprovevoli e condannabili quali sono gli stermini di popolazioni innocenti (Vjazemskij 1899, II, 274-275).

Il giovane russo aveva dato inizio nel poemetto alla sua erranza nella certezza che alla fine sarebbe approdato in un paese con una cultura, con tradizioni, con rapporti umani preferibili a quelli del suo paese, insomma egli pensava l'altro al di sopra del sé e questo suo atteggiamento si risolveva in una critica del sé e in una valorizzazione dell'altro. Ma questo atteggiamento del russo non era altro che l'idealizzazione di un mondo che egli non avrebbe mai

---

<sup>3</sup> Ora si può leggere la recensione in Vjazemskij 1984, 43-47.

trovato perché irreali ed esistenti soltanto nel suo immaginario. Il protagonista insegue il mondo dell'altro non perché sedotto dalla sua conoscenza, ma perché infervorato dal proprio entusiasmo per l'altro, che viene qui visto come superiore in quanto semplicemente differente. L'elogio dell'altro nasce quindi da un'esaltazione della differenza quale risultato della non conoscenza dell'altro. Quella che sembrava un'autentica erranza da parte del russo, che nascondeva il desiderio dell'altro, dell'assolutamente altro, si risolve, invece, in un comportamento che, appagando con l'indifferenza la sete d'infinito, incorpora l'altro nell'identico. Bisogna distinguere almeno tre atteggiamenti da parte dell'uomo proveniente dal mondo civile nei confronti del problema dell'altro. Innanzi tutto si può esprimere un giudizio di valore o assiologico: l'altro è buono o cattivo, è uguale a me o mi è inferiore. In secondo luogo si può manifestare un parere che mi avvicini o mi allontani: accolgo i valori dell'altro, m'identifico in lui oppure assimilo l'altro a me, gl'impongo la mia immagine. A questa contrapposizione vi è anche la possibilità di preferire un comportamento di neutralità o di indifferenza. In terzo luogo si può esternare una valutazione epistemica: conosco o ignoro l'identità dell'altro.

Il giovane idealista russo, però, non sa liberarsi dall'apatia che con tanta profusione gli era stata infusa nell'animo dalla società civilizzata. La sua *quête*, l'erranza s'interrompono di fronte alla prima prova iniziatica (la prigionia) che egli doveva superare per giungere al bene o a quel valore per cui egli aveva dato vita alla sua ricerca: la vera, autentica libertà. Già di per sé l'abbandono del mondo civile per cercare rifugio nel mondo esotico è l'inseguimento di un mito, uno di quei tanti miti di cui è intrisa la poesia romantica, ma alla fine del poemetto l'eroe puškiniano, cercando rifugio nel mondo che con tanto dispregio aveva lasciato, evidenzia un'aperta disillusione per ogni mito. La volontà di conoscenza dell'altro, che sembrava diventata la ragione ultima di vita, si risolve in una sconfinata indifferenza anche quando sente il tonfo provocato dal corpo della fanciulla circassa, la quale, dopo avergli confessato il suo amore e averlo liberato dai ceppi, si getta tra i flutti per annegare.

Secondo le parole di Jean-Jacques Rousseau l'uomo civilizzato è segnato per sempre dal mondo in cui è vissuto: «La natura umana non regredisce e mai più si risale verso i tempi dell'innocenza e dell'eguaglianza una volta che ci si sia allontanati da esse» (Rousseau 1972, 1284) ed è quindi inevitabile che anche il nostro prigio-

niero non possa risalire ai tempi dell'innocenza e che proprio in quel mondo civile da cui era fuggito trovi definitivamente rifugio. Il russo non lascia, a imitazione di Abramo, la sua patria per una terra ancora sconosciuta, ma parimenti ad Ulisse che, dopo tanto errare, ritorna pur sempre a Itaca, istituisce con l'altro una relazione formale, dalla quale l'altro non viene in realtà toccato, per poi trovare rifugio nell'identico.

Più radicale di quello del prigioniero appare l'atteggiamento del narratore Puškin che, dopo aver disseminato il testo di apprezzamenti sfavorevoli al consorzio umano dei circassi, inevitabilmente finisce con l'elogiare la funzione progressiva dell'esercito colonizzatore russo e col magnificare le gesta di generali responsabili di numerose stragi di persone incolpevoli:

О Котляревский, бич Кавказа!  
Куда ни мчался ты грозой –  
Твой ход, как черная зараза,  
Губил, ничтожил племена...

(Puškin 1949, IV, 130)

O Kotljarevskij, flagello del Caucaso!  
Dovunque non corressi tu in tempesta –  
La tua marcia, come contagio atroce,  
Distruggeva, annientava le genti...

(Puškin 1990, 214-215)

Il poeta – l'abbiamo già detto – andava molto fiero della sua descrizione dei costumi e delle tradizioni circasse che riteneva il risultato di una ricerca assai impegnativa, ma in realtà abbiamo visto che il suo testo non era per nulla imparziale ed equilibrato, ma conduceva quasi per mano il lettore verso un chiaro giudizio assiologico: il mondo civilizzato è superiore a quello delle genti primitive. Di qui il passo verso la giustificazione della necessità di assimilare l'altro con tutti i mezzi, anche i più brutali, era breve («l'assimilazione – sottolinea Georgij Fedotov – fu considerata un'inevitabile conseguenza della civilizzazione» [Fedotov 2005, 470]). Non più allora quella indifferenza e quella apatia che sembra palesare il prigioniero verso il diverso, ma la manifesta opportunità, se non un'impellente esigenza, di imporre all'altro l'immagine del mondo russo-(europeo) mediante l'azione civilizzatrice portata avanti dai battaglioni dell'esercito imperiale.

3. Come rilevato da Katya Hokanson (Hokanson 1994a, 35-48; Hokanson 2008, 23-41), già Jurij Tynjanov scriveva che esistono convenzioni letterarie, le quali consentono a un materiale nazionale, storico e contemporaneo di diventare letterario, più precisamente poetico. Tuttavia egli non limitava il concetto di nazionale

al materiale della Russia storica, ma faceva proprie le idee espresse nel 1823 dal critico Orest Somov nel suo libro *O romantičeskoj poezii* (*Sulla poesia romantica*), secondo le quali era «russo» tutto il materiale raccolto non solo all'interno della Russia storica appunto, bensì di tutto l'impero russo:

Quante usanze, quanti caratteri, quanti aspetti vari si presentano ad uno sguardo indagatore in un unico abbraccio di tutta la Russia! Senza parlare dei *veri russi*, qui ci sono i *piccoli russi* con i loro dolci canti e i loro gloriosi ricordi; là i bellicosi figli del placido *Don* e gli arditi coloni della *Zaporožskaja Seč*; tutti [...] hanno delle caratteristiche d'indole e d'aspetto che li contraddistinguono. E se diamo uno sguardo alle regioni della Russia abitate dagli impetuosi *polacchi* e dai *lettoni*, dai popoli di origine *finnica* e *scandinava*, dagli abitanti dell'antica *Colchide*, dai discendenti dei coloni che videro l'esilio di Ovidio, dagli ultimi *tatari*, che un tempo minacciarono la Russia, dalle molte e diverse genti della *Siberia* e delle *isole*, dalle stirpi nomadi dei *mongoli*, dagli abitanti turbolenti del *Caucaso*, dai nordici *lapponi* e dai *samoiedi*. [...] Nessun paese al mondo è tanto ricco di credenze e leggende come la Russia [...], inoltre quante tribù vi sono in Russia che credono in Maometto e che, nel campo dell'immaginazione, servono da collegamento con l'Oriente. E così i poeti russi, senza uscire dai confini della loro patria, possono passare dalle severe e tenebrose leggende del Nord alle sfarzose e splendide invenzioni dell'Oriente (Somov 1823, 83-90).

La fonte d'ispirazione che Somov indicava ai poeti russi era dunque tutto il vasto e variegato mondo del nuovo impero russo che egli considerava ormai la «loro patria», cosicché la questione dell'esotismo della poesia non inficiava il loro carattere nazionale, ma anzi proprio perché intrisa di elementi esotici quella poesia era ora ritenuta nazionale. Per la nuova coscienza politica degli anni Venti dell'Ottocento la poesia costruita interamente su un materiale di vita autenticamente russa, era ritenuta addirittura meno nazionale di quella intrisa di materiale preso dai costumi e dalle tradizioni delle genti dell'impero. Per Tynjanov il carattere nazionale e contemporaneo del poemetto *Il prigioniero del Caucaso* era rafforzato dal famoso epilogo che, nelle parole di Vjazemskij, era un inno alle stragi di genti caucasiche compiute dall'esercito russo, ma che nella coscienza dei russi era invece percepito come una fedele attestazione del coraggio e del valore dei condottieri russi nella missione accollatasi dalla Russia di portare la civiltà tra le popolazioni primitive e barbare.



Agli occhi dei circoli governativi, nella coscienza del lettore russo, nel sentimento dei pensatori liberali il poemetto *Il prigioniero del Caucaso* rispondeva pertanto a quelle nuove esigenze imperiali cui si trovava di fronte la letteratura russa e che critici quali Somov avevano con profitto teorizzato (Hokanson 1994a, 36; Hokanson 1994b, 336-352).

Da tempo la critica ha evidenziato che sulla grandezza della poesia puškiniana, e indirettamente quindi anche sul tema del suo esotismo e sul suo carattere nazionale, sono intervenuti celebri autori, a cominciare da Nikolaj Gogol', il quale nel 1832 asserì:

Fin dall'inizio egli [Puškin] è stato nazionale perché la vera nazionalità non consiste nella descrizione di un *sarafan*, ma proprio nello spirito del popolo. Un poeta può essere nazionale perfino quando descrive un mondo completamente estraneo, ma che sa guardare con gli occhi del proprio elemento nazionale, con gli occhi di tutto il popolo, quando egli sente e parla in modo tale da sembrare ai suoi compatrioti come se fossero essi stessi a sentire e parlare (Gogol' 1967, VI, 69-70).

Da queste osservazioni risulta che Puškin ha la capacità di descrivere qualsiasi tema per quanto lontano ed estraneo possa essere perché egli lo narra con gli occhi e la percezione di un russo, in un certo modo filtra il mondo estraneo attraverso lo spirito della sua russità. Da questo processo arriverebbero i risultati eccezionali della poesia puškiniana. Alcuni anni dopo Gogol' ebbe a ritornare sull'argomento, scrivendo di Puškin:

E come è fedele il suo giudizio, com'è sensibile il suo orecchio! Senti il profumo, il colore della terra, del tempo, del popolo. In Spagna egli è uno spagnolo, con un greco è greco, nel Caucaso è un libero montanaro nel pieno senso di questo termine; con un anziano egli emana il trascorrere del tempo andato; se butta l'occhio su un contadino nella sua *izba* egli è completamente russo dalla testa ai piedi; tutti i tratti della nostra natura si sono riflessi in lui e tutto è racchiuso in una sola parola, in un aggettivo scelto e impiegato con grande sensibilità (Gogol' 1967, VI, 384).

La sua riflessione è in parte mutata rispetto a quella espressa nell'articolo del 1832 perché qui vengono sottolineate *in primis* le straordinarie capacità mimetiche di Puškin e di conseguenza si plaude al suo universalismo, ma nello stesso tempo si riafferma che egli è portatore di una lingua (quella russa) e di uno spirito

(quello russo), che sono così ricchi e malleabili da adattarsi a qualsiasi contingenza e situazione, avendo la capacità di esprimere in maniera eccellente ogni tema, anche se appartenente a culture esotiche e forestiere. Insomma egli sa essere spagnolo in Spagna o montanaro nel Caucaso perché è russo ed esamina, penetra, stilla tutto ciò che vede attraverso la sua russità.

Quest'analisi di Gogol' della poesia puškiniana corrispondeva in pieno a quelle che erano le necessità della dirigenza autocratica russa, la quale aveva bisogno che fosse in ogni sede riaffermata la supremazia del principio di russità, elemento essenziale per coloro che volevano costruire un grande impero. In quel tempo la russità sarebbe stata sussunta nel grande alveo della *narodnost'* che con la *pravoslavie* e la *samoderžavie* avrebbe formato la triade ortodossia, autocrazia e nazionalità concepita dal presidente dell'Accademia delle Scienze Sergej Uvarov, fatta poi propria dallo zar Nicola I e posta alla base dell'azione ideologica e politica del suo regno.

Il ruolo svolto dagli intellettuali russi nella diffusione della dottrina espansionista e imperialista perseguita dall'autocrazia tra gli strati mediamente colti della popolazione deve essere ancora studiato e analizzato in tutta la sua portata.

Nel suo celebre discorso del 1880, Fedor Dostoevskij riprendeva l'idea gogoliana di un Puškin autore di una poesia essenzialmente mimetica: «Solo Puškin, fra tutti i poeti del mondo, possiede la capacità di incarnarsi completamente in una nazionalità straniera», contrapponendolo ai grandi poeti europei, i quali, se prendono i loro eroi «da nazionalità straniera, finiscono sempre col dar loro i caratteri della propria nazionalità, rifacendoli a modo proprio» (Dostoevskij 1984, XXVI, 145-146). In questa qualità di avvicinare, capire e incarnarsi nell'altro da parte di Puškin, Dostoevskij intravedeva il tratto fondamentale del suo universalismo che egli, in sintonia con la sua ideologia panslavista, riconosceva specifico di tutto il popolo russo: «Perché cos'è la forza dello spirito della nazionalità russa, se non la sua aspirazione, nella sua mèta ultima, all'universalità e all'umanità?» (Dostoevskij 1984, XXVI, 147).

Sappiamo che la personalità di Puškin era assai complessa e contraddittoria, nella sua *Weltanschauung* infatti trovavano posto la difesa dello zarismo (*Stansy* [*«V nadežde slavy i dobra»*], *Stanze* [*«Nella speranza di gloria e di bene»*]) (Puškin 1949, II, 344) e le simpatie per gli amici decabristi detenuti in Siberia (*«Vo glubine sibirskich rud»*, *«Nel profondo delle miniere siberiane»*) (Puškin 1949, III, 7), l'esaltazione della libertà (*Volnost'*, *La libertà*)

(Puškin 1949, I, 314) e la difesa orgogliosa della Russia imperiale (*Klevetnikam Rossii, Ai calunniatori della Russia*) (Puškin 1949, III, 222). Fedotov per esprimere tale incoerenza, se non proprio ambiguità del poeta, avrebbe usato una formula ossimorica definendolo «cantore dell'impero e della libertà» (Fedotov 2000, II, 149-168), tuttavia reclutarlo *tout court* quale campione di una più vasta azione panslava della nazione russa alla ricerca di magnifiche sorti e progressive come fa Dostoevskij era forse eccessivo. Infatti l'«estremismo» ideologico dostoevskiano non piacque a molte persone di cultura, soprattutto a un Pavel Miljukov, leader politico moderato del partito cadetto nella Russia prerivoluzionaria e poi ministro degli esteri nel governo provvisorio, il quale, in un saggio del 1937, asserì di reputare Puškin un poeta internazionale non tanto per le sue decantate doti mimetiche, quanto più semplicemente perché, «allo stesso modo di tutti i geni della letteratura mondiale portava nell'accordo del mondo la sua nota nazionale» (Miljukov 2000, I, 162). Miljukov, dunque, riteneva che il poeta restasse un russo anche quando nelle sue opere rappresentava Mozart, Don Giovanni o Faust, per cui ai suoi occhi perdevano consistenza le pretese caratteristiche di universalità e di umanità riconosciute da Dostoevskij, ribadendo al contrario la prevalenza del suo tratto nazionale, essendo Puškin ben conscio che la Russia, nella temperie politica della prima metà dell'Ottocento, si muoveva su un piano multinazionale (Miljukov 2000, I, 162), (ossia imperiale) e quindi – aggiungiamo noi – era moralmente impegnato a contribuire con la sua opera ad affermare la prevalenza dell'elemento russo sull'altro.<sup>4</sup>

#### Bibliografia

- Belinskij 1955 V. G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, voll. I-XIII, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1953-1959.

---

<sup>4</sup> Nel 1992 Danilo Cavaion e io pubblicavamo, presso l'Istituto di Filologia Slava dell'Università di Padova, il volume *Il mito del Caucaso nella letteratura russa*, comprendente un saggio del collega Cavaion su Tolstoj e un altro mio su Puškin. Quel mio saggio era dedicato al poemetto puškiniano *Il prigioniero del Caucaso*, di cui l'articolo qui ora pubblicato è una sorta di integrazione a quanto scritto, per cui quest'articolo non è a sé stante, ma va letto insieme a quel mio saggio del 1992 dal momento che il saggio e l'articolo si completano a vicenda.

- Dostoevskij 1984 F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, voll. I-XXX, Nauka, Leningrad 1972-1990.
- Fedotov 2000 G. P. Fedotov, *Pevec Imperii i Svobody*, in *A. S. Puškin: Pro et Contra*, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Instituta, Sankt-Peterburg 2000, vol. II, pp. 149-168.
- Fedotov 2005 G. P. Fedotov, *Sud'ba i grechi Rossii*, Dar", Moskva 2005.
- Gasparini 1973 E. Gasparini, *Il matriarcato slavo*, Sansoni, Firenze 1973.
- Gogol' 1967 N. V. Gogol', *Sobranie sočinenij v semi tomach*, voll. I-VII, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1966-1967.
- Hokanson 1994a K. Hokanson, *Empire of the imagination: Orientalism and the construction of Russian National identity in Pushkin, Marlinskii, Lermontov and Tolstoi*, UMI, Ann Arbor 1994.
- Hokanson 1994b K. Hokanson, *Literary Imperialism, Narodnost' and Pushkin's Invention of the Caucasus*, «The Russian Review», 53 (1994), fasc. III, pp. 336-352.
- Hokanson 2008 K. Hokanson, *Writing at Russia's Border*, University of Toronto Press, Toronto [etc.] 2008.
- Layton 1994 S. Layton, *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Lévi-Strauss 1964 C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, Paris 1964.
- Magarotto 1985 L. Magarotto, *La poesia epica di Važa-Pšavela*, in L. Magarotto e G. Scarcia (a cura di), *Georgica I*, Arti Grafiche Scalia Editrice, Roma 1985.
- Magarotto 2004 L. Magarotto, *L'annessione della Georgia alla Russia (1783-1801)*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2004.
- Miljukov 2000 P. N. Miljukov, *Puškin i narodnost'*, in *Central'nyj Puškinskij Komitet v Pariže (1935-1937)*, Ellis Lak, Moskva 2000, vol. I, pp. 153-164.

- Pestel' 2000 *Russkaja Pravda. (Konstitucionnyj proekt P. I. Pestelja)*, in S. Bertolissi, A.N. Sacharov (a cura di), *Konstitucionnye proekty v Rossii XVIII–načalo XX v.*, Institut Rossijskoj Istorii RAN, Moskva 2000, pp. 478-564.
- Puškin 1949 A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, voll. I-X, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1949.
- Puškin 1990 A. S. Puškin, *Opere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990.
- Ram – Shatirishvili 2004 H. Ram, Z. Shatirishvili, *Romantic Topography and the Dilemma of Empire: The Caucasus in the Dialogue of Georgian and Russian Poetry*, «The Russian Review», 63 (2004), fasc. I, pp. 1-25.
- Rousseau 1972 J.-J. Rousseau, *Opere*, Sansoni Editore, Firenze 1972.
- Somov 1823 O. Somov, *O romantičeskoj poezii. Opyt v trech stat'jach*, V Tip.[ografii] Imp.[eratorskago] Vospitatel'nago Doma, Sankt-Peterburg 1823.
- Thompson 2000 E. M. Thompson, *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*, Greenwood Press, Westport, Conn. 2000.
- Tynjanov 1969 Ju. N. Tynjanov, *Puškin i ego sovremenniki*, Nauka, Moskva 1969.
- Važa-Pšavela 1961 Važa-Pšavela, *Txzulebata sruli k'rebuli xut t'omad*, voll. I-V, Saxelmc'ipo Gamomcemloba Sabč'ota Sakartvelo, Tbilisi 1961.
- Vjazemskij 1822 P. Vjazemskij, *O Kavkazskom plennike, povesti soč. A. Puškina*, «Syn Otečestva», 82 (1822), fasc. XLIX, pp. 116-126.
- Vjazemskij 1899 *Knjaz' Vjazemskij Turgenevu*, in *Ostaf'evskij archiv knjazej Vjazemskich*, Šeremetev, Sankt-Peterburg 1899, vol. II, pp. 274-275.
- Vjazemskij 1984 P. A. Vjazemskij, *Estetika i literaturnaja kritika*, Iskusstvo, Moskva 1984.

NICOLETTA MARCIALIS

VITA DI PAVEL ČIČIKOV, OVVERO LE AVVENTURE DI UN  
IMPIEGATO POVERO MA DISONESTO

L'esistenza di un legame tra le *Anime Morte* di Gogol' e la tradizione 'picaresca' è ormai un assioma, la cui fortuna riposa in larga misura sulla poetica storica di Bachtin: opererebbe nel capolavoro di Gogol' la «memoria di genere», grazie alla quale un millennio di parola romanzesca, il filone del 'romanzo di avventure e di prove' (romanzo greco, o sofisticato, ma anche romanzo cavalleresco, romanzo storico barocco, romanzo gotico, sino al romanzo storico di Walter Scott) e il filone del 'romanzo di avventure (di viaggi) e di costume' (il *Satyricon*, *L'asino d'oro*, l'intera picaresca, da Lazarillo a Gil Blas, *Moll Flanders*, *Lady Roxana*, tutti gli avventurieri e i *parvenus* di Scarron, De Foe, Marivaux, Smollett, Diderot) si dispongono come repliche di un dialogo nascosto, che vive nella lunga durata.

Molteplici ed evidenti sono nelle *Anime morte* i geni che si possono ricondurre al DNA del romanzo d'avventure e di costume, e di quello picaresco in particolare, quale lo ha mappato Bachtin:<sup>1</sup> la figura del furfante, il cronotopo della strada, le 'visite' (ai notabili, ai vari rappresentanti dei gruppi sociali).

La strada ha determinato gli intrecci del romanzo picaresco spagnolo del XVI secolo (*Lazarillo*, *Guzmán*). Tra il XVI e il XVII secolo sulla strada si immise, sul suo cavallo, don Chisciotte per incontrarvi tutta la Spagna, dal galeotto al duca [...] Nel XVII secolo sulla strada, intensificata dagli eventi della guerra dei trent'anni, compare *Simplicissimus*. La strada continua a stendersi, mantenendo il suo significato centrale, anche attraverso opere nodali

---

<sup>1</sup> A riprova di ciò ricordo che il titolo *Le avventure di Čičikov, ovvero le anime morte* fu inventato dal censore, che aveva dunque recepito l'opera di Gogol' nell'orizzonte del romanzo *avantjurnyj / plutovskoj*.

nella storia del romanzo come *Francion* di Sorel e *Gil Blas* di Le Sage. Il suo significato si conserva, anche se attenuato, nei romanzi di De Foe (picareschi) e in Fielding [...] Ricordiamo anche la funzione che la strada ha nelle *Anime morte* di Gogol' (Bachtin 1979a, 391-392).

Il tutto ibridato con un forte radicamento nella cultura comica popolare, che collegherebbe Gogol' ai massimi rappresentanti della tradizione del romanzo carnevalizzato:

Alla base delle *Anime Morte* un'analisi attenta scoprirebbe le forme di un allegro (carnevalesco) viaggio all'inferno, nel regno dei morti. Le *Anime morte* costituiscono un parallelo interessantissimo al *Quarto libro* di Rabelais, cioè al viaggio di Pantagruelle. Non a caso, naturalmente, il momento dell'oltretomba è presente nello stesso progetto e titolo del romanzo gogoliano: *Le anime morte*. Il mondo di questo romanzo è quello di un inferno allegro. Visto dall'esterno, esso assomiglia di più all'inferno di Quevedo, ma, per la sua essenza intima, al mondo del *Quarto libro* di Rabelais. Troviamo in esso il canagliume e il ciarpame dell'"inferno carnevalesco" e tutta una serie di immagini che sono la realizzazione di metafore ingiuriose. Un'analisi attenta scoprirebbe qui molti elementi tradizionali dell'inferno carnevalesco e del "basso" terreno e corporeo. Anche il tipo di "viaggio" ("pellegrinaggio") di Čičikov è il tipo cronotopico di movimento (Bachtin 1979b, 487).

Banalizzate dal frequente utilizzo, queste chiavi interpretative suscitano oggi obiezioni legate a una complessiva crisi della tipologia della cultura. All'uso ampio, quasi metaforico, di categorie storico-culturali si preferisce una nomenclatura tassonomica, in cui i termini si riferiscono univocamente al proprio denotato (per esempio, il rinascimento): 'picaresche' sarebbero allora esclusivamente opere nate nella Spagna degli Austria; 'picari', da Lazarillo de Tormes a Estebanillo González, gli emarginati, i perdenti, coloro ai quali la crisi del Seicento offre solo guai, fame e disgrazie, nel migliore dei casi una cuccia poco onorevole ma calda (Lazarillo), nel peggiore la caduta libera, senza alcuna speranza di riscatto (Pablos, il *Buscón* di Quevedo). L'evoluzione del romanzo, in particolare di quello inglese (Defoe, Swift, Richardson, Fielding), pur profondamente debitrice alla tradizione picaresca, ne costituirebbe un superamento tale da rendere inopportuno l'uso del termine.

Tuttavia, e al di là della terminologia adottata, una continuità indiscutibile lega la picaresca spagnola a un tipo particolare di ro-

manzo che potremmo definire ‘satirico, di ambiente e di costume’ e che ha il suo massimo rappresentante in Alain-René Le Sage, traduttore, continuatore, imitatore e adattatore fecondo di romanzi seicenteschi spagnoli. Il suo ‘neo-picaro’ rappresenta un nuovo tipo umano dall’amoralità meno evidente, un ‘pratico’ che dalla mobilità sociale della borghesia mercantile in espansione, totalmente sconosciuta alla Spagna di Filippo IV, trae occasione di ascesa sociale. Qui l’ottimismo trionfa, l’*happy ending* è obbligatorio, l’eroe, conquistato il benessere economico, viene definitivamente accolto nella buona società.

La Russia settecentesca condivide con il resto dell’Europa la passione per Le Sage: numerosissime sono le traduzioni<sup>2</sup> che si succedono tra Mosca e Pietroburgo, con una fortuna che non accenna a diminuire e che riceverà di lì a poco l’autorevole avallo di Walter Scott.<sup>3</sup> Parzialmente riscattata dal discredito che ne aveva

---

<sup>2</sup> La sua *Histoire de Gil Blas de Santillane* è integralmente tradotta da V. Teplov (Sankt-Peterburg 1754-1755; la traduzione, in quattro volumi, è ripubblicata negli anni 1760-1761, 1768, 1775, 1781-1783, 1792, 1799-1801, 1807-1808, 1812-1815) e da A. Nikol’skoj (Sankt-Peterburg 1819-1821). *Le bachelier de Salamanque* è tradotto da A. Nartov (Sankt-Peterburg 1763; 2<sup>o</sup> ed. Sankt-Peterburg 1784); gli fa seguito l’anno dopo la traduzione di *Estevanille Gonzalès* di V. Priklonskij (Sankt-Peterburg 1765-1766). Nel 1779 A. Volkov traduce *Crispin rival de son maître* (Moskva 1779). Negli anni ’80 è la volta di *Don Guzmán d’Alfarache* nella traduzione di D. Šč. (Moskva 1785) e di A. Ključarev (Moskva 1804 e 1813, Sankt-Peterburg 1813). Ključarev traduce anche *Le diable boiteux* (Moskva 1813), che aveva goduto di enorme fortuna già nel XVIII secolo, tradotto nel 1763 da D. Legkij e D. Mokeev (Sankt-Peterburg 1763, con una tiratura di 1200 esemplari) e più volte ripubblicato (1774-1775, 1785, 1791, 1807, 1817). Nel XIX secolo è ritradotto da G. Pasyнков (Sankt-Peterburg 1832) e da V. Volžskij (Sankt-Peterburg 1832). Attribuita a Le Sage, ma di Eustache Lenoble, *Zulima ou L’amour pur, nouvelle historique* è tradotta nel 1768 da I. Kudrjavcev. Nel 1828 infine è pubblicata la *Polnoe sobranie sočinenij Lesaža*, in 12 voll.

<sup>3</sup> «Few have ever read this charming book without remembering, as one of the most delightful occupations of their life, the time they first employed in the perusal; and there are few also who do not occasionally turn back to its pages with all the vivacity which attends the recollection of early love. It signifies nothing at what time we have first encountered the fascination; wheter in boyhood, when we were chiefly captivated by the cavern of the robbers, and other scenes of romance; wheter in more advanced youth, but while our ignorance of the world yet concealed from us the subtle and poignant satire which lurks in so many passages of the work; wheter we were learned enough to apprehend the various allusions to history and public matters with which it abounds, or ignorant enough to rest contented with the more direct course of



accompagnata la nascita, la «vile prosa» inizia la sua scalata alla letteratura russa, coltivando con passione i generi del romanzo storico alla Walter Scott e del romanzo satirico di costume alla Le Sage.<sup>4</sup>

Scopo di questo lavoro è indagare il rapporto tra le *Anime Morte* di Gogol' e questa seconda linea, che possiamo definire 'neo-picaresca', nella sua concreta incarnazione russa. Sul piano della storia letteraria degli anni '30 del XIX secolo, ciò significa soffermarsi sui rapporti tra l'opera di Gogol' e quella di Faddej Bulgarin.

I processi di russificazione del più famoso romanzo di Le Sage sono stati studiati in modo approfondito da Ronald D. Leblanc (Leblanc 1986), che evidenzia due modelli di ipertestualità: la mera trasposizione diegetica di Bulgarin (Gil Blas russo = Gil Blas spagnolo) e la trasposizione semantica di Narežnyj (Gil Blas russo ≠ Gil Blas spagnolo).

Il romanzo di Vasilij Narežnyj *Un Gil Blas russo, ovvero le avventure del principe Gavrila Simonovič Čistjakov* rappresenta un modello di adattamento tanto riuscito quanto sfortunato. Narežnyj tratta l'ipotesto con grande libertà, sovvertendo la struttura lineare del *Gil Blas*<sup>5</sup> e rovesciandone le coordinate assiologiche: eliminata

---

narration – the power of the enchanter over us is alike absolute, under all this circumstances. If there is anything like truth in Grays opinion, that to lie upon a couch and read new novels was no bad idea of Paradise, how would that beatitude be enhanced, could human genius afford us another “Gil Blas”!» (Scott 1822). Puškin possedeva i volumi I-V della *Ballantyne's Novelist's Library*, pubblicati a Londra tra il 1821 e il 1823 (Modzalevskij 1910, 146-147). Le biografie degli autori, composte da Walter Scott per la collana, vengono pubblicate anche separatamente, in quattro volumi, a Edimburgo: Sir Walter Scott, *Lives of the Novelists*, prefixed to Ballantyne's Novelist's Library, Edinburgh 1821-1824. L'articolo su Le Sage è tradotto in Russia già nel 1825 sulle pagine di «Syn Otečestva» (časť 104, n° 24, ot del II).

<sup>4</sup> «Оригинальные романы, имевшие у нас наиболее успеха, принадлежат к орду нравоописательных и исторических. Леса́ж и Вальтер-Скотт служили им образцами, а не Бальзак и не Жюль-Жанен» (Puškin 1951, 406).

<sup>5</sup> La complessa architettura del romanzo si articola su tre piani: a) il piano dell'autore. Il romanzo si apre con un idillio sentimentalista: la vita noiosa e immobile di una famiglia di piccola nobiltà campagnola e patriarcale, i Prostakovy. L'azione ha inizio quando in questa pace irrompe come uno spaventapasseri coperto di fango il principe Čistjakov; 2) il piano di Čistjakov. Pregato dai suoi ospiti, il principe racconta a puntate, in lunghe serate successive, la storia della sua vita; 3) il piano del figlio Nikandr, insegnante di musica

ogni traccia di lieto fine,<sup>6</sup> il romanzo ripropone la desolata visione di un mondo immutabile nella sua malvagità, da cui, come un tempo il bravo giovane perseguitato da Gore Zločastie, si può trovare rifugio solo in monastero. Se la voce di Narežnyj non fosse stata soffocata – la prima parte del romanzo, uscita nel 1814, viene immediatamente ritirata dalla circolazione, mentre il resto della pubblicazione sarà bloccato dalla censura sino al 1938 – un intero capitolo della storia letteraria russa avrebbe potuto essere diverso.

Opposta, come è noto, la vicenda del romanzo di Faddej Bulgarin, *Ivan Vyžigin, romanzo satirico di costume* (inizialmente apparso in rivista come *Ivan Vyžigin. Un Gil Blas russo*), il primo *bestseller* della storia russa. La prima edizione, del 1829, andò esaurita in soli sette giorni, la seconda uscì lo stesso anno e fu presto esaurita anch'essa (si parla di settemila copie!). Nel 1832 il romanzo era stato già tradotto in polacco, ceco, francese, tedesco, svedese, italiano, inglese, olandese e spagnolo.

A differenza di Narežnyj, Bulgarin non compie alcuna trasformazione formale del suo ipotesto: il protagonista Ivan racconta in prima persona la sua vita – orfano, allevato per carità nella poco caritatevole famiglia di un magnate bielorusso, cresce come una bestiolina, sino a quando il caso lo porta via da lì dando inizio a una serie inverosimile di avventure che spaziano dalla Russia alla Chirghisia, finalmente scopre e riesce a dimostrare di essere figlio di un principe, riceve una immensa fortuna, si sposa e inizia una vita ricca e felice. L'unica variante rispetto a Gil Blas consiste nel meccanismo dell'agnizione: con un ragionamento non troppo diverso da quello in base al quale Goldoni fa nascere nobile la sua Pamela, Bulgarin preferisce alla nobiltà innata del carattere quella più concreta del sangue.

Lo strepitoso successo del romanzo di Bulgarin apre la strada a una folta progenie di continuazioni e imitazioni:

Огромный успех произведения Булгарина упрочил положение нравственно-сатирического романа в русской литературе, выдвинул его на передний план. Он широко распахнул двери целой плеяде

---

della figlia minore dei Prostakovy che segretamente ama e da cui è riamato. Scacciato per questo dalla casa, Nikandr viene raggiunto in città da Čistjakov, che non ha ancora riconosciuto in lui il figlio rapitogli in culla, e gli racconta la storia della sua vita. Abbondano novelle inserite e digressioni di varia natura.

<sup>6</sup> Il romanzo è incompiuto. La narrazione ci presenta però il protagonista come uno sconfitto.

„Выжигиных“ и „Русских Жиль-Блазов“. В течение каких-нибудь трех лет после выхода в свет первого романа Булгарина, появляются „Петр Выжигин“ того же автора, „Новый Выжигин“ Гурьянова, „Дети Выжигина“ и „Смерть Выжигина“ Орлова, „Русский Жиль-Блаз“ Симоновского. Нравственно-сатирический роман торжествует победу, герой его становится героем русской литературы на место недавно еще в ней господствовавшего безраздельно героя байронических поэм.

Без преувеличения можно сказать, что самым популярным жанром в 30-х годах был нравственно-сатирический роман, а самым популярным заглавием — Русский Жиль-Блаз, в частности „Похождения Ивана Выжигина или Русский Жиль-Блаз“ Булгарина (Pereverzev 1936, 171-172).

L'impetuosa affermazione di questa prosa viene vissuta dalle *élites* colte e nobiliari, detentrici sino a quel momento della scena letteraria, come un affronto e come una minaccia. La polemica contro Bulgarin diventa una costante (una ossessione) nella pubblicistica russa degli anni '30. Ma per uno strano disegno del destino, così come il romanzo di Narežnyj non era arrivato al pubblico, tutti i tentativi di sottrarre a *Vyžigin* e ai suoi imitatori il monopolio del genere si arenano: diversi progetti di Puškin, uno parodistico (*Nastojščij Vyžigin. Istoriko-nravstvenno-satiričeskij roman XIX veka*), altri seri (*Roman na Kavkazskich vodach*, 1831; *Russkij Pelam*, 1834-1835) non vanno oltre lo stato di abbozzo.<sup>7</sup> Infine, e forse dietro suggerimento di Puškin, che gli avrebbe ceduto il progetto del suo anti-Gil Blas, il Pelham russo (Lotman 1985, 282-284; la 'cessione' del progetto è ricordata anche da Gogol' nella *Avtorskaja Isповed'*), al compito di screditare *Vyžigin* agli occhi del pubblico si volge Gogol'.

Vari aspetti di questa sfida sono stati studiati nel dettaglio: mi limito a citare Gilman H. Alkire (Alkire 1969), Giacoma Strano (Strano 1998, 2004, 2011), Igor' Zolotusskij (Zolotusskij 1996) e Tatjana Kuzovkina (Kuzovkina 2001). Le considerazioni sulla fortuna in società di Čičikov e sulle voci che lo volevano milionario si possono leggere come l'amplificazione di alcune righe del *Ivan Vyžigin*, che considera naturale il legame tra il milione di rubli

---

<sup>7</sup> Allo stesso insuccesso sono votati i suoi romanzi storici anti-zagoskiniani (*Roslavlev*).

ricevuto in eredità e l'improvviso interesse che gli viene manifestato in società.<sup>8</sup>

Именно пронесли слухи, что он ни более ни менее как миллионщик. Жители города и без того, как уже мы видели в первой главе, душевно полюбили Чичикова, а теперь, после таких слухов, полюбили еще душевнее (Gogol' 1951, VI, 156).

Провидение спасло меня: дело решено в мою пользу – и я вдруг получил более миллиона рублей [...] Когда я выиграл процесс, то в течение трех дней получил столько визитных билетов и приглашений к обеду и на вечер, что в три месяца не мог бы удовлетворить всем желаниям и отплатить личными визитами (Bulgarin 1829, IV, 332, 334).

Il capitolo IX è particolarmente ricco di allusioni a Bulgarin: il passo sulle signore che non direbbero mai 'questo piatto, o questo bicchiere, puzza' contiene un chiaro riferimento a una recensione al *Revisore* (uscita nel 1836) che esortava gli amici dell'autore a consigliarlo di evitare troppo cinismo linguistico, giacché ormai, scriveva Bulgarin, neanche un domestico direbbe più 'la minestra puzza', oppure 'il tè ha odore di pesce', ma direbbe semmai 'ha un brutto odore, ha odore di pesce' (per la ricostruzione di tutta la polemica linguistica v. Kuzovkina 2001); la situazione del 'triangolo non scandaloso' praticato dalle signore di N. può ricordare quello praticato con discrezione dalla madre di Vyžigin, quando all'antico protettore, il principe Čvanov, si affianca un pezzo grosso di Pietroburgo, il signor Grabilin.

A questa fitta rete di rimandi intertestuali (non tutti polemici: il personaggio di Nozdrev per esempio è largamente ispirato al bul-

---

<sup>8</sup> Il milione di Vyžigin non passa inosservato; ricordando la situazione della letteratura russa negli anni '20 e '30 Belinskij scrive: «Тогда еще все повести и романы оканчивались счастливо; тогда нашу публику могли занять похождения какогонибудь выходца из собачьей конуры, тысяча первой пародии на Жиль-Блаза, негодяя, который смолоду подличал, обманывал, вдался сам в обман, обольщал женщин и сам был их игрушкой, а потом из негодяя вдруг делался порядочным человеком, влюблялся по расчету, женился счастливо и богато и с миллионом в кармане принимался проповедывать пошлую мораль блаженства под соломенной кровлей у светлого источника, под тенью развесистой березы» (cit. in Pereverzev 1936, 171. Corsivo mio. N.M.).

gariniano Sila Glazdurin)<sup>9</sup> si può aggiungere, a mio avviso, un ulteriore tassello, ovvero quelle pagine del capitolo XI in cui Gogol' racconta al lettore la storia della vita di Čičikov. Questa 'novella inserita' può essere letta quale parodia del romanzo 'satirico e di costume' alla Bulgarin.

Se Narežnyj intrecciava diversi piani della narrazione, talché solo alcuni sono immediatamente riconducibili alla tradizione neopicaresca legata a Le Sage, Gogol' le riserva un capitolo, alla fine del romanzo. Čičikov sta scappando dalla città di N., dove sul suo conto circolano le voci più fantasiose; l'autore, che non ci aveva ancora detto una parola sul suo personaggio, può finalmente, approfittando del sonno profondo di Čičikov, cambiare registro e, con piglio e tono mutati, accingersi a raccontarne al lettore la biografia:

Наконец и дорога перестала занимать его, и он стал слегка закрывать глаза и склонять голову к подушке. Автор признается, этому даже рад, находя таким образом случай поговорить о своем герое; ибо доселе, как читатель видел, ему беспрестанно мешали то Ноздрев, то балы, то дамы, то городские сплетни, то, наконец, тысячи тех мелочей, которые кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу, а покамест обращаются в свете, почитаются за весьма важные дела. Но теперь отложим совершенно все в сторону и прямо займемся делом (Gogol' 1951, VI, 222-223).

Ha inizio così una narrazione che formalmente potremmo leggere quale riassunto di un racconto autodiegetico, prodotto da un commentatore esterno, o meglio come ciò che Genette definisce un *digest*:

Il *digest* [...] si presenta come un racconto perfettamente autonomo e privo di riferimenti all'ipotesto, di cui prende direttamente a carico l'azione. Di conseguenza nulla lo obbliga a sottostare alle regole d'enunciazione del riassunto didattico: esso può, a sua guisa, conservare la situazione narrativa dell'ipotesto (presente o passato, prima o terza persona) oppure sostituirla con un'altra. In poche parole, il *digest* racconta a modo suo, modo necessariamente più breve (l'unico vincolo) la stessa storia del racconto o del dramma che

---

<sup>9</sup> L'intertestualità non polemica si rafforza sensibilmente nella seconda parte delle *Anime Morte*, e riguarda molti ritratti di proprietari, primo tra tutti Kostanzoglo, che si riallaccia strettamente a Rossijaninov.

riassume, ma che non menziona e di cui non si occuperà più di tanto (Genette 1997, 293).

Il racconto autodiegetico (la narrazione condotta in prima persona di Čičikov) naturalmente non esiste. Ma il *digest* lo presuppone, sottolineandone, come è norma in tutte le forme di compendio, gli aspetti salienti, ovvero la topicità:

*Il punto di vista*: la norma di genere vuole che la narrazione sia condotta in prima persona dal picaro-narratore. Qui il narratore di secondo grado volge tutto in terza persona, ma non oltrepassa i limiti della percezione soggettiva dell'io autobiografico del narratore di primo grado: l'infanzia di Čičikov è evocata attraverso la fulminea giustapposizione di schegge visuali, sonore e tattili (la finestra sporca e ostruita dalla neve, la scritta edificante, il ciabattare del padre, la dolorosa torsione del lobo dell'orecchio): «вот бедная картина первоначального его детства, о котором едва сохранил он бледную память» (Gogol' 1951, VI, 224). Cfr. il racconto del piccolo Vyžigin: «Вот все, что я помню из первого моего детства, которое врезалось в моей памяти одними горестями и страданиями» (Bulgarin 1829, I, 9).

I ricordi sono quelli di un bambino (di tre giorni di viaggio resta il sapore dell'arrosto di montone, la città è tutta riassunta nella buca in cui sprofonda il loro carretto, della casa che lo accoglie lo colpisce il gabinetto). Della scuola si dice solo come Čičikov vedesse i compagni: cosa pensassero di lui si può immaginare a giudicare dalla scena in cui gli gettano in faccia il suo irrisorio contributo alla colletta per il vecchio maestro. A Čičikov appartiene il ricordo compiaciuto della prima peluria sul mento, la consapevolezza del proprio gradevole aspetto e del proprio buon odore. Anche laddove il narratore cerca di definire il carattere del personaggio, e dunque apparentemente ne oltrepassa l'autopercezione, si riconosce un tipico procedimento della picaresca, per cui il picaro-protagonista e il picaro-narratore si sdoppiano, e il secondo, che descrive retrospettivamente le proprie avventure dalla nascita alla maturità, oltre che essere naturalmente onnisciente rispetto al se stesso giovane e a incarnare spesso una visione del mondo differente, tende a farsi interprete di se stesso. Così Vyžigin adulto ricorda l'indole affettuosa che covava in lui negli anni della sua prima, ferina infanzia: «Мне хотелось любить людей, особенно женщин; но я не мог питать к ним другого чувства, кроме боязни» (Bulgarin 1829, I, 6).

*La situazione dialogica*: tipico del genere è l'esordio *in medias res*: il picaro si rivolge direttamente al lettore coinvolgendolo come ascoltatore in una sorta di racconto-confessione:

yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo; Dios lo tenga en el cielo. Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero (Pablos, il Buscón);

yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuenfrida, lugar conocido y famoso por los ilustres pasajeros que por él de continuo pasan. Mi nombre es Pedro del Rincon. Mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada (Rinconete);

yo nací en el piadoso lugar puesto entre Salamanca y Medina del Campo. Mi padre es sastre (Cortadillo);

до десятилетнего возраста я рос в доме белорусского помещика Гологордовского, подобно доморощенному волчонку, и был известен под именем сиротки (Ivan Vyžigin).

Nella parafrasi imposta dalla forma del *digest* («Темно и скромно происхождение нашего героя», Gogol' 1951, VI, 224) questa stessa posizione dialogica passa al narratore di secondo grado, mentre quella del narratario è assunta dal lettore, alla cui complicità si fa chiaramente appello: «Автор признается, этому даже рад, находя таким образом случай поговорить о своем герое; ибо доселе, как читатель видел, ему беспрестанно мешали» (Gogol' 1951, VI, 222).

*Il cronotopo*: come ha scritto Bachtin, il cronotopo del romanzo d'avventure (in senso ampio) è quello della strada. Qui la strada è stata portata fuori parentesi: se tutto il romanzo si svolge sulla strada, continuamente cercata, chiesta, smarrita, se è in una locanda che Čičikov incontra Nozdrev, se è nello scontro tra due carrozze che intravede il suo bel bocconcino, il *digest* del capitolo XI, nella sua estrema condensazione, elimina quasi completamente l'elemento del viaggio, che affiora soltanto nell'episodio che mette fine all'infanzia del piccolo Pavluša. Ma nello stesso tempo il tempo della narrazione coincide con quello del viaggio, Čičikov si sposta in carrozza *mentre* noi ascoltiamo la sua storia.

*L'intreccio*: una delle caratteristiche più intrinseche del genere è legata all'intreccio: gli episodi si susseguono in modo meccanico, come se fossero infilzati su uno spiedo (la "schidionata di episodi" del *Don Chisciotte*). Contrariamente a quanto succederà nei romanzi di formazione, e ovunque il tempo riacquisti una sua fun-

zione, la vicenda del protagonista, che non conosce maturazione interiore, può procedere in tutte le direzioni. Un primo evento sfortunato dà l'avvio a una serie di peripezie poco motivate; numerose novelle inserite interrompono la narrazione. Come nelle narrazioni folcloriche, lo schema del movimento tende alla ciclicità. Gil Blas entra ed esce dalla prigione. Vyžigin cade e si rialza ben quattro volte. Delle quattro cadute due lo vedono innocente – la prima, quando neonato è rapito alla madre, e l'ultima, quando i familiari tramano per non restituirgli quanto gli spetta. Nelle restanti due occasioni la responsabilità è tutta sua: ora pecca di ingenuità (la seconda caduta), ora (la terza) si macchia di autentiche colpe: rovinatosi per amore di un'attrice, che già una volta lo aveva ingannato, accetta di organizzare insieme a lei una bisca dove i giocatori vengono truffati, narcotizzati, derubati; abbandonato per la seconda volta dall'amata, senza il becco di un quattrino, tenta di sposare una fanciulla ricca spacciandosi per nobile. Scoperto, è costretto a arruolarsi nell'esercito per sfuggire alla miseria. Dopo numerose altre peripezie (il suo eroismo in guerra lo riscatta; tornato a casa è calunniato e gettato in prigione; un processo lo riduce alla fame) il romanzo termina con un trionfo: negli ultimi due capitoli Vyžigin conquista il vero amore, la vera ricchezza, il vero successo. Anche la vita di Čičikov ha l'andamento sinusoidale di quella dei suoi predecessori; le oscillazioni della sua fortuna sono però tutte contenute entro la cornice poco romantica e poco romanzesca del pubblico impiego: ascende dal nulla all'ambita posizione di segretario di tribunale e di membro autorevole della commissione edilizia. Cade. Ripercorre la via Crucis degli impieghi più infimi, e assurge al ruolo, ancora più succulento, di funzionario della dogana con poteri illimitati. Cade. Ricomincia da zero, accetta incarichi sgradevoli e umilianti, e finalmente torna in sella, è accolto nella migliore società, sta per realizzare una operazione che lo renderà ricco e rispettabile per sempre. Cade. Qui, nel momento della fuga e del disonore, Gogol' interrompe la narrazione.

*L'eroe*: il protagonista è tipicamente una persona di bassa estrazione sociale o comunque poverissimo, un marginale, generalmente nato da genitori ignoti e/o criminali e abbandonato a se stesso in un mondo ostile, dove è costretto per sopravvivere a compiere azioni riprovevoli che non gli procurano peraltro alcun imbarazzo. L'appartenenza sociale è una delle categorie maggiormente sottoposte ad adattamento nel passaggio da una cultura all'altra. I genitori di Gil Blas, in netta controtendenza con quelli



spagnoli, che potevano magari vantarsi di essere *cristianos viejos* ma restavano ladri e imbrogliatori, sono descritti come persone umili ma oneste: lavorano per vivere, e mettono al mondo il piccolo Gil dopo dieci mesi di matrimonio. In Russia si registra un ulteriore scarto: nobile è il principe Čistjakov di Narežnyj, nobilissimo si scopre Vyžigin, nobiluccio di nascita è anche Čičikov, che tuttavia condivide con i picari la mancanza di una famiglia. La madre non è mai nominata, e ne possiamo solo ipotizzare la presenza al momento della nascita – noto per inciso che la figura materna, la sua presenza / assenza, onestà / disonestà, ha un preciso valore modellizzante, ovvero predetermina la parabola esistenziale del figlio. Il bambino non assomiglia a nessuno dei parenti: nasce già estraneo a tutto e a tutti. La sua infanzia è quella dell'orfano: freddo, squallore, botte. Quando il padre lo accompagna in città, per iscriverlo a scuola, qualsiasi radice si spezza: il nostro protagonista non ha e non avrà più casa, né famiglia, né alcuna altra forma di appartenenza. Il padre, che non avrebbe mai più rivisto, gli lascia a mo' di viatico alcuni consigli di vita che, se da un lato ammiccano a un ennesimo *topos* del genere picaresco (gli ammaestramenti del cieco a Lazarillo, quelli di Monipodio a Rinconete e a Cortadillo), dall'altro costituiscono una summa del mercantilismo contro cui intendeva lottare Gogol':

При расставании слез не было пролито из родительских глаз; дана была полтина меди на расход и лакомства и, что гораздо важнее, умное наставление: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, а больше всего угождай учителям и начальникам. Коли будешь угождать начальнику, то, хоть и в науке не успеешь и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь. С товарищами не водись, они тебя добру не научат; а если уж пошло на то, так водись с теми, которые побогаче, чтобы при случае могли быть тебе полезными. Не угощай и не потчевай никого, а веди себя лучше так, чтобы тебя угощали, а больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете. Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой». Давши такое наставление, отец расстался с сыном и потащился вновь домой на своей сороке, и с тех пор уже никогда он больше его не видел, но слова и наставления заронились глубоко ему в душу (Gogol' 1951, VI, 225).

Lasciato solo a se stesso, Čičikov è costretto ad aguzzare l'ingegno, spinto da un solo desiderio: diventare ricco e rispettato, frequentare l'alta società, vivere nel lusso. Soprattutto, gli preme garantirsi una posizione sicura, un decoro solido e senza macchia, che gli permetta, come dice lui, di guardare in faccia il prossimo, di trasmettere un nome onorato ai figli. Aspira insomma a una carriera alla *Gil Blas*. Come Vyžigin, che si autoproclama bellissimo, Čičikov non è affatto brutto. Straordinariamente piacevole e ben educato, ovunque si fa amare e suscita simpatia. La sua natura pieghevole gli permette di adattarsi perfettamente a ogni circostanza, senza che ciò gli provochi alcun conflitto con una coscienza che non è particolarmente vigile: il contrabbando, le frodi fiscali, la concussione e simili non gli sembrano reati, e quasi nemmeno truffe. Né si sente un imbroglione a farsi passare per un altro, a simulare, a corteggiare per interesse la figlia del capoufficio per poi sparire da un giorno all'altro quando ottiene la promozione («Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру», Gogol' 1951, VI, 238).

Questa sua natura ambigua, né buona né cattiva, è sottolineata da Gogol' nei due brani che incorniciano il *digest*, ovvero nelle considerazioni su cosa sia un farabutto (in russo подлец):

- il farabutto in quanto personaggio letterario viene contrapposto al 'modello di virtù' in quanto personaggio letterario (frecciata alla prosa sentimentalista);
- il farabutto, personaggio letterario 'sgradevole', viene contrapposto a quello stesso farabutto nella vita, dove è apprezzato e ricevuto in società (frecciata al mondo della nascente borghesia);
- il farabutto, personaggio letterario 'sgradevole', viene contrapposto a quello stesso farabutto quale protagonista di romanzi dove, per mancanza di sincerità e di verità artistica, funziona da eroe positivo e riscuote il plauso generale. Questa ultima, dice Gogol', è la cosa che maggiormente lo disturba:

Но не то тяжело, что будут недовольны героем, тяжело то, что живет в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем, тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не веряет человек, а покажи его таким, каким он казался всему городу, Манилову и другим людям, — и все были бы радешеньки и приняли бы его за

интересного человека. Нет нужды, что ни лицо, ни весь образ его не метался бы, как живой, пред глазами; зато, по окончании чтения, душа не встревожена ничем, и можно обратиться вновь к карточному столу, тешащему всю Россию. Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность (Gogol' 1951, VI, 242-243).

Si svela così il carattere eminentemente letterario della polemica: la storia narrata nel *digest* induce a giudicare male Čičikov. Ma il suo inesistente ipotesto, il racconto autodiegetico di Čičikov, avrebbe prodotto, sembra dire Gogol', un risultato molto diverso. Decine di tipi così affollano romanzi di successo dove nessuna condanna li attende, nessuna antipatia li circonda. Anzi: vengono proposti e recepiti come modelli positivi e vincenti. Il compito dello scrittore è dunque in primo luogo metaletterario: non più solo ficcare sotto il naso dei lettori lo specchio sincero del *Revisore* («На зеркало неча пенять, коли рожа крива»), ma smascherare chi contrabbanda l'intrinseca volgarità d'animo per sano buon senso, intelligenza delle cose, senso degli affari. Metterne a nudo la pochezza estetica e la falsità ideologica.

Certo, la polemica anti-bulgariniana è lungi dal coincidere con la motivazione profonda delle *Anime Morte*. Gogol', che teme (con notevole civetteria) di aver reso sgradevole il proprio personaggio svelandone i pensieri nascosti e le azioni meno nobili, ha mire che trascendono largamente l'obiettivo di parodiare e scoronare l'eroe della neo-picaresca russa: il grandioso progetto di un seguito in cui forse «почуются иные, еще доселе не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения. И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом!» (Gogol' 1951, VI, 223).

Se il viaggio di Ivan Vyžigin si conclude con un approdo trionfale al gran mondo pietroburchese, le cui elastiche porte gli sono spalancate dall'eredità milionaria, quello di Čičikov è una fuga disperata dal disonore verso l'autentica rigenerazione morale che avrebbe dovuto aspettare lui e tutto il suo popolo nella seconda parte del poema.

## Bibliografia

- Alkire 1969 Gilman H. Alkire, *Gogol' and Bulgarin's Ivan Vyzhigin*, «Slavic Review», 28 (1969), fasc. 2, pp. 289-296.
- Bachtin 1979a M. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 231-405.
- Bachtin 1979b M. M. Bachtin, *Rabelais e Gogol. Arte della parola e cultura comica popolare*, in M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 483-495.
- Bulgarin 1829 F. Bulgarin, *Ivan Vyžigin, npravstvenno-satiričeskij roman*, voll. I-IV, Izdanie vtoroe, ispravlennoe, Sankt-Peterburg 1829.
- Genette 1997 G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- Gogol' 1951 N. V. Gogol', *Mertvye duši*, in *Polnoe Sobranie Sočinenij*, vol. VI, 1951, pp. 7-247.
- Leblanc 1986 R. D. Leblanc, *The Russianization of Gil Blas. A Study in Literary Appropriation*, Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1986.
- Kuzovkina 2001 T. Kuzovkina, *Funkcija bulgarinskogo podteksta v proizvedenijach Gogolja 1842 goda*, «Trudy po rusškoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie», 4 (2001), Novaja serija, Tartu, pp. 185-203.
- Lotman 1985 Ju. M. Lotman, *La storia del capitano Kopejkin*, in Ju. M. Lotman, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 267-289.
- Modzalevskij 1910 B. L. Modzalevskij, *Biblioteka A. S. Puškina*, Sankt-Peterburg 1910.
- Pereverzev 1936 V. F. Pereverzev, *Puškin v bor'be s russkim plutovskim romanom*, «Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii», 1 (1936), pp. 164-188.

- Puškin 1951 A. S. Puškin, *Mnenie M. E. Lobanova o duče i slovesnosti, kak inostrannoj, tak i otečestvennoj*, in A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, vol. VII, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1951, pp. 400-411.
- Scott 1822 *The Novels of Le Sage and Charles Johnstone. Viz. Gil Blas, The devil on two sticks, and Vanillo Gonzales, by Le Sage; and The adventures of a guinea, by Johnstone. To which are prefixed, memoirs of the lives of the authors*, London 1822 [Ballantyne's Novelist's Library, vol. IV].
- Strano 1998 G. Strano, *Faddej Venediktovič Bulgarin. Polemica letteraria e parodia in Russia negli anni '20 e '30 dell'Ottocento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1998.
- Strano 2004 G. Strano, *Gogol'. Ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004.
- Strano 2011 G. Strano, *Geroj i antigeroy, roman i antiroman: po povodu XI-oj glavy Mertvyh Duš*, in AA.VV., *Fenomen Gogolja*, Sankt-Peterburg 2011 (in corso di stampa).
- Zolotusskij 1996 I. Zolotusskij, *Neistovyj Figljarin*, «Novyj Mir», 2 (1996), pp. 194-204.

ADALGISA MINGATI

*MARTINGAL* (1846) DI V. F. ODOEVSKIJ E IL TEMA DEL GIOCO  
DELLE CARTE NELLA PROSA RUSSA DELLA PRIMA METÀ  
DELL'OTTOCENTO

1. La 'martingala', termine di origine francese dall'etimologia incerta (cfr. Mansuy 2009), designa una strategia di gioco (*jouer à la martingale*) che consiste nel puntare a ogni lancio il doppio di quanto perduto nella mano precedente. Questa tecnica, che in caso di vincita dovrebbe consentire il recupero di tutte le puntate perse e, nel contempo, il mantenimento di un vantaggio pari alla posta iniziale (Kločenko 2006, 46; Vachitov 2007, 149), è potenziale causa di forti perdite, poiché, per assicurarsi la vittoria, gli scommettitori dovrebbero disporre di un capitale infinito da mettere in gioco.

Il termine dà il titolo<sup>1</sup> a un racconto di Vladimir Odoevskij generalmente poco noto – un particolare curioso se si tiene conto della sua collocazione editoriale tutt'altro che secondaria: concepito all'inizio degli anni Trenta come parte di un ciclo denominato *Zapiski grobovščika* (*Memorie di un fabbricante di bare*), *Martingal* (*La martingala*) vede infatti la luce sul celebre *Peterburgskij sbornik* (*Raccolta pietroburghese*) edito da N. Nekrasov (*Peterburgskij sbornik* 1846, 377-390), volume collettaneo che rappresenta una pietra miliare nello sviluppo della letteratura realista ottocentesca e che, com'è noto, costituì il palcoscenico del brillante debutto letterario di Dostoevskij. Gli spunti di riflessione forniti dalla *Martingala*, che tra l'altro è una delle ultime opere pubblicate

---

<sup>1</sup> Nel titolo trova riflesso lo spiccato interesse per l'argot e gli elementi lessicali, molto spesso di origine straniera, legati al mondo delle carte: a partire dall'epoca romantica l'uso di questa terminologia marca il tessuto narrativo dei racconti che attingono al *byt* dei giocatori, assumendo spesso il ruolo di un vero e proprio artificio letterario (Vinogradov 1936, 78-79).

da Odoevskij nell'ambito della narrativa d'invenzione, sono molteplici e legati in primo luogo alle peculiarità di genere e al *sjužet* del racconto: la sua poetica, apparentemente lontana dall'impronta 'fisiologica' dei componimenti della 'scuola naturale' – eccezion fatta per la figura del narratore, che veste i panni di un semplice artigiano, un *grobovščik*, appunto, – pone al centro dell'attenzione i costumi depravati del ceto nobiliare e sembra ispirarsi nel suo impianto ideologico-espressivo al canone fantastico, rientrando così nell'ambito di una tradizione letteraria che aveva gettato radici profonde nella prosa russa.

L'azione si svolge a Pietroburgo, dove il protagonista, un diciannovenne di provincia, si reca in cerca di fortuna mandato dal padre – un giocatore incallito che, dopo aver accumulato un vero e proprio capitale, ha iniziato al gioco d'azzardo anche il figlio: «Отправляя меня в Петербург, отец мне дал только одно наставление: “Смотри, брат, не зевай, – знай, с кем играешь, да играй с толком, – а пуще всего никогда не понтируй – знай мечи честный банк, – всегда будешь в выигрыше”»<sup>2</sup> (Odoevskij 1981, II, 337).<sup>3</sup> Il giovane, ignorando le raccomandazioni del genitore di non puntare mai contro il banco, si lascia prendere dall'irresistibile ebbrezza del gioco e finisce per contrarre un grosso debito, per trarsi d'impaccio dal quale invoca l'aiuto dello zio, da lui stesso definito «человек строгий, страшный человек, и чужак и кремень. Был в старину игроком, теперь карт в руки не берет» (ivi).<sup>4</sup> La coppia antitetica del nipote scapestrato e dello zio severo, tramite la quale vengono contrapposte due diverse epoche della vita – giovinezza/maturità e, quindi, inesperienza/saggezza, ma anche sregolatezza/ordine, – introduce nel testo il principio archetipico del conflitto tra padri e figli, un modello destinato ad alimentare un nodo diegetico di grande attualità all'epoca, che, tra l'altro, risulta di frequente legato al tema delle carte (Lotman 1980, 171 e n. 35).

<sup>2</sup> «Mandandomi a Pietroburgo mio padre mi diede un'unica regola: “Fratello, non farti fregare, stai attento con chi giochi e gioca d'astuzia, ma soprattutto non puntare mai contro il banco, tieni il banco con onestà e vincerai sempre”». Ove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo sono nostre.

<sup>3</sup> D'ora in avanti le pagine relative al testo della *Martingala* tratto dall'edizione Odoevskij 1981 verranno indicate in numeri arabi senza ulteriore specificazione.

<sup>4</sup> «[...] una persona inflessibile, severa, un uomo strambo e a un tempo di polso. Nel passato è stato un giocatore, ora non prende più in mano le carte».

Pur riconoscendo di avere un importante debito di riconoscenza nei confronti del fratello, che in passato lo ha aiutato a uscire da una situazione difficile (anch'essa, forse, legata al gioco delle carte: «Однажды твой отец выручил меня из беды. Правда. Долг, святой долг», 340; il corsivo è nostro – A. M.),<sup>5</sup> lo zio non intende tuttavia porre mano al proprio patrimonio, poiché in tal modo metterebbe a repentaglio il futuro dei propri figli. Egli decide quindi di 'aiutare' il giovane prendendo il suo posto al tavolo da gioco e giocando «alla martingala», ma ponendo nel contempo una precisa condizione: nel caso in cui non avesse successo, entrambi si suicideranno.<sup>6</sup> Intenzionato a predisporre ogni dettaglio in vista di un possibile esito infausto della partita, l'inflessibile e spietato zio si reca, accompagnato dal nipote, dal narratore-*grobovščik* ed ordina due bare per il loro funerale.

Il significato attribuibile a questo gesto estremo, a questa sfida al destino equivalente a un vero e proprio 'gioco con la morte', a un duello,<sup>7</sup> risulta complesso e ambivalente. Da un lato, secondo il codice comportamentale della nobiltà russa il debito di gioco si configura come un dovere morale, «sacro», tanto che il suo mancato pagamento rappresenta un'onta che solo la morte può cancellare.<sup>8</sup> D'altro canto, la situazione 'fantastica', nella quale il giovane

---

<sup>5</sup> «Una volta tuo padre mi ha tratto d'impaccio. La verità. È un dovere, un dovere sacro».

<sup>6</sup> Negli intrecci relativi alla tradizione letteraria russa dal Sentimentalismo in poi il suicidio è spesso conseguenza di una consistente perdita al gioco. Da questo punto di vista il rifiuto dello zio a mettere mano al proprio patrimonio potrebbe alludere ironicamente a quelle trame, intrise di moralismo, in cui i giocatori che perdono vengono dissuasi dal continuare poiché lascerebbero la famiglia sul lastrico (Vinogradov 1936, 77-78).

<sup>7</sup> Rispetto alla situazione di duello, la sfida contro il banco presenta tuttavia un importante elemento di disuguaglianza («La persona che punta [...] si comporta come un uomo che deve prendere importanti decisioni senza avere le informazioni necessarie per farlo. Può agire a caso, o può fare ipotesi cercando di dedurre leggi statistiche. [...] Chi ha il banco invece non sceglie nessuna strategia», Lotman 1980, 166), unitamente al fatto che, nel gioco, il ruolo del caso, con l'accentuarsi degli elementi di imprevedibilità, è del tutto diverso. Sulla connessione tra gioco delle carte e duello cfr. anche Beltrame 2003, 288.

<sup>8</sup> Non pagare i debiti di gioco, peraltro non riconosciuti dalla legge – i giochi d'azzardo erano formalmente illegali in Russia, anche se di fatto prosperavano (Lotman 1980, 157), – equivaleva non solo a compromettere la propria reputazione finanziaria, ma anche a infrangere un vero e proprio obbligo sociale nei confronti di un proprio pari (Ševcov 2005, 91). Per questa ragione, era



scapestrato si viene suo malgrado a trovare – buona parte del racconto si concentra nella descrizione, operata dal punto di vista del *grobovščik*, dello stato d'animo allucinato del giovane di fronte alla concreta possibilità di una fine prematura, – assume la valenza di una vera e propria prova iniziatica, ricorda un antico rito catarico che, come sarebbe ragionevole pensare, in caso di esito positivo dovrebbe allontanarlo per sempre dai tavoli da gioco (a questa possibilità allude implicitamente anche il fatto che lo zio, un tempo un accanito giocatore, ora non giochi più).

Tuttavia, secondo un procedimento caratteristico della maniera narrativa di Odoevskij, l'ironico *happy ending* ribalta ogni facile attesa del lettore, ogni verosimile prospettiva del racconto ispirata a modelli letterari stereotipati. La 'guarigione' del giovane *kartežnik* equivale infatti alla sua trasformazione in un giocatore esperto ed avveduto, che non punterà mai più contro il banco: «Ну, брат, Ванюша, – проговорил басистый дядя, – поздравляю; вот тебе твой сынок; можешь на него положиться: верный помощник, верная опора на старости; отучил молодца; он больше... не *понтурует*» (342; il corsivo è dell'autore)<sup>9</sup> afferma lo zio, riconsegnando il nipote ravveduto al padre. Nella conclusione a sorpresa, quindi, la prospettiva gotico-fantastica del racconto, innestata dal macabro ordine delle due bare, viene meno, mentre trionfa un realismo pungente e amaro, che denuncia la degradazione morale di una classe, quella nobiliare, i cui valori fondanti non sono più né la nascita né il merito personale, bensì il gioco, trasformatosi da passatempo in mezzo di arricchimento e accumulo di capitali.

2. *La martingala* fu concepita una quindicina d'anni prima della sua pubblicazione come parte delle già citate *Memorie di un fabbricante di bare*, un ciclo narrativo che doveva comprendere tredici racconti – di cui si sarebbero conservati quasi tutti i piani (cfr. Sakulin 1913, I, 2, 146) – e che avrebbe dovuto concludersi con la morte dello stesso narratore-*grobovščik*. Oltre alla *Martingala*, lo scrittore portò a termine solamente altri due racconti afferenti al ci-

---

importante pagare i debiti di gioco prima di ogni altro debito, anche sostanzioso (Majorov1993, 9).

<sup>9</sup> «Ванюша, fratello, – pronunciò lo zio con voce di basso – i miei complimenti, ecco il tuo figliolo, ora puoi fare assegnamento su di lui, è un aiutante fidato, un bastone per la tua vecchiaia; l'ho svezato il giovanotto, adesso... non punta più contro il banco».

clo, entrambi pubblicati verso la fine degli anni Trenta: *Sirota* (*L'orfana*, 1838) e *Živopisec* (*Il pittore*, 1839).<sup>10</sup> Il fabbricante di bare di Odoevskij rappresenta un tipo di narratore-*raisonneur*, di privilegiato 'osservatore' dei costumi e dei destini umani: il momento delle esequie, come anche quello della malattia e dell'agonia, sono fonte fin dai tempi antichi di un motivo letterario stranante (peraltro, piuttosto diffuso nella letteratura russa sette-ottocentesca), utilizzato per 'illuminare' tragicamente l'esistenza, per segnare quel risveglio tardivo dell'anima che, guardando con rinnovato sguardo alla vita trascorsa, ne mette in luce contraddizioni ed errori. Non stupisce quindi che in una fase iniziale il narratore del ciclo fosse impersonato in realtà da un medico: nel 1830 Odoevskij aveva pubblicato l'abbozzo di un'opera, *Otryvki iz žurnala Doktora* (*Frammenti dal diario di un medico*), che avrebbe dovuto configurarsi come una serie di quadri di vita ispirati alle osservazioni e riflessioni di un medico-filosofo.<sup>11</sup> Ma a seguito del successo in Russia a metà degli anni Trenta del ciclo di racconti

---

<sup>10</sup> *L'orfana* è incentrato su un caso di morte apparente (nel riconoscimento del quale il *grobovščik* gioca un ruolo centrale): la protagonista Sof'ja Bezrukina, orfana di un principe decaduto e vedova di un impiegato di sesta classe, viene 'riportata in vita' e accolta con la figliuola in casa del fabbricante di bare, che la aiuta anche a recuperare l'eredità lasciatale da una lontana parente. Anche qui è presente il tema del gioco d'azzardo: l'ambizioso marito-impiegato, che per accedere agli ambienti della buona società e far carriera si mette a giocare a *whist*, finisce per perdere alle carte l'intero patrimonio. *Il pittore* narra la storia di Danila Petrovič Šumskij, «uno dei primi pittori del nostro tempo»: impossibilitato a esprimere il proprio talento a causa della sua estrema povertà, il giovane diventa preda di una vera e propria ossessione che lo porta a una morte prematura. Il racconto rappresenta, tra l'altro, un interessante esperimento linguistico, poiché la triste vicenda è riportata nelle forme della caratteristica parlata popolare (*prostorečie*) dalla voce di una conoscente dello sfortunato pittore – una mercantessa.

<sup>11</sup> «Soltanto un Medico ha così spesso a che fare con cotali spaventose contraddizioni; e ciò dimostra perché un Medico debba immancabilmente essere un Filosofo; nessuno più di un Medico è in grado di vedere le due facce della medaglia... [...] Ah! Com'è varia la vita di un Medico: essa è così piena di eventi, che quasi è superiore in ciò a quella dell'Avvocato, o del Giornalista. È la rappresentazione della vita di un mondo intero, è una tragedia di Shakespeare in miniatura: quante scene importanti, comiche, tristi, noiose, terribili, allegre, ripugnanti, dolci – e tutte così stranamente intrecciate, così velocemente susseguenti l'una all'altra. [...] Da nessun'altra parte si può conoscere così a fondo il cuore umano come nella condizione del Medico, poiché davanti a nessun altro si svelano segreti così reconditi» (Odoevskij 1830, 132).

*Zapiski doktora (Memorie di un medico)*<sup>12</sup> di William Henry Harrison, scrittore inglese di secondo rango, per non essere accusato di plagio Odoevskij si vide costretto, come da lui stesso affermato,<sup>13</sup> a modificare il proprio progetto.

Secondo quanto ipotizzato da P. N. Sakulin (Sakulin 1913, I, 2, 138, n. 2), la figura del narratore-*grobovščik* nasce sotto l'influenza dell'epidemia di colera del 1831 (si veda, al proposito, una lettera inedita, citata dallo studioso russo, in cui Odoevskij rievoca la San Pietroburgo del tempo – un'atmosfera macabra, densa di contrasti, che gli riporta alla mente le descrizioni del Boccaccio) e del *Grobovščik (Il mercante di bare, 1831)* di Puškin. Tuttavia appare evidente come, rispetto a quella del medico, la figura dell'artigiano presenti alcuni svantaggi legati sostanzialmente al ceto di provenienza e al tipo di professione esercitata. Per ovviare a tali inconvenienti, nell'introduzione alla prima *povest'* del ciclo, *L'orfana* (Odoevskij 1838, 228-230), l'autore racconta le circostanze che lo hanno portato alla conoscenza del fabbricante di bare, presentandone al lettore la biografia: Grigorij (lo stesso nome attribuito in precedenza al narratore-medico) Martynyč, un *rususkij nemec*, un tedesco di Russia, cittadino dell'Ostzejskij kraj (i governatorati baltici), successivamente trasferitosi a San Pietroburgo, oltre ad aver ricevuto una formazione universitaria alla facoltà di teologia, possiede innate attitudini artistiche, ma è costretto dalle circostanze

---

<sup>12</sup> I quarantadue racconti tratti dal «Blackwood's Magazine», tradotti e pubblicati all'inizio degli anni Trenta in varie riviste russe, furono raccolti nel 1835 in nove volumi (U. G. Charrison, *Zapiski doktora*, tip. N. Greča, Sankt-Peterburg 1835) come parte di una collana editoriale che comprendeva opere di Balzac, Janin e altri autori francesi e inglesi in voga all'epoca. Sull'idea del medico, fedele osservatore delle multiformi manifestazioni del cuore umano, testimone affidabile di infiniti dettagli di vita, si vedano le dichiarazioni programmatiche dello stesso Harrison nell'introduzione all'opera e riportate da Sakulin 1913, I, 2, 137-138.

<sup>13</sup> «[...] è già da tempo che vorrei osservare la vita dal punto di vista esclusivo di quella classe di persone che sono presenti nei minuti decisivi della nostra esistenza: il medico e il fabbricante di bare. All'inizio volevo occuparmi del primo, ma a seguito della nostra abitudine nord-asiatica: “non fare oggi quello che potresti fare domani”, uno scrittore inglese l'anno scorso mi ha preceduto; e siccome nessuno andrà a consultare il mio Diario di un Medico, pubblicato sulla *Literaturnaja gazeta* circa sei anni fa, nel timore che gli scrittori smemorati mi accusino della cosiddetta imitazione, ho abbandonato il mio primo progetto e al momento mi limito a sviluppare il secondo [...]» (Odoevskij 1838, 228-229).

della vita a rinunciare al sogno di dedicarsi totalmente alla sua vocazione di scultore, sfruttando tuttavia la propria abilità nello scolpire monumenti funerari alla maniera luterana. Sposata la figlia del suo datore di lavoro e ereditatane l'attività, egli diventa un artigiano benestante. Il *grobovščik* riconosce che la sua professione è triste, ma ci ha fatto l'abitudine e ne ricava anche piacere: oltre al pensiero di poter essere comunque utile agli uomini in questa vita, il suo mestiere gli consente infatti di esercitare l'attitudine all'osservazione e alla meditazione, un dettaglio che appare come la giustificazione fondamentale sulla base della quale l'autore decide di utilizzare questo bagaglio vitale per la sua opera.

Dunque, il punto di vista privilegiato – ossia che permette di accedere ai segreti del cuore umano indipendentemente dal ceto o dall'età delle persone in oggetto – e 'filosofico' – che non si ferma cioè alla superficie delle cose, ma utilizza strumenti epistemologici affidabili su cui fondare l'analisi della realtà fenomenica – offerto dalle due professioni del medico e del fabbricante di bare, consente la nascita di una poetica di osservazione fedele dei destini umani, delle «tremende contraddizioni» della vita, che risulta emblematica di un momento cruciale nel processo di sviluppo della moderna prosa russa relativo agli anni Venti-Trenta dell'Ottocento. Si tratta di una fase in cui gli stilemi della tradizione tardo-sentimentalista e romantica si intrecciano alle nuove tendenze realiste, determinando un'atmosfera ricca di impulsi e tensioni creative, che favorisce la nascita in Russia di un progetto artistico, del quale Odoevskij è uno dei primissimi interpreti, in sintonia con la coeva prosa europea. Non a caso, motivando nel 1838 la scelta di proporre al lettore i racconti del *grobovščik*, lo scrittore afferma: «[...] sono giunto alla convinzione che le narrazioni autentiche del mio strano conoscente risulteranno più interessanti di qualsiasi racconto d'invenzione e ho deciso di servirmene non cambiando in esse nulla se non i nomi propri e i luoghi dove si svolge l'azione; che il lettore benevolo non me voglia per l'insufficiente interesse della storia, per le carenze nella descrizione di alcuni personaggi, per gli intrighi senza una spiegazione, io qui non sono un narratore e nemmeno uno storico, ma un semplice cronista» (Odoevskij 1838, 229-230). Le qualità artistiche apparentemente 'negative' elencate in realtà rappresentano, per Odoevskij, le prerogative fondamentali di una narrazione non solo verosimile, ossia che rispecchi i meccanismi reali e sostanziali della vita, ma capace anche di emancipare il lettore da diffusi stereotipi letterari e pregiudizi morali, favorendo così una

modalità di fruizione dell'opera letteraria più critica e intrinsecamente edificante.

È lecito quindi supporre che, proponendo alcuni anni più tardi *La martingala* per la pubblicazione nella *Raccolta pietroburghese*, lo scrittore non solo attribuisse all'antico progetto un valore di specifica attualità, ma ritenesse anche che i suoi fondamenti teorico-letterari operassero in sintonia con gli orientamenti estetici della 'scuola naturale', un sodalizio artistico cui lo scrittore guardava con grande interesse. Da questo punto di vista, le reazioni della critica non furono però del tutto confortanti. Per Belinskij il racconto è interessante sia per il contenuto che per l'esecuzione formale, ma è contrassegnato da certa innaturalità per via del personaggio-narratore che, sebbene istruito, non sembra il confidente ideale dei terribili progetti del giovane protagonista (Belinskij 1953-1959, IX, 567),<sup>14</sup> un'accusa di 'inverosimiglianza' che risulta piuttosto marcata, poiché mette in discussione il punto di vista fondamentale e quindi l'impianto stesso dell'opera. Per S. P. Ševyrev<sup>15</sup> *La martingala* è uno *strannyj anekdot*, un fatto che, se realmente accaduto, rappresenterebbe un notevole interesse sotto il profilo psicologico, anche se purtroppo a questo proposito mancherebbe una «spiegazione» da parte dell'autore.

È curioso notare come, almeno in parte, le critiche formulate fossero state anticipate dalle dichiarazioni dello stesso scrittore in occasione dell'uscita dell'*Orfana* nel 1838, un dettaglio che ci conferma la consapevolezza da parte dell'autore non solo delle proprie scelte stilistico-espressive, ma anche della sua originale posizione nell'ambito del complesso dibattito sulle forme e le funzioni della narrativa in atto a partire dalla metà degli anni Trenta, posizione spesso presa di mira e criticata dalle variegata fazioni letterarie

<sup>14</sup> Anche Sakulin nel suo commento sembra risentire dello stesso tipo di pregiudizio: «Purtroppo il lato artistico dei racconti è inferiore a quello ideale. Negli intrecci vi è molto di aneddótico e di 'inventato'. La posizione del narratore-fabbricante di bare è di per sé meno vantaggiosa per l'attività di osservatore di quanto avrebbe potuto essere quella del medico» (Sakulin 1913, I, 2, 139).

<sup>15</sup> Ševyrev traccia inoltre un'importante linea genealogica del racconto, che trarrebbe le sue origini dai giocatori di Gogol': «Questi giocatori discendono da quelli di Gogol', ma che trasformazione hanno subito!» («Moskvitjanin», 2 [1846], p. 182. Cit. in Sakulin 1913, I, 2, 147, n. 3): probabilmente il critico ha in mente *Igroki*, la *pièce* (considerata incompiuta) pubblicata nel 1842 e messa in scena per la prima volta nel 1843 al Malyj teatr, ma il cui processo di scrittura si riferisce al periodo pietroburghese degli anni Trenta.

(cfr. Mingati 2010, 105ss.). D'altro canto, va rilevato anche come la tematica psicologico-fantastica che marca *La martingala* risultasse probabilmente estranea agli interessi della scuola nascente: non sorprende quindi il fatto che, pur apprezzando l'idea alla base del ciclo, i critici del tempo abbiano trascurato di mettere a fuoco la specificità dei meccanismi espressivi e la sottile indagine psicologico-sociale sottesa a questo racconto, che risulta legato a doppio filo a un preciso filone tematico della letteratura russa ottocentesca.

3. Com'è noto, le vicende di giocatori e bari sono al centro di molti romanzi e racconti della letteratura russa dell'Ottocento, una presenza costante e significativa che ha in vario modo attirato l'attenzione della critica. Gli studi hanno evidenziato come la rappresentazione dei fenomeni relazionali, nonché dei meccanismi di natura psicologica sottesi al gioco d'azzardo, rifletta e connoti tendenze e contraddizioni reali della società russa ottocentesca, ne 'modellizzi' alcune caratteristiche forme di conflitto, che da un lato sono legate alla specificità dell'organizzazione socio-politica della vita russa – dove il caso (*slučaj*) e la conformità alle regole (*zakonomernost'*) trovano un fecondo terreno di scontro (Lotman 1980, 159-165), – ma dall'altro rientrano nella generale tematica, caratteristica della cultura europea moderna, riguardante il potere del denaro e i suoi effetti sull'uomo (ivi, 169).

A partire dagli anni Trenta del XVIII secolo, in Russia il gioco delle carte, uno degli elementi caratterizzanti lo stile di vita europeizzato della nobiltà di corte, diventa gradualmente fenomeno caratteristico di massa del *byt* nobiliare, di cui assorbe buona parte del tempo libero. Nella letteratura, nella memorialistica e nella pubblicistica russa della seconda metà del Settecento il gioco smodato alle carte rappresenta un caratteristico motivo satirico che prende di mira l'ozioso *modus vivendi* dei nobili russi e le depravazioni morali da esso derivanti: elementi negativi nel gioco alle carte sono l'imbroglio, il raggirare le regole, il dissipare interi patrimoni, la perdita dell'onore, l'insensibilità nei confronti del prossimo (Lotman 1980, 158; Ševcov 2005, 85). Fecondata dalle suggestioni della coeva letteratura europeo-occidentale, la letteratura dell'Ottocento svilupperà temi più prettamente psicologici, come la rappresentazione delle forze oscure che istigano al gioco, le valenze mistico-simboliche delle carte, fino a evidenziare in certi casi l'inclinazione al gioco d'azzardo come una delle caratteristiche

emblematiche del carattere russo (Lotman 1980, 188; Ševcov 2005, 87).

Presente sin dagli esordi giovanili,<sup>16</sup> il tema del gioco delle carte nell'opera di Odoevskij a volte costituisce un semplice elemento dell'intreccio, altre invece diventa il fulcro di una narrazione tesa a illuminare gli aspetti più intimi ed enigmatici della psiche umana, come nel caso della *Skazka o tom, po kakomu slučajju kolležskomu sovetniku Ivanu Bogdanoviču Otnošen'ju ne udalos' v Svetloe voskresen'e pozdravit' svoich načal'nikov s prazdnikom* (Fiaba sul motivo per il quale il consigliere di collegio Ivan Bogdanovič Otnošen'e non riuscì a fare gli auguri ai propri superiori nella domenica di Pasqua), quarto componimento delle *Pestrye skazki* (Fiabe variopinte, 1833). Il protagonista della fiaba, il consigliere di collegio Ivan Bogdanovič, al termine del quotidiano servizio presso la «commissione temporanea» di cui è presidente è solito radunarsi con gli amici per giocare a *boston*. Come nel caso di Germann, protagonista della *Pikovaja dama* (La donna di picche), pubblicata da Puškin l'anno successivo, siamo in presenza di una personalità sdoppiata, nella quale si assommano due atteggiamenti diametralmente opposti di interazione col reale. Com'è noto, nella duplice natura di Germann si contrappongono la tenacia e il duro lavoro, che danno frutti scarsi ma sicuri, e il fascino di guadagnare tutto in una volta, senza fatica, che rappresenta l'eterna seduzione del gioco d'azzardo. Se al di fuori della situazione ludica Germann esercita una fredda razionalità, un estremo ma apparente distacco nel giudicare uomini e cose, durante il gioco in lui trova espressione un'indomita passionalità e un'ipodistanza che genera una visione confusa, distorta del mondo e degli eventi. Prendendo il sopravvento nella mente del giocatore, nel caso di Germann questa intima 'miopia' determina l'esito sfavorevole della partita con Čekalinskij (cfr. Vinogradov 1936, 76-77), mentre nella fiaba di Odoevskij il consigliere, dopo aver passato l'intera notte al tavolo da gioco, non si presenta alla mattina della domenica di Pasqua a fare gli auguri ai suoi superiori, venendo così meno a un proprio precipuo 'dovere' sociale.

---

<sup>16</sup> Si vedano *Pis'ma k Lužnickomu starcu* (Lettere allo staretz di Lužniki, 1822-1823) e *Elladij. Kartina iz svetskoj žizni* (Elladij. Un quadro di vita mondana, 1824), due opere strettamente legate alla rappresentazione della vita dell'alta nobiltà russa, lo *svet*, dove la passione per il gioco alle carte rappresenta una componente pressoché immancabile (cfr. Mingati 2010, 43-71).

Interessati a svelare il meccanismo di permanente e irresistibile attrazione esercitato dal gioco d'azzardo, Odoevskij e Puškin sembrano in effetti condividere la volontà d'indagine degli aspetti psicologici e, di conseguenza, morali del fenomeno. Ma se il «giocatore nell'anima» Germann, accecato da una narcisistica volontà di potenza, inquina il meccanismo del gioco affidandosi alla superstizione invece che al caso, la *strast'* di Ivan Bogdanovič sembrerebbe incarnare un innocuo passatempo, uno dei «piccoli piaceri» che l'eroe si concede dopo pranzo nel tempo libero dal servizio (Černyševa 1998, 51; Černyševa 1999, 133). A differenza del lavoro che viene svolto con assoluto sangue freddo, senza alcuna partecipazione emozionale, i minuti trascorsi giocando a *boston* sono «minuti intensi» nella vita di Ivan Bogdanovič. Attraverso una descrizione 'fisiologica' che anticipa molte questioni che troveranno risposte scientifiche adeguate solo in epoca più tarda, Odoevskij riconduce il problema dell'*azart*<sup>17</sup> a una condizione psico-fisica essenziale, a una forma di esplicitazione di quella forza propulsiva che risponde a un bisogno fondamentale della natura umana:

Я и забыл сказать, что Иван Богданович, тихий и смиренный в продолжение целого дня, делался львом за картами; зеленый стол производил на него какое-то очарование, как Сивиллин треножник, – духовное начало деятельности, разлитое природою по всем своим произведениям, потребность раздражения, то таинственное чувство, которое заставляет иных совершать преступления, других изнурять свою душу мучительною любовью, третьих прибегать к опиуму, – в организме Ивана Богдановича образовалось под видом страсти к бостону; минуты за бостоном были *сильными минутами* в жизни Ивана Богдановича; в эти минуты сосредоточивалась вся его душевная деятельность, быстрее бился пульс, кровь скорее обращалась в жилах, глаза горели, и весь он был в каком-то самозабвении (Odoevskij 1996, 35; il corsivo è dell'autore).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Già a inizio Ottocento nella lingua russa la parola *azart* designa – diversamente dal francese, da cui deriva (*hasard*, 'caso', 'casualità', 'rischio') – uno stato di eccitazione, foga, frenesia, indotto da una forte passione (cfr. *Bol'shoj akademičeskij slovar' russkogo jazyka*, t. I, A-Biš', Nauka, Moskva – Sankt-Peterburg 2004, p. 125).

<sup>18</sup> «Ho dimenticato di dire che Ivan Bogdanovič, silenzioso e mite nel prosieguo dell'intera giornata, giocando a carte diventava un leone; analogamente al trespole della Sibilla, il tavolo verde esercitava su di lui una sorta di fascinazione, stadio iniziale di quell'attività spirituale che la natura ha disseminato in



L'appagamento vertiginoso e terribile connesso nel gioco d'azzardo al rischio rappresenta dunque un «sentimento misterioso», un «principio spirituale», un potente carburante vitale, non privo tuttavia, come si intuisce, di potenziali effetti negativi. Discorrendo con il *grobovščik* a proposito della sua irresistibile tentazione di puntare contro il banco, il giovane protagonista della *Martingala* afferma: « [...] а понт и есть настоящая игра, – все дрянь перед ним, – тут – и сердце бьется, и голова трещит... Помню, как однажды на сторублевую ассигнацию я взял десять тысяч – в две минуты, не более – вот это куш, – индо пот пробил, а на душе-то, на душе – женский поцелуй ничто! – И ведь не деньги главное, – а вот то, что сердце щиплет – и рассказать нельзя... [...] » (337).<sup>19</sup> Cercando di attribuire un nome a questa specifica condizione psicologica e fisiologica – tanto complessa ed enigmatica, che le parole non riescono a descriverla in modo adeguato – il giocatore in erba sottolinea come davanti ad essa tutto passi in secondo piano, anche la voluttà amorosa – il termine di paragone più immediato, nonché uno dei paralleli più usuali che la letteratura del tempo istituisce con riferimento alla passione per il gioco.<sup>20</sup>

---

tutte le sue opere; il bisogno di infiammarsi; quel sentimento misterioso che costringe alcuni a compiere un omicidio, altri a vessare la propria anima con un amore tormentato, altri ancora a ricorrere all'oppio, nell'organismo di Ivan Bogdanovič prendeva la forma della passione per il boston; i minuti trascorsi giocando a boston erano *minuti intensi* nella vita di Ivan Bogdanovič; in questi minuti si concentrava tutta la sua attività spirituale, il polso batteva più forte, il sangue scorreva più veloce nelle vene, gli occhi ardevano, e tutta la sua persona si trovava in una sorta di oblio di sé».

<sup>19</sup> « [...] perché puntare contro il banco, quello sì che è veramente giocare, e tutto il resto non conta; il cuore che batte, la testa che scoppia... Mi ricordo di quella volta che con una banconota da cento rubli ne vinsi diecimila, in un paio di minuti, non di più... quella sì che era una bella somma, tanto che ero inondato di sudore, e nell'anima... nell'anima... al confronto, il bacio di una donna non è nulla! Perché ciò che conta non sono i soldi, ma il cuore che si stringe... a parole non si riesce a spiegarlo ...».

<sup>20</sup> Ma pur affermando, almeno in linea teorica, che un bacio, la promessa di un incontro non sono nulla in confronto all'emozione indotta dal rischio, al cospetto della morte imminente il giovane protagonista della *Martingala* sembra rinsavire e «ricorda il meraviglioso biglietto profumato, lo preme sulle labbra» (341), «maledice le carte, se stesso, la propria nascita, la propria vita, la propria infanzia e l'educazione ricevuta» (342). Il duello con la morte potrebbe insomma sortire un effetto analogo a quello indotto dalla terribile vendetta ar-

Nel celebre saggio *Les jeux et les hommes*, un'indagine sugli atteggiamenti fondamentali che presiedono al gioco e sulle seduzioni da esso messe in atto, Roger Caillois identificava il gioco d'azzardo con una pratica ludica, nella quale il giocatore abdica alla propria volontà «a vantaggio di un'attesa ansiosa e passiva della sentenza della sorte (*alea*)» (Caillois 2004, 62). A questa condizione spesso se ne associa un'altra, la ricerca della 'vertigine' (*ilinx*), che consiste nel «tentativo di distruggere per un attimo la stabilità della percezione e far subire alla coscienza, lucida, una sorta di voluttuoso panico» (ivi, 40). La sottomissione passiva al caso può dunque innescare l'*azart*, quella specifica forma di ebbrezza, descritta dallo stesso Odoevskij, che rappresenta un importante meccanismo di affermazione della personalità e che sembra così connaturata all'animo russo. D'altro canto, i meccanismi del gioco, in sostanza, disciplinano queste pulsioni elementari, queste importanti molle vitali, imponendo loro un'esistenza istituzionale e delimitandone a livello spazio-temporale l'ambito di soddisfacimento. Il gioco insomma educa e feconda gli impulsi primordiali, vaccinando l'anima contro ogni virulenza (ivi, 73).

Eccitati ed euforici, i giocatori d'azzardo non percepiscono la stanchezza e sono a malapena consci di ciò che accade intorno a loro: l'istinto al gioco genera un atteggiamento di paralisi del libero arbitrio, di passività che, da un lato, assoggetta maggiormente il giocatore alle decisioni della sorte, mentre dall'altro favorisce la *trance*, la possessione o l'ipnosi, sprofondando l'individuo in uno stato di oblio di se stesso e del mondo circostante (Caillois 2004, 91). Anche nella *Fiaba...* di Odoevskij l'estrema stanchezza fisica e l'eccessiva eccitazione nel gioco portano l'eroe all'impossibilità di esercitare la propria libera volontà: come incatenati alle sedie, i giocatori non riescono più a staccarsi dal tavolo da gioco, le mani prendono le carte indipendentemente dalla loro volontà. Persino la capacità di espressione verbale del pensiero viene compromessa: la lingua, comandata da un impulso irresistibile, mentre vorrebbe dire che è ora di smettere di giocare, continua a pronunciare le «sacre parole del *boston*» (Odoevskij 1996, 35). Ed infine, secondo il caratteristico procedimento satirico del *mundus reversus*, sono le stesse carte a prendere

---

chitettata da Sil'vio ai danni dello scapestrato conte, suo antagonista, nel *Vystrel* (*Il colpo di pistola*, 1831) di Puškin: ma, come si è visto, la conclusione della *Martingala* delude a bella posta le probabili attese del lettore.

il posto dei giocatori, mentre gli impiegati ora svolgono il ruolo delle carte. Acquisendo caratteristiche di eternità, il gioco esce dai propri confini spazio-temporali e sconfina nell'ambito a lui estraneo del riposo salvifico, del sonno ristoratore: a giorno inoltrato, entrando nella camera del figlio, la madre di Ivan Bodganovič trova i corpi esausti dei giocatori, abbandonati in varie posizioni, che dormono di un «sonno di morte» (ivi, 36), immagine ambivalente cui è sottesa l'idea della vittoria delle forze oscure, irrazionali, incontrollabili (gli elementi infernali, demoniaci, se pur attenuati dalla implicita motivazione del sogno – una modalità caratteristica, com'è noto, del fantastico, – giocano un ruolo importante nello sviluppo narrativo della *Fiaba...*), sul buon senso, sulla 'sanità' fisica e mentale, un punto di vista che, ancora una volta, accomuna l'approccio di Odoevskij e di Puškin al tema in oggetto.

Nella *Martingala* il nipote assiste da spettatore al momento più decisivo della sua breve esistenza, quando lo zio, diventato letteralmente il suo «boia», si gioca alle carte la vita puntando tutto contro il banco.<sup>21</sup> In un crescendo descrittivo teso a rendere lo stato d'animo allucinato del giovane, ma anche il frenetico entusiasmo dei giocatori, vediamo come la vertigine del rischio, nel momento della mossa estrema dello zio, esca dai confini del gioco e lasci il passo a un vero e proprio terrore di morte:

В полутемном кабинете, прильнув к двери, он почти без памяти смотрел в светлую гостиную; все, что пред ним было, представлялось ему сном, сценой, в каком-то тумане... он видел и не видел, слышал и не слышал: вот гости раскланиваются, пожимают друг другу руки, расходятся кучками, сходятся вместе, – слышны разные речи, о погоде, о театре, о выигрышах и проигрышах; вот подают чай; вот Тяпкин предлагает сотысячный банк; усаживаются, кричат от восхищения, что дядя наконец опять играет, поздравляют его, выговаривают разные плоскости; вокруг старого игрока составляется кружок, – новые колоды трещат в руках понтеров; – играют.

А молодой человек все прильнул к двери, – окраина врезалась ему в лицо... и невольно вспоминает он свое детство, – ищет глазами отца, прислушивается, не голос ли няньки, – не зовет ли она его в теплую

---

<sup>21</sup> La scena è del tutto speculare a quella in cui, rievocando la propria infanzia e la prima educazione ricevuta, il giovane protagonista della *Martingala* rivede se stesso, assieme ai fratelli, mentre dalla fessura di una porta osserva il padre che gioca a carte, indovinandone tutte le mosse (336-337).

postellucco, ne manita li ego i giurushkoi... emu hotetsja obmanut' sebja... tshetno! Pred nim kholodnoe, neumolimoje lico palacha: palach vynimaet kartu za kartoi i stavaet ih na zhizn' ili smert' – bagrovyje krugi vertjatsja okolo nagorevshih svetchej, chasy probili polovinu dvenadcati. Molodoi chelovek [...] gotov predupredit' svoego palacha, – vorvat'sja v sredinu igrokov, shvyrnut' so stola karty, razmozhit' golovy, brosit'sja iz okoska... no vot govor igrokov umolk, – vidno, reshitel'naja minuta... vse stihlo – vse naklonilis' na stol, slushno tichoe trepetanie mjahtnika, otrjivystyje drozhaschije golosa proiznosjats' kak budto iz mogil: semerk... idet... ubita... trojka... dama... plie...

«Ва-банк!» – вскричал палач громовым голосом...

Молодой человек отбежал от двери и упал без чувств на диван... (341-342).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> «Addossato alla porta dello studio semibuio, in uno stato di semi incoscienza, egli puntava lo sguardo in direzione della sala illuminata; lo spettacolo che si svolgeva davanti ai suoi occhi gli pareva come un sogno avvolto nella nebbia... vedeva e non vedeva, sentiva e non sentiva: ecco gli ospiti che si inchinano, si stringono la mano, si allontanano a gruppetti, si riuniscono, – si odono discorsi diversi, sul tempo, sul teatro, sulle vincite e sulle perdite; viene servito il tè; Tjapkin propone un banco da centomila rubli; prendono posto, eccitati gridano che lo zio finalmente si è rimesso a giocare, si complimentano con lui, pronunciano battute triviali; intorno al vecchio giocatore si forma un gruppetto di persone, i mazzi nuovi di zecca frusciano nelle mani degli scommettitori: iniziano a giocare. / Nel frattempo il giovane si appiattisce sempre di più allo stipite della porta, che gli segna ormai il viso... e involontariamente egli ripensa alla propria infanzia, cerca con lo sguardo il padre, si mette in ascolto, non è forse la voce della *njanja*, non è lei che lo sta chiamando verso il lettuccio caldo, non è lei che lo attira a sé con un giocattolo... vorrebbe illudersi... ma è tutto inutile! Davanti a lui vi è il volto freddo, irremovibile del boia, che estrae una carta dopo l'altra puntandole sulla vita o sulla morte – cerchi purpurei avvolgono le candele consunte, l'orologio batte le undici e mezzo. Il giovane [...] vorrebbe mettere in guardia il proprio boia, vorrebbe irrompere tra i giocatori, spazzare via le carte dal tavolo, spaccare a tutti la testa, buttarsi dalla finestra... ma all'improvviso il parlottio dei giocatori si spegne, segno che è giunto il momento decisivo... tutto tace, tutti si chinano sul tavolo, si ode solo il palpito silenzioso del pendolo, alcune voci tremanti pronunciano a scatti come dall'oltretomba: sette... ci sto... battuto... tre... donna... *plie*... / «*Va banque!*» gridò il boia con voce tonante... / Il giovane si allontanò di scatto dalla porta e cadde privo di sensi sul divano...». Nella partita tra banco e scommettitore, *plie* indica il lancio di una coppia di carte identiche, una situazione che va sempre a vantaggio di chi tiene il banco; *va banque* indica invece una posta pari alla somma di denaro in possesso del banco (Vachitov 2007, 55, 181).

Nel brano sopra riportato i rimandi alla *Donna di picche* sono piuttosto espliciti: oltre alla vera e propria ‘citazione’ («смерка... идет... убита... тройка... дама...»), si veda anche l’improvvisa caduta di Germann alla vista del cadavere della contessa che gli sembra lo osservi beffarda dalla bara.<sup>23</sup> La reazione di spavento e di turbamento al cospetto delle forze infernali potrebbe indurre una sorta di catarsi (Černyševa 1998, 55), determinando, nel caso del protagonista della *Martingala*, l’auspicata guarigione e l’abbandono dell’abitudine a puntare contro il banco, e nel caso di Germann il rinsavimento e la rinuncia al progetto di strappare alla vecchia contessa il segreto delle tre carte. Ma mentre quest’ultimo non solo non si intimorisce, ma al contrario rafforza la propria visione superstiziosa, nel caso del giovane giocatore della *Martingala* il confronto diretto con la morte sembra dare i frutti auspicati.

Se nella *Martingala* il gioco non è corrotto dalla superstizione, come nella *povest’* di Puškin, né deborda dai suoi limiti spazio-temporali come nella *Fiaba...*, l’esito positivo della partita finale sembra essere determinato, oltre che dal caso, dal calcolo matematico, dall’abilità e dalla padronanza di sé – qualità che implicano la rinuncia alla frenesia, alla vertigine del rischio (Caillois 2004, 90). Nel primo atto di *Maskarad (Il ballo in maschera, 1835)* di Lermontov<sup>24</sup> si assiste ad una scena che in certo qual modo prefigura la situazione riprodotta da Odoevskij nella *Martingala*. Arbenin, giocatore esperto, che dopo un lungo periodo di lontananza dal tavolo da gioco interviene per recuperare la perdita del principe Zvezdič, manifesta nei confronti della sua vecchia passione un atteggiamento duplice ed ambiguo. Pur invocando le virtù della freddezza, del calcolo e della destrezza (ma anche il dispregio di

<sup>23</sup> «In quel momento gli parve che la morta lo guardasse in modo beffardo, strizzando un occhio. Hermann, indietreggiando in fretta, mise un piede in fallo e stramazzone a terra supino» (Puškin 1998, 95). Lo stesso motivo viene utilizzato da Odoevskij in *Nasmeška mertveca (Lo scherno del morto, 1834)*.

<sup>24</sup> Conosciutisi probabilmente nel 1838, a partire dall’anno successivo Odoevskij e Lermontov allacciano stretti rapporti di amicizia (cfr. sull’argomento Tur’jan 1991, 324-326 e 333-339) che alimentano la comune riflessione sui problemi dell’extrasensibile, del fatalismo e, sul piano della forma letteraria, del fantastico (Vacuro 2008, 146), un dibattito che è probabilmente all’origine della *povest’* incompiuta *Štoss*.

ogni etica),<sup>25</sup> egli sembra essere ancora una volta alla ricerca di quella vertigine in grado di risvegliare i sensi ottusi dalla *routine* quotidiana, come emerge dalle parole che egli rivolge al principe per illustrare la ragione principale che lo ha spinto a sedersi al tavolo da gioco: «Ho colto l'occasione per accendermi il sangue, / Empirmi mente e petto d'accapo di tumulto; / Giocato ho come voi andreste alla battaglia» (Lermontov 1982, 143). Spesso equiparato al duello o all'azione sul campo di battaglia, il gioco d'azzardo si propone qui come valvola di sfogo alla passione per il rischio, come strumento per la ricerca di emozioni forti, in grado di deautomatizzare un'esistenza oppressa dal giogo della quotidianità, una visione che in fondo contrasta con l'idea di poter razionalizzare il gioco e controllare il caso.

Nella *Martingala* invece Odoevskij nega in modo reciso qualsiasi visione mitologizzata della competizione che si svolge intorno al tavolo da gioco. Il colpo di scena, segnato da un brusco ritorno alla banale quotidianità, cui assistiamo nell'epilogo della *povest'* – un dettaglio che richiama ancora una volta alla mente la struttura diegetica della *Donna di picche*, – fornisce al lettore una risposta all'enigma posto dalla narrazione che, nella sua amara evidenza, squarcia il velo sulle reali condizioni del gioco d'azzardo nella Russia del tempo. Lo sfondo è offerto dalla Makar'evskaja jarmarka – la famosa fiera che aveva luogo in estate sul Volga presso Nižnij Novgorod,<sup>26</sup> – dove il fabbricante di bare si reca «per affari». Trascinato suo malgrado in quella che dietro il 'decoro' di facciata risulta essere una vera e propria bisca, il *grobovščik* scorge

---

<sup>25</sup> «C'è due mezzi soltanto / O fare giuramento di non mai più giocare / O ri-giocare sull'istante. / Ma per giocare e vincere dovete / Abbandonare tutto: parenti, amici, onore, / E provare dovete, saggiare a mente fredda / Le qualità dell'animo vostro: partitamente / Analizzatele; abitarvi / A legger chiari in volti appena noti / I moti tutti, i pensieri; – anni / Spendere per esercitar le mani, / Tutto sprezzare: leggi umane e di natura. / Pensare il dì, la notte giocare, e affanni sempre, / E non penetri alcuno i vostri affanni» (Lermontov 1982, 139).

<sup>26</sup> Il rimando alla Nižgorodskaja jarmarka, che riprende e chiude ironicamente la contrapposizione tra città e provincia con cui la *povest'* aveva preso avvio, riporta alla mente una citazione – del tutto casuale? – all'inizio di *Igrok* (*Il giocatore*), il romanzo che Dostoevskij pubblica esattamente vent'anni dopo *La martingala*: il protagonista incontra a Ruledenburg il giocatore inglese Mister Astley che, raccontando dei propri vagabondaggi per l'Europa, gli confessa che avrebbe una gran voglia di vedere la fiera di Nižnij Novgorod (cfr. Dostoevskij 1989, 587).

i suoi vecchi conoscenti – lo zio e il nipote – che, ancora in abbigliamento da viaggio, salutano il baro più importante e rispettato da tutti, che altri non è che il padre del giovane (342). Così si conclude, come già anticipato in apertura, il rituale di iniziazione/educazione del nipote, che viene riconsegnato al padre pronto a mettere a frutto le abilità acquisite. La ‘cura’ del giovane giocatore vittima di un impulso ossessivo non si attua né sulla base di autentici valori umani universali (di cui nella *povest’* è portavoce il narratore-*grobovščik*), né sul rispetto delle regole del gioco. Si tratta in realtà di una guarigione apparente, di una ‘falsa conversione’:<sup>27</sup> l’uomo non si purifica, come negli antichi riti o nello spettacolo della tragedia, dalle proprie pulsioni o storture egoistiche, non giunge a un’autentica trasformazione del proprio *modus vivendi*, la sua identità personale non si forma, non si apre al mondo. Al contrario, il rituale macabro del ‘duello con la morte’ viene ironicamente smascherato nella propria falsità ed ipocrisia, rientrando nella *zakonomernost’*, ossia nella conformità a quelle convenzioni mondane, dietro cui si nasconde l’assenza di regole morali autentiche e condivise.

Se da un lato la martingala, un sistema matematico finalizzato a neutralizzare l’irrazionalità del caso, come ogni artificio del tutto razionale è destinato inesorabilmente a mostrare nei fatti il proprio carattere fallace, smascherando l’illusione prometeica dell’uomo di dominare il caos, la conclusione della *povest’* afferma con amarezza non solo la degenerazione del principio fondante del gioco, ossia l’infrazione delle regole, ma anche la vittoria dell’astuzia e dell’inganno, strumenti che vengono utilizzati per ottenere vantaggi e privilegi del tutto estranei alla sfera del gioco.

4. Per ultimo, vogliamo ritornare brevemente su un aspetto della *Martingala* che all’epoca della pubblicazione della *povest’* fu solo sfiorato, ossia quello della sua appartenenza o meno al modo fantastico. Ci sembra significativo il fatto che l’unico (per quanto ci è stato possibile verificare) tentativo odierno di interpretazione dell’opera riconduca il suo genere al canone della *tainstvennaja povest’* (Barykina 2006, 84). Se, da un lato, l’inconsueto ordine di

---

<sup>27</sup> Come il motivo della ‘falsa educazione’, che come si è visto sta alla base delle vicende rappresentate nella *povest’*, anche quello della ‘falsa conversione’ rappresenta un procedimento assai diffuso della prosa russa a cavallo tra fine Settecento e primi decenni del XIX secolo (cfr. Mingati 2010, 48ss.).

due bare per due vivi sembra instaurare nella narrazione un'atmosfera 'gotica', creando nel lettore l'attesa di strani e probabilmente infausti eventi, d'altro canto l'azione descritta non suggerisce in alcun modo la possibilità dell'intervento di forze soprannaturali in grado di determinare la vittoria dello zio nella partita 'alla martingala'. Inoltre, il contesto socioculturale e letterario cui la vicenda fa riferimento era ben noto al lettore del tempo (come abbiamo visto, il richiamo sia alla *Donna di picche* sia alla scena del *Ballo in maschera* è piuttosto esplicito), il quale, con ogni probabilità, intuiva come la perdita venisse recuperata non solo in virtù del tacito consenso della fortuna, ma soprattutto grazie alla 'scaltrezza' del giocatore esperto, nonché del sistema di gioco utilizzato. Secondo una caratteristica precipua del fantastico russo, il coefficiente di 'enigmaticità' si sposta quindi dalla tipologia degli eventi rappresentati (per i quali una spiegazione plausibile, finanche 'quotidiana', risulta facilmente reperibile) alla rappresentazione dei sentimenti e degli atteggiamenti psicologici influenzati dal gioco, nonché delle sue conseguenze morali, un approccio che, come già sottolineato, pone l'opera di Odoevskij in profonda sintonia con quella di Puškin.

Per meglio mettere a fuoco la questione è forse opportuno ricordare alcuni aspetti del dibattito letterario, piuttosto intenso tra gli scrittori della cerchia tardo-puškiniana, che a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta riguardò il tipo di prosa fantastico. La polemica – che rientra nel più generale processo di autodefinizione dei confini formali, dei compiti conoscitivi, ma anche di svago della prosa russa del tempo – verteva sull'opportunità o meno di utilizzare la forma fantastica, la *skazka*, per affrontare argomenti in realtà assai complessi a livello epistemologico (la questione del soprannaturale, dell'irrazionalità, ecc.). Per alcuni la priorità assoluta sembrava essere costituita dalla *zanimatel'nost'*, intesa non tanto come criterio di puro intrattenimento, ma come un principio eminentemente estetico, di gusto, corrispondente a una precisa posizione letteraria che traeva le sue origini dalla concezione puškiniana del fantastico (Vacuro 2008, 169). Secondo tale visione il fantastico va cercato nelle profondità della realtà empirica e riproposto in una narrazione caratterizzata da una trama ricca di *suspense*, che conservi tuttavia le tracce della sua derivazione dall'aneddoto orale, ossia dalla viva realtà. Ciò che contraddistingue il fantastico che «non è difficile da scrivere» (questa la posizione di Puškin variamente riportata: «I racconti fantastici risultano riusciti solo quando



non si fa fatica a scriverli», Vacuro 2008, 151) è la concatenazione di eventi a un primo sguardo casuali, che non si distinguono cioè dal corso normale degli eventi, ma che si aprono alla possibilità di una doppia interpretazione – reale e fantastica, appunto.

Agli antipodi della concezione puškiniana vi è quella di Odoevskij, le cui famose *povesti* fantastiche, nonostante il sovraccarico di fenomeni ‘misteriosi’ che riguardano la natura e la psiche umana, sono più vicine a una forma di «misticismo razionalistico» (Vacuro 2008, 169),<sup>28</sup> teso a fornire in ultima analisi una spiegazione oggettiva, fondata su precise convinzioni scientifiche nel campo della psicologia, della fisiologia e della fisica sperimentale. Questo originale equilibrio di componenti narrative variegata fa sì che il baricentro dell’opera spesso si sposti dal piano estetico a quello ideologico-speculativo, un fatto che, com’è noto, ha dato origine a giudizi spesso negativi, anche da parte dello stesso Puškin,<sup>29</sup> relativamente a queste composizioni.

È evidente tuttavia come tutte queste caratteristiche non siano riferibili alla *Martingala*, che in definitiva non appare riconducibile a quella tipologia di racconti fantastici caratteristici dell’Odoevskij maturo, ma sembra invece riallacciarsi a una poetica le cui radici risalgono, appunto, all’inizio degli anni Trenta. Come peraltro già sottolineato dalla critica, *La martigala* poggia infatti su una struttura aneddotica, da raccolto orale (si veda il tipo di racconto veloce, ritmicamente scandito dalle frequenti indicazioni temporali relative all’ora del giorno o della notte e agli intervalli che separano una scena dall’altra – per non parlare del tessuto linguistico

---

<sup>28</sup> «I principi artistici della *Donna di picche* erano la naturalezza nello sviluppo dell’azione, la verosimile quotidianità di quella sfera, dalla quale impercettibilmente insorge il motivo fantastico. [...] Il fantastico di Odoevskij occupava il polo estetico diametralmente opposto: a ogni momento esso minacciava di trasformarsi in misticismo filosofico, oppure in un’allegoria che illustrava un’idea generale; [...]» (Vacuro 2008, 151). Il critico parla addirittura di principi relativi a una sorta di «fantascienza» (*estestvennonaučnaja fantastika*) *ante litteram* (ivi, 153-154), che troverebbero piena incarnazione in *Kosmorama* (*Cosmorama*, 1839), dove l’autore affronta alcuni temi, piuttosto popolari all’epoca, tra cui il magnetismo, la capacità di vedere il futuro o il passato (*seconde vue*), unitamente al tema alchemico introdotto grazie alla particolare prospettiva storica della *povest*.

<sup>29</sup> Il critico fa riferimento a varie testimonianze relative a giudizi ironici espressi da Puškin nei confronti delle narrazioni fantastiche di Odoevskij (Vacuro 2008, 150-151). Per le vicende relative alla pubblicazione di *Sil’fida* (*La silfide*, 1837) cfr. anche Mingati 2010, 126.

dell'opera, che in questo senso meriterebbe un'analisi specifica), motivata dalla presenza del narratore-fabbricante di bare: secondo questo angolo visuale la narrazione appare più che altro tesa a soddisfare i requisiti di eccentricità, di novità, di *zanimatel'nost'* del testo, prerogative, come abbiamo visto, molti importanti all'epoca.

D'altro canto, *La martingala* ha la particolarità di sposare fin dall'inizio un punto di vista affidabile e oggettivo, animato da saldi principi morali – quello dell'osservatore-*grobovščik*, un narratore semplice, bonario, ma al tempo stesso curioso ed attento, nonché armato di buon senso, che cerca spiegazioni plausibili a quanto vede e sente, ed è quindi portato a smitizzare qualunque enigma, qualunque motivazione irrazionale degli eventi. Nella *Martingala* il mistero, quindi, occupa l'attimo della curiosità dell'artigiano nei confronti dell'insolita vicenda di cui è suo malgrado testimone, e se il racconto per un certo tempo concede al lettore il piacere della *suspense*, ciò sembra più che altro finalizzato a rendere ancora più inattesa la conclusione della storia.

Per queste sue caratteristiche la *povest'* di Odoevskij, se da un lato si richiama idealmente alla concezione puškiniana del fantastico, dall'altro si aggancia alla poetica proiettata verso un realismo profondo delle *Povesti Belkina* (*I racconti di Belkin*), con le quali, come si è visto, i nessi tematico-strutturali sono molteplici. Ci sembra quindi di poter affermare che *La martingala* rappresenta un tributo alla memoria del grande maestro, del quale Odoevskij sembra voler recepire, a un decennio dalla morte, suggerimenti e critiche, nell'intento di continuare il cammino da lui mirabilmente tracciato nello sviluppo della moderna prosa russa.

#### Bibliografia

- Barykina 2006 A. V. Barykina, *Martingal V. F. Odoevskogo kak tainstvennaja novella*, in *Russkoe literaturovedenie na sovremennom etape*, Materialy V Meždunarodnoj konferencii, vol. I, gl. red. Ju. G. Kruglov, MGOPU im. M. A. Šolochova, Moskva 2006, pp. 83-86.
- Belinskij 1953-1959 V. G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, voll. I-XIII, red. kolegija N. F. Bel'čikov et al., Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva 1953-1959.

- Beltrame 2003 F. Beltrame, *La tematica del duello fra innovazione e tradizione nel racconto di A. S. Puškin Il colpo di pistola*, in *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana 15-21 agosto 2003)*, a cura di A. Alberti, M. Garzaniti, S. Garzonio, Associazione Italiana degli Slavisti, Pisa 2003, pp. 283-307.
- Caillios 2004 R. Caillios, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Tascabili Bompiani, Milano 2004<sup>3</sup>.
- Černyševa 1998 E. G. Černyševa, *Intertekstual'noe pole kartočnoj igry v granicach russkoj fantastičeskoj prozy 30-ch gg. XIX veka*, in *Problema tradicij v russkoj literature. Mežvuzovskij sbornik naučnyh trudov*, otv. red. V. T. Zacharova, Izd-vo NGPU, Nižnij Novgorod 1998, pp. 49-60.
- Černyševa 1999 E. G. Černyševa, *Kvazimifologija kartočnoj igry v kontekste fantastičeskoj prozy (A. S. Puškin i V. F. Odoevskij)*, in *Problemy sovremennogo puškinovedenija. Pamjati E. A. Majmina*, otv. red. N. L. Veršinina, N. V. Cvetkova, PGPI im. S. M. Kirova, Pskov 1999, pp. 131-138.
- Dostoevskij 1989 F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15-ti tomach*, , vol. IV, Nauka, Leningrad 1989.
- Kločenko 2006 L. N. Kločenko, *Kartočnaja leksika v russkoj literature. Slovar'-spravočnik*, Kompanija Sputnik, Moskva 2006.
- Lermontov 1982 M. Ju. Lermontov, *Liriche e poemi*, intr. di A. M. Ripellino, trad. di T. Landolfi, Einaudi, Torino 1982.
- Lotman 1980 Ju. M. Lotman, *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Bari 1980, pp. 151-189.
- Majorov 1993 E. Majorov, *Velikie kartežniki*, in *Igra v karty po-russkij. Iz otečestvennoj klassiki*, sost. i vstup. E. Majorova, Materik, Moskva 1993, pp. 5-14.

- Mansuy 2009 R. Mansuy, *The Origins of the Word 'Martingale'*, «Journ@l électronique d'Histoire des Probabilités et de la Statistique. Electronic Journal for History of Probability and Statistics», Vol. V, n° 1, Juin/June 2009, <http://www.jehps.net/juin2009/Mansuy.pdf>.
- Mingati 2010 A. Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2010.
- Odoevskij 1830 Gr. [V. F. Odoevskij], *Otryvki iz žurnala doktora*, «Literaturnaja gazeta», 17 (1830), vol. I, 22 marta, pp. 131-133.
- Odoevskij 1838 K. V. O. [Knjaz' Vladimir Odoevskij], *Zapiski grobovščika (Vvedenie). Sirota*, in *Al'manach na 1838 god*, izd. V. A. Vladislavlevym, pečatano v Voennoj Tipografii, Sankt-Peterburg 1838, pp. 221-288.
- Odoevskij 1981 V. F. Odoevskij, *Sočinenija v dvuch tomach*, voll. I-II, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1981.
- Odoevskij 1996 V. F. Odoevskij, *Pestrye skazki*, izd. podgotovila M. A. Tur'jan, Nauka, Sankt-Peterburg 1996.
- Peterburgskij sbornik 1846 *Peterburgskij sbornik*, izdannij N. Nekrasovym, Tipografija Eduarda Praca, Sankt-Peterburg 1846.
- Puškin 1998 A. S. Puškin, *La donna di picche*, a cura di C. Strada Janovič, Marsilio, Venezia 1998.
- Sakulin 1913 P. N. Sakulin, *Iz istorii russkago idealizma. Knjaz' V. F. Odoevskij. Myslitel'-pisatel'*, t. I, č. 1-2, Izdanie M. i S. Sabašnikovych, Moskva 1913.
- Ševcov 2005 V. V. Ševcov, *Kartočnaja igra v Rossii (konec XVI – načalo XX v.). Istorija igry i istorija obščestva*, pod red. A. N. Žeravinoj, E. L. L'vovoj, Tom. gos. un-t, Tomsk 2005.
- Tur'jan 1991 M. A. Tur'jan, *Strannaja moja sud'ba. O žizni Vladimira Fedoroviča Odoevskogo*, Kniga, Moskva 1991.

- Vachitov 2007 S. Vachitov, *Kartočnaja terminologija i žargon XIX veka. Slovar'*, A TEMP, Moskva 2007<sup>2</sup>.
- Vacuro 2008 V. E. Vacuro, *Poslednjaja povest' Lermontova* [1979], in Id., *O Lermontove. Raboty raznyh let*, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2008, pp. 145-174.
- Vinogradov 1936 V. V. Vinogradov, *Stil' Pikovoj damy*, in *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii*, vyp. II, AN SSSR, Institut literatury, Izd-vo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1936, pp. 74-147, <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v36/v36-074-.htm>.

SERGIO PESCATORI

CILIEGI E AMARENI, GIARDINI E FRUTTETI.  
STEREOTIPI CULTURALI NELLA TRADUZIONE:  
*VIŠNĚVYJ SAD* DI ČECHOV

*Primo tempo*

Il tema dello stereotipo linguistico nella traduzione è già stato da noi trattato, pur se in forma parziale (cfr. Pescatori 2007, 61-83); altro il tema dello stereotipo culturale, e dei suoi riflessi sulla traduzione, di cui intendiamo qui occuparci, attraverso un esempio indicativo.

Consideriamo il titolo d'un dramma di Čechov, *Вишнёвый сад* [*Višněvyj sad*], ben noto come *Il giardino dei ciliegi*.

Per la (quasi) intangibilità di questa traduzione valgono le osservazioni fatte altrove (cfr. Pescatori 2009), che riassumiamo così: in pratica, esistono traduzioni, come quelle dei titoli d'opere d'arte (letterarie, teatrali, musicali, ecc.), a volte assai discutibili (in senso proprio: che possono essere oggetto di discussione), divenute però comunemente note per l'uso frequente, al punto che possono essere considerate come vere e proprie citazioni o frasi fatte, in cui l'assuefazione non fa notare eventuali incongruenze; oppure, impedisce di prendere in considerazione la necessità o la possibilità di una variante diversa o più adeguata, e ciò appunto in forza dell'automatismo o della suggestione nei confronti di una forma tradizionalmente consolidata.<sup>1</sup> Nondimeno ci sono a volte tentativi di riaffermare, su un piano di disputa teorica, o anche nella pratica

---

<sup>1</sup> C. G. De Michelis, dopo aver propugnato la necessità di intendere e di tradurre *Преступление и наказание* [*Prestuplenie i nakazanie*] come *Il delitto e la pena*, «come non da oggi concorda la critica dostoevskiana», accetta di collocare sul frontespizio della sua nuova versione del capolavoro dostoevskiano il titolo usuale *Delitto e castigo*, «sulla scorta di una tradizione ormai consolidata» (De Michelis 2004, VI).

traduttiva, l'opportunità di proporre correzioni o precisazioni.<sup>2</sup> *Višněvyj sad* è uno di questi casi.

Un primo punto da dirimere, pur se diventato ormai abbastanza banale, è: ciliegi o amareni? Alcune considerazioni vanno fatte a questo proposito.

L'aggettivo *вишнёвый* [*višněvyj*] deriva da *вишня* [*višnja*], che è un tipo di ciliegia, che si distingue per la polpa molle e il sapore acidulo, assai diffuso in Russia, ma ben noto anche da noi: la nostra *amarana* o *marasca* o *visciola* (e non importano qui distinzioni ulteriori); mentre i tipi di *ciliegia* più diffusi e conosciuti da noi hanno in russo il nome di *черешня* [*čerešnja*].

Ovvvia dunque la deduzione: quelli del dramma di Čechov non sono ciliegi, ma maraschi o amareni o viscioli. Quindi, si dice, la traduzione andrebbe rifatta in questo senso.<sup>3</sup> Ma basta questo a definire la questione?

In generale, sull'inadeguatezza della traduzione 'tecnicamente' esatta, ma non confacente dal punto di vista semantico, funzionale, culturale ecc., è stato detto abbastanza. Se qualcosa si può aggiungere, diremmo, anticipando le argomentazioni successive: l'insistenza sulla scelta fra ciliegi e amareni corrisponderebbe, per esempio, a voler tradurre *новогодняя ёлка* [*novogodnjaja ělka*] con *abete di Capodanno*, filologicamente più conforme, rispetto ad *albero di Natale*, ma chiaramente inadeguato. È ovvio invece che le due espressioni tradizionali, russa e italiana, si equivalgono *funzionalmente*, pur trasmettendo contenuti semantici, o meglio lessicali, diversi.

Ci soccorre una semplice osservazione di Catford, spesso ripresa in modi diversi o più argomentati, divenuta ormai un postulato fondamentale per ogni discorso sulla traduzione:

In una traduzione totale, lo scopo dev'essere selezionare gli equivalenti nella lingua d'arrivo che abbiano non 'lo stesso significato' dei termini della

<sup>2</sup> Si pensi a *Шинель* [*šinel'*] di Gogol', conosciuto universalmente come *Il cappotto*, che solo di recente ha visto proporre una diversa versione, *La mantella*; oppure a *Мёртвые души* [*Měrtvyje duši*], ossia *Le anime morte*, dello stesso autore, in cui la semplice soppressione dell'articolo (*Anime morte*) ha fornito una versione non solo più legittima, ma anche più suggestiva.

<sup>3</sup> A Bologna, qualche anno fa, si poteva vedere una *affiche* teatrale che annunciava appunto la rappresentazione del *Giardino degli amareni*: intervento filologico, o trovata originale estemporanea?

lingua d'origine, ma la più grande sovrapponibilità possibile sotto l'aspetto *situazionale*.<sup>4</sup>

La differenza fra ciliegi e amareni (o viscioli) *potrebbe* avere una grande importanza; ma potrebbe anche non averne alcuna. Più d'un commentatore, a proposito del titolo del dramma čechoviano, s'è accanito a distinguere fra i due tipi di pianta e a ristabilire dati di fatto, dei quali non si sa quanto ci sia bisogno. Naturalmente, oltre al dato meramente linguistico, la questione stessa si può complicare con il valore 'culturale' che la parola *višnja* comporterebbe:

La *vishnja* (amarena) in Russia cresce a certe latitudini, la *chereshnja* (ciliegia) ad altre. Dunque l'ambientazione, l'atmosfera della commedia, il prototipo del giardino cambiano a seconda che ci si trovi (o ci si raffiguri) nella Russia meridionale o in quella centro-settentrionale [...]. Questo esempio, tra le migliaia che si potrebbero citare indagando tra mistificazioni, luoghi comuni, stereotipi, falsificazioni che nei secoli hanno riguardato le traduzioni, le rappresentazioni, le raffigurazioni della cultura degli "altri", [...] (Piretto 2002, 9).

Ben detto, certo; verosimile, anche. Ma ben detto non significa esatto, e verosimile non significa vero; e voler sfatare mistificazioni o luoghi comuni con altre mistificazioni, seppure involontarie, non aiuta. 'Atmosfere' e 'ambientazioni', pur se mascherate da fatti 'culturologici', risentono troppo, anch'esse, di certe interpretazioni tradizionali e convenzionali del teatro čechoviano che hanno fatto il loro tempo. D'altra parte, non si vede in che cosa consisterebbe l'imbroglio, come vedremo subito.

Agli effetti della traduzione, esiste un problema in proposito? Ci permettiamo di dubitarne. Un fatto è il dato botanico, un altro la traduzione. Ma partiamo pure dalla botanica, per puntualizzare qualche dato.

Innanzitutto, mistificante è proprio la distinzione fra meridione e centro-settentrione: se la ciliegia cresce di preferenza in ambiente meridionale, l'amarena cresce dappertutto, dalla Russia centrale

---

<sup>4</sup> Corsivo mio, N. d. A.: «The aim in total translation must therefore be to select TL [target language] equivalents not with 'the same meaning' as the SL [source language] items, but with the greatest possible overlap of situational range» (Catford 1965, 49). Incidentalmente, notiamo che quest'affermazione sembra cozzare contro un altro principio, sostenuto a spada tratta da Nabokov nelle sue considerazioni circa il tradurre, e cioè che l'esattezza terminologica sia assolutamente inderogabile.



fino al Caucaso e oltre,<sup>5</sup> e quindi non si riesce a stabilire una differenza ‘ambientale’, né una contrapposizione, su questa base; al massimo, se si trattasse di un *čerešnevyj sad*, si potrebbe fare qualche ipotesi, ma poiché si tratta di *višnja*, diffusa ovunque, non si può presumere alcunché. Di conseguenza, l’informazione botanica si può lasciare da parte.

È vero, il ragionamento rimane possibile da un punto di vista astratto, puramente metodologico (si può discutere di tutto); cioè: se volessimo contrapporre *višnja* e *čerešnja*, ci potremmo anche avventurare in ipotesi su ‘prototipi di giardino’ ecc., collocati in posti sostanzialmente diversi. In concreto, però, non c’è nulla da dire, perché la contrapposizione non c’è, né esplicita, né implicita. Il testo del dramma ci provvede di ragguagli molto vaghi e indiretti sulla dislocazione del suddetto frutteto. Le partite di *višnja* secca, dice Firs, uno dei personaggi, una volta erano portate a vendere a Mosca e a Char’kov; e il frequente riferimento a Char’kov in altri luoghi del testo ci suggerirebbe che ci troviamo in regioni più o meno meridionali;<sup>6</sup> ma per un riferimento d’ordine geografico, non botanico.<sup>7</sup>

Altri conferiscono a questa (possibile, eventuale) distinzione un valore che saremmo tentati di definire ideologico-filosofico. Si osserva che «le visciole sono frutti *selvatici*» e sulla base della contrapposizione selvatico/coltivato, si imposta una «argomentazione»:

Nel dramma, si potrebbe argomentare, alla natura selvatica degli alberi corrisponde l’inselvaticamento degli uomini, che perdono la memoria dei metodi antichi di preparazione e conservazione delle visciole senza sostituirvi altro, che sanno apprezzare la bellezza di questa piantagione di viscioli ma non sanno

---

<sup>5</sup> Anche oltre il Caucaso, in Anatolia (da cui pare provenga) l’amarena (nome turco *višne*) è più comune della ciliegia (*kiraz*). Non è però possibile distinguere ambientazioni diverse.

<sup>6</sup> In realtà, nel caso che il punto di partenza delle partite di amarena sia situato a sud di entrambe le città, siamo decisamente nel meridione (Ucraina); ma se fra Mosca e Char’kov, saremmo in una zona abbastanza centrale della Russia.

<sup>7</sup> Si può essere tentati di collegare il dramma con la biografia dell’autore: in altre parole, Melichovo o altri luoghi potrebbero essere il prototipo artistico del *višnevyj sad*. Ovviamente, si tratterebbe di collegamenti indiretti, e al limite non influenti.

conservarne la proprietà, e la abbandonano alle scuri dei capitalisti emergenti. La prospettiva di analisi dell'opera è notevolmente alterata (Osimo 1998, 44).

L'ultima frase andrebbe spiegata e giustificata, e ciò non avviene. Ma anche qui, prima di lasciarci trasportare dall'ingegnosità del ragionamento, occorre ristabilire dei punti fermi. 'Si potrebbe argomentare' non significa che si parli di un dato di fatto, e neppure di un'ipotesi: è un'interpretazione e, nel tradurre, le interpretazioni possono essere pericolose. Inoltre, in realtà, anche qui, come nel caso della diffusione geografica, manca una vera contrapposizione: le ciliegie saranno pur coltivate, ma anche le visciole lo sono, pur potendo esser selvatiche; e un terreno, se è *coltivato* a visciole, non è un giardino di visciole *selvatiche*: infatti la citazione su riportata si contraddice da sé quando parla della «bellezza di questa piantagione di viscioli», e che sia una *piantagione*, non c'è dubbio. Il testo parla della preparazione dei frutti, del loro commercio ecc., quindi tutto il contrario di un bosco selvatico: dov'è dunque questo fondamentale contrasto fra selvatico e coltivato? Qual è la fondamentale 'alterazione della prospettiva di analisi'?<sup>8</sup>

Ad ogni buon conto, visto che l'identificazione delle due varietà di alberi sembra a qualcuno tanto significativa da volerne far dipendere l'interpretazione del dramma, esaminiamo la questione nel concreto e diamo qui un confronto fra le caratteristiche delle due piante, così come si presentano in Russia. Per far ciò, ci serviremo di informazioni enciclopediche e di quanto riferiscono gli stessi Russi, interrogati in proposito.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Allo stesso modo, 'si potrebbe argomentare' altro: la piantagione, che *prima* era curata e sfruttata, si è *ora* inselvaticata perché non la si sfrutta come un tempo. Per cui l'inselvaticamento procederebbe *di pari passo per gli uomini e le piante* (argomentazione, secondo noi, più suggestiva), senza più nesso con una pretesa selvaticità 'originaria', anzi, ancora una volta si procede in senso contrario.

<sup>9</sup> Le informazioni relative sono a volte contraddittorie, e in parte possono essere addirittura scambiate: ad esempio, la pretesa differenza fra selvatico e coltivato.

<i>višnja</i>	<i>čerešnja</i>
amarena, marasca, visciola ( <i>Prunus cerasus</i> )	ciliegia, ‘durone’, ecc. ( <i>Prunus avium</i> )
– si trova in una fascia geografica e climatica molto ampia dal centro-settentrione al meridione molto inoltrato;	– cresce in zone soprattutto meridionali;
– ha una pianta più bassa e fitta;	– ha pianta talora molto alta e più rada;
– matura più tardi, ma dura di più;	– matura in giugno e dura solo un mese circa;
– ha frutto più molle e più aspro, o amaro;	– ha frutto più duro e più dolce;
– può essere selvatica, ma viene coltivata, innestata, ecc.;	– è coltivata; <sup>10</sup>
– si consuma soprattutto sotto varie conservazioni.	– si consuma fresca. <sup>11</sup>

Come si vede, le caratteristiche e le proprietà generali della *višnja* sono più ampie e in parte *comprendono* quelle della *čerešnja*. In ogni caso, inoltre, la *višnja* è molto più comune e diffusa anche là dove le due piante coesistono.

Quello che si nota subito è che nessuna delle caratteristiche menzionate viene ricordata nel testo del dramma (eccettuate le preparazioni a cui era sottoposta la *višnja*, ma anche queste non in contrapposizione con altri dati; e i fiori, che peraltro sono simili). Il che ci induce al passo successivo.

Se, in mancanza di esperienza diretta (che, come si sa, è la migliore risorsa) si consultano i dizionari esplicativi (i cosiddetti monolingui), si vede che quelli russi tendono a considerare la *čerešnja* un tipo di *višnja*, mentre quelli italiani considerano la *marasca/amarena/visciola* un tipo di *ciliegia*: in altre parole, la realtà (e relativo termine) più ‘normale’, più corrente e più generica in russo è *višnja*, mentre in italiano è *ciliegia*.

Non solo: ripetiamo pure che da tutto il testo del dramma non risulta che la differenza fra le due varietà di frutti testimoniata dalle due denominazioni abbia un qualsiasi significato (anche perché la

<sup>10</sup> Ma la pianta del *prunus avium* è detta anche ‘ciliegio selvatico’: ci sarebbe di che impostare altre ‘argomentazioni’!

<sup>11</sup> A proposito di quest’ultimo parallelo, ricordiamo che si parla qui della Russia, dove è soprattutto la *višnja* a subire delle lavorazioni.

*čerešnja* non vi è nominata), o che la parola *višnja* sia legata a un qualsiasi fatto geograficamente o ‘culturologicamente’ rilevante.<sup>12</sup> Un problema culturale potrebbe essere visto, dall’esterno, nel fatto che una stessa esperienza ‘materiale’ e ‘linguistica’ si differenzia nel grado di ‘familiarità’ che le due lingue e culture hanno nei confronti di fenomeni noti ad entrambe. Ma non si vede quali conseguenze ne derivino.

Questo dovrebbe bastare per giustificare ampiamente la scelta traduttiva *ciliegi*, come versione più comune e più immediatamente recepitiva sul piano della chiarezza e della ‘riconoscibilità’. In altre parole, ciò che è ‘normale’ nel testo originale non dovrebbe suscitare effetti ‘stranianti’ nel testo tradotto.<sup>13</sup> non è affatto necessario che il lettore o lo spettatore italiano si domandino – senza peraltro trovar risposta a questo dubbio – che cosa mai potesse avere in mente Čechov parlando specificamente di amarene anziché di ciliegie; e in realtà, Čechov *non parla specificamente, ma genericamente*, essendo la *višnja* appunto più comune della *čerešnja*. Altra cosa sarebbe se, per esempio, con quei frutti si producesse il *maraschino*: in tal caso, il dato lessicale ricupererebbe una qualche sua valenza culturale, ma soprattutto non tollererebbe di essere stravolto in sé, e ci costringerebbe a rifiutare la variante *ciliegia* da un lato, ma anche *amarena* o *visciola* dall’altro, e a ricorrere all’unica variante lessicale accettabile, *marasca*.

Degno di nota comunque il fatto che anche in altre lingue, come l’inglese o il francese, la traduzione di questo titolo faccia riferimento a *cherry* (*The Cherry Orchard*) o a *cerise* (*La cerisaie*), senza preoccuparsi di distinguerle dalle amarene, che pure le rispettive culture e lingue conoscono benissimo; così anche in spagnolo: *El jardín de los cerezos*, e in tedesco: *Der Kirschgarten* (e non *Der Sauerkirschgarten*!). In sostanza, siamo solo noi qui a crearci un problema, che addirittura si vorrebbe culturale piuttosto che semplicemente terminologico. Per tornare all’esempio di *novogodnjaja ělka*: vorremmo forse estrarre chissà quali implicazioni, culturali o psicologiche, dalla contrapposizione fra Natale e Capodanno, o fra il generico ‘albero’ e il più specifico ‘abete’?

<sup>12</sup> A meno che non si consideri tale il fatto che la ciliegia si mangia di preferenza fresca e l’amarena viene usata per conserve (essiccata, in confettura, in composta, succo, ecc.). Osimo, come si è visto, ricorda che nel dramma si cita l’uso che un tempo si faceva della visciola, ma non ne desume significati.

<sup>13</sup> Non ci faremo attirare, in questo caso specifico, nella usuale discussione generale su traduzione *target oriented* e traduzione *source oriented*.

Infine: tutto ciò potrebbe anche essere considerato opinabile materia di discussione, fors'anche un po' accademica, «pignoleria pedantemente fine a se stessa» (Piretto 2002, 9), su cui alla fine non si riesce a farsi un orientamento preciso. Ma se, dopo aver accennato ai dizionari monolingui, si dà un'occhiata a un bilingue 'classico' russo-italiano di solido impianto, come Majzel'-Skvorcova 1972, si fa una scoperta che, senza le considerazioni appena svolte, potrebbe sembrare sorprendente: *višnja* viene tradotto in prima istanza con *ciliegia* (e *ciliegio*), e solo dopo con *amarena* (e *amareno*). Prima di liquidare frettolosamente il fatto come un'imprecisione o mancanza di accuratezza del dizionario, si dovrà forse considerare che la principale caratteristica evidente e il connotato prevalente della *višnja*, nel passaggio dal russo all'italiano, è quella che vorremmo chiamare la sua 'ciliegità'. Di più: proseguendo la consultazione, si troverà che *višněvyj* è tradotto solo con *di ciliegio*, *di ciliegia*, e che subito dopo, come primo esempio, вишнёвый сад [*višněvyj sad*] è dato come *ciliegeto*; solo per вишнёвое варенье [*višněvoe varen'e*] si ammettono le varianti *marmellata di ciliegie* o *di amarene*.

Se si passa poi al più recente Kovalev 1995, si noterà un tentativo di correzione che va nel senso della precisazione terminologica: ossia, l'ordine dei due traducanti di *višnja* è invertito, presentando *amareno* (*amarena*) al primo posto, e *ciliegio* (*ciliegia*) al secondo; rimangono però entrambi, segno che debbano essere considerati ugualmente legittimi. Corrispondentemente, *višněvyj* è tradotto prima con *di amarena* (o *di amareni*) e poi con *di ciliegia* (o *di ciliegi*), e negli esempi relativi troviamo *višněvoe varenie* e *višněvyj sok*, rispettivamente *confettura*<sup>14</sup> *di amarene* e *succo di amarena*. Finalmente si arriva a *višněvyj sad* che invece viene tradotto con *giardino di ciliegi*: viene quindi ripristinato il 'primato' di *ciliegia*, ma evidentemente già sotto l'influsso del titolo ceco-viano ormai stereotipato, visto che si propende per la traduzione *giardino* in luogo del *ciliegeto* di Majzel'-Skvorcova 1972.

Nel primo caso si privilegia il dato (appunto) culturale, nel secondo quello terminologico-scientifico; ma in buona sostanza i due dizionari si mantengono su una valutazione analoga della corrispondenza fra i termini nelle rispettive lingue.

Infine, se in direzione inversa, ossia italiano-russo, si consulterà un dizionario tradizionale (Skvorcova-Majzel' 1963), si vedrà che

<sup>14</sup> Chiaro 'aggiornamento' di *marmellata*.

a *ciliegia* (e *ciliegio*) si fa corrispondere *черешня*, ma anche *вишня*! Lo stesso Kovalev 1995, che, come s'è visto, mostra più scrupoli nella parte russo-italiana, qui dà gli stessi traducanti; di più: addirittura identifica tranquillamente *marmellata di ciliegie* con *вишнёвое варенье* [*višnëvoe varen'e*].

Risultato o conclusione: basta consultare i dizionari bilingui per constatare un rapporto diretto e consolidato *višnja-ciliegia* e viceversa, che non è frutto di approssimazione o imprecisione, ma di accurata disamina linguistica. E non solo: si può dire che in una cultura *višnja* rappresenti *funzionalmente* ciò che *ciliegia* rappresenta nell'altra.

Un piccolo riscontro. Consideriamo le prime righe del racconto čechoviano *Толстый и тонкий* [*Tolstij i tonkij*] ovvero *Il grasso e il magro*, con la descrizione del personaggio 'grasso', le cui labbra, unte di burro, «лоснились, как спелые вишни» [*losnilis', kak spelye višni*]. Non si può fare a meno di notare lo 'straniamento' che verrebbe dalla traduzione *le sue labbra erano lucide come amarene mature*: non per nulla, i traduttori non hanno dubbi in proposito, dandoci come equivalente *ciliegie mature*.

### *Secondo tempo*

Ben diverso, invece, il discorso circa il termine сад [*sad*], a cui traduttori e commentatori non sembra abbiano dedicato una corrispondente attenzione: la disputa filologico-culturologica su ciliegi e amareni ha impedito di vedere la vera divergenza culturale.<sup>15</sup>

Il primo e principale equivoco sta nella corrispondenza automatica che si stabilisce, anche a livello lessicografico, fra *sad* e *giardino*. Ma, come è stato notato, anche gli elementi lessicali apparentemente equivalenti, quelli identificati univocamente e senza esitazioni, a volte tendono a presentare trabocchetti simili a quelli dei 'falsi amici' (cfr. Markstein 1989, 58ss.). La connotazione o la serie di connotazioni che caratterizzano il vocabolo al di là della corrispondenza lessicale comunemente accettata non solo impon-

---

<sup>15</sup> Alcuni in effetti 'rasentano' il punto focale dell'argomento, ma, sviati dalla parola *giardino* e immersi nella ricca storia culturale dei giardini occidentali, non riescono a staccarsi da una visione generica e in parte retorica (cfr. Magarotto 1989; Piretto 1989).

gono serie riflessioni, ma possono costituire un ostacolo o una complicazione nel processo di traduzione.<sup>16</sup>

In russo, nell'uso linguistico comune e nell'esperienza quotidiana, il concetto di *sad* è contraddistinto (e lo era tanto più nell'Ottocento) da un campo semantico di associazioni riferentisi comunemente non tanto ai fiori e a una funzione decorativa, ornamentale (come più di frequente accade nel caso dell'italiano *giardino*), quanto alla vegetazione in genere e ad alberi, specialmente da frutto, e quindi a una funzione, diciamo, più 'utilitaria', pratica,<sup>17</sup> anche se può conservare, in tutto o in parte, un valore 'estetico'.<sup>18</sup> Ma qui si parla dell'uso comune: si può semplicemente consultare un dizionario russo alla voce *sad* e uno italiano alla voce *giardino*, e confrontare definizioni ed esempi. Il suo aspetto, la sua configurazione (appezzamenti alberati attraversati da viali), e le sue dimensioni poi, nelle residenze di campagna, ma anche in quelle suburbane, si possono paragonare a quelli di un parco.<sup>19</sup> Se usato in senso assoluto, *sad* ha dunque un significato più esteso, ma in particolare, se accompagnato da un aggettivo che indica il tipo di coltivazione, un significato più ristretto, in ogni caso parzialmente non coincidente, con l'italiano *giardino*.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Di fronte all'accostamento immediato fra *дом* [*dom*] e *casa*, basta osservare che *dom* russo può corrispondere sia a *casa*, sia a *palazzo*, sia a *condominio*; *casa* può corrispondere sia a *дом* [*dom*], sia a *квартира* [*kvartira*]; *palazzo*, sia a *дом* [*dom*], sia a *дворец* [*dvorec*].

<sup>17</sup> Caratteristica e significativa la spiegazione tautologica fornita da un 'madrelingua' russo: «Si chiama *sad* appunto perché ci sono alberi da frutto». Chissà come si chiamerebbe se non ci fossero?

<sup>18</sup> Rimangono più simili le accezioni in riferimento al giardino come opera pubblica, in funzione di 'arredo urbano', o come complemento di residenze signorili. Ci si potrebbe addentrare, a questo proposito, nell'affascinante studio di Lichačëv (Lichačëv 1996), il quale non manca tuttavia di citare in continuazione il valore 'utilitario' del giardino russo, accanto a quello 'paesaggistico'. Notevole, in particolare, l'accento all'«idea diffusa» che «nell'antica Rus' esistessero soltanto giardini con finalità solo pratiche» (ivi, 45).

<sup>19</sup> Cfr. Ušakov e Dal', s.v. *sad*. Un altro esempio: nelle memorie di A. V'jurkov (V'jurkov 1987, 47ss.) si parla del *sad*, ossia del 'giardino', di Tolstoj, accanto alla casa moscovita dello scrittore. L'autore ricorda che, da ragazzino, con i suoi compagni, scalava la palizzata del *sad* di Tolstoj per andare a rubare le mele dagli alberi; lo scrittore poi, fatta la loro conoscenza, non solo li ammetteva lui stesso nel *sad*, ma costruiva per loro collinette di neve per giocare con gli slittini, e forniva loro le biciclette per girare per i viali del parco.

<sup>20</sup> È difficile in questi casi parlare di 'significato' *tout court*: all'aspetto

D'altronde, tornando al dramma di Čechov, non sembra logico (per il nostro uso linguistico e per il nostro sfondo culturale) che un semplice 'giardino' abbia proporzioni tali da poter essere lottizzato come terreno edificabile per casette di villeggiatura, come risulta dal testo: ciò poco si accorda con l'idea di giardino, si tratterebbe quanto meno di un parco. È vero che i grandi giardini rinascimentali avevano proporzioni ragguardevoli; ma quel che è comunque difficile è concepire un 'giardino' di soli ciliegi, che dovrebbe essere un frutteto (un *ciliegeto*, suggerito come s'è visto da Majzel'-Skvorcova 1972, termine corretto, legittimo e normale, anche se talora poco accetto o considerato un po' insolito): una piantagione, come concede, forse senza rendersene conto, anche Osimo, e come d'altra parte risulterebbe infatti dalle sue dimensioni. Si pensi inoltre a quanto suonino improprie e 'illogiche' locuzioni come *il giardino dei peri*, *il giardino dei peschi*, e simili.

Ancora una volta, la discussione circa «l'ambientazione, l'atmosfera [...], il prototipo del giardino» viene a ridimensionarsi: un frutteto, sia di ciliegi sia di amareni, non potrà avere 'prototipi' tanto diversi, anche nonostante le supposte diversità climatiche. Sarà sempre una piantagione di alberi, che fra l'altro in questo caso appaiono molto simili nei fiori e nei frutti. Viceversa, sarà il 'prototipo concettuale' del *giardino* in sé che cambia a seconda della collocazione culturale.

Inutile tuttavia negare che esista una forte contaminazione fra le due immagini di 'giardino', all'origine di equivoci e fraintendimenti (cfr. n. 18). Non ci si può esimere dal ricordare che, descrivendo o analizzando l'oggetto del dramma, anche i commentatori francesi e inglesi, che hanno di fronte traduzioni differenti, in cui non ricorre il concetto di 'giardino', ricorrono abbondantemente all'uso di *jardin* e *garden*, seguendo in tal modo le suggestioni del testo e i rimandi mitici e letterari d'obbligo al Paradiso, al giardino dell'Eden, ecc.

Esaminiamo la questione ancora una volta dal punto di vista lessicografico. Ožegov 1963 fornisce come definizione di *sad*: «appezzamento coltivato a piante, cespugli, fiori», e come primo esempio fornisce *фруктовый сад* [*fruktovyj sad*] 'frutteto'; il pre-

---

semanticamente si sovrappone la 'visione' determinata dalla tradizione culturale materiale, a sua volta condizionata dall'uso quotidiano. Si dovrà lasciare da parte quindi ogni discorso sul valore e i rapporti 'artistici' del concetto di giardino, così com'è illustrato da Lichačëv.



cedente Ušakov 1940 si esprime in termini quasi identici, aggiungendo il particolare dei viali; l'ottocentesco Dal' 1882 dà informazioni più o meno dello stesso tenore, citando «ornamenti di vario tipo», ma osservando: un *sad* può essere «fruttifero», oppure con scopi «di svago».

Per un confronto, si veda la definizione di *giardino* in dizionari italiani:

Porzione di terreno coltivata a piante ornamentali e da fiore e adibita a luogo di ricreazione e passeggio nelle immediate adiacenze di un edificio oppure all'interno o alla periferia di un centro abitato (Devoto-Oli 2006);

terreno, spec. recintato o delimitato da siepi, muri e sim., coltivato con piante ornamentali e fiori (De Mauro 2000).

Le associazioni linguistico-lessicali e psicologiche sono quindi sostanzialmente divergenti: l'italiano indica in primo luogo il carattere 'ornamentale', e lo scopo 'ricreativo', che il russo non cita o indica in subordine, sottolineando invece la funzione 'fruttifera'. Solo in un secondo momento troviamo una coincidenza a proposito della funzione pubblica di 'arredo urbano'.

Passiamo ai bilingui. Fra i dizionari bilingui tradizionali, Majzel'-Skvorcova 1972 dà: *сад* [*sad*] = *giardino*, e subito dopo fra gli esempi d'uso *фруктовый сад* [*fruktovyj sad*] = *frutteto*; *яблоневый сад* [*jablonevyj sad*] = *meleto, pometo*; *грушевый сад* [*gruševyj sad*] = *pereto*. Se ne deduce quindi che gli usi più comuni della parola *sad* sono collegati con l'idea del frutteto, e che la serie possa continuare con *aranceto, ciliegeto* ecc., fin dove è concesso dall'uso italiano (cfr. anche *oliveto, vigneto*).<sup>21</sup> Solo dopo fornisce altri usi: *городской сад* [*gorodskoj sad*] = *giardino pubblico*, ecc.

Fra quelli più recenti, Kovalev 1995, dopo aver dato *сад* [*sad*] = *giardino*, si distingue per fornire immediatamente, come primo esempio, *вишнёвый сад* [*višněvyj sad*] = *giardino di ciliegi*, seguito solo dopo da *фруктовый сад* [*fruktovyj sad*] = *frutteto*. In tal modo, sembra suggerire che solo quando è *višněvyj*, ossia di ciliegi, si tratti di un 'giardino', mentre, per altri frutti in genere, è un 'frutteto' (!). Ovviamente, si tratta di un suggerimento aberrante,

<sup>21</sup> Infatti, come si ricorderà, alla voce *вишнёвый* questo dizionario suggerisce molto ragionevolmente il traduce *ciliegeto* per *вишнёвый сад*.

dovuto all'influenza della traduzione, ormai 'automatizzata' e scontata, del titolo čechoviano; e il dizionario, o meglio il suo compilatore, non solo qui non esita sull'equivalenza *višnja* - *ciliegia*, dopo aver suggerito, a suo luogo, come primo traducevole *amarrena*, ma non sembra neanche sfiorato dal dubbio semplicissimo, che un lessicografo dovrebbe porsi: ma che cosa è mai, in italiano, un 'giardino di ciliegi'? che vuol dire? chi l'ha visto? e dunque esisterebbero anche 'giardini di meli', di peri, di peschi, e quant'altro? e anche, perché definisce *fruktovyj sad* un *frutteto*, e non un \**giardino di frutti*?<sup>22</sup>

In direzione opposta: se *fruktovyj sad* è un *frutteto*, *jablonevyj sad* è un *meleto*, *gruševyj sad* un *pereto*, perché proprio *višněvyj sad* dev'essere privato del suo termine specifico, *ciliegeto*?

Tornando alla traduzione, rimane da sgombrare il campo da un'obiezione molto frequente, di tipo, diciamo così, preconconcetto: ma un giardino è più 'poetico', il 'giardino dei ciliegi' è un'immagine così poetica...

La risposta è ovviamente semplice: perché nel tradurre si dovrebbe immancabilmente scegliere la variante più 'poetica'? E chi mai ci dice che Čechov, il pittore dell'assurda banalità quotidiana, intendesse essere così 'poetico' parlando di un frutteto e dei suoi assurdi proprietari? Anzi, i personaggi che nel dramma vedono questo frutteto come 'oggetto poetico' dei loro ricordi d'infanzia, che sono così privi di senso pratico, o anche solo di senso logico, da scartare con orrore l'idea di venderlo, preferendo slanciarsi in enfatici e liricheggianti panegirici sulla bellezza dei suoi fiori bianchi, risultano implicitamente ridicoli (e non poetici) nella loro inettitudine, nell'incapacità di prendere atto della realtà e nella loro ansia di rifiutarla. È senz'altro evidente che, pur oggetti della umana comprensione dell'autore, sono loro i bersagli della sua ironia.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Una curiosità non priva di significato: in uno dei manuali di russo più correnti negli anni passati (Stepanova 1976, 80) una vignetta fra le altre mostra un *sad*, uno steccato che racchiude una serie di alberelli, da cui pendono inequivocabilmente dei frutti. Questo è un elemento di 'cultura' (*stranovedenie*), che non a caso vuole offrire a chi studia la lingua un'immagine 'tipica'.

<sup>23</sup> Il fatto stesso che l'autore considerasse questa *pièce* non un dramma, ma una commedia, dovrebbe dire molto. Un motivo che meriterebbe ben altro sviluppo è dato dall'episodio ricordato da Stanislavskij, che mostra un Čechov assai divertito, in puro stile gogoliano, del *suono* stesso della parola *višněvyj* (e

Il criterio della ‘poeticità’ o, più genericamente, del linguaggio di tono ‘elevato’ è un’altra delle trappole in cui il traduttore cade volentieri senz’accorgersene. E così, un cosiddetto ‘giardino di ciliegi’ sarà forse ‘molto poetico’, ma è:

- a) tutt’altra cosa che un *višnëvyj sad* ;
- b) un controsenso (non esistono, nell’uso linguistico italiano, giardini di alberi da frutto).<sup>24</sup>

Non basta quindi, in nome dello scrupolo ‘culturologico’, della precisione filologica, della correttezza semantica, proporre traduzioni come *Il giardino degli amareni* (o potremmo azzardare *La piantagione di marasche?!)* o, per altro verso, *Il ciliegeto*. Quest’ultimo, peraltro, sarebbe perfettamente normale, ma un’inchiesta fra lettori e studenti, svolta in modo empirico, ci suggerisce che questo termine non suona troppo ‘attraente’. Varrebbe la pena di chiedersi perché: evidentemente, valgono le considerazioni sulla ‘poeticità’, cui si accennava prima.<sup>25</sup> E ci sono altre soluzioni?<sup>26</sup>

D’altra parte, se *giardino* non ricopre tutta l’area semantica di *sad*, in teoria si dovrebbe cercare una parola che possa includere le connotazioni relative a ‘frutteto’, ‘piantagione’, ecc. Il punto è che in fin dei conti la differenza culturale in questo caso esiste ed è rilevante, e si esprime nel fatto che la lingua disponga o no dei corrispettivi strumenti espressivi. Ciò non di meno, la traduzione inglese di *Višnëvyj sad* non ha bisogno di sofisticate argomentazioni, trovando la sua naturale corrispondenza in *The Cherry Orchard*, dove *orchard* indica un frutteto, un appezzamento di terreno colti-

---

soprattutto dallo spostamento d’accento, da *višnevyj* a *višnëvyj*); cfr. Janovic 1991, 11-12.

<sup>24</sup> È attestato come regionalismo per *giardino* il significato di ‘agrumeto’, ‘aranceto’.

<sup>25</sup> È pur vero che, se fosse proposto già pronto a un lettore ‘sprovvéduto’, ignaro della traduzione ‘canonizzata’, molto probabilmente *Il ciliegeto* verrebbe accettato senza particolari obiezioni, così come il lettore francese accetta *La cerisaie* in luogo di un pur ipotizzabile *Jardin des cerises* (cfr. oltre).

<sup>26</sup> Ringrazio Sara Paolini (comunicazione orale) che ricorda che *campo di ciliegi* è di uso comune nella pratica delle nostre campagne: in questo caso il titolo completo potrebbe essere *Il campo dei ciliegi*. Dal punto di vista lessicale, del modello espressivo e dell’esperienza reale, si tratta di un’ottima soluzione. A livello di percezione del fatto, *campo* è un terreno coltivato, ma si associa a un’impressione di lontananza, di distanza dall’abitazione, di ‘campagna’, mentre nel testo čechoviano si tratta di un terreno attiguo, collegato all’abitazione. Si tratta tuttavia di un’indicazione preziosa.

vato a frutta,<sup>27</sup> presentandosi quindi spontaneamente come il termine adeguato; *cherry garden* sarebbe un potenziale *nonsense*, a dispetto di ogni pretesa ‘poeticità’. È un problema che non si pone neppure il traduttore francese, che traducendo *La cerisaie* (ossia *Il ciliegeto*) dimostra di far bene il suo mestiere, senza troppe angosce, né ‘culturologiche’, né ‘poetiche’.<sup>28</sup>

A questo proposito, vale la pena di sottolineare ancora una volta che sia l’inglese, sia il francese, risolvendo ciascuno a suo modo l’intoppo, reale, relativo a *sad*, non si curano invece di quello, presunto, costituito da *višňevyj*, e preferiscono entrambi senza rimorsi le ciliegie alle amarene, con ogni evidenza perché il concetto di marasca/amarena risulta incluso in quello di ciliegia, d’uso più comune, come del resto in italiano.

In tal modo, abbiamo due casi abbastanza esemplari delle difficoltà di tradurre elementi linguistici in apparenza semplici: la possibilità di contrapporre *višnja/čerešnja* da un lato e *ciliegia/amarena* dall’altro sembra proporre un parallelo facile e immediato, che però è tale ingannevolmente; mentre la parola *sad*, apparentemente inequivocabile, ma con un significato più ampio in russo, è suddivisibile in italiano nelle due aree concettuali di ‘giardino’ e ‘frutteto’: quest’ultimo trova come equivalente lessicale generico *frutteto* (attestato nei dizionari, ma di solito non tenuto in considerazione perché viziato dalla diversa immagine e dalle diverse associazioni mentali) e come equivalenti specifici *meleto*, *ciliegeto*, ecc., ritenuti ancor più ‘insoliti’ e per qualche ragione (poca dimestichezza con la lingua? minor disinvoltura nel loro uso?) inadeguati.

Una volta fatto questo percorso, possiamo lasciare in sospenso la conclusione circa una risposta definitiva ai nostri dubbi, pronti anche a riadagiarsi, di buona o di malavoglia, nell’immagine ormai tradizionale del giardino dei ciliegi, per quanto illogica e pseudo-poetica.

Ciò non toglie, tuttavia, che l’analisi andasse fatta, per capire meglio questo titolo, ‘ripulendolo’ dalle incrostazioni che comun-

<sup>27</sup> Devo l’osservazione alla cortesia della collega Rita Severi.

<sup>28</sup> Non va perso di vista che il nostro discorso, pur restando valido da un punto di vista metodologico generale, è più specificamente indirizzato alla discussione delle traduzioni del titolo.

que ne deformano la percezione, e che, guarda caso, appartengono nello stesso tempo alla sfera linguistica e a quella culturale. Le soluzioni alternative che se ne potrebbero dedurre, anche le più semplici, vanno a cozzare contro l'immagine sedimentata e aprono prospettive anche di ordine interpretativo.

#### Bibliografia

- Catford 1965 J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, London 1965.
- De Michelis 2004 C. G. De Michelis, *Avvertenza*, in F. M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Gruppo Editoriale L'Espresso SpA, Roma 2004.
- Janovic 1991 C. Strada Janovic, *Introduzione*, in A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, Marsilio, Venezia 1991.
- Lichačëv 1996 D. Lichačëv, *La poesia dei giardini. Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, Einaudi, Torino 1996.
- Magarotto 1989 L. Magarotto, *Un giardino non solo di ciliegi*, in R. Casari, U. Persi, G.P. Piretto (a cura di), *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*, Guerini e Associati, Milano 1989.
- Markstein 1989 E. Markstein, *Ist лес gleich Wald? – Übersetzbarkeit und Assoziationen*, «Russistik/Русистика», 1 (1989), pp. 58-72.
- Osimo 1998 B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano 1998.
- Pescatori 2007 S. Pescatori, *Gli stereotipi linguistici nel testo poetico e nella traduzione*, in A. Romanovic e G. Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia. Atti del Convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005*, Pensa MultiMedia Editore, Lecce 2007.
- Pescatori 2009 S. Pescatori, *Appunti dalle lezioni Lingua russa 2°LS*, Università di Verona, Facoltà di L. e L. straniera, a.a. 2008-2009 (versione elettronica).

- Piretto 1989 G. P. Piretto, *Strade ferrate, ville e giardini: Anton Čechov e la cultura dell'usad'ba*, in R. Casari, U. Persi, G. P. Piretto (a cura di), *Dalla forma allo spirito*, cit.
- Piretto 2002 G. P. Piretto, *Il giardino degli amareni*, in G. P. Piretto (a cura di), *Parole, immagini, suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, Milano, Unicopli 2002.
- Stepanova 1976 E. Stepanova, Z. Ievleva, L. Trušina, *Russkij jazyk dlja vsech*, Russkij jazyk, Moskva 1976 e succ.
- V'jurkov 1987 A. V'jurkov, *Sad Tolstogo*, in AA. VV., *Sad Tolstogo*, Moskva, Detlit 1987.

#### Dizionari

- Dal' 1882 V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Vol'f, S.-Peterburg – Moskva 1882.
- Devoto-Oli 2006 G. Devoto, G. Oli, *Dizionario compatto della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 2006.
- De Mauro 2000 T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia Bruno Mondadori ed., Torino 2000.
- Kovalev 1995 V. Kovalev, *Dizionario russo italiano, italiano russo*, Zanichelli, Bologna 1995 e succ.
- Majzel'-Skvorcova 1972 B. N. Majzel', N. A. Skvorcova, *Russko-ital'janskij slovar'*, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva 1972<sup>2</sup>.
- Ožegov 1963 S. I. Ožegov, *Slovar' russkogo jazyka*, Gos. Izd. inostrannyh i nacional'nych slovar'ej, Moskva 1963<sup>5</sup>.
- Skvorcova-Majzel' 1963 N. A. Skvorcova, B. N. Majzel', *Ital'jansko-russkij slovar'*, Gos. Izd. inostrannyh i nacional'nych slovar'ej, Moskva 1963.
- Ušakov 1940 D. N. Ušakov (a cura di), *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, V 4 t., t. IV, Moskva 1940.



MARCELLO PIACENTINI

TRADIZIONE LATINA E TRADUZIONE POLACCA DELLA *HISTORIA TRIUM REGUM*. QUESTIONI TESTUALI PRELIMINARI

La *Historia Trium Regum* del carmelitano tedesco Johannes da Hildesheim – è abbastanza noto – è una narrazione che ha goduto di un successo fulmineo nell'intera cultura latino-romanzo-germanica e che si prolungò dall'ultimo quarto del XIV secolo fino alla stampa dei primi incunabuli cinquecenteschi. Il conto dei manoscritti latini che l'hanno tramandata e diffusa, senz'altro più di un centinaio, non può ancora dirsi completo. Ma la *Historia* circolava anche tradotta in diversi volgari nazionali, talora in più di una traduzione, dapprima manoscritta, poi a stampa. Meno noto è invece il fatto che i codici latini presero anche la strada dei paesi slavi e la narrazione del carmelitano venne tradotta in Polonia e nelle terre rutene.

Tuttavia, delle traduzioni polacca e rutena non si trova traccia neanche nella rassegna, pur sintetica, di Max Behland (Behland 1968, 12), che conosce solo le traduzioni fiamminga, danese, francese, inglese e tedesca, non potendo aggiungere al proposito nulla di nuovo a quanto già era noto a Monneret de Villard (MdV 1952).

Il fatto che la traduzione polacca sia ancora manoscritta (salvo la stampa di alcuni frammenti)<sup>1</sup> e che l'unica edizione di uno dei manoscritti che tramandano la traduzione rutena risalga agli inizi del XX secolo (Peretc 1903), oltre alla circostanza che le menzioni di queste traduzioni siano rimaste confinate a pochissimi lavori e brevi note in polacco o in russo (a parte un paio di interventi sintetici di Aleksander Brückner in tedesco tra fine XIX e inizi XX secolo), non ha certo favorito la cognizione della loro esistenza al di fuori dell'ambito slavista.

---

<sup>1</sup> Il più ampio finora, curato da Wiesław Wydra si legge in *Cały świat* 1996, 213-231.



Sulla traduzione rutena dovrò limitarmi, in questa sede, a dare solo ragguagli generali. Tramandata da tre manoscritti, risale alla fine del XV secolo ed è uno dei primi testi della latinità occidentale a raggiungere la cultura slavo-orientale. Per questa migrazione di opere occidentali, latine intanto, ma successivamente anche volgari, in quelle terre di confine e di compenetrazione tra mondo slavo cattolico e slavo ortodosso, la mediazione della cultura e della lingua polacca, come ben si sa, è stata rilevante. Tuttavia, per quanto concerne i re magi 'ruteni', un punto discusso, e non risolto, è l'eventuale rapporto con una traduzione polacca, che però non è certamente quella pervenuta sino a noi.<sup>2</sup> È fatto indiscutibile che la traduzione rutena sia caratterizzata da numerosi polonismi, non solo lessicali ma anche morfologici, al punto che in alcuni passi sembra di leggere un polacco scritto in alfabeto slavo ecclesiastico; tuttavia venne giustamente osservato che i polonismi presenti nella traduzione rutena fossero dovuti non già e non necessariamente alla circostanza che la traduzione fosse stata condotta dal polacco, bensì al fatto che era la lingua del traduttore a trovarsi sotto l'influenza, prestigiosa, della lingua polacca; non solo, ma che il traduttore doveva provenire da un territorio dove erano forti anche le interferenze rumene o moldave (Sjöberg 1979).

Non possono comunque sussistere dubbi sul fatto che la traduzione rutena non dipenda, come già detto, dalla traduzione polacca di cui ci occuperemo tra un attimo, che è caratterizzata da errori non presenti nella traduzione rutena. Del resto il traduttore ruteno, pur traducendo parola per parola, porta a termine un lavoro di tutt'altra fattura che non la traduzione polacca: la traduzione rutena è una traduzione ben fatta, pur essendo letterale; la traduzione polacca che noi conosciamo è una traduzione letterale, parola dopo parola, mal fatta e talora incomprensibile senza l'aiuto del testo latino.

Che la *Historia Trium Regum* in lingua latina fosse ampiamente diffusa sul territorio polacco è attestato, oggi, da ventitre manoscritti e per molti di essi è stato possibile accertare l'origine polacca, ancorché in zone più esposte all'influenza della cultura tedesca (Breslavia, Danzica).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Rimanderò, per una sintesi del problema, a Piacentini 1997.

<sup>3</sup> Si veda il lavoro di Kaliszuk 2005.

La traduzione polacca, l'unica che oggi conosciamo, è tramandata da un codice assemblato nel 1544 che contiene anche altre due narrazioni apocrife.<sup>4</sup> Tutti i testi del codice sono copie di esemplari più antichi, fatto indiscutibile sia per l'occorrenza di numerosi errori di copiatura, talora corretti dal copista, sia per la lingua, che attesta, nonostante alcuni interventi modernizzanti del copista cinquecentesco, uno stadio collocabile nell'ultimo quarto del XV secolo.

Copista del codice è un non altrimenti noto Laurentius a Lasko (proveniente, cioè, dalla località di Łask, nella Polonia centrale), che ha vergato il suo nome in alcuni luoghi del codice, a cominciare dal *Titelblatt*.

Gli altri due testi apocrifi sono, nell'ordine: una narrazione sulla passione di Cristo, che nel *Titelblatt* è titolata *Sprawa chędogo o męce Pana Christusowej* (La limpida narrazione sulla passione di Cristo), traduzione-rifacimento che ha attinto a svariate fonti latine (tra cui il *Vangelo di Nicodemo*) e probabilmente polacche; e il *Vangelo di Nicodemo*, singolarmente scisso in due parti: la parte finale dei *Gesta Pilati* (dall'episodio di Giuseppe d'Arimatea che richiede a Pilato il corpo di Cristo) seguita dal *Descensus ad inferos* e dalla lettera di Pilato all'imperatore Claudio, è vergata dopo la *Limpida narrazione*, ed è dunque il secondo testo del codice, seguito a sua volta dalla traduzione della *Historia Trium Regum*, mentre la parte iniziale del *Vangelo di Nicodemo*, vale a dire i soli *Gesta Pilati*,<sup>5</sup> segue direttamente la traduzione della *Historia Trium Regum*, ed è l'ultimo testo del codice.<sup>6</sup> Schematicamente:

- 1) *Sprawa chędogo o męce Pana Christusowej* (ff. 1v-126v)
- 2<sup>b</sup>) *Ewangelia Nikodemowa* (EN<sup>2</sup>) – parte finale (ff. 127r-152r)
- 3) *Historia o Trzech Królach* (ff. 153r-260r)

---

<sup>4</sup> Una esaustiva descrizione del codice e la ricostruzione delle sue vicende a cura di Wiesław Wydra si legge ora in Izydorczyk-Wydra 2007, 26-31 (in inglese).

<sup>5</sup> Sarà il caso di ricordare sommariamente, per meglio orientarsi, che sotto il titolo di *Vangelo di Nicodemo* erano riunite due narrazioni, appunto i *Gesta Pilati* (o *Acta Pilati*) e il *Descensus ad inferos* (si veda Tischendorf 1876).

<sup>6</sup> Dunque la narrazione che si prolunga dall'episodio di Giuseppe d'Arimatea fino alla fine dei *Gesta Pilati* è ripetuto due volte. Si tratta tuttavia di due traduzioni differenti che attingono a differenti redazioni del *Vangelo di Nicodemo*, e uscite dalla penna di due traduttori diversi. Su tutto ciò si veda Izydorczyk-Wydra 2007, 32-37.

2<sup>a</sup>) *Ewangelia Nikodemowa* (EN<sup>1</sup>) – parte iniziale (ff. 260r-282v)<sup>7</sup>

Mi dilungo sulla composizione del codice perché ha dato origine ad equivoci proprio a proposito della ‘inversione’ delle due parti del *Vangelo di Nicodemo*<sup>8</sup> e ha rilevanza per questioni di critica testuale relative sia alla *Historia*, sia al *Vangelo di Nicodemo*, latini e polacchi, come si vedrà.

Intanto è il caso di chiedersi se la traduzione polacca dell’opera del carmelitano tedesco veniva effettivamente intesa da chi la tradusse e da chi la leggeva in polacco, proprio come storia dei re magi. Il *Titelblatt* del codice polacco, dove viene indicato il contenuto dello stesso, dice piuttosto tutt’altra cosa, ovvero:

Sprawa chędogo o mece Pana Chrystusowej, spisana przez świętego Łukasza, co dobrze obaczysz pilno czać. Wtóra część będzie o narodzeniu Syna bożego. Tudzież o chwalebnych Trzech Krolech. Lata Bożego 1544. Lau(rentius) Las(cus) Pel.

(La limpida narrazione sulla passione di Cristo Signore, scritta da San Luca, che ben farai a leggere attentamente. La seconda parte sarà sulla nascita del figlio di Dio. Qui anche [leggerai] dei gloriosi Tre Re. Nell’anno del Signore 1544. Lau(rentius) Las(cus) Pel<sup>9</sup>

In sostanza, cioè, sono annunciati due nuclei narrativi: sulla passione di Cristo (comunque apocrifa, nonostante la millantata ‘copertura’ dell’evangelista Luca), vale a dire *Sprawa chędogo* e *Ewangelia Nikodemowa* (la parte che segue appunto la *Sprawa*) e sulla nascita di Cristo, in cui si narra *anche* dei Re Magi<sup>10</sup>; l’avverbio ‘Tudzież’ (‘Qui anche’) va riferito al precedente «Wtóra część» («La seconda parte»), non già al contenuto complessivo del codice. Così, la narrazione della *Historia Trium Regum*, associata a quella della *Passio* (*La limpida narrazione* e il *Vangelo di Nico-*

<sup>7</sup> Tranne che per *Sprawa chędogo*, così titolata nel solo *Titelblatt*, i titoli delle altre traduzioni sono assegnati dagli studiosi.

<sup>8</sup> Non entro nei dettagli, rimandando alle puntuali precisazioni di Wydra in Izydorczyk-Wydra 2007, 32-37.

<sup>9</sup> Le abbreviazioni che accompagnano la ‘firma’ di Laurentius a Lasko (*pel* e altrove *pel cor*) ancora non sono state sciolte.

<sup>10</sup> Che di due soli nuclei narrativi si trattasse, nelle intenzioni dell’autore della traduzione, o forse del copista che ha vergato anche il *Titelblatt*, lo notava già Brückner 1933, 390.

*demo*) doveva essere percepita piuttosto come racconto sulla natività, che non come narrazione sui magi evangelici e caleidoscopico catalogo di *mirabilia* esotici che aveva stimolato la fantasia del medioevo occidentale.<sup>11</sup>

Nessuno dei tre testi vergati all'interno sulle carte del codice è introdotto da un titolo, ma la *Sprawa chędogo* inizia con una maiuscola ornata; similmente anche, ma con un ornato più semplice, la seconda parte del *Vangelo di Nicodemo* (EN<sup>2</sup>) che segue la *Sprawa chędogo* e l'incipit della *Historia Trium Regum*. Non così però l'inizio della prima parte del *Vangelo di Nicodemo* (*Gesta Pilati*, EN<sup>1</sup>), che segue direttamente la *Historia Trium Regum*, ed è segnata da un rientro e da una maiuscola ordinaria dello stesso tipo di quelle impiegate dal copista per iniziare i singoli capitoli della *Historia*. Tuttavia, nell'interlinea tra la fine della storia dei re magi e l'inizio di *Gesta Pilati* (f. 260r), una mano diversa, di poco più tarda del copista, ha vergato successivamente: «Poczyna sie tu juz o Mance Pana Jezusowy» (Inizia qui [il racconto] sulla passione di Cristo).

Non mi pare dubbio che il copista Laurentius (il copista, dunque, si badi, non il traduttore) abbia avuto dinanzi a sé tre soli 'blocchi testuali' – li chiamerò così – da copiare.

La circostanza che abbia vergato alla fine dei singoli testi copiati e dell'intero codice le indicazioni di tempo apponendo anche il proprio nome, ma non alla fine della *Historia Trium Regum*, indica chiaramente che non si è reso conto di ciò che stava copiando, trattando l'inizio del *Vangelo di Nicodemo* (*Gesta Pilati*, EN<sup>1</sup>) come continuazione della *Historia*. E questo perché, anticipiamo, ricopiava il testo esattamente come lo leggeva dall'antigrafo della traduzione.<sup>12</sup> Al contrario, copiando il *Vangelo di Nicodemo* (EN<sup>2</sup>)

---

<sup>11</sup> Sarà il caso di ricordare che Johannes da Hildesheim scrisse la sua pur affascinante opera con lo scopo, per nulla disinteressato, di accreditare e pubblicizzare, diremmo oggi, la presenza delle spoglie dei Re Magi a Colonia, che attiravano folle di pellegrini. Su questo aspetto rimando a quanto sintetizzato in Piacentini 1996, 29.

<sup>12</sup> Nell'edizione di questa parte del *Vangelo di Nicodemo* (*Gesta Pilati*) Wydra accenna in nota a una tale possibilità («[...] it is possible, therefore, the Polish translator worked from just such a sequence of texts to produce the polish translation copied by Laurentius»; Lzydorzyc-Wydra 2007, 37, n. 2). L'analisi testuale da me condotta prima sulla scorta di un manoscritto latino

dopo la *Sprawa chędogo* sapeva bene che stava iniziando un nuovo testo (pur complementare a quello appena terminato e in verità coerente con il precedente dal punto di vista narrativo), cosa che trova fondamento nella maiuscola incipitaria di questa seconda parte del *Vangelo di Nicodemo*.<sup>13</sup> Altrettanto vale per la *Historia Trzech Króli*.

*Sprawa chędogo* e le due parti del *Vangelo di Nicodemo* furono editi a suo tempo in sola traslitterazione da Vrtel-Wierczyński (Vrtel-Wierczyński 1933). Una nuova, ben più accurata edizione della sola prima parte del *Vangelo di Nicodemo* (*Gesta Pilati*, EN<sup>1</sup>) è stata data approntata ultimamente da Wiesław Wydra affiancata dall'edizione di una redazione del testo latino sinora sconosciuta e rintracciata da Zbigniew Izydorczyk in un codice dalla Biblioteca Jagellonica di Cracovia (BJ 1509), di cui si dirà più avanti (Izydorczyk-Wydra 2007).

L'unico testo del codice di Laurentius rimasto nel suo complesso inedito, l'abbiamo già rilevato, è la traduzione della *Historia Trium Regum*. Una edizione mai fatta anche perché la difficoltà di comprendere diversi luoghi costringerebbe ad apporre più di una *crux*. Come ho accennato, è una traduzione alla lettera, caratterizzata da abbreviature ed errori, spesso non comprensibili e non emendabili senza un confronto con il testo latino (più precisamente, con un ramo ben caratterizzato della redazione latina. Tornerò oltre su questo aspetto).

Entrare nei dettagli della redazione latina e nello sfrangiamento di ampliamenti, abbreviazioni, *varia lectio* che differiscono, non di rado, da manoscritto a manoscritto, è ovviamente impossibile in questa sede, ma a volte anche la minima (e insignificante, in fondo) *varia lectio* del testo latino può costituire un punto di appoggio per spiegare alla lettera, in una traduzione letterale quale è quella con cui abbiamo a che fare, la traduzione polacca. L'edizione del testo latino approntata da Horstmann (Horstmann 1886) soccorre solo in parte, nonostante l'apparato di varianti,<sup>14</sup> e mai per

---

non conosciuto da Wydra e Izydorczyk, e poi ampliata al manoscritto latino da loro edito, dimostra esattamente questo, e di questo si tratterà qui.

<sup>13</sup> Non sarà forse superfluo osservare che EN<sup>2</sup> finisce al foglio 152r, il foglio 152v è bianco e termina anche la prima serie di ternioni. La *Historia* inizia appunto con una nuova serie.

<sup>14</sup> Lo stesso Horstmann non la considerava un'edizione critica, eppure è impossibile prescindere da quel lavoro di cui lo studioso dovette sobbarcarsi per poter editare le traduzioni inglesi.

quei luoghi della traduzione polacca che palesano lezioni ed errori talmente singolari da lasciare sconcertati quanto a capacità di intendere del traduttore. In realtà, seppure la traduzione, in generale, non deponga a favore dell'anonimo traduttore, molto è dovuto al testo latino da cui traduceva. Fatto di cui nessuno si è mai interessato.

È dimostrabile, invece, che la traduzione polacca, con i suoi errori, deriva, e vi appartiene come tradizione indiretta, da un ramo ben caratterizzato della tradizione del testo latino rimasto sconosciuto a Horstmann e costituito, allo stato delle mie conoscenze attuali, da tre testimoni traditi da altrettanti codici conservati nelle biblioteche polacche: il codice 1713 della Accademia Polacca delle Scienze di Cracovia (PAU 1713), il già menzionato codice 1509 della Biblioteca Jagellonica di Cracovia (Kr 127)<sup>15</sup> e il codice III-18 della Biblioteca dei Padri Paolini nel monastero di Częstochowa (Częstochowa).<sup>16</sup>

Dovrò limitarmi qui a fornire solo alcuni esempi, che permettono però di stabilire con certezza questo ramo da cui deriva la traduzione polacca, e chiarire l'origine degli errori. Resta tuttavia al di fuori degli scopi di questo scritto stabilire le reciproche posizioni in cui si collocano, in uno stemma tutto da costruire, i quattro testi esaminati.

Anzitutto il passo, ben curioso, della traduzione polacca in cui Maria, che riceve l'omaggio dei Re Magi, viene definita *letnia* (f. 188v), ovvero «carica d'anni», a fronte di un testo latino generalmente recepito,<sup>17</sup> che la dice invece *carnosa*. Ma i tre codici latini che qui consideriamo tramandano, ben chiara, la lezione *annosa* (PAU 1713, f. 205r; Kr127, f. 69v; Częstochowa, f. 1021, col. a).<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Per questo codice mi servo della sigla utilizzata da Izydorczyk 1993 e poi da Izydorczyk-Wydra 2007.

<sup>16</sup> Tutti e tre i codici sono descritti da Kaliszuk 2005, alle pp. rispettivamente 82-85, 78-79 e 71-72.

<sup>17</sup> Mi servo dell'edizione Horstmann (Horstmann 1886, 236 e n. 22).

<sup>18</sup> Di questa lezione singolare, chiaramente dovuta a un errore paleografico di un copista latino, della errata interpretazione della grafia della parola polacca che la traduce e delle conseguenze che ha avuto per la lessicografia polacca che ha accolto una *vox nihili* avevo già avuto modo di occuparmi in Piacentini 2000; ne tratto più ampiamente in un articolo di prossima pubblicazione, e non starò qui a ripetermi quanto ai dettagli.

Già questo errore da solo, difficilmente emendabile *ope ingenii*, sarebbe sufficiente a caratterizzare il ramo.

Nel cap. IX, dove Johannes da Hildesheim inizia a narrare delle Indie mirabili leggiamo, nella traduzione polacca:

A ty ziemie są rozmajite, jedna od drugiej rozdzielona, a w tych ziemiach rozmajite zioła rosta [...] (f. 175v)

(E queste terre sono diverse, una dall'altra separata, e in queste terre diverse erbe crescono)

a fronte di un testo latino generalmente recepito che suona: «Et sunt diuise et ab inuicem separate et in vnaquaue istarum terrarum nascuntur et crescunt herbe [...]» (Horstmann 1886, 226 e n. 5)

Ma si vedano PAU 1713 e Kr 127: <sup>19</sup>

[...] et sunt diuerse ab inuicem separate. Et vnaquaue istarum terrarum et regionum terris et insulis crescunt et nascuntur herbe [...] (PAU 1713, f. 201v)

[...] et sunt diuerse ab inuicem separate et vna quaque istarum terrarum et regionum terris et insulis crescunt et nascuntur herbe [...] (Kr 127, f. 67r)

dove peraltro la caduta della preposizione “in” non restituisce più il senso. Difficile dire se il traduttore polacco se la sia cavata intuendo, o se utilizzava un altro testimone, appartenente allo stesso ramo, che conservava la preposizione *in*. Il manoscritto di Częstochowa non soccorre («Et iste terre sunt ab inuicem separate ita quod...», Częstochowa, f. 1016, col. b)

Nel cap. VI della traduzione si legge:

[...] bo w tamtych wszystkich stronach zamorskich w mieściech i we wsiech z stara dawna było i jeszcze jest w obyczaju, iż tamo są w domiech ludzie rozmajici, ktore tam jiste zową alchaji [...] (f. 167r)

(giacché in tutte quelle contrade d'oltremare nelle città e nei villaggi dai tempi dei tempi era e ancora è in consuetudine che lì ci sono nelle case uomini particolari che lì chiamano alchaji)

il testo latino generalmente recepito scrive:

---

<sup>19</sup> Darò gli esempi sciogliendo le abbreviazioni.

Et est sciendum quod in omnibus partibus vltamarinis, ciuitatibus et villis in quibus aliqua vis consistit, ab antiquo fuit et est adhuc consuetudo quod in ipsis sunt domus speciales que ab ipsis alchan vocantur [...] (Horstmann 1886, 220 e varianti in nota)

Naturalmente, si tratta del fondaco-locanda della tradizione araba, ovvero *al-khān*, e l'apparato di Horstmann non registra varianti in cui si parli di uomini chiamati 'alchaji'; ma si vedano ancora i due manoscritti di Cracovia:

Et sciendum est quod in omnibus partibus vltamarinis ciuitatibus et villis in qua aliqua vis consistit ab antiquo fuit et est consuetudinis quot [sic !] sunt in ipsis domibus homines speciales qui ibidem alchay vocantur (PAU 1713, f. 199r)

Et sciendum est quod in omnibus partibus vltamarinis ciuitatibus et in villis in qua aliqua uis consistit ab antiquo fuit et est adhuc consuetudinis quod sunt in ipsis domibus homines speciales qui ibidem alchaj vocant ... (Kr 127, f. 65r)

E anche questo è un errore significativo, cui se ne aggiunge un altro, la deformazione di *alchan* in *alchay* (*alchajii*), errore facilmente spiegabile per via paleografica, cui va dietro il polacco *alchaji*. Nel manoscritto di Czeszochowa manca un lungo brano iniziale del cap. VI, caduto verisimilmente per un guasto meccanico dell'esemplare utilizzato dal copista, ma certamente non dovuto ad omoteleuto, cosicché non soccorre per il passo citato.<sup>20</sup>

Un altro passo della traduzione polacca, rimasto oscuro e di cui è il caso di discutere più approfonditamente, recita:

[...] gdyż czasow onych przez proroka Balaam kariuszewy chwalebnie było prorokowano rzekąc: "wyniknie gwiazda [...]" (f. 156r)

(allorché a quei tempi dal profeta Balaam *kariuszewy* gloriosamente fu profetato: "sorgerà una stella")

che corrisponderebbe al latino: «Unde dum temporibus illis per Balaam tam gloriose esset prophetatum: "Orietur stella ex Jacob [...]"» (Horstmann 1886, 213 e la variante alla n. 23).

---

<sup>20</sup> Czeszochowa, f. 1014, col. A.



C'è chi ha inteso quel «kariuszewy» come aggettivo appellativo di Balaam (Balaam detto Karyjusz, così dovremmo traslitterarlo),<sup>21</sup> chi lo ha inteso come un dativo di un nome proprio (profetizzò a Karyjusz);<sup>22</sup> ma da dove possa venire questo ipotetico appellativo per Balaam, non è stato dato di rintracciare, e va esclusa anche la possibilità che si tratti di un interlocutore del profeta, cosa che non trova sostegno nei passi veterotestamentari riguardanti Balaam. Escluderò anche che possa trattarsi di una deformazione del toponimo *Cariat-Husot*, dove Balaam pronuncia la prima profezia, che oltretutto non è quella citata (cfr. Numeri 22,39). Fatto sta che non esiste, o almeno io non ho trovato, alcun Cario, Carus, Karo o assonanti che si voglia, collegati in qualsivoglia modo con il Balaam veterotestamentario, né l'edizione Horstmann o altri manoscritti o stampe consultati recano una simile variante.<sup>23</sup>

Ma nel già citato esemplare latino dell'Accademia delle Scienze di Cracovia leggiamo, inequivocabilmente:

[...] unde dum temporibus illis per Balaam cary gloriose esset prophetatum: orietur [...] (PAU 1713, f. 196r)

Lezione condivisa con Kr 127 e con il manoscritto di Częstochowa:

[...] vnde dum temporibus illis per balaam carij gloriose esset prophetatum: orietur [...] (Kr 127, f. 63v; Częstochowa, f. 1011)

Il *Thesaurus* Teubneriano registra nell'*Onomasticon*, sotto il lemma *Cāres* («gens Asiae minoris»), il toponimo *Caria* e il corrispondente aggettivo *Cārius* (Teubneriana).<sup>24</sup> Il che però non risolve

<sup>21</sup> Brückner 1904, 18, che si limita a notarne l'assenza nel testo latino.

<sup>22</sup> Così Maria Bargiel, che però si limita ad annoverare la forma tra i dativi nel suo spoglio linguistico, senza entrare nel merito della traduzione (Bargiel 1969).

<sup>23</sup> A titolo d'esempio, alcune varianti: «Unde dum temporibus illis per Balaam esset prophetatum: "Orietur [...]"» (Danzica, PAN MAR F253, ff. 125r-125v e Danzica, PAN MAR F249, f. 93v); «Vnde dum temporibus illis per Balaam tam gloriose esset prophetatum: "Orietur [...]"» (Varsavia BN ms II 3013, f. 3r); «Wherefore in þat tyme þat Balaam so gloriouslich prophecyed of þe incarnacioun of oure lord Ihesu Crist and of þe sterre and seyde: "Orietur [...]"» (Londra, BM, Royal Ms, ed. Horstmann 1886, 7).

<sup>24</sup> È stata consultata anche l'edizione elettronica aggiornata.

nulla, né quanto a sintassi, perché nel testo occorre in genitivo, non in accusativo, né quanto a coerenza con il Balaam veterotestamentario, che nulla aveva a che fare con la Caria. Il traduttore polacco ha comunque polonizzato ‘regolarmente’ quel «carius» in «kariusz» (< carius < carii) e quindi in «kariuszewy» (se ha inteso il latino *carij* come aggettivo), senza badare né alla sintassi latina, né a quella polacca, o trasformando, in traduzione, il genitivo in dativo (sempre «kariuszewy», nella ambivalente ortografia antipolacca, leggi *kariuszewi*). Da dove però origini la lezione dei manoscritti di Cracovia e Częstochowa non è affatto chiaro.<sup>25</sup> A meno di non collegarla con la forma avverbiale *tam* che in una parte della tradizione, abbiamo visto, occorre giusto al posto di *carij*. Ora, da un punto di vista paleografico, non è così difficile scambiare il nesso ‘ca’ con ‘ta’ (o viceversa)<sup>26</sup> e il nesso ‘rij’ con ‘m’ (o viceversa). A rigore, *tam* (*tam gloriose*) dovrebbe essere una *lectio facilior* di *carii*, magari resa più possibile se un copista non ha messo i puntini sulle ‘i’ (ci sono in Kr 127 e in Częstochowa, ma non sulla ‘y’ di PAU 1713). Resta tuttavia l’ incongruenza dell’ accordo grammaticale (dovrebbe essere «per balaam carium»). Più azzardato sarebbe ipotizzare che un copista abbia invece letto, al posto di *tam*, un *carij* (aggiungendo poi i puntini), che senz’altro nulla gli diceva; non è tuttavia una soluzione da escludere a priori. A meno che quel luogo non sia stato a tal punto guasto, e allora probabilmente fin dall’ inizio della tradizione, che quel *carij* è tutto ciò che è rimasto di un periodo più lungo. Una possibilità debolmente suggerita da una parte della tradizione secondaria, segnata dalla traduzione rutena che recita:

про то коли чдсо ѡныи черє бладѣнѣ славниє бы пррковѣ оузындѣ  
звездѣ [...] (Peretc 1903, 3)

(così quando a quel tempo da Balaam Cristo gloriosamente venne profetato:  
sorgerà una stella)

dove è espresso, subito dopo Balaam, l’ oggetto della profezia.

<sup>25</sup> Sono grato al Professor Aldo Lunelli per i preziosi suggerimenti che mi ha dato in proposito discutendo con me della questione e mettendomi allo stesso tempo in guardia da affrettate conclusioni. Resta inteso che di quanto qui ipotizzato è responsabile solo lo scrivente.

<sup>26</sup> Nell’ esempio precedente la stampa di Guldenschaff del 1477 della *Historia Trium Regum* attesta la lezione *althan* al posto di *alchan*, errore originato proprio dallo scambio tra ‘c’ e ‘t’.

Rimando ancora, per la questione, alla postilla in calce a questo scritto. Allo stato attuale, tuttavia, non mi pare che resti altro che segnare il luogo, latino e polacco, con una *crux*, rimanendo però certo, a mio giudizio, il valore di errore significativo che unisce non solo i tre manoscritti latini, ma anche la traduzione polacca, sotto un unico ramo.

Ma ancora più interessante è il fatto che sia nel manoscritto dell'Accademia delle Scienze di Cracovia, che nel manoscritto della Biblioteca Jagellonica, la *Historia Trium Regum* sia seguita direttamente da una redazione del *Vangelo di Nicodemo* (i *Gesta Pilati*) caratterizzata da lezioni che non si trovano in nessun altro testimone noto e che attestano verisimilmente uno stato assai antico della tradizione latina, conservato in periferia. Non posso entrare in particolari, rimandando all'analisi di Izydorczyk (Izydorczyk-Wydra 2007),<sup>27</sup> ma cogente è il fatto che la traduzione polacca del *Vangelo di Nicodemo* (*Gesta Pilati*) che segue immediatamente la *Historia Trzech Króli* nel codice di Laurentius a Lasko derivi proprio, senza dubbio, da quella redazione attestata dai due manoscritti di Cracovia.

Izydorczyk e Wydra, però, conoscono solo il manoscritto della Jagellonica, da loro editato insieme alla traduzione polacca,<sup>28</sup> ma il manoscritto dell'Accademia delle Scienze tramanda alcune lezioni che palesemente sono alla base della traduzione polacca a fronte tuttavia di differenze giustificabili invece sulla scorta delle lezioni di Kr 127. In altre parole, nei passi in cui Kr 127 e PAU 1713 divergono, la traduzione polacca ora si accorda con KR 127, ora con PAU 1713. E non si tratta solo di varianti indifferenti, bensì di varianti significative. Si vedano gli esempi:

‘Widzielismy i wiemy dobrze, iżeś sie narodził z cudzołostwa, a w narodzeniu twym w Betlejem przez Heroda młodzianki jesteś pobił’. Jakoby tako rzekł: dla ciebie, gdyś sie ty narodził, Herod wiele dzieci młodych jest pobił. ‘A wiemy też, iż ociec twój, Jozef, a matka twoja Maryja, uciekli są byli

<sup>27</sup> Si veda anche la recensione di chi scrive, in corso di stampa su «Studi Slavistici» 2011.

<sup>28</sup> Questo perché il codice dell'Accademia Polacca delle Scienze è sfuggito a Izydorczyk, che non lo registra nella sua bibliografia (Izydorczyk 1993), accidente che comunque non toglie valore e importanza al suo lavoro. Per colmo della sfortuna, oltretutto, PAU 1713 tramanda ben due redazioni del *Vangelo di Nicodemo*. Della ‘seconda’ capiterà di parlare nella *Postilla*.

do Egiptu, dlatego czci zadnej nie mieli miedzy ludźmi'. (Izydorczyk-Wydra 2007, 53, 2.3)

(‘Abbiamo visto e sappiamo bene che tu sei nato da un adulterio e nella tua nascita a Betlemme attraverso Erode hai ucciso i fanciulli’. Vale a dire: per causa tua, allorché nascesti, Erode uccise molti fanciulli. ‘E sappiamo anche che il padre tuo Giuseppe e la madre tua Maria fuggirono in Egitto, per questo non ebbero alcun onore tra la gente’)

a fronte del passo latino tradito da Kr 127:

‘Bene vidimus quod ex fornicacione natus es. Et scimus quod pater tuus Ioseph et mater tua Maria fugierunt in Egiptum propter quod honorem non habuerunt in populo suo. Et in natiuitate sua [sic !] in Bethleem, per Herodem infantes interfecisti’ (Kr 127 = Izydorczyk-Wydra 2007, 53, 2.3)

che costringe gli editori a notare, oltre al commento aggiunto dal traduttore per spiegare la singolarità di quell’enunciato, il rimaneggiamento del testo («The Polish translation rearranges the order of sentences», Izydorczyk-Wydra 2007, 53, n. 7). Ma si veda il testo tradito da PAU 1713:

Bene vidimus quod ex fornicacione natus es, et in natituitate tua in betleem per herodem infantes interfecisti et scimus quod pater tuus Ioseph et maria fugierunt in Egiptum propter quod honorem non habuerunt in populo suo (PAU 1713, f. 229v)

che corrisponde esattamente all’ordine della traduzione polacca e tramanda anche la lezione corretta del pronome possessivo, che ci aspetteremmo in quel discorso diretto rivolto a Gesù (*in natiuitate tua / w narodzeniu twym*). Alla base della lezione di Kr 127 c’è palesemente un omoteleuto originato dalla ripetizione della congiunzione *et*,<sup>29</sup> ma è difficile, al momento, individuare la paternità sia dell’errore, sia della integrazione di quanto saltato. La questione potrà essere chiarita solo attraverso la disamina di tutte le varianti dei tre testi e la costruzione dello stemma, e non è nostro

---

<sup>29</sup> Si veda anche l’ordine dei fatti esposti nell’edizione di Tischendorf (Tischendorf 1876, 344-345 e apparato): «Quid nos videbimus? Primum quod ex fornicacione natus es: secundo quia in natiuitatem tuam in Bethleem infantum consummatio facta est: tertio quod pater tuus Ioseph et mater tua Maria fugerunt in Egiptum, eo quod non haberent fiduciam in populo».

compito in questa sede. Resta comunque certo che il traduttore polacco non traduceva da Kr 127<sup>30</sup> e neanche da PAU 1713, come si vedrà tra un momento. Intanto si vedano ancora un paio di casi di accordo tra traduzione polacca e PAU 1713 contro Kr 127:

‘Żyw jest Pan Bog, Bog Abraam i Bog Izaak, i Bog Jakob, izem to wszystko słyszali i widzielim onego wstępującego w niebo’ (Izydorczy-Wydra 2007, 79, 14.2)

(‘Vivo è il Signore Iddio, Dio di Abramo e Dio di Isacco, e Dio di Giacobbe, giacché tutto ciò udimmo e vedemmo lui ascendere in cielo’)

‘Viuit Dominus Deus Abraham et Deus Ysaac et Deus Iacob, quoniam ista vidimus et audiimus eum assumptum in celum’

(Kr 127 = Izydorczyk-Wydra 2007, 79, 14.2)

a fronte di PAU 1713:

‘Viuit dominus deus abraham et deus Isaac et deus Iacob quoniam ista audiimus et vidimus eum assumptum in celum’ (PAU 1713, f. 232v)

che non solo coincide con l’ordine dell’enunciato della traduzione polacca, ma tramanda anche la lezione giusta (subito prima, oltretutto, leggiamo in PAU 1713 e in Kr 127: «[...] vidimus eum ascendentem [PAU 1713: ascendentem] in celum»<sup>31</sup>).

E ancora:

A zatym dali jim jeść i pić, i złota, i srebra, i trzy męże, ktorzy do Galile<j>ej przewiedli, a glectowali w pokoju (Izydorczy-Wydra 2007, 79, 14.2)

(E così diedero loro da mangiare e da bere, e dell’oro e dell’argento, e tre uomini che in Galilea li ricondussero e accompagnarono in pace)

Et dederunt manducare et bibere et aurum et argentum et tres viros qui eos reduxerunt in Galileam in pacem (Kr 127 Izydorczy-Wydra 2007, 79, 14.2)

---

<sup>30</sup> Cosa che comunque viene rilevata dagli editori nel commento di alcuni passi.

<sup>31</sup> Gli editori di Kr 127 e della traduzione polacca non notano, in questo caso, né l’uno, né l’altro fatto.

A fronte di PAU 1713 :

Et dederunt eis manducare et bibere et aurum et argentum et tres viros qui eos in galileam reduxerunt in pace remiserunt (PAU 1713, f. 233r)

che corrisponde alla scansione delle due coordinate finali della traduzione polacca («do Galiljej przewiedli, a glejtowali w pokoju»)<sup>32</sup> e attesta anche il dativo del pronome personale *eis* (*jim*), là dove, in una traduzione letterale quale è quella con cui si ha a che fare, anche queste varianti secondarie possono avere valore.<sup>33</sup>

Tuttavia, come accennato prima, altri passi escludono una derivazione della traduzione da PAU 1713. Si veda il seguente, che attesta al tempo stesso sia la lezione di PAU 1713 che la lezione di Kr 127:

A tedy rzekł Piłat Żydom: “Powiedzcie wy mnie, jako ja to mam udziałać, gdy jestem starosta, a miałbych pytać krola” (Izydorczyk-Wydra 2007, 47, 1.2)  
(E disse allora Pilato ai Giudei: “Ditemi come io possa fare ciò, giacché sono un governatore e dovrei interrogare un re”)

Tunc dixit Pylatus Iudeis: ‘Quomodo possum ego, cum sum preses, regem interrogare’ (Kr 127 = Izydorczyk-Wydra 2007, 47, 1.2)

A fronte di PAU 1713:

Dicite michi quomodo ego sum eum [sic!] preses possum regem interrogare (PAU 1713, f. 229r)

Dove la traduzione polacca va dietro a PAU 1713 che tramanda l’esordio di Pilato (*Dicite michi* / *Powiedzcie wy mnie*), ma resti-

---

<sup>32</sup> Tant’è che nell’indice delle corrispondenze polacco-latino, al lemma ‘glejtować’ Izydorczyk e Wydra debbono aggiungere l’intero nesso (‘przywieść a glejtować’) ponendolo in corrispondenza del solo ‘reduco’ (Izydorczyk-Wydra 2007, 414), là dove con il germanismo della forma verbale ‘glejtować’ (< Gleit < Geleite, vale a dire la lettera credenziale di protezione), il traduttore traduce il latino ‘remittere’. Non potrà tuttavia sfuggire, in sede di *recensio*, che quel *remiserunt* attestato da PAU 1713 potrebbe essere una glossa a margine dell’esemplare che aveva sott’occhio il copista. Il traduttore polacco aggiunge evidentemente di suo la congiunzione ‘a’ (‘et’).

<sup>33</sup> Anche in questo caso gli editori non notano la discrepanza.

tuisce anche la lezione, corretta, di Kr 217 (*cum sum preses / gdy jestem starosta*), là dove PAU 1713 pasticcia non poco, leggendo dal suo esemplare *eum* invece che *cum*,<sup>34</sup> con un ordine inverso (*sum eum*), sì che il periodo non restituisce senso alcuno.

Si veda ora, nello stesso capitolo, un caso di accordo tra traduzione polacca e Kr 127 contro PAU 1713:

A zaprawdę widząc to Żydowie przewrotni, niewierni, co udzielał on poseł, wołali są z gniewem do Piłata [...] (Izydorczyk-Wydra 2007, 47, 1.2)

(E in verità vedendo i Giudei infidi, menzogneri, quel che aveva fatto il messo, gridarono con furore a Pilato)

Videntes autem Iudei quod fecisset cursor, clamauerunt cum furore ad Pylatum [...] (Kr 127 = Izydorczyk-Wydra 2007, 47, 1.2)

là dove PAU 1713 non attesta *cum furore* («clamauerunt ad Pylatum», f. 229r), mentre gli appellativi denigrativi contro gli Ebrei sono farina del sacco del traduttore.<sup>35</sup>

E, ancor più cogente:

Czemuś głosem wielgim nie rzekł jemu, iżby przyszedł ku tobie? (Izydorczyk-Wydra 2007, 47, 1.2)

(Perché non gli hai detto attraverso il bando di farlo venire a te?)

Quare sub voce preconaria non fecisti eum venire ad te, sed per cursorem? (Kr 127 = Izydorczyk-Wydra 2007, 47, 1.2)

mentre in PAU 1713 si legge:

Quare sub voce preconaria non fecisti eum venire ad cursorem (PAU 1713, f. 229r).

Quanto detto consente almeno di chiarire, spero definitivamente, alcuni punti.

---

<sup>34</sup> In PAU 1713 si legge senza fallo, mi pare, *eum*, ma la confusione può essere possibile.

<sup>35</sup> Come giustamente notano gli editori (Izydorczyk-Wydra 2007, 47, n. 10).

1) Non paiono esserci dubbi sul fatto che le traduzioni polacche della *Historia Trium Regum* e del *Vangelo di Nicodemo (Gesta Pilati)* che la segue siano state condotte a partire da un codice latino che tramandava, uno di seguito all'altro, i testi della *Historia* e dei *Gesta Pilati*, appartenenti ciascuno a un ramo ben caratterizzato delle relative tradizioni manoscritte.

2) Il ramo, certo, delle rispettive redazioni latine della *Historia Trium Regum* e del *Vangelo di Nicodemo (Gesta Pilati)* da cui derivano le relative traduzioni polacche tramandate dal codice di Laurentius a Lasko;

3) la totale accidentalità della traduzione polacca dei *Gesta Pilati* che seguono la traduzione della *Historia Trium Regum*, scambiate dal traduttore polacco come prosiegua della stessa *Historia*.

4) La ragionevole certezza, dunque, che le traduzioni polacche della *Historia Trium Regum* e dei *Gesta Pilati* siano uscite dalla stessa identica penna (anche in considerazione della prassi traduttoria, sulla quale non posso dilungarmi).<sup>36</sup>

5) la possibilità di precisare, attraverso la collocazione completa dei tre esemplari latini della *Historia* e dei *Gesta Pilati* (in questo caso solo i due che la tramandano, naturalmente)<sup>37</sup> e delle traduzioni polacche (vale a dire la tradizione indiretta), le relative posizioni stemmatiche.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Caratteristica notata a più riprese da tutti quelli che se ne sono occupati; a titolo indicativo si veda Brückner 1899, 372 e Bargiel 1959, 26 sgg.

<sup>37</sup> Il manoscritto di Czestochowa tramanda, subito dopo la *Historia Trium Regum*, una narrazione sulle vicende di Pilato (si veda la descrizione del manoscritto in Kaliszuk 2005, 71-72).

<sup>38</sup> Jerzy Kaliszuk, nel suo fondamentale studio sulla tradizione del culto dei Magi in Polonia, aveva stabilito, utilizzando il sistema della tassonomia numerica per individuare il grado di somiglianza tra i testimoni di una data opera, un collegamento tra i tre manoscritti latini di cui si è trattato qui. Devo ammettere che, pur avendo l'autore scelto per la comparazione passi non particolarmente significativi, ancorché in gran numero, i risultati a cui è pervenuto vengono qui confermati, almeno in questo caso, attraverso l'analisi testuale condotta con il metodo tradizionale. Si veda anche la mia recensione a Kaliszuk (Piacentini 2007).



*Una postilla non superflua su Carius/Karyjusz*

Per una singolare coincidenza leggiamo di un *Carius* nell'altra redazione del *Vangelo di Nicodemo* tradita da PAU 1713 (si veda la nota 28 in questo articolo), testo vergato con una certa sciatteria ai ff. 312r-323v. Si tratta, qui, di deformazione (ancora una volta per errore paleografico) del *Carinus* attestato dalla tradizione nella *Descensus*. La prima occorrenza è al foglio 318r, quando *Carinus* e *Leucus* vengono condotti a Gerusalemme per testimoniare della loro resurrezione: «[...] 'a mortuis dicite nobis quomodo resurrexistis'. Hec coniurationes audientes carius et lenchus<sup>39</sup> [...]». La seconda occorrenza si legge al foglio 321r: «Hec sunt diuina sacra misteria que vidimus et audiuius ego carius et lencius frater meus germanus amplia non sumus permissi enarrare cetera misteria domini». La terza occorrenza del nome è: «[...] omnia scribentes per singulas themas carte surrexerunt Carius Annas et Cayphas et gamaliel similiter et lenaus quod scripsit thema carte dedit in manus Nicodemi [...]» (f. 321v). A titolo di orientamento per questo periodo sconclusionato si veda l'edizione Tischendorf: «[...] omnia scribentes in singulos tomos chartae, surrexerunt. Karinus autem quod scripsit, dedit in manus Annae et Caiphae et Gamalielis; similiter et Leucius quod scripsit, dedit in manus Nicodemi [...]» (Tischendorf 1876, 408). L'ultima occorrenza è ancora al foglio 321v: «Ista omnia admiranda carini et lency dicta admirantes omnes in sinagoga iudei ad invicem dixerunt [...]».

Quanto sopra, a dimostrazione piuttosto della possibilità di leggere *Carinus* come *Carius* (basta non vedere la 'n' abbreviata).

Wiesław Wydra traslitterò a suo tempo entrambe le 'parti' della traduzione polacca del *Vangelo di Nicodemo* per la fondamentale antologia di testi apocrifi polacchi (*Caly świat* 1996), sostituendo così, opportunamente, la vecchia trascrizione di Vrtel-Wierczyński (Vrtel-Wierczyński 1933). Nella traduzione della seconda parte, quella, ricordiamo, che segue la *Sprawa chędogo* e che comprende anche il *Descensus*, troviamo appunto il nostro *Carinus*, adattato regolarmente in *Karynus* (p. 342, 353 due volte). Questa tradu-

---

<sup>39</sup> Si vede bene che il copista non capiva la grafia del suo esemplare e ha cercato di imitare maldestramente il *ductus*, così che quel che esce fuori è una via di mezzo tra un nesso 'ch' e una 'd', né l'uno né l'altro coerenti con il *ductus* del copista. La mia trascrizione *lenchus* è dunque una delle due impossibili soluzioni.

zione non deriva, mi pare a prima vista, dal *Vangelo di Nicodemo* vergato ai fogli 312r-323v di PAU 1713 o dall'esemplare da cui è stato copiato. Ma paradossalmente, proprio nella quarta e ultima occorrenza di Carinus in PAU 1713, quella cioè giusta, nel luogo corrispondente della traduzione polacca si legge Karyjusz: «Ty wszystkie dziwy i rzeczy Karyjusza i Lencyjusza usłyszawszy wszystko zgromadzenie żydowskie pospolu rzekli [...]» («Tutte queste meraviglie e racconti di Karyjusz e Lencyjusz ascoltate, l'intera folla giudea disse all'unisono...»; *Caly Świat* 1996, 354).

*Karynus/Karyjusz* e *Leucyjusz/Lencyjusz* come *Carinus/Carius* e *Leucius/Lencus* altro non sono qui che varianti fluttuanti e imprevedibili. Così come del tutto fortuita è la somiglianza del *Carius/Karyjusz* della *Historia Trium regum* con il *Carius/Karyjusz* del *Vangelo di Nicodemo*.

#### Bibliografia

- Bargieł 1959 M. Bargieł, *O lokalizacji i różnicach językowych Sprawy chędogiej i Ewangelii Nikodema*, «Rozprawy Komisji Językowej», 1959, pp. 9-32.
- Bargieł 1969 M. Bargieł, *Cechy dialektyczne polskich zabytków rękopiśmiennych pierwszej połowy XVI wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969 [Prace Językoznawcze, 55].
- Behland 1968 M. Behland, *Die Dreikönigslegende des Johannes von Hildesheim. Untersuchungen zur niederrheinischen Übersetzung der Triere Handschrift*, W. Fink, München 1968.
- Brückner 1899 A. Brückner, *Z rękopisów petersburgskich. III. Powieści*, «Prace Filologiczne», 5 (1899), pp. 380-390 (*Historija Trzech Króli*, pp. 368-390).
- Brückner 1904 A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce. Apokryfy średniowieczne*, Część druga, Kraków 1904.
- Brückner 1933 A. Brückner, *Nowe teksty staropolskie*, «Pamiętnik Literacki», 31 (1933), pp. 390-398.

- Cały świat* 1996 *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wydali Wojciech R. Rzepka i Wiesław Wydra, wstęp napisała Maria Adamczyk, Warszawa-Poznań 1996.
- Horstmann 1886 C. Horstmann, *The Three Kings of Cologne. An Early English Translation of the Historia Trium Regum by John of Hildesheim*, edited from the mss., together with the latin text, by C. Horstmann, London 1886 [intr. alle pp. V-XXI, testi inglesi alle pp. 2-205, testo latino alle pp. 206-313].
- Izydorzyc 1993 Z. Izydorzyc, *Manuscripts of the Evangelium Nicodemi. A Census*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1993.
- Izydorzyc-  
Wydra 2007 *A Gospel of Nicodemus Preserved in Poland*, Introduction and Notes by Z. Izydorzyc and W. Wydra. Polish Version from the Codex of Laurentius of Łask ed. by W. Wydra. Latin Version from Kraków, Biblioteka Jagiellońska Ms 1509 ed. by Z. Izydorzyc, Brepols Publishers, Turnhout 2007.
- Kaliszuk 2005 J. Kaliszuk, *Mędrzy ze wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Efekt, Warszawa 2005.
- MdV 1952 U. Monneret de Villard, *Le leggende orientali sui Magi evangelici*, Città del Vaticano 1952.
- Peretc 1903 В. Н. Перетц, *Повѣсть о трехъ короляхъ вохвахъ въ западно-русскомъ спискѣ XV вѣка*, С.-Петербургъ 1903.
- Piacentini 1997 M. Piacentini, *Da Colonia a Mosca: un viaggio dei Re Magi tra XIV e XVI secolo*, in *Polonia, Italia e culture slave: aspetti comparati tra Storia e Contemporaneità*, Atti del Convegno dei polonisti italiani in memoria di Bronisław Biliński, a cura di L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki, Accademia Polacca delle Scienze, Varsavia-Roma 1997, pp. 29-43.

- Piacentini 2000 M. Piacentini, *Materiali per una edizione critica della traduzione polacca della Historia Trium Regum di Johannes da Hildesheim*, Tesi di dottorato in Slavistica, Roma 2000 (inedita).
- Piacentini 2007 M. Piacentini, recensione a J. Kaliszuk, *Mędrzy ze wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2005, «Europa Orientalis », 26 (2007), pp. 381-384.
- Sjöberg 1978 A. Sjöberg, *Historia Trium Regum. Einige Kommentare zu den slavischen Übersetzungen*, in *Studia Linguistica Aleksandro Vasilii Filio Issatschenko a Collegis Amicisque oblata*, Lisse 1978, pp. 387-395.
- Teubneriana *Thesaurus linguae latinae* editus auctoritate et consilio Academiarum quinque germanicarum..., Onomasticon, volumen II, C, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1907-1913.
- Tischendorf 1876 C. De Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, adhibitibus plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus collegit atque recensuit Constantinus de Tischendorf, editio altera, Hermann Mendelssohn, Lipsiae MDCCCLCCVI.
- Vrtel-Wierczyński 1933 S. Vrtel-Wierczyński, *Sprawa chędogo o męce Pana Chrystusowej i Ewangelja Nikodema*, Poznań 1933.



Людмила СТАРИКОВА

У ИСТОКОВ РУССКО-ИТАЛЬЯНСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

О том, что в 1730 году у русского императорского двора возникла мысль о приглашении в Россию итальянских актеров, которые прибыли в начале 1731 года, историки – и русские, и итальянские – знали давно и считали, что именно с этого момента начались театральные связи наших стран.

Однако истоки этих контактов нужно искать еще в середине XVII века – тогда между русским царем Алексеем Михайловичем и герцогом тосканским Фердинандом установились довольно тесные и обоюдовыгодные дипломатические и торговые сношения. В 1650-е годы Флоренцию (также Венецию и другие итальянские города) посетили несколько русских неофициальных послов, гонцов и официальных посланников. Зная, что во время их пребывания во Флоренции и Венеции происходили театральные представления, можно предположить, что они могли на них присутствовать. Возвратившись, посланцы докладывали русскому государю обо всем виденном за границей, в том числе, вероятно, и о спектаклях при дворах итальянских правителей. Есть основания считать, что именно эти рассказы повлияли на желание царя Алексея Михайловича завести такую же «потеху» у себя в Москве (оформившуюся в 1672 году в виде первого на Руси придворного театра, просуществовавшего до самой смерти государя в январе 1676-го).

В 1654-1655 годах в Венеции и Флоренции побывал от царя Алексея Михайловича «торговый иноземец» Иван Гебдон, и тосканский герцог «завал его к себе трижды» (РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 5, л. 1), спрашивал о Московском государстве и русском царе, желая установить торговые отношения между Тосканой и Москвой. Вероятно, не случайно, что именно И. Гебдону, которому поручались многочисленные миссии по

закупке иностранных товаров и вербовке на русскую службу всевозможных специалистов и мастеров, царь указывал уже в 1657-1658 годах и позже «призвать в Московское государство мастеров комедию делать» (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, д. 118, ч. 5, л. 48).

В 1656-1657 годах Флоренцию посетили проездом в Венецию русские посланники Иван Иванович Чемоданов и Алексей Посников, очень радушно и с большим почетом встреченные герцогом тосканским Фердинандом. Они оказались во Флоренции и Венеции (также, как и И. Гебдон) в период карнавала, когда активизировалась и театральная жизнь,<sup>1</sup> которой и они могли стать свидетелями.

В 1659-1660 годах специально во Флоренцию было отправлено посольство Василия Богдановича Лихачева и Ивана Фомина, удостоившееся пышного торжественного приема. Они находились во Флоренции также в момент карнавала и имели возможность увидеть три разных театральных представления (см. примеч. 7).

Из сообщений очевидцев, видевших итальянские спектакли в 1650-е годы, до нас дошло только одно подлинное, зафиксированное письменно, свидетельство, относящееся к посольству посланника Василия Лихачева и дьяка Ивана Фомина, находившихся при дворе герцога Фердинанда во Флоренции с 12 января по 15 февраля (вероятно, старого стиля) 1760 года. Вот оно:

[...] О комидиях.

Князь приказал играть; объявились палаты и, бив, палата и вниз уйдет; и того было шесть перемен; да в тех же палатах объявилось море колеблемо волнами, а в море рыбы, а на рыбах люди ездят; а вверху палаты небо, а на облаках сидят люди; и почали облака с людьми на низ опущаться, подхвата с земли человека под руки, опять в верх пошли; а те люди, которые сидели на рыбах, туда ж поднялись за теми на небо. Да спущался с неба же на облаке сед человек в корете, да против его в

<sup>1</sup> В Венеции 1650-х годов было пять больших оперных театров: Teatro San Cassiano, Teatro San Salvador, Teatro SS. Giovanni e Paolo, Teatro S. Moisè, Teatro Novissimo; и несколько маленьких, например, S. Samuele (открыт в 1655 году), S. Apollinare, S. Gregorio, S. Satin (они назывались именем святых по названию прихода в котором располагались). См. Enciclopedia dello spettacolo 1956-1962; Glover 1978; Mangini 1974; Rosand 2007; The New Grove Dictionary of Opera 1992.

другой корете прекрасная девица, а аргамачки под коретами как быть живы, ногами подрягивают; а князь сказал, что одно солнце, а другое месяц.

А в иной перемене в полате объявилось поле полно костей человеческих и враны [вороны – Л. С.] прилетели и почали клевать кости; да море же объявилось в палате, а на море корабли небольшие и люди в них плавают.

А в иной перемене объявилось человек с 50 в латах и почали саблями и шпагами рубиться, и из пищалей стреляти, и человека с три как будто и убили; и многие предивные молодцы и девицы выходят из занавеса в золоте и танцуют; и многия диковинки делали: да вышел малый и почал просить есть, и много ему хлебов пшеничных опресночных давали, а накормить не могли.

А та игра делана до Посланников за 8 недель, а стала де она в 8000 ефимков.

Такова же комедия послана в дар к испанскому королю, как сын у него родился.

А комидий было при нас во Флоренске три игры разных (Древняя Российская Вивлиофика 1788, 350).

Это отрывок из текста, впервые опубликованного Н. И. Новиковым в 1788 году в одной из частей Древней Российской Вивлиофики, под названием *Статейный список Посольства Дворянина и Боровского наместника Василья Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) годе* (Древняя Российская Вивлиофика 1788, 339-359). На основании его на протяжении нескольких веков судили об образовательном и культурном уровне русских дипломатов того времени (отмечая наивность их восприятия, явную неосведомленность в данной области и культурную ограниченность).

Тщательное изучение процитированного описания виденного спектакля и других документов, относящихся к этому посольству, породило сомнение в том, что это подлинный статейный список данного посольства.

Но изложим все по порядку.

Итак, при любом посольстве обязательно велся, так называемый *Статейный список*, то есть подробный дневник (он же отчет) обо всех событиях, беседах, переговорах, обсуждаемых вопросах, возникавших проблемах и разногласиях, достигнутых соглашениях и тому подобном; при этом существовала, по всей видимости, определенная



степень официальной допустимости неофициальных сведений, помещаемых в этот статейный список. И от данного посольства мы имеем, сохранившийся до сих пор, подлинный *Статейный список Посланников Василья Лихачева и дьяка Ивана Фомина бытности их во Флоренции с благодарением за учиненное российским в Венеции бывшим посланником Чемоданову и Посникову вспоможение и с объявлением, что государь по желанию Флоренского князя дозволяет коммерцию его подданным иметь в России и икряной промысл не иному кому как тем же откупщикам Флорентинцам отдан будет, и чтоб равным образом отпускаемо было из Флоренции прямою ценою и без пошлинно все то, что про государев обиход надобно будет (7167/1659 июня 23 – 11 июня 1660)* (РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 1). Но в этом *Статейном списке* не оказалось совсем никакого упоминания о присутствии посланников на театральном представлении и его описания.

Так что же тогда опубликовал Н. И. Новиков? Этим вопросом задавался еще в 1840 году профессор М. П. Погодин (редактор *Русского исторического сборника*): «Новиков в российской вивлиофике напечатал извлечение из одного статейного списка; наказ, данный посланникам, их отписки, грамота Фердинанда и другие бумаги, объясняющая это посольство, ему не были известны. Впрочем, у Новикова находятся некоторые подробности, которых нет в статейном списке и других бумагах. Должно предполагать, что у него был другой список, может быть, фамильный, сохранившийся у наследников Лихачева или Фомина. Добросовестность Новикова при издании древних актов известна каждому» (*Русский исторический сборник 1840*, 324).

Действительно, «добросовестность Новикова» подтвердилась в данном случае тем, что был обнаружен «древний акт», текст которого почти идентичен документу, опубликованному им в 1788 году. Он хранится в том же Архиве (где и подлинный *Статейный список*) – это дело под названием *Описание Посольства Боровского наместника Василья Лихачева во Флоренцию. 1659* (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1., д. 142).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Название этого дела написано только на бумажной обложке из синей канцелярской бумаги (супере), покрывающей переплет.

При сличении этого документа (*Описание посольства*) с текстом, опубликованным в *Древней Российской Вивлиофике*, выявились очень незначительные несовпадения, но считать его подлинником, которым пользовался Н. И. Новиков при издании нельзя. И дело даже не в том, что *Описание* само было переписано с какого-то подлинника XVII века в XVIII столетии (о чем речь пойдет ниже). Среди незначительных несовпадений, относящихся к отдельным предложениям, буквам и словам, есть одно, само по себе также не важное, совсем не искажающее смысл и содержание текста, но свидетельствующее о том, что не с *Описания* публиковал свой текст Новиков. Так в *Описании* месяцы написаны: «сентябрь, ноябрь, декабрь» (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1., д. 142, л. 2, 3 об., 4), а у Новикова: «септемврий, ноемврий, декемврий» (*Древняя Российская Вивлиофика* 1788, 341). А поскольку *Описание* появилось ранее публикации в *Древней Российской Вивлиофике*, мы можем предположить, что, либо эти два текста имели один подлинник, при переписке которого в одном тексте было допущено преднамеренное изменение написания названия месяца (вряд ли это может относиться к Новикову); либо эти два почти идентичных текста копировались с разных списков-копий одного подлинника.

При сличении же *Описания посольства* с подлинным *Статейным списком* выявились многочисленные несовпадения и несоответствия. Относятся они и к мелочам, как, например, несоответствия чисел (которые, кстати, в подлинном *Статейном списке* обозначены древнеславянскими буквами, как писалось на Руси в XVII веке, а в *Описании* арабскими цифрами, как было принято в России с начала XVIII века), так и в принципиальных моментах. Отличаются они и по внешней форме.

Подлинный *Статейный список* представляет собой объемистую рукописную книгу в 356 листов (в 4-ю долю листа) в переплете (который из-за плохой сохранности был реставрирован в 1940-е годы и утратил следы первоначального материала). *Статейный список* писал обычно посольский подьячий, которых в данном посольстве было два: «московский» Степан Полков и «двинский», взятый «от Архангельского города» Панкрат Кулаков.

*Описание* переплетено в красный сафьян с золотым теснением орнаментального рисунка по краям по всему

периметру и на корешке; содержит всего 24 листа (во 2-ю долю листа), написанных одной рукой аккуратным красивым почерком, занимающим только правую половину всего поля листа, левая оставлена пустой (вероятно для заметок). По внешнему виду – это, так называемый, подносной экземпляр. Бумага, на которой он написан, голландского производства, датируется концом 1720-х годов,<sup>3</sup> бывшая в России особенно в употреблении в 1730-е годы. Поэтому сразу же напрашивалось предположение, что именно в эти годы *Описание* и было переписано с какого-то подлинника XVII века. Тем более, что в 1730-е годы могла появиться необходимость переписать этот документ вместе с другими подобными.

В 1730-е годы царствовавшая тогда в России императрица Анна Иоанновна решила переиздать *Уложение* царя Алексея Михайловича (важнейший государственный документ его эпохи), при котором намеревались напечатать и «жизнеописание» государя. Для его составления велено было в архивах Коллегии иностранных дел и Посольского приказа «приискывать» подлинные документы тех времен, в том числе, о дипломатических сношениях тогдашней Руси с иностранными государствами, при этом оговаривалось: «Но потребно списывать статейные списки самого старинного штилю, [...] чтоб по слогу и наречию старому куриозны или любопытны были, [...] но чтоб и невелики были» (РГАДА, ф. 180, оп. 1, д. 15, л. 221). Они разыскивались в Петербургском и Московском архивах и отсылались «для любопытства Ея Императорского Величества о старинном языке и стиле» (там же, д. 16, л. 38). В этой связи, вероятно, и возникла необходимость переписать и подлинный *Статейный список* посольства В. Лихачева во Флоренцию. Получилась довольно объемная в 93 листа копия – *Список со статейного списка* (переплетенный в коричневую кожу с золотым тиснением, размером во 2-ю долю листа, сохранившийся до нашего времени) (РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 2). Но вместе с тем переписали, вероятно, еще и «невеликий», с множеством «куриозных» деталей, другой документ от этого же посольства – *Описание посольства*. Примечательно, что именно во второй половине 1730-х годов тема дипломатических сношений России и Флоренции стала

---

<sup>3</sup> Голландская бумага с филигранью PP («Pro Patria» с литерами «G & I Honig»), Т. б. Naewood № 3696-3699 (1724-1726 гг.).

вновь актуальной. Вдобавок, именно в 1730-е годы при русском дворе актуальной являлась и тема итальянского театра (в связи с пребыванием с 1731 года итальянских трупп в России).<sup>4</sup>

Однако, имеющееся у нас *Описание* было переписано позже (хотя бумага более раннего времени, как уже говорилось). Тщательное исследование переплета и почерка этого документа позволили датировать его 1770-ми годами.<sup>5</sup>

Теперь нужно представить, чем текст *Описания* отличается от подлинного *Статейного списка*, и постараться ответить на вопрос: является ли *Описание* сокращенным вариантом подлинного *Статейного списка* (или даже компиляцией с

---

<sup>4</sup> Сохранился один любопытный документ того времени – *Перевод шутошного письма к флорентинскому герцогу от придворного российского шута Петра Мира*, датированный 13 января 1736 г. (АВПРИ, ф. 88, оп. 1, д. 3. Опул.: Документальная хроника 1996, 267-268, № 145). Пьетро Мира – итальянский артист комедии дель арте, скрипач-виртуоз приехал в Россию в 1732 г. и вскоре приобрел особую симпатию императрицы Анны Иоанновны, состоя при ней в качестве одного из любимых шутов.

<sup>5</sup> Абсолютно идентичные переплеты (с той только разницей, что переплет *Описания* красный сафьяновый, а прочих дел – коричневый кожаный) находятся у документов *Именные указы и повеления Кабинета Ея Императорского Величества* Главной Соляной конторе за 1768-1772 годы (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXX, оп. 1, д. 90, кн. 31-35). Почерк близкий к почерку *Описания* и абсолютно идентичный ему встречается во многих архивных делах и других фондах, начиная с 1768 г. и, кончая концом 1770-х годов (например, в указанном фонде: в кн. 31 – л. 26, 27 – за 1768 г.; в кн. 78 – л. 17, 58, 65, 67, 69 – за 1778 г.). Можно предположить, что это *Описание посольства* переписывалось (с подлинника XVII века или уже с его копии) для сына Екатерины II великого князя Павла Петровича. Известно, что еще в начале XVIII в. (а может и в конце XVII-го) старинные статейные списки переписывались для царственных отпрысков. Так Н. И. Новиков сообщал о публикуемом им *Статейном списке* И. И. Чемоданова: «Статейной список посольства в Венецию печатан с находящейся у меня рукописи, писанной старинным почерком в четверть листа; в начале оной книги на белом листе подписано женским старинным почерком тако: Книга Статейной список Великаго князя Петра Алексеевича» (Древняя Российска Вивлиофика 1788, 339). *Описание* могли переписать для Павла Петровича в связи с предполагавшимся путешествием его в Европу, в которое он отправился со второй супругой Марией Федоровной в начале 1781 г. под именем графов Северных. Среди прочих стран и городов они посетили Флоренцию и герцога Тосканского Леопольда.

него, сделанной в XVIII веке), или оно переписано с самостоятельного подлинного документа XVII века (который к настоящему времени утрачен или пока не обнаружен), относившегося также к тому же посольству?

В *Описании* отсутствует многое, дотошно зафиксированное в *Статейном списке*, это касается, по большей части, официальных церемоний и (говоря современным языком) протокольных подробностей посольства. Но зато вставлено многое, чего не оказалось в подлинном *Статейном списке*, прежде всего, относящееся к иноземному быту, нравам, разным заморским диковинкам, к происшествиям, о которых послы не считали возможным или нужным, сообщить в официальном документе, в том числе, и описание виденного театрального представления.

Приведем наиболее яркий пример такого несоответствия. Так в подлинном *Статейном списке* подробно описан один из самых напряженных моментов посольства, чуть было не сорвавший всю его миссию. Вскоре по приезде посланников во Флоренцию, почти сразу после первой официальной аудиенции у герцога Фердинанда от посланников настоятельно потребовали: «быв у него, ийти б вам ко княгине и к сыну, и к братьям ево» (РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 1, л. 129-142). Это вызвало возмущенный отпор у русских дипломатов, так как они считали, что посланы именно и только к Флоренскому князю: «идти нам не пригоже, потому что по указу великого государя нашего царского величества посланы мы к Грандуке, а не к сыну и братьям ево» (там же), – не говоря уже о княгине, то есть, герцогине! Посланникам определенно сказали, что «здесь де так чин ведетца [...] и то де вы учините высококчестнейшему князю нашему великое безчестье и позор», и что все приезжающие послы так делают (включая бывших в 1657 году русских посланников И. И. Чемоданова и дьяка А. Посникова). Однако Василий Лихачев и Иван Фомин ответили, что иные послы и посланники для них «все не образец». Этикетные препирательства продолжались несколько дней с угрозами от Фердинанда, что в случае не выполнения его требования, он их «вышлет из палат своих»; отошлет их из страны без отпускной аудиенции и без грамоты, напишет русскому царю об их упрямстве и т. д. Но посланники твердо стояли на своем, заявляя, что они приехали во Флоренцию от «великого государя всея Великия и Малыя и

Белыя России самодержца», а не от себя и поступают так, как им указано, и, отпустив их, не выслушав дела, с которым их прислал царь, герцог нанесет великую обиду, прежде всего Алексею Михайловичу. Фердинанд смирился, так как речь шла об уступке русским царем флорентийским купцам промысла черной икры на будущие пять лет (в обход промышленникам других стран) и разрешении «повольной торговли» подданным Тосканы в русских городах и в Москве. Конфликт был заглажен, и русские посланники в ответ на визиты братьев герцога, его сына Козимо и «кавалера», посланного от герцогини, нанесли сами визиты родственникам герцога (включая «княгиню»). После чего посланникам предложили «погулять в иных княжих полатах и в них строенья посмотреть [...] погулять в казенных ево палатах, где ево казна [...] за городом на пушечном дворе» (там же, л. 163, 174, 177).

В *Описании* же сразу после упоминания о приезде во Флоренцию следует живописание увиденных диковинок и красот: «Января в 12 число въехали в город Флоренск; после встречи в город принял и на княжой двор поставил брат княжий Матиас, и стояли на княжом дворе неделю. А на дворе палаты о осми жильях с 250; а во всех запоны драгия и столы аспидные, писаны золотом травы; а палаты подписаны золотом, а чернильница, из чего писали, золотая фунтов в тридцать; а вместо песка руда серебряная. А креслы крыты бархатом участочным; а отходы (отхожее место, т. е. туалет – Л. С.) крыты бархатом флоренским, выпражняют их по вся дни. [...] А оного княжова двора древа кедровья и кипарисныя и благоухание велие. А о Крещении жары великие, у нас на Руси таково и о Иванове дне. Яблоки великие и лимоны родятся по дважды годом; а зимы во Флоренске не бывает ни одного месяца. Царского величества посланникам бил челом князь, чтобы они пожаловали посетили в полатах братию его и княгиню и сына его Косму; и посланники в палатах у них были и с ними виталися» (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, д. 142, л. 9 об.-10). Далее в *Описании* следуют многочисленные перечисления виденного: в «казанной» и «оружейной» палатах, на «оружейном» и «конюшенном» дворах; настольных украшений во время угощения у герцога; бала, где «ночь всю танцовали сам князь и сын, и братья, и княгиня»

(там же, л. 13). И затем следует пункт «о комедиях», процитированный в начале нашей статьи (там же, л. 13 об.).<sup>6</sup>

Благодаря итальянским источникам, мы можем установить, что русское посольство присутствовало на представлении оперы *Гипермнестра* (*L'Hypermnestra*). Она была заказана кардиналом Джiovанни Карло композитору Франческо Ковалли и поэту Джiovанни Андреа Монилья по случаю рождения (в 1657 г.) наследника престола у короля Испании Филиппа IV. Впервые опера была представлена во Флоренции 12 июня 1658 года в театре Пергола (Moniglia 1658). Существует, изданное в том же году, подробное описание всех сцен оперы (*Hypermnestra* 1658). По этому изданию мы можем понять, какие сцены запомнил и описал русский зритель, присутствовавший на спектакле этой оперы.

Во-первых, это: «Пролог. На облаках появляется Дворец Солнца. Венера и Солнце спускаются на своих колесницах и славят Герцога Тосканского. Затем сцена быстро переменяется и представляет море и все славят новорожденного сына короля Испании.

Действие второе. Взятие города Арго. На сцене представлен штурм городской крепости с участием множества солдат и орудий. Разыгрывается ожесточенный бой: бьют барабаны, гремит артиллерия, падают убитые и раненные.

Сцена 13. Грот Вулкана. Представляется морской пейзаж со скалами и пещерой Вулкана, кишашей циклопами и прочими чудовищами. Приплывает Купидон верхом на дельфине, подхватя героя, улетает на небо.

Сцена 19. Лагерь Линсео. Среди буколического ландшафта громоздятся руины, поросшие лесом, и холмы у стен Арго, где хозяйничают вороны, создавая печальное зрелище».

Кроме оперы посланники присутствовали еще на двух театральных представлениях,<sup>7</sup> а также смотрели «строю и

<sup>6</sup> Кстати, в публикации у Новикова этот пункт написан: «о комидиях», а в *Описании* – «о комедиях».

<sup>7</sup> После *Ипемнестры*, вероятно, была представлена комическая опера *Служанка госпожа* Доменико Англези (*La serva nobile*, libretto G. A. Moniglia, Pergola, Florence 1660, Accademia degli Immobili). В 1657-1659 годах были поставлены три оперы Якопо Мелани: 1657: *Il Potesta di Colognole*, libretto G. A. Moniglia, dramma civile, 1658; *Il pazzo per forza*, libretto G. A. Moniglia, dramma civile rusticale, 1659; *Il vecchio balordo* (*Il vecchio burlato*), libretto G. A. Moniglia, dramma civile (см. Enciclopedia

игры ратного дела» (т. е. карусель – Л. С.) (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, д. 142, л. 14 об.-15).

Из *Описания* мы узнали и еще одну довольно пикантную подробность, не отраженную в подлинном *Статейном списке*: «Флоренского князя княгиня била челом посланникам, чтобы ей сделали по русскому обычаю две шубки, чем ей подарить новобрачную невестку свою; и они шубки сделать велели под камкою и под тафтою, у одной исподь (изнанка – Л. С.) горностаи, а у другой белей (из белки – Л. С.); и вздела на себя и дивилась, что урядно выделали» (там же, л. 15).<sup>8</sup> И после сообщается еще интересная информация, относящаяся к будущей свадьбе: «Княжому сыну Косме готовили полату, написана вся золотом, а стены обивали бархатом флоренским полоса, а другая участки на золоте турецкие, а длиною полосы в три сажени; а полос со сто, где быти с новобрачною» (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, л. 15).<sup>9</sup>

Если же в целом оценить содержание подлинного *Статейного списка* и *Описания*, то в первом поставлены акценты политико-дипломатические, а во втором – культурно-бытовые.

Кто же мог быть автором этого *Описания* (являющегося по существу дневником русского путешественника середины XVII века)? Обратимся к основным участникам этого посольства: посланник Василий Богданович Лихачев и дьяк Иван Фомин, дворянин Никита Кишкин (второй дворянин Иван Власов, бывший в посольстве с И. Чемодановым и

---

dello spettacolo 1956-1962, IX, col. 1544-1548; The New Grove Dictionary of Opera 1992).

<sup>8</sup> В сохранившемся до нашего времени документе: *Отправление посланников Стольника Василья Лихачева и дьяка Ивана Фомина во Флоренцию с объявлением, что государь по желанию Флоренского князя дозволяет коммерцию его подданным иметь в России и икряной промысл* есть сведения о том, что с посольством были посланы соболи в подарок герцогу и также меха «в запас от государевых дел на роздачу», то есть, на всякие непредвиденные случаи. Вероятно, среди сопровождавших посланников людей были и мастера, которые могли сшить эти «шубки»; в частности, с этим посольством был отправлен из государственной мастерской палата «кружевных дел мастер» Федор Корнильев с двумя учениками (см. РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 8, л. 158-167).

<sup>9</sup> Свадьба сына герцога Тосканского Фердинанда Козимо и Маргариты Луизы Орлеанской состоялась в июне 1661 г. и являлась наиболее зрелищным событием Флоренции XVII в. Апартаменты первого этажа палаццо Питти были украшены росписями Якопо Кьявистелли.



назначенный и в это посольство «с Москвы не поехал, потому что остался болен» (РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 1, л. 4); переводчик латинского и польского языков Тимофей Топоровский, толмач (переводчик ниже рангом) немецкого языка Алексей Плетников (с сыном), крестовый поп Иван Алексеев, подьячий Степан Полков (из Посольского приказа), подьячий Панкрат Кулаков (из Таможенной избы от города Архангельска); «целовальник за государевою соболиною казною» (хранитель казны) Андрей Комлеха (от города Архангельска).

В *Статейном списке* общее количество отъехавших людей от Москвы – 24 человека (кроме основных участников посольства присутствовали еще безымянные, упоминаемые как «посланничьи и дьячьи люди», вероятно, слуги разного ранга).

В *Описании* повествование о посольстве начинается с момента приезда его к Архангельску и сообщается, что «всех людей пошло на два корабля во Флоренск 28 человек» (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, д. 142, л. 3). От Архангельска вместе с посланниками в Венецию (через Флоренцию) отправился еще «государевой мастерской палаты кружевных дел мастер торговый человек Федор Корнильев» с двумя учениками для покупки «государевых всяких узорочных товаров».

Автор *Описания*, судя по всему, присоединился к посольству только в Архангельске, так как его повествование начинается именно с прибытия туда посланников, и заканчивается возвращением к Архангельску, тогда как в подлинном *Статейном списке* повествование начинается еще в Москве и продолжается до момента отъезда в Москву из Вологды.

Посольство отплыло за границу на двух кораблях: на одном – посланник Лихачев, Никита Кишкин, поп Алексеев, толмач Плетников с сыном, подьячий Степан Полков, целовальник Комлеха, «да посланничьи люди». На втором корабле: дьяк Фомин, переводчик Топоровский, подьячий Кулаков, «да дьячьи люди».

Автор *Описания* плыл на втором корабле, потому что он зафиксировал час смерти и похорон Тимофея Топоровского, который умер во время плавания: «Сентября в 26 день на память св. Апостола Иоанна Богослова, идучи против Лопской земли к Поною, государев переводчик Тимофей Топоровский умер в 1 часу дня; и отпев над телом его надгробное пение и

панихиду, тело его, оббив в рогожку, спустили в море в 4 часу дня» (РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, д. 142, л. 3).

Кто же из присутствовавших на втором корабле, мог быть автором *Описания*? Это явно не дьяк Иван Фомин, так как в тексте несколько раз повторяется, имея в виду посланников Лихачева и Фомина: «и оне ехать хотели», «и они сделать велели» (там же, л. 7, 15 об.), и главное, Фомин ехал от самой Москвы.

Можно было бы предположить авторство Федора Корнильева (он ведь ехал с посольством от Архангельска и вполне мог интересоваться иноземными диковинками и записывать это), но он должен был из Флоренции отправиться в Венецию, из текста нам ничего об этом неизвестно.

Может быть он остался во Флоренции, так как еще 19 января из подаренного герцогом страусиного яйца «яишницу ели 27 человек» (там же, л. 11 об.) (то есть, всем составом посольства, выехавшим из Архангельска, кроме умершего Топоровского). Однако если Корнильев не поехал в Венецию и возвращался со всеми обратно в Россию, он должен был ехать до Москвы, и тогда *Описание* не должно было оборваться у Архангельска; а, если он поехал далее в Венецию, то *Описание* должно было или продолжиться в Венеции, или оборваться с отъездом из Флоренции. И потом есть одна деталь, заставляющая сомневаться, что «государевой мастерской палаты и кружевных дел мастер» не знал такого слова и предмета, как «зеркало», которого не знал автор *Описания*, называя его «стекло хрустальное, в виду весь человек, аршина в полтора» (там же, л. 16 об.).

Есть достаточно оснований предположить, что автором *Описания* мог быть подьячий Панкрат Михайлов сын Кулаков. В пользу данного предположения говорит многое: во-первых, он один назван в этом тексте с отчеством, с которым тогда писали (да и вообще знали их) только у важных персон (как в *Статейном списке* назван с отчеством только один раз посланник В. Б. Лихачев (РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 1, л. 5). Во-вторых, чтобы написать такое немалое по объему *Описание*, нужна была привычка и навык письма, да еще в походных условиях; примечательно, что в одном месте автор обращает наше внимание: «чернильница, из которой писали, золотая фунтов в тридцать а вместо песка руда серебряная» (которым текст засыпали). В-третьих, Панкрат Кулаков был в посольст-

ве вторым подьячим с явно гораздо меньшими полномочиями и доверенностью (что можно вычитать из *Статейного списка*), и, вероятно, его посвящали не во все дела и обстоятельства посольства, тем более, конфликтного характера, каким являлся описанный выше эпизод, о котором он просто мог и не знать (почему и не коснулся его в своем тексте). Вчетвертых, «двинский» подьячий из под Архангельска в середине XVII века вполне мог не видеть зеркала, и не знать такого определения (в отличие от московских служащих Посольского приказа).

Кто был действительно автором *Описания посольства*, можно было бы точно установить, обнаружив его подлинник, благодаря которому появилась бы возможность сличить подчерк Панкрата Кулакова, так как у нас имеется подлинный документ, им написанный и подписанный: в упоминавшемся уже деле *Отправление посланников Стольника Василья Лихачева и дьяка Ивана Фомина во Флоренцию...*, где есть *Роспись, что осталось у переводчика у Тимофея Топоровского после его смерти* (РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 8, л. 191).

Но, кто бы ни оказался автором этого *Описания*, сейчас можно с полной уверенностью сказать, что в нем были переданы не впечатления, мнения и познания русских послов середины XVII века, а человека иного социального круга, присутствовавшего в данном посольстве. Однако, благодаря этому документу, мы можем установить точку отсчета многовековых русско-итальянских театральные связей.

#### Литература

- Документальная хроника 1996 *Документальная хроника театральной жизни в России в эпоху Анны Иоанновны 1730-1740*, вып. I, составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л. М. Старикова, Москва 1996.
- Древняя Российская Вивлиофика 1788 *Древняя Российская Вивлиофика, содержащая в себе собрание древностей российских, до истории, географии и генеалогии Российския касающихся. Изданная Николаем Новиковым, 2-е изд., Москва 1788, ч. IV.*

- РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, д. 142.  
 РГАДА, ф. Госархив, разряд XXVII, оп. 1, д. 118.  
 РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 5 (1654 г.).  
 РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 1 (1659 г.).  
 РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 2 (1659 г.).  
 РГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 8 (1659 г.).  
 РГАДА, ф. 180, оп. 1, д. 15.  
 РГАДА, ф. 180, оп. 1, д. 16.
- Русский исторический сборник 1840      *Русский исторический сборник, издаваемый Обществом истории и древностей российских*, Москва 1840, т. III, кн. IV.
- Enciclopedia dello spettacolo 1956-1962      *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1956-1962, vol. IX, col. 1544-1548.
- Glover 1978      J. Glover, *Cavalli*, Batsford, London 1978.
- Hipermnestra 1658      *Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo e di Hipermnestra*, festa teatrale rappresentata dal signor Principe Cardinal Giovan Carlo Di Toscana, Generalissimo del mare e Comprotettore dei negozi di Sua Maestà Cattolica di Roma, per celebrare il natal del serenissimo Principe di Spagna, Firenze 1658.
- Mangini 1974      N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974.
- Moniglia 1658      G. A. Moniglia, *L'Hipermnestra*, festa teatrale, scena di Ferdinando Tacca, incis. di Silvio Alli, Firenze 1658.
- Rosand 2007      E. Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley 2007.
- The New Grove Dictionary of Opera 1992      *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan Press Limited, London 1992.



SOFIA ZANI

PETAR II PETROVIĆ NJEKOŠ E VENEZIA

Fin dal primo decennio del XIX secolo l'illuminato Jernej Kopitar, che si trovava a Vienna in qualità di censore delle pubblicazioni slave e neogreche in territorio asburgico e di funzionario della Biblioteca Imperiale, fervente apostolo dell'austroslavismo (cfr. Bonazza 1988), desiderava che la Serbia, liberata dal giogo ottomano con la rivoluzione (1804-1813) del Karadjordje, trovasse il suo posto sotto le ali dell'aquila asburgica. Al Kopitar spetta il grande merito di aver invitato a Vienna, nel 1813, per felice intuizione, il giovane Vuk Stefanović Karadžić, il futuro grande linguista e folclorista, assai colpito dallo scritto del giovane fuggiasco, che descriveva la rivolta serba, alla quale era miracolosamente sopravvissuto, in una lingua encomiabile. Grazie a questo incontro Vuk ebbe modo di esprimere tutto il suo talento e di realizzare il destino e meritare la fama che lo avrebbe consegnato alla storia. I due crearono ben presto un circolo e un animato ambiente culturale, in cui la lingua veniva studiata e indagata risalendo alle fonti della letteratura popolare e orale, sulla scia del romanticismo tedesco. A loro si aggiunse, tra gli altri, nel 1843, un giovane studente di Slavonski Brod, il futuro grande innovatore della lirica serba, Branko Radicević, tra i più apprezzati poeti dell'Ottocento nel giovane regno. In breve tempo ogni serbo amante della cultura e delle lettere, che nutrisse profondi sentimenti patriottici nei confronti del proprio paese, non poteva passare da Vienna senza mettersi in contatto col Karadžić e il suo circolo viennese, dove, dal gennaio del 1814, si pubblicavano le «Novine Serbske iz carstvjušega grada» («Notizie serbe dalla città imperiale»), poi, più semplicemente, «Novine srpske» (cfr. Čurčić 1971), che tanto rilievo ebbero per la formazione dello stato serbo, e quindi della futura Jugoslavia, nonché della sua vita letteraria.

Era quindi inevitabile che anche il giovane Radivoj Tomov Pe-

trović Njegoš, che alla morte dello zio, il *vladika* (principe e archimandrita) Petar I, gli successe appena diciassettenne (1830) nella carica ecclesiastica e al governo del Montenegro con il nome di Petar II, recandosi a Pietroburgo per ricevere l'investitura dalla massima autorità della chiesa ortodossa, lo zar di Russia, facesse sosta a Vienna e realizzasse il vivo desiderio di conoscere personalmente Vuk Karadžić.<sup>1</sup> Per diversi motivi di politica interna e diplomazia internazionale, questo primo viaggio all'estero fu rinviato fino al giugno del 1833. Per il giovane principe montenegrino cresciuto tra pastori e guerrieri, che fin dall'infanzia trascorreva le sue serate seduto attorno al fuoco ascoltando al suono delle *gusle* le canzoni eroiche ed epiche che esaltavano le secolari guerre del suo popolo contro il Turco, rappresentò un evento di straordinaria importanza che segnò la sua vita futura: l'incontro con il Karadžić gli indicò la strada della poesia, dove pur aveva già dato qualche prova di sé sotto la guida di Sima Milutinović Sarajlija (1791-1847) e lo appassionò ulteriormente alla storia ed alle tradizioni del suo paese.<sup>2</sup> Inoltre il lungo viaggio, che lo portò da Cattaro, a Trie-

<sup>1</sup> L'incontro fu di grande importanza anche per il filologo, la cui famiglia vantava lontane origini montenegrine, che subito ricevette un caloroso invito dal principe a recarsi nel paese, dove reperi grande quantità di materiale archivistico, storico e folkloristico. Vuk divenne anche un paladino dell'indipendenza del Montenegro e nella sua opera più estesa sul tema, uscita in tedesco e anonima, *Montenegro und die Montenegriner. Ein Beitrag zur Kenntniss der europäischen Türkei und des serbischen Volkes* (Stoccarda-Tubinga 1837), sollecitava appassionatamente il riconoscimento del piccolo stato. Inoltre, il IV libro delle *Srpske narodne pjesme* (Vienna 1862) contiene i componimenti della tradizione orale sulla prima rivoluzione serba e sulle guerre montenegrine, mentre un V libro, che avrebbe dovuto cantare l'epopea antiottomana sotto il principe Danilo, primo *vladika* e capostipite della dinastia dei Njegoš, non vide mai la luce per la sopravvenuta morte del filologo (Dobrašinović 1969).

<sup>2</sup> Strano tipo di avventuriero, nativo di Sarajevo e attivo combattente nelle due prime rivoluzioni serbe, nel 1813 Sima si rifugiò a Vidin con altri fuggiaschi, poi in Bessarabia, quindi a Vienna e in Germania. Favorevole a un'azione congiunta della Serbia e del Montenegro contro gli Ottomani, nel 1827, su sollecitazione del Karadžić, partì alla volta del Montenegro per raccogliere poesie popolari, ma, privo di documenti, fu arrestato a Cattaro dalle autorità austriache. Riuscì tuttavia a raggiungere Cetinje (Cettigne), dove Petar I lo nominò *narodni sekretar* e gli affidò l'istruzione del suo successore, il giovane Rade. Sima del resto godeva di una certa fama per aver pubblicato a Lipsia nel 1826 un grande poema epico, *Srbijanka* (*La serbiana*), ispirato alle lotte di liberazione del popolo serbo dell'inizio del secolo, che Goethe aveva molto ammirato, accogliendolo calorosamente a Weimar con l'invito a tradurre il suo poe-

ste, a Vienna e Pietroburgo, con ritorno attraverso Lipsia, Dresda e Praga (dicembre 1833), spalancò il mondo davanti ai suoi occhi, lo rese cosciente dell'arretratezza del suo povero paese; tuttavia il suo era il viaggio di un capo di stato, sia pur ventenne, che reggeva una nazione eroica e ribelle 'annicchiata' nel cuore della Turchia europea, e ciò mise in agitazione il mondo diplomatico ed attirò contemporaneamente sul suo paese l'attenzione di tutti, sia della stampa (Valentinelli 1967, 258-265) che dei governi.<sup>3</sup>

Il suo destino di essere capo di stato, massima autorità religiosa e poeta, soprattutto poeta, fanno del Njegoš un personaggio veramente unico, e le diverse funzioni, ovvero la loro triplicità, i diversi ruoli, spesso si incontrano, scontrano e si incrociano. A tratti la vocazione di poeta sembra prevalere, tuttavia il poeta è anche un guerriero, che si definisce, modestamente, «vladar medju varvarima, a varvarin mediu glavarima» («sovrano tra i barbari e barbaro tra i sovrani») ed è ossessionato dal sogno della libertà per il suo popolo.<sup>4</sup> Il Njegoš, figlio di questo popolo, che tramanda valori patriarcali tali che paiono discendere direttamente dal mondo omerico, dove il nuovo è solo la polvere da sparo che ha sostituito la spada, raramente rivela la vena lirica: il suo tono naturale è l'epica, che affonda le sue radici nell'epopea e nella storia della sua gente. Quest'ultima, cantando coralmemente nel folclore e nella tradizione orale le proprie gesta, si esalta, si rassicura nel proprio

---

ma in tedesco. Del resto già le prime raccolte di canzoni popolari del Karadžić (1821, 1823, ecc.) avevano suscitato un grande interesse da parte di Goethe e di Jakob Grimm (Milović 1941, 13-15).

<sup>3</sup> A titolo di esempio ricordiamo solo il fallito tentativo del Njegoš alla fine del 1836, quando in sosta forzata a Vienna, in attesa del sospirato passaporto per la Russia, fu colto dal desiderio di recarsi a Parigi. Anche il passaporto per la Francia tardava oltre il lecito, quindi egli sollevò un gran vespaio rivolgendosi direttamente alla rappresentanza diplomatica francese a Vienna. Il Metternich, piuttosto allarmato, scriveva all'internunzio barone Sturmer a Costantinopoli: «Un viaggio a Parigi effettuato da un uomo così giovane e così inesperto qual è lui, che non ha nascosto in nessun modo la sua inclinazione verso le idee dominanti del suo secolo, lo esporrebbe inevitabilmente al pericolo di cadere nelle mani del partito rivoluzionario». Alla fine, il timore che si recasse a Parigi valse a sgombrargli la strada per Pietroburgo (Milović 1954, 117-118).

<sup>4</sup> Paolo Lodigiani riporta: «Njegoš – scrive Djilas –, aveva tre passioni, il serbismo, la poesia e il potere. La prima l'aveva ereditata nella lotta contro i Turchi. La seconda era innata. La terza l'aveva acquisita. Ma tutte e tre erano inseparabilmente intrecciate nelle sue fibre fin dall'inizio. Gli bruciavano dentro, una talvolta più intensamente dell'altra, ma nessuna di esse poteva estinguersi». Si veda l'introduzione di Lodigiani a Njegoš 2009, 14-16.



eroismo e si rende capace di nuovo eroismo. Dunque, il Njegoš che scrive per animare il suo popolo alla conquista della libertà, trova la sua maggiore ispirazione nella tradizione popolare e nella storia. Ma è altrettanto ineluttabile che chi si occupi della storia del Montenegro incorra fatalmente nella vita e nella storia di Venezia.<sup>5</sup> Pertanto ci proponiamo di rilevare, da un lato, come Venezia sia costantemente presente nella poesia del Njegoš di ispirazione storica e nazionale, dall'altro invece vedremo di mettere in evidenza quali siano le sue emozioni e le sue impressioni reali sulla città in occasione dei suoi viaggi. Ma, a quel punto, data la ripetitività del modello negativo di ordine storico, con un inatteso cambio di registro quando l'autore si abbandona alla sua emotività, potremo parlare di stereotipo (Zogović-Milinković 2010, 317-321) senza escludere l'eventualità di un'interazione e di interferenze tra le due.

Passiamo a esaminare la prima opera del Njegoš che accenna a Venezia in modo esplicito e non propriamente amichevole, il poema *Glas kamenštaka (Voce di un abitatore delle rupi)*, del quale per una serie di circostanze fortuite, di cui si darà tra breve, non esiste il testo originale, ma soltanto la traduzione in italiano.<sup>6</sup> Si trattava di un breve componimento – quasi certamente in decasilabi, a giudicare dalla traduzione – sulle gesta del Montenegro,

---

<sup>5</sup> Fin dal lontano 1330 Venezia ebbe relazioni con i Crnojević, signori della Zeta, che estesero il loro dominio fino a Cattaro (Kotor) e Budva (Budua) e i rapporti amichevoli furono suggellati dalle nozze di Gjuragj, che sposò una nobile veneziana degli Erizzo dopo essersi rifugiato a Venezia nel 1496 per i continui attacchi turchi e dissidi con il fratello; e qui la dinastia veneziana dei Crnojević si estingueva nel 1636 con Ivan (Nani). Il matrimonio dei Crnojević con una veneziana divenne in breve un tema del canto popolare, dove la bella figlia del nobile Erizzo è elevata al rango di figlia di doge («l'jepu ščercu dužda mletačkoga»), ma sempre viene ribadito il fatto storico delle nozze combinate per rafforzare le buone relazioni tra i due paesi (cfr. Marchiori 1956).

<sup>6</sup> Il Kolendić (1941) rinvenne nell'archivio di Zara il manoscritto della traduzione in italiano dell'opera (titolata come abbiamo citato sopra), incluso il carteggio tra il conte Josef von Sedinitzky, da Vienna, il governatore di Zara conte Wenzel von Lilienberg e il *Kreishauptmann* di Ragusa Ferdinando barone Schaller, che conferma il clima di sospetto e di preoccupazione che sollevò presso il governo austriaco l'avvicinamento del Njegoš alla Russia a seguito del viaggio del 1833. Il poema fu poi ritradotto in serbo, nel Novecento, da Frano Nakić Vojnović (cfr. Bozović 2001).

«scritto da inesperta penna, ma animato da libero stile», come suona l'*incipit* del poema (Kolendić 1941, 16).

L'opera fu certamente composta dal Njegoš prima dei vent'anni, come prova il fatto che, nel corso del suo primo viaggio all'estero, di cui abbiamo già detto, consegnò al Karadžić il manoscritto del *Glas*, con la viva preghiera di pubblicarlo presso la stamperia dei Padri Mechitaristi Armeni, editori fin dal 1814 delle opere del filologo serbo. Il giovane poeta ne riportò una cocente delusione, poiché il suo progetto editoriale non andò a buon fine; tuttavia sul piano personale riscosse un successo straordinario, diede prova di qualità eccezionali e suscitò ovunque simpatia e ammirazione. Il giovane e affascinante principe montenegrino, che all'occasione sapeva cantare in versi le lodi degli amici, conquistò per la simpatia e la bellezza straordinaria l'intera Pietroburgo, al punto che lo zar lo ricevette per ben cinque volte e gli promise grandi aiuti in armi e denaro. Con tali premesse, era facile prevedere che il suo ritorno in Montenegro sarebbe stato trionfale: quindi l'Austria, prudentemente, vietò alla popolazione serba tutte le manifestazioni pubbliche in Dalmazia e a Cattaro. Di conseguenza, anche il poema del Njegoš divenne oggetto di un controllo severissimo, con lettura verso per verso, e il governatore austriaco della Dalmazia Wenzel von Lilienberg lo inviò a Zara al barone Ferdinand Schaller, di cui aveva grande considerazione, affinché lo facesse tradurre in gran fretta, sia pure senza indicare in quale lingua. Tale compito fu immediatamente affidato a un modesto funzionario di cancelleria, Petar Sentić,<sup>7</sup> che non aveva particolare attitudine per un lavoro siffatto, non conosceva il Montenegro e neppure la sua topografia, tuttavia si mise rassegnato al lavoro. Non mancano, quindi, nella traduzione errori e imprecisioni, tanto che il Kolendić (Kolendić 1941, 13) insinua il dubbio che F. M. Appendini (1768-1837), erudito piarista piemontese, per lunghi anni direttore del liceo di Ragusa e autore della monumentale opera *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* (1802-1803), a cui fu dato l'incarico di rivedere e correggere la traduzione, non l'abbia neppure letta (Pantić 1978, 440-470).

---

<sup>7</sup> Nato a Ragusa nel 1808 da genitori originari di Graz, P. Sentić fece una modesta carriera come impiegato di cancelleria (1831-1832) nella città natale. Dopo la promozione a cancelliere della Pretura di Curzola (Korčula), dove rimase fino al 1848, fece ritorno come cancelliere al Municipio di Ragusa, dove spirò il 27 luglio del 1873 (Kolendić 1941, 6-7).

Dal punto di vista storico l'opera si fondava prevalentemente sulla *Istorija o Čarnoj Gori* (*Storia del Montenegro*, Mosca 1754) del vladika Vasilije Petrović, sullo *Žitije i slavnija dela gospodarja imperatora Petra Velikago* (*Vita e nobili imprese del signor imperatore Pietro il Grande*, Venezia 1772), la prima biografia di Pietro, opera del serbo Zaharij Orfelin, e sulla *Istorija Crne Gore* (*Storia del Montenegro*) del Milutinović, uscita a stampa solo nel 1835.

Il poema ha per tema le guerre e le vittorie del Montenegro contro il Turco dal 1711 al 1813. Sia pur con talune imprecisioni, soprattutto riguardo ai nomi dei comandanti turchi e alla cronologia, nell'opera si narrano le alterne vicende di un secolo di lotte dei Montenegrini contro gli Ottomani, con un breve accenno alle guerre napoleoniche e al sofferto ritorno dei valorosi guerrieri ai loro monti, nonostante l'appoggio dello zar Alessandro I di Russia.

Ma passiamo ora al poema, o per meglio dire, alla traduzione di Petar Sentić (Kolendić 1941, 16-46), di cui ci limiteremo a prendere in considerazione un unico episodio, il più esteso, che il giovane poeta affronta con scrupolosa attenzione e partecipazione. Non a caso: si tratta infatti dell'attacco al Montenegro da parte del pascià Čuprilić,<sup>8</sup> durante il quale tutto il paese fu messo a ferro e fuoco dai Turchi ed abbandonato totalmente a se stesso, tradito dalla Russia ma, ancor peggio, da Venezia. Il fatto è storicamente certo: il pascià di Bosnia, nell'estate del 1714, attacca in grandi forze il Montenegro. Il vladika Danilo si rifugia a Cattaro e quindi in Russia in cerca di aiuto, mentre uno dei più eroici capi montenegrini, Vukota Vukašinović, si ritira con seicento uomini tra monti inespugnabili, ma non prima di essere riuscito a mettere in salvo gran parte della popolazione civile mandandola a Cattaro, dove dovrebbe poter contare sulla tradizionale amicizia e protezione della Serenissima. Ma i Turchi esigono la restituzione dei fuggiaschi e Venezia, purtroppo, acconsente, segnando la condanna di donne e bambini a un orribile massacro. Nel poema, naturalmente, il fatto di sangue si dispiega in diversi episodi, segue un suo ritmo interno ed è presentato in modo più complesso. Il sultano convoca il Čuprilić (il cui nome è Numan-pascià), con concisa e

---

<sup>8</sup> I Čuprilić (Köprülü) erano di origine albanese e Numan-pascià, figlio del vizir Mustafà, fu per breve tempo a sua volta gran vizir. Nel 1710-1714 fece strage in Montenegro e difese la Bosnia dagli Austriaci nella guerra del 1716-1718.

fiorita oratoria esprime tutta la sua indignazione contro i ribelli, quindi gli ordina:

Taglia i maschi, non risparmiare alcuno  
In ischiavitù le femmine guida.<sup>9</sup>

Numan-pascià raccoglie quindi un enorme esercito, ma i Montenegrini:

Mossero veloce il passo verso i lor confini,  
A guisa de' sparvieri che adocchiano l'uccel da preda.

Numan-pascià conosce il loro valore e dubita di poterli sottomettere, teme una sconfitta, ma ancor più l'ira del sultano:

E ricorre in vere a delle trame  
Tendendo la rete a guisa di astuta volpe.  
Scrive un illirico foglio di proprio pugno  
Diretto a comandanti in armi del Montenero,  
Inviandolo ai medesimi nelle loro trincee.

‘La trama di astuta volpe’ è uno scritto menzognero, congegnato dal Čupričić, che offre una finta proposta di pace senza combattimento, dando ad intendere che si tratti di un ordine del sultano. Quindi scrive ai Montenegrini:

S'intimori del Russo il mio sovrano  
Ed all'istante fece decapitare il Serraschiere  
A causa dell'ingiusta guerra che vi mosse,  
E si trovò in necessità d'inviarmi a Voi  
Per concertare e stabilire la pace  
Prescrivendomi di non tentar con voi alcuna guerra,  
Ma di stabilirvi la libertà col firmano.  
Ora cogliere potete la migliore opportunità  
A Voi sarà concesso libero il commercio  
Che estendere potrete sino a Costantinopoli.

---

<sup>9</sup> Le citazioni dal *Glas kamenštaka*, ovvero *Voce di un abitatore delle rupi. Poema sulle gesta del Montenero dall'anno 1711 sino al 1813*, si basano sull'edizione del Kolendić, corredata anche di una precisa ricostruzione dei fatti e dei personaggi storici, cui rimandiamo per ulteriori dettagli. L'episodio occupa le strofe 16-30, vv. 268-625 (cfr. Kolendić 1941, *passim*).

Ognuno rispettarvi dovrà, come si rispetta il Sovrano.  
E di gloriosi guerrieri vi accorda il vanto,  
Al ponte dirigetevi del freddo fiume Sitnitza  
La pace per consolidare all'avvenire.

I Montenegrini avanzano qualche dubbio sulla proposta del notoriamente feroce vizir, si stupiscono di tanta improvvisa acquiescenza, dubitano e riflettono:

Non si oserà di tesserci alcuna trama  
Per non entrare in sicura guerra coi Russi  
Poiché se ci commettono qualche tradimento  
Da questo saremo liberati tostocché Pietro si moverà.

Quindi trentatré capi montenegrini si recano al ponte sulla Sitnitza, non lontano da Podgorica, diciassette di loro cadono nell'imboscata ordita dal pascià che pretende che firmino un patto di resa e che si ritirino ai confini. Continua il poeta-narratore:

Ogni capo al traditor innalza il grido:  
O Ciuprilich infedele a Dio!  
Ceffo senza decoro e senza fede!  
Che ci vendicherem voi lo vedrete  
Per ciaschedun di noi dieci ne sconterete.

Ma il pascià persevera nel suo inganno inviando un falso messaggio di pace che i Montenegrini ingenuamente credono vergato dai loro capi, «senza por mente all'astuzia turca». Essi scaricano in aria i fucili in segno di giubilo e smobilitano accingendosi al ritorno a casa, quando vengono repentinamente attaccati. Intuito il tragico inganno, nascondono sui monti quanto può costituire botino per i Turchi e cercano rifugio nel territorio della Serenissima:

E li vicini alla valle oltremarina  
Rifugiaronsi nella Provincia del Veneto Prence  
Persuasi di rifugiarsi in grembo ai Cristiani  
Che sarebbero alieni di consegnarli ai Turchi  
E da' quali con umanità speravano di essere accolti  
Per servizi importanti a loro di già prestati,  
E per dovere sacro de' prossimi loro  
Mentre di spesso per lor causa

si esposero alle battaglie  
Contro ai Turchi spargendo copioso sangue.

Ed è a questo punto che si compie il misfatto, il gesto abominevole degli abitanti di Cattaro in obbedienza al doge, qui chiamato «l'amico Duca, Duca indegno»:

Dietro agli ordini del loro Duca  
E dell'ingrato ai Montenegrini Senato  
Vengono afferrati i rifugiatisi tra loro  
Che non potevano sottrarsi colla fuga.  
E consegnati in mano de' Turchi settecento e sessanta schiavi  
Senza riguardo alla futura vendita,  
Tutti schiavi di puerile età furono gl'infelici  
Che fra le braccia delle misere madri veniano portati.  
Tostocché Ciuprilich rimirò li maschi  
ordinò sull'istante siano tutti scannati;  
Si scannano li figli in presenza delle genitrici  
E le orbe madri da per tutto gemono  
Compiangendo li bambini, o che dal dolor piangerebbe il sasso  
E il nero corvo si metterebbe a gracchiare  
Se ci fosse chi dar ascolto volesse al suo gracchiare  
O se potesse su qualche tetto riposare il volo.  
Estinte le genitrici cadono  
Nel rimirare svenati i propri figli,  
Che innanzi alla morte verso le genitrici stesse  
Stendevano le loro pargolette mani,  
Supplicandole di non consegnarli ai Turchi  
Ma di ricorrere alla difesa furtiva.  
Maledetta e di brutale natura  
Sei del tutto disumana o Legge turca!  
Non ti bastò di far schiavi li fanciulli  
Ma vittime li facesti del tuo furore,  
Non chiudi nel petto il cuore umano  
Ma sopita ovunque la tua giustizia resta,  
La Tigre e il Risso si moverebbero a pianto  
A vista di simile snaturato misfatto,  
O Ciuprilich abominevole figura,  
Ricordati di ciò che commettesti  
Oscurasti della tua gloria il fasto  
E di obbrobrio ti ricuoprìsti in faccia al mondo

A che svenare gli innocenti fanciulli  
 E condurre schiave l'infelici madri!  
 Le medesime furono imbarcate al tragitto del mare  
 E tenute rinchiusse alla luce del sole  
 Sinché si trovarono presso all'isola di Candia  
 Ed alla formidabile Morea de' Greci,  
 In allora spedironsi le schiave in Costantinopoli  
 E dietro a ciò dall'armata furono sorpresi diversi scogli  
 E si impossessò di Candia e di Cipro  
 E di altre piccole isole della Morea,  
 Togliendole con forza al Veneto Prence  
 Per renderli la dovuta mercede a favori usati.

Non insisteremo oltre con il poema, denso di pathos e di cui la traduzione ottocentesca accentua l'enfasi, tuttavia dobbiamo la debita attenzione a questo testo giovanile, che rivela la duplicità congenita del Njegoš: il poeta è anche un capo di stato, i due ruoli sono complementari l'uno all'altro e il lungo viaggio attraverso l'Europa è importante fattore di crescita per entrambe. L'uso del decasillabo della poesia popolare, altrove abbandonato per l'ottonario, la ricorrenza a versi aforistici di stile gnomico, il ricorso alla *vila* (fata) che funge da messaggera, sono chiari segnali di progresso nella tecnica poetica del Njegoš, che a Pietroburgo aveva letto l'*Illiade* nella traduzione dello Gnedić<sup>10</sup> e poi Deržavin, Batjuškov e diversi altri autori,<sup>11</sup> quindi andava apprendendo il mestiere di poeta.

Tuttavia assistiamo, nel contempo, al debutto sullo scenario europeo di un sovrano: dunque la sua opera è anche, in realtà, un gesto politico e diplomatico. E pare fosse nelle sue intenzioni (Bošković-Latković 1951, 501-502) di affidare alla sua creazione

<sup>10</sup> Durante il viaggio di ritorno da Pietroburgo Njegoš aveva letto numerose canzoni popolari serbe e scriveva da Vienna al Karadžić (23 agosto 1833): «Imadem i Homera na ruskom jeziku Gnjeđićem prevedena. Srbski je Homer u narodnoj poeziji, ko ju hoće razumjeti i kome je srbkost mila» («Ho anche Omero, tradotto in russo dallo Gnedić. L'Omero serbo è la poesia popolare, per chi lo vuole capire e per chi ama il serbismo») (Karadžić 1913, 35).

<sup>11</sup> Un posto speciale, tra gli autori prediletti dal Njegoš spetta a Aleksandr Puškin, alla cui ombra dedica la raccolta di canti popolari *Ogledalo srbsko* (*Lo specchio serbo*). Di questi canti epici della tradizione orale protagonista è il popolo, da cui si sente poeta amato, allo stesso modo di Puškin, che chiama «sretnj p'evce velikog naroda», «felice cantore di un grande popolo» (Rešetar 1927, II, 321).

poetica un messaggio esplicito, una sorta di *memorandum* per attirare l'attenzione della Russia e dell'Austria sulla tragica situazione del Montenegro, un accorato appello del *vladika* affinché l'atteggiamento delle grandi potenze nei confronti del piccolo paese in costante pericolo potesse cambiare. Njegoš combatte dunque la sua guerra anche con la penna ed enfatizza l'episodio della strage del Čuprilić<sup>12</sup> e il tradimento di Venezia: ha bisogno dell'appoggio delle due grandi potenze per far fronte agli Ottomani, quindi ricorda al mondo civile che il suo popolo, nel martirio di secoli, ha dolorosamente conosciuto anche il tradimento di un paese cristiano e da secoli amico, e su ciò dovrà meditare la coscienza dell'Europa.

Con rancorosa tenacia egli non rinuncia a esternare al mondo il suo orrore e il suo sdegno, tant'è che il terrificante episodio testé citato viene riportato con minime varianti nel poema in ottonari di dieci canti *Svobodijada (Canzoni sulla libertà)*, composto prima del marzo 1836,<sup>13</sup> ma pubblicato postumo a Zemun nel 1854 da Ljubomir Nenadović.<sup>14</sup> Si tratta di un evidente rifacimento del *Glas*, diverso nel metro e più maturo dal punto di vista stilistico ed estetico e con minime varianti dal punto di vista del contenuto, tuttavia l'opera rappresenta una tappa fondamentale nell'evoluzione poetica del Njegoš. Sono immediatamente evidenti, ad esempio, l'introduzione di similitudini e di citazioni di carattere mitologico e l'uso dell'epiteto ornante composto (*bogomrski*, 'inviso a Dio', *ratoborci*, 'combattenti la guerra') di ascendenza sia omerica che

<sup>12</sup> Anche nella raccolta di canti epici *Ogledalo srpsko* il Njegoš include una canzone popolare ispirata a *Čuprilić vezir*, accompagnandola con un amaro commento. Questa orribile intesa tra Veneziani e Montenegrini durò fino a quando la grande repubblica cadde e divenne, nello stesso tempo, il nido disumano dell'odiosa inquisizione (cfr. Bošković-Latković 1951).

<sup>13</sup> Anche quest'opera incontrò difficoltà con la censura, questa volta russa. Il fatto è confermato da R. A. Lavrov: il 26 luglio 1835 Njegoš chiedeva a Golicyn, Ministro della cultura, il permesso di dedicare il poema al futuro zar Alessandro Nikolajevič, e glielo fece inoltrare attraverso il console russo di Ragusa, Jeremija Gagić. Il manoscritto fu spedito a Pietroburgo il 26 marzo 1836 e colà si trova a tutt'oggi presso la Biblioteca Nazionale, dove pervenne alla morte di Nicola I (Lavrov 1887, 233-235, Banašević 1952, 153-156).

<sup>14</sup> Ljubomir Nenadović (1826-1895), di nobile famiglia serba, viaggiatore, diplomatico e scrittore, conobbe casualmente il Njegoš a Napoli nel 1850 ed entrò in grande amicizia con lui; quindi ne divenne un acceso sostenitore, come testimoniano i suoi scritti *Pisma iz Italije (Lettere dall'Italia)* e *O Crnogorcima (Sui Montenegrini)* (Nenadović 1958, 12).



classica, ma non si attenua il ricorso al lessico della poesia popolare con la replica dei suoi epiteti classici: *silni zmaj stambolski*, ‘il potente drago di Istanbul’, o il topico *ljute zmije*, ‘serpi velenose’, con cui il cantore popolare indica gli Ottomani, mentre i Montenegrini sono *orlove Srpstva sive*, ‘aquile grigie del serbismo’ e *sivi sokolici*, ‘falchetti grigi’, come affettuosamente la poesia orale chiama i suoi eroi.<sup>15</sup>

Lasciamo ora il Nostro – dapprima colmo d’ira e di disprezzo verso lo «sramotni Venecije duka» («il vergognoso duca di Venezia») e la sua indegna corte che ha consegnato cristiani innocenti nelle mani del Turco, e poi esultante perché a Venezia sono state sottratte, oltre a Cipro e all’orgogliosa Candia, anche la Morea – per passare al capolavoro del Petrović, il *Gorski vijenac* (*Il serto della montagna*, Vienna 1847). Il poema si colloca tra il 1844 e il 1848, gli anni della piena maturità artistica del poeta – che è un poeta bipolare (Deretić 2004, 324-326), – e il nostro tema, per evidenti ragioni, ci induce ad attenerci all’epica. Tuttavia non possiamo non accennare al fatto che anche il secondo grande polo della poetica del Njegoš, quello meditativo e filosofico, raggiunge la vetta del capolavoro in quegli stessi pochi anni, nell’altissima sintesi poetica e filosofico-cosmogonica del poema *Luča mikrokozma* (*Il raggio del microcosmo*) del 1845.<sup>16</sup>

Diversamente, il *Gorski vijenac* (2819 endecasillabi) «dal punto di vista formale è una sintesi dei tre generi della poesia con relativi sottogeneri, un’enciclopedia poetica in cui sono comprese tutte le forme e tutti gli aspetti della realtà e della storia montenegrina, la storia passata, la vita quotidiana, la cultura eroico-patriarcale dei montenegrini, quella islamica e orientale e quella occidentale, rappresentata, non è difficile intuirlo, da Venezia» (Deretić 2004, 119-121). Ancora una volta, un episodio importante nell’economia dell’opera, che procede attraverso il dialogo e le sedute del principe Danilo con i notabili e altri personaggi, ha per protagonista – con un ulteriore ricorso al noto stereotipo – Vuk Drašković, di ritorno da Venezia, dove si è recato a riscuotere il tributo e viene assillato dalle domande dei capi montenegrini riuniti a concione.

<sup>15</sup> Le citazioni provengono dall’edizione critica delle opere del Njegoš a cura di Milan Rešetar (Njegoš 1926, *passim*).

<sup>16</sup> L’opera è stata di recente tradotta in italiano per la prima volta (Njegoš 2008), con grande impegno e con un’importante prefazione, e aspira a rinnovare presso il nostro pubblico il ricordo del grande personaggio e poeta insigne da noi caduto nell’oblio.

È opportuno premettere che la composizione del poema fu successiva al primo viaggio del Njegoš a Venezia che, come si è accennato, fu turbato e intralciato da questioni diplomatiche, spioni alle calcagna e allarmate corrispondenze che si incrociarono per mezza Europa, Dalmazia e Pietroburgo. Quando Petar decise di mettersi nuovamente in viaggio aveva appena subito uno dei colpi più dolorosi della sua vita: aveva trovato forti opposizioni interne al progetto di rinnovamento dello stato e allontanato persone ritenute fidate che invece tramavano contro di lui. Egli subiva e reagiva a continui attacchi turchi su diversi fronti e fu colpito da gravi lutti personali: ma il colpo veramente più doloroso fu la perdita delle isole di Vranjina e Lesendro, nel lago di Scutari, occupate nella seconda metà del 1843 dal vizir.<sup>17</sup> Le due isolette di pescatori erano da sempre possesso storico del Montenegro e il *vladika* non si dava pace per la loro perdita. Tentò quindi di recuperarle per via diplomatica e all'inizio di gennaio del 1844 si rimise in viaggio alla volta di Trieste e di Vienna in cerca dell'appoggio di Austria e Russia, quindi durante il viaggio di ritorno fece sosta a Venezia, dove rimase per qualche tempo nel mese di maggio di quell'anno, «najviše da vidi onaj redki grad i šta je u njemu važno i znamenito» («soprattutto per vedere quella rara città e ciò che possiede di importante e insigne»)<sup>18</sup>.

È certo che il Njegoš ne riportò una viva impressione, tanto che sentì il desiderio di annotare le sue emozioni in un diario (*Bilježnica*, *Zibaldone*, come felicemente propone M. Zogović), in cui fissa le sue considerazioni e i dati che lo colpiscono e lo incuriosiscono, talvolta ricavati, come pare di intuire, anche da letture personali, conversazioni e materiale informativo.

Ecco le sue prime impressioni su Venezia:

14 marta 1844. Pojaviše se zvonici mletački kako giganti gazeći po moru. Pletenica od dima i pletenica od parohodni kolah preko mora, prva crna i zalostna, a poslednja srebrna, vesela, kipeća [...] 115 duždah bilo je svega u

<sup>17</sup> Le due isolette di pescatori erano da sempre possesso storico del Montenegro e si dice che in tale occasione sia nato il detto popolare: «Izgore kao vladika za Lesendrom» («È infuriato come il *vladika* per Lesendro») (Bošković-Latković 1963, 154).

<sup>18</sup> Il principe è costantemente osservato e la fitta corrispondenza tra le autorità austriache di Vienna e Venezia riporta ogni minimo spostamento dell'ospite, anche per il fatto che i suoi accompagnatori abituali sono il console russo di Venezia con il figlio (Milović 1964, 149-151).

Mletkama; prvi je bio Paulolusio Anapesto, a poslednji Ludoviko Manin, njina se vlada ukinula 1797 god(ine) 12. maja. Marino Falieri (dužd) kojemu su odsekli glavu 1354 god(ine) na glavne ljestvice pred palatom, zato što je ovaj htio da unistoži res(publičko) prav(ljenje), drugi pak kažu da je bio žertva intrigah i laže.

Njegova portreta ne ima, no, mjesto njegovo crna zavjesa pokriva [...] Moj ulazak na palatu i primjećanije na statue i obraze od mramora: imper(ator) rim(ski) Trajan bez nosa, crnoga obraza, imper(ator) Kaligula leži žalosno pri zidu [...] Ulis slomjenih noga. Prazna mjesta za portrete duždovah. Kad su salon gradili, trinaest su mjesta za portrete odviše napravili (Um za more, a sjekira za vrat).

La finestra maggiore di Palazzo s njega je lijep pogled k moru i na pijacu dei schiavoni. Ponte dei sospiri. podoban prevozu kroz Akeron. [...]

Venecija se vidi sa zvonika svet(og) Marka kao gomila crnih kljetakah, izbačenih burom u morske luzine; odande čovjek vidi kakvu je žalostnu kabanicu oblačila [...]

Kuće venec(ijanske) ne imaju domaćih (gazdah), nego su iz njih utekli, a ostale kuće puste, te se ruše i padaju.

Gondule, kao traumni grobovi. Smješna vkusa! Mletke su kao da ih je volkan svojim dihanjem zapahnuo.

U Veneciji imade do 130 ostrovah, 306 mostovah, Ponterialto dug je 187 nogah, a širok 43. Kolonija azijatska, koju je doveo Trojanac Antenor, naselila je i ogradila Veneciju (si dice). (Milović-Vusković 1950, 191-193).<sup>19</sup>

<sup>19</sup> «14 marzo 1844. I campanili di Venezia mi apparvero come giganti che guazzano nel mare. Volute di fumo e sbuffi dei piroscafi, le prime nere e tristi, gli altri argentei, allegri, ribollenti [...] Venezia ebbe in tutto 115 dogi: il primo fu Paololucio Anapesto e l'ultimo Ludovico Manin, il loro governo cessò il 12 maggio del 1797. Marino Falieri (doge): gli hanno mozzato la testa nel 1354 sullo scalone principale davanti al palazzo perché voleva distruggere l'ordinamento repubblicano, ma altri sostengono che fu vittima di intrighi e menzogne. Il suo ritratto non c'è e il suo posto è ricoperto da un drappo nero [...] Mio ingresso a palazzo e impressioni sulle statue e i busti di marmo: l'imperatore romano Traiano senza naso, vergognoso, l'imperatore Caligola giace tristemente vicino al muro [...] Ulisse con le gambe spezzate [...] Posti vuoti per i ritratti dei dogi. / Quando hanno costruito il salone hanno creato tredici posti di troppo per i ritratti. (Talentò per il mare, ma scure nella schiena). / La finestra maggiore di Palazzo, c'è una bella vista sul mare e sulla piazza degli schiavoni. Ponte dei Sospiri, buono per il trapasso attraverso l'Acheronte. / Venezia si scorge dal campanile di San Marco come un groviglio di becchi neri scagliati dalla bora nella laguna; da qui l'uomo vede quale triste gabbana abbia indossato [...] Le case veneziane non hanno abitanti, se ne sono scappati lasciandole vuote, così vanno in rovina e crollano. / Le gondole come funebri sarcofaghi. Bizzarro gusto! / Venezia è come se un vulcano l'avesse investita col suo alito. A Venezia

Questa digressione nel cuore e nelle vive e dirette impressioni del Njegoš, che riportiamo rispettando le piccole imprecisioni dell'italiano che, com'è noto, conosceva piuttosto bene, non sono, a nostro giudizio, superflue, in quanto ne ritroveremo il segno in alcune pagine che sono tra le più famose del *Gorski vijenac*. Si tratta di un episodio di sapiente architettura e colorito di viva teatralità, ancora in stretta relazione con Venezia, che verrà proposta in modo totalmente nuovo, con il ricorso, in questo caso, non alla denuncia, alla critica feroce, all'invettiva contro l'avversario, ma all'ironia beffarda e al dileggio.

L'introduzione di questi nuovi strumenti retorici, inseriti nella dialettica di un dialogo serrato, sono il chiaro segno di un ulteriore progresso e affinamento della tecnica e delle possibilità espressive del poeta, che fonde mirabilmente stili diversi,<sup>20</sup> e l'opera, strutturalmente complessa, rappresenta la vetta poeticamente più alta raggiunta dall'autore: la lotta incessante del suo popolo sublima in un canto epico che è assoluta difesa della libertà.<sup>21</sup>

L'episodio (vv. 400-640) che in parte riportiamo e che filtra le impressioni veneziane dell'autore, ha grande rilievo nel contesto dell'opera, perché per il sovrano assolutista, illuminato, a volte barbaro, ma con animo di poeta, Venezia diventa simbolo della sorte che tocca al traditore, mentre i veneziani, futili, effeminati e senza onore, vengono a rappresentare l'antitesi totale del guerriero

---

vi sono 130 isole, 306 ponti; il Ponte di Rialto è lungo 187 piedi e largo 43. Una colonia asiatica, guidata dal troiano Antenore, vi si è insediata e ha costruito Venezia (si dice)».

<sup>20</sup> L'opera è un poema drammatico in decasillabi, in gran parte dialogato, con 17 scene e 6 *kola* (cori), recitati dal popolo che ricorda i momenti più gloriosi della propria storia, oppure momenti della vita come nozze e funerali, secondo lo stile e i contenuti della tradizione orale (Deretić 2004, 627-628).

<sup>21</sup> Alla fine del Settecento il paese rischiava di perdere la propria indipendenza a causa dei turcizzati, quindi il primo *vladika*, Danilo (1697-1736), in cui Njegoš riflette se stesso, convoca tutti i capi montenegrini in assemblea sul monte Lovćen (di qui il titolo '*Il serto della montagna*'), e poi a Cetinje. Alla saggezza di Danilo si contrappone il furore intransigente del vecchio igumeno Stefano, che incita i capi alla lotta e allo sterminio dei rinnegati. Quindi tra la notte di Natale e l'ultimo giorno del 1702 si compie un'immane strage, una sorta di notte di San Bartolomeo montenegrina, nella quale tutti coloro che rifiutano il battesimo e il ritorno alla fede degli avi vengono sterminati. A questo episodio risale la vera lotta di unificazione del Montenegro: da allora l'appartenenza religiosa si identifica con il sentimento nazionale e la fede ortodossa diventa sinonimo di serbismo.

montenegrino, ovvero un mondo rovescio.

Protagonista dell'episodio è il *vojvoda* Draško,<sup>22</sup> di ritorno da una missione dal doge, presso il quale si è recato per ritirare l'annuale tributo. Egli trova l'assemblea riunita, è accolto e salutato calorosamente e preso di mira da una raffica di domande dei presenti, che il poeta bene intreccia su diversi temi. Dapprima viene chiesto come si comporta la gente colà e Draško riferisce di una moltitudine di ridicoli fannulloni, che bamboleggiano come fantocci ad ogni angolo. Bellissime le loro case, ma muovono a pietà gli abitanti, costretti e stipati nel fetore e nell'afa e completamente esangui. E ovunque gran chiasso e gran folla, al punto che il rude Draško avrebbe potuto esserne ucciso senza i buoni servigi di un amico, Zan Grbičić,<sup>23</sup> che lo accoglie e lo guida per Venezia. Si passa poi al tema che tra i più cari al principe guerriero, come ha sottolineato la Sekulić (Sekulić 1968, 206-286), sottile indagatrice del tema dell'eroismo nella poetica del prediletto Njegoš:<sup>24</sup>

*Vuk Mandušić*

A bjehu li junaci, vojvoda?

*Vojvoda Draško*

Ne, božja ti vjera, Mandušiću!  
O junaštvu tu ne bješe zbora  
Nego bjehu k sebi domamili  
Domamili pa ih pohvatili,  
Jadnu našu braću sokolove,  
Dalmatince i hrabre Hrvate  
Pa brodove njima napunili  
I tiska' ih u svijet bijeli,  
Te dovukuj blago iz svijeta  
I pritiskaj zemlje i gradove

*Vuk Mandušić*

E sono poi eroi, o vojevoda?

*Il vojvoda Draško*

Ma no, colà, per la tua fede in Dio,  
non si parla, Mandušić, d'eroismo!  
Avevano attirato con lusinghe  
avevano attirato e catturato  
i nostri poveri fratelli, i falchi  
di Dalmazia e i prodi di Croazia;  
riempite di costoro le galere,  
intorno le spingevano pel mondo,  
del mondo trasportavano i tesori  
oppressori di terre e di città.

<sup>22</sup> L'identificazione del personaggio è problematica e l'ipotesi più accreditata è che si tratti del *knez* Janko Popov, citato in un documento veneziano del 1718, dove è segnalato quale beneficiario di una donazione mensile, da parte della Serenissima, di 15 lire (Dragišević 1946, 149-151).

<sup>23</sup> Zan o Zano Grbičić, secondo le fonti serbe, fu in servizio a Cetinje dal 1688 al 1692 come *guvernadur* di un piccolo presidio militare veneziano creato in aiuto ai montenegrini durante la guerra contro il pascià di Scutari, che si concluse con l'occupazione di Cetinje (Dragišević 1946, 155).

<sup>24</sup> Per il testo originale ci siamo serviti dell'edizione del 1975 (Njegoš 1975): vv. 1400-1692, pp. 93-104, *passim*. La traduzione italiana del *Gorski vijenac* che riportiamo (Njegoš 1960) è opera di Umberto Urbani, molto apprezzata da autorevoli critici jugoslavi.

Un secondo convenuto ha a cuore il tema della giustizia:

*Serdar Ivan*

A sudovi bjehu li im pravi?

*Vojvoda Draško*

Bjehu, brate, da te Bog sačuva!  
malo bolji nego u Turčina.

Bješe jedna kuća prevelika  
u kojoj se gradjahu brodovi.  
Tu hiljade bjehu nevoljnikah,  
svi u ljuta gvozdja poputani,  
te gradjahu principu brodove;  
tu od plača i ljute nevolje  
ne mili se uljesti covjeku.[...]  
Najgore im pa bjehu tavnice,  
pod dvorove dje dužde stojaše;  
U najdublju jamu koju znadeš  
Nije gore no u njih stojati;  
konj hoćaše u njima crknuti,  
čovjek pašče tu svezat ne šćaše,  
a kamoli čojka nesretnjega.  
Oni ljude se tamo vezahu  
I davljahu u mračnim izbama[...]  
I čujte me što vam danas kažem:  
poznao sam na one tavnice  
i da će im carstvo poginuti  
i boljima u ruke uljesti [...].

*Vuk Micunović*

Budi li se ti tako proričeš,  
mišljahu li u svijet za koga?

*Vojvoda Draško*

Nema toga ko s' ne boli čega  
da ničega ano svoga hlada.  
Oni straha drugoga nemahu  
do od žbirah i do od špijunah,  
od njih svako u Mletke drktaše. [...]

*Il serdar Ivan*

Ed eran giusti i loro tribunali?

*Il vojvoda Draško*

Il buon Dio te ne guardi, o mio fratello!  
Eran poco migliori che in Turchia.  
Un casamento c'era gigantesco,  
dove si costruivano le navi;  
migliaia c'eran li di sventurati  
che trascinando dietro le catene,  
le navi costruivano del doge.  
Lì per il pianto e per l'amara angoscia,  
l'uomo non entra proprio volentieri. [...]  
Erano ancor peggiori le prigioni  
sotto il palazzo abitato dal Doge;  
nell'antro più profondo che conosci,  
non si sta peggio che in quei sotterranei;  
li sarebbe crepato anche un cavallo  
e l'uomo non vi avrebbe il can legato  
e meno ancora un uomo sventurato.  
Nei covi tenebrosi li venivano  
gli uomini legati e strangolati [...]  
Ed or udite quel ch'oggi vi dico:  
dentro quelle prigioni allor compresi  
i gravi lor peccati contro Dio  
compresi che crollato il loro impero  
in mani di migliori passerebbe.

*Vuk Mičunović*

Quando così predici la sorte,  
di se al mondo temevano qualcuno?

*Il vojvoda Draško*

Uomo non c'è che qualcosa non tema.  
Altro timor color non avevan  
che degli sbirri e delle spie; ciascuno  
queste tremar facevano a Venezia[...]  
Perduta la reciproca fiducia

Od toga ti bjehu poginuli,  
 medju sobom vjeru izgubili:  
 kolike su s kraja u kraj Mletke  
 tu ne beše ni jednoga čojka  
 jedan drugog koji ne držaše  
 za tajnoga žbira i špijuna.

questa la causa fu di lor rovina.  
 Dall'uno all'altro capo di Venezia  
 uomo non c'era che non ritenesse  
 l'uno o l'altro segreto sbirro o spia  
 né vedesse dovunque un delatore.

Il principe Janko appare invece interessato ai divertimenti e chiede quali siano gli svaghi dei veneziani, se siano simili ai loro, e ne ha una risposta molto divertente a proposito del teatro e dei trucchi di scena, che incantano con sapore di magia. Un principio d'incendio che scatena tra il pubblico un furioso parapiglia è irresistibile per il bellicoso Draško, al punto che la mattina seguente vuole ritornare al teatro, tanto era stato lo spasso, tuttavia la «grande casa» è deserta e tutta chiusa. Ma Janko vuol soddisfare altre curiosità:

*Knez Janko*

A bješe li igre u Mletkama,  
 Kao ovo te se mi igramo?

*Il knez Janko*

E c'erano a Venezia degli svaghi  
 simili a quelli che si fan da noi?

*Vojvoda Draško*

Beše igre, ali drugojače  
 U jednu se kuću sakupljahu,  
 pošto mrkni i pošto večeraj;  
 kuća bješe sila od svijet,  
 Uzdi u njoj hiljadu svijećah;  
 Po zidu joj svud bjehu panjege,  
 cijele se napuni naroda.  
 Tako isto i kuća ostala [...]  
 Svud mogaše iz zida vidjeti  
 dje virahu ka miši iz gn'jezda [...]  
 Te mi opet sjutradan na igri  
 kad u kuću nigdje niko nema,  
 no je pusta kuća zatvorena.

*Il vojvoda Draško*

C'eran svaghi, ma ben differenti.  
 Si raccoglievano dentro una casa  
 sull'imbrunire, poi che avean cenato.  
 Tutta la casa zeppa era di gente  
 ed un migliaio di candele accese;  
 buchi nei muri c'eran dappertutto,  
 e tutti si riempirono di gente  
 e così pure il resto della casa [...]  
 Fan capolino dai muri d'ogni dove  
 come topi dai nidi li vedevi [...]  
 Il giorno dopo noi vogliam tornare  
 a quello svago, ma non c'è nessuno  
 nella casa deserta e tutta chiusa.

Draško risponde poi a una domanda del Mičunović su come i veneziani suonino le *gusle* e il commento di quest'ultimo è in quello stile gnomico che ha reso il Njegoš assai familiare anche tra il pubblico meno colto, al punto che le sue sentenze sono a tutt'oggi proverbiali tra il popolo:

A da za svu igru bez gusala  
ja ti ne bih paru tursku dao.  
Dje se gusle u kući ne čuju  
Tu je mrtva i kuća i ljudi.

Per non so quale svago senza gusle  
nemmeno un soldo turco ti darei.  
Nella casa ove tacciono le *gusle*,  
la casa è morta e morti sono gli uomini.

L'episodio che ha per protagonista Draško si conclude con la descrizione del suo incontro con il Doge, un uomo così insignificante da non dover temere il malocchio, che neppure si accorgerebbe di lui, e si chiama «Valijero, i već ne znam kako» («Valiero, e non so più che altro»).

Al doge, che scientemente è messo in ridicolo, sono riservate espressioni severe, con poche concessioni:

*Serdar Ivan*

Pita li te što za ove kraje?

*Il serdar Ivan*

E di queste regioni cosa ha chiesto?

*Vojvoda Draško*

Pita.

Il brate, ne znam i sam ne znam kako.

[...]

Poklonah se kako mi rekoše:  
put mene se poosmjehnu princip.

Raspita me za naše krajeve  
i šćah reći – ljubi Crnogorce –  
jer spomenu sve redom bojeve  
dje su naši pomogli Mletkama.

Pa poslijed poče djetinjiti:

zapita me za naše susjede,  
za Bošnjake i za Arbanase.

“Kad, uhvate – kaže – Crnogorca

bilo živa al' mrtva u ruke

hoće li ga izjest, što li rade?”

“Dje izjesti, ako boga znadeš,

Ka će čovjek izjesti čovjeka?”

“Ma sam čuo – opet mi govori –

Jedan narod tamo zmije jede!”

“Kakve zmije, čestiti principe!

A gadno je na put pogledati –

Sve se dlake naježe covjeku!”.

*Il vojvoda Draško*

Ha chiesto, mio fratel, non so più cosa.

[...]

E mi inchinai come m'avevan detto.

A me rivolto il principe sorrise  
e domandò delle nostre regioni.

Ama i Montenegrini, vorrei dire,  
perché ricordò tutte le battaglie  
quando i nostri aiutarono Venezia.

Ma dopo cominciò a bamboleggiare

mi domandò dei popoli vicini

e dei Bosniaci e degli Albanesi

“Quando un Montegrino cade vivo

o morto, dice, nelle loro mani

se lo mangiano oppure che ne fanno?”

“Ma che mangiarlo, se conosci Iddio!

come se l'uom mangiasse carne d'uomo!”

“Ma pure udii, mi disse nuovamente,

un popolo colà mangia serpenti.”

“Ma che serpenti, principe gentile!

Fan ribrezzo a guardarli sul cammino

ch'ogni pelo rizzar l'uomo si sente!”.



Come si può constatare, l'episodio del *vojvoda* Draško permette di individuare, sia pure attraverso il prisma della mimesi poetica, diverse impressioni che sono proprie del Njegoš nella *Bilježnica*, quindi gli accenni alle prigioni, le case in rovina e annerite, la Fenice con i suoi spettatori come topolini, l'Arsenale dove si costruiscono le galee del doge e simili sono esperienze del Njegoš che, mediate dall'io poetico, rivivono in Draško e nei suoi interlocutori.

I tre anni che fecero seguito al viaggio a Venezia saranno il momento più intenso e più fruttuoso della vita del Njegoš, che certamente attinse senza risparmio al meglio delle sue energie sul piano politico, ma visse soprattutto un tempo di grande furore creativo, quasi in un presentimento di morte. Il poema filosofico di grande respiro intellettuale *Luča mikrokozma*,<sup>25</sup> a cui già si è fatto cenno, fu composto in sole quattro settimane. Tuttavia il turco non concedeva tregua: nuove aggressioni, difficoltà interne, emigrazioni in massa «u bratsku Srbiju», «nella Serbia sorella» e, come se non bastasse, tre mesi di siccità che ridussero il paese alla fame, quindi nell'autunno del 1847 il *vladika*, non più in grado di sopportare la vista delle sofferenze del suo popolo, si rimise in viaggio sulla via di Trieste e Vienna, questa volta per chiedere grano prima che piombo e polvere da sparo. Durante il ritorno fece sosta a Venezia, per compiere ricerche storiche presso l'Archivio di Stato – allora Archivio Generale Politico – sui passati rapporti tra il Montenegro e la Serenissima per la nuova opera cui stava lavorando. Si trattava di *Lažni car Šćepan mali (Il falso zar Stefano il piccolo)*,<sup>26</sup> opera in cinque *djejestvije* (scene), che si concludono con un *kolo*, definita dalla citata Seculić «una specifica commedia

<sup>25</sup> Il «malo delce» è dedicato a S. Milutinović, che ne curò la stampa a Belgrado nel 1846. Nel poema, in sei canti, in cui si affronta il tema biblico dell'uomo creato dal fango ma anche divino, la terra è solo luogo di passaggio, poiché la sua vera patria è il cielo. Di là proviene e là deve ritornare, alla fonte del proprio essere e il fine di questo viaggio è la conoscenza, ovvero la risposta alle eterne domande su che cosa sia l'uomo e quale il suo posto nell'ordine del cosmo. Dunque dalle tenebre alla luce, così come il *Gorski vijenac* è il viaggio dalla schiavitù alla libertà (cfr. Slapšak 1989).

<sup>26</sup> L'opera, come lo stesso Njegoš riferisce, nel 1847 era già compiuta, ma solo nel 1850, durante il suo ultimo e vero viaggio in Italia egli lasciò il manoscritto al mercante triestino Andrija Stojanović affinché si occupasse della stampa. L'opera vide poi la luce a Zagabria secondo le nuove regole ortografiche introdotte dal Karadžić, ma assai più rilevante è che, in luogo del nome della città, si legga: «u Jugoslaviji». È questa la prima volta in cui il termine appare per iscritto e va da sé che non fu per caso (Latković 1963, 218).

slava che non è molto allegra, è più un poema drammatico che una commedia, e nella quale si trova non sviluppata più poesia che problematicità. Questo poema drammatico prende l'avvio da una situazione storica ridondante di errori umani» (Sekulić 1968, 292b).

I testi di storia riportano che nell'autunno del 1766 fece la sua comparsa in Montenegro un erborista praticone, tutt'oggi di oscura origine, che acquistò in breve grande ascendente sul popolo, al quale si presentò come Pietro III di Russia. Il personaggio di Šćepan, inquietante e misterioso, ammaliatore del popolo, al quale riuscì a imporsi e a imporre, sia pur per breve tempo, la pace e l'ordine, esercitò un grande fascino sul Njegoš, per il quale la pace fu sogno e impegno di tutta la vita. Ma mentre il poeta è catturato dal mistero che avvolge il personaggio, il sovrano cerca la verità e dal momento che Šćepan è approdato in Montenegro da Venezia ed a Venezia inviava dispacci e relazioni durante il suo regno, a Venezia si poteva forse trovare la soluzione del mistero e la risposta ai tanti dubbi. Šćepan entra in breve anche nella leggenda e la tradizione popolare se ne appropria, ma l'intrusione del fantastico imponeva, a maggior ragione, una verifica sul piano storico.<sup>27</sup> Con questo discorso il Njegoš-*sačinitelj*, autore, come si firma nella prefazione dell'opera, leggermente enfatizzando il suo lavoro di storico, presenta il personaggio:<sup>28</sup>

[...] Šćepan mali bio je lažna i skitnica, ali je znamenitu epohu u Crnoj Gori i okolini učinio, imenujući se ruskijem carem. Njegov život još niko opisao nije, jerbo se samo u predanijama glavna stvar sadržava a druge se sitnarije s dugijem vremenom gube. Dokumenata slabo se kod nas nalazi, jerbo no nedostatku hartije često puta(h) i listévi svetlijeh knjiga(h) za fiške su se upotrebljavali [...] i doista, da slučajem ne podjoh u Mletke u početku 1847.godine, ne htijah ništa vjernoga o njemu svome rodu objelodaniti.

[...] Ali u Mletke kada dodjoh, potrudim se i kojekako ulježem u ogromnu arhivu bivše stare republike mletačke.

Gospodin Tomazeo<sup>29</sup> usrdno priskoči i bi mi na ruku; čuvara od

<sup>27</sup> Le diverse storie del Montenegro di cui si è fatto cenno, come lo stesso Karadžić nel suo *Montenegro und die Montenegriner*, parlano di Šćepan, ma si limitano a riferire la tradizione orale quale veniva tramandata nella famiglia Petrović e nel monastero di Cetinje (Latković 1963, 221).

<sup>28</sup> Utilizziamo l'edizione delle opere di Njegoš del 1926 (Njegoš 1926, 183-185).

<sup>29</sup> Tommaseo conosceva il Njegoš per la sua fama e la sua opera già prima

arhive, staroga markiza Solari, gotovo slobodnom veselom, gorskom poezijom zamadjam, te mi dobri starac počne mojoj čudi igrati, pet šest valjatijeh pisarčica tu čitave nedjelje po svima uglovima od arhive kopaše i što god se moglo nać' o čudnovatom Ščepanom i o drugijem stvarima otnoseći se Jugoslovenstva sve ispisaše [...]. Što se pak tiče Porte otmanske, kakva je sredstva protivu Ščepanu upotrebljavala, to se vidi iz raporatah tadašnjega. poslanika mletačkoga pri Porti otmanskoj. [...] Ono što narod priča, vidi se u istoriju Milutinovića, a ono što rečena troica pišu, ono se samo u arhivi moglo naći.<sup>30</sup>

---

di incontrarlo personalmente e scriveva del *Gorski vijenac* appena uscito a stampa: «Laddove egli dipinge le cose a lui meglio note, laddove s'astiene dalla rettorica de' libri e s'accosta al linguaggio de' suoi montanari, quivi segnatamente l'autore è poeta e i suoi versi saranno testo di lingua» (cfr. Tommaseo 1837 e Tommaseo 1853, 62). Il Njegoš onorò il Tommaseo anche di una visita nella misera casa veneziana in cui viveva e più tardi il dalmata scrisse in proposito: «Non mi son mai figurato la possibilità d'una visita principesca, io che vidi in mia stanza altro principe che il Montenegrino, poeta molto valente e vescovo alquanto profano, vestito più da bandito che da sacerdote, gigante nella persona e comprante coll'oro di Russia vino di Francia da tracannare tra le ignude rocce». Con la proclamazione della repubblica veneta del 1848, nel cui breve governo ricoprì l'incarico di ministro dell'istruzione, il Tommaseo nutriva viva speranza che la Dalmazia si sarebbe unita all'Italia, ma gli fu presto chiaro che il Njegoš, in linea con la politica della Russia, sua benefattrice, era favorevole allo *status quo*; quando poi si diffuse la voce che in caso di conflitto tra la Russia e l'Austria il *vladika* avrebbe attaccato le Bocche di Cattaro, il Tommaseo divenne suo nemico giurato e non perse occasione per insolentirlo, chiamandolo «vescovo assassino» e «prete scherano» (cfr. Novak 1935 e Pirjevec 1977, 149-159).

<sup>30</sup> «Stefano il piccolo fu un mentitore e un avventuriero, ma ha dato vita, in Montenegro e dintorni, ad un'epoca importante, autonominandosi zar di Russia. Nessuno ha ancora (de)scritto la sua vita, pertanto i fatti principali sono soltanto tramandati, mentre le altre cose di minor conto in tempi lunghi si perdono. È difficile rinvenire dei documenti da noi, in quanto per la mancanza di carta, molto spesso si usano persino le pagine dei libri sacri per fare cartucce [...] e davvero, se casualmente non fossi capitato a Venezia all'inizio del 1847, non avrei potuto scrivere nulla di veritiero sul suo conto per il mio popolo. Ma quando giunsi a Venezia mi misi d'impegno e, in qualche modo, mi intrufolai nell'immenso archivio dell'antica ex-repubblica di Venezia. / Il signor Tommaseo premurosamente accorse e mi fu a portata di mano; l'aggiunto dell'archivio, il vecchio marchese Solari, l'ho conquistato con una piccante ed allegra poesia montenegrina ed il buon vecchio ha cominciato a scherzare sul mio temperamento; cinque o sei valenti scrivani hanno frugato in ogni angolo dell'archivio per tre settimane e tutto ciò che è stato possibile rinvenire sullo stravagante Stefano ed altre questioni che riguardano lo Jugoslavismo lo hanno trascritto. [...] Per quanto riguarda la Porta ottomana, quali mezzi abbia usato

Del resto, con quale passione ed entusiasmo il Njegoš si sia immerso nel lavoro di ricerca risulta evidente anche dalla corrispondenza, quando ad esempio, ormai sulla via del ritorno, scriveva al console russo di Venezia: «Ah, arhiv, ah, arhiv! Bogato skladište delovanja prošlih vekova, on je za mene kao neko staro božanstvo koje me magicki očarava» (Kolendić 1952, 270).<sup>31</sup> Tuttavia il piacere e la serenità del soggiorno veneziano non hanno intaccato le capacità critiche del Njegoš, così come le emozioni personali non scalfiscono le sue convinzioni né tantomeno ne addolciscono i giudizi. Accade anzi, e ritorniamo a Šćepan mali, che non distigua più, in fatto di malvagità, tra Venezia e il Turco. Infatti il falso zar preannuncia al popolo montenegrino al quale si vuole imporre:

Sad vam ni bog pomoći ne može  
Kad su na vas Turci i Mlečani  
Tako ćete u nebo skakati.

Ora neppure Dio vi può aiutare.  
Quando avrete addosso Turchi e Veneziani  
Ve ne salirete diritti in paradiso.

Indispettito che Venezia gli abbia intimato di non farsi chiamare né re né imperatore, perché tali titoli non gli si addicono, e incerto sulla condotta da seguire, trova insperato aiuto nel discorso del vecchio e saggio igumeno Mrkojević, che conosce la storia e gli scioglie gli ultimi dubbi. In che modo? Gli racconta del tradimento di Venezia che ha abbandonato donne e bambini montenegrini alla ferocia del malvagio Čuprilić.

In fase conclusiva, dopo aver messo in luce la ridondanza dello stereotipo antiveneziano del Njegoš, quasi un canovaccio teatrale che trova spazio in contesti diversi, a sostegno della nostra tesi ci soffermeremo sull'ultimo e unico vero viaggio in Italia del poeta.

In seguito agli eventi del 1848, che alimentarono grandi speranze nell'uomo innamorato della libertà, egli fu impegnato in una fitta corrispondenza con i maggiori protagonisti dei fatti di quell'anno, ma le sue condizioni di salute si aggravarono. Nonostante

---

contro Stefano si vede dai rapporti dell'ambasciatore veneto presso la Porta [...]. Quel che il popolo racconta lo si può vedere nella storia del Milutinović, e quello che scrivono i tre succitati lo si può trovare solo in archivio». Nella parte omessa del testo sono indicati rispettivamente P. Cicogna, provveditore straordinario di Cattaro, Giustiniani, ambasciatore presso la Porta e Duodo, viceconsole di Scutari.

<sup>31</sup> «Ah l'archivio, ah l'archivio! Ricco deposito delle imprese dei secoli trascorsi, è per me come un'antica divinità che mi incanta con la sua magia».

la straordinaria prestanza fisica, l'organismo del principe era minato da una grave deficienza polmonare e, consigliato dai medici partì per l'Italia. Giunto a Padova rientrò precipitosamente in patria per l'improvviso acuirsi del male, ma fu di nuovo in grado di rimettersi in viaggio per l'agognato *tour* italiano verso la fine del 1850. Ljubomir Nenadović, come si è detto, ebbe la ventura di incontrarlo a Napoli e ci lascia una testimonianza preziosa<sup>32</sup> di questo incontro e dell'amicizia che seguì. Ma l'ultimo soggiorno veneziano del principe è documentato anche da un'ulteriore lettera al Karadžić, l'ultima inviata all'amico filologo, che reca la data del Natale (cattolico) del 1850 (Karadžić 1913, 371): «Evo me u Mletke. Bože moj, kako sam veliku promjenu u kratko vrijeme, očutio i vidio». <sup>33</sup> E prosegue con il tono rilassato di un viaggiatore curioso e in perfetta armonia con il mondo che lo circonda: descrive il tempo quasi settembrino dopo il gelo di Lubiana, la campagna lungo il Piave e le belle ville dei patrizi veneziani, le rose fiorite e la gioia di vedere un pezzo di terra così bello e del tutto nuovo (era sempre approdato a Venezia via mare provenendo da Trieste). Poco oltre si dice sopraffatto dal lusso del suo appartamento all'albergo Imperatore d'Austria, vicino al Palazzo Ducale, e lo descrive nei minimi dettagli, non trascurando neppure di omettere il numero delle stanze e le loro misure, e poi gli arredi, i dipinti alle pareti, il fortepiano in un angolo del salone, le finestre con morbide tende azzurrine e la profusione di statue e stucchi dorati rococò. Dopo la descrizione<sup>34</sup> quasi fotografica degli interni passa a parlare della città.

Il viaggio di Njegoš proseguì fino a Napoli, dove fu raggiunto dalla funesta notizia che Omer pascià Latas si accingeva ad attaccare il Montenegro, quindi ripartì per Vienna in cerca di aiuto e ritornò in patria, dove si spense nel novembre del 1851, ma senza

---

<sup>32</sup> *Pisma iz Italije* del Nenadović è egregiamente tradotta in italiano da Franjo Trogranić, che nella doviziosa introduzione è piuttosto critico nei confronti dell'autore, giudicato ammalato di serbismo e calunnioso nei confronti della religione cattolica romana (cfr. Lj. Nenadović 1958).

<sup>33</sup> «Eccomi a Venezia. Dio mio, che grandi cambiamenti ho percepito e visto in così breve tempo!»

<sup>34</sup> Esiste un'altra descrizione di Venezia del Njegoš, malinconica e toccante, dove la visione della città gli ispira un sentimento mistico, nello spirito di *Luča mikrokosma*, al quale rimandano anche taluni riferimenti lessicali. Si tratta della lettera al Tommaseo da Trieste datata 1 marzo 1847, per cui cfr. Zorić 1951.

la felicità di vedere il suo paese libero e in pace.

Il Njegoš – lo abbiamo ribadito – è poeta e capo di stato, e gran parte della sua poesia attinge ispirazione dalla storia e dalla poesia popolare, che esalta la forza, l'eroismo, il coraggio, facendone l'arma di cui il poeta si serve per mantenere vivo nel popolo l'amore per la libertà, suo sogno e ossessione. Tuttavia il poeta non dimentica di essere un sovrano, quando ha l'accortezza di ispirarsi non alla contemporaneità, ma alla storia del passato, consapevole che accenni troppo espliciti al presente potrebbero compromettere la sua politica o interferire nei rapporti politico-diplomatici. Venezia, l'amica generosa e amata per due secoli, ora innocua e impotente, ma che ha tradito ignobilmente, gli offre un tema poetico da cui può ricavare uno stereotipo negativo che risponde alle diverse esigenze del poeta e del sovrano. In quanto poeta del popolo e a servizio del popolo, ne condivide l'immagine di Venezia meritevole dell'accusa tramandata dall'epica nella tradizione popolare, ma va oltre il popolo ogni qualvolta riporta l'episodio del pascià Čupričić, e sembra voler ricordare all'Europa che il suo paese non solo è stato per secoli dissanguato dal Turco, ma ha anche subito l'estremo oltraggio del tradimento di un paese cristiano, di un paese fratello. E l'Europa che ha assistito indifferente a tale orrore non può più essere un passivo spettatore, ma deve agire. Tuttavia dopo il primo viaggio a Venezia assistiamo a una svolta. La visione della città, le sue bellezze, le sue brutture lasciano un segno profondo nel poeta, che ormai ha raggiunto la maturità ed è in grado di esprimersi attraverso un linguaggio più alto e sofisticato. Ha potuto constatare con i propri occhi come Venezia sia cadente e decaduta, e può gioire leggendo in ciò il segno del castigo, dunque non serve rivangare nella storia. Venezia quale la descrive Draško nel *Gorski Vijenac* è quella che il poeta vede con i suoi propri occhi, una Venezia in rovina, materiale ma soprattutto morale, dove vizi di ogni genere hanno soffocato virtù e ideali. Il disfacimento presente, da un punto di vista funzionale e per il fine catartico e educativo che il Njegoš attribuisce alla poesia, si trasforma poeticamente in un modello negativo dal quale il suo popolo guerriero deve tenersi lontano. Una nuova luce, tuttavia, illumina Venezia morente, che parla all'uomo di fede, amante della bellezza e della cultura, che condivide con gli amici o custodisce tra le emozioni più intime e profonde. Così scrive ancora al Karadžić (Karadžić 1913, 371):<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Si veda inoltre Milović 1984. La lettera rappresenta un *unicum* piuttosto

«Zbiglia, misticesco je neco vlijanie na meni sada Venezia ucinila, ali ja ne bih smio reci da nepostojne zrache one zviesde koja mene rucovodi, pravzem mi svagda svetlo [...]».<sup>36</sup>

### Bibliografia

- Banašević 1952 N. Banašević, *O Njegoševoj Svobodijadi*, in *Zbornik književnih radova*, Institut za književnost, XVII, 2, Beograd 1952, pp. 153-168.
- Bonazza 1988 S. Bonazza, *V. S. Karadžić und der Austro-slavismus*, «Europa Orientalis», 7 (1988), pp. 316-371.
- Bošković-Latković 1951 R. Bošković, V. Latković (a cura di), P. P. Njegoš, *Ogledalo srpsko*, Beograd 1951.
- Bošković-Latković 1963 R. Bošković, V. Latković, *Petar Petrović Njegoš*, Beograd 1963.
- Božović 2001 G. Božović, *O ovom izdanju*, in *Sabrana dela Petra II Petrovića Njegoša u sedam knjiga*, Oktoik-Svetigora, Cetinje 2001, vol. II, pp. 272-273.
- Čurčić 1971 Dj. Čurčić, «Novine srpske», in *Jugoslovenski književni leksikon*, Novi Sad 1971, pp. 82-84, 374-375.
- Deretić 2004 J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004.
- Dobrašinović 1969 G. Dobrašinović (a cura di), *Etnografski spisi. O Crnoj Gori*, in *Dela Vuka Stefanovića Karadžića*, Beograd 1969, pp. 405-411.
- Dragišević 1946 R. Dragišević, *Arhivski podaci o licima Gorskog vijenca*, in *Članci i eseji o Njegošu*, Cetinje 1946, pp. 149-155.

curioso, in quanto scritta in alfabeto latino e con gli stessi valori fonetici che ha in italiano, nonostante il poeta sia un convinto sostenitore della riforma vuchiana.

<sup>36</sup> «In verità Venezia ha destato in me un certo sentimento mistico, ma non potrei affermare che i nobili raggi della stella che mi guida per mano mi illuminino sempre il cammino [...]».

- Karadžić 1913 V. S. Karadžić, *Vukova prepiska*, vol. VI, Beograd 1913 (il volume contiene la corrispondenza Njegoš-Karadžić: 23 ag. 1833, p. 359; 9 marzo e 4 aprile 1834, pp. 361-364; 25 dic. 1950, p. 371).
- Kolendić 1941 P. Kolendić, *Glas kamenštaka u talijanskom prijevodu Petra Sentića*, «Spomenik», 94 (1941), pp. 1-49.
- Kolendić 1952 P. Kolendić, *Njegoš u Državnom Arhivu u Veneciji in Zbornik radova za proučavanje književnosti*, Srpska Akademija Nauka (SAN), knj. 2, Beograd 1952, pp. 269-283.
- Lavrov 1887 R. A. Lavrov, *Petr' II Petrović Njegoš*, Mosca 1887.
- Marchiori 1956 J. Marchiori, *Echi di Venezia nella poesia popolare serbo-croata*, in *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Tomo CXIV, Venezia 1956, pp. 292-321.
- Milović 1941 J. Milović, *Goethe. Seine Zeitgenossen und die serbokroatische Volks poesie*, Lipsia 1941.
- Milović 1954 J. Milović, *Njegošev boravak u Beču 1836-1837 i njegov pokušaj da podje u Pariz. Istoriski zapisi*, Cetinje 1954.
- Milović 1964 J. Milović, *Stvarna pozadina Draškove scene u Gorskom vijencu*, «Radovi Filozofskog Fakulteta u Zadru», Sveučilište u Zadru, V, 3, Zadar 1964, pp. 149-151.
- Milović 1984 J. Milović, *Faksimil Njegoševih pisama pisanih latinicom*, Crnogoska Akademija Nauka i Umetnosti, knj. 5, Titograd 1984, pp. 585-587.
- Milović-Vuškić 1950 J. Milović, M. Vušković (a cura di), *Njegoševa bilježnica*, Istoriski Institut, Cetinje 1950, pp. 191-193.
- Nenadović 1958 Lj. Nenadović, *Lettere dall'Italia (Pisma iz Italije)*, pref. e trad. it. F. Trogranić, C.E.I., Roma 1958.
- Novak 1935 G. Novak, *P. P. Njegoš i Nikola Tomazeo*, «Politika», 6-9 gennaio 1935, p. 15.
- Njegoš 1926 P. P. Njegoš, *Lažni car Šćepan mali*, pref. di M. Rešetar, in *Celokupna dela P. P. Njegoša*, Belgrado 1926.



- Njegoš 1975 P. P. Njegoš, *Gorski vijenac*, pref. di S. Nazičić, Sarajevo 1975.
- Njegoš 1960 P. P. Njegoš, *Il sereto della montagna*, pref. e trad. it. di U. Urbani, commento di M. Rešetar, Rebellato, Padova 1960.
- Njegoš 2008 P. P. Njegoš, *Il raggio del microcosmo* [*Luča mikrokozma*], pref. di P. Lodigiani, trad. it. di P. Lodigiani e D. Andrić, a cura di A. V. Stefanović, Jaca Book, Milano 2008.
- Pantić 1997 M. Pantić, *Solarić, Kraljanović, Apendini*, in *Iz književne prošlosti*, Beograd 1997, pp. 440-470.
- Pirjevec 1977 J. Pirjevec, *Niccolò Tommaseo tra Italia e Slavia*, Marsilio, Venezia 1977.
- Rešetar 1927 M. Rešetar, *Celokupna dela P. P. Njegoša*, voll. I-II, Državna štamparija kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, Beograd 1927.
- Sekulić 1968 I. Sekulić, *Njegošu: knjiga duboke odanosti*, Svjetlost, Sarajevo 1968.
- Slapšak 1989 S. Slapšak, *Tekstovi Luče mikrokozma. Antika i intertekstualnost*, «Letopis Matice Srpske», 443/2 (1989), pp. 231-236.
- Tommaseo 1837 N. Tommaseo, «Osservatore triestino», n° 129, 27 ottobre 1837.
- Tommaseo 1853 N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, vol. II, Parte moderna, Milano 1853.
- Valentinelli 1967 G. Valentinelli, *Bibliografia della Dalmazia e del Montenegro*, Forni, Bologna 1967 [Riproduzione anastatica dell'ed. 1855].
- Zogović-Milinković 2010 M. Zogović, S. Milinković, *Uno stereotipo e la sua funzione polemica in P. P. Njegoš e in S. M. Ljubiša*, in *Il discorso polemico. Controversia. Invettiva. Pamphlet*, Esedra, Padova 2010, pp. 317-321.
- Zorić 1951 M. Zorić, *Nekoliko pisama iz ostavštine Nikole Tomazea*, «Zadarska revija», 8 (1951), pp. 410-412.

## ABSTRACTS

Marina Bakhmatova  
*Leo Tolstoy and Nikifor Gregora: a Comparative Study*

In this paper several aspects of the conceptions of history of the 19th century Russian writer Leo Tolstoy are compared with the 14th century Byzantine historian Nikifor Gregora, by using a thematic approach to their work. Two works are analysed: *History of Byzantium*, and *War and Peace*, in which both authors give a description and evaluation of the opposition between the Western and Oriental cultural and anthropological types, during the period of Western expansion in Byzantium in the 13th century, and during the Napoleonic campaign in Russia in 1812, respectively. Concepts such as the Byzantine 'pronoia', 'tyche', 'kairos' and the Tolstoian 'providence' and 'historical differential' are compared. The paper concludes that there is a deep connection between the Byzantine and Russian traditions of historical thinking, based on a common Christian Oriental worldview. Indeed, Tolstoy formulates and constructs his historic-philosophical view of the world by adopting a series of conceptual and categorial positions, which, at the intuitive level, were already present in the work of Middle Age Byzantine thinkers.

Rosanna Benacchio, Han Steenwijk  
*Towards an Online Edition of the Vocabolario di Tre Nobilissimi Linguaggi, Italiano, Illirico, e Latino by Giovanni Tanzlingher Zanotti (1699-1704)*

Giovanni Tanzlingher Zanotti (1651-1732) was a native of Zadar of mixed German-Croatian descent. His major work is a trilingual Italian-Croatian-Latin dictionary that has come down to us only in the form of various manuscripts. At the present time three versions of it are known: 1) the Zagreb manuscript consisting of 326 pages and dated August 2, 1679; 2) the bilingual Italian-Croatian London manuscript consisting of 516 pages and dated 1699; 3) the Padua manuscript consisting of 1316 pages and dated 1699-1704. A fourth version, mentioned in Tanzlingher's will, has not yet been found.

Within the framework of a cross-border European Community research programme involving Italian and Croatian sides (Interreg IIIA) a project has been set up with the aim of transcribing and publishing the Padua manuscript online. For this project, researchers from Padua University, the Zagreb Institute for Croatian Language and Linguistics and the Pisa Normal Superior School have joined together.

The transcription format follows the Text Encoding Initiative specifications and the publishing formats are HTML and JPEG, so every page can be viewed either transcribed or reproduced. Several reference lists facilitate access to the lexicological information contained in the online edition. Because of the open character of the transcription format the results of the present project can easily be re-used in future projects, e.g. for transcribing other versions of Tanzlingher's dictionary.

Manuel Boschiero

Asinus in Fabula. *The Feast of the Ass in Klub Ubiyts Bukv by Sigizmund D. Krzhizhanovsky: from Medieval Tradition to Nietzsche*

This article focuses on the representation of the 'Feast of the Ass' in the *povest Klub Ubiyts Bukv* by Sigizmund D. Krzhizhanovsky. The most important stages of the bibliographical diffusion of the 'Feast of the Ass' are reconstructed up until the early 20th century, by pointing out the interest in this medieval feast not only by historians of culture, but also by philosophers, such as Voltaire and Nietzsche. At the same time, the likely sources of Krzhizhanovsky's representation are investigated: on the one hand, a study of medieval literature, specifically of the theater in the Middle Ages and, on the other hand, Nietzsche's *Also Sprach Zarathustra*. Yet, Krzhizhanovsky neither limits himself to the reproduction of the Nietzschean scene or to the historical-literary stylization of the Feast of the Ass. Instead he uses the Feast for his own semantic intentions and includes it in a work – the *povest Klub Ubiyts Bukv* – which is dedicated to the author's reflection on the creative literary process. Because of its ambivalent traits, which straddle Christianity and possible pagan residues as well as religious devotion and irreverent and burlesque aspects, the medieval feast has attracted the attention of many intellectuals in the past and has been used by Krzhizhanovsky to express the paradoxical dualism which is the basis of any writer's creative act.

Mario Capaldo

*In what Language is Jesus Silent while Facing the Grand Inquisitor?*

In *The Grand Inquisitor* (*The Brothers Karamazov*, Fifth Book, Chapter 5), which is set in Sevilla at the end of the 15th century, Jesus prefers to remain silent when facing the old cardinal who is the inquisitor who accuses him of not having accepted Satan's temptations, then threatens to send him to the stake, and finally sets him free «in the dark streets of the town» («na tyomnye stogna grada»). This is a specific reference to the *Parable of the Great Banquet* (Luke 14:15-24), which was known in Russia up until the late 1970's in the translation from Church Slavonic. This reference is fundamental for the comprehension of the deepest meaning of Ivan's poem (surely 'adjusted' by the novel's author at this point). In fact, thanks to this parable, Jesus's silence appears as an explicit answer (in Church Slavonic Language) to all the accusations (in Russian) by the Great Inquisitor and shows that there is no more time for words, that it's time to go around the streets of the town and to invite the disadvantaged to his Father's banquet.

Rosanna Casari  
*'Symbols of Beauty' in Dostoevsky and Annenskij*

Among Annensky's critical essays which, according to many Russian literature scholars, still show a valid critical approach, the works on Dostoevsky are particularly interesting. This paper focuses on Annensky's essay *Simvol' Krasoty u Russkikh Pisateley*, in which the poet gives special emphasis to a particular idea of beauty, which is an injured and damaged beauty, like that of most of Dostoevsky's feminine characters. This concept of beauty is similar to that which Annensky shows in the poems *Na Dne*, *Pace*, *Tam*.

Both Dostoevsky and Annensky show that the symbols of ideal beauty, personified in images of classical statues, are incompatible with historic and contemporary reality. The world around these beauties injures them, because perfect beauty belongs only to past time or is timeless.

Danilo Cavaion  
*The Obscure Disease of Leonid Andreev*

The life of Leonid Andreev was clouded by a strange illness which revealed itself at regular intervals. The most visible symptoms of his illness were a split personality, the rejection-attraction to both life and death, a marked aversion to big cities as well as suicidal tendencies and frequent alcohol abuse. These symptoms seemed to be determined by a neurosis which caused the writer to alternate between unbridled happiness and complete, painful isolation.

The same elements define almost all the characters of Andreev's work.

The author considers this 'condition' in relation to Russian history in Andreev's time taking into account his human and artistic experiences and comparing them with those experienced by writers such as Dickens, Coleridge, Kipling and Poe and draws the following conclusion: the role of psychiatry is to establish the roots of neurosis and the responsibility of literary critics is to uncover how this affliction expresses itself artistically and expressively.

Claudia Criveller  
*On Autobiographical Fiction: a Theoretical Overview in the Perspective of Russian Formalism*

Russian Formalists (above all Shklovsky and Eikhenbaum) expressed their point of view on autobiographical fiction in different works. Their positions underlie modern French theories on autobiographical novels and autofiction. Formalist and modern French poststructuralist theories focus on the idea of 'literariness' as a means of expression of autobiographism.

This paper aims to reconstruct the Russian Formalists' point of view on autobiographical fiction and to underline the relationship between this viewpoint and modern French theories on autobiographical novels and autofiction. In Russian literary criticism (like in Italian) neither of these fields have so far been sufficiently considered, as demonstrated by the imprecise

terminology used to name these genres. Some aspects (namely the paratext) of the less studied autobiographical work of V. Shklovsky, *Tretya Fabrika*, are analysed with the aim of showing how 'literariness' can be considered a means of communication of autobiographism.

Antonella D'Amelia

*A Russian-Polish Artist at the Bragaglia Art Gallery in the 1920s*

The article describes the role played by the Bragaglia Art Gallery in Rome, in the 1920s. This independent Gallery, founded by the Bragaglia brothers, Anton Giulio and Carlo Ludovico, had a forward looking attitude to culture and exhibited pieces of contrasting contemporary artistic styles. From the moment the Gallery was opened, it was regarded as a privileged place where art could be experimented with. It was also a springboard for Russian and Italian artists, a meeting place for different cultures as well as a creative space in which to show different expressions of art – painting, sculpture, poetry, theatre and dance. All this gave birth to an extraordinary synthesis of all art forms.

However, it did not only exhibit art – although it did hold many exhibitions; the gallery opened its doors to many different cultural initiatives. Debates, conferences and poetry readings were held there. Artistic dance shows were staged and books and magazines published («Cronache d'attualità», «Index» and «Il bollettino della Casa d'arte Bragaglia»). In keeping with the avant-garde flavour of the time, parties were organised which were frequented by numerous artists, politicians and intellectuals.

Of the many Russian artists who collaborated with the Bragaglia Art Gallery, the author's attention is focused on Sigizmund Stanislavovich Olesovich (1891-1972), in particular on his personal and artistic life in Odessa, but also on the exhibitions and graphic works produced when he was living in France and Italy.

Silvano De Fanti

*Pan Tadeusz by Adam Mickiewicz: an Italian Translation of the IX Chapter  
(The struggle)*

This paper consists of the Italian translation of the IX chapter (*The struggle*) of Adam Mickiewicz's poem *Pan Tadeusz*. This is the first Italian translation in verse of this chapter.

Cinzia De Lotto  
*Chichikov at the Ball (a Lecture on Gogol)*

The paper is focused on the ball scene in chapter I of the first volume of N. V. Gogol's *Dead Souls*. The analysis confirms the crucial role played in the plot by the ball scenes in the tradition of 19th century Russian literature, as a reflection of the centrality and, in Lotman's jargon, the 'structuralness' enjoyed by the ball event in the society of that time. Yet, at the same time, it throws light on the peculiar and various ways through which the classical model of this literary *topos* is upset in Gogol's work.

More specifically, the analyzed scene is given as *zavyazka* of the whole poem, as well as a concentration of its main stylistic strategies and its fundamental thematic lines. In the paper, passages such as the one centred on the image of the fly-dancers and the long digression on 'the fat and the thin' are taken into consideration, in order to emphasize their metaphoric and symbolic complexity.

Anton Diomin  
*The Manuscripts by Ya. B. Kniazhnin among the Papers of G. R. Derzhavin*

Some rare manuscripts by the Russian poet, translator and playwright Ya. B. Kniazhnin (1740-1791) are conserved among the papers of G. R. Derzhavin in the Institute of Russian literature (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences. These papers permit to reconstruct the textual history of his translations of the plays by Pierre Corneille (*Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Le Menteur*, *Rodogune*), of the poem *Henriade* by Voltaire and of the poem *Strage degli Innocenti* by Giambattista Marino. In the article, an account is given of their examination by the researchers and a hypothesis of their passage into Derzhavin's papers is advanced.

Maria Di Salvo  
*A 'German Poem' by Catherine II and his Italian Translator*

The article deals with a curious episode regarding the pretended 'German' verses by Catherine II written in honour of the Czech violin and flute player J. K. Vaňhal, whose performance she had very much appreciated. The verses, published in various German newspapers, were translated into Italian by A. de' Giorgi Bertola and published in 1779 in the journal «Antologia Romana». The Empress' emissaries in Italy required the editors of the journal to deny her authorship, which was probably not done. The episode in itself was not relevant, but it brings further testimony to the keen interest that surrounded Catherine's figure in Italian intellectual circles and is evidence of her idealization as an enlightened sovereign.

Raffaella Faggionato

*Tolstoy reads Fedorov, Fedorov reads Tolstoy: a Dialogue between the Novelist and the Philosopher*

The article deals with the relationship between Leo Tolstoy and the Russian philosopher Nikolay Fedorov. Their relationship, based on mutual esteem and, at least at the beginning, on a sort of ideal affinity, soon also revealed profound differences. There is no doubt that the 'philosophy of the common cause' influenced Tolstoy's work: both Tolstoy and Fedorov looked at such crucial themes as the idea of progress and the function of art and science in a very similar way. Nevertheless, beyond a supposed similarity, radical differences were hidden, which turned their dialogue first into discussion and then into open disagreement. The development of Fedorov's and Tolstoy's controversy is revealed here through the analysis of the essays and the narrative works that they published in the 1880s and 1890s. The result of this analysis is the discovery of a paradox: especially as far as the issue of death and resurrection is concerned, the positions of the 'utopian' philosopher and the 'socially committed' writer are reversed and no longer seem to be reconcilable.

Monica Fin

*Medals and Emblems during the Petrine era: the Illustrations of Zaharije Orfelin's Istorija Petra Velikago*

This paper aims to stress and explain the central role of the emblem in the iconography of the numismatic production of petrine Russia, on the basis of some examples taken from the illustrated edition of the *Istorija Petra Velikago* of Zaharije Orfelin, the first monographic work dedicated to the life and deeds of Peter the Great to be written and published in a Slavic language. Medallion art was introduced by Peter the Great as part of his campaign for the political and economic reforms which were meant to integrate Russia into the geopolitical fabric of early 18th century Europe. Medals thus became instrumental in the propaganda efforts of the Tzar, serving as a vehicle of glorification of the accomplishments of the Russian monarchy. The iconography of petrine medals epitomizes the baroque stylistic tradition in European medallion art, particularly on the reverse sides of the medals, which mostly feature finely rendered emblems and mythological figures of ancient Greek and Roman deities.

Stefano Garzonio

*P. I. Golenishchev-Kutuzov Translator of Metastasio*

The present article is devoted to the Russian translations of Pietro Metastasio's *Canzonettas* at the beginning of 19th century. In particular, it concerns the work of Pavel Ivanovich Golenishchev-Kutuzov (1767-1829), a minor poet of the Archaistic School, whose poetical production is most of all devoted to solemn Odes and translations (Sappho, Pindaro, Gray and many others). With

regard to Metastasio, Golenishchev-Kutuzov published on the literary review «Drug Prosveshcheniya» his Russian translation of four canzonettas: *La Primavera*, *La Partenza*, *L'Estate* and *La Libertà*. In the article a poetic and linguistic analysis of these translations are given by comparing them with the Russian interpretation of Metastasio's poetry at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries.

Maria Cecilia Ghetti

*The University of Padua Chair of Slavic Philology: the First Fifty Years (1920-1970)*

The chair of Slavic Philology in Padua traces its beginning to 1920 when, taking advantage of the improved climate for Slavic studies after World War I, the University of Padua managed to create this new chair, whose first holder, until 1929, was Giovanni Maver. Maver was succeeded by Ettore Lo Gatto, who formally held the University of Padua chair until 1940. However from 1937 Lo Gatto (at that time Director of the Italian Institute of Culture in Prague) left the responsibility for teaching to Arturo Cronia, who from 1940 also held the newly created chair of Serbo-Croatian. After Cronia's death in 1967 the University of Padua chair of Slavic Philology was appointed to Evel Gasparini, a former scholar of Giovanni Maver and for several years professor of Russian literature at the Ca' Foscari University of Venice.

Rosanna Giaquinta

*Eduard Limonov's Early Poetry*

Despite his shocking political reputation Eduard Limonov is widely popular as a writer and is also a very interesting poet. His early poems in particular are strictly connected to Khlebnikov's experimental work, and seem to have more than one item in common with genuine Oberiu poetics of the absurd. Images, language and stylistic devices in Limonov's early poems are analyzed in order to focus on their connection to the poetic work of Daniil Kharms.

Rita Giuliani

*Gogol as a Designer: on the Genre and Sources of the Cover of Dead Souls*

The essay is an attempt to analyze the drawing created by Gogol for the cover of *Dead Souls*, a 'strange' drawing, that specialists define as unusual for the time. It contains objects introducing the subject of the poem and at the same time expressing the moralistic, didactical aim of the work: objects of daily life as well as skeletons and skulls. A combination of these elements is typical in the 'vanitas', a baroque genre painting, widely spread in Western Europe and the Ukraine. A similar combination of arabesques, made by human skulls and skeletons, can be found in Rome, in the Crypt of the Church of the Capuchins, in Via Veneto, which was well known by



Gogol, who lived nearby and composed a large part of his poem in Rome. In the author's opinion, it is not only a matter of reminiscence of this Crypt, but also of a deep tie with the typical cult of the dead, that took place in Rome in the first week of November. This cult was familiar to Gogol, who stayed in Rome in November 1837, 1838 and 1840.

Andrea Gullotta

*The Precedents of Lagernaya Literatura: a Comparison between Dostoevsky's Zapiski iz Myortvogo Doma and Gulag Literature*

The present study aims to define the common features of Dostoevsky's *Zapiski iz Myortvogo Doma* and the corpus of Gulag Literature, with particular attention to the Gulag memoirs. After a brief overview of the pre-revolutionary literary works that can be considered as 'anticipators' of *lagernaya literatura* works, the author analyzes the main features of Dostoevsky's *House of the Dead* using Leona Toker's analysis of Gulag memoirs and thus assessing the common elements and the differences, providing explanations of these differences and pointing out the elements of continuity between Dostoevsky's work and the corpus of Gulag Literature.

Kornelija Ičin

*Grotesque in the Soviet Cinema of the 1920s: The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of Bolsheviks and Overcoat*

Although quite a few comedies were released at the beginning of Soviet-era cinema, the first real masterpiece was considered to be *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of Bolsheviks* (1924) directed by Kuleshov. Kuleshov was determined to direct an eccentric comedy in order to demonstrate his theory as well as his command of cinematic art, namely editing and creating characters and situations with humour. Kuleshov chooses a grotesque plot, accompanied by grotesque acting: the ecstatic facial expressions and body language of the actors perfectly reflected the parody style of the film. In the FEKS film *Overcoat* (1926), the grotesque and mysticism went hand in hand with fantasy.

Tynyanov, Kozintsev and Trauberg set out to make use of Gogol's devices, to create an independent cinematic work of art, and influence the viewer and his/her perception of the existential and nonexistential, the rational and irrational, the animate and inanimate, with the help of an expressive combination of grotesque scenes of objects coming to life as well as Bashmachkin turning to stone. Inner life became a reality through the films of FEKS.

Ulrike Jekutsch

*Vasily Petrov's Poema na Pobedy Rossiyskago Voinstva ... nad Tatarami i Turkami (1770). An Experiment with the Epic-heroic Poem?*

When Mikhail Kheraskov published his *Rossiada* in 1779, it was soon recognized as the long-desired big epic-heroic poem Russian literature had so long strived for. Until then, several writers, including Antiokh Kantemir and Mikhail Lomonosov, had failed in their efforts to write a complete epic poem in the tradition of Homer, Vergil and Voltaire about Russian heroes and Russian history. The first Russian-Turkish war (1769-1774) stimulated new experiments with the genre, all of which may be characterized as small epic poems about only a part of the war. Among them, there is Vasily Petrov's *Poema na Pobedy Rossiyskago Voinstva ... nad Tatarami i Turkami* (1770), which is analyzed here in the context of the generic norms of the epic-heroic poem and of the epinikion, a song in praise of a victory in battle. Special attention is given to the construction of the Russian hero in war and of his enemy.

Natalia Kochetkova

*On the First Appearance of the Surprising Adventures of Baron Munchausen in Russia and on its Translator*

The book *The Surprising Adventures of Baron Munchausen*, written by the German writers Rudolf Erich Raspe and Gottfried August Bürger, appeared for the first time in the Russian language in 1791 with the title *He Любо, He Слышай, а Жзамь He Меуай* (*If You Don't Like It, Don't Listen To It, but Don't Impede Lying*). The comparison of this free translation, done by Nicholas Osipov (1751-1799), with the German original reveals a number of considerable differences, omissions of some fragments, additions and changes connected with the Russification of the text.

Anna Korndorf

*Heavenly Apotheosis by Giuseppe Valeriani. On the Issue of How to Design a Baroque Court Play on the Russian Stage of the Mid 18th Century and a New Attribution of Sketches of the Theatrical Stage Set*

The article is on the reconstruction of the design of allegorical performances played on the Russian court stage in the middle of the 18th century. This is one of the most difficult problems in the history of Russian theater due to the fact that among the librettos published at the Russian court there is not a single one accompanied by any engraved printed images of theatrical stage sets or scenes of the play as was customary in Europe. Expanding on the main reasons for the lack of such sources, an attempt is made to restore the scenic appearance of the triumphant play, using the example of the solemn prologue *New Laurels* designed by the court decorator Giuseppe Valeriani.

Based on extensive archival material, the published libretto of the performance, as well as drawing upon many related materials it is possible to identify the principles typical of the Petersburg court for creating theatrical stage sets and to associate two sketches by Giuseppe Valeriani, previously mistakenly attributed to other productions, with the play.

As a result, the *Prologue*, performed in September 1759 to commemorate the name-day of Empress Elizabeth and the victory of the Russian army in the decisive battle of the Seven Year War – Battle of Kunensdorf – becomes not only the first visually reconstructed triumphant allegorical play of the Russian theater, but also sheds some light on the theatrical stage design of 1740-1760's in Russia as a whole.

Francesca Lazzarin

*A 'Baroque Book' of the Silver Age. Alliluiya (1912) by Vladimir Narbut*

Vladimir Narbut (1888-1938) is perhaps the lesser known poet belonging to the Acmeist group, though in recent years interest in his work has increased in both Russian and American Slavic studies. This paper is a brief analysis of his book *Alleluia*, which was published by the editor Guild of Poets in 1912. The article aims to stress Narbut's original interpretation of Acmeism, which is expressed in *Alleluia* through an extreme, 'adamistic' naturalism as well as through the re-proposal of a rich cultural legacy (according to Mandelstam's idea of Acmeism as 'yearning for world culture'), i. e. the Ukrainian baroque. *Alleluia* is a sort of 'baroque book' in a Modernist context: this can be observed in the graphique, the language, the epigraphs and a large amount of intertextual connections with the tradition of 18th century 'low baroque'.

Luigi Magarotto

*Otherness and Imperialism in The Captive of the Caucasus by Aleksandr Pushkin*

According to Vissarion Belinsky, the publication of Pushkin's poem *The Captive of the Caucasus* (1822) drove Russian society to show interest in discovering the Caucasian territories. Until that year, the Caucasian countries were perceived by Russians as distant lands to conquer.

The introduction to the poem is devoted to the description of the Circassian milieu and Pushkin was very proud of the ethnographic value of his poem. Actually the Circassians are drawn as savages with barbaric and violent customs, as a people engaged in deception, accustomed to betrayal, pursuing violence and loving war. The barbarian and savage attitude of the Circassians justifies, in the eyes of the narrator, the conquest of the Caucasian territories by the Russian Army, which in the poem has a highly civilizing function. As a matter of fact, in the epilogue the narrator Pushkin enthusiastically praises the most famous Russian generals who were conquerors of the Caucasus: Tsitsianov, Kotliarevsky and Ermolov. So it could be said that the Russian

conquest of the Caucasus was supported not only by conservative circles but by democratic ones as well.

It is worth noting that Pushkin, while celebrating the Russian conquerors of the Caucasus, 'russifies' or 'nationalizes' the material collected not in Russia, but within the empire and establishes the 'artistic' dignity of the Caucasian theme, making it a topic of poetry.

Nicoletta Marcialis

*The Life and Adventures of Pavel Chichikov, or The Poor but Dishonest Clerk*

In the first three decades of the 19th century, the strong and sudden affirmation of prose was felt as a threat and an insult to the aristocratic and cultured elite, who up to then had been the centre of the literary scene. A new middle class of merchants and minor provincial aristocracy disdained poetry and all the high genres of the dying classicism, and was greedy for both short and long novels, especially satirical and costume ones.

For the first time in Russia the market determined what was on offer. All novels had to have a happy ending and the moral of the story had to praise the new bourgeois spirit: *Ivan Vyzhigin, Nравstvenno-satirichesky Roman* (at first published in a journal with the title of *Ivan Vyzhigin, ili Russky Zhil Blas*) was the first Russian bestseller. It was the rather unsuccessful task of Pushkin and his literary circle to contrast this success, fighting it with its own weapons. *Dead Souls* by Gogol takes an important place in this polemic.

Many works have been dedicated to the relationship between Gogol and Bulgarin. This paper intends to enrich this picture through an analysis of the eleventh chapter of *Dead Souls*. The chapter is analyzed as a parody of the neopicaresque tradition at the base of Bulgarin's satirical and costume novel: the narration of Chichikov's life is read as a summary of an autodiegetical tale produced by an external commentator, or, better still, as what Genette defines as a 'digest'.

Adalgisa Mingati

*The Martingale (1846) by V. F. Odoevsky and the Theme of Gambling in Early 19th Century Russian Prose*

Vladimir Odoevsky's story *The Martingale*, edited by N. Nekrasov in the celebrated *Petersburg Collection* (1846), is a tale which takes its inspiration from one of the most characteristic themes of 19th century Russian literature, namely gambling (in fact a martingale is a specific betting strategy). The tale did not receive great critical acclaim at the time, and indeed, over time it was all but forgotten. However, the story, which is the author's last work of fiction, gives rise to multiple considerations regarding this particular genre and how this topic had been dealt with previously. While it belongs, at least in part, to the fantastical genre (one cannot but acknowledge that it follows on from Pushkin's *The Queen of Spades*), *The Martingale* is written with a bitter and

biting realism which rejects all those mythological interpretations of gambling which characterised many works of the preceding literary period.

Sergio Pescatori

'*Ciliegie e Amareni, Giardini e Frutteti*'. *Translation and Cultural Stereotypes: The Cherry Orchard by Anton Chekhov*

This paper aims to show how linguistic debates about culturally marked words in translation lead to frequent misunderstandings and conceal actual cultural differences.

As Catford says, the aim in total translation must be to select target language equivalents not with 'the same meaning' (in spite of Nabokov's passion for terminology), but with the greatest possible overlap of the *situational* range. This is the case of Russian *vishnja* and Italian *ciliegia*.

In other cases, the cultural stereotypic meaning of a word (and lack of lexical variants) in the target language may 'screen' the interpretative process and hinder the actualization of a proper equivalent, e. g. Italian *giardino* vs Russian *sad* – whereas the presence of the term *orchard* in the English language favours the disambiguation of the actual meaning of the locution.

Marcello Piacentini

*The Latin Tradition and the Polish Translation of Historia Trium Regum. A few Preliminary Textual Questions*

The paper is devoted to the Latin tradition of Johannes from Hildesheim's *Historia Trium Regum*. After screening some *Leitfehler* it is possible to demonstrate the following:

1) The existence of a well-characterized group of witnesses in the manuscript transmission of the *Historia*. The group is represented by three witnesses handed down by just as many codices: the codex 1713 in the Polish Academy of Sciences in Krakow, the codex 1509 kept in the Jagellonian Library in Krakow, the codex III-18 kept in the Library of the Czeszochowa monastery.

2) The Polish translation of the *Historia Trium Regum* comes from this group of witnesses and belongs to it (secondary tradition), since it shares the same indicative errors.

3) The Polish translation of the *Gesta Pilati*, which in the Polish codex is put immediately after the translation of the *Historia Trium Regum*, comes from a well-characterized group of its tradition: this group is handed down, as far as the same author of the article knows, by the same codices 1713 and 1509, where the Latin text of the *Gesta Pilati* immediately follows the *Historia*.

Through the *collatio* of the Latin witnesses of the *Historia* and the *Gesta Pilati* and of their Polish translations, it is possible to establish their relative stemmatic positions.

Lyudmila Starikova  
*The Beginning of Russian-Italian Theatre Ties*

Despite the existing opinion of historians who attribute the beginning of Russian-Italian theatrical ties to the 1730s, the author of the article finds the beginning in the middle of the 17th century when diplomatic relations between Alexey Michailovich, the Tzar of Russia, and Ferdinand, the Duke of Toscana, were established. The Russian diplomats who visited Florence and other Italian towns (Venice, in particular) attended theatre performances there and reported to the Tzar about them on their return to Moscow. These reports initiated the wish of the Tzar to found the first court theatre in Moscow (which functioned from 1672 to 1676). Out of the authentic written descriptions of theatre performances seen by the Russian envoys, only one survived. It was written by the diplomats who were sent to Florence in 1659. The author of the article studies the document containing this description, takes into account a lot of contemporary evidence (including the genuine *Status Roll* of that Embassy) and proves that the description of the performance in Florence described in the document does not belong to the Russian diplomats as has been previously considered and provides a reliable supposition about the real author.

Sofia Zani  
*Petar II Petrović Njegoš and Venice*

Petar Petrović Njegoš (1813-1851), king and archimandrite of Montenegro who was brought up among shepherds and from a young age passionate about folk poetry, became one of the greatest poets of 19th century Serbian poetry. Head of this small State from 1830, he promoted a process of institutional and cultural renovation. After his first trip to Russia in 1833, and followed by many others, Njegoš became more and more aware of the backwardness of Montenegro, and he sought to obtain the protection of the biggest States of his time (particularly Russia and Austria) in order to free his country from the Ottomans and thus achieve freedom, keeping in mind the dream of freedom for all the Southern Slavs. A very talented poet, he was a remarkable writer of philosophical-religious poems (his masterpiece was *Luča mikrokozma, The Ray of the Microcosm*) and of epic poems, such as *Gorski Vijenac (The Garland of the Mountain)*. A man of God, he was also a politician who thought poetry had the mission of conquering freedom. The enemy was the Turk, and the 'historical friend' was the Venetian Republic which, during the bloody wars at the end of the 18th century, had abandoned the Christian women and children that had sought refuge on Venetian soil in the hands of the Ottomans. This episode is repeatedly reported (with harsh tones) in the less successful works of Njegoš, while in the *Gorski Vijenac*, Venice is no more the Great Republic, but a State in decline, which was defeated by Napoleon and subjected to the Austrians, a State that can only be pitied or scorned. This new stylization of the stereotype confirms the progression of the writer's thought and is an improvement of his expressive skills. Njegoš found in epic poetry a weapon for his noble war, however the image of the decaying city has a different effect on

the soul of the poet, now close to death, then the one put on paper. His thoughts, considerations and melancholic remarks are reported by his friends: they are words of sorrow for the defeated Venice seen as a stunning beauty unable to speak to the king, but still capable of speaking to the dying poet. The man, learned and faithful, aware of his imminent death, eventually reveals himself in letters to his friends and in his diary entries.

Questa miscellanea di studi offerti a Marialuisa Ferrazzi raccoglie i saggi di un gruppo di docenti e studiosi – cui si aggiungono i nomi di alcuni giovani allievi – che nel corso degli anni ha condiviso con lei interessi scientifici, progetti di ricerca o, semplicemente, la vita e l'esperienza dell'insegnamento all'università. All'interno dei vari contributi trovano spazio molte delle questioni sulle quali Marialuisa Ferrazzi ha incentrato la propria attività di studio: si vedano, ad esempio, le peculiarità del percorso evolutivo della letteratura russa moderna, ivi comprese le problematiche inerenti la definizione dei vari generi letterari; il particolare interesse nei confronti della drammaturgia del XVIII secolo, nonché di vari aspetti della prosa russa dell'Ottocento; i rapporti culturali russo-italiani e, più latamente, slavo/europeo-occidentali. Anche il titolo scelto per il volume rispecchia una delle caratteristiche di fondo dell'approccio di ricerca di Marialuisa Ferrazzi, caratterizzato da un'attenzione costante per quell'intenso dialogo tra componenti culturali variegiate che ha contribuito, secondo modalità e itinerari diversi, alla formazione e allo sviluppo della civiltà russa moderna.

€ 15,00 i.c.