

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 22 / Issue no. 22

Dicembre 2020 / December 2020

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 22) / External referees (issue no. 22)***

Manuel Boschiero (Università di Verona)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Roberta De Giorgi (Università di Udine)

Raffaella Faggionato (Università di Udine)

Rosanna Giaquinta (Università di Udine)

Ettore Gherbezza (Università di Udine)

Daniele Mazza (Università di Roma La Sapienza)

Anna Maria Perissutti (Università di Udine)

Donatella Possamai (Università di Padova)

Giorgio Ziffer (Università di Udine)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2020 – ISSN: 2039-0114

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione* è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies* is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.



# INDEX / CONTENTS

## Speciale

RUSSIA INTERTESTUALE.

CITAZIONI E RISCRIITTURE IN AMBITO SLAVO

a cura di Lucia Baroni, Alice Bravin, Martina Napolitano

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>La sorte dei giusti. Citazioni bibliche in alcune pagine della letteratura slava ecclesiastica</i> LUCIA BARONI (Università di Udine)	7-16
<i>Citazioni musicali in un racconto di Natale di Nikolaj Leskov</i> ELENA SHKAPA (Vyššaja škola èkonomiki – Moskva)	17-21
<i>Letteratura e filosofia. Il reimpiego dei materiali nella prosa di Aleksej Fëdorovič Losev</i> GIORGIA RIMONDI (Università di Parma)	23-36
<i>Una riscrittura biografica. Ivan Turgenev in due scrittori dell'emigrazione</i> SILVIA ASCIONE (Università di Roma La Sapienza)	37-48
<i>Nuova redazione o nuova opera? La riscrittura di un poema di Il'ja Sel'vinskij</i> ANNA KRASNIKOVA (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)	49-58
<i>Citazione e decostruzione nella poesia transfurista di Ry Nikonova</i> ROBERTA SALA (Università di Torino)	59-68
<i>Citazione e autotraduzione. Alcuni versi in un romanzo di Vladimir Nabokov</i> MARIA EMELIJANOVA (Università Ca' Foscari – Venezia)	69-79
<i>Citazioni all'opposizione. Rimandi intertestuali in Saša Sokolov</i> NOEMI ALBANESE (Università di Roma "Tor Vergata")	81-90
<i>Un titolo come omaggio. Andrej Levkin riecheggia Saša Sokolov</i> MARTINA NAPOLITANO (Università di Udine)	91-97
<i>Ritrovare la tradizione. Gli scrittori russi in un romanzo di Vladimir Makanin</i> CHETI TRAINI (Università di Urbino Carlo Bo)	99-108
<i>Vladimir Sorokin, un 'bricoleur' postmoderno</i> ANITA ORFINI (Università di Roma Tre)	109-114

<i>L'operetta distanziata. Witold Gombrowicz e la rivisitazione ironica di un genere</i> NADZIEJA BĄKOWSKA (Uniwersytet Warszawski)	115-120
<i>Le icone e i mostri. Citazioni sacre nell'iconografia di un bestiario contemporaneo</i> ALICE BRAVIN (Università di Udine)	121-140
<i>Citazioni e allusioni corporee in un balletto di Petr Zuska</i> MATTIA MANTELLATO (Università di Udine)	141-148
<i>Intelligenti pauca. Citazioni pittoriche e musicali nel cinema d'animazione di Andrej Chržanovskij</i> ANGELINA ZHIVOVA (Università di Udine)	149-159

#### MATERIALI / MATERIALS

<i>Sofocle medioevale. Per la storia di una citazione tragica in area bizantina</i> GIOVANNA BATTAGLINO (Università di Salerno)	163-173
<i>La maniera epica di Cesare Arici: il modello virgiliano</i> PAOLO COLOMBO (Università di Trento)	175-186
<i>Pierre e Paul, i dettagli del sentimento. Postilla sul bergsonismo di Pierre Menard</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	187-203
<i>Temi e lemmi montaliani nel "Conte di Kevenhüller" di Giorgio Caproni</i> ALBERTO FRACCACRETA (Università di Urbino Carlo Bo)	205-212



LUCIA BARONI

## PRESENTAZIONE

Dai temi biblici medioevali fino alle citazioni della letteratura postmoderna, nelle lingue, culture e tradizioni dell'area slava gli esempi di intertestualità sono molteplici. Entro una rete che supera i confini spazio-temporali e semiotici, un testo si lega a un altro testo, ne riprende parole, immagini, motivi e situazioni, dando vita a qualcosa di nuovo, parallelo e al tempo stesso distante dal punto di partenza. Questo rapporto dialettico con i modelli può assumere tratti celebrativi ma anche polemici, fino a trasformarsi in un sonoro 'schiaffo alla tradizione', come affermavano i cubofuturisti russi.

È alla luce di queste considerazioni che dal 28 al 30 novembre 2018, presso l'Università degli Studi di Udine, si è svolto il Convegno dottorale in Studi Slavistici *Le forme dell'Intertestualità: dalla citazione all'allusione*, aperto a un confronto interdisciplinare che ha coinvolto non solo la letteratura ma anche l'arte, la filosofia, il cinema e il balletto. In tutti i contributi particolare attenzione ha ricevuto la funzione del destinatario, chiamato a interpretare i testi e a coglierne i rimandi interni servendosi della propria memoria e trasformandosi in un "cacciatore in grado di

leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi”<sup>1</sup>.

Si riuniscono in questo fascicolo i contributi del convegno, aperto da Lucia Baroni esaminando le citazioni bibliche in alcune delle opere più significative della letteratura della Slavia Christiana (secoli IX-XI). In area moderna si posizionano invece i saggi che seguono, a cominciare da quello di Elena Shkapa che studia la funzione dei riferimenti musicali in un racconto di Nikolaj Leskov. Fra letteratura e filosofia si muovono invece le pagine di Giorgia Rimondi, che prende in considerazione alcune citazioni poetiche e letterarie nella prosa di Aleksej Losev. A sua volta Silvia Ascione, studiando le biografie di Ivan Turgenev pubblicate da due scrittori dell'emigrazione, si sofferma sulla fitta rete di rimandi intertestuali messa in campo dai materiali d'archivio utilizzati dagli autori.

Novecenteschi sono anche gli argomenti dei tre contributi successivi, quello di Anna Krasnikova, che analizza le numerose riscritture e varianti di una celebre opera di Il'ja Sel'vinskij; quello di Roberta Sala, dedicato alla poesia transfurista di Ry Nikonova in bilico fra citazione e decostruzione dei modelli tradizionali; quello di Maria Emeljanova, sulla citazione e l'auto-traduzione in un famoso romanzo di Vladimir Nabokov.

Due contributi, quelli di Noemi Albanese e Martina Napolitano, sono legati al nome di Saša Sokolov: il primo studia il suo romanzo d'esordio, dove il motivo della centralità della parola permette all'autore di impiegare numerosi rimandi intertestuali; il secondo presenta un racconto di Andrej Levkin, progettato come aperto omaggio al romanzo di Sokolov. E alla letteratura contemporanea sono dedicati anche i saggi di Cheti Traini sulla presenza della grande narrativa russa in un romanzo di Vladimir Makanin,

---

<sup>1</sup> Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 163.

---

e di Anita Orfini sulla presenza di William Shakespeare in una *pièce* di Vladimir Sorokin. Chiudono la sezione propriamente letteraria del fascicolo le pagine di Nadzieja Bąkowska, che prendono in considerazione un altro testo per il teatro, uscendo dall'ambito linguistico russo: il polacco Witold Gombrowicz rivisita infatti il genere dell'operetta, adottando gli strumenti della citazione, della parodia e del grottesco.

Gli ultimi articoli affrontano infine il problema dell'intertestualità nelle discipline dell'arte e dello spettacolo, privilegiando ancora una volta la contemporaneità. Quello di Alice Bravin esamina le citazioni grafiche in una serie di disegni realizzata da Dmitrij Prigov, artista eclettico che rimanda ai tradizionali modelli dell'iconografia religiosa ortodossa, rielaborati con risultati originali. Quello di Mattia Mantellato analizza i testi di tre cantautori inseriti in un balletto del coreografo ceco Petr Zuska. Quello di Angelina Zhivova presenta le citazioni pittoriche e musicali nel cinema d'animazione di Andrej Chržanovskij, che nell'Unione Sovietica degli anni Sessanta e Settanta elabora un linguaggio indiretto fatto di allusioni e doppi sensi, affidati alla comprensione e alla complicità del pubblico.





LUCIA BARONI

**LA SORTE DEI GIUSTI.  
CITAZIONI BIBLICHE IN ALCUNE PAGINE  
DELLA LETTERATURA SLAVA ECCLESIASTICA**

La centralità indiscussa delle Scritture nella produzione letteraria della Slavia Cristiana o delle origini, esplicitata dalla presenza nei testi di citazioni, simboli e motivi esegetici attinti dalla Bibbia e dagli scritti dei Padri della chiesa, rappresenta un argomento di particolare interesse per la slavistica contemporanea. Molti sono gli studiosi che si sono espressi sull'importanza delle citazioni bibliche, ma soltanto pochi hanno saputo interpretarle oltre il mero significato teologico. Una citazione biblica, infatti, è in grado di rivelare al lettore il senso superiore degli eventi terreni narrati, conferendo loro una valenza meta-storica. Simili chiavi tematiche,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Si veda soprattutto R. Picchio, *The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of the Slavia Orthodoxa*, in "Slavica Hierosolymitana", 1, 1977, pp. 1-31; ma anche C. Diddi, *I Padri della Chiesa nella cultura letteraria paleoslava: modalità di ricezione*, in "Europa Orientalis", 36, 2017, pp. 41-68; Id., *Le "chiavi tematiche bibliche" nel contesto della tradizione retorica e letteraria europea*, in "Studia Ceranea", 3, 2013, pp. 11-28; F. M. Casaretto, *Letteratura mediolatina e strategia della citazione*, in "Quaderni del circolo filologico letterario padovano", 19, 2009, pp. 15-30.

se abilmente riconosciute, permettono di anticipare il messaggio esegetico racchiuso dall'opera, trasformandosi in veri e propri *Leitmotiven* o chiavi di volta narrative, in posizione marcata all'interno dei testi.

Le opere ecclesiastiche composte durante il cosiddetto periodo della Slavia Cristiana (IX-XI secolo) sono la chiara testimonianza di un calcolato impiego dei modelli scritturali, con un preciso recupero di temi e figure retoriche che non aveva solo una funzione estetica, ma collaborava alla formulazione del messaggio esegetico dell'autore.

### 1. *Due encomi di Clemente di Ocrida*

Clemente di Ocrida (840-916), come si legge nella *Vita* greca a lui dedicata da Teofilatto di Ocrida,<sup>2</sup> è stato allievo di Costantino-Cirillo e Metodio,<sup>3</sup> primo vescovo di lingua bulgara e autore di numerose omelie ed encomi.<sup>4</sup> I suoi encomi, in particolare, esibiscono una raffinata strategia retorica che sfrutta sistematicamente le fonti scritturali. Pensiamo per esempio alla *Ποῦλα Ρτοῦεμοῦ Κλιμενζτοῦ πατριαρχοῦ Ριμῆσκοῦ* (*Encomio per Clemente papa*) in memoria di Clemente I, il quarto pontefice in carica

---

<sup>2</sup> Si veda *Grăckite Žitija na Kliment Ohridski*, A. Milev, Sofia, Bălgarska akademija na naukite, 1966.

<sup>3</sup> I fratelli Costantino-Cirillo e Metodio, nati a Salonicco nei primi decenni del IX secolo, furono due importanti esponenti dell'aristocrazia bizantina ai quali si deve la creazione del primo alfabeto slavo. Scelti dall'imperatore Michele III per avviare un'attività riformatrice ed evangelizzatrice in Grande Moravia, vi giunsero nell'863 portando con loro i testi sacri già tradotti dal greco in slavo ecclesiastico antico. Si scontrarono però con il clero latino che non approvava la liturgia in lingua slava e vennero chiamati a Roma da papa Adriano II: questi approvò la traduzione della Bibbia a patto che i brani tradotti fossero letti prima in latino. A Roma nell'869 si spense Costantino-Cirillo e nell'885 Metodio morì in Moravia. La loro missione venne portata avanti dai discepoli, tra i quali spiccano i nomi di Naum e Clemente di Ocrida.

<sup>4</sup> Su un totale di sessantatre omelie e ventisei encomi attribuiti a Clemente, soltanto cinque omelie e nove encomi sono sicuramente riconducibili alla sua mano. Si veda K. Stančev – G. Popov, *Kliment Ochridski. Život i tvorčestvo*, Sofia, Universitetsko Izdatelstvo "Kliment Ochridski", 1988.

dal 92 al 97 e martirizzato nel Chersoneso (l'attuale Crimea) per ordine dell'imperatore Traiano. Il testo segue la suddivisione in parti propria di questo genere letterario<sup>5</sup> e inizia con una lode del santo che anticipa i temi del racconto:

“Нбѡ радостно веселитѣ, свѣтообразными звѣздами оукрашено сѣи, неизрѣненны хвалы творцю своему възлаютъ. Цркѣ же хѣа, имущи добровонныа цвѣты прркѣ и аплѣ, мчнкѣ же и архирѣа с прѣбными, и тѣхъ блголѣпными словесы оукрашышнса, свѣтло ликоствуютъ. Тѣми во цвѣтци добровонными вса вселенаа вѣнчуютъ радости, ѿ моцѣ ихъ тако рѣку ицѣлениа взимаючи, осѣни во ѣ блгѣтью сила възшнаго, чюдесы оудивляючи, тако же и пророкомъ глѣтъ: ‘Хранитѣ гѣ кости праведныхъ, ни єдина ѿ нихъ не съкрушитѣ.’”<sup>6</sup>

L'*exordium*, aperto dalla citazione di *Psalmi*, 95, 11 (“*Laetentur caeli, et exsultet terra*”) e chiuso da quella di *Psalmi*, 33, 21 (“*Custodit Dominus omnia ossa eorum: / unum ex his non conteretur*”), pone in rilievo il senso della vista e quello dell'olfatto utilizzando i motivi della luce e del profumo. L'autore paragona Clemente al lume di tutta l'ecumene, anticipando così la citazione di *Matthaeus*, 5, 14-15 che precede la *narratio*: “Не можетъ градъ оукрѣтитса, верху горы стоа, ни вжагаютъ свѣтилника, ни поставляютъ подъ съсудомъ, но на свѣщнѣцѣ, да свѣтитъ, иже

<sup>5</sup> Gli *Encomi* clementini dedicati ai santi e quelli dedicati alle festività o ricorrenze bibliche prevedono cinque sezioni: *exordium*, *narratio*, *transpositio*, *acclamatio* e *peroratio*. Si veda V. Velinova, *Kliment Ochridski: učitelijat i tvorecăt*, Sofia, Izdatelstvo Vreme, 1995, pp. 66-73.

<sup>6</sup> K. Ochridski, *Săbrani săčinenija*, obrabotili B. Angelov – K. Kuev – Chr. Kodov, Sofia, Bălgarska akademija na naukite, 1970, t. I, p. 301. Traduzione (dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono dell'autrice): “Il cielo gioiosamente si rallegra (*Salmo* 95 [96], 11) adorno di stelle splendenti ed eleva al suo Creatore lodi ineffabili. La chiesa di Cristo che ha fiori profumati come i profeti e gli apostoli, i martiri e i vescovi, adornata dalle loro splendide parole, luminosamente esulta. Tutta l'ecumene con questi fiori profumati è stata incoronata di gioia, ottenendo guarigioni dalle loro reliquie come da un fiume: la potenza dell'Altissimo ricopre ogni cosa con la sua grazia stupendo per mezzo dei miracoli, come è stato detto anche dal profeta: ‘Il Signore conserva le ossa dei giusti, neppure una sarà spezzata’ (*Salmo*, 33 [34], 20-21)”.

въ храмѣнѣ сѣ”.<sup>7</sup> La luce che illumina Clemente è quella della grazia di Dio, per mezzo della quale diventa pastore e maestro delle sue genti, desiderose di accogliere il battesimo dopo secoli trascorsi nell’oscurità delle tenebre del paganesimo:

“Се во блжѣнзи Климентъ не тако свѣтильникъ, ни тако градъ, ни тако незаходящегѣ слнцѣ воснавъ, всю землю свѣтомъ озаривъ блггю, равенъ небеси явльса, въ пѣлмѣхъ превзвѣа и пѣвнѣемъ дхѣно поуучагаса и радостю подвижавса въ вѣчнѣю жизнь”.<sup>8</sup>

Il motivo del profumo spirituale, invece, rimanda al tema delle reliquie e lo stesso Clemente “лучами просвѣщающа състава воднаѣ и суцаѣ в немъ животзи [...] иже свѣтлостю его озаршеса и блгоуханья наслаждающеса”.<sup>9</sup> Per questa ragione Dio celebra i giusti dopo la morte, affinché le loro ossa “многа чюдеса творать, ицѣлають болѣзни наша и страсти ѿгонать”.<sup>10</sup> Le reliquie rappresentano l’anello di congiunzione tra il corpo trasfigurato del santo e quello dell’uomo giusto defunto, simboleggiando il nesso fra mondo sacrale e mondo terreno, oltre alla classica antitesi fra la vita e la morte. Il tema assume del resto un valore particolare se si pensa che la tradizione letteraria slava, greca e latina concordano nell’attribuire proprio a Costantino-Cirillo (maestro dell’autore) l’inventio e la successiva *translatio* delle reliquie del martire a

---

<sup>7</sup> Cfr. *ibidem*. Traduzione: “*Non potest civitas abscondi supra montem posita, neque accendunt lucerna, et ponunt eam sub modium, sed super candelabrum, ut luceat omnibus qui in domo sunt*”.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Traduzione: “Questo beato Clemente splendeva non come un lume, né come un città, bensì come un sole che non tramonta e che illuminando tutta la terra con la luce della grazia, si rivelò alla pari del cielo”.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 303. Traduzione: “con la sua luce illuminava la massa delle acque e tutti gli esseri viventi in essa [...] i quali si inebriavano del profumo delle sue reliquie e si saziavano della sua santità”.

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem*. Traduzione: “compiano molti miracoli, guariscano le nostre malattie e allevino le nostre sofferenze”.

Roma, dove venne accolto assieme al fratello Metodio da papa Adriano II.<sup>11</sup>

Immagini simili ritroviamo nella Похвала Ртоуемоу Кѳрилоу оучителю словѣньскоу азѣкоу (Encomio per Cirillo), attribuito anch'esso a Clemente di Ocrida e diviso in due parti: una ricostruzione della vita del santo e una celebrazione in stile alto del suo corpo sacrale. Come nell'encomio precedente, i motivi principali della narrazione sono presentati sin dalle prime righe dell'*exordium*:

“Се всѣна намъ, хрѣтолюб'ци, свѣтозарна[а] паматъ прѣвѣлѣнааго ѿца наше[го] Кирила, новаго апа и оучителѣ всѣмъ странамъ, иже блговѣрствнемъ и красотоа всѣна на зѣми тако слнце, трипостаснаго бжтва зарѣми всего мира просвѣцаа. Прѣмждростъ бѣа съзѣ въ срѣци его храмъ себѣ, и на ѣзыцѣ его тако же на хероувимѣ почивааше дхъ стѣ присно, разѣлѣва дары по числоу вѣрѣ, такоже рѣ Павелъ апа: ‘Единомоу же комоужѣ на [дастъ са] блготъ по мѣрѣ дарованна хѣа’. Иже бо ма, рѣ гъ, любитъ, то и азъ възлюбѣ его и гавѣлѣса емоу самъ и обитѣль си въ немъ сътвори, и бждет ми въ сна, и азъ бж емоу въ ѿца”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Si veda Ju. Trifonov, *Dve sčinenija na Konstantina Filosofa (sv. Kirilla) za moštite na sv. Klimenta Rimski*, in “Spisanija na Bălgarskata Akademija na Naukite”, 48, 1934, pp. 159-240; Iacopo da Varazze, *Legenda aurea con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, a cura di G. P. Maggioni, F. Stella, Firenze-Milano, Edizioni del Galluzzo-Biblioteca Ambrosiana, 2007, vol. II, pp. 1332-1347.

<sup>12</sup> K. Ochridski, Похвала Ртоуемоу Кѳрилоу оучителю словѣньскоу азѣкоу, in G. Ziffer, *L'Encomio di Cirillo di Clemente di Ocrida in traduzione italiana*, in *Un tuo serto di fiori in man recando: scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco*, II, a cura di S. Serafin e P. Lendinara, Udine, Forum, 2008, vol. II, pp. 302-303. Traduzione (di G. Ziffer): “Per noi, amanti di Cristo, è rifulsa la splendente memoria del nostro beato padre Cirillo, il nuovo apostolo e maestro di tutte le genti, il quale con la sua pietà e bellezza è rifulso sulla terra come il sole, scacciando l'inganno dei demoni e rischiarando le tenebre del paganesimo con i raggi divini. Giacché la divina Sapienza si è costruita un tempio nel suo cuore, e sulla sua lingua, come su un cherubino, ha riposato lo Spirito Santo, distribuendo incessantemente i suoi doni secondo la misura della fede – come ha detto Paolo Apostolo: ‘A ciascuno di noi è stata data la grazia secondo la misura del dono di Cristo’ (*Efesini*, 4, 7). Perché ‘chi mi ama’, ha detto il Signore, ‘anch'io lo amerò e mi manifesterò io stesso a lui, e prenderò dimora in lui, e sarà per me figlio e io sarò per lui padre’ (*Giovanni*, 14, 21-23)”.

Il santo è anche in questo caso fatto di luce: un sole che con i suoi raggi luminosi rischiarava le tenebre dell'ignoranza, maestro sulla cui lingua si è posata la grazia divina, la sola in grado di conferire agli uomini il potere di compiere miracoli e predicare la parola del Signore. Ed è qui che si inserisce la citazione diretta di San Paolo, *Epistola ad Ephesios* 4, 7 (“*Unucuique autem nostrum data est gratiam secundum mensuram donationis Christi*”), ripresa una seconda volta per inaugurare la *narratio* e una terza in apertura dell'*acclamatio*. La bocca di Costantino-Cirillo, infatti, è capace di dissetare e nutrire i fedeli con la dolcezza del suo insegnamento:

“Тѣмже каа оуста исповѣдатель сладость тѣх оучениа его? Которы ли ѡзыкъ постигнетъ изречи подвигы и трудоу и добротѣх житиа его? Та бо оуста свѣтлѣшиа свѣта яви глѣ, умраченѣа лѣстна грѣховноиѣх просвѣщающа. Того ѡзыкъ сладостныѣх и животныа глѣ источи, тѣ прѣтнѣи оустнѣ прѣмѣдростиа процвѣтосте. Того же прѣтнѣи прѣсти дѣхныѣ органы шенѣашѣх и златозарны писмены оукрашишѣ. Тѣми бѣглыми оусты напоишѣса жѣжѣщии разумѣ бжїа. Паче бѣгканнымъ вѣнцемъ оувазе многоп... тенаа ѡзыка словѣньска”.<sup>13</sup>

## 2. Due leggende agiografiche

Analogo impiego di citazioni bibliche esibisce un'altra opera ecclesiastica della Slavia Cristiana, l'agiografia anonima dell'XI secolo (*ante* 1072) intitolata *Сказаниѣ и страсть и похвала свѣтлю мученикоу*

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 304. Traduzione (di G. Ziffer): “Quale bocca dunque dirà la dolcezza del suo insegnamento, quale lingua sarà in grado di narrare le sue gesta e le sue fatiche e la bontà della sua vita? Il Signore ha rivelato quella bocca, più lucente della luce, che ha illuminato coloro i quali erano ottenebrati dall'inganno del peccato, la sua lingua ha pronunciato parole di dolcezza e di vita. Quelle labbra purissime sono fiorite grazie alla sapienza, le sue dita venerande hanno creato degli strumenti spirituali e li hanno adornati con lettere splendenti come l'oro. Per mezzo di quella bocca ispirata da Dio si sono dissetati coloro i quali si struggevano per la conoscenza divina e si sono saziati molti che hanno ricevuto il nutrimento di vita; per suo tramite Dio ha beneficiato molte azioni della conoscenza divina, e la numerosa nazione slava ha perfino adornato con una corona divinamente intrecciata”.

Бориса и Глѣба (*Leggenda, passione e elogio dei santi martiri Boris e Gleb*)

Il testo narra dei due figli del principe Vladimir che convertì al cristianesimo la Rus' di Kiev,<sup>14</sup> destinati al martirio mano del dispotico fratello Svjatopolk. L'accettazione del sacrificio in nome del progetto salvifico di Dio è espressa dal monologo di Boris, che ha appreso la notizia della morte del padre:

“Да аще крѣвь мою пролѣють и на оубиство мое потѣзять сѧ, мѣникъ боудоу гоу моемоу азъ во не противлю сѧ, зане пишесть сѧ: ‘Гѣ гърдѣимъ противить сѧ сѣмѣренымъ же дають бѣгодать’ [...] Аще поидоу въ домъ оцѧ своего, то ѧзыци мнози превратѧтъ срдце мое: ѧко прогнати брата моего, ѧко же и оцѣ мои преже стго крѣщения, славы ради и княжениѧ мира сего и иже все мимоходить, и хоуже паоучениы то камо имамъ. [...] Чѣ то бо приобрѣтоша преже братиѧ оцѧ моего или оцѣ мои, кѣде бо ихъ житиѧ и слава мира сего, и багрѧница, и браучины, сребро и золото, вина и медове, брашь на чѣстѣнаѧ и быстрии кони, и домове красѣнии и велиции, и имѣниѧ многа, и и далн и чѣсти вѣчисельны, и гърдѣниѧ ѧже о болярѣхъ, своихъ, оуже все имъ акы не было николи же сѧ съ нимъ ищезоша. И нѣсть помощи ни отъ кого же си хъ ни отъ имѣниѧ, ни о тѣ множества рабѣ ни о славы мира сего. Тѣмъ и соломонъ все прошѣдъ вѣса видѣвъ сѧ сѣтажа въ, и сѣвѣкоупивъ рече: ‘Расмотривъ вѣсе соудѧ и соудѣниѧ соудѣнию боудн’. Тѣкмо помощь ѡт добръ дѣлъ и отъ правовѣриѧ и отъ нелицемѣ рѣньна любѣве”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Al principe Vladimir e alla conversione al cristianesimo della Rus' di Kiev è dedicato il sermone Слово о законѣ и бѣгодѣти (*Della Legge e della Grazia*), attribuito al metropolita Ilarion, anch'esso fitto di riferimenti veterotestamentari ed evangelici. Si veda G. Ziffer, *Il “Della Legge e della Grazia” in traduzione italiana*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 25-46.

<sup>15</sup> Сѣказаниѧ и страсть и похвала свѣтлю мученикоу Бориса и Глѣба, in *Uspenskij sbornik XII-XIII vv.*, izdanie podgotovili O. A. Knjazevskaĭa – V. G. Dem'janov – M. V. Ljapon, Moskva, Nauka, 1971, pp. 44-45. Traduzione: “Ma se egli [*scil.* Svjatopolk] verserà il mio sangue e cercherà di uccidermi, io diventerò un martire per il mio Signore e non gli opporrò resistenza, perché è scritto: ‘*Deus superbis resistit, humilibus autem dat gratiam*’ (*Epistola catholica B. Iacobi*, 4, 6). Se mi recherò nella casa di nostro padre, molta gente cercherà di persuadermi a sbarazzarmi di mio fratello, come già aveva fatto mio padre, in nome della gloria e del regno di questo mondo, prima di ricevere il santo battesimo. Ma tutto questo è transitorio e fragile come una tela di ragno. [...] Che vita è stata quella dei miei fratelli, di mio padre e del padre di mio padre, dedicata alla vita e alla gloria di questo mondo, con la porpora, le feste, l'argento e l'oro, il vino e l'idromele, cibo a sufficienza e cavalli veloci, con molti tributi e lodi da parte dei bojari, tutte cose che ora non esistono più e che se sono svanite assieme a loro. Ed essi non godono più né della ricchezza, né dei numerosi schiavi, né della gloria di questo mondo. E Salomone, avendo esplorato con saggezza tutto ciò che sta sotto il

L'immagine della fragile tela di ragno rimanda a *Job*, 8, 13-14 (“*Sic viae omnium qui obliviscuntur Deum, / et spes hipocritae peribit. / Non ei placebit vecordia sua, / et sicut tela aranearum fiducia eius*”), mentre l'esplicita citazione della *Epistola catholica B. Iacobi*, 4, 6 richiama l'importanza del piano di salvezza divino. Non a caso l'agiografo, poco prima della *laudatio* finale, inserisce la medesima citazione di *Matthaeus*, 5, 14-15 che avevamo letta nell'*Encomio per Clemente papa*:

“Како и колико лѣтъ лежа въ тѣло стѣго то же не вреже но превзыстъ, ни отъ коего же пльзотадыца ни бѣаше почърнѣло, јако же обыча и имоуть телеса мъртвыхъ, ни свѣтло и красно, и цѣло и блѣгоу воню имоущю, тако богоу съхранившю своего своего страсто тѣрпца тѣло, и не вѣдахоу мнози тоу лежацию стѣю страсотѣрпцю телесоу, нъ јако же рече гѣ не може тѣ градъ оукрыти са врѣхоу горы стоа, ни свѣцѣ възжгъше спудъзмь покрывають, нъ на свѣтилѣ поставляють да свѣтитъ тьмьныа, тако и си стѣаа постави свѣтити въ мирѣ премногими чюдеси, снати въ роусьскѣи сторонѣ велицѣи”.<sup>16</sup>

L'allusione alle ossa dei giusti di *Psalmi*, 33, 21 (*Custodit Dominus omnia ossa eorum: / unum ex his non conteretur*”), già presente nell'*Encomio per Clemente papa*, si riflette sui santi corpi di Boris e Gleb che brillano sulla terra come il sole che non tramonta illuminando la nazione della Rus' attraverso la luce della grazia. Il tema è ripreso altrove nella *Leggenda*, poichè “Родъ правныхъ блгословить са рече прѣркъ и сѣма

---

cielo e avendo visto tutte le cose, disse: ‘*Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*’ (*Ecclesiastes*, 1, 2). La salvezza risiede unicamente nelle buone azioni, nella fede autentica e nell'amore sincero”.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 55-56. Traduzione: “Sebbene il corpo del santo [*scil.* Gleb] fosse rimasto là per tanti anni, esso era intatto, non era stato rovinato da nessun predatore o dai vermi e non si era annerito, come accade di solito ai corpi dei morti. Era, invece, luminoso e bello, intatto e profumato, perché Dio aveva conservato il corpo del martire. E molti non sapevano che erano le reliquie dei santi, ma come dice il santo evangelista: ‘*Non potest civitas abscondi supra montem posita, neque accendunt lucerna, et ponunt eam sub modium, sed super candelabrum, ut luceat omnibus qui in domo sunt*’ (*Matthaeus*, 5, 14-15); così Dio pose questi santi in modo che risplendessero nel mondo con molti miracoli nella grande terra della Rus”.

и҃хъ въ бл̄гословленіи боудеть”, con ulteriore citazione di *Psalmi*, 111, 1-2 (“*Beatus vir qui timet Dominum, / in mandatis eius volet nimis. / Potens in terra erit semen eius; / generatio rectorum benedicetur*”).<sup>17</sup> E ancora la condanna definitiva del malvagio Svjatopolk, estirpato come una velenosa radice mentre il seme dei due fratelli martiri germoglierà dopo la morte (“Сего ради раздрюшитъ та богъ до конца, възтьргнетъ та и преселитъ та отъ села твоего, и корень твои отъ земля живующихъ”),<sup>18</sup> si ispira a *Psalmi*, 51, 7 confermando una fittissima trama di riferimenti biblici (“*Deus destruet te in finem; / evellet te, et emigrabit te de tabernaculo tuo, / et radicem tua de terra viventium*”).

Sul punto di raccontare l’uccisione di Boris, l’autore della *Leggenda* elenca i nomi di alcuni santi morti per mano di un proprio familiare e tra questi figura il nome di Venceslao, sovrano boemo ucciso dal fratello Boleslao. A lui è dedicata un’agiografia anonima del X secolo, *Житіе блаженнаго князя Вѣцеслава бывшаго* (*Prima vita di San Venceslao*), molto simile alla precedente sia nella struttura narrativa che nell’impiego delle citazioni bibliche. Anche in questo caso l’autore racconta prima la vita di Venceslao e poi ne loda le qualità cristiane che lo hanno reso santo, svolgendo l’opposizione morale fra la *pietas* del martire (protettore delle vedove, difensore del clero) e l’empietà di Boleslao (usurpatore, sterminatore degli innocenti). Nell’esordio dell’opera l’autore si sofferma sul tema dell’odio familiare, utilizzando una citazione di *Matthaeus*, 10, 21 (“*Tradet autem frater fratrem in mortem, et pater filium: et insurgent filii in parentes, et morte eos afficient*”): “Въстанеть бо братъ на брата своего и сн̄ъ на оц̄ь свои и врази домашніи. Чл̄вци бо себѣ не мѣли боудут, да въздасть

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 43. Traduzione: “La stirpe dei giusti sarà benedetta – come ha detto il profeta – e il loro seme rimarrà nella benedizione”.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 53. Traduzione: “Dio ti demolirà per sempre, ti spezzerà e ti strapperà dalla tenda e ti sradicherà dalla terra dei viventi”.

ИМЪ БѢ ПО ДѢЛОМЪ ИХЪ”.<sup>19</sup> Alla fine tuttavia il fratello malvagio si pente dei propri peccati e ottiene il perdono divino, dando l’occasione per celebrare la virtù della penitenza: “Не остави же бгѣ избѣраіныхъ своихъ в пороугание невѣрнымъ, но посѣти млтѣю своею и преложи и окамененіе срѣца на покаяние и разумѣние грѣховъ своихъ”.<sup>20</sup>

Nel Medioevo non esisteva ancora una netta separazione fra Slavia ortodossa e Slavia romana, ma la tradizione letteraria di riferimento era comune e i manoscritti circolavano liberamente in un campo omogeneo di fonti e influenze. Il ricorso alla Bibbia e ai Padri della Chiesa, in queste opere, evidenzia così l’unità di un mondo cristiano anteriore allo scisma tra Roma e la religione ortodossa, mentre Bisanzio rappresentava un ponte capace di unire tradizioni lontane. L’intertestualità biblica era dunque uno dei principali strumenti di questa produzione,<sup>21</sup> in un fittissimo reticolo di rimandi e citazioni che formava la struttura portante della letteratura ecclesiastica del tempo.

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 105. Traduzione: “C’è chi insorgerà contro il proprio fratello, il figlio si ribellerà contro il proprio padre, i nemici saranno quelli di casa e gli uomini si odieranno. Così che Dio renderà a ciascuno secondo le proprie azioni”.

<sup>20</sup> Cfr. Житіе блаженнаго князя Вѣслава бывшаго, in F. W. Mareš, *An Anthology of Church Slavonic Texts of Western (Czech) Origin: With an Outline of Czech-Church Slavonic Language and Literature with a Selected Bibliography*, München, Fink, 1979, p. 109. Traduzione: “Dio infatti non ha abbandonato i suoi eletti nel peccato e privi di fede, ma ha concesso loro la Sua grazia e ha smosso i cuori pietrificati, inducendoli alla penitenza e alla comprensione dei propri peccati”.

<sup>21</sup> Si veda F. M. Casaretto, *Letteratura mediolatina e strategia della citazione*, cit., p. 30.



ELENA SHKAPA

## CITAZIONI MUSICALI IN UN RACCONTO DI NATALE DI NIKOLAJ LESKOV

La narrativa di Nikolaj Semenovič Leskov (1831-1895) mette spesso in campo una fitta trama di riferimenti, citazioni e allusioni più meno esplicite, spesso fondate sulla memoria letteraria o genericamente culturale dell'autore, che trasforma le sue pagine in un prezioso mosaico intertestuale.<sup>1</sup> In tale strategia, la musica e la canzone popolare russa hanno un ruolo privilegiato, con innumerevoli rinvii che agiscono davvero come un accompagnamento melodico del racconto.<sup>2</sup>

Prendiamo ad esempio il racconto di Natale *Pugalo* (*Spaventapasseri*) del 1885, dove significativa è la presenza delle romanze e dei canti popolari. La vicenda si presenta come un ricordo d'infanzia scritto in prima persona dal narratore, evocando l'onesto locandiere Selivan che era considerato a torto un ladro e un bandito per il suo aspetto

---

<sup>1</sup> Si veda O. V. Evdokimova, *Mnemoničeskie elementy poetiki N. S. Leskova*, Sankt-Peterburg, Aleteja, 2001, p. 5 e p. 9.

<sup>2</sup> Si veda L. Ozerov, *Poeziya leskovskoy prozy*, in *V mire Leskova*, sostavitel' B. Bogdanov, Moskva, Sovetskiy pisatel', 1983, p. 276.

selvaggio: poiché nascondeva a tutti la moglie (figlia di un boia), nei dintorni lo si credeva un diavolo, uno stregone e un licantropo, alimentando la leggenda dei suoi rapporti con le potenze dell'oscurità. Il giorno di Natale, dei bambini si smarriscono durante un'escursione nel bosco di Selivan ed sono tratti in salvo proprio dal locandiere, che successivamente restituisce uno scrigno dimenticato nel suo albergo rivelandosi così integro e buono.

La trama del racconto di Leskov trova un esemplare riscontro in tre citazioni musicali esplicite, contenute nei capitoli centrali (l'ottavo e il nono dei ventuno complessivi) e inserite come autentiche *mises en abyme* della vicenda. Le prime due sono attribuite ad Apollinarij Ivanovich, precettore e amico del narratore, studente di retorica e figlio di un impiegato, nonché dotato di

“ [...] он обладал двумя большими талантами, которые могли быть очень приятны в светском обхождении: Аполлинарий играл на гитаре две песни: «Девушка крапивушку жала» и вторую, гораздо более трудную — «Под вечер осенью ненастной», и, что еще реже было в тогдaшнее время в провинциях, — он умел сочинять прекрасные стихи дамам.”<sup>3</sup>

Il nome di Apollinarij rinvia ad Apollo, dio di tutte le arti e della musica in particolare, come suggerisce la sua citazione del mito di Pitone, il serpente del monte Parnaso ucciso dal dio:

---

<sup>3</sup> N. S. Leskov, *Pugalo*, in Id., *Sobraniye sočineniy*, pod obščej redakciej V. G. Bazanova, B. Ja. Buchštaba, L. N. Gruzdeva, S. A. Rejsera, B. M. Eichenbauma, Moskva, Goslitizdat, 1957, vol. VIII, p. 24. Traduzione: “ [...] due talenti che potevano essere molto apprezzati nei rapporti mondani: suonava alla chitarra due canzoni *L'ortica ha punto la bella* e un'altra molto più difficile, *In una buia sera d'autunno*; e, cosa ancor più rara all'epoca, in provincia, sapeva elaborare delle piacevoli poesie per le signore” (le traduzioni, sono dell'autrice).

“Он совсем отвергал существование Селивана – говорил, что его даже никогда не было и что он просто есть изобретение фантазии, такое же, как Пифон, Цербер и тому подобное.”<sup>4</sup>

Apollo è anche il dio della profezia e proprio come profetiche anticipazioni della trama di Leskov si presentano i due brani musicali eseguiti dal giovanotto: la canzone popolare *Devuška krapivušku žala* e la romanza su versi di Alexandr Puškin *Pod večer osenyu nenastnoy*. Nella prima una ragazza chiede a un soldato di prenderla con sé, facendola passare per sua sorella o sua moglie, ma il soldato rifiuta poiché nel suo reggimento sanno bene che non è sposato e con sé ha solo la madre. Analogamente, in *Pugalo*, Selivan prende con se la figlia del boia ormai orfana e la fa passare per sua moglie, nascondendo la sua origine infamante per evitare i commenti della gente. Il segreto sarà svelato solo dopo la morte della donna, nel finale del racconto, punteggiato di numerosi indizi che rimandano al mistero. L'allusione a *Devuška krapivušku žala* fa parte di questi indizi:

“Ты возьми меня, друг, с собою,  
Назови меня ты сестрою  
Или молодую женою!”<sup>5</sup>

Anche *Pod večer osenyu nenastnoy* si collega in Leskov al destino della figlia del boia, che il padre cerca di riscaldare in una fredda notte d'inverno morendo assiderato: rimasta sola e respinta da tutti sarà accolta da Selivan. Nella romanza appare infatti, come nel racconto, l'immagine

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 27. Traduzione: “Egli negava l'esistenza di Selivan – diceva che addirittura non vi fosse mai stato e che era semplicemente un'invenzione ed una fantasia come lo sono Pitone, Cerbero e via dicendo”.

<sup>5</sup> *Devuška krapivušku žala*, in N. P. Budashkin, *Pod parusom pesni*, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1985, p. 77. Traduzione: “Mi porti, amico, con te, chiamami sorella oppure tua giovane moglie!”.

del figlio abbandonato e solo al mondo (una donna dice addio al figlio illegittimo abbandonandolo davanti alla porta di una casa sconosciuta):

“Дадут покров тебе чужие  
И скажут: ‘Ты для нас чужой!’  
Ты спросишь: ‘Где мои родные?’  
И не найдешь семьи родной.”<sup>6</sup>

Nel racconto di Leskov è contenuta anche una terza citazione musicale, poiché la passeggiata dei bambini nel bosco è accompagnata dal canto delle fanciulle che intonano la canzone *V temnom lese* (*Lavoro il campo, semino il lino, la canapa*):

“Уж я его изловлю, -  
Крылья-перья ощиплю.  
Он не будет летати.”<sup>7</sup>

Ancora per iniziativa di Apollinarij, i personaggi di Leskov decidono di recarsi nel bosco di Selivan, col pretesto di raccogliere dei fiori ma in realtà per sfidarlo, armandosi per colpirlo e catturarlo o addirittura negandone l'esistenza. La canzone svela dunque l'aggressività dei bambini nei confronti dello “spaventapasseri” e ne fa quasi l'ironica parodia: non a caso nel racconto la passeggiata è costellata di incidenti, Apollinarij appena entrato nel bosco si mette a strillare, tutti fuggono lasciando solo il narratore con suo fratello. Selivan ha pietà di loro e li salva, rivelandosi contro ogni previsione il contrario di uno spaventapasseri, non un diavolo

---

<sup>6</sup> A. S. Puškin, *Pod večer osenyu nenastnoy*, in Id., *Sobraniye sočineniy*, pod obščej redakciej D. D. Blagogo, Moskva, Gosudarstvennoje izdatel'stvo khudožestvennoj literatury, 1959, vol. I, p. 259. Traduzione: “Gli sconosciuti ti daranno un rifugio e diranno: "Sei un estraneo per noi!" Chiedi: "Dove sono i miei parenti?" E non troverai la tua famiglia”.

<sup>7</sup> *V temnom lese*, in *Russkije pesni*, sostavitel' prof. I. Rozanov, Moskva, Goslitizdat, 1952, p. 37. Traduzione: “Lo acchiapperò, spennerò e non volerà più [*scil.* il passero]”.

malvagio ma un buon diavolo... L'insegnamento morale della vicenda è affidato alle parole conclusive del prete di Orel, Efim:

“Христос озарил для тебя тьму, которую окутывало твое воображение — пусторечие темных людей. Пугало было не Селиван, а вы сами, — ваша к нему подозрительность, которая никому не позволяла видеть его добрую совесть. Лицо его казалось вам темным, потому что око ваше было темно. Наблюдай это для того, чтобы в другой раз не быть таким же.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> N. S. Leskov, *Pugalo*, cit., p. 52. Traduzione: “Cristo ha illuminato per te le tenebre che avvolgevano la tua immaginazione: le chiacchiere degli ignoranti. Lo spaventapasseri non era Selivan ma voi stessi, la vostra diffidenza verso di lui che non vi consentiva di vedere il suo buon cuore. Se il suo volto vi sembrava oscuro, è perché i vostri occhi erano oscuri”.





GIORGIA RIMONDI

**LETTERATURA E FILOSOFIA.  
IL RIEMPIEGO DEI MATERIALI NELLA PROSA  
DI ALEKSEJ FĚDOROVĪČ LOSEV**

1. *Una tradizione russa*

Nella tradizione culturale russa la letteratura è sempre stata espressione di idee filosofiche. Ancor più che in Germania, dove l'estetica di Gotthold Ephraim Lessing, Emmanuel Kant e Johann Joachim Winkelmann trovava espressione nelle opere dei romantici (Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Friedrich Holderlin), in Russia il rapporto tra letteratura e filosofia è sempre stato strettissimo, al punto che la prima era tradizionalmente considerata fonte della seconda. Non sorprende allora che per definire il genere di alcune opere letterarie venga utilizzata l'espressione 'prosa filosofica', intesa come una scrittura creativa che esprime le riflessioni filosofiche dell'autore. Nell'Ottocento tale tendenza diventa predominante nella corrente filosofico-letteraria che ha come massimi esponenti Vladimir Odoevskij, Fëdor Dostoevskij, Lev

Tolstoj, Fëdor Tjutčev e più tardi i simbolisti Dmitrij Merežkovskij, Lev Šestov, Vasilij Rozanov. In questo periodo si fanno più frequenti le interpretazioni filosofiche di opere letterarie,<sup>1</sup> e al tempo stesso diversi pensatori si rivolgono alla letteratura per dar voce alle proprie concezioni teoriche. In un articolo del 1918, *Russkaja filosofija (La filosofia russa)*, lo scrittore Aleksej Fëdorovič Losev (1893-1988) aveva sottolineato con forza tale particolarità:

“С этой ‘жизненностью’ русской философской мысли связан тот факт, что изящная литература является колыбелью самобытной русской философии. В прозаических произведениях Жуковского и Гоголя, в творчестве Тютчева, Фета, Льва Толстого, Достоевского, Максима Горького часто обсуждаются основные философские проблемы, разумеется, в их специфически русском, исключительно практическом, ориентированном на жизнь виде. И решаются эти проблемы таким образом, что всякий непредвзятый и компетентный судья назовет эти решения не только ‘литературными’ или ‘художественными’, но философскими и гениальными.”<sup>2</sup>

Proprio Losev, filosofo e al tempo stesso narratore, è un buon esempio di questa pratica che sovrappone il discorso teorico e il discorso creativo facendoli interferire continuamente, affrontando le questioni fondamentali dell’esistenza non in forma astratta ma entro una prospettiva

---

<sup>1</sup> Ricordiamo per esempio nel 1903 *Tolstoj i Dostoevskij* di Merežkovskij (*Tolstoj e Dostoevskij*), nel 1904 *Čechov kak myslitel’ (Čechov come pensatore)* di Serguei Bulgakov, nel 1923 *Mirosozercanie Dostoevskogo (La concezione di Dostoevskij)* di Nikolaï Berdjaev.

<sup>2</sup> A. F. Losev, *Russkaja filosofija*, in Id. *Na rubeže epoch: raboty 1910-ch godov*, obščaja redakcija A. A. Tacho-Godi, E. A. Tacho-Godi, V. P. Troickij, sostavitel’ E. A. Tacho-Godi, predislovie A. A. Tacho-Godi, kommentarii i primečanija A. A. Tacho-Godi, E. A. Tacho-Godi, V. P. Troickij, Moskva, Progress-Tradicija, 2015, pp. 188-189. Traduzione: “Tale ‘vitalità’ del pensiero filosofico russo è connessa al fatto che le belle lettere sono la culla della filosofia russa originale. Nelle opere in prosa di Žukovskij e Gogol’, nei lavori di Tjutčev, Fet, Lev Tolstoj, Dostoevskij e Maksim Gor’kij spesso si discutono i principali problemi filosofici, ovviamente nella loro specifica forma russa, estremamente pratica, orientata alla vita. E questi problemi vengono risolti in modo tale che qualsiasi giudice imparziale e competente definirà tali soluzioni non soltanto ‘letterarie’ o ‘artistiche’, ma filosofiche e geniali” (salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono dell’autrice).

poetica.<sup>3</sup> Autore di numerosi saggi teorici negli anni Venti (su logica, matematica, linguaggio, musica, estetica, storia del pensiero filosofico), Losev fu vittima delle purghe staliniane e internato in un Gulag nel 1930. Liberato nel 1932 e privato della possibilità di insegnare, si dedicò alla traduzione di autori classici e all'attività letteraria, riprendendo a pubblicare lavori di estetica e linguistica solo a partire dagli anni Cinquanta. La sua prosa narrativa degli anni Trenta, che comprende il romanzo *Ženščina-myslitel'* (*La donna pensatrice*) del 1933-1934 e dodici racconti,<sup>4</sup> fu certo un tentativo di esprimere le proprie idee in forma indiretta aggirando la censura, ma testimonia anche una stretta complementarità con i lavori teorici del decennio precedente, continuando la tradizione russa di una letteratura filosofica.

## 2. Citazione e autocitazione

La narrativa loseviana possiede una forte componente intellettuale, con un'alternanza fra racconto e digressione critica (i lunghi monologhi dei personaggi su temi religiosi, sociali, estetici) che sfrutta sistematicamente i materiali teorici dell'autore e al tempo stesso le pagine dei più grandi scrittori russi. Certo, nei suoi lavori teorici Losev prende in considerazione numerosi autori, esaminando per esempio *Dvorjanskoe gnezdo* (*Nido di nobili*) di Ivan Turgenev in *Muzyka kak predmet logiki* (*La musica come*

---

<sup>3</sup> Si veda G. Rimondi, *Literaturnyj charakter filosofskogo teksta (Na primere tvorčestva A. F. Loseva)*, in *Literatura i filosofija: puti vzaimodejstvija*, otvetstvennyj redaktor i sostavitel' E. A. Tacho-Godi, Moskva, Vodolej, 2018, pp. 434-449.

<sup>4</sup> *Mne bylo 19 let (Avevo 19 anni)*, 1932; *Perepiska v komnate (Corrispondenza nella camera)*, 1932; *Teatral (L'appassionato di teatro)*, 1932; *Vstreča (L'incontro)*, 1933; *Trio Čajkovskogo (Il trio di Čajkovskij)*, 1933; *Zaveščanie o ljubvi (Testamento d'amore)*, 1933; *Meteor (Meteora)*, 1933; *Sed'maja simfonija (La settima sinfonia)*, 1933; *Iz razgovorov na Belomorstroje (Dalle conversazioni sul Belomorstroj)*, non datato; *Epiška (Idem)*, non datato; *Vran'e sil'nee smerti (La menzogna è più forte della morte)*, non datato; *Žizn' (Vita)*, 1941.

oggetto della logica) del 1927; *Brat'ja Karamazovy* (*I fratelli Karamazov*) di Dostoevskij in *Dialektika mifa* (*Dialettica del mito*) del 1930;<sup>5</sup> la tragedia *Prometeo* di Vjačeslav Ivanov in *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* (*Il problema del simbolo e l'arte realistica*) del 1976; ma anche, altrove, le opere di Odoevskij,<sup>6</sup> Michail Lermontov e Aleksandr Puškin. È tuttavia la sua prosa narrativa a presentare una serie di riferimenti intertestuali veri e propri, a cominciare dal reimpiego dei precedenti lavori filosofici dell'autore per riaffermare il discorso teorico svolto negli anni Venti e insieme per suggerire lo stretto rapporto fra letteratura e filosofia.

Pensiamo per esempio al racconto *Mne bylo 19 let*, dove compare un frammento che coincide quasi letteralmente con un ragionamento analogo sulla macchina compreso in *Dialektike mifa*:

“Когда действует машина, я слышу чье-то глухое и сдавленное страдание. Какая-то внутренняя пустота и бездарность содержится в каждой машине и оказывается ее подлинной душой и сущностью.”<sup>7</sup>

E il medesimo spunto è citato nell'altro racconto *Iz razgovorov na Belomorstroë*:

---

<sup>5</sup> Si veda E. A. Tacho-Godi, *A. F. Losev i F. M. Dostoevskij (losevskij doklad 1983 g. "O mifologii v literature")*, in *F. M. Dostoevskij i kul'tura Serebrjanogo veka: k 190-letiju so dnja smerti F. M. Dostoevskogo*, redkollegija E. A. Tacho-Godi (otvetstvennyj redaktor, sostavitel'), E. A. Tacho-Godi, R. Bird e. a., Moskva, Vodolej, 2013, pp. 557-563.

<sup>6</sup> Si veda E. A. Tacho-Godi, *Tvorčestvo A. F. Loseva i literaturno-filosofskie iskanija V. F. Odoevskogo*, in “Literaturovedčeskij žurnal”, 28, 2011, pp. 113-121.

<sup>7</sup> A. F. Losev, *Mne bylo 19 let*, in Id., “*Ja soslan v XX vek...*” (“*Confinato nel XX secolo...*”), Moskva, Vremja, 2002, t. 1, p. 64. Traduzione: “Quando la macchina entra in azione, sento la sofferenza sorda e compressa di qualcuno. Ogni macchina contiene una sorta di vuoto interiore e mancanza di talento che si rivelano essere la sua vera anima ed essenza”. Si veda Id., *Dialektika mifa*, Moskva, Mysl', 2001, pp. 264-265.

“Когда действует машина — кажется, что кто-то страдает, чья-то глубокая и нежная душа истязуется, что-то стонет и надрывается в неведомых глубинах жизни.”<sup>8</sup>

Ma pensiamo anche alle parole del protagonista del racconto *Trio Čajkovskogo* (“и это есть жизнь?! Это — моя жизнь?! Это — жизнь человека!”),<sup>9</sup> che ritornano nella conclusione del racconto *Teatral* (“все это есть жизнь! [...] И это называется жизнью!”)<sup>10</sup> e rimandano in entrambi i casi alla conclusione di un saggio pubblicato nel 1916 *Dva mirooščuščeniija* (*Due percezioni del mondo*): “И это называется, человек, твоей жизнью?”<sup>11</sup> Del resto, anche nei racconti *Perepiska v komnate* e *Epiška*, che pure attingono alla filosofia di Vladimir Solov’ëv,<sup>12</sup> è possibile rintracciare l’eco delle riflessioni che costituivano il fulcro di *Dialektika mifa*.

### 3. Il modello di Tjutčev

Tra le numerose citazioni poetiche presenti nei testi loseviani un posto d’onore spetta a Fedor Ivanovič Tjutčev (1803-1873), il poeta romantico precursore del simbolismo ed esponente della poesia filosofica.

---

<sup>8</sup> Id., *Iz razgovorov na Belomostroe*, in Id., “*Ja soslan v XX vek...*”, cit., t. I, p. 446. Traduzione: “Quando la macchina agisce, sembra che qualcuno soffra, che l’anima profonda e tenera di qualcuno venga torturata, qualcosa si lamenti e si laceri negli abissi sconosciuti della vita”.

<sup>9</sup> Cfr. Id., *Trio Čajkovskogo*, ivi, t. I, p. 222. Traduzione: “è questa è la vita?! Questa è la mia vita?! Questa è la vita dell’uomo!”.

<sup>10</sup> Cfr. Id., *Teatral*, ivi, t. I, p. 99. Traduzione: “tutto questo è la vita! [...] E questo si chiama vita!”.

<sup>11</sup> Cfr. Id., *Dva mirooščuščeniija*, in Id. *Forma. Stil’. Vyraženie* (*Forma. Stile. Espressione*), Moskva, Mysl’, 1995, p. 636. Traduzione: “E questo sia chiama, uomo, la tua vita”.

<sup>12</sup> Pensiamo a *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vseмирnoj istorii, so vključeniem kratkoj povesti ob Antichriste* (*Tre dialoghi e un breve racconto dell’Anticristo*) del 1899. Si veda E. A. Tacho-Godi, *Na puti k nevesomosti ili v plenu Sodoma*, in A. F. Losev, “*Ja soslan v XX vek...*”, cit., p. 23.

Tjutčev è ampiamente citato nei diari e nelle lettere di Losev, ma anche nei suoi primi saggi teorici: *Stroenie chudožestvennogo mirooščuščeniija* (*La conformazione della percezione artistica del mondo*) e *O muzykal'nom oščuščeniij ljubvi i prirody* (*Sulla percezione musicale dell'amore e della natura*) del 1916). E a lui Losev farà riferimento anche nei lavori più tardi, come *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* (*Il problema del simbolo e l'arte realistica*) del 1976 e *Teorija chudožestvennogo stilja* (*La teoria dello stile artistico*) del 1994, dove Tjutčev è definito “гениальный образец поэзии, основанной на модели мирового хаоса”.<sup>13</sup>

La riflessione metafisica di Tjutčev fondata sulla dialettica fra caos e armonia, le sue antitesi espresse con immagini contrastanti (come il velo dorato dell'alba e l'abisso della notte), servono a Losev per rappresentare le forze apocalittiche che stanno distruggendo l'umanità all'inizio del Novecento (la rivoluzione e la crisi della cultura). Non a caso il suo primo saggio, *Eros u Platona* (*L'Eros in Platone*) del 1916, ha in epigrafe i versi di *Poslednij kataklizm* (*L'ultimo cataclisma*):

“Когда пробьет последний час природы,  
Состав частей разрушится земных:  
Всё зримое опять покроют воды,  
И божий лик изобразится в них!”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Cfr. Id., *Teorija chudožestvennogo stilja*, in Id. *Problema chudožestvennogo stilja* (*Il problema dello stile artistico*), Kiev, Collegium, 1994, p. 243. Traduzione: “Geniale esempio di poesia fondata sul modello del caos universale”.

<sup>14</sup> F. I. Tjutčev, *Poslednij kataklizm*, in Id., *Polnoe sobranie stichotvorenij, sostavlenie, podgotovka teksta i primečaniija* A.A. Nikolaeva, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1987, p. 85. Traduzione: “Quando suonerà l'ultima ora della natura, / gli elementi terrestri si decomporranno; / le acque di nuovo copriranno tutto il visibile / e il volto di Dio in esse si rifletterà” (cfr. Id., *Poesie*, Introduzione, traduzione e saggio critico di E. Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 1993, p. 113). Si veda A. F. Losev, *Eros u Platona*, in Id., *Bytie – Imja – Kosmos* (*Essere – Nome – Cosmo*), Moskva, Mysl', 1993, p. 32.

Le pagine di Losev analizzano la concezione dell'amore platonico e la dialettica fra Eros cristiano e pagano, alla luce della dottrina solov'eviana della divino-umanità che si ispirava anch'essa all'ascesa verso il cielo. La citazione di Tjutčev riconduce così il discorso platonico all'apocalisse spirituale del mondo contemporaneo e ritorna significativamente nella chiusa del saggio: “Мы только ждем [...] того конца времени, когда ‘Все зримое опять покроют воды, / И Божий лик изобразится в них’”.<sup>15</sup> L'allusione biblica al diluvio che distrugge l'umanità comporta tuttavia (nella poesia e nel saggio) la possibilità di una rigenerazione del cosmo che nascerà dal caos, così come in Losev l'amore può allontanare da Dio ma anche ricongiungersi ad esso: l'ultimo cataclisma è allora un evento catastrofico, ma anche l'attimo in cui la sfera divina offre la possibilità di una trasfigurazione morale del mondo. Prima di allora Eros sarà soltanto un anelito teurgico poiché, come scrive Losev nella conclusione citando l'altra poesia tjutčeviana *Problešk (Il raggio)*, “non è dato alla misera polvere / respirare il fuoco degli dei”:

“О, как тогда с земного круга  
 Душой к бессмертному летим!  
 Минувшее, как призрак друга,  
 Прижать к груди своей хотим.  
 [...]
 Но, ах! не нам его судили;  
 Мы в небе скоро устаем, –  
 не суждено ничтожной пыли  
 дышать божественным огнем.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, p. 60. Traduzione: “Attendiamo soltanto [...] quella fine del tempo, quando ‘Le acque di nuovo copriranno tutto il visibile / e il volto di Dio in esse si rifletterà’”.

<sup>16</sup> F. I. Tjutčev, *Problešk*, in *Id.*, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, sostavlenie, podgotovka teksta i primečanija A. A. Nikolaeva, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1987, pp. 70-71 (13-16 e 21-24). Traduzione: “O come allora dal cerchio della terra / con l'anima verso l'immortale voliamo. / Il passato, come il fantasma di un amico / vogliamo stringere al petto. // [...] Ma, ahi, non a noi è stato destinato, / nel cielo noi

Losev riprende la stessa citazione in *Ženščina Myslitel'* e se ne serve per indicare il tema metafisico del romanzo: nelle prime pagine il protagonista Nikolaj Veršinin afferma di aver tentato di avvicinarsi alla pianista Radina e “дышать божественным огнем”.<sup>17</sup> Nei versi di Tjutčev il cielo notturno appare come un abisso misterioso, che attira e spaventa insieme;<sup>18</sup> al poeta sembra di udire una musica divina e questi suoni meravigliosi rappresentano il legame tra terra e cielo:

“Слышал ли в сумраке глубоком  
Воздушной арфы легкий звон,  
Когда полночь, ненароком,  
Дремавших струн встревожит сон?..

То потрясающие звуки,  
То замирающие вдруг...  
Как бы последний ропот муки,  
В них отозвавшись, потух!

Дыханье каждое Зефира  
Взрывает скорбь в ее струнах...  
Ты скажешь: ангельская лира  
Грустит, в пыли, по небесах!”<sup>19</sup>

Allo stesso modo il romanzo di Losev è traversato da una tensione che oscilla tra la possibilità dell'ascesa (il potere mistico della musica) e lo sprofondamento in una sepolcrale dimensione onirica. Respirare il fuoco

presto ci stanchiamo, / e non è dato alla misera polvere / respirare il fuoco degli dei” (cfr. Id., *Poesie*, cit., pp. 87-89). Si veda A. F. Losev, *Eros u Platona*, cit., p. 60.

<sup>17</sup> Cfr. Id., *Ženščina Myslitel'*, in Id., “*Ja soslan v XX vek...*”, cit., t. 2, p. 24. Traduzione: “respirare il fuoco degli dei”.

<sup>18</sup> Si veda Id., *Teorija chudožestvennogo stilja*, cit., pp. 321-322.

<sup>19</sup> F. I. Tjutčev, *Problek*, cit., p. 70 (1-12). Traduzione: “Hai sentito forse nell'oscurità profonda / l'aereo suono di un'arpa eolia? / Quando la mezzanotte, per caso, / turba il sonno delle corde dormienti? // Sono suoni meravigliosi / che a un tratto si spengono, / come se l'ultima protesta di un tormento / che in essi risuonava, si sia spenta. // Ogni respiro dello zefiro / strappa il dolore nelle sue corde... / Tu dici: la lira degli angeli / ha nostalgia, nella polvere, per i cieli!” (cfr. Id., *Poesie*, cit., p. 87).

degli dei significa allora cogliere una realtà superiore verso la quale l'uomo tende disperatamente, il raggio celeste che libera l'anima verso l'eterno e che tuttavia si rivela insostenibile per l'essere finito.

Anche nel racconto *Meteor* Losev affronta il problema del rapporto fra individuo ed eternità in termini che ricordano da vicino la poetica di Tjutčev, riflettendo sulla morte e sul significato dell'esistenza. Qui il protagonista ama corrisposto la pianista Elena Doriak (ancora la musica), che dopo aver confessato il proprio passato sparisce – appunto – come una meteora, abbandonandolo a un destino di solitudine. Un incendio distrugge tutti gli averi dell'eroe e nel finale il suo monologo interiore evoca apertamente il tema tjutčeviano della tensione al non-essere:

“Я умру, скоро умру... И не будет в этой грудной клетке биться неутомонное сердце, это наивное, радостно-отзывчивое, доверчивое и горячее сердце. [...] И не вспомнит никто обо мне, и не узнает никто об этом отшельнике, захотевшем понять и жить пониманием...”<sup>20</sup>

Il vuoto segnato dalla perdita della persona amata e la pesantezza materica avvertita nel momento dell'abbandono si allargano alla sfera cosmica, facendo scattare un angoscioso impulso di morte che si riflette nei versi di Tjutčev. Analogamente, nel medesimo racconto, la scomparsa del fratello introduce la citazione di un'altra poesia tjutčeviana, *Brat, stol'ko let soputstvovavšij mne...* (*Il fratello che è stato con me per tanti anni...*), che il poeta aveva scritto dopo la scomparsa del fratello Nikolaj Ivanovič. Nel racconto il riferimento appare dapprima implicitamente nella voce del protagonista (“Как легко, думалось мне, совсем не существовать! Как

---

<sup>20</sup> A. F. Losev, *Meteor*, in Id., “*Ja soslan v XX vek...*”, cit., t. 1, pp. 317-318. Traduzione: “Morirò, presto morirò... E non batterà il cuore irrequieto in questo petto, il cuore ingenuo, gioioso, sensibile, fiducioso e ardente. [...] E nessuno si ricorderà di me, e nessuno saprà di questo eremita che voleva capire e vivere di comprensione”.

легко не быть!”),<sup>21</sup> poi direttamente con esplicita citazione (“Вспомнился Тютчевский стих: “Бесследно все, и так легко не быть!”).<sup>22</sup> E rinvio si unisce subito ad un'altra reminiscenza, evocando ancora il motivo del non-essere nelle prime due strofe della poesia *Sižu zadumčiv i odin...* (*Siedo solo e pensieroso*):

“Сижу задумчив и один,  
На потухающий камин  
Сквозь слез гляжу...  
С тоскою мыслю о былом  
И слов, в унынии моем,  
Не нахожу.

Былое – было ли когда?  
Что ныне – будет ли всегда?..  
Оно пройдет –  
Пройдет оно, как всё прошло,  
И канет в темное жерло –  
За годом год.”<sup>23</sup>

Il personaggio di Losev ripete il verso (“Господи, как легко, как странно легко – совсем не быть! Да и былое – было ли когда?”)<sup>24</sup> e lo ripete poco dopo, a sottolinearne il significato di solitudine e di morte: il fragile destino dell'individuo nell'eterno divenire del cosmo.

---

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 317. Traduzione: “Com'è semplice, ho pensato, non esistere affatto! Com'è semplice non essere!”.

<sup>22</sup> Cfr. *ibidem*. Traduzione: “Mi è venuto in mente il verso di Tjutčev ‘Tutto è senza tracce. È così facile non essere!’”.

<sup>23</sup> F. I. Tjutčev, *Sižu zadumčiv i odin...*, in *Id.*, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, cit., p. 129 (1-12). Traduzione: “Siedo solo e pensieroso, / e guardo fra le lacrime / il camino che si spegne... / Penso con tristezza al passato / e per la mia malinconia / non trovo parole. // Il passato: ci fu veramente? / Sarà sempre ciò che è ora? / Esso svanirà, / passerà come tutto è passato, / e cadrà nell'oscuro cratere, / anno dopo anno” (cfr. *Id.*, *Poesie*, cit., p. 179).

<sup>24</sup> *Ibidem*. Traduzione: “Dio, com'è semplice, com'è stranamente semplice non essere affatto! E il passato: ci fu veramente?”.

#### 4. Citazione e ideologia

Apparentemente analogo alle citazioni di Tjutčev in *Meteor*, ma in realtà profondamente diverso, è il reimpiego di due versi di Goethe nel racconto *Iz razgovorov na Belomostroe* di Losev. Qui non si tratta più di una passione individuale ma di un problema collettivo, quello dei lavoratori di un Gulag (dove l'autore era stato internato) che discutono il ruolo della cultura e dell'arte nella nuova società socialista.<sup>25</sup> Il protagonista ha il ruolo di un osservatore esterno e commenta nel corso del dialogo le parole degli interlocutori, spiazzando spesso il loro punto di vista. Così agisce la sua citazione della poesia goethiana *Eins und Alles* (“И все к небытию стремится, / Чтоб бытию причастным быть”),<sup>26</sup> tornando al motivo dell'annullamento nell'abisso dell'eternità ma con un nuovo significato: di fronte all'utopia comunista che annuncia la scomparsa dell'individuale nel collettivo, i versi di Goethe evocano un'altra trasfigurazione che ricongiunge l'individuo all'unità dell'essere, in un universalismo positivo e non più malinconico come quello di Tjutčev.<sup>27</sup>

Il discorso di Losev esibisce analoghe risonanze ideologiche (sfruttando ancora la tecnica dell'intertestualità) nell'altro racconto

---

<sup>25</sup> Il tema è ben presente in tutta la prosa loseviana: si veda E. A. Tacho-Godi. *Aleksej Losev's antiutopia*, in “Studies in East European Thought”, 56, 2004, pp. 225-241.

<sup>26</sup> Cfr. A. F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 482 (traduzione: “poiché tutto deve in Nulla dissolversi / se nel suo Essere vuol permanere”) e J. W. Goethe, *Eins und Alles*, in Id., *Gott und Welt*, in Id., *Tutte le poesie*, Edizione diretta da R. Fertonani con la collaborazione di E. Ganni, Prefazione di R. Fertonani, Milano, Mondadori, 1989, vol. I, t. II, p. 1004 (23-24): “denn alles muss in Nichts zerfallen, / wenn es im Sein beharren will”. Il riferimento a Goethe sarà esplicitato nella conclusione del dialogo di Losev.

<sup>27</sup> Si veda A. F. Losev, *Dialektika chudožestvennoj formy (Dialettica della forma artistica)* [1927], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie*, cit., p. 228.

*Perepiska v komnate*, scritto insieme a un compagno di Gulag.<sup>28</sup> Il titolo riecheggia quello di una raccolta di lettere di Ivanov e Michail Geršenzon uscita nel 1921, *Perepiska iz dvuch uglov (Corrispondenza da un angolo all'altro)*,<sup>29</sup> e il testo riprende di quel volume le riflessioni sulla rivoluzione, la cultura e la fede, soffermandosi sulla creazione del mondo e la caduta dell'uomo. Losev polemizza qui con il materialismo scientifico come “scimmia del cristianesimo” (“обезьяна христианства”),<sup>30</sup> capace di trasformare l'uomo in scimmia grazie al filisteismo della modernità, “захватившее души вещей [...] превратившее живой организм в механизм, заменившее лампаду электричеством, ладан – одеколоном”.<sup>31</sup> *Perepiska v komnate* rappresenta infatti l'incontro o lo scontro fra due dimensioni, quella umana o divina e quella animalesca o satanica, rappresentata dall'ideologia rivoluzionaria che tenta di emulare la divinità realizzando un paradiso terreno esclusivamente materiale. Losev mostra così che l'uomo ha voluto uccidere Dio, rovesciando l'ordine delle cose (“ад стал реальностью, и рай стал фикцией”)<sup>32</sup> e trasformando la gerarchia divina in una satanica parodia. Al culmine, non a caso, trionfa la figura della scimmia che governa il nuovo regno, come una sorta di Leviatano nel caos primitivo:

---

<sup>28</sup> Si veda E. A. Tacho-Godi, *Primečanija*, in A. F. Losev, “*Ja soslan v XX vek...*”, t. 1, cit., p. 565.

<sup>29</sup> Losev ammirava Ivanov come poeta e classicista e l'aveva conosciuto personalmente presso la Società filosofico-religiosa nel 1913, progettando con lui e Bulgakov nel 1918 una collana editoriale “*Duchovnaja Rus*” (“La Russia spirituale”), che non fu realizzata.

<sup>30</sup> Cfr. A. F. Losev, *Dialektika mifa*, cit., p. 147.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, 139. Traduzione: “che cattura l'anima delle cose [...] trasforma un organismo vivente in freddo meccanismo, sostituendo alla lampada l'elettricità, e all'incenso l'acqua di colonia”.

<sup>32</sup> *Id.*, *Perepiska v komnate*, in *Id.*, “*Ja soslan v XX vek...*”, t. 1, cit., p. 105. Traduzione: “l'inferno è diventato realtà e il paradiso una finzione”.

“ [...] нижние обезьяны гогочут над неодушевленной природой, средние обезьяны гогочут над нижними, обезьяны ангелы над средними, обезьяны архангелы над обезьянными ангелами; и, наконец, над всем миром раздается непрестанный хохот и гоготание единого и истинного Орангутанга, покорившего небесную, земную и преисподнюю”.<sup>33</sup>

La figura della scimmia come emblema del nichilismo e dell'ideologia rivoluzionaria è anche presente in altri racconti di Losev, nel sogno narrato in *Teatral*<sup>34</sup> e nelle parole del protagonista di *Perepiska v komnate* in polemica con la nuova morale: “стоит только всмотреться в лицо человека, и вы увидите, что одни — действительно от обезьяны, а другие — действительно от Бога”.<sup>35</sup> In entrambi i casi l'autore allude alla letteratura patristica, dove Satana è definito *simia Dei*, ma Losev si riferisce anche a un articolo di Berdjaev che a sua volta si riferiva a Solov'ëv e alla sua critica del positivismo scientifico come nuovo paradigma culturale:

“Вл. Соловьев очень остроумно сказал, что русская интеллигенция всегда мыслит странным силлогизмом: человек. произошел от обезьяны, следовательно, мы должны любить друг друга. И научный позитивизм был воспринят русской интеллигенцией исключительно в смысле этого силлогизма. Научный позитивизм был лишь орудием для утверждения царства социальной справедливости и для окончательного истребления тех метафизические и религиозных идей, на которых, по догматическому предположению интеллигенции, покоится царство зла.”<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 103. Traduzione: “ [...] le scimmie inferiori sghignazzano della natura inanimata, le scimmie medie di quelle a loro inferiori, gli angeli scimmieschi di quelli mediani, gli arcangeli scimmieschi degli angeli scimmieschi; e, infine, su tutto il mondo riecheggia la continua risata e lo schiamazzo dell'uno e unico Orangotango, che ha conquistato il paradiso, la terra e l'inferno”.

<sup>34</sup> Si veda Id., *Teatral*, cit., p. 88.

<sup>35</sup> Cfr. Id., *Perepiska v komnate*, cit., p. 402. Traduzione: “è sufficiente guardare attentamente il volto di una persona, e vedrete che effettivamente alcuni discendono dalla scimmia e altri da Dio”.

<sup>36</sup> N. A. Berdjaev, *Filosofskaja istina i intelligentskaja pravda (La verità filosofica e la verità dell'intelligencija)*, in Id., *Vechi. Sbornik statej o ruskoj intelligencii (Pietre miliari. Raccolta di articoli sull'intelligencija russa)*, Moskva, Izdanie V. M. Sablina, 1909, p. 16. Traduzione: “Vl. Solov'ëv disse molto argutamente che l'intelligencija russa pensa sempre secondo uno strano sillogismo: l'uomo discende

Proprio Solov'ëv, contrapponendosi a Friedrich Nietzsche in *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii*, aveva descritto la venuta dell'Anticristo come pervertimento della fede e si era ispirato alla leggenda del Grande Inquisitore dei *Brat'ja Karamazovy*: non l'annunciatore della felicità in terra, ma il propugnatore di un Regno di Dio senza Dio che rappresentava l'essenza tragica della modernità. Citando l'aforisma di Solov'ëv, Berdjaev permette dunque di cogliere i risvolti ideologici della polemica di Losev: l'eliminazione della sfera religiosa trasforma il mondo nuovo in una prigione, dominata dal materialismo. Il fitto reticolo intertestuale (Dostoevskij, Solov'ëv, Berdjaev, Ivanov) colloca dunque le pagine loseviane entro un preciso filone di riflessioni sull'Apocalisse, come terrificante conseguenza di una crisi della civiltà e della cultura incarnata dalla rivoluzione. La citazione, in questo caso come in quello di Tjutčev, non è tanto un erudito ornamento ma piuttosto un'illuminazione, che svela le intenzioni più profonde dell'autore.

---

dalla scimmia, quindi dobbiamo amarci l'un l'altro. Anche il positivismo scientifico era percepito dall'*intelligencija* russa esclusivamente nei termini di questo sillogismo. Il positivismo scientifico era soltanto uno strumento per instaurare il regno della giustizia sociale e per distruggere definitivamente quelle idee metafisiche e religiose nelle quali, secondo l'ipotesi dogmatica dell'*intelligencija*, giace il regno del male”.



SILVIA ASCIONE

**UNA RISCrittURA BIOGRAFICA.  
IVAN TURGENEV IN DUE AUTORI  
DELL'EMIGRAZIONE**

1. *L'emigrazione russa e la biografia*

L'emigrazione rappresenta un capitolo significativo della cultura russa del Novecento, nella misura in cui non è alternativa ma complementare alla realtà della madre patria.<sup>1</sup> Sebbene i rappresentanti della diaspora manifestassero ostilità nei confronti del potere bolscevico, essi incarnano spesso una reazione speculare a quanto avveniva in Unione Sovietica, appropriandosi delle tendenze sovietiche ma invertendole di segno. Nella strenua convinzione che il loro esilio sia solo una parentesi,

---

<sup>1</sup> Si veda A. Alekseev, *Literatura russkogo zarubez'ja. Materialy k bibliografii*, Sankt-Peterburg, Nauka, 1994; M. Raev, *Rossija za rubežom. Istorija kul'tury rossijskoj emigracii, 1918-1939*, Moskva, Progress-Akademija, 1994; *Annotirovannyj rospis' soderžanija žurnala "Sovremennye Zapiski"*, sostavitel' M. Šruba, in *Vokrug redakcionnogo archiva "Sovremennykh Zapisok" (Pariž, 1920-1940). Sbornik statej i materialov*, pod redakciej O. Korosteleva i M. Šruba, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.

gli esuli ricostruiscono all'estero un ambiente che riproduce in scala minore quello d'origine: in attesa di un imminente ritorno, si adoperano per tutelare la propria tradizione e la propria letteratura, trasmettendola ai figli. Nasce di qui l'esigenza di rendere reperibili i classici russi, con una proliferazione di case editrici nei principali centri dell'emigrazione; ma anche il desiderio di continuare a scrivere, per mantenere in vita la cultura della Russia e adempiere così una sacra missione.<sup>2</sup>

Molti autori emigrati rivolgono uno sguardo nostalgico al passato della Russia pre-rivoluzionaria, scrivendo le proprie memorie; altri si dedicano alla stesura di biografie di personaggi rappresentativi della cultura d'origine: con una fitta produzione di diari, memorie, ritratti di contemporanei e vite romanzate.<sup>3</sup> Non a caso si moltiplicano negli anni Venti e Trenta le collane editoriali specializzate nelle biografie: in Francia, Plon e Gallimard fondano rispettivamente “Le roman des grandes existences” e “Vies des hommes illustres”; in Unione Sovietica su iniziativa di Maksim Gor'kij si rinnova nel 1933 la celebre collana “Žizn' zamečatel'nych ljudej” (“Vita degli uomini eccellenti”) dell'editore Florentij Pavlenkov,<sup>4</sup> diventando nel 1938 “Velikie ljudi russkogo naroda” (“Grandi uomini del popolo russo”). Nell'ambiente dell'emigrazione Il'ja Fondaminskij annuncia nel 1929 una collana “Chudožestvennyje biografii” (“Biografie romanzate”) che dovrà comprendere volumi su Michail Lermontov, Ivan Turgenev, Fëdor Dostoevskij, Aleksandr Puškin, Gavriil

---

<sup>2</sup> Si veda I. Bunin, *Missija russkoj èmigracii*, in “Slovo”, 10, 1990, p. 67.

<sup>3</sup> Si veda N. Berberova, *Predislovie*, in Ead., *Čajkovskij. Istorija odinokoj žizni*, Petropolis, Berlin, 1935, pp. 8-9 e G. Tassis, *Boris Zajcev et la littérature classique russe* in *L'émigration russe et l'héritage classique*, in “Modernités russes”, 2014, 14, p. 252.

<sup>4</sup> La serie era stata inaugurata sullo scorcio del secolo e tra il 1890 e il 1915 erano state pubblicate circa duecento biografie, le cui ristampe continuarono ad uscire fino al 1924.

Deržavin e i Decabristi, a firma rispettivamente di Ivan Bunin, Boris Zajcev, Mark Aldanov, Vladislav Chodasevič (due titoli) e Michail Cetlin.

In questo quadro è significativo che personalità diverse abbiano trovato in uno scrittore come Turgenev, uno dei padri del realismo russo, l'oggetto di una riflessione letteraria ma anche biografica, intesa alla scoperta dell'uomo che si nascondeva dietro l'autore di *Otcy i deti (Padri e figli)*. Pensiamo alle biografie di due scrittori uniti dal comune destino dell'esilio, Boris Konstantinovič Zajcev (1891-1972) e Alja Rachmanova (1898-1991), elaborate in tempi e contesti differenti ma strettamente unite da un rapporto intertestuale che qui esamineremo in dettaglio. Nato in una famiglia della nobiltà di Orël, Zajcev<sup>5</sup> non tardò a prendere coscienza della propria incompatibilità con il regime bolscevico e nel 1922 decise di emigrare trasferendosi a Berlino e quindi a Parigi. La sua fama si associa a racconti e romanzi dal caratteristico stile impressionistico di ispirazione čechoviana: *Dal'nij kraj (Il paese lontano)* nel 1913, *Golubaja zvezda (La stella azzurra)* nel 1918, *Zolotoj uzor (L'arabesco dorato)* nel 1925 e *Reki vremën (I fiumi dei tempi)* nel 1968. Appassionato ammiratore dell'Italia, a lui si deve una traduzione in prosa ritmica dell'*Inferno* dantesco. La Rachmanova, emigrata nel 1926 in Austria e nel 1945 in Svizzera,<sup>6</sup> arrivò

---

<sup>5</sup> Si veda F. Stepun, *Borisu Konstantinoviču Zajcevu – k ego vos'midesjatiletiju*, in Id., *Vstreči*, N'ju-Jork, Tovarišč estvo Zarubežnych Pisatelej, 1968, pp. 181-198; T. Prokopov, *Boris Zajcev: sud'ba i tvorčestvo*, in B. Zajcev, *Osennij svet*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, pp. 6-30; Id., *Legkozvonnij stebel'. Lirizm B. K. Zajceva kak èstetičeskij fenomen* in Id., *Problemy izučeniya žizni i tvorčestva B. K. Zajceva. Vtorye meždunarodnye naučnye zajcevskie čtenija*, Kaluga, Izdatel'stvo Grif, 2000, pp. 23-34.

<sup>6</sup> Si veda T. Kucharënok, *Metamorfozy poznajuščego sub'jekta. K dnevnikam Ali Rachmanovoj*, in *Literatura i jazyk v menjajuščemsja mire. Sbornik naučnych trudov, posvjaščennyj 75-letiju professora E. A. Začevskogo*, Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskij Gosudarstvennyj Politehničeskij Universitet, 2010, pp. 152-175; I. Stahr, *Das Geheimnis der Milchfrau in Ottakring. Alja Rachmanowa. Ein Leben*, Wien, Amalthea, 2012; S. Ascione, *Dnevnik Ali Rachmanovoj*, in *Zbornik mladá rusistika – nové tendencie a trendy II*, Bratislava, Stimul, 2014, pp. 139-146; Ead., *Racconti di guerra dall'Unione Sovietica. La ricezione dell'opera di Alja Rachmanova nell'Italia fascista*, in *Guerre, conflitti, violenza. La cultura dell'odio dal Novecento fino all'11*

al successo con una trilogia di diari pubblicati in tedesco fra il 1931 ed il 1933: *Studenten, Liebe, Tscheka und Tod. Tagebuch einer russischen Studentin*, *Ehen im roten Sturm. Tagebuch einer russischen Frau*, *Milchfrau in Ottakring. Tagebuch einer russischen Frau*. Le sue opere comprendono romanzi, *pamphlets* politici e soprattutto numerose biografie, tutte scritte in russo ma uscite in traduzione tedesca fra il 1937 e il 1972 senza mai annoverare un'edizione russa.

## 2. Due biografie a confronto

Zajcev pubblica nel 1932 *Žizn' Turgeneva (La vita di Turgenev)* e Rachmanova pubblica nel 1952, a distanza di vent'anni, *Die Liebe eines Lebens: Iwan Turgenjew und Pauline Viardot*. Il testo più recente reimpiega quello più antico in una sorta di riscrittura, che privilegia la vita privata dello scrittore rispetto agli aspetti letterari e sociologici, tanto che la bibliografia di riferimento esclude studi celebri come quelli di Émile Haumant, André Maurois e Avrahm Yarmolinsky,<sup>7</sup> ma non dimentica il contributo di Zajcev.<sup>8</sup>

Diverso, innanzitutto, è il rapporto dei due biografi con il loro oggetto. Zajcev nutrì per Turgenev (col quale condivideva la nascita ad Orël) una vera e propria venerazione, dichiarando di aver amato questo

---

settembre, a cura di L. Marmioli, J. Nagy e V. Martore, Firenze, Cesati, 2018, pp. 133-142.

<sup>7</sup> Si veda E. Haumant, *I. Tourguénief. La vie et l'œuvre*, Paris, Colin, 1906; A. Maurois, *Tourguénief*, illustrations de G. Tcherkessof, Paris, Ferenczi et fils, 1934; A. Yarmolinsky, *Turgenev. The Man, His Art and His Age*, New York, The Orion Press, 1959.

<sup>8</sup> Si veda A. Rachmanova, *Die Liebe eines Lebens: Iwan Turgenjew und Pauline Viardot*, Aus dem russischen Manuskript ins Deutsche übersetzt von Dr. A. von Hoyer, Frauenfeld, Huber, 1952, pp. 313-318.

scrittore sin dall'infanzia.<sup>9</sup> Fra il 1918 e il 1968 gli dedicò diciotto contributi, saggi critici su singole opere o studi preparatori in vista della biografia, che non a caso fu la prima fra quelle da lui pubblicate: un'opera che testimonia profonda affinità spirituale con lo stesso Turgenev<sup>10</sup> e si presenta come una sorta di autobiografismo di riflesso.<sup>11</sup> Non a caso il critico, che pure narra in terza persona, è un narratore onnisciente che non risparmia considerazioni personali e ben conosce il destino del protagonista. Rachmanova, al contrario, narra gli eventi senza mai intervenire direttamente, considerando Turgenev non un *alter ego* ma una parte importante della propria esperienza letteraria, formatasi a partire dalle letture dell'adolescenza.

Senza dubbio entrambi i biografi manifestano un forte interesse per gli aspetti psicologici, come conferma Rachmanova a proposito del suo lavoro su Tolstoj (“Меня больше всего в мире интересуется человеческая душа”).<sup>12</sup> Tuttavia il trattamento dei dati biografici è vistosamente differente: Rachmanova privilegia infatti un preciso episodio della vita di Turgeniev (il suo amore platonico per la celebre cantante lirica Pauline Viardot), dilatando ipertroficamente uno dei diciassette capitoli che compongono il volume di Zajcev, a sua volta impegnato a ricostruire per

---

<sup>9</sup> Si veda A. Šiljaeva, *Boris Zajcev i ego belletrizovannye biografii*, New York, Volga, 1971, p. 59.

<sup>10</sup> Si veda G. Tassis, *Boris Zajcev et la littérature classique russe*, in *L'émigration russe et l'héritage classique / Эмиграция и русская классика*, responsables scientifiques S. Garziano et G. Armaganian-Le Vu, Lyon, Université Jean Moulin – Centre d'études slaves André Lirondelle, 2014, pp. 252-253.

<sup>11</sup> Si veda A. Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1930, pp. 112.

<sup>12</sup> *Der Nachlass Alja Rachmanowa*, Staatsarchiv des Kantons Thurgau, segnatura Rach A-5-d-1 (questo e i successivi riferimenti dall'Archivio rimandano a materiali manoscritti). Traduzione: “più di ogni altra cosa a me interessa l'anima umana” (le traduzioni sono dell'autrice). Sull'archivio si veda H. Riggenbach, *Inventar des Nachlasses von Alja Rachmanowa (Galina von Hoyer). Werke, Briefe, Tagebücher*, Frauenfeld, Thurgauische Kantonsbibliothek, 1998 e Id., *Der Nachlass von Alja Rachmanowa (Galina von Hoyer) in der Kantonsbibliothek Thurgau*, ivi, 2010.

intero la vita dello scrittore, dall'infanzia alla morte. Così facendo Rachmanova segue l'esempio di altri studi biografici su Turgeniev, concentrati su aspetti specifici o determinati periodi,<sup>13</sup> ma al tempo stesso obbedisce a un gusto personale per l'analisi dei legami affettivi che è presente in tutte le sue biografie. Si veda l'*incipit* della narrazione, che presenta l'esatto momento in cui lo scrittore vede per la prima volta la Viardot:

“Viardot! Viardot! Pauline Viardot!”

Während er mit seinen feinen, schmalen Händen in rasender Schnelle und aus allen Kräften applaudierte, weit über den Rand der Loge gebeugt, schrie der junge, im fünfundzwanzigsten Lebensjahre stehende Aristokrat Iwan Sergejewitsch Turgenjew diesen Namen gegen die Bühne hin, auf der sich eben Pauline Viardot-Garcia vor dem glänzenden Publikum der Petersburger Italienischen Opera verneigte.”<sup>14</sup>

Questo esordio *in medias res* è assente ovviamente nel testo di Zajcev, che nella pagina corrispondente non indugia in dettagli e presenta l'episodio in maniera sobriamente sintetica:

“В Петербурге итальянскую оперу только что возобновили, после многолетнего перерыва. Певвица открыла гастроли ‘Севильским цирюльником’ (Розина), и успех имела потрясающий. [...] Среди энтузиастов оказался и один молодой человек, очень образованный и речистый, красивый, элегантно одевавшийся, будущий владелиц пяти тысяч ‘рабов’, а ныне, из-за ухудшившихся отношений с матерью, ведущий жизнь весьма тесную — Иван Тургенев.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Si veda P. Annenkov, *Literaturnye vospominanija. Molodost' I. S. Turgeneva 1840-1856*, in “Vestnik Evropy”, 2, 1884, pp. 449-473; N. Drizen, *Arest i ssylka I. S. Turgeneva*, in “Istoričeskij vestnik”, 2, 1907, pp. 559-569; S. Svatikov, *I. S. Turgenev i russkaja moloděž' v Gejdel'berge (1861-1862)*, in “Novaja žizn”, 12, 1912, pp. 149-185; N. Jakovlev, *Turgenev i Polina Viardo*, in “Niva”, 10, 1913, pp. 830-833; I. Grevs, *Turgenev i Italija. Kul'turno-istoričeskij etjud*, Leningrad, Brokgauz-Efron, 1924.

<sup>14</sup> A. Rachmanova, *Die Liebe eines Lebens: Iwan Turgenjew und Pauline Viardot*, cit., p. 11.

<sup>15</sup> B. Zajcev, *Žizn' Turgeneva*, Pariž, YMCA-press, 1932, pp. 54-55. Traduzione: “A Pietroburgo avevano appena rimesso in attività l'Opera italiana dopo un'interruzione di parecchi anni. La cantante aveva inaugurato il tour con *Il barbiere di Siviglia* (nel ruolo di Rosina), riscuotendo un successo incredibile. [...] Tra gli entusiasti c'era anche un giovane, ben istruito e raffinato, di bell'aspetto, che vestiva

In Rachmanova l'episodio è un'occasione privilegiata per studiare da vicino la fenomenologia amorosa (“человек больше всего раскрывается в любви. Поэтому я так много и пишу о любви”),<sup>16</sup> ma anche in *Žizn' Turgeneva* il tema occupa un posto di rilievo, pur non essendo l'unico filone tematico. Probabilmente influenzato dagli studi psicanalitici, Zajcev non trascura le tappe essenziali nella crescita spirituale ed emotiva di Turgenev a partire dall'infanzia, con particolare attenzione alle relazioni familiari e all'educazione. Egli si avvale di alcune figure dell'immaginario mitologico e letterario per descrivere la Viardot (Circe, la Sfinge, la Sirena, Dulcinea, Carmen),<sup>17</sup> ma trasforma l'amore in una sorta di misticismo, a differenza dell'atmosfera ossessiva e patetica che pervade le corrispondenti pagine di Rachmanova, dove spesso l'autrice cede la parola al protagonista. Entrambi i biografi sottolineano il fascino esotico e misterioso della cantante, ma la descrizione più distaccata di Zajcev:

“Красотою Виардо не славилась. Выступающие вперёд губы, большой рот, но замечательные чёрные глаза — пламенные и выразительные. Волосы тоже как смоль — она зачёсывала их гладко на пробор, с буклями над ушами, они очень блестели и лоснились. Любила носить шали. В разговоре жива, блестяща, смела. Характером обладала властным — в отца. Насквозь была проникнута искусством — искусство это опиралось, разумеется, на страстный женский темперамент.

На сцене она воспламенялась. И сквозь некрасоту лица излучала своё обаяние.

---

con eleganza e che sarebbe stato presto proprietario di cinquemila 'servi', ma che all'epoca conduceva una vita assai misera, a causa delle compromesse relazioni con la madre: quel giovane era Ivan Turgenev”.

<sup>16</sup> *Der Nachlass Alja Rachmanowa*, cit., segnatura Rach A-5-d-1. Traduzione: “L'uomo si svela in particolar modo nell'amore. Per questo scrivo così tanto dell'amore”.

<sup>17</sup> Si veda E. Ponomarev, *Rossija, rastvorennaja v večnosti. Žanr žitijnoj biografii v literature russkoj èmigracii*, in “Voprosy literatury”, 2004, 1, pp. 84-111.

Древняя кровь, древние страсти таились в ней. Малибран считали более лирической певицею, Виардо трагической. Гейне ощущал в ней некую стихию, самое Природу: море, лес, пустыню”<sup>18</sup>;

si trasforma in uno slancio più passionale in Rachmanova, che si identifica col punto di vista di Turgenev e impiega spesso il dialogo o il discorso diretto (rielaborando la corrispondenza privata dello scrittore):

“Ich habe noch nie herrlichere Augen gesehen, als die Pauline Viardots! Dieses Feuer! Die Geheimnisse des Ostens, des fernen Indiens, glühen, etwas Mystisches brennt in ihnen! Und diese Haare, dunkel wie die Nacht des Südens! Ich bin überzeugt, daß ihnen der berauschende Duft der Rosen des Orientes entströmt! Doch vor allem, die Stimme! Diese Stimme! O mein Gott!”<sup>19</sup>

### 3. *Il trattamento delle fonti*

Una biografia, per sua stessa natura, è una rete intertestuale che intreccia e moltiplica le sue fonti documentarie e bibliografiche, mettendo in campo un complesso sistema di rimandi e citazioni. Sia Zajcev che Rachmanova si servono, ovviamente, dei medesimi materiali, ma rielaborandoli entro certi limiti in maniera personale. Fondamentale punto di partenza per entrambi sono le opere e l’epistolario di Turgenev, e Zajcev sfrutta ampiamente (senza soffermarsi su precise indicazioni

---

<sup>18</sup> B. Zajcev, *Žizn’ Turgeneva*, cit., p. 54. Traduzione: “La Viardot non era famosa per la sua bellezza. Aveva labbra prominenti, la bocca larga e meravigliosi occhi neri, ardenti ed espressivi. E anche i capelli, neri come pece che acconciava morbidamente in alto, i boccoli sulle orecchie, brillavano molto e luccicavano. Amava indossare scialli. Nella conversazione era vivace, brillante ed ardita. Aveva un carattere imperioso, come suo padre. Era completamente pervasa dall’arte – quest’arte si basava, naturalmente, su un temperamento appassionato e femminile.

Sulla scena si infiammava. Attraverso la bruttezza del suo viso irradiava il suo fascino.

In lei scorrevano un sangue antico ed antiche passioni. La Malibrán era considerata più una cantante lirica, mentre la Viardot tragica. Heine percepiva in lei una forza, la Natura stessa: mare, bosco e deserto”.

<sup>19</sup> A. Rachmanova, *Die Liebe eines Lebens: Iwan Turgenjew und Pauline Viardot*, cit., p. 13.

bibliografiche) anche numerose memorie di contemporanei, come quelle di Varvara Žitova (sorella illegittima di Turgenev), Afanasij Fet, Anatolij Koni, Jakov Polonskij, Ivan Panaev, Natal'ja Ogareva-Tučkova, Pavel Annenkov e altri.<sup>20</sup> Più precisa nell'indicazione delle fonti è Rachmanova, che per le lettere indica il luogo e il tempo della scrittura, insistendo sull'autenticità del relato e sul rigore della ricerca documentaria.<sup>21</sup> Le coincidenze tra le due biografie sono numerose e la più recente si può considerare (per l'episodio prescelto) una vera e propria riscrittura della più antica, tenuta presente come punto di partenza ineludibile. Si confrontino ad esempio le due versioni del sogno di Turgenev, dopo mesi di lontananza dalla donna amata, entrambe fondate su questa lettera scritta in francese da Turgenev alla Viardot:

“Si je pouvais vous voir en songe – cela m'est arrivé il y a 4 ou 5 jours, – il me semblait que je revenais a Courtavenel pendant une inondation – je voyais d'énormes poissons glisser au-dessus de l'herbe submergée – dans la cour – j'entre dans le vestibule – je vous vois – je vous tends la main – vous vous mettez à rire. Le rire m'a fait mal.”<sup>22</sup>

“Если-бы я мог видеть вас во сне! Это случилось со мной четыре или пять дней назад. Мне казалось, будто я возвращаюсь в Куртавенель во время наводнения. Во дворе, поверх травы, залитой водою, плавали огромные рыбы. Вхожу в переднюю, вижу вас, протягиваю вам руку; вы начинаете смеяться. От этого смеха мне стало больно...”<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Si veda A. Šiljaeva, *Boris Zajcev i ego belletrizovannye biografii*, cit., p. p. 37.

<sup>21</sup> Si vedano le considerazioni sulla sua biografia di Tolstoj in *Der Nachlass Alja Rachmanowa*, segnatura Rach A-5-d-1 e A-1-c-1.

<sup>22</sup> I. Turgenev, *Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille*, publiées et annotées par H. Granjard et A. Zviguilsky avec la collaboration de D. Perović, introduction de H. Granjard, en appendice douze lettres inédites de P. Viardot à I. Tourguénev, Lausanne, L'âge d'homme, 1972, p. 49 (lettera a Pauline Viardot del 5-17 dicembre 1850).

<sup>23</sup> B. Zajcev, *Žizn' Turgeneva*, cit., p. 90. Traduzione: “Se solo potessi vedervi in sogno! Mi è accaduto quattro o cinque giorni fa. Mi sembrava che stessi tornando a Courtavenel durante un'inondazione. Nel cortile, sull'erba intrisa d'acqua nuotavano pesci enormi. Sono entrato nell'atrio, vi ho vista, ho proteso una mano verso di voi e voi siete scoppiata a ridere. E questa risata mi ha fatto stare male...”.

“Wenn ich Sie wenigstens im Traume sehen kann! Es geschah mir dies vor vier Tagen. Mir schien es, ich kehrte nach Courtavenel zur Zeit der Überschwemmung zurück. Im Hofe, über dem Grase, das von Wasser bedeckt war, schwammen riesige Fische. Ich betrete das Vorzimmer, strecke Ihnen die Hände entgegen; Sie beginnen zu lachen. Dieses Lachen verursachte mir Schmerz...”<sup>24</sup>

Molto diverso è invece il trattamento della morte di Turgenev, poiché Zajcev si affida ad un tipo di scrittura impressionistica mirando, con rapide pennellate, a un effetto d'insieme:

“А в смертный час, когда никого уж почти не узнавал, той-же Полине сказал, (‘которая пододвинулась к нему ближе, он встрепенулся’):

— Вот царица из цариц!

Умер он 22-го августа. Отошедши, весь преобразился. И не только не осталось на лице следов страданий, но кроме красоты, по новому в нём выступившей, удивляло выражение того, чего при жизни не хватало: воли, силы — мягкой, даже ласковой, но силы.

Сохранилась фотография с него в гробу: действительно, прекрасен. Может быть, и никогда красив так не был.”<sup>25</sup>

Rachmanova, invece, si serve di tutti i documenti biografici a sua disposizione per ricostruire fedelmente gli ultimi istanti di Turgenev, dilatando la scena per rappresentare il lento ritmo dell'agonia secondo il grande modello tolstojano di *Smert' Ivana Il'iča* (*La morte di Ivan Il'ič*):

“Da ruhte sein Blick auf Pauline Viardot, in seinen Augen blitzte ein schwacher Funke auf und er sagte, völlig deutlich:

---

<sup>24</sup> A. Rachmanova, *Die Liebe eines Lebens: Iwan Turgenjew und Pauline Viardot*, cit., p. 123.

<sup>25</sup> B. Zajcev, *Žizn' Turgeneva*, cit., p. 176. “Nell'ora fatale, quando quasi non riconosceva più nessuno, disse a Pauline (‘che gli si accostò più dappresso e lui trasalì’): ‘Ecco la regina delle regine!’

Morì il 22 agosto. Nel momento del trapasso, si trasformò completamente. Non solo non rimasero tracce delle sue sofferenze, ma oltre alla bellezza, che vi era comparsa di nuovo, stupiva l'espressione di ciò che gli era mancato in vita: la volontà, una forza – tenera, persino carezzevole – ma comunque forza.

È stata conservata una fotografia di lui nel feretro: un vero incanto. Probabilmente così bello non lo era mai stato”.

„Das ist die Königin der Königinnen!“

Pauline Viardot stand totenblaß da, durch kein Wort und keine Bewegung verriet sie, was in ihr vorging, nur die Tränen stürzten aus ihren Augen. Nach einer Morphiuminjektion, die ihm der Arzt jetzt verabreichte, verfiel Turgenjew in einen Halbschlummer. Als er aus ihm erwachte, sprach er aufgereggt unzusammenhängende Worte, russisch, deutsch, englisch und französisch bunt durcheinander. Nach einer zweiten Injektion schlief er wiederum ein. Im Verlaufe des Tages gab man ihm etwas Milch, er vermochte aber nicht mehr recht zu schlucken, und abends bemühte man sich, ihm ein wenig Punsch einzuflößen. Am andern Tag sprach Turgenjew fast nichts mehr, vollführte aber aufgeregte Gesten. Sein Puls war kaum mehr zu fassen, der Atem ging schwer. [...]

Um zwölf Uhr erschien noch ein russischer Freund, der Maler Wereschtschagin [*sic*: leggi Vereščagin], Turgenjew erkannte ihn aber nicht mehr. Um zwei Uhr – am 22. August/3. September 1883 – machte er den Versuch, sich auszusetzen; es gelang ihm jedoch nicht, und aus dem schmerzvoll verzogenen Munde entrang sich der Ruf ‘Aa!’. Dann seufzte er noch zweimal auf, und der Kopf sank auf das Kissen zurück. Es war das Ende.

Jetzt fiel Pauline Viardot schluchzend auf die Brust Turgenjews. Sie streichelte seine Haare, und ihr Gebaren zeigte eine Verzweiflung und eine Fassungslosigkeit, wie es noch niemand an ihr gesehen hatte.”<sup>26</sup>

Da parte sua Zajcev, a differenza di Rachmanova, describe sì con precisione il contesto storico e l’ambiente sociale della vita di Turgenev, ma al tempo stesso concede largo spazio (sull’onda della psicanalisi) alla dimensione interiore e allo svolgimento spirituale di un’esistenza. In tal modo *Žizn’ Turgeneva* illustra ammirevolmente tutto ciò che rimane celato nel sottosuolo dell’anima: l’inconscio, le pulsioni religiose, il moto segreto che alimenta la creazione artistica. Il protagonista appare nei panni dell’uomo di mondo e del cronista della sua epoca, ma è al tempo stesso un uomo infelice e sensibile, un puro artista, con forte carica di ambiguità. La biografia diventa così una biografia poetica,<sup>27</sup> dove i moti dell’animo trovano diretta corrispondenza nelle opere dello scrittore, e Zajcev non esita ad accompagnare l’analisi con le proprie considerazioni sulla letteratura di Turgenev.

---

<sup>26</sup> A. Rachmanova, *Die Liebe eines Lebens. Iwan Turgenjew und Pauline Viardot*, cit., pp. 388-399.

<sup>27</sup> Si veda G. Struve, *Boris Zajcev*, in Id., *Russkaja literatura v izgnanii*, New York, Izdatel’stvo imeni Čechova, 1956, p. 266.

Non a caso, allora, *Žizn' Turgeneva* ha rappresentato uno dei modelli più importanti per la riscrittura di Rachmanova, poiché l'autore non si è limitato a ricomporre il mosaico delle informazioni, ma ha realizzato una sorta di sublimazione dei dati biografici e letterari, senza troppo soffermarsi sui dettagli e mirando a un'immagine d'insieme, altamente suggestiva. In tal modo Turgenev non è diventato un semplice oggetto di studio, ma si è trasformato in una fonte di ispirazione umana ed artistica.



ANNA KRASNIKOVA

**NUOVA REDAZIONE O NUOVA OPERA?  
LA RISCrittURA DI UN POEMA DI IL'JA  
SEL'VINSKIJ**

1. *“Uljalaevščina”, una storia intricata*

Fra il 1932 e il 1934 in Unione Sovietica viene introdotto il realismo socialista, che diventa l'unico movimento artistico approvato dal potere.<sup>1</sup> Molti scrittori sovietici della prima generazione (nati a cavallo dei due secoli e adulti durante la Rivoluzione)<sup>2</sup> si trovano così in una situazione difficile: numerose opere scritte fino a questa data, infatti, non corrispondono più ai nuovi criteri estetici e sociali. Una via d'uscita praticata di frequente è allora la strategia della riscrittura, nel tentativo di adattare la vecchie pagine al paradigma più recente. E se spesso gli autori e

---

<sup>1</sup> Si veda V. Strada, *Il realismo socialista*, in *Storia della letteratura russa*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, vol. III: *Il Novecento*, t. 3: *Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, Torino 1991, pp. 5-32.

<sup>2</sup> Si veda M. Čudakova, *Zaetki o pokolenijach*, in Id., *Izbrannye raboty*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2001, pp. 377-392.

i lettori considerano le nuove versioni come delle varianti redazionali, in alcuni casi è più corretto parlare di opere originali, che hanno lo stesso titolo delle precedenti e sono ad esse legate da uno stretto rapporto intertestuale.

Esemplare è la vicenda del poema *Uljalaevščina* (*L'epopea di Uljalaev*) di Il'ja Sel'vinskij (1899-1968), uno dei maggiori esponenti del costruttivismo negli anni Venti<sup>3</sup> e uno dei più noti e rispettati poeti sovietici nei primi anni Trenta.<sup>4</sup> Dopo il congresso degli scrittori del 1934, che mette al bando ogni forma di avanguardia, Sel'vinskij cade in disgrazia e riesce a pubblicare solo alcuni dei suoi lavori.<sup>5</sup> Negli anni Cinquanta, per riabilitarsi e adeguarsi ai dettami del regime, egli intraprende una radicale revisione di alcune sue opere, eliminando ogni traccia d'avanguardia e adeguando i suoi testi all'ideologia dominante.<sup>6</sup> I risultati, privi di originalità, sono accettati dagli editori ma non hanno un gran successo di pubblico, mentre l'interesse per la letteratura di Sel'vinskij si spegne gradatamente. Ancora oggi sono rari gli studi a lui dedicati<sup>7</sup> e poco studiato sono i suoi archivi, sia quello statale sia quello conservato dalla famiglia.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Si veda R. Grübel, *Il costruttivismo*, in *Storia della letteratura russa*, vol. III: *Il Novecento*, t. 2: *La Rivoluzione e gli anni Venti*, cit., pp. 859–876.

<sup>4</sup> Si veda A. Krasnikova, *Текстология поэмы “Улялаевщина” Ильи Сельвинского / Redazioni e varianti del poema “Uljalaevščina” di Il'ja Sel'vinskij*, tesi di Dottorato di ricerca in Lingue e Letterature Straniere (ciclo XXXI, coordinatore prof. D. Liano, relatrice prof. ssa M. Calusio), Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017-2018; Id., *Skol'ko vsego “Uljalaevščin”?*, in *Vestnik krymskih čtenij I.L. Sel'vinskogo* (Simferopol', 20-21 October 2017), Belgorod, Konstanta, 2018, pp. 31-60.

<sup>5</sup> Ad esempio i poemi *Puštorg* (*La vendita delle pellicce*) e *Zapiski poëta* (*Taccuini del poeta*), del 1928, non verranno pubblicati per diversi decenni.

<sup>6</sup> Pensiamo ai poemi *Rys'* (*Lince*) del 1920 e *Čeljuskiniana* (*L'epopea di Čeljuskin*) del 1937-1938; alle opere teatrali *Komandarm-2* (*Comandante dell'esercito-2*) del 1928, *Pao-Pao* del 1931, *Umka Belyj Medved'* (*Umka, l'orso polare*) del 1932. Si veda O. S. Reznik, *Primečanija*, in I. L. Sel'vinskij, *Sobranije sočinienij*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1971, vol. 2, pp. 387-396.

<sup>7</sup> Esiste una sola monografia scientifica (M. D. Shrayer, *I Saw It: Ilya Selvinsky and the Legacy of Bearing Witness to the Shoah*, Brighton [MA], Academic Studies Press, 2013) e fino agli anni Settanta una sola edizione critica di opere scelte, con molti

*Uljalaevščina* è incentrata sul tema della lotta al banditismo nelle steppe della regione degli Urali durante gli anni della guerra civile (1918-1921). Il protagonista Uljalaev è un anarchico capo contadino. Gli altri personaggi principali sono Tata, moglie di Uljalaev ed ex-moglie del ricco industriale Morozov che l'ha lasciata per fuggire all'estero; e Georgij Gaj, presidente di un comitato rivoluzionario che prima della rivoluzione frequentava le serate mondane di Tata e della quale è innamorato. Accanto alle vicende belliche spicca la vicenda amorosa della donna, che è rapita da Gaj, violentata da Uljalaev e si lega infine al militare Zverž, morendo durante la battaglia tra i comunisti e gli anarchici. Il poema si chiude con la vittoria dei rivoluzionari e Uljalaev viene giustiziato, o forse sfugge alla morte, come lascia l'ultimo verso del poema.

Il testo, scritto nel 1924, subito circola manoscritto e appare parzialmente in rivista, con ampio riconoscimento da parte degli ambienti letterari.<sup>9</sup> La prima edizione in volume esce solo nel 1927<sup>10</sup> ed è bene accolta da lettori e critici, che ne apprezzano il ritmo originale, la lingua ricca e colorita, la combinazione di grottesco e realismo. Successive stampe appaiono nel 1930, nel 1933 e nel 1935, tutte con varianti e (solo nel 1930) con la dizione 'riveduta e corretta' dall'autore. Dopo il 1935 il poema non viene ripubblicato per due decenni; alla fine degli anni Quaranta tutte le edizioni tranne la quarta (del 1935) sono vietate dalla censura. Nei primi anni Cinquanta Sel'vinskij riscrive completamente il poema e lo pubblica

---

errori e inesattezze (I. L. Sel'vinskij, *Izbrannnye proizvedenija*, sostavitel' I. Michajlov, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1972).

<sup>8</sup> Si veda A. S. Krasnikova, *Uljalaevščina v semejnomoj archive Il'i Sel'vinskogo*, in "Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta" 2019, 1, pp. 187-200.

<sup>9</sup> Si veda O. S. Reznik, *Žizn' v poëzii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1967, p. 113.

<sup>10</sup> Si veda I. L. Sel'vinskij, *Uljalaevščina*, Moskva, Artel' pisatelej "Krug", 1927.

nel 1956.<sup>11</sup> È molto probabile che la decisione di sottoporre il testo a una radicale revisione sia stata presa sotto la pressione delle critiche e nella condizione di oggettiva disgrazia in cui il poeta si trovava. Nel 1966 il poeta confessa all'amico Igor' Michajlov:

“К критике я всегда прислушивался, даже к самой несправедливой: все-таки что-нибудь может подметить и враг [...] Но в начале революции, когда молодая поэзия пошла против эстетики символизма, мы бросались во все стороны и наломали немало дров. Вот почему я ненавижу свои старые варианты”.<sup>12</sup>

Nella stessa lettera Sel'vinskij afferma di aver riscritto *ex novo* il poema e in effetti il testo è drasticamente modificato nell'edizione del 1956: sono diversi la struttura e il ritmo, nuovi sono svariati episodi nei quali i comunisti sono introdotti come un principio positivo (tra i protagonisti appare anche Vladimir Lenin).<sup>13</sup> Si vedano per esempio i due ritratti del comunista Georgij Gaj. Nella versione del 1935 il lessico, le immagini e persino il ritmo sono assolutamente originali e nelle descrizione del personaggio prevalgono gli aspetti fisici:

“Но куда защищалась буржютина клятая,  
И завод дыбился рывком,  
С морей налетел товарищ Гай, агитатор,  
И с ним походный ревком.

Товарищ Гай: небольшой тик справа,  
Точно под скулой кишели муравьи,

---

<sup>11</sup> Si veda Id., *Izbrannye proizvedenija*, Moskva, Goslitizdat, 1956, vol. 1, pp. 283-417.

<sup>12</sup> I. Michajlov, *Kommentarii*, in I. L. Sel'vinskij, *Izbrannye proizvedenija*, sostavitel' I. Michajlov – С. Voskresenskaja, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1989, vol. 1, p. 595. Traduzione: “Ho sempre dato ascolto alla critica, anche la più ingiusta: anche il nemico può notare qualcosa [...] Ma all'inizio della rivoluzione quando la giovane poesia è andata contro l'estetica del simbolismo, ci siamo buttati a destra e a manca e ne abbiamo combinate di tutti i colori. Ecco perché odio le mie vecchie varianti” (le traduzioni sono dell'autrice).

<sup>13</sup> Si veda A. Revič, *Poëmu ubila proza*, in “Nezavisimaja gazeta”, 2004, 1 ijulja, all'indirizzo elettronico [www.ng.ru/ng\\_exlibris/2004-07-01/1\\_revich.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-07-01/1_revich.html).

Но торчали в глазницах черных, как рвы,  
Круглые очки в железной оправе”.<sup>14</sup>

Nella versione del 1956 le immagini e il lessico diventano più consueti, il metro è un canonico giambo e il personaggio è descritto quasi esclusivamente come ammiratore di Lenin:

“Товарищ Гай — председатель ревкома.  
(Студент. Из Питера. Двадцать семь.)  
Утро — а он и не спал совсем,  
Уйдя в разворот небольшого тома.  
Ленина он и раньше читал.  
Бывало, в университете,  
Думать забыв про студенческий бал,  
Брошюры его впивали, как дети —  
В те годы немало огарков изжег  
Милый сердцу тайный кружок.  
Как жаль, что тогда он читал ‘вообще’!  
Ленин звучал для него, как Герцен.  
Он представлял его даже в плаще,  
Воспринимал не умом, а сердцем”.<sup>15</sup>

Il poema perde così la maggior parte delle sue caratteristiche originali e molti lettori lo considerano un'opera nuova. L'autore, invece, mette in calce come data di composizione l'anno 1924 e afferma che il

---

<sup>14</sup> I. L. Sel'vinskij, *Uljalaeščina*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1935, p. 9. Traduzione: “Ma mentre i maledetti borghesi si difendevano / E la fabbrica si sollevava d'impeto / Dai mari piombò il compagno Gaj, agitatore / E con lui il comitato rivoluzionario itinerante. / Il compagno Gaj: un piccolo tic sulla destra / Come se sotto lo zigomo brulicasse di formiche, / Ma sporgevano nelle orbite nere come fossi / Gli occhiali rotondi nella montatura di ferro”.

<sup>15</sup> Id., *Uljalaeščina*, in *Izbrannye proizvedenija*, Moskva, Goslitizdat, 1956, vol. 1, p. 28. Traduzione: “Il compagno Gaj, presidente del comitato rivoluzionario. / (Studiante. Di Pietroburgo. Ventisette anni.) / È mattina e lui non ha dormito per niente, / Immerso tra le pagine di un volumetto. / Ha già letto Lenin prima di allora. / Gli succedeva all'università, / Dimenticandosi del ballo studentesco, / Gli opuscoli lo ghermivano, come bambini – / In quegli anni non pochi moccoli ha consumato / La cerchia segreta cara al cuore. / Peccato che allora leggeva ‘in generale’! / Per lui Lenin suonava allo stesso modo di Herzen, / Lo immaginava persino con il mantello, / Percepiva non con la mente, ma con il cuore”.

testo è una nuova redazione dell'opera precedente.<sup>16</sup> Esistono in realtà, a ben guardare, due redazioni del primo poema: quella del 1927 e quella rappresentata complessivamente dalle versioni 1930, 1933 e 1935. Opera nuova, a pieno titolo, deve essere considerata invece la redazione del 1956 ed è in questa veste che merita di essere considerata con metodi precisi.<sup>17</sup>

## 2. *La nuova opera*

Una variante testuale contiene dei cambiamenti non troppo rilevanti nella forma e nel contenuto, una nuova redazione comporta invece dei mutamenti di grande rilievo. Se l'opera è un testo unitario, sia per la forma che per il contenuto, possiamo allora concepire varianti e redazioni come una serie di insiemi: le prime si raggruppano nelle seconde e le seconde si raggruppano in un'opera.<sup>18</sup> Quando le trasformazioni oltrepassano una certa soglia, il testo diventa un sistema autonomo, come osserva Boris Tomaševskij:

---

<sup>16</sup> Si veda V. Ognev, *Ilja Sel'vinskij: Očerki tvorčestva*, in I. L. Sel'vinskij, *Izbrannye proizvedenija*, 1956, cit., vol. 1, p. 10-11. Nell'edizione delle opere in sei volumi pubblicata negli anni Settanta è riprodotta la versione del 1956: si veda I. L. Sel'vinskij, *Sobranie sočinenij*, cit., 1971, vol. 2, pp. 7-158. Solo nel 1989 è stata ripubblicata la stampa del 1933: si veda Id., *Izbrannye proizvedenija*, cit., 1989, vol. 1, pp. 480-574. Nel 2004 è stata ripubblicata la stampa del 1930: si veda Id., *Iz pepla, iz poëm, iz snovidenij*, sostavitel' A. Revič, Moskva, Vremja, 2004, pp. 271-416. Il curatore del volume si limita a ricordare che esistono una prima e una tarda *Uljalaevščina*, tacendo il fatto che ci sono almeno quattro varianti della prima e non indicando quale di esse sia riprodotta nel volume: in realtà, si tratta del testo del 1930, ripubblicato a distanza di settantaquattro anni. Si veda A. Revič, *Sedoe s detstva pokolen'je*, ivi, pp. 8-9.

<sup>17</sup> Si veda A. S. Krasnikova, *Dinamika pečatnogo teksta Uljalaevščiny i svjazannye s nej tekstologičeskie problemy* in *Lesnaja tekstologija*, Sankt-Peterburg, Izdatel'sko-poligrafičeskij centr Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tehnologii i dizajna, 2006, pp. 94-100.

<sup>18</sup> Si veda D. S. Lichačev, *Tekstologija*, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2001, pp.131-134 e A. Stussi, *Filologia d'autore*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di Id., Bologna, il Mulino, 2006, p. 168.

“Понятие ‘редакции’ остается до тех пределов переработки, которые не разрушают представления о единстве произведения. Однако в некоторых случаях переработка заходит так далеко, что мы, собственно говоря, получаем уже новое произведение. [...] Здесь уже придется говорить не о двух редакциях, а о перенесении из одного произведения некоторых его составных частей в другое. Такое перенесение соответствует перерождению основного замысла [...] произведение, соответствующее определенной стадии замысла, написано, но не удовлетворило автора, при этом настолько, что частичные поправки не могут привести к желанной цели. В таком случае автор приступает к новому произведению, свободно пользуясь кусками старого как сырым материалом. Отсюда — большое количество ‘повторений’ у писателей, совпадений между текстами отвергнутых произведений и новых.”<sup>19</sup>

Esaminando da vicino le cinque versioni a stampa di *Uljalaeščina* e impiegando dei metodi quantitativi, cercheremo di individuare con precisione questa soglia al di là della quale il testo completa la sua metamorfosi. Nelle diverse versioni del poema cambia innanzitutto il numero dei capitoli, delle strofe, dei versi e delle parole. Nell'edizione del 1956 il numero dei capitoli aumenta (tredici contro undici nelle precedenti), mentre anche i versi e le parole si moltiplicano: rispetto alla prima edizione del 1927 (3153 versi e 16451 parole) il testo del 1930 presenta un aumento del 7,7% per i versi (3395) e del 7,3% per le parole (17658); il testo del 1933 rispetto a quello del 1930 ha una riduzione del 1% per i versi (3361) e del 0,9% per le parole (17 496); il testo del 1935 rispetto a quello del 1933 ha una riduzione del 3% per i versi (3259) e del 2,2% per le parole (17120); quello del 1956 invece, se confrontato con la versione del 1935 che tendeva

---

<sup>19</sup> B. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga*, Moskva, Iskusstvo, 1959, p. 107. Traduzione: “Il concetto di ‘redazione’ rimane valido fintanto che la rielaborazione non distrugge l’idea di unità dell’opera. Tuttavia in alcuni casi la rielaborazione si spinge così lontano che ci troviamo davanti a una nuova opera. [...] E qui bisognerà parlare non di due redazioni, ma del passaggio di alcuni frammenti di un’opera in un’altra. Tale passaggio corrisponde alla trasformazione dell’idea centrale [...] Un’opera corrispondente a una certa fase dell’ideazione è stata scritta ma non ha soddisfatto l’autore, e correzioni parziali non possono condurlo all’obiettivo desiderato. In tal caso l’autore inizia un’opera nuova, utilizzando liberamente come materiale pezzi di quella vecchia. Da ciò deriva la grande quantità delle ‘ripetizioni’ negli scrittori, le coincidenze tra i testi delle opere rifiutate e quelle nuove”.

a diminuire leggermente le percentuali, presenta un vistoso aumento del 50,2% per i versi (4896) e del 32% per le parole (22597). Notiamo infine che nel 1956 è cambiato anche il metro: se le prime versioni impiegano il *taktovik*, un metro che l'autore riteneva essere di sua invenzione, il testo degli anni Cinquanta è scritto con il classico giambo. Nella stampa del 1956 sopravvivono solo settecentoquindici versi del 1935 (soprattutto nel primo e nel quinto capitolo), rappresentando il 14,6% del nuovo testo.<sup>20</sup> Il terzo capitolo, inoltre, inizia ora con alcuni versi che provengono da un'altra opera di Sel'vinskij, il poema *Čeljuskiniana* (pubblicato parzialmente nel 1937-1938 e poi vietato),<sup>21</sup> rappresentando lo 0,8% del nuovo testo.

Anche la trama del poema subisce rilevanti trasformazioni, poiché il testo del 1956 conserva soltanto ventiquattro episodi sui centouno originari. Consideriamo per esempio il primo capitolo, che nel 1927 presenta questa scansione: Morozov scopre che è cominciata la rivoluzione e fugge, mentre la fabbrica è in rivolta; i soldati tornano dal fronte e inizia la guerra civile; Gaj lavora per la rivoluzione e di innamora di Tata; i problemi dell'approvvigionamento portano alla fame e alla formazione delle bande di fuorilegge. Nel 1930 solo quest'ultimo episodio è arricchito con la descrizione di un bandito particolare chiamato Dente d'Oro, mentre nulla cambia nelle stampe del 1933 e del 1935. Tutti gli altri capitoli delle prime versioni seguono il medesimo schema, con un lieve aumento dei materiali nel corso degli anni, senza tuttavia modificare drasticamente il contenuto del poema. Ben diverso, invece, è il profilo del testo nel 1956, come dimostra un esame del primo capitolo che conserva solo una parte delle due

---

<sup>20</sup> Fra questi versi conservati comprendiamo anche quelli che sono stati riveduti dall'autore.

<sup>21</sup> Si veda I. Se'vinskij, *Čeljuskiniana, pervaja čast'*, in "Novyj mir", 1, 1937, pp. 114-168 e 5, 1938, pp. 141-176; Id., *Čeljuskiniana, fragmenty vtoroj časti*, in "Oktjabr", 9, 1938, pp. 171-189.

sequenze iniziali trasformando in senso fortemente propagandistico tutte le successive: l'industriale scopre che è cominciata la rivoluzione, ha una crisi nervosa e fugge, mentre gli operai della fabbrica discutono un decreto dei bolscevichi; i soldati tornano dal fronte e scoppia la rivoluzione di Ottobre; Gaj legge e medita le opere di Lenin, riflettendo sul destino della campagna russa; al comitato rivoluzionario arrivano i contadini con le loro richieste; Gaj ordina di ristrutturare la fabbrica di armi, trasformandola in una fabbrica di trattori. Non è allora un caso se anche i personaggi, che nelle prime quattro versioni rimanevano invariati, nel 1956 aumentano di numero e modificano il loro profilo: Gaj non è più un intellettuale innamorato di Tata, ma un comunista che non si interessa alle donne e si occupa dei problemi dei contadini; Uljalaev perde ogni tratto eroico e diventa un vecchio avaro, mentre la seducente e capricciosa e Tata si trasforma in una bella nobile e innocente, pronta a sacrificarsi per il suo unico amore.

Se adottiamo infine il metodo dei dizionari frequenziali per esaminare il lessico del poema,<sup>22</sup> possiamo individuare alcune significative trasformazioni tematiche nel passaggio dalla stampa del 1935 (che non si allontana molto dalle versioni precedenti) alla stampa del 1956. Confrontando i sostantivi più frequenti, cinquantasei lemmi del 1935 e cinquantaquattro del 1956, constatiamo che solo ventiquattro sono in comune e coincidono con i temi della tradizione e della natura (occhio, vento, battaglia, campagna, cavalla, orecchio, cosacco, steppa, giorno, mano/braccio, affare, terra, vita, persona, padre, sangue, atamano, anno, fumo, campo, parola, voce, compagno, cuore). D'altro canto i sostantivi più

---

<sup>22</sup> Si veda J. I. Levin, *O nekotorych čertach plana sodержanija v poëtičeskich tekstach*, in *Strukturnaja tipologija jazykov*, Moskva, Nauka, 1966, pp. 199-215; M. Gasparov, *Chudožestvennyj mir pisatelja: tezaurus formal'nyj i tezaurus funkcional'nyj*, in *Problemy strukturnoj lingvistiki – 1984*, otvetstvennyj redaktor S. K. Šaumjan, ivi, 1988, pp. 125-137.

frequenti nella sola versione del 1935 sono più concreti e più fisici (gamba/piede, dente, narice, notte, labbra, dito, neve, sole, esercito, aria, testa, tamburo, acqua, spalla, ombra, coda, versta, città, Russia, casa, stella, faccia, mitragliatrice, guancia, via, contadino, massa, finestra, penna, fischio, libertà). Nella versione del 1956, invece, predominano i lemmi sociali, razionali e astratti, rispecchiando la presenza delle forze antagoniste, il ruolo importante della guerra e della questione contadina (cavallo, fabbrica, kulak, anima, amico, generale, orda, pace, soldato, criniera, popolo, primavera, potere, macchina, luce, tempo, petto, grano, zoccolo, dio, borghese, sala, kirghiso, sangue, strada, comitato rivoluzionario, colpo). Non a caso, fra i sostantivi astratti la versione più antica annovera 'libertà' e quella aggiornata 'potere'.

Le trasformazioni di enorme rilievo subite dalle prime versioni di *Uljalaevščina* confermano che la redazione del 1956 intendeva presentare al pubblico un'opera completamente nuova, legata sì geneticamente ai testi precedenti, ma anche alla *Čeljuskiniana* e probabilmente ad altre opere dell'autore. La consultazione dei materiali raccolti negli archivi, del resto, conferma i risultati dei metodi quantitativi.<sup>23</sup> Sel'vinskij riscriveva le sue opere diverse volte, per *Uljalaevščina* fino a più di venticinque versioni conservate negli archivi, in un intrico di taccuini, bozze e correzioni che testimonia un vigoroso impegno di aggiornamento e rinnovamento testuale.

---

<sup>23</sup> La maggior parte dei materiali di Sel'vinskij si trova a Mosca nell'archivio della famiglia e nell'Archivio statale russo della letteratura e dell'arte (Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i isskustva), oltre che nel museo Sel'vinskij (Dom-musej Il'ji Sel'vinskogo) a Simferòpol'.



ROBERTA SALA

## **CITAZIONE E DECONSTRUZIONE NELLA POESIA TRANSFURISTA DI RY NIKONOVA**

In Russia, a partire dalla la morte di Stalin, la sperimentazione poetica di nuovi temi e forme si sviluppa gradualmente in uno spazio clandestino e secondo principi artistici in netto contrasto con il realismo socialista,<sup>1</sup> con la frequente la ripresa di artifici legati all'ideologia sovietica ma volti a sconvolgerne il significato profondo. Questa 'nuova corrente'<sup>2</sup> della letteratura dissidente, tra la fine degli anni Settanta e la fine

---

<sup>1</sup> A partire dal 1934 con il primo congresso dell'Unione degli Scrittori, il realismo socialista diventa l'unica poetica consentita nell'URSS, realizzando l'utopia totalitaria di Stalin. L'unione della sfera politica e di quella estetica era del resto già teorizzata dalle avanguardie dopo la Rivoluzione, che in nome del Partito proclamavano la necessità di un'arte assoluta e alta. Per questa ragione il postmodernismo russo, pur adottando gli artifici stilistici tipici del modernismo, si discosta da quest'ultimo per la ricerca di un'espressione libera, in grado di restituire la lingua russa al popolo. Si veda B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, trad. ital. di E. Guercetti, Milano, Garzanti, 1992.

<sup>2</sup> L'espressione si riferisce ai letterati attivi nello spazio clandestino a partire dalla fine degli anni Settanta, che spostano l'attenzione dall'io lirico alla struttura profonda dei testi, con un atteggiamento di disillusione verso la possibilità di un ribaltamento sociale o mentale. Essi realizzano, attraverso la reiterazione quasi ossessiva dei mezzi espressivi elaborati negli anni Sessanta, un'arte più introspettiva,

degli anni Ottanta del Novecento, dà vita a movimenti quali il Concretismo, la Soc Art e il Concettualismo Moscovita, creando le basi del postmodernismo russo: gli artisti dissidenti, ispirandosi ai loro predecessori del primo Novecento (futuristi, simbolisti, acmeisti), mirano a riaffermare l'identità individuale dello scrittore, ribellandosi all'ideologia ufficiale. Attraverso lo strumento dell'ironia, essi attribuiscono significati giocosi e stranianti ai simboli del regime e alla tradizione letteraria, proponendo un'ampia gamma di nuove possibilità espressive. Il realismo socialista, d'altra parte, ha un ruolo fondamentale nella formazione del pensiero postmoderno poiché assimila le tecniche moderniste, svuotandole dell'intento originario ma consentendo agli scrittori post-staliniani di entrare in contatto con l'arte d'avanguardia. I dissidenti, a loro volta, recuperano tali forme decontestualizzandole, al fine di smascherare l'inefficacia della comunicazione sovietica.<sup>3</sup> Come si vede, il postmodernismo russo mostra un profondo legame con le pratiche della riscrittura e della citazione.

La rivista *samizdat*<sup>4</sup> "Transponans" offre un quadro significativo dell'evoluzione dell'arte russa *underground*, come molti periodici analoghi.<sup>5</sup> Ad essa fa capo, fra il 1979 e il 1987, la scuola poetica dei

---

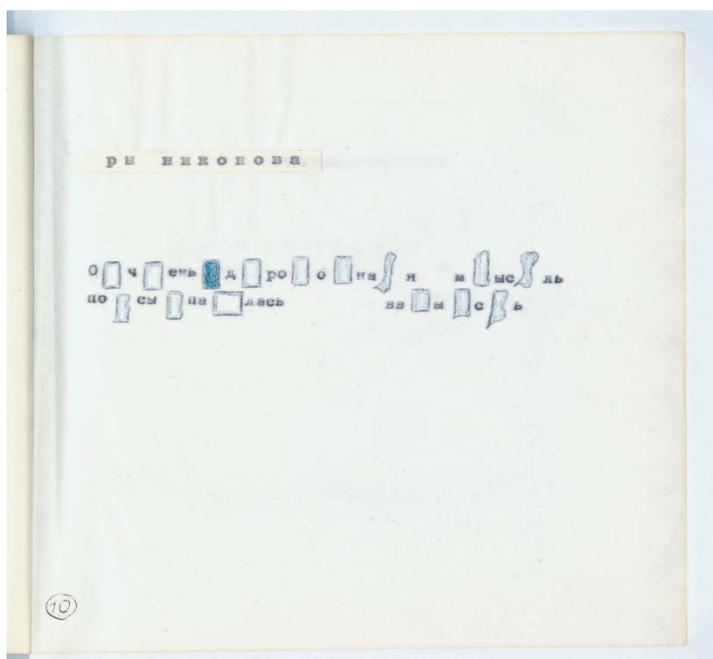
astratta e criptica. Si veda M. Epštejn, *Pokolenie 80-ch*, in *Den' Poezii*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1988, pp. 159-162.

<sup>3</sup> Si veda M. Maurizio, "Mne govorjat, kakaja bednost' slovarja..." *Il protosamizdat del periodo staliniano alla ricerca di un'espressività*, in "Enthymema", 12, 2015, pp. 51-61, all'indirizzo elettronico [www.doi.org/10.13130/2037-2426/4944](http://www.doi.org/10.13130/2037-2426/4944).

<sup>4</sup> Il termine è composto dal prefisso *sam* ('da sé') unito alla forma *izdat* (abbreviazione del sostantivo russo *izdatel'stvo*, 'casa editrice'), con il significato di 'auto-edizione'. Con tale termine facciamo riferimento alle pubblicazioni realizzate a mano o con la macchina da scrivere che circolavano clandestinamente nel sottosuolo letterario russo, in quanto osteggiate dalla censura del regime sovietico.

<sup>5</sup> In quest'area di ricerca è fondamentale la documentazione sulla cultura dissidente degli stati dell'ex-URSS raccolta in Die Forschungsstelle Osteurop – Universität Bremen, fondato nel 1982 per iniziativa di Gabriel' Superfin e attualmente diretto da Susanne Schattenberg.

Trasfuturisti, fondata da Ry Nikonova<sup>6</sup> insieme al marito Sergej Sigej (1947-2014). Alle attività del gruppo, che comprende anche Boris Konstriktor (pseudonimo di Boris Aksel'rod) e A. Nik (pseudonimo di Nikolaj Aksel'rod), partecipano numerosi altri artisti dissidenti dell'epoca tra cui Dmitrij Prigov, Anna Alčuk, Vladimir Erl' e Igor Bachterev. I poeti appartenenti alla generazione degli anni Ottanta sono stati paragonati a “труп в пустыне” (“un cadavere nel deserto”)<sup>7</sup> per l'atteggiamento neutro e distaccato, con la volontà di svuotare il segno verbale della propria convenzionale accezione semantica rendendolo puro elemento visivo e producendo nel lettore-spettatore un profondo senso di straniamento dalla realtà.<sup>8</sup>



Ry Nikonova, *Očen' drobnaja mysl' posypalas' vvyis* (1982) e copertina di “Transponans”, n. 28, 1982

<sup>6</sup> Pseudonimo di Anna Taršis, nata nel 1942 a Ejsk nella Russia europea meridionale e scomparsa nel 2014 a Kiel, in Germania.

<sup>7</sup> Cfr. M. Epštein, *Pokolenie 80-ch*, cit., p. 161.

<sup>8</sup> Si veda T. Nazarenko, *Writing poetry without words. Pictographic poems by Rea Nikonova and Sergaj Sigej*, in “Russian Literature”, LIX, 2006, pp. 285-315.

Principio estetico dei Transfuturisti è il concetto di ‘vuoto’, inteso come assenza originaria che fonda ogni manifestazione del reale, allo stesso modo in cui il foglio bianco è l’origine dell’atto creativo. Nulla assoluto sotteso all’esistenza, il vuoto è anche la fonte a cui attinge la letteratura, poiché l’origine della materia verbale si identifica con la pausa, intesa come simulacro del carattere intimamente vacuo di ogni forma espressiva. La costruzione di una soggettività autentica per mezzo della parola, dunque, è possibile solo nel confronto diretto con l’assenza originaria, mettendo fra parentesi le sovrastrutture culturali. L’annullamento testuale permette così al lettore di penetrare in uno spazio autentico, posto fuori dalle convenzioni linguistiche, recuperando una dimensione ontologica originaria.<sup>9</sup> La categoria del vuoto come specchio dell’insensatezza del linguaggio ufficiale è condivisa, del resto, da molti movimenti russi d’avanguardia ed è significativo che il frequente impiego della forma quadrata come pura cornice svuotata di materia, nelle opere di Nikonova, richiami esplicitamente la proposta formale del famoso *Černyj kvadrat* (*Quadrato nero*), che nel 1915 aveva inaugurato il suprematismo di Kazimir Malevič.<sup>10</sup>

Sulla medesima rivista “Transponans” è uscito nel 1983 il *Manifest Irfaerisma* (*Manifesto dell’Irfaerismo*), firmato da Nikonova e Sigej in collaborazione con il concettualista Dmitrij Prigov. Il termine Irfaerismo, concepito alla fine degli anni Sessanta e rielaborato nel corso del decennio

---

<sup>9</sup> Si veda V. Kuricyn, *Russkij literaturnyj Postmodernizm*, Moskva, OGI, 2000; M. Pavlovec, “*Vakuumnye teksty*” *Ry Nikonovoj i “sverchmalye teksty” v literature*, in “*Novoe Literaturnoe Obozrenie*”, 130, 6, 2014, all’indirizzo elettronico [www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/130\\_nlo\\_6\\_2014/article/11229/](http://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/130_nlo_6_2014/article/11229/).

<sup>10</sup> Allo stesso modo, le poesie di Nikonova si ispirano alla pagina bianca di *Poema Konca* (*Poesia della fine*), compreso nella raccolta *Smert’Isskustvu!* (*Morte all’arte!*) del futurista Vasilisk Gnedov (Sankt-Peterburg, Petersburgskij Glašataj, 1913), volto ad annullare tutto il passato sprofondandolo nel silenzio.

successivo, ha un'etimologia ironicamente indeterminata che evoca le sonorità di alcune parole russe come “эйфория”, “афера”, “арфы” (“euforia”, “truffa”, “arpe”) e inglesi come “fire” o “air”.<sup>11</sup> L'Irfaerismo, spiegano i tre artisti, “это использование готовой формы в целях создания новой готовой формы”.<sup>12</sup> Tale processo trova una realizzazione pratica nel concetto di “ирфаерическое транспонирование”, descritto come “изменение готовой формы до стадии новой готовой формы”<sup>13</sup> e certamente legato alle precedenti esperienze dell'avanguardia novecentesca:

“Какой же феномен описывает ирфаеризм? Название возникло на основе осмысления готового объекта искусства [...]. В этой работе оказались аккумулярованными многие тенденции авангардного искусства. И не было бы причины выдумывать новый термин и как-то обособлять это произведение от всех прочих, если бы авторам не представлялось, что почти все они / тенденции и приемы авангардного искусства/ оказались вписанными в новый более широкий контекст, или, по крайней мере, рассмотрены под новым углом зрения.

Ирфаеризм предполагает овладение следующими приемами: транспонирование, описание, обмысливание, изучение, клеймизм / определение масштаба / ассамбляж”.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. R. Nikonova – D. Prigov – S. Sigej, *Manifest Irfaerizma*, in “Transponans”, 18, 1983, p. 20.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 21. Traduzione: “è l'impiego di una forma pronta al fine di costruire una nuova forma pronta” (le traduzioni, se non indicato diversamente, sono dell'autrice).

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, p. 22. Traduzione: “trasposizione irfaeristica [...] il mutamento di una forma pronta allo stadio di una nuova forma pronta”.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 20-21. Traduzione: “A quale fenomeno si riferisce il termine irfaerismo? La denominazione prende spunto dalla riflessione su un oggetto d'arte pronto [...]. Tale operazione comprende molte tendenze dell'arte avanguardista. E non ci sarebbe ragione di inventare un nuovo termine, né di separare in alcun modo questo processo da tutti gli altri simili a esso, se gli autori non ritenessero che quasi tutte le tendenze e quasi tutte le metodologie dell'arte avanguardista vengano ora inquadrare in un contesto nuovo e più ampio o, perlomeno, vengano osservate da un nuovo punto di vista. L'irfaerismo presuppone l'assimilazione dei seguenti procedimenti: trasposizione, descrizione, appropriazione, studio, marchiatura / determinazione di una scala / assemblaggio”.

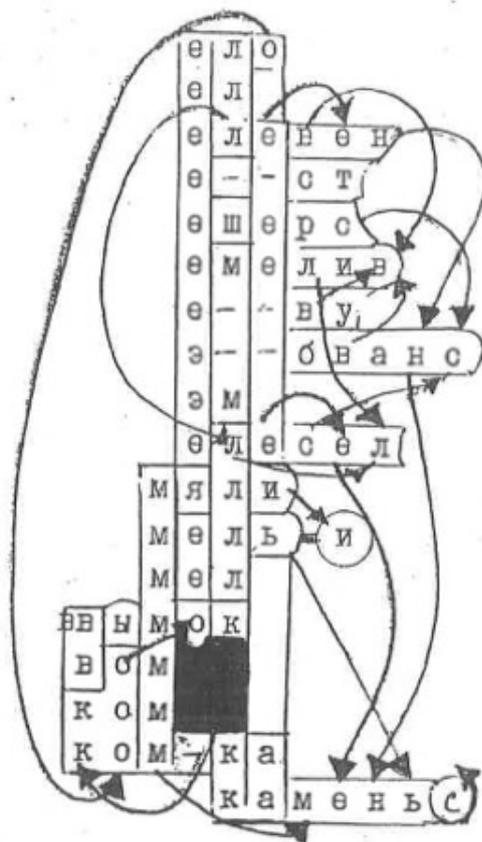
La trasposizione comporta un radicale mutamento nella forma e nello stesso supporto materiale dei testi presentati, come avviene nei “vektornye stichi” (versi vettoriali) e negli “architekstury” (architesti), ideati dai transfuturisti e caratterizzati dalla scomposizione delle unità verbali in lettere, a loro volta incasellate in tabelle o unite tramite l’uso di vettori. I singoli fonemi sono immobilizzati nella ragnatela di linee e frecce, mentre l’aspetto grafico del componimento prevale su quello semantico per così dire ammutolendo la parola, disgregandola e rendendola parte dell’immagine tracciata sul foglio. In tal modo il codice linguistico perde la propria funzione comunicativa e definisce una struttura astratta della realtà, mentre il testo poetico finisce per assomigliare a un modello informatico o a una scrittura musicale, scomponendosi in unità minime come nei dipinti numerici di Jasper Johns.<sup>15</sup> La trasposizione delle caratteristiche della pittura o della musica al componimento letterario genera così una permutazione costante dal dominio testuale a quello visivo, portando alle estreme conseguenze l’idea futurista della commistione fra le arti.<sup>16</sup> Tale reinterpretazione postmoderna della tradizione fa riferimento anche alle ricerche costruttiviste di Aleksej Čičerin,<sup>17</sup> unendole a una forte componente ironica.

---

<sup>15</sup> Jasper Johns (nato nel 1930) è un pittore americano legato alla Pop Art e al Concettualismo; la componente numerica ha un ruolo fondamentale nei suoi dipinti. Cfr. Ch. Greve, *Writing and the 'Subject': Image-text Relations in the Early Russian Avant-garde and Contemporary Russian Visual Poetry*, Amsterdam, Pegasus, 2004, pp. 217-278.

<sup>16</sup> Si veda Ch. Greve, *Infinite permutation as poetic principle in the work of Ry Nikonova*, in “Russian Literature”, LVII, 2005, pp. 275-292; I. Tigountsova, *Hybrid forms in Ry Nikonova’s poetry*, in “The Slavic and East-European Journal”, LIII, 1, 2009, pp. 65-85.

<sup>17</sup> Aleksej Čičerin (1889-1960), *leader* del movimento costruttivista tra il 1922 e il 1930, proponeva un’espressione poetica incentrata sulla stretta interazione fra parola ed elemento grafico, con particolari sperimentazioni sul materiale utilizzato di volta in volta come supporto della scrittura (pietre, metalli, legno). Si veda S. Sigej, *Kratkaja istorija vizual’noj poezii v Rossii*, in “Voum”, 1, 1992, pp. 29-33.

Ry Nikonova, *Architekstury* (2000)

Le strategie della decostruzione transfuturista, come si vede, mirano a rivisitare provocatoriamente le opere della tradizione, riscritte e come tali scomposte e ricomposte continuamente mediante tecniche multiple: aggiunte, sostituzioni, spostamenti, correzioni, manipolazioni ai limiti del ‘vandalismo’ artistico.<sup>18</sup> In questo spazio di riscrittura, autore e lettore si scambiano continuamente di posto, partecipando entrambi alle possibilità di trasformazione o distorsione o desemantizzazione dei testi originali.<sup>19</sup> La poesia, in tal modo, recupera il nucleo primario della parola nel suo legame con le radici dell’umano, riappropriandosi della purezza primigenia.

<sup>18</sup> Si veda R. Nikonova – D. Prigov – S. Sigej, *Manifest Irfaerizma*, cit., p. 22.

<sup>19</sup> Cfr. T. Nazarenko, *Writing poetry without words. Pictographic poems by Rea Nikonova and Sergaj Sigej*, cit., pp. 307-308.

In *Interpretacija* (*Interpretazione*), pubblicato nel 1985 su “Transponans”,<sup>20</sup> Nikonova riprende l’*incipit* di un noto componimento di Michail Lermontov scritto nel 1832, *Parus* (*La vela*), alternando alle parole alcuni elementi non verbali.

“Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы! Он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!

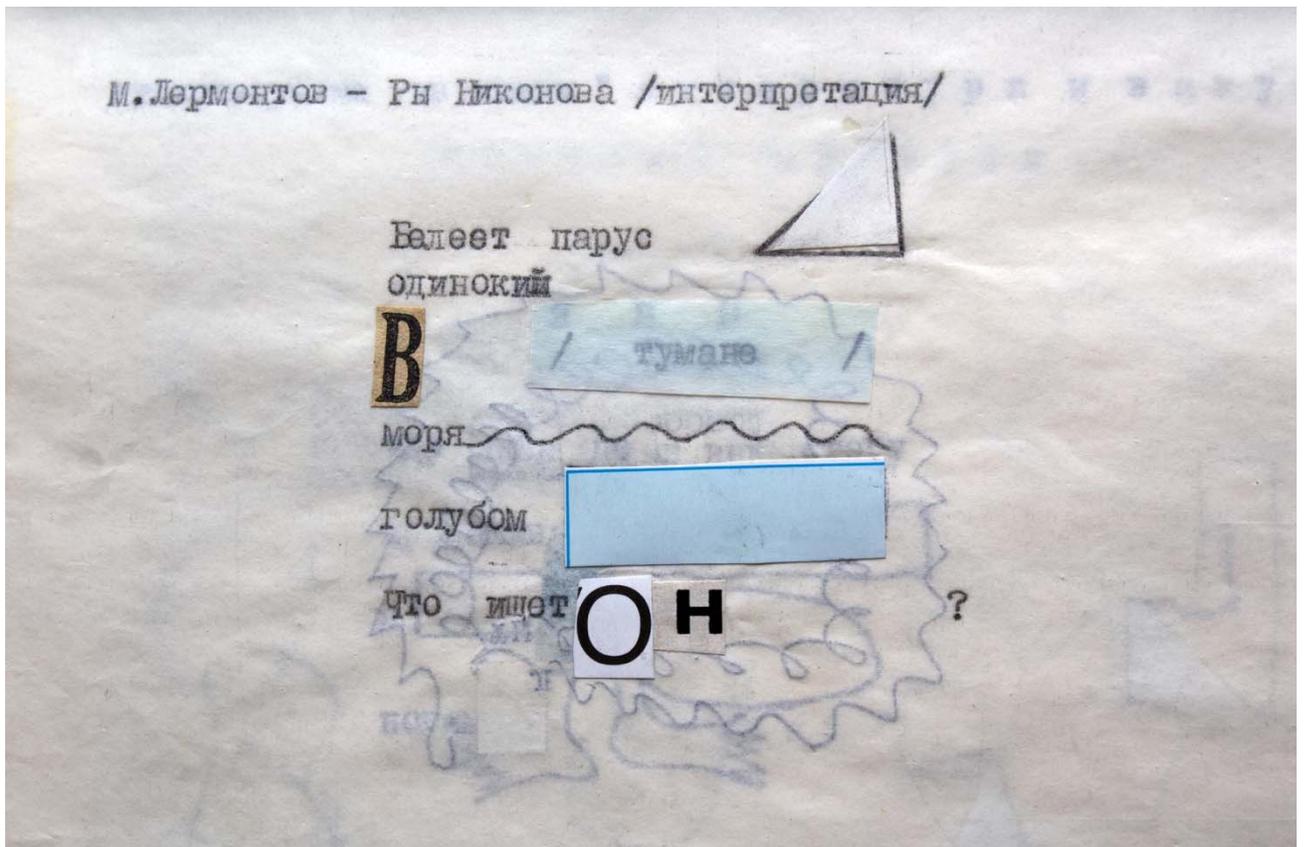
Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!”<sup>21</sup>

Nella poesia visiva di Nikonova le lettere paiono fluttuare sul bianco della pagina, mescolandosi ai segni grafici di cui sono, di volta in volta, estensione o richiamo iconico. La solennità dei versi è smorzata dal prolungamento visuale della verbalità, che pare dissolversi nell’insensatezza. Dunque, la tragicità romantica della solitudine evocata da Lermontov si confonde con l’intento ludico dell’autrice, la quale crea un gioco straniante e dissacrante nei confronti della tradizione letteraria. La tematica dell’eterna solitudine dell’individuo, che Lermontov poneva al

<sup>20</sup> Si veda R. Nikonova, *Interpretacija*, in “Transponans”, 1985, p. 12.

<sup>21</sup> M. Lermontov, *Parus*, in Id., *Sbornik stichov o žizni, Boge i duše* (*Raccolta di poesie sulla vita, Dio e l’anima*), Moskva, Belyj Gorod, 2018, p. 62. Traduzione: “Biancheggia, vela solitaria / del mare nell’azzurra bruma... / Cosa in lontana terra cerca? / Al paese natio cosa ha lasciato?... // Fremono l’onde, il vento fischia, / l’albero piega e geme... / Ahimè! Felicità non cerca / e da felicità non viene! // Sott’essa il flutto più chiaro del cielo; / sopra, del sole d’oro il raggio... / Ed essa inquieta chiede la tempesta, / come nelle tempeste fosse pace!” (cfr. Id., *Liriche e poemi*, Traduzione di T. Landolfi, Milano Adelphi, 2006, p. 106).

centro di *Parus*, viene così affrontata attraverso il filtro dell'ironia, riplasmando in senso visivo il testo precedente e al tempo stesso ridimensionandone il valore aulico. *Parus* entra in questo modo nel *continuum* dell'arte, per così dire azzerando la propria individualità e ponendosi in relazione con il repertorio universale della letteratura. Non a caso Nikonova associa le parole di Lermontov anche ad un altro testo, il romanzo di Valentin Kataev *Beleet parus odinokij* (*Biancheggia una vela solitaria*) pubblicato nel 1936 e dedicato all'insurrezione del 1905 vista con gli occhi di due giovani studenti di Odessa.<sup>22</sup>



Ry Nikonova, *Interpretacija* (1985)

La poesia transfurista invita l'uomo contemporaneo a concepire la propria esistenza fuori da ogni schema ideologico, ritrovando un'immagine

<sup>22</sup> Si veda V. P. Kataev, *Beleet parus odinokij*, Moskva, Eksmo, 2009.

autentica di sé. Essa libera il lettore-spettatore scomponendo e ricomponendo i prodotti artistici già esistenti, accennando a una realtà fluida e priva di riferimenti cristallizzati. Tale dissacrazione ironica di ogni componimento testuale entra in dialogo con tutte le forme letterarie, evocandole e al tempo stesso svuotandole dei loro significati.



MARIA EMELIYANOVA

**CITAZIONE E AUTOTRADUZIONE.  
ALCUNI VERSI IN UN ROMANZO DI VLADIMIR  
NABOKOV**

Scritto fra il 1935 e il 1937, *Dar (Il dono)*, è l'ultimo romanzo del periodo russo di Vladimir Nabokov. Noto per essere una delle opere più complesse dell'autore, il libro contiene molteplici citazioni, allusioni e parodie legate al mondo della letteratura e della cultura russa. Similmente a quanto accade nel *Doktor Živago* di Boris Pasternak, il romanzo racchiude una serie di poesie attribuite alla penna del suo protagonista, Fëdor Godunov-Čerdyncev, un giovane poeta russo emigrato a Berlino negli anni Venti. A permeare molti di questi versi troviamo un'atmosfera rivolta al passato, dai ricordi d'infanzia della Russia pre-rivoluzionaria all'eredità degli scrittori sulle cui opere Fëdor si è formato.

Negli anni Sessanta *Dar* è stato tradotto in inglese da Michael Scammell e Dmitri Nabokov con la collaborazione e la revisione dell'autore. Le poesie contenute nell'opera sono state invece tradotte autonomamente da Vladimir Nabokov, dando origine a un caso di auto-

traduzione. Nell'introduzione a *The Gift*, Nabokov ha suggerito al lettore che la vera eroina del libro non è Zina Merc, la donna amata da Fëdor, bensì la letteratura russa: le numerose citazioni e allusioni contenute nel libro (non sempre esplicite) vanno infatti oltre il mero gioco intellettuale e svolgono precise funzioni all'interno dell'opera, suggerendo nuove relazioni di senso e sviluppando una riflessione metaletteraria sulle possibilità della letteratura russa in esilio.<sup>1</sup>

La complessità intertestuale di *Dar* costituisce uno dei motivi per cui la traduzione dell'opera si presenta come un compito particolarmente arduo.<sup>2</sup> L'edizione inglese di *Dar* non è stata accompagnata da un apparato di note esplicative,<sup>3</sup> ma dall'aggiunta di sintetiche indicazioni all'interno delle parti in prosa, finalizzate a esplicitare i rinvii ad opere e autori, con un equilibrato sostegno indirizzato ai nuovi destinatari. Diverso è il caso delle allusioni e citazioni contenute nelle poesie di *Dar*, che innanzitutto presentano i problemi di traducibilità sempre legati ai testi in versi<sup>4</sup> e si possono considerare semmai come macro-citazioni dei testi di partenza.<sup>5</sup> Trattandosi poi, in questo caso, di auto-traduzioni, le poesie tradotte si impreziosiscono della dignità di un secondo originale,<sup>6</sup> pur restando

---

<sup>1</sup> Si veda V. Nabokov, *Foreword*, in Id., *The Gift*, London, G. P. Putnam's Sons, 1963, pp. 7-9.

<sup>2</sup> Si veda V. Lawrence, *Translation, Intertextuality, Interpretation*, in "Romance Studies", XXVII, 3, 2009, p.172.

<sup>3</sup> Si veda S. Karlinsky, *Vladimir Nabokov's Novel "Dar" as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis*, in "Slavic and East European Journal", VIII, 3, 1963, p. 288.

<sup>4</sup> Si veda R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *The Translation Studies Reader*, Edited by L. Venuti, London, Routledge, 2000, p. 118 e E. Nida, *Principles of Correspondence*, ivi, p. 129.

<sup>5</sup> Si veda F. Buffoni, *Per una teoria 'soft' della traduzione letteraria*, in *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, Proceedings of the International Conference, Università per Stranieri of Siena, 28-29 May 2009, Edited by C. Buffagni – B. Garzelli – S. Zanotti, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 70.

<sup>6</sup>*The Gift* è stato a lungo percepito sul mercato editoriale come un testo originale, poiché le traduzioni in una terza lingua sono state spesso eseguite a partire dalla

intrinsecamente legate ai testi primitivi. Il rapporto che viene a crearsi è dunque un gioco di prospettive tra l'autore maturo (scrittore di successo americano) e l'autore giovane (membro della più ristretta comunità russa in esilio).

### 1. *L'intertesto della rondine*

*Dar* contiene quella che Nabokov ha definito la sua poesia preferita tra quelle composte in russo. Si tratta del testo ripubblicato nella postuma raccolta *Stichi*<sup>7</sup> con il titolo *Lastočka (La rondine)*:

“Однажды мы под вечер оба  
стояли на старом мосту.  
Скажи мне, спросил я, до гроба  
запомнишь – вон ласточку ту?  
И ты отвечала: еще бы!  
И как мы заплакали оба,  
как вскрикнула жизнь на лету...  
До завтра, навеки, до гроба, —  
однажды, на старом мосту...”<sup>8</sup>

In un'intervista alla BBC del 1962, che anticipa di poco l'uscita di *The Gift*, Nabokov ha così parafrasato la sua poesia:

“There are two persons involved, a boy and a girl, standing on a bridge above the reflected sunset, and there are swallows skimming by, and the boy turns to the girl and says to her, ‘Tell me, will you always remember that swallow? — not any kind of

---

versione inglese. Si veda S. Vitale, *Postfazione*, in V. Nabokov, *Il dono*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1991, p. 457.

<sup>7</sup> Si veda Id., *Stichi*, Ann Arbor, Ardis, 1979, p. 312.

<sup>8</sup> Id., *Dar*, in Id., *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*, otvetstvennyĭ redaktor toma N. Artemenko-Tostaja, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2004, t. 4 (1935-1937), p. 277. Traduzione: “Un giorno noi verso sera entrambi / stavamo su un vecchio ponte / Dimmi, chiedi io, fino alla tomba / ricorderai quella rondine laggiù? / E tu rispondevi: eccome! / E come siamo scoppiati a piangere, / che urlo ha emesso la vita in volo... / Fino a domani, per l'eternità, fino alla tomba, — / un giorno, su un vecchio ponte...” (le traduzioni, quando non indicato diversamente, sono dell'autrice).

swallow, not those swallows, there, but that particular swallow that skimmed by?’ And she says, ‘Of course I will,’ and they both burst into tears.”<sup>9</sup>

L’immagine della rondine possiede già nella tradizione classica e cristiana un duplice significato di speranza e rinascita ma anche di malinconica fuga del tempo, come ribadisce lo stesso Nabokov nel romanzo collegandola “с памятью молодой женщины, давно умершей”.<sup>10</sup> Per il lettore è dunque naturale inserire questi versi nella tradizione russa di poesie dedicate alle rondini, a partire da *Lastočka* e *Na smert’ Kateriny Jakovlevny* (*Per la morte di Katerina Jakovlevna*) di Gavriil Deržavin nel 1792 e nel 1794, fino a *Lastočki* (*Rondini*) di Afanasij Fetnel 1884,<sup>11</sup> per giungere a *Lastočki* di Vladislav Chodasevič nel 1921, che richiama testualmente i versi e la sintassi di Nabokov.<sup>12</sup> E del resto il testo di quest’ultimo contiene una rima anaforica (*оба / до гроба*) che ritroviamo nel poema *Mednyj vsadnik* (*Il cavaliere di bronzo*) di Aleksandr Puškin (1837), a proposito dei sogni di eterno amore destinati a svanire, come l’amore giovanile del protagonista di *Dar*:

“И станем жить, и так до гроба  
 Рука с рукой дойдем мы оба,  
 И внуки нас похоронят.”<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Id., *BBC Television*, in Id., *Strong Opinions*, New York, Vintage International, 1990, p. 14.

<sup>10</sup> Cfr. Id. *Dar*, p. 277. Traduzione: “al ricordo di una giovane donna, morta da tempo”.

<sup>11</sup> La poesia è tradotta da Nabokov, in “The Russian Review”, III, 1, 1943, p. 32. Si veda A. Dolinin, *Kommentarij k romanu Vladimira Nabokova “Dar”*, Moskva, Novoe Izdatel’stvo, 2019, p. 133.

<sup>12</sup> Si veda V. Chodasevič, *Lastočki*, in Id., *Sobranie stichov v dvuch tomah*, otvetstvennyj redaktor toma J. Kolker, Paris, La Presse Libre, t. II, 1982, p. 157.

<sup>13</sup> A. S. Puškin, *Mednyj vsadnik*, in Id., *Sobranie sočinenij v 10-ti tomah*, otvetstvennyj redaktor toma B. Tomaševskij, Moskva, Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, 1950, t. 4, p. 384 (60-62). Traduzione: “E vivremo, e così fino alla tomba / la mano nella mano, noi due procederemo / e i nipoti ci seppelliranno”.

L'auto-traduzione inglese del componimento si lega quasi testualmente alle parole usate da Nabokov nell'intervista:

“One night between sunset and river  
on the old bridge we stood, you and I.  
Will you ever forget it, I queried,  
that particular swift that went by?  
And you answered, so earnestly: Never!  
And what sobs made us suddenly shiver,  
what a cry life emitted in flight!  
Till we die, till tomorrow, for ever,  
you and I on the old bridge one night”.<sup>14</sup>

A differenza di altre poesie presenti in *The Gift*, *Lastočka* è tradotta con l'uso della rima e la scelta genera una versione meno letterale, fin dal primo verso che introduce nuovi dettagli relativi al paesaggio. L'impiego del monosillabo *swift*, invece del più comune *swallow*, comunica la velocità del volo della rondine in opposizione ai due innamorati immobili e contemplativi. Nella tradizione anglosassone è William Blake a giocare con la polisemia del termine, quando paragona a una rapida rondine il suo predecessore John Milton (“swift as the swallow or swift”)<sup>15</sup> e poco più tardi Alfred Tennyson si rivolge alla rondine come a un fugace messaggero d'amore nel poema *The Princess* del 1847.<sup>16</sup> Ma il corto circuito più diretto è con la poesia *The Bridge* (1861) di Henry Wadsworth Longfellow:

“I stood on the bridge at midnight  
as the clocks were striking the hour,

---

<sup>14</sup> Id., *The Gift*, cit., p.94.

<sup>15</sup> Cfr. W. Blake, *Milton. A Poem in 2 Books*, in Id., *The Complete Poetry and Prose*, Edited by D. Erdman, Oakland, University of California Press, 2008, p.110.

<sup>16</sup> Si veda A. Tennyson, *The Princess: A Medley*, London, Edward Moxon, 1854<sup>6</sup>, p. 79. A conferma del fatto che Nabokov conoscesse bene questa poesia di Tennyson, si ha la traduzione risalente al 1923 del noto passaggio “Now sleeps the crimson petal, now the white” (Archivio Nabokov, Album 19, 183). Si veda S. Shvabrin, *Between Rhyme and Reason. Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue*. Toronto, University of Toronto Press, 2019, p. 117.

and the moon rose o'er the city,  
 behind the dark church-tower.  
 I saw her bright reflection  
 in the waters under me.”<sup>17</sup>

Le opere di Longfellow erano presenti nella biblioteca pietroburghese del padre di Nabokov<sup>18</sup> ed è quindi plausibile che questo suggestivo paesaggio serale, romanticamente riflesso nel fiume e anche nell'animo del poeta, abbia influenzato la stesura di *Lastočka*. La poesia, però, scaturisce anche da un'esperienza personale descritta dallo scrittore nelle due versioni della sua autobiografia, *Drugie Berega* del 1954 e quella inglese auto-tradotta *Speak, Memory* del 1967:

“В то последнее наше лето, как бы упражняясь в ней, мы расставались навеки после каждого свидания, еженощно, на пепельной тропе или на старом мосту, со сложенными на нем теньями перил, между небесным месяцем и речным [...]”

“During that last summer in the country, we used to part forever after each secret meeting when, in the fluid blackness of the night, on that old wooden bridge between masked moon and misty river [...]”<sup>19</sup>

Gli evidenti legami di queste pagine con la poesia di Fëdor in *Dar* sono confermati anche da uno spunto autobiografico contenuto nel primo romanzo di Nabokov, *Mašen'ka* (1926), ancora una volta sotto il segno della separazione e dell'imminente fine dell'amore:

---

<sup>17</sup> H. W. Longfellow, *The Poetical Works... Including His Translations and Notes*, London, Bohn, 1861, p. 139 (1-6).

<sup>18</sup> Si veda A. Dolinin, *The Signs and Symbols in Nabokov's "Signs and Symbols"*, in *Anatomy of a Short Story: Nabokov's Puzzles, Codes, "Signs and Symbols"*, edited by Y. Leving, London, Continuum, 2012, p. 282.

<sup>19</sup> V. Nabokov, *Drugie Berega*, in Id., *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*, cit., t. 5 (1938-1977), p. 293; Id., *Speak, Memory*, New York, Vintage International, 1989, p. 240.

“Он обнимал ее одной рукой, другой катил, толкая за седло, велосипед, – и в морозящей тьме они тихо шли прочь, спускались по тропе к мосту и там прощались – длительно, горестно, словно перед долгой разлукой”.<sup>20</sup>

## 2. Ancora Puškin

Un'altra poesia importante in *Dar*, sia per la tematica che affronta che per la sua estensione, è *Blagodarju tebjja, Otčizna* (*Ti ringrazio, Patria*). Nabokov ne riferisce la genesi, a partire da una rima interna *признан / отчизна*:

“Благодарю тебя, отчизна,  
за злую даль благодарю!  
Тобою полн, тобой не признан,  
и сам с собою говорю.  
И в разговоре каждой ночи  
сама душа не разберет,  
мое ль безумие бормочет,  
твоя ли музыка растет...”

“Thank you, my land; for your remotest  
most cruel mist my thanks are due.  
By you possessed, by you unnoticed,  
unto myself I speak of you.  
And in these talks between somnambules  
my inmost being hardly knows  
if it's my demency that rambles  
or your own melody that grows.”<sup>21</sup>

Qui il dialogo del poeta con il suo paese è di fatto un dialogo con l'intera letteratura russa e con gli scrittori che lo hanno preceduto, primo fra

---

<sup>20</sup> Id., *Mašen'ka*, in Id., *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*, cit., t. 2 (1926-1930), p. 95. Traduzione: “La cingeva con un braccio, con l'altro spingeva in avanti la bicicletta, e nel buio piovigginoso si allontanavano in silenzio, scendevano lungo il sentiero verso il ponte e là si davano l'addio – lungamente, amaramente, come anticipando una lunga separazione”.

<sup>21</sup> Id., *Dar*, cit., p. 216 e Id., *The Gift*, cit., p. 58.

tutti Puškin.<sup>22</sup> Pensiamo a Fëdor che mormora tra sé e sé: “За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин? Нет, нет, всеулетело...”,<sup>23</sup> dove la ricerca dell’epiteto adatto per il sostantivo *дар* (palesamente centrale per il romanzo) rimanda a due abbozzi puškiniani che contengono entrambi le parole *и крылатый*.<sup>24</sup> Non manca del resto anche un’allusione alla poesia *Blagodarnost’* (*Gratitudine*) di Michail Lermontov, che lo stesso Nabokov aveva tradotto in inglese.<sup>25</sup> La parola-chiave di *Blagodarjutebja, Otčizna* è infatti *благодарность* (gratitudine) e richiama questi versi del 1840 dove Lermontov invertiva la tradizione classica dell’ode e del ringraziamento attraverso un ossimoro sarcastico (“благодарность за зло”):

“За всё, за всё тебя благодарю я:  
 За тайные мучения страстей,  
 За горечь слез, отраву поцелуя,  
 За месть врагов и клевету друзей;  
 За жар души, растроченный в пустыне,  
 За всё, чем я обманут в жизни был...  
 Устрой лишь так, чтобы тебя отныне  
 Недолго я еще благодарил.”<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Si veda M. Emeljanova, *Le allusioni puškiniane in “Dar” di Vladimir Nabokov. Alcune riflessioni sull’intertestualità e la sua traduzione*, in “Europa orientale”, 38, 2019, pp. 233-249.

<sup>23</sup> Cfr. V. Nabokov, *Dar*, cit., p. 216. Traduzione: “Per il dono puro e alato. Polpacci. Corazza. Da dove spunta questo soldato romano? No, no, basta, è volata via...”.

<sup>24</sup> Si veda A. S. Puškin, *V prochlade sladostnych fontanov e My roždeny moj brat nazvanyj*, in Id., *Sobranie sočinenij v 10-ti tomah*, cit., t. 4, p. 228 e p. 597. L’allusione ai versi di Puškin si perde nella versione inglese.

<sup>25</sup> La poesia è tradotta da Nabokov col titolo *Thanksgiving* in “The Russian Review”, V, 2, 1946, pp. 50-51.

<sup>26</sup> M. Ju. Lermontov, *Blagodarnost’*, in Id., *Stichotvorenija, otvetstvennyj redaktor toma N. G. Ochotin*, in Id., *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Puškinskogo Doma, 2014, t. 1, p. 326. Traduzione: “Di tutto, di tutto ti ringrazio / Del tormento segreto delle passioni / Dell’amarezza delle lacrime, del veleno di un bacio / Della vendetta dei nemici e le calunnie degli amici; / Del calore dell’anima, sprecato nel deserto, / Di tutto ciò che mi ha ingannato nella vita... / Fa’ solo che da ora in poi / Non ti debba ancora ringraziare a lungo”.

Nel testo di Fëdor, tuttavia, l'ossimoro si carica di significati nuovi, poiché il giovane poeta accetta il dono dell'esilio che ha ricevuto dal destino, riuscendo a trarne delle conseguenze positive.<sup>27</sup>

Altrettanto intertestuale è anche l'ultima poesia inserita da Nabokov nel suo romanzo, scritta senza separazione dei versi ma facilmente ricostruibile come tale:

“Прощай же, книга! Для видений  
отсрочки смертной тоже нет.  
С колен поднимется Евгений, –  
но удаляется поэт.  
И все же слух не может сразу  
расстаться с музыкой, рассказу  
дать замереть... судьба сама  
еще звенит, – и для ума  
внимательного нет границы –  
там, где поставил точку я:  
продленный призрак бытия  
синее за чертой страницы,  
как завтрашние облака, –  
и не кончается строка”.

“Good by my book! Like mortal eyes,  
imagined ones must close some day.  
Onegin from his knees will rise—  
but his creator strolls away.  
And yet the ear cannot right now  
part with the music and allow  
the tale to fade; the chords of fate  
itself continue to vibrate;  
and no obstruction for the sage  
exists where I have put The End:  
the shadows of my world extend  
beyond the skyline of the page,  
blue as tomorrow's morning haze  
nor does this terminate the phrase.  
The End”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Si veda A. Dolinin, *Tri zametki o romane Vladimira Nabokova “Dar”*, in *V. Nabokov: Pro et Contra*, cit., p. 645.

<sup>28</sup> V. Nabokov, *Dar*, cit., p. 541 e Id., *The Gift*, cit., p. 346.

Anche questo componimento contiene diversi riferimenti a Puškin e in particolare a *Evgenij Onegin*, come spiega Nabokov nell'introduzione a *The Gift* ("the epilogic poem mimicks an *Onegin* stanza").<sup>29</sup> Nel testo russo troviamo infatti un'allusione puškiniana non solo nei contenuti, con la menzione di Evgenij e una consonanza fra i finali delle due opere, ma anche nella forma metrica della poesia con i suoi tetrametri giambici e il caratteristico schema di rime AbAbCCddEffEgg. Nabokov lo ha replicato anche nel testo inglese, optando ancora una volta per una traduzione non letterale della poesia.

Una traduzione è del resto, quasi sempre, il risultato di decisioni selettive: il traduttore seleziona gli elementi su cui concentrarsi e quelli ai quali invece rinuncia o apporta modifiche. In particolare la dimensione intertestuale di *Dar*, strettamente intrecciata alla letteratura russa del passato, non è stata perduta nella traduzione inglese del romanzo, anche se alcune allusioni metriche o formali si sono sfumate: la rete di citazioni è diventata meno trasparente per i nuovi lettori, richiedendo un maggiore sforzo per giungere di volta in volta al riconoscimento delle fonti. Non a caso Nabokov ha paragonato il processo di lettura di una poesia (ben diverso dalla conversazione orale)<sup>30</sup> alla soluzione di un problema di scacchi, come ben dimostra la sua raccolta bilingue pubblicata nel 1971 col titolo *Poems and Problems*, mescolando una selezione dei propri testi poetici ad alcuni quesiti scacchistici.<sup>31</sup> La traduzione o l'auto-traduzione di una poesia non è quindi soltanto un sacrificio, ma è anche un atto creativo o ricreativo nel quale nascono ad ogni momento livelli associativi nuovi, che da un lato rimandano alla letteratura del passato e dall'altro ne alterano e

---

<sup>29</sup> Cfr. Id., *Foreword*, cit., p. 9.

<sup>30</sup> Si veda B. Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 138.

<sup>31</sup> Si veda V. Nabokov, *Poems and Problems*, New York, McGraw-Hill, 1971.

arricchiscono l'esperienza. Il dialogo di Fëdor con i poeti che lo hanno preceduto, che il lettore di *Dar* deve decifrare in componimenti come *Lastočka* o *Blagodarju tebja, Otčizna*, disegna precisamente questo esercizio dialogico, proprio di ogni lettura e di ogni scrittura.





NOEMI ALBANESE

## CITAZIONI ALL'OPPOSIZIONE.

### RIMANDI INTERTESTUALI IN SAŠA SOKOLOV

“Но капля по капле, кусок за куском претворяй ее [*scil.* кровоточащую суть] в прозу живую. Терпи и трудись. Я же дам тебе и стило, и крылья. Ибо Я — язык твой.”<sup>1</sup>

Per Saša Sokolov, nato ad Ottawa nel 1943 e riconosciuto come uno dei maggiori autori russi contemporanei, la lingua è il principale interlocutore, quella che permette di liberarsi dalla propria crisalide di ansie e schiavitù di fronte a un linguaggio totalitario che assimila l'artista alla “класса лишних в своем отечестве” (“знамя морального большинства, ведущего необъявленную войну с Художником”).<sup>2</sup> Perché se la lingua

---

<sup>1</sup> S. Sokolov, *Trevožnaja kukolka*, in Id., *V ožidanii Nobelja ili obščaja tetrad'*, Sankt-Peterburg, s. e., 1993, p. 10. Traduzione: “Ma goccia dopo goccia, pezzo dopo pezzo, trasformala [*scil.* la tua essenza sanguinante] in prosa vivente. Pazienta e lavora. Perché io ti darò sia lo stilo, che le ali. Poiché Io sono la tua lingua” (le traduzioni, quando non indicato diversamente, sono dell'autrice).

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, pp. 8-9. Traduzione: “classe degli uomini superflui nella loro madrepatria” e “lo stendardo di una maggioranza morale che conduceva una guerra non dichiarata contro l'Artista”.

“не средство выражения, а среда обитания”,<sup>3</sup> allora non ci si può concedere alcuna fretta o superficialità; vivere la letteratura implica un rapporto viscerale con la propria lingua, al punto di non poterla sostituire con nessun'altra:

“люблю язык. [...] Но я люблю не язык вообще, а именно русский язык. [...] в русском есть вещи, которые напрочь отсутствуют в других языках и без которых мне было бы неинтересно”.<sup>4</sup>

Esaminando la scrittura scarna ma densa di Sokolov, in sottile equilibrio tra una forma esterna narrativa e una forma interna profondamente poetica, sul filo di molteplici rimandi fonici, ritmici e allitterativi, prenderemo qui in considerazione i rimandi intertestuali, le allusioni e le citazioni letterali o modificate di altri autori. Ci limiteremo al primo romanzo dell'autore, *Škola dlja durakov* (*La scuola degli sciocchi*), scritto ancora in Russia nei primi anni Settanta ma pubblicato dopo l'emigrazione nel 1976,<sup>5</sup> dove è già evidente la volontà di riconsegnare alla parola e alla forma del romanzo (più che al contenuto diretto della

---

<sup>3</sup> S. Sokolov – A. Voronel' – N. Voronel', *Ja choču podnjat' russkuju prozu do urovnja poezii*, in “Dvadcat' dva”, 35, 1984, p. 185. Traduzione: “non è un mezzo espressivo, ma un *habitat*”.

<sup>4</sup> S. Sokolov – V. Erofeev, *Vremja dlja častnyh besed...* “Dialog s našimi zarubežnymi sootečestvennikami”, in “Oktjabr”, 8, 1989, p. 189. Traduzione: “Amo la lingua. [...] Non la lingua in generale ma, in particolare, il russo. [...] nel russo ci sono cose totalmente assenti in altre lingue e senza le quali per me non sarebbe interessante [*scil. fare letteratura*]”.

<sup>5</sup> Si veda D. B. Johnson, *A Structural Analysis of Saša Sokolov's “School For Fools”: a Paradigmatic Novel*, in *Fiction and Drama in Eastern and South Eastern Europe: Evolution and Experiment in Postwar Period*, Slavica publications, Columbus (Ohio), 1980, pp. 207-233; M. Lipoveckij, *Mifologia metamorfoz: poetika “Školy dlja durakov” Saši Sokolova*, in “Oktjabr”, 7, 1995, pp. 183-192; L.L. Litus, *Saša Sokolov's “Škola dlja durakov”: Aesopian Language and Intertextual Play*, in “Slavic and East European Language”, 41, 1, 1997, pp. 114-134; M. Egorov, *Ustanovka na indeterminirovanoe producirovanie teksta v romane Saši Sokolova “Škola dlja durakov”* e D. B. Johnson, *Background notes on Sokolov's “School for Fools” and “Between Dog and Wolf”: Conversations with the Author*, in “Canadian American Slavic Studies”, 40, 2-4, 2006, pp. 179-199 e pp. 331-339.

narrazione) quella centralità che le era stata negata nella cultura sovietica. Il racconto può allora dilatarsi a dismisura verso una dimensione immaginaria e onirica, sotto il segno di una cangiante metamorfosi, oppure condensarsi in proposizioni lapidarie che in poche battute, come un *haiku*, rappresentano il mondo. Tale scelta estetica si riflette nella problematica identificazione dei personaggi, difficilmente definibili e coinvolti in un labirinto di sdoppiamenti che interrogano continuamente il lettore: lo studente Takoj-to (Tal dei tali) e il suo gemello, a loro volta riflessi in altre ipostasi come il vegetale Nimfeja (Ninfea) e il misterioso Te kto prišli (Quelli che sono venuti); altre figure secondarie che ruotano intorno ai protagonisti ulteriormente moltiplicandosi, come l'insegnante Vodokačka o Veta che è anche Vetka akacii (Ramo d'acacia), il postino Micheev o Medvedev che è anche *Nasilajuščij Veter* (Suscitatore del vento), il maestro Pavel o Savl, la strega Trachtenberg o Tinbergen.

### 1. *Le citazioni letterali*

Nel romanzo le citazioni letterali sono sei, a cominciare da quelle di Federico García Lorca attribuite al postino, che così conclude i suoi ragionamenti sul vento come elemento rinnovatore nemico della polvere. Gli ultimi due versi della poesia *Campana* (“el viento con el polvo, / hace proras de plata”) sono infatti tradotti nel testo russo con tanto di virgolette ribaltando paradossalmente la tesi di Micheev: “Из пыли, – вдруг вспоминает пенсионер читанное где-то и когда-то, – бриз мастерит серебряные кили”.<sup>6</sup> E poco dopo il postino cita di nuovo a memoria il

---

<sup>6</sup> Cfr. F. García Lorca, *Campana*, in Id., *Poema del cante jondo*, in Id., *Tutte le poesie*, con testo a fronte, Introduzione e traduzione di C. Bo, Milano, Garzanti, 1987, p. 256 e S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2007, p. 240. Traduzione: “‘Con la polvere’, il pensionato si ricorda all’improvviso di un

poeta spagnolo (“viento por los caminos. / Brisa en las alamendas”, nel *Poema de la soleá*), richiamandosi ancora all’elemento eolico che si fonde intimamente con la descrizione del paesaggio: “ветер в полях, ветерок в тополях”, опять цитирует Михеев в уме, меж тем как тропинка поворачивает вправо и идет немного под гору”.<sup>7</sup>

Nel terzo caso la citazione è tratta dal *Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe* (*Vita del protopop Avvakum da egli stesso scritta*), testo fondamentale della letteratura russa antica e che inaugura il genere dell’autobiografia, scritto nel 1692 dall’arciprete Avvakum, protagonista – insieme al patriarca Nikon – dello scisma che portò all’opposizione tra la Chiesa ortodossa ufficiale e i Vecchi Credenti:

“выпросил у Бога светлую Русь сатона, да же очервленим ю кровию мученическою. Добро, ты, диавол, вздумал, и нам то любо – Христа ради, нашего света, пострадать”.<sup>8</sup>

Nimfeja, non comprendendone il significato, legge il brano al padre per chiedere spiegazioni ma questi, indignato, gli strappa il libro dalle mani. Anche in questo caso la citazione ha un ruolo antifrastico, poiché nel mondo sovietico la letteratura antica doveva essere sostituita da altri testi, i presunti classici contemporanei che, soli, avevano il compito di formare le giovani generazioni: “Мальчик из Уржума, Детство Тёмы, Детство,

---

qualcosa che ha letto una volta chi sa dove, ‘la brezza costruirà chiglie d’argento!’” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, traduzione a cura di M. Crepax, Milano, Salani, 2010, p. 208).

<sup>7</sup> Cfr. F. García Lorca, *Poema de la soleá*, in Id., *Poema del cante jondo*, cit., 234 e S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 240. Traduzione: “Vento nei campi, vento tra i pioppi’, Micheev si ripete nella mente la citazione, là dove il sentiero curva a destra e scende leggermente lungo la collina” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 208).

<sup>8</sup> S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 60. Traduzione: “Satana chiese a Dio la luminosa Rus’, per renderla purpurea del sangue dei martiri. L’hai architettata bene, diavolo, e per noi è bene, per amore di Cristo, che il mondo soffra”. Si veda Avvakum, *Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe i drugie ego sočinenija*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel’stvo chudožestvennoj literatury, 1960, p. 95.

*Дом на горе, Витя Малеев*”.<sup>9</sup> Tutti questi romanzi, pubblicati rispettivamente da Antonina Golubeva nel 1936, da Nikolaj Garin-Michajlovskij nel 1903, da Maksim Gor’kij nel 1912-1913, da Aleksej Musatov nel 1951 e da Nikolaj Nosov nel 1951, appartengono al canone di una letteratura pedagogica che proponeva un eroico collettivismo secondo la propaganda del regime, incarnato nel romanzo dai rappresentanti dell’autorità, il padre appunto, ma anche il direttore della scuola o la maestra. Questi libri rappresentano allora un sistema innaturale che Nimfeja (e con lui l’autore) combatte mediante la fantasia e un profondo radicamento nella lingua, secondo la cifra stilistica tipica di Sokolov.

Lo scrittore cita poi una filastrocca ‘gattesca’ per bambini di Sergej Michalkov, *Ssora (La lite)*: “тра та та тра та та вышла кошка за кота, за Кота Котовича”.<sup>10</sup> E la ripete altrove,<sup>11</sup> sostituendo al patronimico del gatto quello dell’operaio amante della strega Tinbergen, da cui la donna stessa prende nome secondo un gioco di derivazioni intrecciate. Il richiamo intertestuale, con la sua ripetizione del pronome femminile *ta*, non solo è un buon esempio dei procedimenti fonico-allitterativi dello scrittore, ma contiene un doppio richiamo all’infanzia e alla sessualità che le riconduce alla morte secondo un filone centrale del romanzo.

La citazione è invece biblica nel caso del fuochista sordomuto della scuola, scosso dal suo torpore grazie a un grido liberatorio di Nimfeja:

---

<sup>9</sup> Cfr. S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 108. Traduzione: “*Il ragazzo di Urzhum, L’infanzia di Tjoma, Infanzia, Una casa sulla collina, Vitja Maleev*” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 95).

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, p. 155. Traduzione: “Tra-ta-ta, tra-ta-ta, la Gatta cerca il Gatto, vuole sposare Gatto Gattovič” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 135). Si veda S. Michalkov, *Ssora*, in Id., *Detjam*, Moskva, Detskaja literatura, p. 307.

<sup>11</sup> Si veda S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 17.

“я нередко оказывался свидетелем того, в какой нездешний ужас приводил этот безумный ваш крик и педагогов, и учеников, и даже глухонемого истопника, ибо где-то и кем-то сказано: глухой, придет время – и услышит”.<sup>12</sup>

Il richiamo è a *Isaias* 35, 5 (“Tunc aperientur oculi caecorum. / Et aures surdorum patebunt”), che si riferisce al popolo di Israele deportato in Babilonia e alla gioia della futura liberazione: i sordi, ovvero coloro che erano rimasti indifferenti al messaggio divino, avranno ora la possibilità di ascoltare la Parola salvifica e nascere a nuova vita. Allo stesso modo il messaggio di ribellione promosso dal Suscitatore del Vento e anticipato dall’urlo di Nimfeja prefigura, per chi vorrà ascoltarlo, la reale liberazione dagli obblighi che regolavano rigidamente la vita del cittadino sovietico, annullando ogni desiderio e volontà individuale.

L’ultima citazione richiama invece la lirica di Aleksandr Puškin *Pora, moj drug, pora!* (*È ora, amico mio, è ora!*), con la sua invocazione alla libertà e alla pace del cuore (“на свете счастья нет, но есть покой и воля [...] в обитель дальнюю трудов и чистых нег”).<sup>13</sup> L’espressione *pokoj i volja* ritorna due volte nel romanzo in bocca a due personaggi lontani fra loro, il medico Zauze che cura lo sdoppiamento di personalità di Nimfeja e allude al raggiungimento della guarigione ovvero della normalità, dell’integrazione nel mondo:

“он советовал: если вы заметите, что тот, кого вы называете он, и кто живет и учится вместе с вами, уходит куда-нибудь, стараясь быть незамеченным, или просто убегает, следуйте за ним, [...] ищите случай приблизиться к нему настолько, чтобы почти слиться с ним в общем деле, в общем поступке, сделайте

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 146. Traduzione: “Spesso sono stato testimone del terrore ultraterrestre che il suo folle urlo ha causato a pedagoghi e scolari, e anche al fuochista sordomuto, poiché è stato detto, non so dove: sordo, l’ora verrà e tu sentirai” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 127).

<sup>13</sup> Cfr. A. Puškin, *Pora, moj drug, pora!*, in Id., *Lirika*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel’stvo Chudožestvennoj Literatury, 1952, p. 175 (5 e 8). Traduzione: “Sulla terra non c’è felicità, ma ci sono pace e libertà [...] Nel lontano rifugio delle opere e dei piaceri puri”.

так, чтобы однажды – такой момент непременно настанет – навсегда соединиться с ним в одно целое, единое существо с неделимыми мыслями и стремлениями, привычками и вкусами. Только в таком случае, – утверждал Заузе, – вы обретете покой и волю”;<sup>14</sup>

e Savl, profeta e grande pedagogo che indica invece una strada diversa sotto il segno dei piccoli gesti quotidiani ma anche della salvaguardia della differenza individuale:

“Знайте, други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато – господи! – есть же в конце концов покой и воля. [...] Так живите по ветру, молодежь, побольше комплиментов дамам, больше музыки, улыбок, лодочных прогулок, домов отдыха, рыцарских турниров, дуэлей, шахматных матчей, дыхательных упражнений и прочей чепухи.”<sup>15</sup>

Pericolosa per la società costituita ma al tempo stesso garanzia dell'ultimo spazio individuale superstite, la malattia o la pazzia rappresenta dunque nel romanzo l'emblematica alternativa fra l'internamento in ospedale o in manicomio (spazi cari alle strategie repressive sovietiche) e una libertà da difendere a tutti i costi.

---

<sup>14</sup> S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 103 (sottolineatura nostra). Traduzione: “Mi ha detto: se ti accorgi che quello che chiami lui e che vive e studia con te si allontana, cercando di non farsi notare, o se semplicemente scappa, seguilo, [...] stagli vicino quanto più è possibile come se, per così dire, foste fusi l'uno nell'altro, come se i tuoi gesti diventassero i suoi, in modo che verrà un momento – e verrà certamente – in cui formerai con lui un tutto unico, un solo essere con pensieri, aspirazioni, abitudini, gusti inseparabili. Solo così, ha affermato Zauze, troverai la pace e la libertà” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 90).

<sup>15</sup> Id., *Škola dlja durakov*, cit., pp. 25-26. Traduzione: “Sappiate, amici miei, che non c'è la felicità sulla terra, niente che le assomigli, niente del genere, ma invece – Dio! – ci sono, di sicuro, la pace e la libertà. [...] Perciò vivete con il vento, giovani: un po' più di complimenti alle signore, molta musica, sorrisi, gite in barca, vacanze, tornei cavallereschi, duelli, partite a scacchi, esercizi di respirazione e altre piccole cose” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 23).

## 2. Modificazioni e allusioni

Altre citazioni compaiono in *Škola dlja durakov*, non più letterali ma modificate e riadattate al nuovo contesto. Pensiamo a tre versi della poesia *Osen' v Sigulde (Autunno a Sigulda)* di Andrej Voznesenskij, che nell'originale si riferiscono alla rivelazione del proprio destino esistenziale (“как / в резиновую перчатку / красный мужской кулак”)<sup>16</sup> e in Solokov a un'immaginaria figura degli scacchi che si insinua nei pensieri (“как в кожаную перчатку входит красный мужской кулак”).<sup>17</sup> O ancora, all'ambientazione della canzone *V Kejptaunskom portu (Nel porto di Cape Town)* di Arkadij Severnyj:

“в Кейптаунском порту  
с пробоиной в борту  
'Джанетта' поправляет такелаж.  
Но прежде чем уйти  
в далекие пути,  
на берег был отпущен экипаж”.<sup>18</sup>

che in Sokolov è trasportata da Cape Town a Napoli collegandosi alle allusioni italiane del romanzo (Leonardo, la *Gioconda*) e all'ambiente marinaresco evocato dal ritratto di Savl come capitano di una nave:

“в неапольском порту с пробоиной в борту Джанетта поправляла такелаж, но прежде чем уйти в далекие пути, на берег был отправлен экипаж.”<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. A. Voznesenskij, *Osen' v Sigulde*, in Id., *Antimiry. Izbrannaja lirika*, Moskva, Molodaj gvardija, 1964, p. 183 (35-38). Traduzione: “Come in un guanto di gomma il pugno rosso di un uomo”.

<sup>17</sup> Cfr. S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 128. Traduzione: “Come il pugno rosso di un uomo scivola in un guanto di pelle” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 112).

<sup>18</sup> A. Severnyj, *V Kejptaunskom portu*, in Id., *Muzikal'nyj fel'eton. Čast' 2*, СССР, 1973 (1-6). Traduzione: “Nel porto di Cape Town, con una falla a bordo la ‘Žanetta’ sistema il cordame. Ma prima di partire per viaggi lontani, l'equipaggio è stato mandato a terra in libera uscita”.

Non mancano neppure in *Škola dlja durakov* alcune reminiscenze evocative inserite in momenti narrativi di rilievo, con forti valenze simboliche. Mentre Savl narra ai suoi studenti la parabola del carpentiere, che definisce l'artista come un crocifisso e il mestiere letterario come sacrificio, appare alla finestra l'ombra inquietante della strega Tinbergen che cerca di interrompere il racconto. Gli studenti cercano di avvertire il maestro dell'imminente pericolo e uno dei loro avvertimenti evoca *Ulalume*, famosa poesia di Edgar Allan Poe:

“внимание, капитан Савл, справа по борту – тень, велите дать залп изо всех орудий, ваша труба запотела, надвигается улялюм”<sup>20</sup>

Ulalume, ragazza amata dal narratore e morta un anno prima, è nel romanzo uno spirito gotico aleggiante nelle paludi del non-essere, occasione di consapevolezza e dolore, infausto presagio: la parabola di Savl e il suo messaggio si caricano dunque di presagi funebri, nella certezza che un'epoca è ormai finita. Il maestro sarà licenziato per insubordinazione.

Ulteriore citazione è anche la battuta pronunciata da Nimfeja durante un colloquio con Savl, manifestando la propria ammirazione e affermando che i suoi insegnamenti “стучат в наши сердца пеплом Клааса”.<sup>21</sup> Qui il riferimento è alla leggenda folclorica del nord della Germania e dei Paesi Bassi che ha come protagonista il buffo ed irriverente Till Eulenspiegel,

---

<sup>19</sup> S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 213 (e si veda ivi, p. 201). Traduzione: “Una falla nel fianco, nel porto di Napoli, Giannetta, porta il cordame, prima di levare l'ancora, i marinai scendono a riva a ballare” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 185).

<sup>20</sup> Id., *Škola dlja durakov*, cit., p. 213. Traduzione: “Attenzione, capitano Saul, fuori dal mascone di dritta – c'è un'ombra, ordini una bordata, il suo cannocchiale è appannato, spari una salva con l'artiglieria. Si avvicina, prendiamolo!” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 174).

<sup>21</sup> Cfr. Id., *Škola dlja durakov*, cit., p. 193. Traduzione: “Bussano ai nostri cuori come le ceneri di Claes” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 167).

alla quale si ispirò lo scrittore belga Charles de Coster pubblicando nel 1867 *La lègende et les aventures heroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*. In questa versione, a metà fra il romanzo picaresco e il *Bildungsroman*, Till è un fiammingo vissuto nel Cinquecento: figlio del minatore Klaas, assiste al supplizio del padre bruciato sul rogo e ne conserva le ceneri, che lo ispirano nella lotta per liberare la propria terra dalla dominazione spagnola e dall'intolleranza religiosa. La leggenda è arrivata in Unione Sovietica per il tramite della cinematografia, grazie al film di Aleksandr Alov e Vladimir Naumov (*Legenda o Tile* ovvero *La leggenda di Till*) che nel 1976 raggiunse una vasta popolarità.<sup>22</sup> Forse non a caso il secondo romanzo di Sokolov, *Meždu sobakoj i volkom* (*Inter canem et lupum*),<sup>23</sup> trae spunto da un famoso dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio *De strijd tussen Carnaval en Vasten* (*Combattimento tra Carnevale e Quaresima*) e proprio un altro quadro dell'artista fiammingo, *De jagers in de sneeuw* (*Cacciatori nella neve*), appare come prima immagine del film russo su Till Eulenspiegel.

Come si vede, già a partire dal romanzo d'esordio e ancora nelle opere successive di Sokolov fino a *Triptich* (2012), la tecnica della citazione permette allo scrittore di costruire nessi semantici forti, disegnando universi alternativi a quello sovietico, tenuto sempre fuori del testo ma sempre minacciosamente avvertibile. La metamorfosi e la mistificazione sono gli ultimi strumenti rimasti all'artista, per elevare la propria scrittura all'altezza di una parola universale, profetica e rinnovatrice.

---

<sup>22</sup> Si veda A. Alov – V. Naumov, *Legenda o Tile*, Mosfil'm, URSS, 1976.

<sup>23</sup> Si veda S. Sokolov, *Meždu sobakoj i volkom*, Ann Arbor, Ardis, 1980.



MARTINA NAPOLITANO

## UN TITOLO COME OMAGGIO.

### ANDREJ LEVKIN RIECHEGGIA SAŠA SOKOLOV

Nel 1989 lo scrittore lettone russofono Andrej Levkin<sup>1</sup> pubblica sulle pagine della rivista “Mitin”<sup>2</sup> *Rasskaz imeni Saši Sokolova (Racconto intitolato a Saša Sokolov)*. Saša Sokolov, espatriato nel 1975, aveva pubblicato l’anno successivo negli Stati Uniti il suo primo romanzo *Škola dlja durakov (La scuola degli sciocchi)*, giunto in Unione Sovietica nel 1988 grazie all’iniziativa della scrittrice Tat’jana Tolstaja.<sup>3</sup> La sua produzione, del resto, circolava clandestinamente da almeno un decennio e

---

<sup>1</sup> Giornalista e analista politico, autore di diverse raccolte di racconti e di sei romanzi, lo scrittore ha fondato il progetto digitale *post(non)fiction*, dedicato alla sperimentazione artistica e letteraria e nel 2008 ha collaborato con il regista ucraino Igor’ Podol’čak per il suo film *Las Meninas*. Si veda M. Lipoveckij, *Nečto neosjazaemoe. Sposob Levkina*, in “Colta.ru”, 15 febbraio 2011, all’indirizzo elettronico [www.os.colta.ru/literature/projects/13073/details/20263/](http://www.os.colta.ru/literature/projects/13073/details/20263/).

<sup>2</sup> “Mitin” è una rivista bimensile letterario-artistica curata da Arkadij Dragomoščenko e Dmitrij Volček, pubblicata in *samizdat* (auto-pubblicazione clandestina) dal 1985 e in forma ufficiale dal 1993. Fra i collaboratori ci sono firme di spicco della letteratura di quegli anni, come Dmitrij Prigov, Vasilij Kondrat’ev e Vadim Rudnev.

<sup>3</sup> Si veda S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, in “Ogonëk”, XXXIII, 1988, pp. 20-23 e Id., *Škola dlja durakov*, in “Oktjabr”, III, 1989, pp. 75-156.

nel 1981 il suo secondo romanzo, *Meždu sobakoj i volkom* (*Tra cane e lupo*), aveva ricevuto il premio Andrej Belyj della rivista *samizdat* “Časy”.<sup>4</sup>

La scelta di Levkin, che intitola il suo racconto ad un altro scrittore di successo, fornisce evidentemente una chiave di lettura in senso intertestuale, poiché queste pagine si presentano appunto come una citazione e insieme una trasformazione del romanzo più noto di Sokolov, *Škola dlja durakov*. Il testo di riferimento viene così assimilato nelle sue idiosincrasie interne, nei suoi *topoi* e nei suoi gli stilemi, scomponendoli a riproponendoli al lettore. Levkin cita dunque, ma al tempo stesso aderisce alla poetica del suo autore di partenza: *Rasskaz imeni Saši Sokolova* si fa beffe del realismo, delle convenzionali coordinate spazio-temporali, della linearità diegetica, del principio di organicità e coerenza della voce narrante, seguendo in questo i caratteri della narrativa sokoloviana.

Il racconto di Levkin segue innanzitutto le tracce di Sokolov<sup>5</sup> nella sua proposta di una narrazione alternativa al realismo (anche quello socialista), mimetica piuttosto di un’interiorità sfaccettata e non riducibile a un tradizionale soggetto unitario.<sup>6</sup> Questo relativismo e questa ambiguità si manifestano in entrambi gli scrittori attraverso uno sdoppiamento delle voci narranti, che in *Škola dlja durakov* appartengono a un medesimo personaggio dissociato (lo studente Takoj-to o Tal dei tali) e in *Rasskaz imeni Saši Sokolova* sembrano oggettivarsi nel dialogo fra un uomo e una donna che tuttavia insiste ossessivamente sull’impossibilità di vedere o decifrare in modo univoco il mondo circostante:

---

<sup>4</sup> Nel 1996 Sokolov è stato insignito del prestigioso premio Puškin.

<sup>5</sup> Si veda Ju. Idlis, *Vy svobodny, urok zakončen*, in “Nlo”, LXIX, 2004, all’indirizzo elettronico [www.magazines.russ.ru/nlo/2004/69/id21-pr.html](http://www.magazines.russ.ru/nlo/2004/69/id21-pr.html).

<sup>6</sup> Si veda D. Danilov, “*Škola dlja durakov*” *Saši Sokolova glazami avtora* “*Gorizontal’nogo položenija*” *Dmitrija Danilova*, in “godliteratury.ru”, 19 gennaio 2017, all’indirizzo elettronico: [www.godliteratury.ru/public-post/sasha-sokolov-shkola-dlya-durakov](http://www.godliteratury.ru/public-post/sasha-sokolov-shkola-dlya-durakov).

“Ты думаешь это мираж или взаправду, потому что жарко? Я думаю, что не важно; в конце концов никогда не разобрать что мираж, а что нет, не будешь же ты у каждого встречного документы спрашивать. [...] Сразу нельзя все видеть, потому что многое можно увидеть только потом.”<sup>7</sup>

E analoga è la riflessione dedicata all'impossibilità di programmare il tempo futuro, che si realizza sempre con uno scarto rispetto alle probabili previsioni:

“Меня просто пугает, когда хочешь что-то одно, а получается другое, это как если бы ты хотел съесть хлеб с сыром, а вдруг оказывается, что ешь селедочную голову и доволен, то есть я просто потерял место в жизни и меня вот-вот запрут в клетку, потому что с человеком, который не может разобрать ест он хлеб с сыром или селедочную голову так поступать и надо; но даже не в этом дело, мне просто трудно понять чего мне хочется, уж, видно, так я неудачно устроен.”<sup>8</sup>

Proprio il tempo lineare, del resto, nelle opere di Sokolov è costantemente messo in dubbio e a tratti del tutto scardinato; il narratore di *Škola dlja durakov* esprime la propria insofferenza per le convenzionali categorie cronologiche impiegando spesso delle indicazioni temporali inconsuete o anarchiche:

“Наши календари слишком условны [...]. Почему, например, принято думать, будто за первым января следует второе, а не сразу двадцать восьмое. Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда –

---

<sup>7</sup> A. Levkin, *Rasskaz imeni Saši Sokolova*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Moskva, Ogi, 2008, vol. I, pp. 154-155. Traduzione: “Pensi sia un miraggio o sia reale, perché fa caldo? Penso che non sia importante; alla fin fine non si può mai distinguere cosa sia miraggio e cosa non lo sia, non chiederai mica a tutti coloro che incontri i documenti [...] Non è possibile vedere tutto subito, perché molte cose si possono notare solo dopo” (salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autrice).

<sup>8</sup> Ivi, p. 158. Traduzione: “A me spaventa quando vuoi qualcosa e poi si realizza tutt'altro, è come se tu volessi mangiarti un panino con il formaggio, e improvvisamente realizzi che stai mangiando una testa di aringa e sei soddisfatto, cioè ho perso il mio posto nella vita e a breve mi chiudono in gabbia, perché così bisogna agire con una persona che non sa distinguere se sta mangiando un panino con il formaggio o una testa di aringa; ma non è neanche qui il punto, semplicemente mi è difficile capire di cosa ho voglia, evidentemente sono fatto così malamente”.

че­ре­да дней. Ни­ка­кой че­ре­ды нет, дни при­хо­дят ко­гда ка­ко­му вз­ду­ма­ет­ся, а бы­ва­ет, что и не­сколь­ко с­ра­зу. А бы­ва­ет, что день дол­го не при­хо­дит. [...] Не­дав­но (си­ю ми­ну­ту, в скором вре­ме­ни) я плыл (плыву, бу­ду плыть) на ве­сель­ной лод­ке по боль­шой ре­ке. До это­го (после это­го) я мно­го раз бы­вал (бу­ду бы­вать) там и хо­ро­шо зна­ком с ок­ре­ст­но­стя­ми. Бы­ла (есть, бу­дет) очень хо­ро­шая по­го­да.”<sup>9</sup>

Nel racconto di Levkin espressioni di questo tipo sono assenti, ma non mancano gli *excursus* che rimandano a realtà parallele e rappresentano delle fughe oniriche dal presente,<sup>10</sup> come questa lista di desideri:

“А че­го бы ты во­об­ще хо­те­ла? [...] я бы мно­го че­го хо­те­ла, я бы эти тап­ки вы­ки­ну­ла [...] и еще я бы на се­бя на­де­ла что-ни­бу­дь очень лег­кое, за­шла бы и ку­пи­ла но­чную ру­ба­ш­ку, в ней бы и по­шла, толь­ко тут так не при­ня­то, все ка­кие-то стро­гие [...], с­хо­ди­ла бы под­стри­глась, на­краси­ла бы ног­ти, на­ря­ди­лась бы и по­смот­ре­ла на все чу­точ­ку свы­со­ка, где-ни­бу­дь за­блудилась бы и по­бла­жен­ст­во­ва­ла, на­чи­сти­ла бы до блес­ка ко­фей­ник, по­за­го­ра­ла бы на кры­ше, на­пи­са­ла бы пи­сь­мо, по­ли­ла цвет­ы, ус­та­ла бы и что­бы в ка­ком-ни­бу­дь по­меще­нии, что­бы за ок­на­ми был сад, ле­жа­ла бы на про­сты­нях, про­хлад­ных, пе­ре­крах­ма­лен­ных, ус­лы­ша­ла бы па­ро­чку нок­тюр­нов Шопе­на, *К Эли­зе*, се­ре­на­ду Шу­бер­та, гри­бо­едов­ский валь­сик, и что­бы рас­пах­ну­то ок­но и там из ко­лон­ки ка­па­ло бы очень круп­ны­ми ка­п­ля­ми; тя­же­лы­ми, что­бы пе­ред тем как упасть они как гру­ша.”<sup>11</sup>

<sup>9</sup> S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, Moskva, Ogi, 2016, pp. 38-39. Traduzione: “I nostri calendari sono basati sull’arbitrio [...]. Perché, per esempio, dopo il primo di gennaio deve venire il due e non subito il ventotto? Non è un’assurdità poetica, la successione dei giorni? Ma non c’è nessuna successione, i giorni vengono quando uno di loro si sente di venire, e qualche volta ne arrivano parecchi, tutti insieme. Oppure un giorno non viene per tanto tempo. [...] Non molto tempo fa (adesso, tra breve) navigavo navigo, navigherò lungo un grande fiume in una barca a remi. Prima (dopo) c’ero andato (ci andrò) e conosco bene i dintorni. Era (è, sarà) una bellissima giornata” (cfr. Id., *La scuola degli sciocchi*, traduzione a cura di M. Crepax, Milano, Salani, 2006, pp. 29-30).

<sup>10</sup> Si veda G. Ermošina, *Razgovor vntri postojannoj pauzy*, in “Znamja”, II, 2001, all’indirizzo elettronico [www.magazines.russ.ru/znamia/2001/2/rec\\_lev.html](http://www.magazines.russ.ru/znamia/2001/2/rec_lev.html).

<sup>11</sup> A. Levkin, *Rasskaz imeni Saši Sokolova*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Moskva, Ogi, 2008, vol. I, p. 157. Traduzione: “Cosa vorresti fare in generale? [...] vorrei fare tante cose, butterei queste pantofole [...] e ancora, mi metterei qualcosa di molto leggero, andrei a comprarmi una camicia da notte, con questa andrei in giro, solo che qui non è ammesso, sono tutti così severi [...], mi andrei a tagliare i capelli, mi metterei lo smalto alle unghie, mi vestirei elegante e guarderei tutto un po’ dall’alto, mi perderei da qualche parte e mi godrei la vita, pulirei la caffetteria fino a farla splendere, prenderei il sole sul tetto, scriverei una lettera, innaffierei i fiori, mi stancherei e vorrei che in un qualche ambiente, che oltre le finestre ci fosse un giardino e mi stenderei su

E se *Škola dlja durakov* è ambientato in un piccolo villaggio a poca distanza dalla città, anche *Rasskaz imeni Saši Sokolova* si svolge in un piccolo centro abitato e non a caso si apre con una domanda (Тебе не кажется, что тут мы уже были?)<sup>12</sup> che lo presenta come una sorta di rivisitazione dello spazio narrativo precedente. Gli spazi di Sokolov, la scuola o l'ufficio postale, sono allora recuperati e trasfigurati nelle pagine di Levkin (l'istituto dei telegrafisti, la casa disabitata); mentre il malinconico motivo della stazione ferroviaria e dell'inquinamento minerale della natura (gesso, carbone) si ritrova come un'eco da una pagina all'altra:

“Но мела на этой станции всегда было столько, что, как указывалось в заявлении телеграфного агентства, понадобится составить столько-то составов такой-то грузоподъемностью каждый, чтобы вывезти со станции весь потенциальный мел. Вернее не со станции, а из меловых карьеров в районе станции. А сама станция называлась Мел, и река — туманная белая река с меловыми берегами — не могла называться иначе как Мел. Короче, все здесь, на станции и в поселке, было построено на этом мягком белом камне.”<sup>13</sup>

“Повезло, потому что тут лето и городок такой небольшой, и погода хорошая, а ведь могло оказаться все куда хуже - крупный, скажем, город в март или узловая станция, и там эти горы угля, и все кругом в угольной пыли, ты бы

---

delle lenzuola, fresche, ben inamidate, ascolterei un paio di notturni di Chopin, *Per Elisa*, la serenata di Schubert, il piccolo valzer di Griboedov, e vorrei che la finestra fosse spalancata e là dalla fontanella cadessero grossi goccioloni d'acqua; pesanti, prima di cadere vorrei che fossero come delle pere”.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 154. Traduzione: “Ma a te non pare che qui ci siamo già stati?”.

<sup>13</sup> S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 51. Traduzione: “Di tutto c'era stata carenza, ma di gesso in quella stazione ce n'era sempre stato così tanto che, come veniva indicato nel tabellone dell'agenzia di informazioni, ci sarebbero voluti tanti convogli così, ciascuno con una capacità di carico così, per portare via dalla stazione quella potenziale quantità di gesso. Più precisamente non dalla stazione, ma dalle cave di gesso nella zona intorno alla stazione. Tanto vero che anche la stazione si chiamava Gesso, e il fiume – il fiume di un biancore torbido, con le rive gessose, non avrebbe potuto chiamarsi altro che Gesso. Insomma, tutto qui alla stazione e intorno a essa era fatto di quella pietra morbida” (cfr. *Id.*, *La scuola degli sciocchi*, cit., pp. 39-40).

расстроилась и постоянно стирала бы с лица эту пыль платком, только этим бы и занималась.”<sup>14</sup>

Numerosi temi ossessivi di *Škola dlja durakov*, inoltre, sono rivisitati e variati in *Rasskaz imeni Saši Sokolova*. Pensiamo per esempio all’obbligo di portare le pantofole e al desiderio contrario di andare scalzi come segnale di libertà, fuori da ogni obbligo vestimentario.<sup>15</sup> Pensiamo ai velati riferimenti alla realtà sovietica degli anni Settanta, numerosi in Sokolov (le statue dei leader comunisti nel cortile della scuola, la disciplina, i testi delle letture consigliate) e ben presenti anche nel più breve testo di Levkin, come questo accenno al palazzo del consiglio municipale:

“Но ведь если мы на окраине? Нет, потому что, видишь, дом и на нем мраморные таблички по обе стороны от двери, так что это, наверное, мэрия, горсовет или что-то еще такое. Какой ужас, мы совсем не можем попасть куда-то, чтобы там не было горсовета. Видишь ли, мне кажется, что горсовет вовсе уж не так и страшен, как например... Ах, оставь пожалуйста, этого нам только не хватало, по мне так и горсовет чересчур.”<sup>16</sup>

Come si vede, in poche pagine *Rasskaz imeni Saši Sokolova* concentra una fitta serie di ammiccamenti intertestuali sul filo di una

---

<sup>14</sup> A. Levkin, *Rasskaz imeni Saši Sokolova*, cit., p. 153. Traduzione: “Ci è andata bene, perché è estate e la cittadina è così piccola e c’è bel tempo, mentre poteva andare molto peggio – poteva essere, mettiamo, una città grossa, in marzo o uno snodo ferroviario e lì delle montagne di carbone, e tutto attorno avvolto nella polvere di carbone, tu saresti costernata e ti puliresti via la polvere dal viso con un fazzoletto costantemente, faresti solo questo”.

<sup>15</sup> Si veda S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 29 e p. 138; A. Levkin, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 154 e p. 157. Sul tema si veda D. B. Johnson, *The Galoshes’ Manifesto: A Motif in the Novels of Sasha Sokolov*, in “Oxford Slavonic Papers”, XXII, 1989, pp. 155-179.

<sup>16</sup> A. Levkin, *Rasskaz imeni Saši Sokolova*, cit., p. 153. Traduzione: “E se fossimo in periferia? No, perché, vedi, lì c’è un edificio con delle insegne di marmo ai due lati della porta d’ingresso, quindi è probabilmente il comune, il consiglio municipale o qualcosa del genere. Che orrore, non possiamo andare da nessuna parte dove non spunti un consiglio municipale. Ma vedi, a me sembra che il consiglio municipale non sia poi tanto terribile quanto ad esempio... Ah, smettila per favore, non ci voleva proprio, per me anche il consiglio municipale è già di troppo”.

filiazione diretta a partire da *Škola dlja durakov*: privo di ipotesto, il racconto di Levkin non potrebbe esistere ed è lo stesso suo titolo a ribadirlo. Sokolov agisce allora come esemplare stimolo, fecondo suggerimento per una nuova generazione di scrittori russi che continuerà la medesima azione liberatoria e provocatoria.<sup>17</sup> Se *Škola dlja durakov* esordiva con un quesito metanarrativo (“Так, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду”),<sup>18</sup> l’inizio di *Rasskaz imeni Saši Sokolova* sembra davvero fornire una risposta a questa domanda: “Не знаю, я обычно стараюсь не задумываться, потому что мало ли куда, бывает, попадаешь”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Si veda A. Zorin, *Nasyłajuščij veter*, in “Novyj mir”, XII, 1989, p. 253.

<sup>18</sup> Cfr. S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, cit., p. 11. Traduzione: “Sì, ma da che cosa si può cominciare, con quali parole? È lo stesso, comincia con queste parole: Là, allo stagno della stazione” (cfr. Id., S. Sokolov, *La scuola degli sciocchi*, cit., p. 7). Si veda Id., *Ključevoe slovo slovesnosti*, in “almanac panorama”, CCXLV, 1985, pp. 30-31.

<sup>19</sup> Cfr. A. Levkin, *Rasskaz imeni Saši Sokolova*, cit., p. 153. Traduzione: “Non so, in genere cerco di non pensarci, poiché alla fine si finisce sempre da qualche parte”.





CHETI TRAINI

**RITROVARE LA TRADIZIONE. GLI SCRITTORI  
RUSSI IN UN ROMANZO DI VLADIMIR  
MAKANIN**

1. *Un uomo del sottosuolo*

Per molti scrittori i libri del passato agiscono come un modello da seguire traendone ispirazione, in un continuo dialogo che si presenta come processo consapevole o inconsapevole di iscrizione di testi precedenti entro nuovi testi, operando sulla scia di una precisa memoria culturale. La letteratura russa contemporanea, più di ogni altra, fa costante riferimento a questa memoria in maniera talvolta non convenzionale e perfino irriverente, ridisegnandola e reinterpretandola con intensa partecipazione.<sup>1</sup> Soprattutto negli anni del crollo dell'Unione Sovietica,<sup>2</sup> con i loro rapidi

---

<sup>1</sup> Si veda A. I. Čagin, *Russkaja literatura sevodnja*, in “Vestnik rossijskoj akademik nauk”, 78, 4, 2008, pp. 323-327.

<sup>2</sup> I mutamenti radicali avvenuti in Russia a partire dagli anni Novanta hanno ridisegnato il quadro degli attori che partecipano al processo letterario (scrittori, editori, librai) e tali trasformazioni sono state a loro volta influenzate dai mutati gusti del

rivolgimenti politico-sociali, il riferimento alla tradizione ha rappresentato il punto d'incontro fondamentale fra le correnti letterarie dominanti: quella ufficiale, quella dell'emigrazione e quella dell'*underground*. L'esigenza di conservare una libera memoria letteraria, fuori dal campo del realismo socialista, ha dato vita a una vivacissima produzione inizialmente clandestina negli ambienti del dissenso,<sup>3</sup> costituendo quello che potremmo definire il sottosuolo intertestuale dell'odierna letteratura russa.

A questo emblematico sottosuolo appartiene anche il protagonista del romanzo di Vladimir Makanin *Andegraund, ili geroj našego vremeni* (*Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*), pubblicato nel 1998. Protagonista e voce narrante è uno scrittore senza più parole da scrivere, un relitto umano travolto dai cambiamenti radicali che stanno mutando la Russia nella prima metà degli anni Novanta. La vicenda si svolge in una *obščaga* ovvero una casa-albergo di Mosca<sup>4</sup> dove Petrovič lavora come guardiano, per sopravvivere con un po' di cibo e di vodka. Il microcosmo dell'edificio rappresenta il mondo sovietico, centinaia di unità abitative suddivise in padiglioni e ambienti con diverso valore sociale: ci sono rispettabili famiglie, lavoratori dello Stato, pensionati, donne, emarginati, immigrati.

---

pubblico. Si veda D. Possamai, *Una letteratura fluida in una vita fluida?*, in *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa centro-orientale*, a cura di L. Banjanin – K. Jaworska – M. Maurizio, Bari, Stilo, 2016, pp. 175-187 e Id., *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)*, in *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'Urss ai giorni nostri*, a cura di L. Piccolo, Roma, Tre-Press, 2017, pp. 21-37.

<sup>3</sup> Si veda V. Parisi, *Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del 'samizdat' sovietico, 1956-1990*, Bologna, il Mulino, 2013.

<sup>4</sup> *Obščaga*, contrazione di *obščezitie*, è sinonimo di collettività ovvero familiarità o vicinanza fisica, realizzata qui in un enorme falansterio. Il problema degli alloggi era ben presente fin dagli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione: accanto agli appartamenti in coabitazione forzata, alla fine degli anni Cinquanta si era sviluppata un'edilizia di massa, semplice e economica, con enormi fabbricati che occupavano interi quartieri secondo un determinato numero di metri quadri a persona.

Paradigmatico ritratto collettivo è anche quello di Petrovič, che conserva solo il patronimico avendo dimenticato il proprio nome e cognome, entità anonima come tanti altri uomini e scrittori in URSS.<sup>5</sup> Egli ha scelto consapevolmente di mettersi al margine del sistema per garantirsi un proprio spazio di indipendenza, generosamente concedendo il suo aiuto agli altri: egli è custode non solo dei luoghi ma anche di questa umanità varia e bisognosa di relazioni autentiche, raccogliendo (come lo *starec* dostoevskijano) i racconti, i lamenti e le confessioni degli abitanti umiliati e offesi (“Они проговаривали сотни историй”).<sup>6</sup> Autore mai pubblicato, uomo del sottosuolo senza un’identità sociale precisa, privo di ideali e di una fede politica, Petrovič legge i filosofi (Nikolaj Berdjaev, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre) per garantire la sopravvivenza dell’Io,<sup>7</sup> trasforma lo spazio anonimo in un paesaggio umano e ben diverso dal mondo degli altri inquilini:

“Они трудятся, а я нет. Они живут в квартирах, а я в коридорах. Они если не лучше, то во всяком случае куда надежнее встроены и вписаны в окружающий, как они выражаются, мир. Да и сам мир для них прост. Он именно их и окружает. Как таз. (С крепкими краями по бокам).”<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Si veda A. Nemzer, *Kogda? Gde? Kto? O romane Vladimira Makanine: opyt kratkogo putevaditelja*, in “Novyj mir”, 10, 1998, all’indirizzo elettronico [www.magazines.russ.ru/novyj\\_mi /1998/10/nemzer.html](http://www.magazines.russ.ru/novyj_mi /1998/10/nemzer.html), e M. Martini, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l’Urss*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 125.

<sup>6</sup> Cfr. V. Makanin, *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, Moskva, Vagrius, p. 18. Traduzione: “Mi raccontavano per ore e ore centinaia di storie” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, a cura e con una postfazione di S. Rapetti, [Milano, Jaca Book, 2012](http://Milano, Jaca Book, 2012), p. 9).

<sup>7</sup> Si veda M. Martini, *L’utopia spodestata. Le trasformazioni culturali della Russia dopo il crollo dell’Urss*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 4-5.

<sup>8</sup> V. Makanin, *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 19. Traduzione: “Loro sgobbavano dalla mattina alla sera e io no. Loro vivevano in appartamenti e io nei corridoi. Loro erano inseriti e incorporati, se non meglio di me comunque in modo assai più certo, nel mondo ch’essi chiamano circostante. Un mondo che inoltre per loro non ha segreti. Perché appunto sta intorno a loro. Come un catino. (Smaltato e garantito)” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 21).

Sebbene egli abbia da tempo rinunciato alla scrittura (pur conservando la macchina da scrivere e portandola in giro per la città come un prolungamento del suo corpo), egli continua a parlare di letteratura poiché a sua volta non può fare a meno di raccontarsi, rivolgendosi a un ideale pubblico colto. Solo la grande tradizione letteraria russa, infatti, può avere una funzione salvifica e garantire la libertà dell'Io, perfino nel nuovo regime post-sovietico che continua a limitare i movimenti e a restringerne i confini.

## 2. Il modello della grande letteratura

Il romanzo di Makanin, suddiviso in cinque parti a loro volta ripartite in cinque capitoli, è intessuto di citazioni e rimandi alla grande letteratura russa, alcuni evidenti sin dai titoli dei capitoli: *Новь (Terra vergine)*, *Братья встречаются (I fratelli si incontrano)*, *Маленький человек Тетелин (Il piccolo uomo Tetelin)*, *Дулычов и другие (Duličov e gli altri)*, *Я встретил вас (Io v'ho incontrata)*, *Собачье скерцо (Scherzo di cane)*, *Палата номер раз (Reperto numero uno)*, *Черный ворон (Il corvo nero)*, *Двойник (Il sosia)*, *Один день Венедикта Петровича (Una giornata di Venedikt Petrovič)*.<sup>9</sup> I problemi ben noti alla tradizione letteraria russa, infatti, tornano ad essere considerati in questa nuova drammatica transizione storica: il potere e la sua gestione, i tentativi di controllo

---

<sup>9</sup> I riferimenti sono rispettivamente a Ivan Turgenev, *Новь (Terra vergine)*, 1876-1877; Fëdor Dostoevskij, *Братья Карамазовы (I fratelli Karamazov)*, 1879-1880; Nikolaj Gogol', *Шинель (Il cappotto)*, 1842; Maksim Gor'kij, *Егор Булычов и другие (Egor Bulyčov e gli altri)*, 1932; Достигаев и другие (*Dostigaev e gli altri*), 1933; Fëdor Tjutčev, *Я встретил вас — и всё былое (Io v'ho incontrata e tutto il mio passato)*, 1870; Michail Bulgakov, *Собачье сердце (Cuore di cane)*, 1925; Anton Čechov, *Палата № 6 (Reperto n. 6)*, 1892; *Черный ворон (Il corvo nero)*, canzone popolare cosacca; Fëdor Dostoevskij, *Двойник (Il sosia)*, 1846; Aleksandr Solženicyn, *Один день Ивана Денисовича (Una giornata di Ivan Denisovič)*, 1962.

dell'individuo, i tentativi anche estremi di rivolta, la critica amara del vivere quotidiano.<sup>10</sup>

Se il destino di Petrovič è quello di un'intera generazione perduta, non per caso l'autore nel titolo e nell'esergo del suo romanzo evoca il grande nome di Michail Lermontov e *Герой нашего времени* (*Un eroe del nostro tempo*): “Герой... портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии”.<sup>11</sup> E analoga è un'altra allusione a questo amaro destino generazionale:

“Наше вымирающее поколение (*литературное*, как скажет после Ловяников) было и, вероятно, уже останется патриотами именно что романтической измены, романтического, если угодно, разврата [...]”.<sup>12</sup>

Come la vicenda del lermontoviano Grigorij Aleksandrovič Pečorin e della generazione post-decabrista, quella di Petrovič lo condanna a una frustrazione morale, che lo imprigiona nell'impotenza ribelle di un demonismo tragico e disperato. La perdita di identità illustrata da Lermontov si ripete dunque in molta parte della *intelligencija* dopo la fine dell'URSS e la citazione agisce allora come un invito a recuperare insieme

---

<sup>10</sup> Si veda M. Martini, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, cit., p. 126.

<sup>11</sup> Cfr. V. Makanin, *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 5. Traduzione: “L'eroe... è bensì un ritratto, ma non di un'unica persona: è il ritratto che compendia i difetti di tutta la nostra generazione, nel loro pieno sviluppo” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 5).

<sup>12</sup> Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 224. Traduzione: “La nostra generazione in procinto di estinguersi (la generazione letteraria come la chiamerà un giorno Lovjannikov era stata e verosimilmente resterà tale per i nostri compatrioti, la generazione delle infedeltà romantiche o, se si preferisce, della dissolutezza romantica” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., pp. 231-232).

il passato della storia e quello della letteratura, per definire il nuovo ruolo che dovrà assumere lo scrittore in Russia.<sup>13</sup>

Il mito di Aleksandr Puškin subisce invece, nel romanzo di Makanin, una trasformazione comico-satirica, poiché Petrovič viene assimilato al vate nazionale (“Пушкин и Петрович – гении-братья”),<sup>14</sup> ma subito dopo non esita a prendersi gioco della tronfia supponenza di molti intellettuali dell’*underground*, che al pari di quelli ufficiali si sentono investiti di un’alta missione letteraria:

“Она еще со школы слышала про Пушкина много замечательных слов, знала сказки и наизусть романс ‘Я помню чудное мгновенье...’ *Пушкин и Петрович!* – это ее сразило. А меня забавляла ее растерянность, ее вдруг заикающаяся уважительная речь. Пьяному как не повыпендриваться: я надувал щеки, хмурил чело, изрекал и особенно нагонял на нее страх тихим кратким словом: – Да. Гениально. – О чем-либо. О чем угодно. Всякий агэшник время от времени непременно говорит ‘генийс’, ‘гениальнос’, ‘мы оба гениис’ и тому подобное. Это (для многих прочих) бритвенно-острое слово мы произносим запросто, находясь с ним в свойских и в давних - в ласковых отношениях. Без слова ‘генийс’ нет андеграунда. (Так же, как не было андеграунда без взаимно повязанного противостояния с гебистами).”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Si veda L. Piccolo, *Introduzione. Violazioni: uno sguardo sul panorama letterario (e non) degli ultimi venticinque anni*, in *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell’Urss ai giorni nostri*, cit., pp. 10-11.

<sup>14</sup> Cfr. V. Makanin, *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 134. Traduzione: “Puškin e Petrovič – due genî fratelli” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 139).

<sup>15</sup> Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., pp.134-135. Traduzione: “Sui banchi di scuola aveva sentito raccontare un sacco di cose magnifiche su Puškin, conosceva le sue favole e poteva recitare a memoria la romanza ‘Ricordo il magico istante...’. Quel *Puškin e Petrovič* l’aveva letteralmente messa al tappeto. Io invece trovavo divertente quel suo smarrimento, il subitaneo tono rispettoso delle sue parole ora esitanti. Ubriaco com’ero non potevo certo rinunciare alle fanfaronate: gonfiavo le gote, aggrottavo la fronte, sdottoreggiavo e soprattutto la gettavo nel panico con una breve formula: ‘Sì. È geniale’. A proposito di questo o quello. Di qualsiasi cosa. Non c’è *aghé* il quale prima o poi non ricorra a sentenze come ‘è un genio’, ‘geniale davvero’, ‘tu e io siamo due geni’ e altre dello stesso genere. Pronunciamo con naturalezza questa parola, ‘genio’, tagliente come una lama di rasoio (per i molti altri), perché con essa abbiamo un’antica consuetudine, teneramente affettuosa. Senza la parola ‘genio’ non c’è *andegraund*” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., pp. 139-140).

Direttamente sintonizzata con la vena satirica di *Andegraund, ili geroj našego vremeni* è anche l'eco del famoso racconto di Nikolaj Gogol' *Шинель (Il cappotto)*. Pensiamo alla vicenda di un altro guardiano del falansterio, “этот Акакий Акакиевич”,<sup>16</sup> geloso di Petrovič per la considerazione di cui gode fra gli inquilini. Gogoliano è infatti il destino del piccolo uomo, che acquista i tanto desiderati pantaloni di *tweed* e muore nel tentativo grottesco di correggerne un difetto di forma (“Так и отправившись на небо с брюками в руках – с одной длинной штаниной, другой короткой”);<sup>17</sup> e gogoliano è il riso che si propaga tra i commensali del banchetto funebre in ricordo del defunto, “Чудовищно, но все трое, прихваченные порывом, мы сидели и смеялись. Не смех сквозь слезы – сквозь смерть”.<sup>18</sup> Anche in questo caso, del resto, l'ironia colpisce gli scrittori dell'*underground* poiché l'ometto è ammesso nel gruppo a titolo postumo pur non avendo mai scritto una riga, con un ultimo sberleffo (“Агэшник уходит из жизни с ножницами в руках. С брюками, которые еще надо подровнять”).<sup>19</sup>

Il protagonista del romanzo è invece strettamente legato ai personaggi di Fëdor Dostoevskij e le pagine più intense di Makanin si trasformano allora in una raffinata variazione su temi dostoevskijani. Come il principe Myškin di *Идуом (L'idiota)*, egli coltiva la compassione per gli

---

<sup>16</sup> Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 124. Traduzione: “questo Akakij Akakievič redivivo” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 129).

<sup>17</sup> Cfr. Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 124. Traduzione: “Salendo dunque in cielo coi calzoni in mano, un pantalone lungo e uno corto” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 130).

<sup>18</sup> Cfr. Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 125. Traduzione: “Un obbrobrio, certo, ma ci siamo trovati tutti e tre a ridere come matti. Non attraverso le lacrime, ma attraverso la morte” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 130).

<sup>19</sup> Cfr. Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p.130. Traduzione: “Solo un *age* può lasciare la vita con un paio di forbici in mano e dei pantaloni ancora da pareggiare” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 135).

esseri umani, dando aiuto a povere donne sbandate; come Mitja di *Братья Карамазовы* (*I fratelli Karamazov*), vorrebbe uccidere per vendicare tutte le vittime della pratica della delazione; come Raskol'nikov di *Преступление и наказание* (*Delitto e castigo*), uccide animato da una tragica ribellione contro le ingiuste leggi della società:

“Размышлял о не убий. (Самое время) [...] Зато, XIX век... и предупреждение литературы (литературой)... и сам Федор Михайлович, как же без него?! - Но ведь только оттуда и тянуло ветерком подлинной нравственности. А его мысль о *саморазрушении убийством* осталась почти как безусловная. Классика. Канон. (Литература для русских - это еще и огромное самовнушение).”<sup>20</sup>

E tuttavia queste ombre dostoevskijane si mescolano anche ad altri fantasmi letterari, poiché Petrovič uccide un uomo che lo ha derubato per affermare ancora una volta la propria identità e dignità; e può allora, citando la morte in duello di Puškin, avere il diritto di non pentirsi e diventare egli stesso un eroe romantico. Allo stesso modo, quando nel finale egli trova riparo in un rifugio per vagabondi e una crisi di *delirium tremens* lo fa ricoverare in un ospedale psichiatrico, egli rivive l'esperienza narrata da Anton Čechov in *Палата номер 6* (*Il reparto n. 6*). Questa prova rappresenterà per l'eroe la purificazione dalla colpa, in un percorso purgatorio che lo ricondurrà alla sua missione di asceta emarginato. Non è del resto un caso che Makanin, dando a Petrovič un *alter ego* nella figura di suo fratello Venja (munito lui sì di un nome e ugualmente rinchiuso

---

<sup>20</sup> Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 185. Traduzione: “Riflettevo sul *non uccidere* (era proprio il momento) [...] In compenso il XIX secolo... e i moniti della letteratura (e nella letteratura)... e Fëdor Michajlovič, come fare senza di lui?! Però è unicamente da Dostoevskij che spirava una brezza di autentica morale. La sua idea dell'autodistruzione mediante l'assassinio è rimasta come verità quasi indiscutibile. Riferimento classico. Canone. (Per i russi la letteratura è anche fonte di enorme autosuggestione)” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., pp. 190-191).

nell'ospedale), evochi ancora una volta il protagonista di un romanzo altrui: quello di *Mosca-Petuški (Mosca sulla vodka)*, il romanzo di Venedikt Vasil'evič Erofeev uscito nel 1973, che in un lungo monologo rivendica la libertà individuale sotto il segno emblematico della vodka. La vodka scorre a fiumi anche in *Andegraund, ili geroj našego vremeni*, annullando tutte le differenze e proponendo artificialmente una solidarietà storicamente estinta, ma non è bevuta dal giovane pittore Venja, che appare alla fine, per bocca dello stesso Petrovič, come l'unico autentico rappresentante dell'*underground* artistico: “российский гений, забит, унижен, затолкан”.<sup>21</sup>

Recuperando insomma la tradizione Makanin la rivitalizza, poiché la grande letteratura può svolgere un ruolo essenziale di garanzia, preservando l'unità culturale in un periodo di grandi e drammatici cambiamenti. La professione di fede nella letteratura russa e nella forza della sua missione universale, come dichiara Petrovič, arricchisce di un senso profondo le esperienze del dissenso:

“Единственный коллективный судья, перед кем я (иногда) испытываю по вечерам потребность в высоком отчете – это как раз то самое, чем была занята моя голова чуть ли не двадцать пять лет, - Русская литература, не сами даже тексты, не их породистость, а их именно что высокий отзвук. Понятно, что и сама литература косвенно повязана с Богом, мысль прозрачна. Но понятно и то, что косвенно, как через инстанцию, отчет не дают. Литература - не требник же на каждый день.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Cfr. Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p. 556. Traduzione: “il nostro genio russo, pesto, umiliato, stratonato” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 574).

<sup>22</sup> Id., *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, cit., p.179. Traduzione: “Il solo giudice collettivo al cui alto verdetto provo (certe volte, quando fa sera) il bisogno di sottopormi è quello stesso che ha colmato il mio spirito nel corso di quasi venticinque anni, la Letteratura russa, e non tanto i testi in sé e neppure la loro nobile scrittura, bensì il loro riverbero trascendente. È chiaro e limpido che la letteratura è legata indirettamente a Dio. Ma è altrettanto chiaro che non si può trasformarla in un'istanza surrettizia attraverso la quale trasmettere il rendiconto del proprio operato. La letteratura

---

non è un messale quotidiano” (cfr. Id., *Underground ovvero Un eroe del nostro tempo*, cit., p. 184).



ANITA ORFINI

## VLADIMIR SOROKIN ‘BRICOLEUR’ POSTMODERNO

Come è noto, la riscrittura, la citazione o il *pastiche* sono gli strumenti privilegiati della letteratura postmoderna, nella sua sistematica decostruzione della grande cultura occidentale. Fra questi esperimenti il teatro ha un ruolo importante, come spazio di rilettura, scomposizione e reinterpretazione delle opere classiche. Nella Russia contemporanea un caso esemplare, in tal senso, è il lavoro di Vladimir Sorokin, che nel 1993 con *Jubilej (L'anniversario)* presenta una parodia dell'omonima opera di Anton Čechov e nel 1990 utilizza due testi shakespeariani per dar voce ai protagonisti di *Dismorfomanija (Dismorfomania)*.

Il titolo di quest'ultima *pièce* indica il terrore ossessivo di manifestare la propria deformità fisica e si riferisce al disagio psicologico che affligge sette pazienti ricoverati in un manicomio.<sup>1</sup> Ognuno di essi è angosciato dalla propria apparenza e cerca di attenuare la propria

---

<sup>1</sup> Si veda M. Lipoveckij, *Teatr Vladimira Sorokina*, in B. Beumers – M. Lipoveckij, *Performansy nasilija: literaturnye i teatral'nye eksperimenty "Novoj dramy"*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, p. 71.

mostruosità mascherandola con un oggetto (come un cerotto per nascondere il naso troppo grande o una lastra che mantenga dritta la schiena), mettendo poi in scena insieme agli altri uno spettacolo teatrale che mescola le suggestioni di *Hamlet* e *Romeo and Juliet*. Il nome dei pazienti è ridotto a una iniziale<sup>2</sup> e solo la rappresentazione scenica garantisce loro un'identità con l'assimilazione a uno dei personaggi: G.-Gamlet-Amleto, D.-Džul'etta-Giulietta, K.-Korol'-Re, K.-Koroleva-Regina, T.-Tibal't-Tebaldo, K.-Kormilica-Bàlia, G.-Goracio-Orazio. Se all'inizio i malati, nudi e seduti su uno sgabello, ascoltano in silenzio i dati della loro cartella clinica, dopo aver ricevuto una iniezione cominciano a parlare prendendo a prestito le parole di Shakespeare, ma ogni volta confondendo il proprio ruolo con quello dell'altra *pièce*, in un continuo scambio fra *Hamlet* e *Romeo and Juliet* (Amleto parla con le parole di Romeo, Giulietta con quelle di Ofelia, la Balia e Tebaldo con quelle di Orazio e Marcello, Orazio con quelle di Mercuzio e così via). Allo stesso modo anche lo spazio scenico della rappresentazione è governato da questo schizofrenico scambio, poiché riunisce ed alterna il castello di Elsinore e una piazza della città di Verona: ad Amleto-Romeo basta scavalcare una recinzione per trovarsi nel palazzo danese o nel dal giardino di Giulietta-Ofelia.

Tale sistematico sdoppiamento,<sup>3</sup> che va costruendosi sui due classici shakespeariani, crea un labirintico mosaico di echi e citazioni, che fa evidentemente tesoro del legame privilegiato che l'immaginario letterario russo ha intrattenuto con il drammaturgo inglese fin dal Settecento (si pensi a *Macbeth* per Nikolaj Leskov nell'Ottocento o allo stesso Amleto per

---

<sup>2</sup> Si veda E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Prefazione di A. Del Lago, Postfazione di F. e F. Basaglia, Torino, Einaudi, 1968, p. 48.

<sup>3</sup> Si veda P. Rudnev, *Teatral'nye vpečatlenija*, in "Novyj Mir", 11, 2005, all'indirizzo elettronico [www.magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/11/ru16.html](http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ru16.html).

Alexandr Blok e Vladimir Vysockij nel Novecento).<sup>4</sup> Ma il testo di Sorokin sposta il tono tragico ed eroico degli originali verso un orizzonte grottesco e volutamente ripugnante: pensiamo al Re e alla Regina che urinano sul pavimento, alla Balia che appare nuda con un pezzo di pane in mano, ai corpi straziati dei pazienti nell'ultima scena. Solo la violenza e la distruzione fisica,<sup>5</sup> infatti, sembra porre fine a questo delirio dei personaggi che allude sì al manicomio ma anche alla follia del mondo esterno, poiché nella Russia contemporanea (sembra suggerire Sorokin) tutti hanno il profilo di Amleto.<sup>6</sup>

La violenza sui corpi corrisponde allora perfettamente a quella esercitata dall'autore sul proprio linguaggio, mutilato e annichilito da uno stile 'isterico' che frantuma la lingua, reiterando all'infinito delle formule fino ad annullarne il significato, riducendole a meri brandelli sonori del tutto svuotati, in una sorta di cortocircuito schizofrenico. Questa decostruzione verbale si serve a sua volta della citazione, inserendo e deformando i frammenti dei testi shakespeariani nel tessuto di un discorso letteralmente imploso.<sup>7</sup> Si pensi a questo dialogo fra Amleto e Giulietta, che riprende la prima scena del terzo atto di *Hamlet*:

“ДЖУЛЬЕТТА. Мой принц, как поживали вы все эти дни?”

---

<sup>4</sup> Si veda Ju. D. Levin, *Šekspir i russkaja literatura XIX veka*, Leningrad, Nauka, 1988.

<sup>5</sup> La violenza è tema ricorrente nell'opera di Sorokin. Si veda M. Doerry – M. Schepp *Russia Is Slipping Back Into An Authoritarian Empire. "Spiegel" Interview with Vladimir Sorokin*, in "Der Spiegel Online", 2 February 2007, all'indirizzo elettronico [www.spiegel.de/international /spiegel/spiegel-interview-with-author-vladimir-sorokin-russia-is-slipping-back-into-an-authoritarian-empire-a-463860](http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-author-vladimir-sorokin-russia-is-slipping-back-into-an-authoritarian-empire-a-463860).

<sup>6</sup> Si veda L. R. Wakamiya, *Vladimir Sorokin's Abject Bodies: Clones and the Crisis of Subjecthood*, in *Vladimir Sorokin's Languages*, edited by T. Roesen & D. Uffelmann, Bergen, Slavica Bergensia, 2013, pp. 230-231.

<sup>7</sup> L'autore impiega un meccanismo analogo nell'altra sua *pièce* del 1997 *Dostoevskij-trip*. Si veda B. Sulpasso, *Il Sorokin-trip*, in "Russica Romana", XI, 2004, p. 145.

ГАМЛЕТ Нормально. То есть жил-то я хорошо, а вот чувствую себя я как-то не очень уверенно. Мне немного не по себе, хотя в общем все хорошо.

ДЖУЛЬЕТТА. У меня, у меня от вас есть разные подарки. Дарили когда.

ГАМЛЕТ Я? Нет. Вы, наверно, путаете. Я ничего никому не дарил.

ДЖУЛЬЕТТА. Дарили, дарили.

ГАМЛЕТ. Да нет же, не дарил.

ДЖУЛЬЕТТА. Дарили. Вы мне подарили разные слова. Предложения. И я хочу вам их отдать. Обратно.

ГАМЛЕТ. Я не знаю.

ГОРАЦИО. Боль всегда приходит так вот не очень, когда ожидаешь...

ДЖУЛЬЕТТА. Я верну все. Все слова и предложения. Когда честных девушек обманывают, а потом говорят разные, ну, разное там. То это нечестно.

ГАМЛЕТ. Вы очень честная девушка.

ДЖУЛЬЕТТА. Я честная девушка.

ГОРАЦИО. Вы честные. Но все равно болит.”<sup>8</sup>

“OPHELIA Good my lord,

How does your honour for this many a day?

HAMLET I humbly thank you, well, well, well.

OPHELIA My lord, I have remembrances of yours  
that I have longed long to re-deliver.

I pray you now receive them.

HAMLET No, not I,

I never gave you aught.

OPHELIA My honoured lord, you know right well you did,  
and with them words of so sweet breath composed  
as made the things more rich. Their perfume lost,  
take these again, for to the noble mind  
rich gifts wax poor when givers prove unkind.

There my lord.

HAMLET Ha, ha, are you honest?

OPHELIA My lord?

HAMLET Are you fair?

OPHELIA What means your lordship?

---

<sup>8</sup> V. Sorokin, *Dismorfomanija*, in Id., *Kapital. Polnoe sobranie p'es 1985-2006*, Moskva, Zacharov, 2006, pp. 199-200. Traduzione: “Giulietta: Mio principe, come avete trascorso questi giorni? / Amleto: Normalmente. Cioè, ho vissuto bene ma non mi sento molto sicuro. Mi sento un po' a disagio, anche se, in generale, va tutto bene. / Giulietta: Io, io ho ricevuto diversi regali da parte vostra. Me li avete donati tempo fa. / Amleto: Io? No. Vi state forse confondendo. Io non ho dato niente a nessuno. / Giulietta: Donati, me li avete donati. / Amleto: No, non ve li ho donati. / Giulietta: Me li avete donati. Mi avete regalato diverse parole. Delle frasi e io voglio restituirvele. / Darvele indietro. / Amleto: Io non so niente. / Orazio: Il dolore giunge sempre quando meno te lo aspetti ... / Giulietta: Io vi restituisco tutto. Tutte le parole e le frasi. Quando si ingannano oneste fanciulle e poi si dice il contrario, insomma, che non è vero. È disonesto. / Amleto: Siete una fanciulla molto onesta. / Giulietta: Io sono una fanciulla onesta. / Orazio: Siete onesti ma mi fa male lo stesso” (le traduzioni sono dell'autrice).

HAMLET That if you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.

OPHELIA Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?"<sup>9</sup>

Sorokin riprende quindi la celebre *nunnery scene* tagliando e incollando da bravo *bricoleur* i versi shakespeariani e inserendo un terzo personaggio, Orazio, non presente nella scena originale. Le parole di quest'ultimo, che assiste al dialogo fra Amleto e Ofelia / Giulietta accasciato a terra e gravemente ferito, suggella ironicamente le battute precedenti degradando il testo canonico e anticipando il suo prossimo sgretolamento linguistico. Il dialogo infatti è ripetuto quattro volte e ad ogni ripetizione il testo si riduce eliminando parole o intere frasi, finché i personaggi pronunciano solo la prima parola di ciascuna frase (a volte ridotta a una singola lettera):

“ДЖУЛЬЕТТА. Мой.  
ГАМЛЕТ. Нормально.  
ДЖУЛЬЕТТА. У меня.  
ГАМЛЕТ. Я?  
ДЖУЛЬЕТТА. Дарили.  
ГАМЛЕТ. Я.  
ГОРАЦИО. Боль.  
ДЖУЛЬЕТТА. Я.  
ГАМЛЕТ. Вы.  
ГОРАЦИО. Вы.”<sup>10</sup>

La dimensione metateatrale sembra garantire in un primo momento ai protagonisti di Sorokin la normalità linguistica, contaminata tuttavia progressivamente dalle deformazioni dall'autore che corrompono il testo

---

<sup>9</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, edited by P. Edwards, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 160 (III, 1, 89-109).

<sup>10</sup> V. Sorokin, *Dismorfomanija*, cit., p. 206. Traduzione: “Giulietta: Mio. / Amleto: Normalmente. / Giulietta: Io ho. / Amleto: Io? / Giulietta: Donato. / Amleto: Io. / Orazio: Il dolore. / Giulietta: Io. / Amleto: Voi. / Giulietta: Io. / Orazio: Voi”. L'artificio è presente anche nella prosa di Sorokin, come nelle pagine finali del suo *Roman (Romanzo)* del 1985 (il titolo è anche il nome del protagonista).

classico di riferimento. Il manicomio, evidentemente, corrisponde alle strategie repressive sovietiche rivolte a segregare il dissenso: la sensazione claustrofobica trasmessa da *Dismorfomanija* rimanda alla prigione e all'ospedale come agli spazi in cui la libertà individuale è scomparsa.<sup>11</sup> Le parole di Shakespeare sono allora incaricate di descrivere le ossessioni e le paure dei personaggi, denunciando con la citazione una società trasformata in uno spazio costantemente controllato. La morte finale di tutti i protagonisti (schiacciati dagli stessi oggetti con i quali cercavano di curare la propria deformità) sembra tuttavia suggerire che anche questo linguaggio di seconda mano è ben lungi dal proporre un'alternativa: se le parole non sono altro che lettere vuote, la funzione degli antichi testi non può più rappresentare una salvezza o una testimonianza. L'opera canonica, nella quale si cercava ordine e normalità, non è in grado di liberare dalle atrocità del mondo o di crearne uno nuovo, dopo la fine del linguaggio e la dissoluzione della stessa realtà.

---

<sup>11</sup> Si veda A. Brintlinger, *The Hero in the Madhouse: The Post-Soviet Novel Confronts the Soviet Past*, in "Slavic Review", 63, 1, 2004, pp. 43-65.



NADZIEJA BAŁKOWSKA

**L'OPERETTA DISTANZIATA. WITOLD  
GOMBROWICZ E LA RIVISITAZIONE IRONICA  
DI UN GENERE**

*Operetka* (*Operetta*) dello scrittore polacco Witold Gombrowicz (1966) è un dialogo intertestuale ed eclettico con forme e convenzioni non solo letterarie, drammatiche e teatrali, ma anche culturali e sociali. In essa una fitta rete di citazioni e imitazioni stilistiche, allusioni e parodie, realizza una decostruzione della realtà e della forma stessa di conoscenza del mondo, concedendo ampio spazio al comico sempre sul filo di un'amara ispirazione grottesca.

Gombrowicz esibisce ad ogni istante una viva sensibilità meta-letteraria,<sup>1</sup> riflettendo con ironica distanza sulle diverse componenti della sua pagina e ispirandosi di volta in volta a generi, temi e stili puntualmente

---

<sup>1</sup> Si veda P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London – New York, Methuen, 1992.

imitati e ridicolizzati.<sup>2</sup> Già l'apparato para-testuale dell'opera mette in campo un ricchissimo commento dell'autore sul proprio lavoro, con una premessa (*Komentarz*), un riassunto dell'azione e delle osservazioni sulla recitazione e la regia (*Uwagi o grze i reżyserii*). E lo stesso titolo, con distacco critico e ironico insieme,<sup>3</sup> evoca un paradigma spettacolare ben collaudato, la tradizione dell'operetta viennese di Johann Strauss, Oscar Straus, Franz Lehár e Imre Kálmán, che già sfruttava nei suoi libretti certi effetti meta-testuali<sup>4</sup> prendendo in giro se stessa:

“ [...] operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, w wspaniałym uskrzydłaniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. [...] Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkowej istotnym dramatem?”<sup>5</sup>

L'alternanza delle parti cantate con i recitativi, l'accompagnamento musicale, il tema leggero di una storia d'amore, i costumi e gli accessori di scena: tutti gli elementi costitutivi dell'operetta sono presenti in Gombrowicz, ma subiscono una graduale deformazione e si spostano verso

<sup>2</sup> Si veda L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in “Poétique”, 46, 1981, pp. 140-155.

<sup>3</sup> Si veda M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, in *Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, redakcja J. Sławiński, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986, p. 209.

<sup>4</sup> Si veda T. Trojanowska, *Teatralne konsekwencje operetki w “Operetce”*, in “Dialog”, 5/6, 1989, pp. 168-174; T. Nyczek, “Operetka”, czyli w stroju i na goło. “Operetka” i operetka, in *O Witoldzie Gombrowiczu: materiały z sesji w 95 rocznicę urodzin i 30 rocznicę śmierci pisarza*, redakcja E. Brodowska-Skonieczna, Kielce, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, 1996, pp. 49-69; B. Schultze – J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza*, in *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, redakcja M. Zabura, Kraków, Universitas, 2004, p. 450..

<sup>5</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, in Id., *Iwona, księżniczka Burgunda – Ślub – Operetka – Historia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997, p. 257. Traduzione: “ [...] l'operetta, nella sua sublime idiozia, nella sua celeste sclerosi, vola sulle ali del canto, della danza, del gesto, della maschera, ed è secondo me, teatro perfetto, perfettamente teatrale [...] Ma... come riempire d'un dramma reale il vuoto burattinesco dell'operetta?” (cfr. Id., *Operetta*, traduzione di J. e G. R. Morteo, Torino, Einaudi, 1980, p. 7). Si veda J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny*, in Id., *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007, p. 91.

gli orizzonti dell'irrazionale, fino a capovolgere la loro valenza. Il lettore o lo spettatore non può dunque identificarsi nell'azione rappresentata, partecipando all'illusione di realtà richiesta dal genere, ma è continuamente invitato dalla parodia a prendere le distanze e a concepire la letteratura non come mimesi, ma come postmoderna autorappresentazione.<sup>6</sup>

La storia d'amore narrata da *Operetka* (il conte Agenore vuole corteggiare Albertina, la figlia del droghiere, ma non può farlo senza una presentazione) subisce innanzitutto un radicale straniamento e la trama si trasforma in una parabola non più romantica ma assurda. La ragazza manifesta il desiderio di essere nuda e i due corteggiatori rivali cercano di vestirla, regalándole vari capi di abbigliamento:

“Albertynka zdejmuję płaszcz przy pomocy Szarma. Wspaniała toaleta, obfita koafiura, boa, rękawiczki, kolia, parasolka, kapelusz w rękę, mufka etc... obładowana tym wszystkim, ledwie może się ruszać.”<sup>7</sup>

Essere nudi significa ovviamente liberarsi dalle convenzioni sociali e insieme dalle convenzioni dell'operetta, tanto che nell'ultimo atto viene stravolta ogni logica e gerarchia, mentre i personaggi si deformano fino a perdere l'aspetto umano. Anche i personaggi di *Operetka*, infatti, sono un mosaico di allusioni e convenzioni letterarie e come tali programmaticamente 'inautentici': costruiti come una serie di maschere sociali e artistiche, essi mettono in scena la costante e vana lotta dell'uomo per realizzare il proprio Io liberandosi dalle forme imposte dall'esistenza. Se infatti nel primo atto appaiono delle marionette che incarnano vari

---

<sup>6</sup> Si veda P. Czaplinski, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków, Universitas, 2003, pp. 194-195.

<sup>7</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, cit., p. 304. Traduzione: “Albertina si leva il mantello con l'aiuto di Agenore. Appare in un meraviglioso abbigliamento, un'alta acconciatura, boa, guanti, collana, ombrellino, manicotto, cappello in mano, ecc. È talmente carica che riesce appena a muoversi” (cfr. Id., *Operetta*, cit., p. 48).

gruppi sociali, negli atti seguenti queste figure si trasformano effettivamente in maschere, a più riprese destinate a cadere ma per essere sostituite da altre nel grottesco balletto della storia (la rivoluzione, la prima guerra mondiale, il nazismo, la seconda guerra mondiale), fino a evocare metamorfosi mostruose o animalesche nelle ultime pagine, dove l'ordine e la logica si capovolgono definitivamente. In questo processo di decostruzione l'identità dei personaggi si disintegra e smarrisce ogni verosimiglianza.

Analoga sorte subiscono le parti musicali di *Operetka*, che adottano l'eleganza superficiale attribuita dall'autore all'operetta ma rivelano al tempo stesso un disagio, una lieve cacofonia, come se le parole prese a prestito dalla tradizione siano incompatibili o estranee:

“Albertynka (*śpiewa i tańczy*):

Jam Albertynka

Ach, cud dziewczynka!

To rączka ma

To nóżka ma

To uszko me, a to ząbki

To nosek mój, oj, oj, nie twój!

To zaś usteczka me, nie twe!

O ty mój śnie, czarowny śnie

O wy, o wy, czarowne sny...

Ach, ząbki me, ach usta me, języ-

czek mój, ach uszka me, o nie, nie

twe, ach stópki me, ach, oczka me,

nie, nie, nie twe, ach dekolt mój,

o nie, nie twój, ach, rączki me, o ty

mój śnie, o ty mój śnie...

Czarowny ty mój śnie!...”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, cit., p. 284. Traduzione: “Albertina (canta e balla): Io sono Albertina, / Son’io la carina, / Manine e piedini, / Nasino e dentini, / Le ciglia oh meraviglia, / La bocca non si tocca / Bel musetto non per tuo diletto! / Ma tu mio sogno, sogno incantato. / O dolce sogno, sogno mio stregato! / Ahi, il sogno, ahi, il sogno ch’io sogno / Ahi il sogno, il sogno che ho sognato! / I dentini non son per te, / Le manine non son per te, / La bocca non si tocca, / Il nasino non è per te, / E nemmeno il mio décolleté, / Dentini, manine, boccuccia, / Giù la zampaccia!” (cfr. W. Gombrowicz, *Operetta*, cit., pp. 32-33).

Numerose allusioni a libri e opere famose (due becchini mascherati evocano *Hamlet*, i corteggiatori citano il catalogo del mozartiano *Don Giovanni*, la resurrezione della nuda Albertina ricorda la vicenda di Cristo)<sup>9</sup> sono inserite in un contesto volutamente estraneo e caotico; e ugualmente straniata appare la stilizzazione della pagina in chiave shakespeariana e drammatica:

“Efekty burzy, wichry, gromy, z początku raczej retoryczne, w drugim, a zwłaszcza w trzecim akcie, przechodzą w prawdziwą burzę. Sceny szekspirowskie trzeciego aktu niech będą patetyczne i tragiczne [...] Grom potężny. Wicher. Ciemność. [...] Ruiny zamku Himalaj. Ta sama sala, ale zruinowana. Ściany wywalone, troszkę mebli pozostało; stolik nakryty makatą, lampa stojąca, fotele... W głębi rumowiska. Wiatr hula, burza, przez wyrwy w murach widać niebo tajemnicze, ognie, błyski, łuny”;<sup>10</sup>

o in chiave fintamente pastorale e e idillica:

“(Wchodzą Szarm i Firulet w strojach sielskich, w kapeluszach słomkowych, z siatkami na motyle. Twarze podmalowane, kretyniczno-radosne, clownów)

Szarm i Firulet (*śpiewają*):

Hej, ha, motylek nakrapiany  
Jak chyżo mknie, ja za nim w lot!  
Hej, ha, motylek nakrapiany  
Ja za nim w lot, oj w lot!

Motyłku mój, nie umkniesz mi!  
W siateczkę mą ja złowię cię!  
Motyłku mój, choć chyżo mkniesz  
Siateczce mej nie umkniesz, nie!”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Si veda B. Schultze – J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza*, cit., p. 448.

<sup>10</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, cit., pp. 262-263, p. 335 e p. 337. Traduzione: “Effetti d’uragano, vento, lampi, alquanto retorici all’inizio, si trasformano al secondo e soprattutto al terzo atto in uragano reale. Occorre che le scene scespiriane del terzo atto siano patetiche e tragiche [...] Violento guizzo di fulmine. Vento. Oscurità [...] Tra le rovine del Castello Himalay. Il salone è in rovina, i muri sfondati. [...] Raffiche di vento, tempesta. Attraverso gli squarci del muro, si intravede un cielo misterioso, percorso da fuochi, bagliori, incendi” (cfr. Id., *Operetka*, cit., pp. 10-11 e pp. 71-72).

<sup>11</sup> Id., *Operetka*, cit., pp. 350-351. Traduzione: “(Entrano Agenore e Firulet, in abiti agresti. Hanno in testa cappelli di paglia. In mano delle reti per acchiappare le

La ricerca dell'autenticità originaria, in Gombrowicz, si scontra insomma con le convenzioni sociali, linguistiche e letterarie,<sup>12</sup> puntualmente evocate e parodizzate. Nasce di qui la vistosa finalità comica di *Operetka*, che sempre richiama un autore, un genere o una tradizione all'unico scopo di ironizzarli e respingerli,<sup>13</sup> combattendo all'ultimo sangue contro ogni forma cristallizzata dell'espressione.<sup>14</sup> Pensiamo ovviamente alla comicità che scatta ogni volta in presenza di una citazione più meno esplicita, ma anche a certi effetti di accumulazione e di contrasto che proprio la messa in scena teatrale del testo e le soluzioni di regia (stimolate dai suggerimenti forniti dallo stesso autore nei commenti e nelle didascalie) sono invitate a valor

---

farfalle. Visi truccati da clowns, soddisfatti da ebeti) / Agenore e Firulet (cantando): / Farfalletta variegata, / Vola, fuggi, ti prenderò! / Farfalletta variegata, / Prima o poi ti coglierò. // Farfalletta variegata, / Ti prenderò nella reticella, / A nulla ti serve d'essere bella, / Non sfuggirai alla reticella!" (cfr. Id., *Operetta*, cit., p. 81).

<sup>12</sup> Si veda J. Jarzębski, *Gombrowicz*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004, p. 60.

<sup>13</sup> Si veda Id., *Gombrowicz teatralny*, cit., p. 210.

<sup>14</sup> Si veda T. Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007, pp. 292-293.



ALICE BRAVIN

**LE ICONE E I MOSTRI. CITAZIONI SACRE  
NELL'ICONOGRAFIA DI UN BESTIARIO  
CONTEMPORANEO**

Poeta, prosatore, pittore, grafico, autore di installazioni, *performances* teatrali e musicali, Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007) è una delle figure più interessanti del movimento concettualista moscovita. Egli ha saputo sperimentare con i più disparati linguaggi, unendo intertesti diversi e facendoli dialogare in maniera anticonvenzionale. Pensate, osserva Prigov,

“ [...] если наша молодежь, вместо того, чтобы самозабвенно и бессознательно порождать новые, никому ненужные, неконвертируемые тексты, заинтересованно бы обратилась к нашей классике, было бы гораздо более пользы для обеих сторон.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> D. Prigov, *Evgenij Onegin Puškina. Predvedomlenie*, in Id., *Mesta. Svoe/čuzoe. Sobranie sočinenij v pjati tomach*, kurator proekta M. Lipoveckij, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019, p. 565. Traduzione: “ [...] se i nostri giovani invece che generare con abnegazione e inconsapevolezza testi nuovi, inconvertibili, che non servono a nessuno, si rivolgessero con interesse ai nostri classici, il vantaggio sarebbe maggiore per entrambe le parti” (le traduzioni, quando non indicato diversamente, sono dell'autrice).

L'artista contemporaneo non deve necessariamente produrre qualcosa di nuovo, ma è chiamato a proporre soluzioni inedite servendosi di materiali preesistenti, ponendosi in atteggiamento dialettico nei confronti di qualsiasi tradizione precedente e contribuendo a rinnovarla. Il ricorso alla citazione (sia essa esplicita o nascosta) rappresenta allora una delle strategie più produttive di Prigov, che nella sua arte attinge a disparate fonti, dai classici della letteratura nazionale come Aleksandr Puškin, alle sperimentazioni grafiche delle avanguardie del primo Novecento, senza dimenticare i segni e i simboli della cultura sovietica; modelli che vengono ripetuti, decontestualizzati e svuotati di senso. Ogni mito del passato e del presente, in tal modo, è sottoposto a un'operazione di capovolgimento, straniamento e decostruzione.

Curioso esempio di questo procedimento citazionale, applicato alla dimensione grafica, sono i lavori della serie *Bestiarij (Bestiario)*, realizzata nell'arco di tre decenni (dagli anni Settanta fino ai primi anni Duemila) e costituita da più di un centinaio di disegni a matita, penna a sfera, penna gel, acquarello e *gouache* su carta.<sup>2</sup> In queste immagini Prigov riprende il modello iconografico degli antichi bestiari medioevali, ma si riappropria anche di altre tradizioni artistico-culturali, in un raffinato intreccio di coordinate stilistiche ed estetiche che testimonia il carattere sincretico della sua arte:

---

<sup>2</sup> I disegni sono realizzati su fogli di 29,5 centimetri di altezza per 21 centimetri di lunghezza. Per le immagini della serie si veda *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Paboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija*, sostavitel' E. Dëgot', Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, pp. 118-123; *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, a cura di D. Ozerkov, Zürich, Barbarian Art Gallery, 2011, pp. 316-335; D. Prigov, *Monstry. Čudoviščnoe / Transcendentnoe*, kurator proekta M. Lipoveckij, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2017.

“Принцип конструирования этих бестий восходит, вполне очевидно, к древнейшим фратарно-племенным переживаниям зооморфных предков, к ритуалам и танцам со звериными масками, хвостами, крыльями и прочим. [...] Очевидно, эта древняя традиция проросла сквозь Грецию, Рим и объявилась уже специфическим жанром bestiaria в средневековье, столь богатом химерами и монстрами.”<sup>3</sup>

L'affinità con le incisioni dei bestiari è dichiarata, ma al tempo stesso l'autore utilizza massicciamente (nei soggetti, nei colori, nell'organizzazione dello spazio, nei simboli) ulteriori riferimenti culturali, tra i quali spicca l'iconografia ortodossa. L'arte, come dichiara l'autore, ha un rapporto stretto anche se indiretto con la sfera religiosa:

“ [...] искусство *par excellence* не занимается переживаниями и духовными проблемами. [...] искусство не занимается последними истинами, оно занимается предпоследними истинами. Оно готовит человека к этим последним истинам, которые могут быть рассеяны во всей деятельности человека, по-разному определяемые”;<sup>4</sup>

“ [...] последними истинами занимаются вероучители, основатели школ, эзотерических систем. Искусство – это школа предуготовления, промывания глаз и осознания, а дальше – шаг делает сам человек.”<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Id., *O Bestiarii*, in “Pastor”, I, 1992, p. 28. Traduzione: “Il principio costruttivo di queste bestie risale, com'è del tutto evidente, alle antiche esperienze fraterno-tribali degli antenati zoomorfi, ai rituali e alle danze con maschere, code, ali dalla forma animale e altro. [...] È evidente che la tradizione antica è cresciuta attraverso la Grecia e Roma e si è affermata ormai come il genere specifico del bestiario nel Medioevo, così ricco di chimere e mostri”. In questo saggio Prigov illustra i suoi modelli culturali di riferimento, i problemi di composizione e le soluzioni adottate, con un dettagliato elenco degli elementi presenti in ciascun ritratto.

<sup>4</sup> D. Prigov, *Kul'tura: zony vyživanija*, in “Bilingua”, 26 aprile 2007, all'indirizzo elettronico [www.polit.ru/article/2007/05/10/zony/](http://www.polit.ru/article/2007/05/10/zony/). Traduzione: “ [...] l'arte *par excellence* non si occupa di sofferenze e problemi spirituali. [...] l'arte non si occupa delle verità ultime, essa si occupa delle penultime verità. Prepara l'uomo a queste verità ultime che possono essere disseminate in tutta l'attività umana, determinabili in modo diverso”.

<sup>5</sup> Id., *Beseda s Olegom Kulikom*, in Id., *Mysli. Izbrannye manifesty, stat'i, interv'ju*, kurator proekta M. Lipoveckij, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2019, p. 102. Traduzione: “ [...] delle verità ultime si occupano i dottori della Chiesa, i fondatori di scuole, di sistemi esoterici. L'arte è una scuola di preparazione, di lavaggio degli occhi e della coscienza, il passo successivo lo compie l'uomo da solo”.

Sia pure rinunciando a un atteggiamento messianico o profetico, Prigov non esclude l'impiego dei modelli sacri e non a caso, intitolando un suo articolo *Vtoraja sakro-kuljarizacija* (*Seconda sacro-colarizzazione*), conia un neologismo che fonde due concetti antitetici e suggerisce il problematico rapporto fra arte contemporanea e religione. Se i modelli teologici hanno subito un processo di secolarizzazione culturale, diffondendosi fuori dai loro luoghi deputati, essi possono ora trasformarsi in oggetti artistici desacralizzati e tuttavia ricchi ancora di suggestioni preziose:

“ [...] не приходится рассчитывать на возникновение новой большой религии, либо значительной конфессии, выдвинувшей бы принципиально иную космологию и антропологию. Как раз наоборот, именно в пределах культуры, скорее, могут возникнуть какие-либо существенные идеи (ну, конечно, в рамках фундаментальных основ христианской культуры, которая и есть собственно культура в рассматриваемом нами аспекте исторического становления). Именно эти идеи, постулаты, максимы могут стать внеэстетическим пределом художественных устремлений и активности, если не трансцендентным, то вынесенным за границы чисто художественных проблем – что я, собственно, и хотел метафорически обозначить как ‘Вторая сакрализация’. В то же самое время, выявление, деконструкция и объективация внутреннего пафоса и амбиций современного искусства быть квазирелигией можно было бы назвать ‘Второй секуляризацией’.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Id., *Vtoraja sakro-kuljarizacija*, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, I, 1996, p. 224. Traduzione: “ [...] non si deve contare sulla nascita di una nuova grande religione o di una confessione importante che proponga una cosmologia e un'antropologia totalmente diverse. Al contrario, invece, proprio nell'ambito della cultura possono sorgere più probabilmente alcune idee sostanziali (chiaramente entro i confini delle basi fondamentali della cultura cristiana, che è in senso proprio cultura nell'aspetto del divenire storico da noi considerato). Proprio tali idee, postulati, massime possono divenire il limite extra-estetico dei tentativi e dell'attività artistici; se non un limite trascendente, per lo meno portato oltre i confini dei problemi puramente artistici. Cosa che io, in sostanza, ho voluto metaforicamente indicare come ‘Seconda sacralizzazione’. Al contempo, la manifestazione, la decostruzione e l'oggettivazione del pathos interno e delle ambizioni dell'arte contemporanea a diventare una quasi-religione potrebbero essere chiamati ‘Seconda secolarizzazione’”.

## 1. *I soggetti*

Prigov recupera dunque l'apparato iconografico del bestiario medievale e rappresenta nei suoi disegni – in uno spazio irreali, un vero e proprio sistema di segni araldici, carico di oggetti e figure geometriche – personaggi contemporanei o del passato ritratti nelle sembianze di strani mostri: fanno parte di questa originale galleria artisti (i concettualisti Il'ja Kabakov e Lev Rubinštejn, Vasilij Kandinskij, Marcel Duchamp, lo stesso Prigov), scrittori (Nikolaj Gogol', William Shakespeare, William Blake), personaggi storici e politici (Cleopatra, Margaret Thatcher, Michail Gorbačëv, Boris El'cyn, Vladimir Putin) e molti altri:

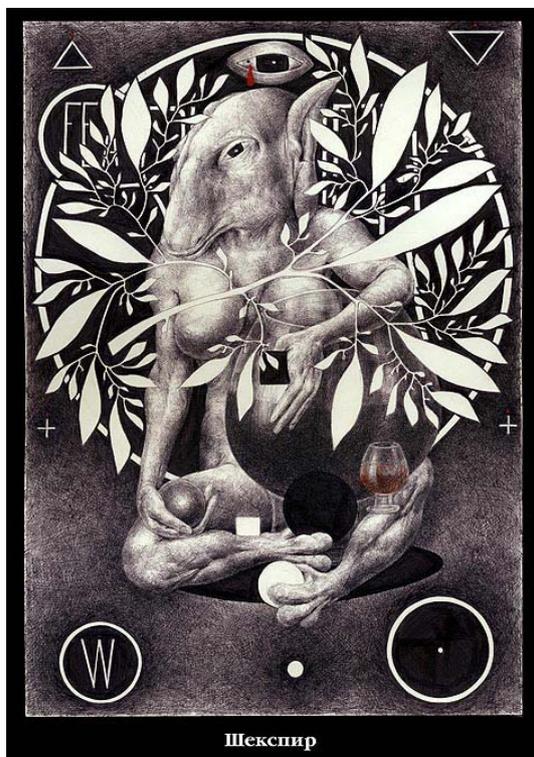
“На рисунках изображены портреты вполне конкретных персонажей – известных исторических деятелей, деятелей культуры, просто моих друзей или же людей, возжелавших оказаться в этом славном ряду. Понятно, что это не обыденные, а, так сказать, метафизические, небесные портреты, перво-изображения персонажа, обладающего всем набором элементов, дающих ему возможности в дальнейшем, в реальности, явиться во всевозможных звериных и человеческих обличьях.”<sup>7</sup>

In questi “ritratti metafisici”, per i quali il principio di somiglianza non viene in alcun modo rispettato, i mostri sono raffigurati attraverso una combinazione di elementi zoomorfi e antropomorfi. Le creature hanno proboscidi, becchi, arti simili a zampe o ad ali angeliche, ma rivelano al tempo stesso dei tratti umani, volti, mani, braccia, piedi, mentre gli organi sessuali sono spesso presenti entrambi (come nel ritratto di Gertrude Stein),

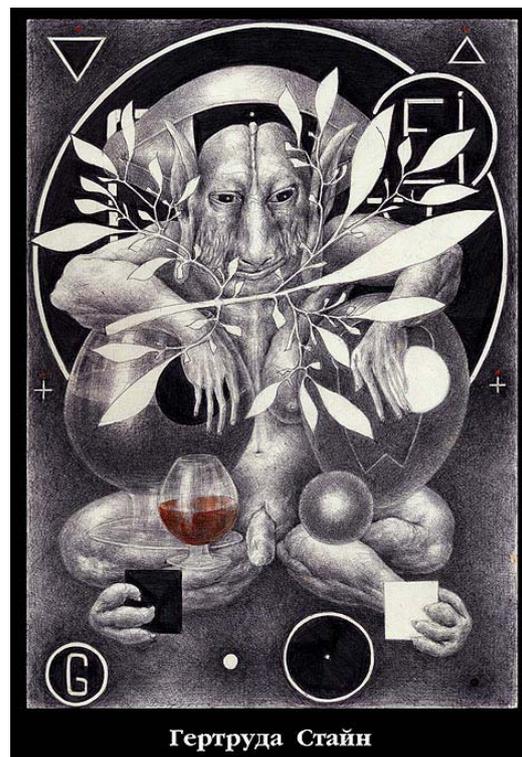
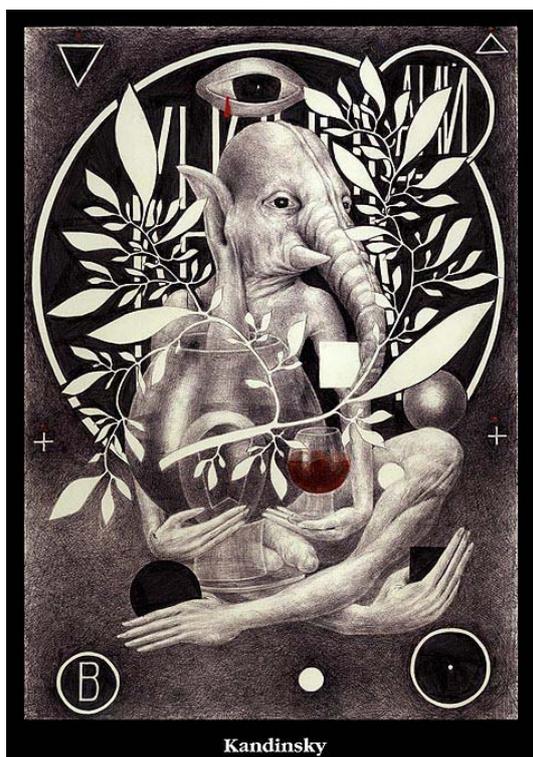
---

<sup>7</sup> D. Prigov, *Pro zverej i pro čaši*, in Id., *Mysli. Izbrannye manifesty, stat'i, interv'ju*, cit., p. 665. Traduzione: “Nei disegni sono raffigurati i ritratti di persone assolutamente concrete, di famosi personaggi storici, uomini di cultura, di miei amici o di chiunque abbia fortemente desiderato rientrare in questa celebre galleria. È chiaro che non si tratta dei soliti ritratti ma di ritratti metafisici, celesti: essi sono la rappresentazione prima del personaggio, in possesso di tutta una serie di elementi che gli danno la possibilità in futuro, nella realtà, di comparire in tutti i possibili aspetti animaleschi e umani”. Si veda M. Jampol'skij, *Novaja antropologija kak novaja zoologija*, in *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, cit., pp. 152-175.

quasi a suggerire delle creature androgine, quasi antecedenti una primitiva separazione di genere.



*William Shakespeare e Margaret Thatcher*



*Vasilij Kandinskij e Gertrude Stein*

Nelle icone della pittura religiosa russa era particolarmente diffusa la raffigurazione di mostri, serpenti e draghi che rappresentavano le forze del male e del peccato, sempre sconfitte da un santo mediatore della potenza divina. A questi demoni si attribuivano tratti sia antropomorfi che zoomorfi, spesso richiamando la figura classica del satiro o del fauno, ma talvolta anche le ali in ricordo dell'originaria natura angelica di simili creature demoniache.<sup>8</sup> La raffigurazione insieme bestiale, umana e angelica è fedelmente ripresa da Prigov per disegnare i suoi mostri.

## 2. I colori

L'artista recupera al tempo stesso i valori cromatici della tradizione iconografica e il loro significato allegorico:

“Черный и красный совместно с белым являются основными цветами метафизических систем. Черный символизирует тайну (mystery); белый – излучение, энергия; красный – жизнь (vita). Кстати, три этих цвета были основными цветами русского авангарда начала XX века.”<sup>9</sup>

Nero, bianco e rosso: sono proprio questi i colori ‘metafisici’ usati nei ritratti del *Bestiarij*. Il bianco e il nero rendono gli effetti di luce e ombra, illuminando gli spazi verso i quali lo spettatore deve rivolgere lo sguardo e mettendo in campo un contrasto allegorico poiché, osserva Prigov, “рисунки и есть в самом общем смысле просто борьба тьмы и

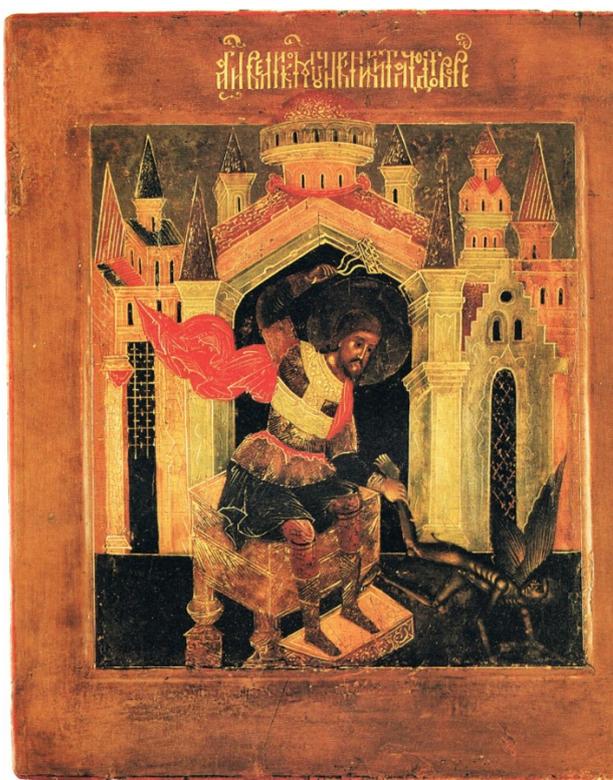
---

<sup>8</sup> Si veda C. De Lotto, *Arte Leggende Miracoli. Leggere l'icona*, Padova, Bucciari, 1992.

<sup>9</sup> D. Prigov, *Pro zverej i pro čaši*, cit., p. 666. Traduzione: “Il nero e il rosso rappresentano, uniti al bianco, i principali colori dei sistemi metafisici. Il nero simboleggia il mistero (*mystery*); il bianco la radiazione, l'energia; il rosso la vita (*vita*). Va detto che questi tre colori erano i fondamentali colori dell'avanguardia russa di inizio Novecento”.

света, в переводе на нравственно-метафизический словарь – борьба добра и зла”.<sup>10</sup> Alcuni particolari, invece, sono distinti dal colore rosso che spicca sullo sfondo in bianco e nero del disegno:

“Глаз над головой персонажа – сверхчеловеческое видение, одновременно присутствие высшего начала, отмеченного также красной точкой над глазом; красная слеза – знак сострадания и одновременно полноты, покоя в движении. [...] Красные кружочки над крестами – свидетельство высшей легитимации.”<sup>11</sup>



*San Giorgio e il drago* (Russia Centrale, XVIII sec.) e *San Niceta e il demonio* (Kostroma, XVII sec.)

<sup>10</sup> Id., *O Bestiarii*, cit., p. 27. Traduzione: “un disegno è, nel senso più generale, semplicemente la lotta di tenebre e luce, tradotta in termini moral-metafisici in lotta tra bene e male”.

<sup>11</sup> D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., pp. 29 e p. 31. Traduzione: “L’occhio sopra la testa del personaggio: la visione sovraumana, e al contempo la presenza di un principio superiore, sottolineato anche dal punto rosso sopra l’occhio; la lacrima rossa è segno di compassione e insieme di pienezza, di pace in movimento. [...] Piccole sfere color rosso sopra le croci: testimonianza di una legittimazione superiore”.

Oltre a rappresentare i fondamentali colori dell'avanguardia russa (impiegati per esempio nei dipinti suprematisti di Kazimir Malevič, imprescindibile modello per Prigov), nero, bianco e rosso sono anche i colori che descrivono in alchimia gli stadi di trasmutazione della materia (*nigredo*, *albedo* e *rubedo*)<sup>12</sup> e sono al tempo stesso i tre colori fondamentali delle icone.<sup>13</sup> Questi capolavori dell'arte religiosa russa esibiscono infatti una straordinaria tecnica cromatica che rimanda ai due piani dell'esistenza umana, quello terreno e quello ultraterreno, espressi attraverso la plurisignificante simbolica del colore.<sup>14</sup> Il bianco, allora, rappresenta la purezza e l'equità ma anche la morte (bianche sono le fasce che avvolgono i corpi di Lazzaro e di Cristo), il nero raffigura la notte e gli inferi, il verde e il blu simboleggiano la dimensione terrena, mentre il rosso porpora è l'emblema della fede, del martirio e della passione, nonché il segno dell'amore divino e del mondo trascendente.<sup>15</sup> Un ruolo importante spetta infine all'oro solare, simbolo per eccellenza della divinità e dell'eternità, utilizzato dunque per colorare le vesti di Cristo, di Santa Sofia ovvero Sapienza Divina e della Madonna, ma anche per indorare le ali degli angeli, le cime degli alberi del Paradiso, le cupole delle chiese.<sup>16</sup> Riappropriandosi di questa tradizione iconografica, per evidenziare alcuni elementi dei suoi ritratti Prigov sceglie il colore rosso, che indica una

---

<sup>12</sup> Nella realizzazione del *Bestiario* Prigov attinge a piene mani alla tradizione ermetico-alchemica, sia nell'uso del colore che nell'impiego di determinate figure geometriche (cerchio, triangolo, quadrato) e di simbologie specifiche (l'uovo).

<sup>13</sup> Si veda D. Prigov, *Fantomy installacij*, in Id., *Mysli. Izbrannye manifesty, stat'i, interv'ju*, cit., pp. 686-687.

<sup>14</sup> Si veda E. Trubeckoj, *L'icona: contemplazione nel colore*, in Id., *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, con una nota di E. Ternovskij, presentazione di G. Valentini, traduzione di P. Cazzola, Milano, La Casa di Matriona, 1977, p. 50.

<sup>15</sup> Si veda M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 207.

<sup>16</sup> Si veda E. Trubeckoj, *L'icona: contemplazione nel colore*, cit., pp. 52-53.

particolare energia vitale e allude, nello spazio edel disegno, a una superiore legittimazione metafisica.

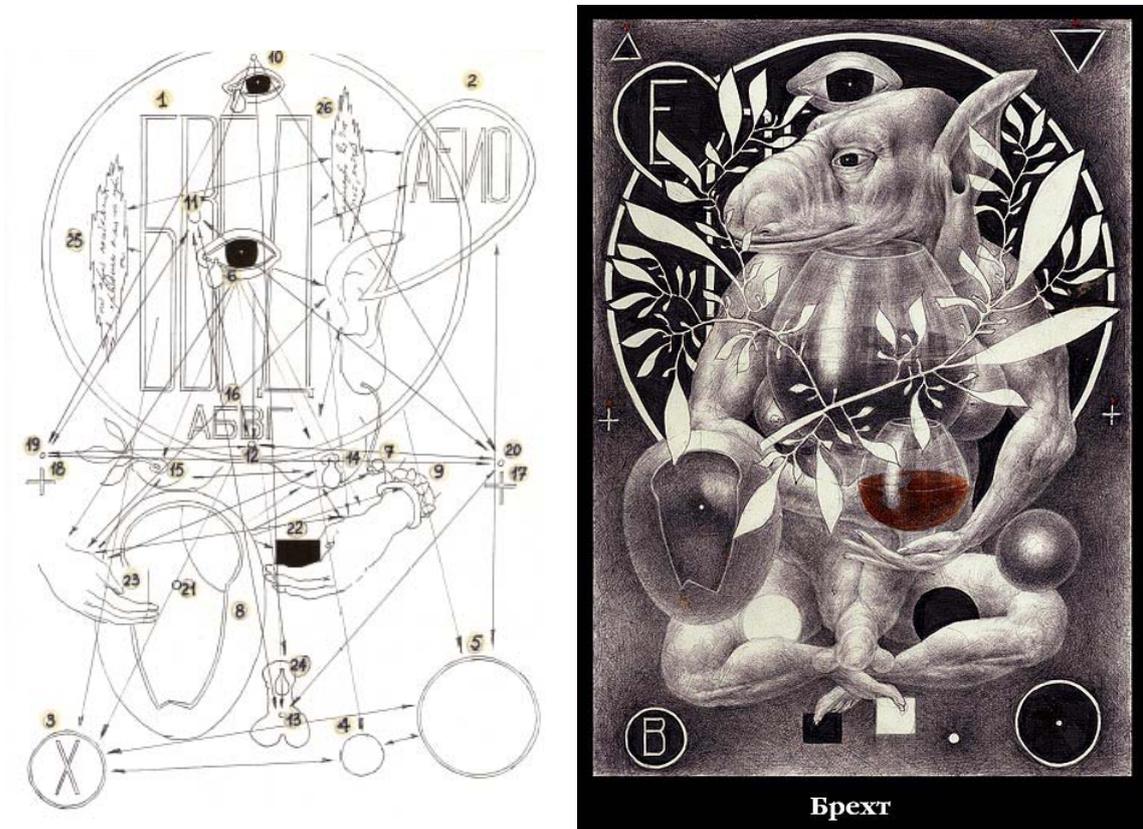


*Santa Sofia Sapienza divina* (scuola di Mosca, XVIII sec.)

### 3. *Lo spazio*

Tutti i disegni del *Bestiarj* sono realizzati secondo uno schema compositivo ben definito in precedenza: al centro del disegno sta il personaggio, alle sue spalle è una grande sfera, all'interno della quale è collocato un occhio; sul lato superiore, ai lati destro e sinistro, ci sono due triangoli neri dal contorno bianco in posizione inversa; ci sono due triangoli in posizione inversa, a indicare il principio maschile e quello femminile; ad essi corrispondono sul lato inferiore due sfere, una delle quali contiene

l'iniziale del nome del personaggio ritratto; infine due piccole croci greche ai lati del disegno marcano i limiti della figura.<sup>17</sup>



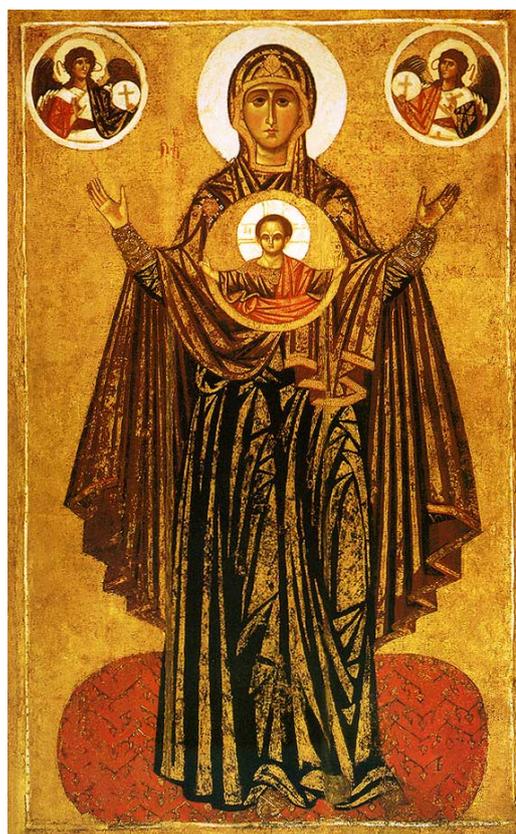
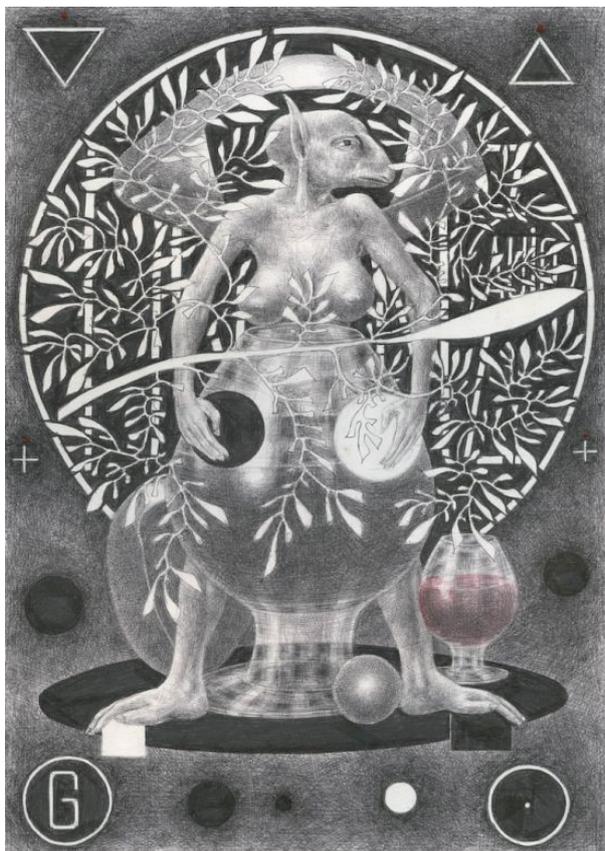
*Schema del disegno ideale della serie "Bestiarij" e Bertold Brecht*

Anche questa organizzazione spaziale è mutuata dalle icone ortodosse, dove ogni cosa occupa una posizione ben precisa e dove la ricerca di un rapporto armonico tra gli elementi costituisce un momento importante nella realizzazione di un soggetto. Le icone si distinguono inoltre per una prospettiva non illusionistica, la cosiddetta prospettiva rovesciata,<sup>18</sup> fondata sulla simmetria e sulla bidimensionalità per rappresentare un mondo ideale e incorruttibile, astratto più che corporeo. Si

<sup>17</sup> Si veda D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., p. 31.

<sup>18</sup> Gli elementi dell'icona sono in contraddizione con le regole della prospettiva lineare, poiché il punto focale non è l'occhio esterno dell'osservatore ma i soggetti raffigurati. Si veda P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Gangemi, 1990, pp. 73-135.

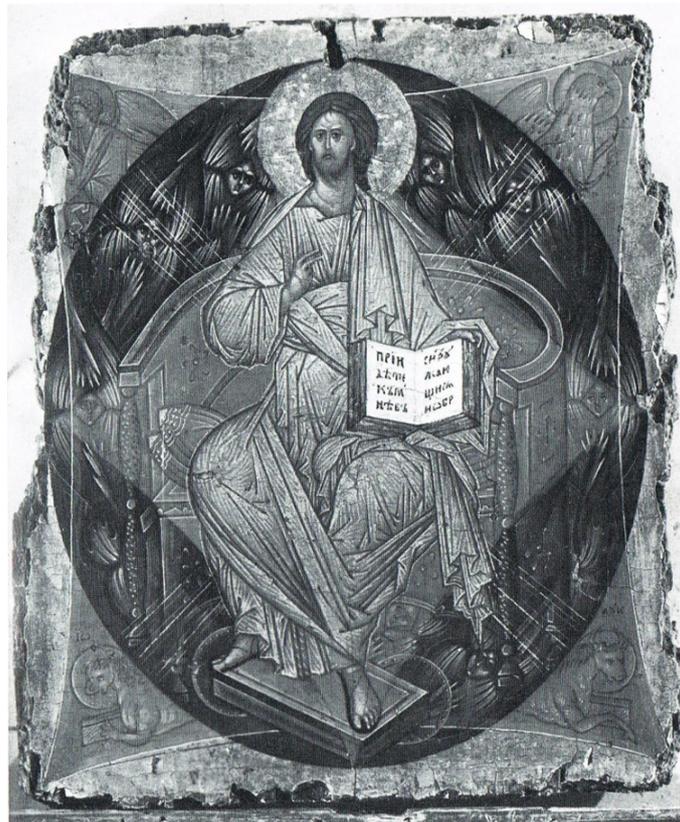
confronti per esempio un disegno senza titolo di Prigov con la maestosa icona della *Vergine del Segno o Grande Panagia*, dove entrambe le figure sono in posizione eretta, in piedi al centro del quadro:



*Ritratto del "Bestiarij" (senza nome) e Vergine del Segno o Panagia di Jaroslavl'*  
(Mosca, XII sec.)

Le braccia della Vergine, in atteggiamento orante, aperte e simmetricamente levate, convergono verso due cerchi; quelle del mostro, invece, sono rivolte verso il basso e reggono due sfere. Il limite superiore dell'icona è segnalato dai due cerchi profilati di bianco con ritratti gli arcangeli Michele e Gabriele che mostrano il monogramma di Cristo (a sua volta inserito in un cerchio bianco); le sfere in alto corrispondono alle estremità del tappeto in basso; nel ritratto di Prigov sul lato superiore del foglio troviamo due triangoli e su quello inferiore due sfere, e il mostro poggia, proprio come Maria, su una base dalla forma ellittica. Il volto della

Vergine, raccolto dal mantello rosso, è circondato da un'aureola bianca; in maniera speculare il capo della creatura mostruosa ha dietro a sé un enorme occhio. Maria ha sul petto un medaglione rotondo con Cristo fanciullo che apre le braccia in gesto benedicente; il mostro abbraccia invece un calice e dietro a lui sta un enorme cerchio. Se proprio questa figura geometrica torna frequente nelle icone, a indicare l'isolamento della santità contrapposta alla dimensione umana,<sup>19</sup> in Prigov il cerchio, una sorta di aureola o di sfera, evoca inconfondibilmente la mandorla mistica dell'iconografia cristiana.



*Cristo Pantocratore (Mosca, XV sec.)*

---

<sup>19</sup> Si veda M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, cit., p. 186.

Il ritratto di Èrik Bulatov, artista contemporaneo russo annoverato fra i fondatori della *soc-art*, ricorda infine un ulteriore modello figurativo (quello di Cristo in trono) che ha ispirato innumerevoli icone come quella di Novgorod qui raffigurata. Entrambe le figure sono sedute: Cristo poggia su un trono dalla forma semicircolare, mentre alle spalle del mostro di Prigov ritroviamo una circonferenza a incorniciarlo; il *Vangelo* color porpora, appoggiato sulla gamba sinistra di Gesù, è sostituito nel ritratto da una coppa che contiene un liquido rosso, collocata sulla gamba sinistra di Bulatov:



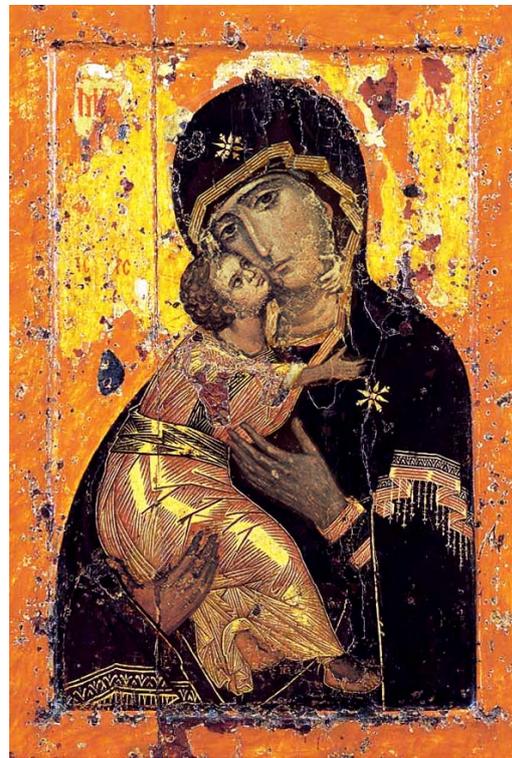
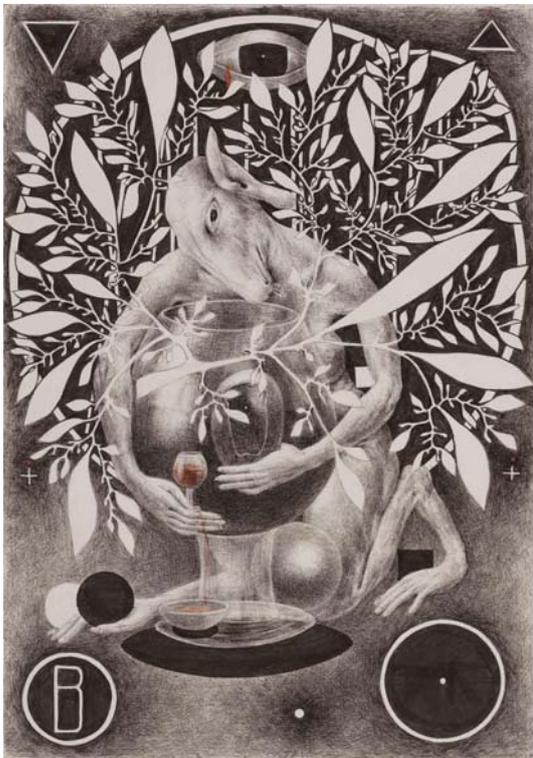
*Èrik Bulatov e Cristo in trono (Novgorod, XV sec.)*

#### 4. I simboli

Lo stretto rapporto del *Bestiarij* con l'iconografia ortodossa, incarnazione dell'identità nazionale russa, è confermato dall'impiego di un ampio apparato simbolico. La simbologia religiosa attribuisce da sempre

all'uovo, per esempio, un significato di nascita, trasformazione e resurrezione; e se il ventre nelle icone mariane ricorda la forma dell'uovo rinviando alla procreazione e insieme al riparo della vita, anche nei disegni di Prigov la posizione dell'uovo richiama quella del Bambino abbracciato a Maria:

“Яйцо – символ первичной космологической субстанции; пустое яйцо означает, что акт творения произошел и превалирует значение личного убежища, жилища, приватизации космоса.”<sup>20</sup>



*Velimir Chlebnikov e Madonna di Vladimir (Mosca, XIII sec.)*

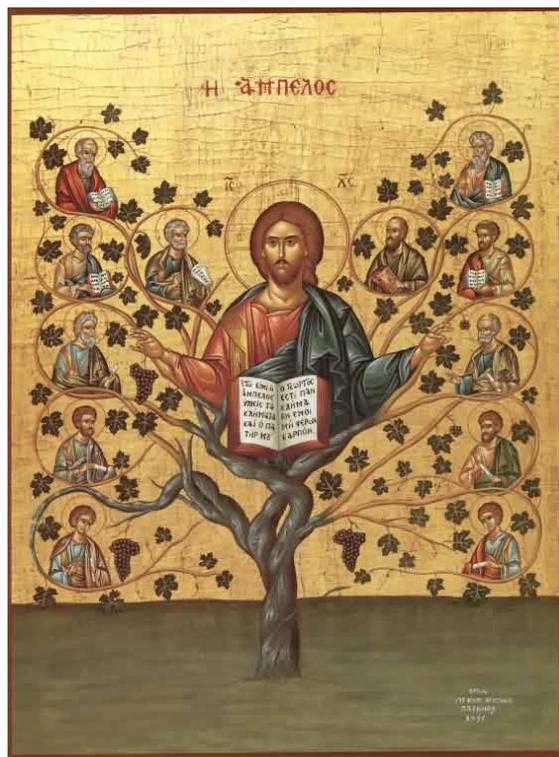
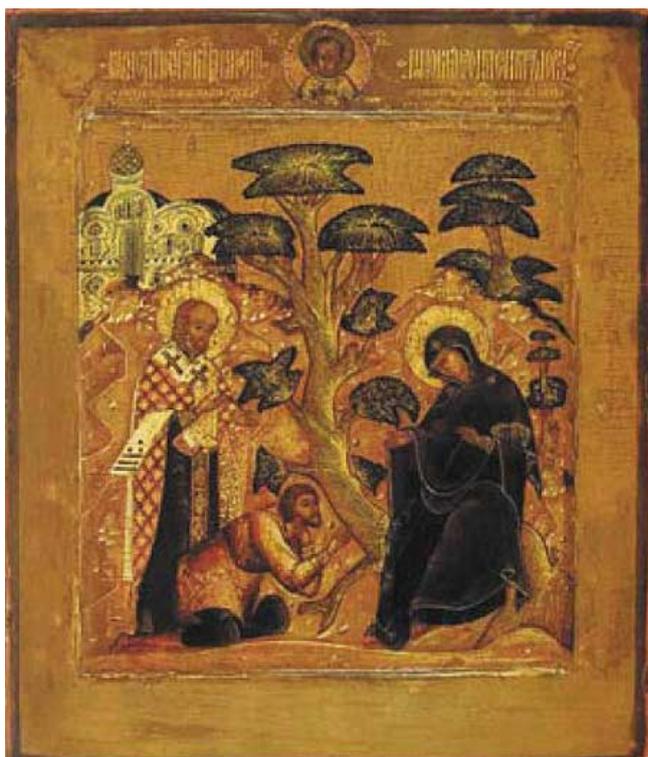
Analoga è la valenza del calice. Al pari del vino o sangue di Cristo nell'Ultima Cena, segno supremo della presenza divina nella realtà umana

---

<sup>20</sup> D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., p. 29. Traduzione: “L'uovo: simbolo della sostanza cosmologica iniziale; l'uovo vuoto sta a significare che l'atto di creazione è avvenuto e prevale il significato di rifugio personale, di abitazione, di privatizzazione del cosmo”.

secondo la tradizione cristiana, il liquido in esso contenuto è emblema di vita e mistero:

“Две чаши – с черным наполнением и красным – обозначают сосуды жизни и тайны. Сосуды разной конфигурации и различного материала из древности являются ритуальными предметами с ритуальным наполнением.”<sup>21</sup>



*Madre di Dio della conversazione (Russia Centrale, XVII sec.) e Modello iconografico Cristo albero della vita*

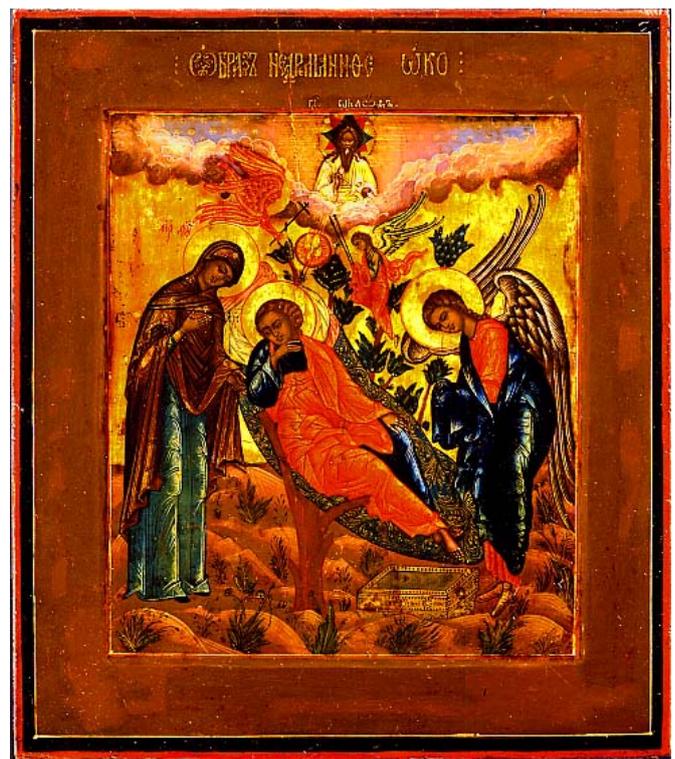
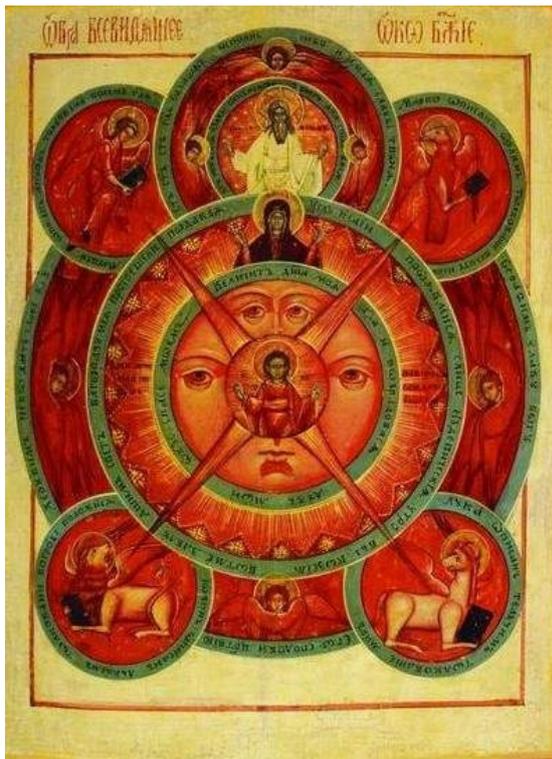
E accanto all’uovo e al calice, anche la vegetazione lussureggiante allude nei disegni alla figura dell’albero, simbolo di fertilità e vita nell’iconografia ortodossa, nonché mitica rappresentazione del cosmo:

“Растения, заполняющие большое пространство рисунка, обозначают просто цветение, асте, высшую точку и степень цветения, расцвета личности.”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Id., *Pro zverej i pro čaši*, cit., p. 666. Traduzione: “I due calici, con un liquido nero o rosso, simboleggiano i contenitori della vita e del mistero. Contenitori di diversa forma e materiale rappresentano fin dall’antichità oggetti rituali con un contenuto rituale”.

Quasi tutti i disegni del *Bestiarij* contengono la figura stilizzata di un occhio, collocato al centro in alto e alle spalle del personaggio ritratto; realizzato in bianco e nero, esso è solitamente distinto da una lacrima rossa che scende dall'angolo destro. È questo un enorme occhio isolato che fissa il personaggio del disegno e insieme lo spettatore, catturando chi guarda e chi è guardato:

“Глаз над головой персонажа – сверхчеловеческое видение, одновременно присутствие высшего начала, отмеченного также красной точкой над глазом; красная слеза – знак сострадания и одновременно полноты, покоя в движении.”<sup>23</sup>



*L'occhio di Dio che tutto vede* (XIX sec.) e *Salvatore Occhio che veglia* (Mosca, XIX sec.)

<sup>22</sup> Ivi, p. 667. Traduzione: “Le piante, che occupano un grande spazio nel disegno, simboleggiano semplicemente la fioritura, l’*acme*, il punto e livello più elevato di fioritura, di rigoglio della persona”.

<sup>23</sup> Id., *O Bestiarii*, cit., p. 29. Traduzione: “L’occhio sopra la testa del personaggio: la visione sovraumana, e al contempo la presenza di un principio superiore, sottolineato anche dal punto rosso sopra l’occhio; la lacrima rossa è segno di compassione e insieme di pienezza, di pace in movimento”.

Prigov prende a prestito il mitologema dell'occhio che tutto vede, caro alla tradizione iconografica russo-ortodossa e simbolo dell'onniveggenza divina: nei suoi ritratti, non a caso, esso occupa la medesima posizione che ha nelle icone la raffigurazione dello Spirito Santo o Dio, e rappresenta la dimensione trascendente ma anche l'occhio del potere.<sup>24</sup>

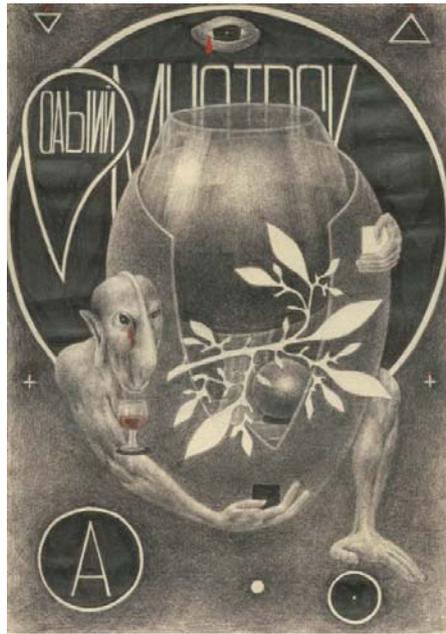
Nel *Bestiarij*, infine, sono presenti dei caratteri latini o cirillici che corrispondono alle iniziali del personaggio raffigurato e consentono di identificarlo. Nel ritratto di Andrej Monastyrskij (un collega concettualista di Prigov), ad esempio, la lettera A in basso a sinistra è l'iniziale del nome, le lettere nella nuvoletta che esce dalla bocca (ОАЫЙЙ) sono le vocali del cognome, mentre quelle alle spalle del personaggio (МНСТРСК) sono le consonanti del cognome.

“За спиной персонажа в белом как бы плавающем нецентрированном кольце – согласные буквы фамилии персонажа, как бы основа, почва, твердость и уверенность в возможности. [...] В маленьком кольце, выходящем из рта персонажа, – гласные буквы его фамилии – огласовка, как бы дыхание, анимация, полет, движение, жизнь. [...] В кольце же слева снизу – начальная буква имени персонажа – возможность дальнейшего разворачивания в полное имя, в персону.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Si veda C. Mundt, “My vidim ili vidjat nas?”: vlast' vzgljada v iskusstve D. A. Prigova, in *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*. Sbornik statej i materialov, pod redakciej E. Dobrenko e. a., Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010, pp. 655-667.

<sup>25</sup> D. Prigov, *O Bestiarii*, cit., p. 29. Traduzione: “Dietro la schiena del personaggio in un anello bianco non centrato e quasi in movimento sono le lettere consonanti del cognome del personaggio: una sorta di fondamento, di suolo, di fermezza e certezza nella possibilità. [...] In un piccolo anello che esce dalla bocca del personaggio sono le vocali del suo cognome: la vocalizzazione, una sorta di respiro, animazione, volo, movimento, vita. [...] In un anello in basso a sinistra, infine, sta la lettera iniziale del nome del personaggio: la possibilità di uno sviluppo futuro nel nome completo, nella persona”.



*Andrej Monastyrskij*

Questa pratica, ancora una volta, richiama l'iconografia ortodossa, dove le scritte e i monogrammi (spesso entro sfere o cerchi) permettono di identificare i nomi o le allusioni ai personaggi sacri, come il monogramma di Cristo Pantocratore (IC XC) tenuto in mano dagli arcangeli Michele e Gabriele.



*Gli arcangeli Michele e Gabriele (Tver', XVI sec.)*

Con questo lavoro, in conclusione, Prigov cerca di ricostituire – lungo un filo teso fra i secoli – il legame tra antico e moderno, passato e presente. Gli stilemi dell’iconografia tradizionale, tuttavia, non sono citati come elementi sacri portatori del messaggio cristiano, ma separati dal contesto religioso d’origine e secolarizzati, trasformati in categoria della cultura. Nella serie *Bestiarij* l’artista riutilizza un intero sistema di riferimenti convenzionali pronti all’uso, riconducibili in particolare all’iconografia ortodossa che incarna i valori e l’identità russa. Tali riferimenti rappresentano una sorta di archetipo primigenio: omaggio straniato all’antica tradizione (che non tradisce tuttavia nessun intento dissacrante), ma anche richiamo a simboli atemporalmente e immobili che non si legano a determinati periodi storici ma sono parte integrante della coscienza nazionale. In questo senso, allora, il *Bestiarij* è squisitamente moderno, anzi post-moderno, con la sua struttura aperta e assolutamente priva di gerarchia. Se infatti le tavole delle icone, con i loro personaggi sacri, componevano nella visione maestosa dell’iconostasi una forma architettonica rigorosa e unitaria come immagine complessiva dell’ordine celeste; i ritratti di Prigov, al contrario, non sono correlati fra loro e non rimandano a un insieme chiuso e armonico: essi dipendono da uno schema compositivo fisso idealmente destinato a ripetersi all’infinito, per rappresentare qualsiasi personaggio, chiunque abbia il desiderio di entrare in questa celebre galleria.



MATTIA MANTELLATO

## **CITAZIONI E ALLUSIONI CORPOREE IN UN BALLETO DI PETR ZUSKA**

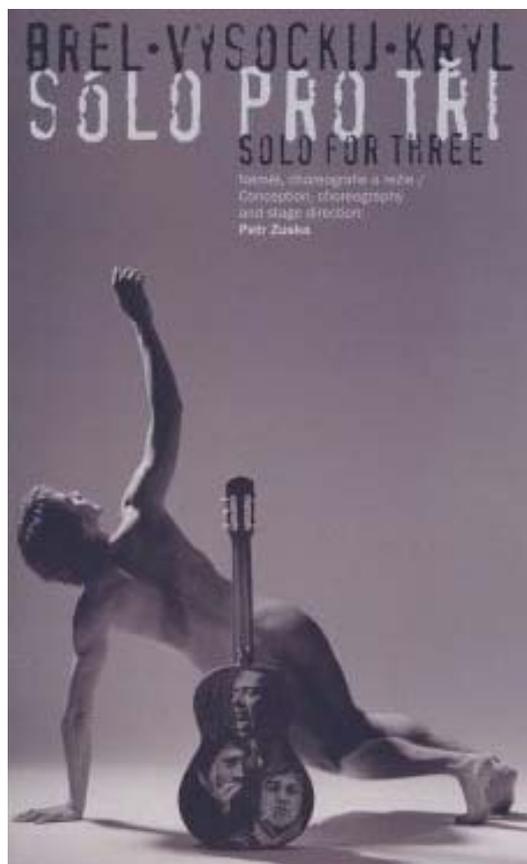
Il mondo di Tersicore, la musa della danza, ha sempre cercato di tradurre i testi scritti in un sistema diverso, etereo e tacito, visibile e concreto, disegnando una fitta rete di corrispondenze fra parole e movimenti, linguaggio corporeo e linguaggio verbale.<sup>1</sup> Il rapporto fra danza e letteratura, in particolare, ha un ruolo importante in alcune sperimentazioni della coreografia contemporanea che mirano a mettere in scena la parola detta, gridata o sussurrata, annullando così il silenzio che la concezione puramente visiva del balletto classico e accademico aveva imposto.

La traduzione gestuale della parola, mediante un calcolato sistema di citazioni e allusioni coreografiche, trova una realizzazione esemplare nel lavoro di Petr Zuska (nato nel 1968), direttore della principale compagnia di balletto della Repubblica Ceca e ben noto per il brillante adattamento di

---

<sup>1</sup> Si veda M. Pasi, *La Danza e il Balletto. Guida storica dalle origini a Béjart*, Firenze, Giunti, 1983.

alcuni balletti della tradizione coreutica come *Romeo e Giulietta* o *Lo Schiaccianoci*. Nel 2007 Zuska allestisce per il Teatro Nazionale di Praga l'opera-balletto *Sólo pro tři* (*Assolo per tre*), mescolando in un esperimento originale le vite e i testi di tre diversi cantautori degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso: il belga Jacques Brel, il russo Vladimir Vysockij e il ceco Karel Kryl, tutti e tre morti giovani e accomunati da ideali di tolleranza e libertà. Le loro canzoni di protesta esprimono infatti lo stato d'animo di un'intera generazione europea, sconvolta dalla barbarie della guerra e smarrita nei meandri di una società in preda a una crisi epocale. Queste tre figure entrano in dialogo nella coreografia di Zuska, che le unisce insieme senza tuttavia rinunciare ad esprimere con il linguaggio della danza i loro temi personali, alternando momenti più vicini alla lettera dei testi ad istanze più astratte affidate al movimento corporeo.



Locandina dello spettacolo *Sólo pro tři* (Národní divadlo Praha, 2007)

Tra le canzoni che Zuska inserisce nella sua rielaborazione coreografica, *Nevidomá Dívka (La ragazza che non vede)* composta da Karel Kryl nel 1969, è una delle più suggestive e illustra bene la strategia adottata dal coreografo per sottolineare le corrispondenze fra tessuto verbale del testo e tessuto visivo-corporeo della danza:

“V zahradě za cihlovou zídkou,  
popsanou v slavných výročích,  
sedává na podzim na trávě před besídkou  
děvčátko s páskou na očích.

Pohádku o mluvícím ptáku  
nechá si přečíst z notesu,  
pak pošle polibek po chmýří na bodláku  
na vymyšlenou adresu.

Prosím vás, nechte ji, ach, nechte ji,  
tu nevidomou dívku,  
prosím vás, nechte ji si hrát,  
vždyť možná hraje si na slunce s nebesy,  
jež nikdy neuvidí, ač ji bude hřát.

Pohádku o mluvícím ptáku  
a o třech zlatejch jabloních,  
a taky o lásce, již v černých květech máku  
přivezou jezdcí na koních.

Pohádku o kouzelném slůvku,  
jež vzbudí všechny zakleté,  
pohádku o duze, jež spává na ostrůvku,  
na kterém poklad najdete.

Prosím vás, nechte ji, ach, nechte ji,  
tu nevidomou dívku,  
prosím vás, nechte ji si hrát,  
vždyť možná hraje si na slunce s nebesy,  
jež nikdy neuvidí, ač ji bude hřát.

V zahradě za cihlovou zídkou,  
popsanou v slavných výročích,  
sedává na podzim na trávě před besídkou  
děvčátko s páskou na očích.

Rukama dotýká se květů  
a neruší ji motýli,

jen trochu hraje si s řetízkem amuletu,  
jen na chvíli.

Prosím vás, nechte ji, ach, nechte ji,  
tu nevidomou dívku,  
prosím vás, nechte ji si hrát,  
vždyť možná hraje si na slunce s nebesy,  
jež nikdy neuvidí, ač ji bude hřát.”<sup>2</sup>

La drammaturgia di Zuska può esplicitare un rimando verbale preciso, diventando una vera e propria citazione ‘corporea’ del testo, ma può anche veicolare dei significati nuovi mediante allusioni o suggestioni analogiche e perfino proporre una personale interpretazione del testo, in una sorta di complementarità fra i due diversi sistemi di segni.<sup>3</sup> Prenderemo in esame dapprima l’impostazione generale di questa parte del balletto,

---

<sup>2</sup> K. Kryl, *Nevidomá Dívka*, in *Kniška Karla Kryla*, Praha, Mladá fronta, 1990, pp. 64-65. Traduzione: “In un giardino dietro a un muro di mattoni, / scarabocchiato in anniversari famosi / siede sull’erba autunnale davanti a un pergolato / una ragazza con una benda sugli occhi. // Una favola su un uccellino parlante / si lascia leggere da un diario, / poi fa volare un bacio con i soffioni di un fiore / verso un indirizzo inventato. // Per favore, lasciatela stare, ah, lasciatela stare / quella ragazza che non vede, / vi prego di lasciarla giocare, / forse sta giocando con le nuvole al sole, / che non vedrà mai sebbene la scaldi. // Una favola su un uccellino parlante / e su tre meli d’oro, / e anche sull’amore, portato su neri papaveri / da messaggeri a cavallo. // Una favola su parole fatate / che risveglierà tutti gli incantati, / una favola su un arcobaleno che dorme in un’isola / in cui potrete trovare un tesoro. // Per favore, lasciatela stare, ah, lasciatela stare / quella ragazza che non vede, / vi prego di lasciarla giocare, / forse sta giocando con le nuvole al sole, / che non vedrà mai sebbene la scaldi. // In un giardino dietro a un muro di mattoni, / scarabocchiato in anniversari famosi / siede sull’erba autunnale davanti a un pergolato / una ragazza con una benda sugli occhi. // Con le sue mani tocca fiori / e le farfalle non la disturbano, / gioca solo un po’ con la catenina di un amuleto, / solo per poco. // Per favore, lasciatela stare, ah, lasciatela stare / quella ragazza che non vede, / vi prego di lasciarla giocare, / forse sta giocando con le nuvole al sole, / che non vedrà mai sebbene la scaldi” (la traduzione è dell’autore).

<sup>3</sup> Si veda A. Maiorani, *Making Meaning Through Movement: A Functional Grammar of Dance Movement*, in *Mapping Multimodal Performance Studies*, Edited by M. G. Sindoni, J. Wildfeuer and K. L. O’Halloran, London & New York, Routledge, 2017, pp. 39-60 e T. D. Royce, *Intersemiotic Complementarity: A Framework for Multimodal Discourse Analysis*, in *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*, Edited by T. D. Royce & W. L. Bowcher, New York, Lawrence Erlbaum & Associated, 2007, pp. 63-109.

esaminando poi più da vicino la traduzione coreografica della prime tre strofe della canzone di Kryl.



Zuzana Susová e Alexandre Katsapov in *Nevidomá Dívka* (Národní divadlo Praha, 2007)

Rispetto al resto dello spettacolo, dove sono presenti danze corali e assoli o variazioni di gruppo, la parte dedicata a *Nevidomá Dívka* si presenta come il dialogo fra un ballerino e una ballerina. E il linguaggio utilizzato da Kryl è quello della tradizione fiabesca, che da sempre riveste un ruolo di primaria importanza nella cultura popolare ceca. Una ragazza bendata gioca in giardino davanti a un pergolato, il libro che tiene fra le mani racconta la storia dell'uccellino parlante, dei tre meli d'oro e dei messaggeri a cavallo: il personaggio maschile, su un tavolo, ha il ruolo del narratore. La ragazza emerge dal fondo del palcoscenico e avanza in penombra con passi lenti ed incerti; l'uomo dondola la chitarra sopra il suo

capo, come per alludere a un pendolo che scandisce il tempo delle fiabe prima di addormentarsi. Egli allunga lo strumento alla ragazza, nel tentativo di farle intendere che è giunto il suo momento per danzare; le luci si abbassano e lo scena diventa opaca e ovattata, come in un giardino fatato. L'atmosfera richiama quella fiabesca della canzone e i movimenti dei danzatori corrispondono puntualmente alle parole del testo.



*Nevidomá Dívka* (Národní divadlo Praha, 2007)

Traducendo l'immagine dell'“erba autunnale”, il movimento della ballerina rimanda a una distesa di foglie calpestate e la ragazza si immobilizza poi dietro alla chitarra, evocando così la propria cecità. La danzatrice si siede “davanti a un pergolato”, guarda verso l'alto e contempla il narratore, evocando l'atteggiamento rapito della fanciulla che ascolta una fiaba. Poi si alza e manda “un bacio con i soffi di un fiore”, mentre l'uomo fa roteare la chitarra in corrispondenza del suo gesto. Questi, a sua volta, si alza e si guarda intorno spaesato, comunicando l'incertezza di fronte a quel messaggio “verso un indirizzo inventato”.



*Nevidomá Dívka* (Národní divadlo Praha, 2007)

A questo punto, in corrispondenza della terza strofa, inizia il ritornello della canzone che tornerà per tre volte. E qui la danza si limita a parafrasare allusivamente il contenuto dei versi, attraverso una serie di passi che esprimono la libertà del gioco in un mondo di sole e nuvole che la fanciulla “non vedrà mai”: *jetés* e *ronds de jambe*<sup>4</sup> evocano uno spazio aereo e spensierato, mentre il ballo marca degli arresti ritmici quasi a suggerire gli ostacoli incontrati in questa costruzione immaginaria (“Per favore, lasciatela stare, ah, lasciatela stare”). E il balletto, puntualmente, adotta schemi coreografici identici per mettere ‘in rima’ le strofe e il ritornello, con un elegante senso della simmetria che riproduce quella del testo di Kryl.

Citare ballando, come si vede, è un’impresa delicata che richiede non solo adeguata sintonia con il testo di partenza, ma anche disponibilità a

---

<sup>4</sup> Il primo termine si riferisce all’atto del gettare, dello scatto tenuto in aria, mentre il secondo indica la rotazione della gamba e quindi il suo staccarsi dal suolo con movimento circolare e improvviso.

mettere in contatto arti e saperi eterogenei, tenendo conto delle differenti specificità dei sistemi espressivi. Linguaggio verbale e linguaggio non verbale possono così entrare in risonanza entro uno scambio pluridisciplinare, rafforzandosi a vicenda e permettendo al coreografo di manifestare la propria originalità interpretativa senza tradire quella del testo letterario.



ANGELINA ZHIVOVA

**INTELLIGENTI PAUCA.  
CITAZIONI PITTORICHE E MUSICALI NEL  
CINEMA D'ANIMAZIONE DI ANDREJ  
CHRŽANOVSKIJ**

Le forzate dimissioni di Nikita Chruščëv da primo segretario del Partito Comunista Sovietico, il 15 ottobre 1964, segnarono la drammatica e irreversibile fine di quella breve primavera, fatta di speranze in un futuro migliore, che riprendendo il titolo del romanzo pubblicato da Il'ja Grigor'evič Èrenburg nel 1954 *Ottepel'* (*Il disgelo*) sarebbe passata alla storia con questo nome. Il processo di democratizzazione nella politica interna e di alleggerimento della tensione internazionale si interruppe bruscamente e l'inversione di rotta si accompagnò a un vistoso irrigidimento della censura.

Chi aveva conosciuto quel breve periodo di libertà non poteva tornare al silenzio e nacque così in Unione Sovietica una cultura parallela: da un lato la dissidenza vera e propria che diffondeva clandestinamente i propri scritti o li pubblicava all'estero, ma anche organizzava concerti e

mostre di pittura in ambienti privati per scavalcare i controlli statali; dall'altro una serie di manifestazioni artistiche che potremmo definire 'esopiche', poiché fondate su un linguaggio indiretto fatto di citazioni, allusioni e doppi sensi, affidati alla comprensione e alla complicità del pubblico.

Un buon esempio di questo uso 'esopico' delle citazioni sono i primi cortometraggi di animazione del regista Andrej Chržanovskij: *Žil-byl Kozjavin (C'era una volta Kozjavin)* del 1966 e *Stekljannaja garmonica (La fisarmonica di vetro)* del 1968.<sup>1</sup> Negli anni Sessanta il cinema di animazione sovietico stava attraversando un periodo di nuova fioritura: abbandonando le direttive dello stalinismo, che aveva prescritto una piatta imitazione del modello disneyano e un'impostazione strettamente pedagogica rivolta al pubblico infantile, i registi del disgelo si riallacciavano alle ricerche formali delle avanguardie ispirandosi a temi grotteschi e di satira sociale, rifiutando ogni forma di semplificazione e rivolgendosi a un pubblico adulto, capace di cogliere le più sottili allusioni celate nel tessuto dei film.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nato a Mosca il 30 novembre 1939, Andrej Chržanovskij studia presso il dipartimento di regia dell'Istituto Cinematografico con Lev Kulešov e si laurea nel 1962 con una tesi sul cinema di animazione. Inizia a collaborare con gli studi Sojuzmul'tfil'm e dal 1982 insegna Regia dei film di animazione. Dal 1993 è direttore artistico della Škola animatorov-režisserov fondata insieme a Jurij Norštejn e Fedor Chitruk, che funziona come studio di produzione e scuola di regia. I cartoni animati di Chržanovskij sono realizzati per lo più con la tecnica del *collage*: animazione disegnata a mano, mescolata a riprese e fotografie reali. La sua filmografia conta poco meno di trenta pellicole e attualmente è in preparazione il film *Nos, ili Zagovor ne takich (Il naso, o una cospirazione di non tali)*, che combina le opere famose di Nikolaj Gogol' e Dmitrij Šostakovič.

<sup>2</sup> Si veda A. Zhivova, "Chi fa cinema di animazione si può considerare un piccolo dio". *Censura e libertà nel cinema di animazione sovietico*, in "Arts and Artifacts in Movie AAM – TAC Technology, Aesthetics, Communication. An international journal", 10, 2013, pp. 55-70.

### 1. “*Žil-byl Kozjavin*” fra arte e letteratura

*Žil-byl Kozjavin* racconta la storia di un impiegato, un passacarte dal viso di pietra, che viene incaricato di trovare il collega Sidorov per dirgli che un cassiere sta aspettando. L'impiegato parte nella direzione assegnatagli e fa il giro del mondo, ponendo a tutti coloro che incontra la stessa domanda: “Сидорова не видали? Кассир пришел” (“Avete visto Sidorov? Il Cassiere è arrivato”). Privo di ogni spirito di iniziativa personale, timoroso di sbagliare direzione, lo stolido e caparbio burocrate avanza sempre in linea retta, indifferente a tutto e a tutti: scampa a diversi pericoli, attraversa cantieri in piena attività intralciandone i lavori, interrompe concerti e spettacoli, scala i ghiacciai dell'Altaj, riduce a un mucchietto di ossa il gigantesco fossile di dinosauro nei deserti della Mongolia, passa l'oceano e torna al punto di partenza nel suo ufficio, dichiarandosi “готов выполнить любое задание” (“pronto a qualsiasi incarico”) secondo una tipica formula di pronta obbedienza agli ordini del Partito.

Il cortometraggio, basato su un racconto dello scrittore satirico Lazar' Lagin, si intitolava in origine *Žitie Kozjavina (Vita di Kozjavin)* con allusione all'agiografia, poichè *Žitie* è termine esclusivamente riferito alle vite dei santi; ma i censori costrinsero il regista a modificare il titolo adottando il classico *incipit* delle fiabe e cancellando il riferimento religioso. Proprio l'intervento della burocrazia sovietica nell'arte e nella letteratura è del resto esemplarmente rappresentato nell'episodio centrale del film: una breve scena in cui il protagonista interrompe un concerto con la sua solita domanda e dove il pubblico in ascolto è composto esclusivamente da personalità russe che hanno avuto un rapporto travagliato con la censura e il potere.



Andrej Chržanovskij, *Žil-był Kozjavin* (1966)

In prima fila Anna Achmatova è dipinta come nel famoso ritratto di Natan Al'tman (che Chržanovskij ci fa vedere in terza fila, tra Gogol' e Vsevolod Emil'evic Mejer'chold). Accanto a lei Aleksander Tvardovskij tiene sottobraccio la rivista simbolo del disgelo, *Novij Mir*, dove nel 1962 era stato pubblicato il capolavoro di Aleksandr Solženicyn *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Una giornata di Ivan Denisovič*). Alla sinistra di Tvardovskij siede Il'ja Ėrenburg con la sua pipa. Chiudono la fila Marina Cvetaeva e un giovane Boris Pasternak. Dietro a loro, da destra a sinistra, Šostakovič con i suoi occhialetti, Evgenij Evtušenko che indossa una delle sue stravaganti camicie, Konstantin Paustovskij e il giovane Andrej Tarkovskij. Nel pubblico è presente anche il pittore Henri Rousseau, in piedi sulla sinistra: come ha spiegato il regista in un'intervista,<sup>3</sup> la sua presenza

<sup>3</sup> Si veda L. Pontieri, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960's. Not only for Children*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2012, p. 144.

apparentemente eccentrica ha un significato preciso e indica un'arte molto diversa dal realismo socialista.

L'arte, del resto, è protagonista di uno degli episodi più grotteschi del cortometraggio. Kozjavin attraversa un *komissionnyj magazin*, negozio di merci portate da privati cittadini in conto vendita, che nella Russia post-rivoluzionaria ospitava in genere oggetti di grande valore artistico e antiquario. Le due vetrine del negozio espongono da un lato il *Ritratto di Dama* di Leonardo da Vinci, dall'altro, con immodesta autocitazione, un fotogramma del cortometraggio stesso. Il responsabile del negozio è legato e imbavagliato, due ladri stanno riempiendo i loro sacchi di refurtiva. Kozjavin imperturbabile chiede loro se hanno visto il cassiere e avutane risposta negativa se ne va.

Le citazioni non sono soltanto visuali ma anche musicali. La colonna sonora del film è in gran parte *free jazz* eseguito dal compositore German Luk'janov e dalla sua *jazz band*, con un gesto provocatorio sia per la scelta del genere che le interpretazioni 'scomode' che ne dava Luk'janov con la sua tromba e il suo flicorno soprano. A questo *jazz*, che arriva dall'America a corrompere i giovani, si contrappone un altro tipo di musica nell'episodio in cui Kozjavin attraversa un grande parco pubblico: la sera volge al tramonto “В то время как трудящиеся пользовались своим законным правом на отдых” (“mentre i lavoratori esercitano il loro legittimo diritto al riposo”), accompagnati dalle note della famosa canzone che nel 1957 aveva vinto il Festival mondiale della gioventù, *Podmoskovnye večera* (*Mezzanotte a Mosca*). Priva di contenuti ideologici e dedicata a una romantica dichiarazione d'amore alla donna amata e alla città di Mosca, questa musica è un tipico esempio di lirismo legittimo, pienamente rispettoso di tutte le norme estetiche gradite ai censori.

## 2. “*Stekljannaja garmonica*” fra pittura e musica

Il secondo film di Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica*, è lungo più del doppio del precedente (19 minuti e 37 secondi) ed enfatizza al massimo la tecnica delle citazioni pittoriche, accompagnandole con una colonna sonora firmata da Alfred Schnittke. La sceneggiatura è di Gennadij Špalikov e della parte grafica si incaricano due artisti non conformisti, Ülo Sooster e Jurij Sobolev. La trama racconta di una città oppressa da un dittatore che ha i tratti dell’uomo con la bombetta di Magritte, mentre i cittadini corrotti e avari sono dei mostri che richiamano i personaggi di Hieronymus Bosch.



Andrej Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica* (1968), René Magritte, *L’homme au chapeau melon* (1964)



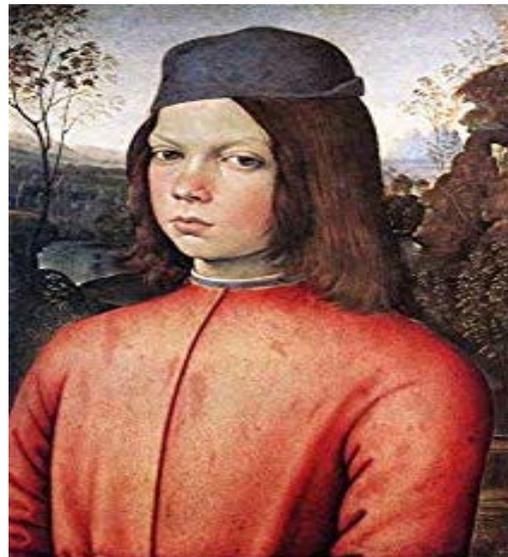
Andrej Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica* (1968), Hieronymus Bosch, *Het Laatste Oordeel* (1482)

Un giorno arriva in città un musicista che pare uscito da un'icona ortodossa, suonando una magica fisarmonica di vetro che può salvare la bontà e la bellezza: ma il dittatore distrugge personalmente lo strumento e lo fa arrestare.



Andrej Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica* (1968)

L'unico abitante della città in cui il seme della bellezza sopravvive, nella forma di un fiore, è un ragazzo modellato su un dipinto del Pinturicchio.



Andrej Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica* (1968), Pinturicchio, *Ritratto di un ragazzo* (1482)

Passano gli anni e la città sprofonda nella più sordida bestialità, finché il ragazzo, diventato adulto, ritorna con un'altra magica fisarmonica e libera i cittadini: i loro volti mostruosi si trasformano evocando i dipinti sublimi di Petrus Christus e del Parmigianino, tutti si levano in volo grazie alla musica miracolosa.



Andrej Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica* (1968), Petrus Christus, *Ritratto di fanciulla* (1470)



Andrej Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica* (1968), Parmigianino, *Madonna dal collo lungo* (1534-1540)

Questa parabola fiabesca, dichiara l'autore:

“Это должна быть притча о тупости, пошлости и подлости нашей жизни в том виде, в каком она организована нашей властью, о том, что противостоять этому может творческое, духовное начало – в фильме оно будет явлено в образе музыки.”<sup>4</sup>

La musica che accompagna le immagini del film è affidata al compositore tedesco Alfred Schnittke, che collabora strettamente con il regista e sta maturando negli stessi anni una scelta di contaminazione fra generi e stili musicali diversi, fra musica tonale e musica seriale, musica strumentale e musica per il cinema. In perfetta armonia con il gioco di citazioni pittoriche adottato nel film, anche la colonna sonora di Schnittke reimpiega frammenti musicali altrui come *Zolotoj petušok (Il gallo d'oro)* di Nikolaj Rimskij Korsakov, ma ugualmente echi stilistici (da Antonio Vivaldi, da Johann Sebastian Bach) e allusioni di genere (al jazz e alla musica popolare). Vediamo come il compositore descrive le soluzioni musicali adottate per *Stekljannaja garmonica*:

“Музыка, которую я написал, строилась в основном на сопоставлении двух музыкальных стилей. Здесь не было попытки создать некую дробную многостилевую калейдоскопическую музыку, а я решил сопоставить два типа музыки. Один - это некая диссонансно-хаотическая, иногда сведенная на почти биологически-импульсивный уровень музыка. Другой - стилизованная как бы под Баха, но с несколько, так сказать, большими возможностями в смысле инструментовки и в гармоническом плане, несколько более острая музыка, которая как бы охватывала огромный культурный пласт, который был в фильме.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> A. Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, in *Alfred Schnittke. Stat'i, interv'ju. Vospominania o kompozitore*, Moskva, Arcadia, 2014, p. 356. Traduzione: “ [...] doveva essere un apologo sulla stupidità, la volgarità e la miseria della nostra vita così come organizzata dal nostro potere politico, e sul fatto che a contrastarla poteva riuscire solo la creatività e la spiritualità, incarnata nel film sotto forma di musica” (le traduzioni sono dell'autrice).

<sup>5</sup> M. Nejman, *Istorija odnogo interv'ju*, ivi, p. 371. Traduzione: “La musica che ho scritto è costruita sostanzialmente sul contrasto tra due stili musicali. Qui non ho fatto alcun tentativo di creare una musica frammentata, caleidoscopica e polistilistica, ho semplicemente deciso di accostare due tipi di musica. Uno è una musica dissonante,

La stilizzazione bachiana cui fa riferimento Schnittke non si limita all'uso di stilemi compositivi, ma si basa anche sulle note che compongono il nome BACH (si bemolle – la – do – si) creando un crittogramma musicale. Il tema della fisarmonica, che incarna nel film il motivo del bene e della bellezza, è dunque costruito come un corale barocco, con una tecnica già impiegata dal compositore in altre sue partiture.

*Stekljannaja garmonica*, con la sua aperta critica della dittatura, aveva poche probabilità di sfuggire alla censura sovietica, nonostante questa epigrafe di apertura che cercava di attribuire il male alla “società borghese”:

“Хотя события фильма носят фантастический характер, авторы хотели напомнить о безудержной алчности, полицейском произволе, разобщенности и озверении людей, царящих в современном буржуазном обществе”<sup>6</sup>

Dopo numerosi interventi del censore, il film era sul punto di essere approvato ma la data di consegna della copia definitiva ebbe un'influenza fatale sulla sorte della pellicola:

“есть вещи, которые не поддаются предвидению: сдавать “Стеклоянную гармонику” мы повезли на следующее утро после вторжения наших войск в Чехословакию – 22 августа 1968 года. Этим во многом была предрешена судьба и фильма, на двадцать лет задвинутого на полку, и моя личная судьба, вручившая

---

caotica, ridotta a tratti al livello di impulso biologico. L'altro è una sorta di stilizzazione di Bach con maggiori possibilità sul piano della strumentazione e dell'armonizzazione, una musica più aspra, che accogliesse meglio in sé l'enorme mole di significati culturali presenti nel film”.

<sup>6</sup> A. Chržanovskij, *Stekljannaja garmonica*, Sojuzmultfilm, URSS, 1968. Traduzione: “Benché i fatti narrati nel film siano frutto di fantasia, gli autori hanno voluto sottolineare l'avidità senza freni, l'arbitrio poliziesco, l'incapacità di comunicare e l'imbarbarimento che dominano oggi nella società borghese”.

мне еще через день повестку в военкомат – для изучения жизни с другой, так сказать, стороны...”<sup>7</sup>

Chržanovskij fu richiamato alle armi e dovette trascorrere due anni nella marina militare sul Baltico. Dopo un'unica proiezione privata, la copia ufficiale di *Stekljannaja garmonica* venne fisicamente distrutta nel cortile degli studi cinematografici. Schnittke rielaborò la sua colonna sonora nella seconda sonata per violino e pianoforte (*Quasi una sonata*, 1968) e questa esperienza di polistilismo musicale avrebbe costituito il punto di partenza per la composizione della sua *Sinfonia n. 1* (1974). Chržanovskij, a sua volta, proseguì sulla via della contaminazione tra i generi contribuendo a fare del cinema d'animazione un'originale mescolanza di diversi tipi di lingue artistiche.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> A. Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, cit., p. 357. Traduzione: “Ci sono cose che non si lasciano prevedere: andammo a consegnare *La fisarmonica di vetro* [...] il giorno dopo l'ingresso delle nostre truppe in Cecoslovacchia, il 22 agosto 1968. Questo fu decisivo per la sorte del film, che rimase per 20 anni a impolverarsi su uno scaffale, e per la mia sorte personale, che il giorno successivo mi vidi recapitare la cartolina-precetto del comando militare, per poter osservare la vita da un diverso punto di vista.”

<sup>8</sup> Si veda Ju. M. Lotman, *Sulla lingua dei cartoni animati*, in Id., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, p. 117.



MATERIALI / MATERIALS





GIOVANNA BATTAGLINO

**SOFOCLE MEDIOEVALE.  
PER LA STORIA DI UNA CITAZIONE  
TRAGICA IN AREA BIZANTINA**

1. *Le parole sulla vecchiaia nell'“Ajax” di Sofocle*

L'*Ajax* di Sofocle, tragedia unica da questo punto di vista, è il dramma di un eroe che deve adattarsi, suo malgrado, a un destino già deciso: l'eroe si chiude sin dall'inizio in un granitico isolamento, che agli occhi del Coro e della sua triste sposa prelude al suicidio.<sup>1</sup> Così proprio Tecmessa, nella seconda parte del primo episodio, cerca di mettere in atto un'abile strategia retorica,<sup>2</sup> intessendo argomentazioni con le quali

---

<sup>1</sup> Si veda K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt-am-Main, Klostermann, 1976 e G. Battaglino, *Il lessico del tempo e la semantica della temporalità nelle tragedie di Sofocle*, tesi di Dottorato in Filologia Classica – XXVIII ciclo (relatori proff. Paola Volpe e Ugo Criscuolo), Università degli Studi di Salerno, 2018 (*Premio Galileo Galilei* per giovani ricercatori).

<sup>2</sup> Si veda P. J. Finglass, *Sophocles' Tecmessa: characterization and textual criticism*, in “Eikasmos”, 20, 2009, pp. 1-12; Id., *Unveiling Tecmessa*, in “Mnemosyne”, 62, 2009, pp. 272-282. Nelle tragedie, peraltro, i discorsi persuasivi sono pronunciati da personaggi maschili: si veda J. Mossman, *Women's voices in*

vorrebbe distogliere Aiace dal suo proposito. La donna cerca di far leva sugli affetti familiari del marito,<sup>3</sup> a cominciare dalla premura e dal rispetto che l'eroe dovrebbe nutrire nei confronti dei genitori:

“ἀλλ’ αἶδεσαι μὲν πατέρα τὸν σὸν ἐν λυγρῷ  
γῆρα προλείπων, αἶδεσαι δὲ μητέρα  
πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον [...]”.<sup>4</sup>

Tecmessa insiste sulla vergogna, il cui peso è particolarmente gravoso per l'animo dell'eroe (“αἶδεσαι μὲν [...] αἶδεσαι δὲ”), con particolare enfasi sull'età avanzata di Telamone ed Erifea e sul loro bisogno di essere accuditi. Per quanto concerne Telamone, Tecmessa ne sottolinea la vecchiaia attraverso un sintagma di chiara ascendenza omerica (“πατέρα τὸν σὸν ἐν λυγρῷ / γῆρα προλείπων”).<sup>5</sup> Più rilevante è l'espressione che indica l'età avanzata di Erifea, “μητέρα / πολλῶν ἐτῶν

---

*Sophocles*, in *Brill's Companion to Sophocles*, Edited by A. Markantonatos, Leiden – Boston, Brill, 2012, pp. 491-492.

<sup>3</sup> Nell'ambito di questa *rhesis* suasoria, Tecmessa recupera una serie di *argumenta* già adoperati da Andromaca nel discorso a Ettore: si veda P. Burian, *Polyphonic “Ajax”*, in *A Companion to Sophocles*, Edited by K. Ormand, Chichester, Wiley – Blackwell, 2012, pp. 75-76.

<sup>4</sup> Sofocle, *Ajax*, in Id., *Fabulae*, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1990, p. 22 (506-508). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Possa tu vergognarti di abbandonare tuo padre nella dolorosa vecchiaia, possa tu avere a pentirti (di abbandonare) tua madre, che ha ottenuto in sorte molti anni [...]”. Le traduzioni sono dell'autrice, ove non diversamente indicato.

<sup>5</sup> Si veda Omero, *Ilias*, in Id., *Opera*, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt D. B. Monro et Th. W. Allen, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1920, t. I, p. 64 (V, 153) e p. 173 (X, 79); t. II, p. 146 (XVIII, 434-435), p. 164 (XIX, 336), p. 249 (XXIII, 644); Id., *Odyssea*, in Id., *Opera*, brevis adnotatione critica instruxit Th. W. Allen, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1919, p. 173 (XXIV, 249-250). Gli omerismi non sono rari nell'*Ajax*, che si configura come la più omerica delle tragedie sofoclee.

κληροῦχον”, che Sofocle enfatizza ulteriormente con la successiva perifrasi “παλαιᾶ μὲν σύντροφος ἀμέρα, / λευκῶ δὲ γήρα μάτηρ”.<sup>6</sup>

Varie sono le interpretazioni del termine κληροῦχος nell’espressione “μητέρα / πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον”,<sup>7</sup> in senso tecnico e prosaico, etimologico o metaforico.<sup>8</sup> La parola sembra riferirsi (con anacronismo rispetto al contesto mitico della vicenda drammatizzata) alla “κληρουχία”, una forma di colonizzazione ateniese che consisteva nell’invio di un certo numero di cittadini (i cleruchi), che ricevevano in sorte degli appezzamenti di terreno nelle regioni che si intendeva controllare.<sup>9</sup> Il termine, peraltro,

---

<sup>6</sup> Sofocle, *Ajax*, cit., p. 26 (624-625). L’espressione, di non semplice traduzione, potrebbe essere resa nel modo che segue: “madre, ‘coinquilina’ d’un antico giorno e di una bianca vecchiaia”. L’aggettivo “σύντροφος” (nel testo sofocleo correzione di Johann August Nauck, in luogo della lezione tradita ἔντροφος, ritenuta *lectio facillior*) indica originariamente *persona o animale che è allevato insieme* ed assume per estensione il valore di *consanguineo o familiare*. Si veda G. Ceschi, *Il vocabolario medico di Sofocle. Analisi dei contatti con il “Corpus Hippocraticum” nel lessico anatomico-fisiologico, patologico e terapeutico*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2009, pp. 149-150.

<sup>7</sup> Il passo sofocleo è citato nel lessico *Suda* alla voce *Κληροῦκον*, segnalando, dunque, la prima occorrenza etimologica e non tecnica (politica) del termine. Cfr. *Suidae Lexicon edidit A. Adler, pars III (K-O), Editio stereotypa editionis primae MCMXXXIII*, Stutgardiae, in Aedibus B. G. Teubneri, MCMLXVII, p. 134 (κ 1788): “μέτοχον, κεκληρωμένην, κλήρον ἐσχηκυῖαν. Σοφοκλῆς αἶδεσαι δὲ μητέρα πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον”. Traduzione: “che partecipa; che ha ricevuto in sorte; che ha ottenuto in sorte”. Per il significato politico, si veda *ibidem*, alla voce *Κληροῦχοι* (κ 1790): “κληροῦχοι ἐκαλοῦντο, οὔς Ἀθηναῖοι ἔπεμπον ἐπὶ τὰς πόλεις, ἃς ἐλάμβανον, κλήρους ἐκάστοις διανεμοῦντας”. Traduzione: “Erano detti ‘cleruchi’ coloro, che gli Ateniesi inviavano nelle città di cui si impadronivano, con attribuzione a ciascuno di lotti di terreno assegnati per sorteggio”.

<sup>8</sup> Si veda rispettivamente Sophocles, *The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary and translation in English prose, edited by R. C. Jebb, Cambridge, Cambridge University Press, 1907, vol. VII, p. 83; J. K. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, Leiden, Brill, 1953, vol. I, p. 110; P. E. Easterling, *The Tragic Homer*, in “Bulletin of the Institute of Classical Studies”, 31, 1984, p. 4.

<sup>9</sup> Si veda N. Salomon, *Le cleruchie di Atene*, Pisa, ETS, 1997 e E. Culasso Gastaldi, *Cleruchie? Non cleruchie? Alcune riflessioni sugli insediamenti extraterritoriali di Atene*, in *In ricordo di Dino Ambaglio*, Atti del Convegno – Università di Pavia, 9-10 dicembre 2009, a cura di R. Scuderi e C. Zizza, Pavia, Pavia University Press, 2011, pp. 115-146. Gli scolî, peraltro, parrebbero escludere una troppo scoperta allusione politica: si veda *Scholias in Sophoclis vetera*, edidit P. N. Papageorgius, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1888, p. 45 (*ad Ajax*, 506).

era ampiamente adoperato all'epoca di Sofocle per indicare diverse situazioni, nelle quali la proprietà era distribuita dal governo;<sup>10</sup> nell'*Ajax* è impiegato metaforicamente, allo scopo di enfatizzare il riferimento alla vecchiaia di Eribea, che ha avuto in sorte una lunga vita.<sup>11</sup>

## 2. Fedeltà al contesto: Niceforo Basilace, Niceta Coniate e altri

L'espressione “πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον” resta, per così dire, relegata nell'*Ajax* di Sofocle fino al XII secolo, quando viene ripresa *verbum de verbo* da Niceforo Basilace nella sua monodia dedicata al fratello Costantino, morto prematuramente (forse nel 1155) durante la guerra di Sicilia contro i Normanni. Come Elio Teone, Aftonio e Libanio, Niceforo Basilace si dedicò alla scrittura di *progymnasmata*, esercizi retorici che rielaboravano i classici e spesso impiegavano citazioni dei tragici con una spiccata preferenza proprio per Sofocle.<sup>12</sup> Sebbene l'autore bizantino utilizzi solo due citazioni sofoclee esplicite,<sup>13</sup> sono circa trenta le citazioni sofoclee indirette nei suoi progimnasmi e nelle sue orazioni.<sup>14</sup> Nella *Monodia* al fratello già ricordata, invece, sono presenti quattro

---

<sup>10</sup> Si veda T. J. Figueira, *Athens and Aegina in the Age of Imperial Colonization*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 43.

<sup>11</sup> Si veda Sofocle, *Aiace*, introduzione e commento di M. Untersteiner, Milano, C. Signorelli, 1934, p. 171 e Id., *Aiace*, con introduzione e commento di G. Ammendola, Torino, SEI, 1953, p. 115.

<sup>12</sup> Si veda F. De Martino, *Next to nothing*, in “Studia Philologica Valentina”, 9, 6, 2006, p. 85 e p. 94.

<sup>13</sup> Si veda N. Basilace, *Progimnasmi e Monodie*. Testo critico, introduzione, traduzione a cura di A. Pignani, Napoli, Bibliopolis, 1983, p. 110 (*Progymnasmata*, 26) e p. 104 (*Progymnasmata*, 25); con rinvio rispettivamente a Sofocle, *Electra*, 505-507 e Id., *Ajax*, 522.

<sup>14</sup> Si veda A. Pignani, *Introduzione*, in N. Basilace, *Progimnasmi e Monodie*, cit., pp. 38-39; C. Castelli, *Μήτηρσοφιστῶν. La tragedia nei trattati greci di retorica*, Milano, LED, 2000, p. 82.

citazioni eschilee,<sup>15</sup> tre citazioni euripidee<sup>16</sup> e due citazioni sofoclee.<sup>17</sup> Ad esse andrebbe dunque ad aggiungersi una terza citazione sofoclea da *Ajax* 508, finora non segnalata:

“θρηνεῖ δέ σε καὶ ὅσον ἐπ’οἴκου προσγενὲς ἄλλο καὶ φίλιον καὶ μέσος ἐν τούτοις ἐγώ, πάλαι μὲν καὶ γήρα καὶ φθόνῳ τρυχόμενος καὶ πᾶσι κακοῖς, νῦν δὲ καὶ δάκρυα σπένδων φιλάδελφα καὶ τὸν ἀδελφὸν πενθῶν καὶ λόγοις κοσμῶν καὶ τὴν γλῶτταν ἐπ’εὐκταῖα κινῶν καὶ θεατρίζων ἀπαίσια. ἡ δὲ πρόην μὲν καλλίπαις διὰ σέ, νῦν δὲ δυστυχῆς μήτηρ, ἡ γηραιὰ καὶ πολλῶν ἐτῶν κληροῦχος. μετὰ Μιχαίου ἐρῶ καὶ ὡς ἐπὶ τραγικῆ συμφορᾷ – καὶ τὸν λόγον θήσομαι τραγικώτερον – [...].”<sup>18</sup>

La citazione sofoclea è di un certo interesse, non solo per quanto attiene alla *novitas* della sua individuazione, ma anche per quanto concerne le modalità nelle quali si concretizza la ripresa. L’imitazione di Basilace<sup>19</sup> non si limita a riprendere la metafora con annessa mimesi del lessico tragico e del contesto teatrale, ma recupera anche il tema originario, sia

<sup>15</sup> Si veda N. Basilace, *Progimnasmi e Monodie*, cit., p. 237 e p. 242 (*Monodie*, 1, 45 e 154), e p. 245 (*Monodie*, 1, 232); con rinvio rispettivamente a Eschilo, *Prometheus vincetus*, 6 e 172 e Id., *Septem contra Theba*, 68 e 193.

<sup>16</sup> Si veda N. Basilace, *Progimnasmi e Monodie*, cit., p. 238 (*Monodie*, 1, 71-72) e p. 241 (*Monodia*, 1, 140); con rinvio rispettivamente a Euripide, *Orestes*, 697, Id., *Troades*, 1175 e Id., *Orestes*, 458.

<sup>17</sup> Si veda N. Basilace, *Progimnasmi e Monodie*, cit., p. 251 (*Monodie*, 1, 350 ss.), con rinvio a Sofocle, *Electra*, 730 e 1444.

<sup>18</sup> N. Basilace, *Progimnasmi e Monodie*, cit., p. 240 (*Monodie*, 1, 115-123). Sottolineature nostre. Traduzione: “Ma ti piange anche quant’altri in casa sieno congiunti e amici ed in mezzo a questi io, un tempo assillato dalla vecchietta e dall’invidia e da mali di ogni sorta, ora invece a libare lacrime d’amore per il fratello ed il fratello a piangere e di parole adornarlo ed in luogo delle offerte votive a muover la lingua e a rappresentare una scena di funesti auspici. Coi, che solo poco fa dalla bella prole proprio a tua cagione, ora è invece madre sfortunata, la vecchia che patisce la sorte di molti anni. Con Michea e secondo la vicenda della tragedia dirò – e renderò il discorso ancora più tragico – [...]” (cfr. *ivi*, p. 376).

<sup>19</sup> Si veda H. Hunger, *On the Imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature*, in “Dumbarton Oaks Papers”, 23-24, 1969-1970, pp. 15-38; *Byzantium and the Classical Tradition*, Editors M. Mullett and R. Scott, Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, Birmingham 1981; M. J. Aerts, ‘Imitatio’ and ‘aemulatio’ in Byzantium with classical literature, especially historical writing, in *Constructions of Greek Past: Identity and Historical Consciousness from Antiquity to the Present*, Editor H. Hokwerda, Groningen, Egbert Forsten, 2003, pp. 89-99.

pure con significazione nuova. La ripresa dell'espressione sofoclea è puntuale, con un minimo adattamento sintattico dall'accusativo al nominativo ("πολλῶν ἐτῶν κληροῦχος"). Se nell'*Ajax* l'espressione è riferita alla madre dell'eroe, che a differenza del figlio ha ricevuto in sorte un "κλῆρος" di molti anni, nella monodia l'espressione è riferita all'anziana madre di Niceforo e di Costantino, morto anzitempo come Aiace. Questa *mater dolorosa*, oltre che vecchia, ("γηραιά") è definita anche sfortunata ("δυστυχής") con un aggettivo caro ai tragici e ben presente in Sofocle,<sup>20</sup> così come l'espressione "καὶ γῆρα καὶ φθόνῳ τρυχόμενος" riecheggia quella del Coro nell'*Aiace* ("χρόνῳ τρυχόμενος").<sup>21</sup> Del resto le numerose allusioni teatrali nella pericope di Basilace ("θεατρίζων [...] ὡς ἐπὶ τραγικῆ συμφορᾷ [...] τὸν λόγον θήσομαι τραγικώτερον") sembrano rinviare proprio alla tragedia,<sup>22</sup> confermando una passione per il genere che giustifica pienamente il recupero del sintagma sofocleo.

Qualcosa di simile, con analoga fedeltà al contesto originario, manifesta anche la medesima citazione nella terza orazione di Niceta Coniate, storico e retore bizantino del XII secolo. Anche qui, infatti, le parole dell'*Ajax* si riferiscono al dolore di alcune donne anziane che piangono la morte del giovane Teodoro Troco:

“σὲ δὲ πᾶς ὠδύρατο καὶ ἐκόψατο, μάλιστα δ’ὡς αἴγειροι τεθρηνήκασιν αἱ γηραιαὶ αὗται καὶ πολλῶν ἐτῶν κληροῦχοι γυναῖκες.”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Si veda Sofocle, *Trachiniae*, 5 e 866; Id., *Electra*, 602, 934 e 1156-1157; Id., *Antigone*, 1212; Id., *Oedipus Coloneus*, 402.

<sup>21</sup> Cfr. Id., *Ajax*, cit., p. 25 (605). Traduzione: "logorato dal tempo".

<sup>22</sup> Si veda A. Pignani, *Introduzione*, cit., pp. 38-39.

<sup>23</sup> Nicetas Choniates, *Orationes et epistulae*, recensuit J. A. van Dieten, Berlin, De Gruyter, 1972, p. 19 (*Orationes*, 3, 1, 24). Sottolineatura nostra. Traduzione: "Ognuno ti pianse e (per te) si percosse in segno di lutto, ma più di tutti – a guisa di neri pioppi – ti piansero queste vecchie, cioè donne che hanno ottenuto in sorte molti anni".

Non molto dissimile è l'impiego della locuzione sofoclea in autori cristiani: *mutatis mutandis*, essa è usata per connotare l'età avanzata di uomini dotati di una certa *auctoritas*, sebbene il contesto non faccia riferimento ad alcuna situazione dolorosa. Germano II, patriarca di Nicea dal 1222, in una sua orazione recupera appena variate le parole dell'*Ajax* per connotare l'anzianità di Simeone (“Κατῆλθεν ὁ Συμεὼν ἄνθρωπος κληροῦχος δυσαριθμήτων ἐτῶν”);<sup>24</sup> Niceforo Callisto Xanthopulo, maestro di retorica e teologia, fra XIII e XIV secolo, fa la stessa cosa per connotare l'anzianità nella sua opera maggiore, la *Historia ecclesiastica*: “Τὸν δὲ θεῖον τῶν Ἱεροσολύμων Ἀλέξανδρος διαδέχεται Μαζαββάνης· τὸν δ' Ὑμέναιος πολλῶ ὕστερον κληροῦχος ἐτῶν πολλῶν ἱστορούμενος”.<sup>25</sup>

### 3. *Il contesto modificato: Eustazio Macrembolita*

L'espressione sofoclea appare anche in *De Hysmines et Hysminiae amoribus* del dignitario bizantino Eustazio (o Eumazio) Macrembolita, scrittore di epoca comnena e autore di questo romanzo in undici libri ad

---

<sup>24</sup> Cfr. Germano di Costantinopoli, *Orationes*, in J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus (series Graeca)*, Paris, Migne, 1865, t. XCVIII, col. 280, r. 48. Sottolineatura nostra. Traduzione: “Sopraggiunse Simeone, uomo erede dalla sorte di innumerevoli anni”.

<sup>25</sup> Cfr. Niceforo Callisto, *Historia ecclesiastica*, ivi, 1865, t. CXLV, cap. 376, col. 1120, rr. 3-5 (V, 26). Sottolineature nostre. Traduzione: “A Gerusalemme Mazzabani succede al vescovo Alessandro; di poi a questi, molto tempo dopo, (succede) Imeneo, che dicono aver ottenuto in sorte molti anni”. La traduzione del Migne (*ibidem*) lascia intendere che l'espressione [κληροῦχος ἐτῶν πολλῶν](#) sia precipuamente riferita alla durata dell'episcopato di Imeneo: cfr. *ibidem*, “longo post tempore Hymenaeus successit, quem multis annis narrant Ecclesiae praefuisse”. Tuttavia il testo greco non lo precisa e l'episcopato di Imeneo, per quanto non breve, non fu straordinariamente più lungo di tutti gli altri. Mi sembra ipotesi più probabile che Niceforo Callisto volesse, piuttosto, sottolineare l'età ragguardevole del vescovo. Non si dimentichi che Niceforo fu maestro retorica e commentatore delle orazioni di Gregorio di Nazianzo, teologo e poeta, le cui preferenze citazionali in ambito poetico privilegiavano soprattutto i tragici e i poemi omerici.

imitazione di Achille Tazio, databile probabilmente al 1166.<sup>26</sup> Anche in questo caso la *mimesis* dell'ipotesto tragico non si limita a un puro calco formale ma coinvolge anche il contesto, poiché Cratistene chiede a Isminia se egli sia privo di riguardo nei confronti dei propri genitori, del padre Temistea e della madre Diantea, ancora riferendosi all'anziana madre: “οὐκ αἰδῆ τὸν Θεμιστέα πατέρα τὸν σὸν καὶ τὴν τῶν πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον Διάντειαν;”.<sup>27</sup>

Il testo bizantino, peraltro, modifica radicalmente la situazione originaria, poiché il mancato ricordo dei genitori non è più dovuto al rispetto dei valori eroici (fra i quali si colloca in primo luogo l'*αἰδώς*), ma all'ottenebramento amoroso di Isminia, che è tema squisitamente romanzesco (“μὴ πρὸς Ἔρωτος, οὗ δοῦλος ἐν Αὐλικώμιδι γέγονας”).<sup>28</sup>

La citazione sofoclea è confermata da altri elementi lessicali in piena consonanza con i versi citati dell'*Ajax* (il medesimo verbo *αἰδέομαι*, l'espressione “πατέρα τὸν σὸν”). Il discorso di Cratistene inoltre, accennando ai genitori di Ismenia, adotta un tono patetico che da un lato ricorda il lamento della monodia di Basilace,<sup>29</sup> dall'altro sembra rimandare ad altro luogo dell'*Ajax* sofocleo: “Ἀναλόγισαι τὸν πατέρα, οἷον οἰμώζεται ἀναλόγισαι τὴν μητέρα, οἷον κόπεται, οἷον θρηγήσει, ὄντως ἐλεεινόν,

---

<sup>26</sup> Si veda I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique & Mimesis in Eumathios Makrembolites' "Hysmine and Hysminias"*, Uppsala, Uppsala University, 2001.

<sup>27</sup> Cfr. Eustathius Macrembolites, *De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, edidit M. Marcovich, München – Leipzig, Saur, 2001, p. 32 (III, 9, 1). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Non hai riguardo nei confronti del padre Temistea e della madre Diantea, ereditiera di molti anni?”.

<sup>28</sup> Cfr. *ibidem* (III, 9, 3). Traduzione: “No, in nome di Amore, di cui in Alicomide sei divenuto schiavo”.

<sup>29</sup> Il Macrembolita, non a caso, è annoverato fra le fonti di Niceforo Basilace: si veda A. Pignani, *Introduzione*, cit., p. 42 e M. Marcovich, *Praefatio*, in Eustathius Macrembolites, *De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, cit., p. VII.

ὄντως ἄγριον καὶ τρυγῶν ἐπὶ νεοττοῖς ὀλλυμένοις”.<sup>30</sup> Pensiamo ai versi del Coro nella seconda strofe del primo stasimo, dove si fa nuovamente riferimento al pianto della vecchia madre sulla follia del figlio e si introduce la topica immagine del lamentoso usignolo, in puntuale parallelo con l’analogia immagine della tortora che sta per perdere i propri piccoli:

“ἢ που παλαιᾷ μὲν σύντροφος ἀμέρα,  
 λευκῶ τὲ γήρα μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦν-  
 τα φρενομόρως ἀκούση,  
 αἴλινον αἴλινον  
 οὐδ’ οἰκτρᾶς γόνον ὄρνιθος ἀηδοῦς  
 σχήσει δύσμορος, ἀλλ’ ὄξυτόνους μὲν ᾠδὰς  
 θρηνήσει, χερόπλακτοι δ’  
 ἐν στέρνοισι πεσοῦνται  
 δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.”<sup>31</sup>

#### 4. Altri contesti: Giorgio Tornice e Costantino Manasse

L’espressione sofoclea sopravvive anche altrove nel corso del XII secolo, *parva cum variatione* dal punto di vista sintattico, ma senza conservare le coordinate situazionali del testo d’origine. Un buon esempio si legge nell’*incipit* della prima *Oratio in honorem Georgii Xiphilini*, patriarca di Costantinopoli tra il 1193 e il 1199, scritta dal *magister rhetorum* Giorgio Tornice. L’autore dichiara infatti che è riuscito a conquistare il soprannome di retore (“τὴν τοῦ ῥήτορος προσωνυμίαν”) in

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, p. 33 (III, 9). Traduzione: “Considera tuo padre, come geme; considera tua madre, quanto si percuoterà, quanto generà, in maniera davvero degna di compassione, davvero violenta, come una tortora sui suoi cuccioli morenti”.

<sup>31</sup> Sofocle, *Ajax*, cit., p. 26 (624-632). Traduzione: “Certo, la madre, ad antico giorno / cresciuta ed a bianca vecchiezza, / quando udrà del figlio ammalato / di un morbo dell’anima, / grido lugubre – ahi, ahi! – / leverà, infelice, e non gemito / di flebile usignolo: canti acutissimi piangerà, / e cadranno sul petto i colpi delle mani / e lo strazio della canuta chioma” (cfr. *Id.*, *Aiace*, in *Id.*, *Aiace – Elettra*, introduzione e note di E. Medda, traduzione di M. P. Pattoni, Milano, BUR, 2010, p. 169).

giovane età, citando dunque il passaggio sofocleo con funzione antifrastica rispetto al precedente sintagma “νέον ἔτι”:

“ἔμὲ ἄρτι πρῶτως ὁρᾶτε τὴν τοῦ ῥήτορος προσωνυμίαν λαχόντα, νέον ἔτι καὶ μὴ πολλῶν κληροῦχον ἔτων καὶ παρὰ τοῦτο τάχα καὶ ἀπιστούμενον γλώττης περιβολὴν εὐτυχεῖν.”<sup>32</sup>

Un altro esempio di trasformazione contestuale dell’espressione sofoclea ci viene dal cronista e cortigiano Costantino Manasse, che nella sua *Oratio ad Michaelem Hagiotheodoritam* elogia l’illustre destinatario, denunciando le dannose conseguenze della maldicenza (l’autore era caduto in disgrazia presso l’imperatore Manuele I Comneno intorno al 1170). Le parole dell’*Ajax* sono qui impiegate per definire la calunnia, che ha la ventura di durare per molti anni e ha un’esperienza superiore a quella delle Sirene nell’intessere discorsi falsi e persuasivi:

“Φήμη ψευδῆς καὶ διαβολῆ δύο κακὰ συγγενῆ· θυγάτηρ ἡ φήμη διαβολῆς· καὶ διαβολῆ μὲν οἷα πολλῶν ἔτων κληροῦχος καὶ ἔμπειρος ὑπὲρ τὰς Σειρῆνας πιθανολεσχεῖ καὶ στομύλλεται καὶ ἔστι δραστικώτερα πυρός, ὀξύτερα μαχαίρας, φλεκτικώτερα πρηστῆρος καὶ ἐνεργεστέρα ξιφῶν.”<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> G. Tornikès, *Discours lu au patriarchat, comme il est d’usage, le jour de Lazare, par le très savant maïstor des rhéteurs, kyr Georges Tornikès*, in *Discours annuels en l’honneur du patriarche Georges Xiphilin*, Textes édités et commentés par M. Loukaki, traduits par C. Jouanno, Paris, Centre de recherche d’histoire et civilisation de Byzance, 2005, p. 72. Sottolineatura nostra. Traduzione: “ora, per la prima volta, mi vedete ottenere la qualifica di retore – ancora giovane e non ancora erede di molti anni – e per questo probabilmente (mi vedete) persino non esser creduto in merito all’aver successo nell’attività retorica”.

<sup>33</sup> Costantino Manasse, *Oratio ad Michaelem Hagiotheodoritam*, in K. Horna, *Eine unedierte Rede des Konstantin Manasses*, in “Wiener Studien”, 28, 1906, p. 175 (71-75). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Fama mendace e calunnia sono due mali ‘imparentati’: la diceria è figlia della calunnia; e invero la calunnia, che ha la ventura di perdurare molti anni, con perizia persino superiore a quella delle Sirene intreccia ciarle persuasive e ciancia, ed è più potente del fuoco, più affilata di una lama, più distruttiva di un uragano e più efficace delle stilette”.

Come si è cercato di mostrare, l'espressione sofoclea è stata in grado di viaggiare attraverso i secoli, trapiantandosi felicemente entro l'area bizantina in forma diretta o indiretta, attraverso una fitta rete di riprese e variazioni. I classici non smettono di parlarci e la loro sopravvivenza continua a sfidare il tempo, anche attraverso la voce delle citazioni.





PAOLO COLOMBO

## LA MANIERA EPICA DI CESARE ARICI: IL MODELLO VIRGILIANO

### 1. *Tradurre e imitare*

Fin dagli esordi, Cesare Arici affiancò all'attività poetica quella di traduttore dal latino, con particolare riguardo al prediletto Virgilio.<sup>1</sup> Si dedicò dapprima, in significativa sintonia con la propria vocazione di poeta didascalico, alla versione delle *Georgiche* che, completata nel 1811, tre anni dopo la pubblicazione del poema in sciolti *La coltivazione degli olivi*,

---

<sup>1</sup> Ad Arici, "il più Virgiliano e Pariniano poeta che si conosca", attribuiva grandi potenzialità di traduttore il giovane Giacomo Leopardi nel preambolo alla versione della *Titanomachia di Esiodo* pubblicata nel 1817 (cfr. G. Leopardi, *Titanomachia di Esiodo*, a cura di P. Mazzocchini, Roma, Salerno, 2005, p. 48). Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si collocano le traduzioni virgiliane di Clemente Bondi (*L'Eneide*, Parma, Stamperia Reale, 1790-1793; *Le Georgiche*, Vienna, Stamperia della vedova Alberti, 1800; *La Buccolica*, Vienna, Degen, 1811) e la postuma versione dell'*Eneide* di Vittorio Alfieri (Londra [Firenze, Piatti], 1804 [1806-1807]). Fra gli altri volgarizzatori del poema: Giuseppe Maria Bozzoli (1782-1783) e Giuseppe Solari (1810), che pubblicò nello stesso anno anche le *Bucoliche* e le *Georgiche*. Ma l'interesse per l'*Eneide* caratterizzò anche il tirocinio letterario del giovane Alessandro Manzoni, che tradusse i versi 286-361 del quinto libro (nel 1799-1800 o nel 1803-1804), e del Leopardi non ancora ventenne (*Libro secondo della Eneide*, Milano, Pirota, 1817).

gli valse nel 1812 un premio da parte dell'Ateneo di Brescia.<sup>2</sup> In seguito diede compimento al più vasto disegno di una versione integrale dell'opera virgiliana, comprensiva dei testi spuri o di incerta attribuzione, che vide la luce nel 1822.<sup>3</sup>

L'ammirazione per il poeta dell'*Eneide* non rimase tuttavia confinata alla pratica della traduzione e Virgilio assunse per Arici i tratti di un ideale riferimento la cui scrupolosa imitazione, secondo i canoni della cultura neoclassica, ebbe conseguenze in termini di scelte tematiche, stilistiche e di genere. Di tale tendenza può far fede la composizione del carne in endecasillabi sciolti *La musa virgiliana*, resoconto di un viaggio del poeta nelle terre mantovane e dell'immaginario colloquio da lui avuto con la musa Erato, che offre all'autore lo spunto per deplorare lo stato della poesia contemporanea, rea di aver "torto [...] il guardo" dalla natura per inseguire "idoli" e "vane larve".<sup>4</sup> Non è difficile cogliere nel testo una chiara impronta anti-romantica, esplicita nei passaggi che stigmatizzano il diffuso impiego di immagini ispirate alla mitologia nordica:

---

<sup>2</sup> Si veda A. Sannoner, *L'ultimo cultore del genere didascalico: Cesare Arici*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1932", 1933, p. 145.

<sup>3</sup> Si veda *Opere di P. Virgilio Marone. Traduzione di Cesare Arici membro e segretario del C. R. Istituto Italiano*, Brescia, Bettoni, 1822, 3 voll., con una lettera *Al nobile uomo il signor conte Angelo Griffoni S. Angeli* che muove qualche critica alla versione di Annibal Caro (si veda ivi, vol. I, p. VII). Si veda A. Torri, *Elogi scritti da Ferdinando Ranalli...*, in "Nuovo giornale de' letterati", XXXV, n. 95, 1837, p. 134; G. Quadri, *Annibal Caro e Cesare Arici nella traduzione dell'Eneide: discorso letto all'Ateneo di Brescia il 20 luglio 1884*, Brescia, Apollonio, 1884; A. Sannoner *L'ultimo cultore del genere didascalico: Cesare Arici*, cit., pp. 135-147.

<sup>4</sup> Cfr. C. Arici, *La musa virgiliana*, in Id., *Poesie e prose*, Brescia, Bettoni, 1818-1819, vol. II, p. 17 (107 e 109-110). Si veda V. Schioppa, *Vitalità dell'opera di Cesare Arici poeta bresciano*, Brescia, Vannini, 1971, p. 132. Non si può escludere che il titolo del carne abbia ispirato a Giuseppe Nicolini, poeta neoclassico bresciano poi convertitosi al romanticismo, l'ode *La musa romantica*, recensita sul "Conciliatore", cui lo stesso Nicolini collaborò (Si veda "*La Musa Romantica*". *Ode del sig. Giuseppe Nicolini, professore di Eloquenza. – Brescia, 1819. Dalla tipografia Vescovi*, in *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1954, vol. II, pp. 355-357).

“E fra le tombe e le bufere e i venti  
sotto povero ciel, bello si estima  
interrogar d’Odino e di Vellèda  
gli antri arcani e le immonde are e le selve.  
Quindi n’escon le fate e le fantasime,  
e il turbamento irto i capegli, e il pazzo  
furore, e i demon crudi e le chimere  
[...]”.<sup>5</sup>

Benché riprenda un motivo già settecentesco (pensiamo a *La gratitudine* di Giuseppe Parini),<sup>6</sup> il componimento può essere interpretato come una presa di posizione di Arici nell’accesa *querelle* (allora al suo culmine) tra classicisti e romantici, anticipando alcune argomentazioni del *Sermone sulla mitologia* di Vincenzo Monti (1825). Ma si configura altresì, nelle conclusioni, come manifesto di una poesia composta, pacata e nemica degli eccessi, all’insegna del magistero virgiliano:

“E perché non ti rechi oltre il confine  
del vero il caldo della mente e il core,  
ti raffronta al buon Maro; unica e certa  
norma, se pinger la natura agogni.”<sup>7</sup>

Tale convinzione non mancò di riverberarsi anche nella composizione del poema *Gerusalemme distrutta* (1819), i cui versi si rivelano ricchi di echi, movenze e, in alcuni casi, di interi episodi direttamente riconducibili all’opera del poeta latino. Un primo esempio viene dall’ottava nella quale Tito, impegnato nella rassegna delle truppe, è paragonato al re delle api:

“Così delle api il re, quando alle piagge  
fiorenti un dolce april rimena il Sole,

---

<sup>5</sup> C. Arici, *La musa virgiliana*, cit., p. 18 (145-151).

<sup>6</sup> Si veda G. Parini, *La gratitudine*, in Id., *“Il Giorno”. Le “Odi”*, a cura di G. Nicoletti, Milano, Rizzoli, 2016<sup>3</sup>, pp. 649-650 (201-210).

<sup>7</sup> C. Arici, *La musa virgiliana*, cit., p. 21 (224-228).

dai ben contesti favi ecco fuor tragge  
 la cresciuta nel verno eterea prole;  
 e guida per li campi a le selvagge  
 melisse, al timo di che il mel ridole;  
 ai vivi cespi, ai teneri arboscelli,  
 ai cristallini trepidi ruscelli.”<sup>8</sup>

La similitudine rinvia al quarto libro delle *Georgiche*, dedicato all’apicoltura:

“At liquidi fontes et stagna virentia musco  
 adsint et tenuis fugiens per gramina rivus,  
 palmaque vestibulum ut ingens oleaster inumbret ;  
 ut, cum prima novi ducent examina reges  
 vere suo, ludetque favis emissa iuventus,  
 [...]  
 Quod superest, ubi pulsam hiemem Sol aureus egit  
 sub terras caelumque aestiva luce reclusit,  
 illae continuo saltus silvas peragrant  
 purpureosque metunt flores et flumina libant  
 summa leves [...] .”<sup>9</sup>

A meglio comprendere le modalità di rielaborazione del modello latino, giova un confronto con la traduzione che dei passi in questione compie lo stesso Arici:

“ [...] Onde, siccome  
 quando s’allegra in primavera il cielo,  
 i re novelli addurrann fuor la prole,  
 e che, dai favi uscite, a trastullarsi  
 verranno le pargolette api, le inviti  
 il margine vicino alla frescura,  
 e dell’arbor le accoglia l’ospital ombra.  
 [...]

---

<sup>8</sup> Id., *Gerusalemme distrutta*, in Id., *Opere*, Padova, Coi tipi del Seminario, 1858, vol. IV, p. 17 (I, 57). Nelle intenzioni dell'autore, l'opera si sarebbe dovuta articolare in ventiquattro canti: si veda Id., *Sulla distruzione di Gerusalemme argomento epico*, ivi, p. IX.

<sup>9</sup> Virgilio, *Georgica*, IV, 18-22 e 51-55. Il “timo di che il mel ridole” è palese calco del virgiliano “redolent thymo fragrantia mella” (*Georgica*, IV 169), mentre dalle “trita melisphylla” di *Georgica*, IV, 63 discendono le “melisse”.

Del resto, quando il sol lucido caccia  
 sotterra il verno, e il cielo apre agli estivi  
 raggi, ecco l'api a trasvolare si danno  
 per selve e poggi, e di purpurei fiori  
 fan prede; e a sommo libano, sospese  
 sull'ale tremolanti, i dolci fiumi.”<sup>10</sup>

L'influsso delle *Georgiche* sulla *Gerusalemme distrutta* è ancor più evidente nel primo distico dell'ottava successiva, dove la lezione del poema nella resa del sintagma “*insignibus alis*” è più fedele della stessa traduzione (“Grazioso all'aspetto, e risplendente / a le rutili squame”):

“Insigne ei per le squame e l'ali d'oro,  
 fra gli stuoli si mescola e risplende”;

“*ipsi per medias acies insignibus alis  
 et rutilus clarus squamis [...]*”.<sup>11</sup>

## 2. *Evandro e Pallante riscritti*

Di carattere tematico-narrativo è invece un'altra serie di riferimenti virgiliani, questa volta ispirati all'*Eneide*. In ossequio al canone dell'*epos*, l'autore invoca la Musa affinché lo guidi nel catalogo dei guerrieri. Alcune ottave sono dedicate al contingente dei Siri, annoverati fra le truppe ausiliarie; il loro re, l'anziano Termuti, deve rinunciare alla guerra, lasciando il posto al figlio Asbite.<sup>12</sup> I due personaggi sono esemplati sul modello dei virgiliani Evandro e Pallante:

<sup>10</sup> Id., *Georgiche*, in C. Arici, *Poesie e prose*, cit., vol. II, p. 112 (31-37) e 114 (75-80). Minime sono le varianti in *Opere di P. Virgilio Marone*, cit., vol. II, pp. 220-221.

<sup>11</sup> C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 17 (I, 58, 1-2) e Virgilio, *Georgica*, IV, 82-83. Cfr. C. Arici, *Georgiche*, cit., p. 116 (135-136).

<sup>12</sup> I due personaggi non compaiono nella *Guerra giudaica* di Flavio Giuseppe; un battaglione di Siri fu effettivamente al servizio dei Romani nel corso del conflitto, anche in ragione dell'antagonismo con il popolo ebraico. Si veda Flavio Giuseppe, *Bellum Judaicum*, I, 88; II, 266, 458-461 e 506; V, 42 e 550-556.

“Con barbarica pompa a quella guerra  
 seguon poscia i peregrini ajuti.  
 Tragge Araspe gli Egizj; e dalla terra  
 che il Nil feconda i Siri ecco venuti.  
 Quei che l’Eufrate e il Tigri alberga e serra,  
 seguon le insegne del lor re Termuti:  
 re d’anni carco omai, che non sostenne  
 la fatica dell’armi, e qui non venne.

Ma come a Tito lo stringea possente  
 vincol di fede antica e caldo affetto,  
 prepose a duce della propria gente  
 l’unico del suo amor figlio diletto.  
 Speme del padre, nell’età fiorente  
 s’avea dell’armi Asbite il carco eletto;  
 come quei che nodriva anima e core  
 d’ozio nemico, ed avido d’onore.”<sup>13</sup>

Come in Virgilio gli Arcadi si alleano con i Troiani guidati da Enea, così i Siri offrono rinforzi a Tito; come Evandro, Termuti è stato in passato un glorioso guerriero e ora, inabile alla guerra per la tarda età, si fa sostituire dal giovane figlio, che come Pallante si rivela valoroso ma inesperto; il “vincol di fede antica e caldo affetto”<sup>14</sup> trova riscontro nella deferenza portata da Evandro alla memoria di Anchise, dal quale aveva in gioventù ricevuto doni. Analoga è anche la dinamica della separazione fra i due, struggente e presaga di morte. Più in dettaglio, stilemi virgiliani sono riscontrabili nel ritratto dei Siri che “seguon le insegne del lor re Termuti” (“Arcades [...] / qui regem Evandrum comites, qui signa secuti”),<sup>15</sup> e nell’immagine del vecchio Termuti, “re d’anni carco omai, che non sostenne / la fatica dell’armi, e qui non venne”, che richiama l’autoritratto

<sup>13</sup> C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 21 (I, 70-71).

<sup>14</sup> Cfr. Virgilio, *Aeneis*, VIII, 169: “Ergo et quam petitis iuncta est mihi foedera dextra”.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, VIII, 51-52.

fornito a Enea dallo stesso Evandro (“Sed mihi tarda gelu saeculis que effeta senectus / invidet imperium seraeque ad fortia vires”).<sup>16</sup>

Nel passaggio dall’edizione bresciana del 1819 a quella postuma del 1858 (Arici aveva lavorato al poema fino alla sua morte nel 1836), l’ingresso in scena di Asbite e la sua separazione dal padre sono oggetto di parecchie correzioni d’autore che comprendono anche l’aggiunta di tre stanze. La prima è immediatamente successiva alle ottave citate sopra e allarga il reticolo di echi virgiliani, poichè l’effetto prodotto dal “gran nome Romano” è analogo allo stupore che prende Pallante all’udire quello di Enea e della sua gente (“Obstipuit tanto percussus nomine Pallas”).<sup>17</sup> Il distico finale fornisce inoltre un’anticipazione della prematura morte di Asbite, episodio che compare solo nel decimo canto (l’edizione del 1819 conteneva solo i primi sei):

“E poiché il mondo di sua fama empia  
il gran nome Romano e il giovin duce,  
per far di sé bel paragone ardea  
per quella via che ai sommi onor’ conduce;  
ond’ei, partendo a trionfar Giudea,  
lasciò Termuti in pianto: anzi la luce  
de le pupille gl’involò quel vago,  
che troppo ah! fu dell’avvenir presago.”<sup>18</sup>

Nell’ottava successiva l’implorazione di Termuti, disposto a sacrificare la propria vita per preservare quella del figlio, ricalca ancora una volta Virgilio (“Sin aliquem infandum casum, Fortuna, minaris: / nunc, nunc o liceat crudelem abrumpere vitam”):

“E dopo molti avvisi e il pianger molto  
che fe’ il vecchio, pendendo a lui dal collo,

---

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, VIII, 508-509.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, VIII, 121.

<sup>18</sup> C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 21 (I, 72).

con la mente e con gli occhi al ciel rivolto,  
 per questi ultimi detti accomiatollo:  
 poss'io giacermi in un co'miei sepolto,  
 di lagrime e di vita egra satollo;  
 poss'io morir piuttosto che a te incolga  
 una qualche sciagura e a me ti tolga!"<sup>19</sup>

Il lamento di Termuti insiste sull'audacia del figlio, carattere centrale anche nel profilo virgiliano di Pallante "audax";<sup>20</sup> così come il desiderio di accompagnare l'inesperto guerriero in battaglia e il rimpianto per il perduto vigore corrispondono puntualmente alle parole di Evandro,<sup>21</sup> addolorato per non aver saputo frenare l'ardore del giovane:

"Oh fosse pur, ch'io stesso al tuo periglio  
 compagno, oprar dato mi fosse il brando!  
 Non moverei qui, vecchio, inutil duolo,  
 e a questa guerra non andresti solo.

Io fra le pugne frenerei codesti  
 audaci spirti e il giovenil talento;  
 sì che più cauto ne' perigli andresti  
 a far di tua fortuna esperimento.  
 Io duce a la vittoria a cui ti appresti,  
 sprone a bell'opre e freno all'ardimento;  
 né troverebbe in te nemica spada,  
 se non per questo mio petto, la strada."<sup>22</sup>

L'accorato discorso si conclude con l'augurio di poter assistere al ritorno di Asbite vittorioso, ricalcando in molti punti la preghiera rivolta da Evandro agli dei:

"Ma ben, se amico un Dio col tuo ritorno  
 mi risarcisce de' sofferti affanni,  
 sì che tu rieda di vittoria adorno,  
 dolce speranza mia degli ultimi anni;

<sup>19</sup> Ivi, pp. 21-22 (I, 73) e cfr. Virgilio, *Aeneis*, VIII, 578-579.

<sup>20</sup> Cfr. ivi, VIII, 110.

<sup>21</sup> Si veda ivi, VIII, 568-569 e XI, 152-155, 161-163.

<sup>22</sup> C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 22 (I, 74, 5-8 – 75).

tanto, e non più, risplenda a me del giorno  
l'alma luce, e il comun fato s'inganni,  
Finché tra' vivi ancor mi sia concesso  
di rivederti, e stringere un amplesso."

"At vos, o superi, et divom tu maxime rector  
Iuppiter, Arcadii, quaeso, miserescite regis  
et patrias audite preces. Si numina vestra  
incolumem Pallanta mihi, si fata reservant,  
si visurus eum vivo et venturus in unum:  
vitam oro, patior quemvis durare laborem."<sup>23</sup>

Anche le ultime parole di Termuti al figlio prima della separazione ("E più dicea, per indugiar gli amari / della partita istanti, il genitore") esibiscono una movenza virgiliana ("Haec genitor digressu dicta supremu / fundebat").<sup>24</sup> La sintonia è poi confermata dal destino di morte di Asbite, ucciso nel decimo canto da Ircano, il più valoroso dei guerrieri schierati contro Roma, proprio come Pallante era caduto per mano di Turno nell'*Eneide*. Le modalità di svolgimento del duello sono identiche, con precisi echi lessicali ("cessa", grida, 'gl'insulti e le vendette", "Tolle minas")<sup>25</sup> e con identica reazione del vincitore nei riguardi dell'ucciso:

"Calcando disdegnoso allor col piede  
a quel caduto il petto: 'or qui rimani,  
disse Ircano, e condegna abbi mercede  
dell'amor che ponesti a'tuoi Romani!"

"[...] Haud illi [*scil.* Evandro] stabunt Aeneia parvo  
hospitia'. Et laevo pressit pede talia fatus  
exanimem [...]"<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Ivi, p. 22 (I, 76) e Virgilio, *Aeneis*, VIII, 572-577.

<sup>24</sup> Cfr. C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 23 (I, 77, 1-2) e Virgilio, *Aeneis*, VIII, 583-584).

<sup>25</sup> Cfr. C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 306 (X, 80, 7) e Virgilio, *Aeneis*, X, 451.

<sup>26</sup> C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 308 (X, 86, 1-4) e Virgilio, *Aeneis*, X, 494-496.

Ircano, a differenza di Turno, non concede al defunto gli onori della sepoltura e ne sfigura anzi la salma, rivelandosi in ciò più simile all'Achille omerico<sup>27</sup> come del resto è precisato dall'autore:

“Te non isperi Babilonia erede  
del padre tuo, pasto or di corbi e cani!  
Prezzo non compri la tua salma, o sacro  
terren t'accoglia, o mondi alcun lavacro!”

Disse. E rinovellando in quell'ucciso  
l'Achillea ferità, fecel bersaglio  
de la vil plebe, e tutte del bel viso  
guastò le forme d'inonesto taglio.  
Indi, com'era d'atro sangue intriso,  
forògli i piedi e vi passò un guinzaglio;  
e fatton cappio in mano, ad una banda  
di forsennati accorsi l'accomanda.”<sup>28</sup>

I “forsennati” infliggono al corpo di Asbite un'ultima profanazione, assai simile a quella riservata nell'*Eneide* ai giovani troiani Eurialo e Niso,<sup>29</sup> le cui teste erano state infilzate sulla cima di due lance ed esposte alla vista dell'accampamento nemico:

“E stretto il laccio de' ribaldi al collo,  
sopra un'antenna la spietata gente  
a vista del Roman campo levollo,  
diffornato dal sangue orribilmente.  
Quando il noto sembante a più d'un crollo  
ravvisò il campo, un grido alzò fremente,  
una querela, un picchiar palma a palma  
commiserando a la trafitta salma.”<sup>30</sup>

La notizia della morte del giovane giunge a Tito, che ha una reazione simile a quella di Enea (“Ahi qual presidio questa guerra, ahi quanto, /

<sup>27</sup> Si veda Omero, *Ilias*, XXII, 395-404.

<sup>28</sup> C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 308 (X, 86, 5-8 – 87).

<sup>29</sup> Si veda Virgilio, *Aeneis*, IX, 465-467.

<sup>30</sup> C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 309 (X, 90).

dicea, fido alleato Italia perde”, “quantum / praesidium Ausonia et quantum tu perdis, Iule!”).<sup>31</sup> La sollecitudine di Enea per le onoranze funebri a Pallante, tuttavia, si arricchisce nel poema di Arici di motivi drammatici e implicazioni narrative nuove, come l’episodio del sequestro della salma che il condottiero romano si impegna a recuperare. Semmai è la desolata figura di Termuti che riceve il cadavere del figlio (“e tu, gelida spoglia, / dal miserando feretro all’oppresso / tuo genitor non renderai l’amplesso!”)<sup>32</sup> a ricordare ancora una volta l’ombra di Evandro nel poema virgiliano:

“At non Evandrum potis est vis ulla tenere,  
sed venit in medios. Feretro Pallante reposito  
procubuit super atque haeret lacrimansque gemensque,  
et via vix tandem voci laxata dolore est:  
‘non haec, o Palla, dederas promissa parenti’.”<sup>33</sup>

Non mancano, nella *Gerusalemme distrutta*, altri parallelismi e altre precise coincidenze lessicali con il modello virgiliano: pensiamo all’impegnativa *ekphrasis* del quarto canto, con i fregi degli edifici di Gerusalemme che raffigurano momenti significativi della storia giudaica, seguendo l’esempio del primo libro dell’*Eneide*, dove il protagonista riconosce nelle decorazioni di un tempio le battaglie da lui vissute in prima persona; pensiamo all’episodio di Aminadabbo che nel quinto canto attenta senza successo alla vita di Tito, in cui sono ripresi i versi sulla morte di Lauso nel decimo libro dell’*Eneide*; pensiamo alla similitudine già omerica che descrive nel quinto canto l’imperversare di un soldato in battaglia (“come impasto lion va per l’occulta / notte, e l’armento a duro strazio pone”)<sup>34</sup>, ricalcata sull’“impastus leo” di *Eneide*, IX, 339 e X, 723. Come si

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 310 (X, 92, 1-2) e Virgilio, *Aeneis*, XI, 57-58.

<sup>32</sup> Cfr. C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 155 (V, 73, 6-8).

<sup>33</sup> Virgilio, *Aeneis*, XI, 148-152.

<sup>34</sup> Cfr. C. Arici, *Gerusalemme distrutta*, cit., p. 152 (V, 63, 2-3).

vede, l'influenza del modello latino sulla poesia di Cesare Arici non si limita alle traduzioni o al genere didascalico, ma è rilevante anche in area epica: la *Gerusalemme distrutta* è una vistosa testimonianza di quell'attitudine all'assimilazione e alla riproduzione mimetica delle fonti che, fin dalla giovinezza, costò allo scrittore bresciano ripetute accuse di plagio.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> La vicenda più nota è relativa alla pubblicazione di una severa recensione del carme *In morte di Giuseppe Trenti* (1808), del quale venivano evidenziati i debiti montiani, foscoliani e manzoniani. L'articolo, creduto di Ugo Foscolo, era opera di Pietro Borsieri. Si veda *In morte di Giuseppe Trenti Mantovano. Versi di Cesare Arici. Brescia per Nicolò Bettoni 1808*, in "Annali di Scienze e Lettere", I, 1810, pp. 415-426.



RINALDO RINALDI

**PIERRE E PAUL, I DETTAGLI DEL  
SENTIMENTO. POSTILLA SUL BERGSONISMO  
DI PIERRE MENARD**

“Palabras, palabras desplazadas y mutiladas,  
palabras de otros, fue la pobre limosna que le  
dejaron las horas y los siglos.”

J. L. Borges, *El inmortal*

1. *Diventare un altro*

Che per imitare nella maniera più perfetta un autore, per scrivere *come* lui, sia necessario identificarsi con il modello, *diventare* lui, è un suggerimento ben presente al classicismo tardo-medioevale e rinascimentale. Non a caso Francesco Petrarca, nelle sue *Familiare*s, ha descritto la propria assimilazione delle pagine più amate in termini fisiologici e organici, come se le parole dei classici mettessero radici nelle viscere stesse del soggetto e lo trasformassero in un altro:

“Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memoriae se medullis affixa sunt unumque cum ingenio meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim.”<sup>1</sup>

Qualcosa di simile, sia pure in modo provocatorio e volutamente caricaturale, descrive in un suo dialogo del 1539 Nicolò Franco, non più pensando ai classici ma proprio a Petrarca. Quando egli immagina di visitare Valchiusa e la casa del poeta, vedendo le penne e gli oggetti personali di “messer Francesco”, Franco ricerca infatti un’ispirazione prodotta per empatia, che gli permetta di comporre prosa e versi petrarchisti senza imitare meccanicamente ma rivivendo l’esperienza del Maestro come in una macchina del tempo:

“Chi non componeria i sonetti, le sestine con i *Trionfi* a carra? Chi non ci facesse l’*Africa*, le *Epistole famegliari*, i *Libri de la vita solitaria* et i *Rimedi de la utriusque fortuna*? Forse puote pensare ad altro che a scrivere chi ci si trova? [...] E per Dio nel vederle [*scil.* le penne di Petrarca] non mi potei attenere di non tenerne una in mano, e ne la guisa che scrivendo si tiene. Onde mi posso vantare, che in poter mi è stato l’aver potuto scrivere come il Petrarca, e di questo dirò sempre il vero a quegli che non voglion credere, che lo scrivere petrarchesco si possa contrafare con altro, che con rubbare i versi, e l’invenzioni. [...] perchè senza dubbio una sì fatta penna per i miracoli di quel che scrisse, sarebbe scorta al comentatore nei luoghi dubbiosi, e standogli in mano, da se stessa gli mostrerebbe come dovesse scrivere. [...] Almanco mi facessi a sapere, che spezie di penne si fusse quella, perchè noi altri ancora ce ne potessimo servire, e veder di scrivere come il Petrarca.”<sup>2</sup>

La medesima opinione in fondo, senza forzature parodiche ma ritornando seriamente al punto di vista di Petrarca, è quella che Giacomo Leopardi affida a una pagina dello *Zibaldone* nel 1823:

---

<sup>1</sup> F. Petrarca, *Familiarium rerum libri*, in Id., *Opere (Canzoniere – Trionfi – Familiarium rerum libri)*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 1139-1140 (XXII, 2).

<sup>2</sup> N. Franco, *Il Petrarchista*, a cura di R. L. Bruni, Exeter, University of Exeter, 1979, p. 15 e p. 45.

“La facoltà d’imitazione non è che la facoltà di assuefazione; perocché chi facilmente si avvezza, vedendo o sentendo o con qualunque senso apprendendo, o finalmente leggendo, facilmente, ed anche in poco tempo, riducesi ad abito quelle tali sensazioni o apprensioni, di modo che presto, e ancor dopo una volta sola, e più o manco perfettamente gli divengono come proprie; il che fa ch’egli possa benissimo e facilmente rappresentarle ed al naturale, esprimendole piuttosto che imitandole, poiché il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimato in se stesso quello che imita [...]”<sup>3</sup>

Analogamente, scrivendo nel 1939 il suo racconto *Pierre Menard, autor del Quijote*, Jorge Luis Borges presenta il suo tema rinviando a “aquel fragmento filológico de Novalis —el quel leva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado”.<sup>4</sup> Il frammento è intitolato *Pflichtenlehre des Lesers*:

“Nur dann zeig’ ich, dass ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste handeln kann; wenn ich ihn, ohne seine Individualität zu schmälern, übersetzen und mannigfach verändern kann.”<sup>5</sup>

Agire secondo lo spirito di un autore significa dunque ‘entrare’ letteralmente nell’Io di questo autore, come precisa lo stesso Novalis nel frammento seguente:

“Bei fremden geht gewöhnlich das Eigentümliche mit verloren, weil die Gabe so selten ist, völlig in eine fremde Idee hineinzugehen.”<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976, vol. II, p. 1002 (3941-3942).

<sup>4</sup> Cfr. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, in Id., *Ficciones*, in Id., *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1996, vol. I (1923-1949), p. 446. I rimandi borgesiani ai libri altrui non sono mai invenzioni arbitrarie ma corrispondono sempre a dati di fatto precisi: si veda D. Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham and London, Duke University Press, 1993, p. 2.

<sup>5</sup> Novalis, *Fragmente*, erste vollständige, geordnete Ausgabe herausgegeben von E. Kamnitzer, Dresden, Wolfgang Jess Verlag, 1929, p. 644 (2005).

<sup>6</sup> Ivi, p. 645 (2006).

Borges mette allora in scena una figura autoriale che partecipa pienamente e anzi in modo estremo a questa tradizione empatica di scrittura,<sup>7</sup> poiché la “admirable ambición” di Pierre Menard

“ [...] era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. [...]”

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. [...] Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote [...].”<sup>8</sup>

Come si vede, in questo caso l'immedesimazione non si limita a produrre una sia pur fedele similitudine ma un'effettiva ripetizione, mettendo in pratica letteralmente l'entusiastico programma che Franco proponeva come un'iperbole: “Chi non componeria i sonetti, le sestine con i *Trionfi* a carra?”. Proprio *quei* sonetti e *quelle* sestine di Petrarca, ovvero quello stesso *Chisciotte* che aveva già scritto Cervantes. Non è casuale che nel primo dei tre capitoli cervantini scelti da Menard per il suo esperimento<sup>9</sup> (il nono della prima parte) sia narrato il seguito delle avventure interrotte nel capitolo precedente: l'autore si era fermato perché “no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja

---

<sup>7</sup> Borges cita anche una variante superficiale e negativa, alludendo ai “carnavales inútiles” di quei “libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street” (cfr. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, cit., p. 446). La critica ha suggerito un'allusione a *Jesús en Buenos Aires* di Enrique Méndez Calzada o allo *Ulysses* di James Joyce, entrambi del 1922. Si veda E. Carilla, *Jorge Luis Borges autor de “Pierre Ménard” (y otros estudios borgesianos)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1989, p. 37 e D. Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, cit., p. 21.

<sup>8</sup> J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, cit., pp. 446-447.

<sup>9</sup> Per un esame di questi capitoli si veda D. Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, cit., pp. 22-23.

referidas”<sup>10</sup> e solo il ritrovamento di una “*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico*”<sup>11</sup> gli permetterà di continuare la narrazione. Già il *Chisciotte* di Cervantes, insomma, si sdoppiava ironicamente rinviando a un *Chisciotte* più antico scritto da altri: il progetto di Menard non fa che ripetere questo sdoppiamento.

Borges aggiunge tuttavia una correzione: questo metodo non interessa a Menard perchè “fácil” ed egli lo sostituisce con un altro più “arduo”: “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias da Pierre Menard”.<sup>12</sup> Ciò significa ammettere nel lavoro delle “variantes de tipo formal o psicológico” direttamente legate al soggetto che scrive, ma poi “sacrificarlas al texto ‘original’”,<sup>13</sup> cancellandole progressivamente in un lungo lavoro di avvicinamento e autocensura:

“Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo.”<sup>14</sup>

Dietro il Cervantes perfettamente spersonalizzato di Menard si dovrebbe cioè ritrovare (ma ciò è impossibile) la scrittura personale di Menard.<sup>15</sup> Il lavoro della creatività individuale ha prodotto dunque un testo

---

<sup>10</sup> Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición de J. J. Allen, Nueva edición revisada y actualizada, Ilustraciones de G. Roux, Madrid, Cátedra, 2005, vol. I, p. 175 (I, I, viii).

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, p. 180 (I, II, ix).

<sup>12</sup> Cfr. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, cit., p. 447.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, p. 448.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 450.

<sup>15</sup> Errata è la lettura di chi considera questo “palinsesto” come la sovrapposizione del “codex recentior de Menard” sul “codex antiquior de Cervantes”. Cfr. G. O. Prósperi, *El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura*

identico a quello precedente e la differenza delle varianti e dello stile si è cristallizzata nella ripetizione di ciò che già è stato. Pierre Menard si annulla nell'operazione e il suo presente finisce per coesistere con il passato di Cervantes.<sup>16</sup> *El otro, el mismo* è il titolo di una raccolta poetica borgesiana del 1964 e qui il sonetto *Everness* contiene la massima “Ya todo está”,<sup>17</sup> poiché per l'autore ogni tempo (come ogni luogo) coincide con tutti gli altri: nell'epifania conclusiva del racconto del 1949 *El Aleph*, non per caso, l'infinita molteplicità dell'universo appare misticamente riunita in un solo punto, statica e non dinamica, “sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo”.<sup>18</sup>

## 2. Tempo e ripetizione

Non mancano i contributi critici dedicati al rapporto di Borges con il pensiero di Henri Bergson e molte pagine ricordano il soggiorno del giovane scrittore in Europa fra il 1914 e il 1921 (quando la stella del maestro francese era al suo zenit),<sup>19</sup> citando il suo ricordo del padre come lettore fedele del filosofo.<sup>20</sup> Nominato spesso nelle opere dell'argentino, soprattutto con riferimento alla “mala costumbre intelectual que [...]”

---

*literaria*, in “Revista chilena de literatura”, 93, noviembre 2016, p. 220, all'indirizzo elettronico [www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44356/46366](http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44356/46366).

<sup>16</sup> Qualcosa del genere, applicato alla propria persona di scrittore nel passato e nel presente, Borges lo realizza anche in un racconto più tardo dedicato al tema dell'*alter ego*. Si veda J. L. Borges, *El otro*, in Id., *El libro de arena*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. III (1975-1985), pp. 11-16.

<sup>17</sup> Cfr. Id., *Everness*, in Id., *El otro, el mismo*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. II (1952-1972), p. 305 (5).

<sup>18</sup> Cfr. Id., *El Aleph*, in Id., *El Aleph*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. I (1923-1949), p. 625.

<sup>19</sup> Si veda E. A. Sawnor, *Borges y Bergson*, in “Cuadernos Americanos”, XXXI, 6, noviembre-diciembre 1972, p. 247.

<sup>20</sup> Si veda J. L. Borges, *La ceguera*, in Id., *Siete noches*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. III (1975-1985), p. 277.

denunció: concebir el tiempo como una cuarta dimensión del espacio”,<sup>21</sup> Bergson sembra ispirare alcuni testi famosi di Borges come il racconto del 1942 *Funes el Memorioso* (vicino per certi aspetti a *Matière et Mémoire*)<sup>22</sup> o il saggio *Nueva refutación del tiempo* (che si è voluto leggere come una difesa della *durée* bergsoniana contrapposta al tempo spazializzato della scienza).<sup>23</sup>

Ben diversa, tuttavia, è la tesi borgesiana affidata a queste ultime pagine che raccolgono due articoli del 1944 e del 1946, presentando il secondo ( rassegna di alcune dottrine filosofiche) come “*una revisión del primero*”<sup>24</sup> ma affidando al primo il punto di vista dello scrittore. Borges, infatti, giunge qui a negare il tempo postulando la possibilità della sua ripetizione:

“ [...] podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo?”<sup>25</sup>

Il pezzo si conclude allora con l’esumazione di un vecchio racconto del 1928, “Sentirse en muerte”,<sup>26</sup> che l’autore aveva già inserito in *Historia de la eternidad* del 1936 e che culminava precisamente nella replica identica di un’esperienza vissuta trent’anni prima:

---

<sup>21</sup> Cfr. Id., *El tiempo y J. W. Dunne*, in Id., *Otras inquisiciones*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. II (1952-1972), p. 26.

<sup>22</sup> Si veda J. Martin, *Borges, Funes y... Bergson*, in “Variaciones Borges”, 19, 2005, pp. 195-208.

<sup>23</sup> Si veda B. Beckwith Younoszai, *El tiempo de Bergson en la obra de Jorge Luis Borges*, Minneapolis, University of Minnesota, 1971, pp. 54-62.

<sup>24</sup> Cfr. J. L. Borges, *Nueva refutación del tiempo*, in Id., *Otras inquisiciones*, cit., p. 135.

<sup>25</sup> Ivi, p. 141. Si veda, per una conferma in poesia, Id., *Eclesiastés, 1-9*, in Id., *La cifra*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. III (1975-1985), p. 298.

<sup>26</sup> Cfr. Id., *Nueva refutación del tiempo*, cit., p. 142.

“Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecía límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.”<sup>27</sup>

Qualcosa del genere Borges aveva già suggerito in un testo della sua prima raccolta poetica, dove la “duración” bergsoniana si contrappone alla ripetizione o “réplica” dell’esistenza:

“Ciegamente reclama duración el alma arbitraria  
cuando la tiene asegurada en vitas ajenas,  
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica  
de quienes no alcanzaron tu tiempo  
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.”<sup>28</sup>

E anche la biografia del poeta *Evaristo Carriego*, nel 1930, ribadiva l’annullamento del tempo grazie a una sorta di ripetuta reincarnazione, simile a quella che Menard progetta per Cervantes:

“Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el supuesto correr del tiempo, prueban la eternidad.”<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 143. Si veda Id., *Historia de la eternidad*, in Id., *Historia de la eternidad*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. I (1923-1949), p. 366.

<sup>28</sup> Id., *Inscripción en cualquier sepulcro*, in Id., *Fervor de Buenos Aires*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. I (1923-1949), p. 35 (11-15). Nella stessa raccolta la poesia *El truco* riprende questo tema (cfr. ivi, p. 22, 15-24), ma una nota d’autore datata 1969 sembra ritornare al punto di vista bergsoniano, precisando che si tratta di un “error” legato a una rappresentazione spazializzata del tempo, evidenziata da Parmenide e Zenone (cfr. Id., *Notas*, ivi, p. 52).

<sup>29</sup> Id., *Evaristo Carriego*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. I (1923-1949), p. 119. Analoga è la pagina sul gioco del *truco* come “repetición [...] de ratos de vivires pasados” e conferma “que el tiempo es una ficción”, riprendendo la poesia citata nella nota precedente. Cfr. ivi, pp. 146-147.

L'identità simultanea di passato e presente, come si vede, non disintegra solo il tempo spazializzato contro cui si scagliava Bergson ma il tempo *tout court*: per il filosofo infatti (fin dall'opera prima *Essai sur les données immédiates de la conscience* del 1889) la ripetizione e la simultaneità nell'istante sono qualità dello spazio,<sup>30</sup> come tali radicalmente incompatibili con il flusso della durata, il tempo autentico. Non a caso Bergson considerava l'esperienza di *déjà-vu* e "fausse reconnaissance" non come un'illusoria ripetizione del passato ma come un "souvenir du présent" ovvero uno sdoppiamento della percezione attuale legato alla formazione stessa del ricordo, poichè è impossibile "pour une conscience, de traverser deux fois le même état" e "chacun de nous sait bien qu'on ne vit pas deux fois le même moment de son histoire".<sup>31</sup>

La conferma viene da un altro saggio pubblicato da Borges nel 1932, *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, che è una rassegna de "las llamadas refutaciones"<sup>32</sup> del famoso paradosso di Zenone. L'autore cita quasi interamente la versione spagnola della risposta di Bergson contenuta nelle pagine dell'*Essai* (Zenone confonde il movimento con lo spazio),<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Si veda, per la simultaneità come "intersection du temps avec l'espace", H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 82 e p. 170. Il filosofo parla di "simultanités dans l'instant, que l'on compte mais qui ne sont plus du temps", distinguendole dalla "simultanéité de flux qui nous ramène à la durée interne, à la durée réelle", in Id., *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, ivi, 2009, p. 61 (e si veda ivi, pp. 50-61).

<sup>31</sup> Cfr. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2013, p. 5 e Id., *Le souvenir du present et la fausse reconnaissance*, in Id., *L'énergie spirituelle*, ivi, 2009, p. 144. Su questi temi (ma con un tentativo non giustificato di conciliare le posizioni del filosofo e dello scrittore) si veda B. Younoszai, *El tiempo de Bergson en la obra de Jorge Luis Borges*, cit., pp. 87-103.

<sup>32</sup> Cfr. J. L. Borges, *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, in Id., *Discusión*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. I (1923-1949), p. 244.

<sup>33</sup> La continuità assoluta del movimento (quello della storia) e la sua arbitraria riduzione in una serie di unità discontinue, con esplicito riferimento al paradosso di Zenone (contrapposto al calcolo integrale), è già discussa da Leon Nikolaïevitch Tolstoï nell'apertura del quinto volume di *Vojna i Mir*, uscito in prima edizione nel 1869 (nell'edizione definitiva, l'inizio della terza parte del terzo libro). Si veda L. Tolstoï, *La*

ma dimentica una frase che denunciava l'aporia del filosofo greco: “¡Como si esta localización del *progreso* en el espacio no viniese a afirmar que, aun fuera de la conciencia, el pasado coexiste con el presente!”<sup>34</sup> La frase è rilevante perché è precisamente questa coesistenza, come abbiamo visto, il nucleo essenziale della posizione borgesiana.

Questo anti-bergsonismo dello scrittore è stato segnalato da Raphaël Estève in uno dei migliori contributi dedicati al rapporto di Borges con il filosofo francese, evidenziando (con l'appoggio di altre citazioni e altri testi) l'utopia 'ucronica' dell'argentino come un “deseo de eternidad” che lo porta (come Zenone) a “negar el movimiento y el cambio”.<sup>35</sup> Estève fa notare che la ripetizione di Cervantes in *Pierre Menard, autor del Quijote* rientra in questa idea di un tempo prevedibile,<sup>36</sup> tanto che il racconto rinvia esplicitamente a *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*<sup>37</sup> e sembra anche confermare una frase “muy poco bergsoniana”<sup>38</sup> che lo stesso filosofo aveva inserito nella sua prefazione del 1922 al volume *La Fierté de*

*Guerre et la Paix*, Introduction par P. Pascal, Traduction par H. Mongault, Index par S. Lineau, Paris, Gallimard, 1952, pp. 1069-1070.

<sup>34</sup> Cfr. H. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, traduzione di D. Barnés, Madrid, Francisco Beltrán, 1919, pp. 89-90 e si veda Id., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, cit., p. 84: “comme si cette localisation d'un *progrès* dans l'espace ne revenait pas à affirmer que, même en dehors de la conscience, le passé coexiste avec le présent!”

<sup>35</sup> Cfr. R. Estève, *Borges y la huella de Bergson*, in *Borges – Francia*, Editores M. Cámpora – J. R. González, Buenos Aires, Ediciones Selectus, 2011, p. 369. Si veda anche M. Lafont, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, pp. 58-59.

<sup>36</sup> Si veda R. Estève, *Borges y la huella de Bergson*, cit., pp. 372-373. Al tema accenna *en passant* R. Baldissoni, *Foucault and Foucault. Following in Pierre Menard's Steps*, in “Genealogy”, 2, 19, 2018, p. 2, all'indirizzo elettronico [www.mdpi.com/2313-5778/2/2/19/htm](http://www.mdpi.com/2313-5778/2/2/19/htm). Il nesso fra la nozione di possibilità e quella di prevedibilità è negato dal tempo imprevedibile di Bergson, che definisce il possibile come “le mirage du présent dans le passé” ovvero “l'effet combiné de la réalité une fois apparue et d'un dispositif que la rejette en arrière” poiché “c'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel”. Cfr. H. Bergson, *Le possible et le réel*, in Id., *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, PUF, 2013, pp. 111-112 e p. 115.

<sup>37</sup> Si veda J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, cit., p. 445.

<sup>38</sup> Cfr. R. Estève, *Borges y la huella de Bergson*, cit., p. 374.

*Vivre* del medico francese Pierre Ménard, morto nel 1919 dopo aver partecipato a numerose campagne durante il primo conflitto mondiale:

“Il laissait les pages qu'on va lire. Il les avait écrites au jour le jour pendant la guerre. Mais il n'y mettait pas de dates ; il n'y faisait que peu d'allusions aux événements ; *il disait ce qui est de tous les temps*, ce à quoi l'on devrait penser toujours.”<sup>39</sup>

Se il nome stesso di Ménard serve all'autore argentino per battezzare il suo protagonista, anche l'idea di scrivere ciò che è di ogni tempo sembra effettivamente corrispondere alla scommessa del racconto del 1939: ripetere oggi ciò che è stato ieri, poiché oggi e ieri coincidono. Ma Borges poteva trovare anche un altro suggerimento nella *Fierté de Vivre*, non limitandosi alla prefazione bensì immergendosi nelle ultime pagine del volume; e proprio questo spunto lo avrebbe riportato, come in circolo, a una pagina del capitale esordio di Bergson, l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*.<sup>40</sup>

### 3. Un esempio bergsoniano per Borges

L'autore della *Fierté de vivre* aveva dichiarato che le sensazioni e i sentimenti non si conservano nel tempo all'interno del soggetto,

---

<sup>39</sup> H. Bergson, *Préface*, in P.-J. Ménard, *La Fierté de Vivre*, préface de M. H. Bergson de l'Académie Française, Paris, Éditions “Athéna”, 1922, p. 8 (sottolineatura nostra).

<sup>40</sup> È stato evocato un altro omonimo francese, Pierre Joseph Auguste Louis Ménard, anche lui medico e autore di un saggio grafologico: *L'écriture et le subconscient. Psychanalyse et graphologie*, Paris, Alcan, 1931 (si veda D. Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, cit., pp. 35-38). Nonostante un accenno borgesiano alla grafia del suo autore e a “su letra de insecto” (cfr. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, cit., p. 450), la coincidenza è in questo caso piuttosto generica.

riducendosi a semplici ricordi che non corrispondono più alla loro prima realtà:

“On voudrait garder toujours vivante la première impression que les êtres et les choses nous ont produite. Non pas seulement le souvenir, mais surtout la *sensation*, la *première* sensation éveillée. On n’y fait le plus souvent guère attention, ou l’on n’en garde que le souvenir : or, qu’est le souvenir sans la sensation ? [...] vous souffrez de trouver certains souvenirs qui ne sont plus que des souvenirs vides, sans vie, que vous animez de votre imagination et de votre amour, mais qui ne sont plus les sensations d’alors, *les premières*.”<sup>41</sup>

Allo stesso modo egli constatava che sensazioni e sentimenti non sono comunicabili da un soggetto ad un altro poiché il linguaggio è insufficiente, se non entra in gioco una vibrazione immaginaria ed emotiva ponga i due individui (per così dire) sulla stessa lunghezza d’onda:

“[...] combien les êtres sont fermés les uns aux autres. Il y a seulement entre eux communication verbale de ce qu’ils veulent se dire. Mais celui ou celle à qui ils se confient, ne souffre ou ne se réjouit qu’autant que son imagination et sa sensibilité entre ou non en vibration. Chaque être, à tout instant, souffre ou jouit sans que personne d’autre ne communique avec lui.”<sup>42</sup>

Anche Bergson, nel secondo capitolo dell’*Essai sur les données immédiates de la conscience*, si sofferma lungamente sulla non permanenza delle prime impressioni e dei sentimenti trascinati “dans un perpétuel devenir”, ben diversi dagli oggetti esterni che li causano e anche dal linguaggio che esprime quegli oggetti.<sup>43</sup> L’insufficienza della parola a comunicare la sensazione è ugualmente un tema di Borges, anche se in lui ciò non dipende dal flusso della *durée* temporale ma dall’essere l’oggetto reale fuori dal tempo, “en su eternidad”, come dimostra una bella pagina

---

<sup>41</sup> P.-J. Ménéard, *La Fierté de Vivre*, cit., p. 190.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 173-174.

<sup>43</sup> Cfr. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, cit., p. 97. Si veda ivi, pp. 96-100.

sul poeta Giambattista Marino che *vede* per la prima volta una rosa gialla poco prima di morire:

“Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo hastán un poco:

*Púrpura del jardín, pompa del prado,  
gema de primavera, ojo de abril...*

Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.”<sup>44</sup>

L'unico modo per superare il linguaggio e comunicare sensazioni o sentimenti, assicurandone la permanenza nella ripetizione, è proprio la “vibration” dell'immaginazione e della sensibilità che mette all'unisono due soggetti diversi, secondo il suggerimento della *Fierté de Vivre*. Qualcosa di simile, sia pure in forma di ipotesi per assurdo, propone anche Bergson nel terzo capitolo dell'*Essai*, quando dimostra la fallacia delle previsioni deterministiche nell'ambito delle libere azioni umane. L'*exemplum* presenta innanzitutto due personaggi:

“ [...] imaginons un personnage appelé à prendre un décision apparemment libre dans des circonstances graves : nous l'appellerons Pierre. La question est de savoir si un philosophe Paul, vivant à la même époque que Pierre ou, si vous aimez mieux, plusieurs siècles auparavant, eût pu, connaissant toutes les conditions dans lesquelles Pierre agit, prédire avec certitude le choix que Pierre a fait.”<sup>45</sup>

La sintonia si stabilisce grazie a una ricostruzione immaginaria di tutti i dettagli vissuti da Pierre, che permette effettivamente a Paul di rivivere in anticipo la sua storia:

---

<sup>44</sup> J. L. Borges, *Una rosa amarilla*, in Id., *El hacedor*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. II (1952-1972), p. 173.

<sup>45</sup> H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, cit., p. 139.

“ [...] les états profonds de notre âme, ceux qui se traduisent par des actes libres, expriment et résument l’ensemble de notre histoire passée : si Paul connaît toutes les conditions où Pierre agit, c’est vraisemblablement qu’aucun détail de la vie de Pierre ne lui échappe, et que son imagination reconstruit et revit même cette histoire.”<sup>46</sup>

Ciascuno di noi, aggiunge Bergson, conosce con precisione l’intensità dei propri stati psicologici e la loro importanza rispetto agli altri, poiché “l’intensité d’un sentiment profond [...] n’est autre chose que ce sentiment lui-même [...] une qualité inexprimable de l’état lui-même”.<sup>47</sup> Tutto questo sfugge ai segni convenzionali del linguaggio comunicativo, lasciando aperta solo la via dell’identificazione vissuta:

“ [...] il faudra distinguer deux manières de s’assimiler les états de conscience d’autrui : l’une dynamique, qui consisterait à les éprouver soi-même ; l’autre statique, par laquelle on substituerait à la conscience même de ces états leur image, ou plutôt leur symbole intellectuel, leur idée.”<sup>48</sup>

In tal modo Paul diventa un altro Pierre, poiché riproduce come un attore ogni minimo dettaglio dei suoi sentimenti nella loro modificazione continua attraverso il tempo (la durata), cogliendone ad ogni istante l’intensità:

“Nous voici donc obligés de modifier profondément l’idée que nous nous faisons de Paul : ce n’est pas [...] un spectateur dont le regard plonge dans l’avenir, mais un acteur, qui joue par avance le rôle de Pierre. Et remarquez que vous ne sauriez lui épargner aucun détail de ce rôle [...] car les effets du même sentiment [...] s’ajoutent et se renforcent à tous les moments de la durée, et la somme de ces effets ne pourrait être éprouvée tout d’un coup que si l’on connaissait l’importance du sentiment, pris dans son ensemble, par rapport à l’acte final, lequel demeure précisément dans l’ombre.”<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*, pp. 139-140.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 141.

È a questo punto che Bergson capovolge la sua ipotesi sulla prevedibilità (e quindi sulla ripetizione) delle azioni umane, annullando la distanza temporale fra i due soggetti e riducendoli ad uno solo:

“Mais si Pierre et Paul ont éprouvé dans le même ordre les mêmes sentiments, si leurs deux âmes ont la même histoire, comment les distinguerez-vous l’une de l’autre ? [...] Sera-ce par la place qu’elles occupent dans la durée ? Elles n’assisteraient plus alors aux mêmes événements ; or, par hypothèse, elles ont le même passé et le même présent, ayant la même expérience. [...] Pierre et Paul sont une seule et même personne, que vous appelez Pierre quand elle agit et Paul quand vous récapitulez son histoire. A mesure que vous complétiez davantage la somme des conditions qui, une fois connues, eussent permis de prédire l’action future de Pierre, vous seriez de plus près l’existence de ce personnage, vous tendiez davantage à la revivre dans ses moindres détails, et vous arriviez ainsi au moment précis où, l’action s’accomplissant, il ne pouvait plus être question de la prévoir, mais simplement d’agir.”<sup>50</sup>

L’esempio di Bergson, come si vede, è stato determinante per l’ideazione di *Pierre Menard, autor del Quijote*, che sembra rispondere polemicamente a quella pagina e capovolgerla: in Borges non si tratta di due soggetti fittizi che finiscono per rivelare la loro identità, ma di due soggetti effettivamente distinti e separati nel tempo come Bergson li aveva presentati all’inizio, salvo smentirsi nella conclusione (“Paul, vivant à la même époque que Pierre ou, si vous aimez mieux, plusieurs siècles auparavant”). A differenza di Pierre e Paul, Cervantes e Menard non hanno avuto affatto “la même expérience” e anzi il secondo, come sappiamo, intende provocatoriamente “llegar al Quijote, a través de las experiencias da Pierre Menard”. Per Borges, insomma, la ripetizione nella differenza è reale, l’intensità delle sensazioni si cristallizza in una sempre uguale eternità, mentre il dinamismo bergsoniano delle sfumature emotive e della creatività esistenziale sembra arrestarsi nel circolo di un perenne ritorno.

---

<sup>50</sup> Ivi, pp. 141-142. Per un ragionamento analogo applicato all’*Hamlet* di William Shakespeare, si veda Id., *Le possible et le réel*, cit., p. 113.

Non è escluso, d'altra parte, che lo stesso autore argentino nutrisse qualche dubbio su questo gelido destino della letteratura. Il suo saggio del 1930 *La supersticiosa ética del lector* (che nel titolo evoca ironicamente il citato frammento di Novalis) prende in considerazione proprio il *Quijote*, dichiarando che “Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente aceptación acústico-decorativa de la palabra)”.<sup>51</sup> Di fronte alla “vanidad del estilo” e ai suoi “ansiosos artificios verbales”,<sup>52</sup> il grande romanzo cervantino raggiungerebbe infatti l’immortalità grazie a “su mayor (y tal vez único irrecusable) valor [...] el psicológico”.<sup>53</sup> Una simile svalutazione dello stile, contrapposto a “la pasión del tema tratado” che distingue “la genuina literatura”,<sup>54</sup> lascia qualche traccia anche nel più tardo *Pierre Menard, autor del Quijote*. Qui infatti il romanzo di Cervantes si differenzia dalla sua replica moderna proprio perchè è spontaneo, dettato dal caso e poco sensibile alla forma, come afferma lo stesso Menard:

“Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea.”<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Cfr. J. L. Borges, *La supersticiosa ética del lector*, in Id., *Discusión*, cit., p. 202. Questa svalutazione borgesiana dello stile di Cervantes, che riprende alcuni suggerimenti del critico franco-argentino Paul Groussac, è stata letta come un tentativo di “desespañolización” del *Quijote*, al quale appartiene anche (più sottilmente) la “desautorización irónica” compiuta da Pierre Menard sul capolavoro spagnolo. Cfr. J. R. González, *Borges-Groussac, o el cervantismo reticente*, in *Borges – Francia*, cit., p. 526 e p. 529.

<sup>52</sup> Cfr. J. L. Borges, *La supersticiosa ética del lector*, cit., pp. 203-204.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, p. 202. Sul Cervantes come padre ideale della vocazione letteraria borgesiana si veda M. Lafont, *Borges ou la réécriture*, cit., p. 61.

<sup>54</sup> Cfr. J. L. Borges, *La supersticiosa ética del lector*, cit., p. 204.

<sup>55</sup> Id., *Pierre Menard, autor del Quijote*, cit., p. 448.

L'opera di Menard, ovviamente, non è spontanea o casuale ma frutto di un calcolo e di un "juego"<sup>56</sup> altamente intellettuale. Non a caso, a differenza di Cervantes, egli è un finissimo stilista, come dimostra in apertura di racconto il catalogo della sua "obra visible": un sonetto simbolista, un "vocabulario poético de conceptos [...] ideales creados por una convención", uno studio sulle "leyes métricas" della prosa francese e un saggio sulla sintassi del raffinato autore delle *Contrerimes* Paul-Jean Toulet, per concludere con una lista di "versos que deben su eficacia a la puntuación".<sup>57</sup> È su questo stile, su questo sublime artificio razionalistico, che Borges sembra gettare un'ombra, che è anche un'ombra (sia pure indiretta e proiettata con meravigliosa reticenza) sul suo stesso racconto e sulla propria letteratura: il *Quijote* di Cervantes, nonostante tutto, garantiva una creatività individuale e profonda che la scrittura contemporanea non può più raggiungere.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*, pp. 444-446.

<sup>58</sup> Sull'autore Borges come "modèle" di Ménard si veda M. Lafont, *Borges ou la réécriture*, cit., pp. 59-60. Lo stesso Lafont mette in campo questa scrittura artificiosa nel suo romanzo *Une vie de Pierre Ménard* (Paris, Gallimard, 2008), presentandola come riscrittura ovvero ricostruzione frammentaria (con un complesso gioco citazionistico) della biografia già tracciata da Borges nelle pagine del suo racconto.





ALBERTO FRACCACRETA

## TEMI E LEMMI MONTALIANI NEL “CONTE DI KEVENHÜLLER” DI GIORGIO CAPRONI

“Ciascuno ha il suo Montale, / ritagliato a misura”.<sup>1</sup> L’affermazione testimonia la mai dissimulata ammirazione di Giorgio Caproni per il più illustre tra i poeti liguri o transitati in Liguria (“Genova nome barbaro. / Campana. Montale. Sbarbaro”).<sup>2</sup> È un confronto, quello con il collega più anziano, che si sviluppa entro alcuni temi svolti dal poeta livornese con maggiore dovizia lirica a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, sul filo di alcuni lemmi lessicali ripresi *sic et simpliciter*, con il deliberato proposito di citare rammodernando “secondo natura e statura”,<sup>3</sup> ossia sfrondando le componenti irrisolte dei versi:

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Caproni, *C’è un Montale per tutti*, in Id., *Poesie disperse e inedite*, in Id., *L’opera in versi*, Edizione critica a cura di L. Zuliani, Introduzione di P. V. Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 959 (1-2). E si veda Id., *A Eugenio Montale in occasione del Nobel*, in Id., *Poesie disperse e inedite*, cit., p. 958.

<sup>2</sup> Cfr. Id., *Litania*, in Id., *Il passaggio d’Enea*, in Id., *L’opera in versi*, cit., p. 174 (57-58).

<sup>3</sup> Cfr. Id., *C’è un Montale per tutti*, cit., p. 959 (3-4).

“Montale ha per me il potere della grande musica, che non suggerisce né espone idee ma le suscita in una emozione profonda, e posso dire ch’egli è uno dei pochissimi poeti d’oggi che in qualche modo sia riuscito ad agire sulla mia percezione del mondo. [...] senza Montale (senza la sua tecnica assolutamente nuova, che instaura nel comporre poetico i mezzi e persino il fine della musica e intendiamo musica come musica, non come musicalità alla maniera di Verlaine) il volto della nostra poesia contemporanea si sarebbe configurato diversamente”.<sup>4</sup>

Quale Montale è, tuttavia, più intimamente caproniano, congeniale a una “scrittura segmentata e franta, ispida e scalena”?<sup>5</sup> Montale è per Caproni innanzitutto il poeta degli *Ossi di seppia*, l’io lirico dei meriggi e delle *ombre*, del mare che espelle l’osso, il rifiuto, il frantume, simbolo di una *condicio subiecti* legata alla *Verfallenheit*, heideggeriana deiezione:

“Montale,  
ciottolo roso,  
dal greto che più non risuona,  
ha tolto una canna  
bruciata dal sole,  
e intesse liscosa canzone.”<sup>6</sup>

Tale condizione del soggetto debilitato ben si adatta alla *quête* montaliana dell’assoluto o del totalmente Altro, quella che dalle *Occasioni* fino alle ultime opere, segue le tracce dell’“iddia che non s’incarna”<sup>7</sup> e successivamente di “un dio (ma con la barba)”,<sup>8</sup> il dio dei filosofi e di Gottfried Leibniz in particolare.<sup>9</sup> Il problematico istituto dell’Io e la relazione con l’ultrasensibile sono gli argomenti principali – interconnessi

---

<sup>4</sup> Id., *Montale poeta-vate*, in “Letteratura”, 79-81, gennaio-giugno 1966, pp. 267-268.

<sup>5</sup> Cfr. L. Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, il nuovo melangolo, 1998, p. 19.

<sup>6</sup> G. Caproni, *Epigramma*, in Id., *Res amissa*, in Id., *L’opera in versi*, cit., p. 856.

<sup>7</sup> Cfr. E. Montale, *Gli orecchini*, in Id., *La bufera e altro*, in Id., *L’opera in versi*, Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 194 (7).

<sup>8</sup> Cfr. Id., *Credo*, in Id., *Altri versi*, ivi, p. 702 (12).

<sup>9</sup> Si veda P. De Caro, *Il mondo, le virtù, l’angelo e Dio nel Diario postumo di Eugenio Montale*, in “La Capitanata”, XXV-XXX, 1988-1993, pp. 13-71.

tra loro – che Caproni sviluppa a partire da Montale, specialmente con *Il franco cacciatore* (1982), *Il Conte Kevenhüller* (1986) e l'incompiuta ultima silloge *Res amissa* (1991). Il poeta livornese, avviatosi su questo cammino di analisi interiore<sup>10</sup> seguendo una prospettiva "errante"<sup>11</sup> del tutto montaliana, cerca la trascendenza in uno scarto di negatività affermativa (la cosiddetta teologia negativa).<sup>12</sup> La via di Dio è prima di ogni altra cosa *via negationis*, patologia del divino, presunta inesistenza che deve esistere oltre la barriera inscalfibile ed evanescente del nulla, del *mysterium iniquitatis*, per conferire senso alle cose. A partire dal 1975 con *Il muro della terra*, la poesia caproniana è davvero "poesia della privazione" o della "perdita di Dio",<sup>13</sup> poesia dell'inappartenenza e dei limiti del linguaggio, analoga in questo alla ricerca di Montale inaugurata nel 1971 con *Satura*:

In tal senso la scrittura di Caproni, sul filo di una devozione aconfessionale condivisa da tutti i maggiori poeti del Novecento da Paul Celan a René Char, "è andata perfino al di là del dettato montaliano",<sup>14</sup> portando alle ultime conseguenze certi suoi temi metafisici e mettendo in campo numerose ricorrenze liriche, sul filo di echi lessicali precisi in forma di citazione espressa o inconfessata rammemorazione, primizie mnestiche in forma di affettuoso omaggio. È proprio vero che per Caproni, dopo *Satura*, "Montale, ogni scherzo vale".<sup>15</sup>

In particolare *Il Conte di Kevenhüller* (1986), decimo libro

<sup>10</sup> Si veda E. Lops, *La stanza del re*, Rimini, Raffaelli, 2017, pp. 327-331.

<sup>11</sup> Cfr. A. Fraccacreta, *Montale errante. Cronache di una tensione religiosa*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 11-36.

<sup>12</sup> Si veda G. Agamben, *Disappropriata maniera*, in G. Caproni, *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 12-13.

<sup>13</sup> Cfr. G. L. Beccaria, *Caproni cerca la grazia. Le poesie postume*, in "Tuttolibri", XVI, 751, maggio 1991, p. 7.

<sup>14</sup> Cfr. C. Bo, *Caproni a caccia di vita*, in "Corriere della Sera", 13 agosto 1986, p. 12.

<sup>15</sup> Cfr. G. Caproni, *Dopo "Satura"*, in Id., *Poesie disperse e inedite*, cit., p. 960.

caproniano e terza parte di una trilogia iniziata con *Il muro della terra*, contiene numerosi echi verbali e tematici di provenienza montaliana. Queste poesie composte a partire dal 1979 (intrecciate quindi alla stesura del *Franco cacciatore* uscito nel 1982) esibiscono un’“estrema riduzione del discorso” e al tempo stesso “l’invenzione di una vera e propria ‘storia’”<sup>16</sup> munita di viva tensione narrativa: quella del fantomatico Conte di Kevenhüller che nel 1792 invita a partecipare alla caccia di “una feroce Bestia di colore cenericcio moscato quasi in nero”, che aveva già aggredito e sbranato “due Fanciulli”.<sup>17</sup> La vicenda, come si vede, ha un forte potenziale allegorico<sup>18</sup> e l’autore stesso annota su un manoscritto inedito che il tema principale del “*Conte di K. [...] è la Bestia (il male) nelle sue varie forme e metamorfosi*”, donde l’equazione: “La Bestia è il Male. La *res amissa* è il Bene”.<sup>19</sup>

In questo quadro ben presenti sono le reminiscenze lessicali montaliane, che provengono da tutta l’opera in versi del poeta genovese, a partire da *Ossi di seppia* (1925) fino ad *Altri versi* (1981). Nella prima parte de *Il Conte di Kevenhüller* un ruolo importante ha *La bufera e altro*,<sup>20</sup> se è vero che *La lāmīna* (“la sola / superstite testimonianza”) e *L’ora* (“...È l’ora...”) riecheggiano *Piccolo testamento* (“Solo quest’iride posso / lasciarti a testimonianza”, “a dirti: è l’ora”);<sup>21</sup> che *Certezza* (“oltre il grumo

---

<sup>16</sup> Cfr. P. V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, ivi, pp. XXXIV-XXXV.

<sup>17</sup> Cfr. G. Caproni, *Avviso*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, in Id., *L’opera in versi*, cit., p. 541.

<sup>18</sup> Si veda S. Verdino, *Introduzione*, in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2016, p. XIX.

<sup>19</sup> Cfr. G. Agamben, *Disappropriata maniera*, cit., p. 7.

<sup>20</sup> Per Caproni questa raccolta è “il punto più alto dell’intera poesia montaliana e uno dei più alti dell’intera poesia europea” (cfr. G. Caproni, *Quasimodo, Montale e Lundkvist*, in “Il Punto”, VI, 21, 27 maggio 1961, p. 9).

<sup>21</sup> Cfr. Id., *La lāmīna*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 552 (11-12); Id., *L’ora*, ivi, p. 555 (4); E. Montale, *Piccolo testamento*, in Id., *La bufera e altro*, cit., p. 267 (8-9 e 19).

/ dei lecci”) riprende *Anniversario* (“dal sangue raggrumato / sui rami alti”);<sup>22</sup> che l’incipit di *Diceria* (“Nell’orto delle ortiche. / Dei piccoli peri”) evoca lo spazio de *L’orto* (“nel chiuso / dei meli lazzeruoli [...] / [...] / io non se nell’orto”)<sup>23</sup> e che in *Strambotto* “La freccia / d’amore” cita “La freccia d’Amore” de *L’anguilla*.<sup>24</sup> Più avanti la raccolta di Caproni richiama titoli e sintagmi posti agli estremi della carriera montaliana: *Quasi una cabaletta* riecheggia infatti *Quasi una fantasia* negli *Ossi di Seppia* e *Cabaletta* in *Quaderno di quattro anni*;<sup>25</sup> a *Nuove stanze* nelle *Occasioni* (“La morgana che in cielo liberava / torri e ponti”), ma anche a *Morgana* ultima poesia di *Quaderno di quattro anni*, rimandano poi le due occorrenze ne *Il flagello* (“Riportare il flagello / a Morgana”) e ne *La porta* (“La porta / morgana”).<sup>26</sup> Infine si moltiplicano le reminiscenze delle ultime raccolte di Montale. Ne *L’ubicazione* “il Pacifico batte / il pack di cemento” ripete *L’alluvione ha sommerso il pack dei mobili di Satura*<sup>27</sup> e parallelamente un titolo caproniano (*Versi controversi*) riprende il “verso controverso” di *Ho tanta fede in te* in *Altri versi*.<sup>28</sup> L’incipit di uno dei *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto*, “È l’ora del conforto... / (...Dello sconforto...), riprende l’explicit de *L’Arno a Rovezzano*, ancora in *Satura*

---

<sup>22</sup> Cfr. G. Caproni, *Certezza*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 556 (11-12) e E. Montale, *Anniversario*, in Id., *La bufera e altro*, cit., p. 264 (12-13)

<sup>23</sup> Cfr. G. Caproni, *Diceria*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 560 (1-2) e E. Montale, *L’orto*, in Id., *La bufera e altro*, cit., p. 243 (3-4 e 6).

<sup>24</sup> Cfr. G. Caproni, *Strambotto*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 575 (3-4) e E. Montale, *L’anguilla*, in Id., *La bufera e altro*, cit., p. 254 (16).

<sup>25</sup> Cfr. G. Caproni, *Quasi una cabaletta*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 577; E. Montale, *Quasi una fantasia*, in Id., *Ossi di seppia*, in Id., *L’opera in versi*, cit., p. 18; Id., *Cabaletta*, in Id., *Quaderno di quattro anni*, ivi, p. 565.

<sup>26</sup> Cfr. Id., *Nuove stanze*, in Id., *Le occasioni*, ivi, p. 177 (9-10); Id., *Morgana*, in Id., *Quaderno di quattro anni*, cit., p. 625; G. Caproni, *Il flagello*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 589 (III, 13-14) e Id., *La porta*, ivi, p. 610 (28-29).

<sup>27</sup> Cfr. Id., *L’ubicazione*, ivi, p. 612 (23-24) e E. Montale, *L’alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, in Id., *Satura*, in Id., *L’opera in versi*, cit., 310.

<sup>28</sup> Cfr. G. Caproni, *Versi controversi*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 612 e E. Montale, *Ho tanta fede in te*, in Id., *Altri versi*, cit., p. 694 (8).

(“Altro comfort fa per noi ora, altro / sconforto”).<sup>29</sup> E l’incipit de *Il nome* (“Il nome non è la persona. / Il nome è la larva”) ricorda le “adorate mie larve!” che chiudono le montaliane *Domande senza risposta* nel *Quaderno di quattro anni*.<sup>30</sup> E se nel secondo dei *Due madrigaletti* (“Bruciamo la nostra distanza. / Bruciamola, mio nome”), Caproni sembra riprendere variandolo il “bruciare, / questo, non altro, è il mio significato” che chiude *Mediterraneo* in *Ossi di seppia*;<sup>31</sup> ancora due coincidenze nel finale rimandano al *Quaderno del '71 e del '72: El Desdichado* di Caproni e *El Desdichado* di Montale citano insieme un famoso sonetto delle *Chimères* di Gerard de Nerval<sup>32</sup> e *Alla Foce, la sera* celebra l’infinità del mare come quella “foce del Bisagno” che *Annetta* ricorda, rinviando a distanza di anni ad un’altra poesia di *Ossi di seppia (Incontro)*.<sup>33</sup>

Questi echi non sono semplici riproposizioni nominali, ma hanno una precisa valenza tematica. Durante una sosta nella caccia alla Bestia, la “lāmīna [...] acciarina” che il poeta nota in un locale è la sola “superstite testimonianza”<sup>34</sup> del giorno, contro un’atmosfera buia e sepolcrale che ricorda quella del montaliano *Piccolo testamento*. In questo cupo mondo scocca “l’ora della Bestia”,<sup>35</sup> il momento del Male e delle distorsioni

---

<sup>29</sup> Cfr. G. Caproni, *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 629 (II, 1-2) e E. Montale, *L’Arno a Rovezzano*, in Id., *Satura*, cit., p. 372 (17-18).

<sup>30</sup> Cfr. G. Caproni, *Il nome*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 632 (1-2) e E. Montale, *Domande senza risposta*, in Id., *Quaderno di quattro anni*, cit., p. 563 (29).

<sup>31</sup> Cfr. G. Caproni, *Due madrigaletti*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 644 (II, 1-2) e E. Montale, *Mediterraneo*, in Id., *Ossi di seppia*, cit., p. 59 (IX, 22-23).

<sup>32</sup> Cfr. G. Caproni, *El desdichado*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 657 e E. Montale, *El desdichado*, in Id., *Quaderno del '71 e del '72*, in Id., *L’opera in versi*, cit., p. 427.

<sup>33</sup> Cfr. G. Caproni, *Alla Foce, la sera*, in Id., *Il Conte di Kevenhüller*, cit., p. 694 ed E. Montale, *Annetta*, in Id., *Quaderno del '71 e del '72*, cit., p. 490 (7); con un rimando a Id., *Incontro*, in Id., *Ossi di seppia*, cit., pp. 96-97.

<sup>34</sup> Cfr. G. Caproni, *La lāmīna*, cit., p. 552 (10-12).

<sup>35</sup> Cfr. Id., *L’ora*, cit., p. 555 (5).

apocalittiche, quando appare l'“ombroso Lucifero”<sup>36</sup> di Montale. “La preda”, prima o poi, cadrà “centrata” dal fucile “oltre il grumo dei lecci”,<sup>37</sup> dissanguata sulle foglie e sui rami come il “Dio diviso / dagli uomini” dell'Anniversario montaliano, dove il “male” si capovolge nel “dono”<sup>38</sup> dell'espiazione. Proprio l'orto è il luogo nel quale “s'infossa / la labirintica Bestia”,<sup>39</sup> lo stesso orto in cui Montale evoca il “Dio” di Getsemani, “in furie / di dèmoni incarnati, in fronti d'angiole precipitate a volo”,<sup>40</sup> mentre la “freccia d'amore [...] della bella lombarda” è la sua “treccia”<sup>41</sup> che indica (come l'anguilla montaliana) una vitale ambivalenza di Bene e di Male, di luce e di ombra. L'epifania di una Fata Morgana, nei due poeti, è in grado di scuotere il saldo dominio dello spazio (“Non conta / l'ubicazione”, “Il dove / non esiste?...”),<sup>42</sup> mentre la banchisa della contingenza si sgretola e l'ambivalenza della vita ordinaria divisa fra conforto e sconforto rivela la vacuità dell'Io ridotto al *flatus vocis* di un nome, in perfetta sintonia con la metafisica negativa dell'ultimo Montale. “Bruciare”, bruciare la “distanza”,<sup>43</sup> significa allora trovare la verità del Male e insieme del Dio nascosto: l'uomo, in disaccordo col mondo visibile come il diseredato di Nerval, ritrova nel mare dell'esistere la sua vera origine, il suo luogo d'elezione.

Le “domande assillanti”<sup>44</sup> di Montale e Caproni, come si vede, sono dunque simili e sono accomunate dalla prospettiva di una “religiosità

<sup>36</sup> Cfr. E. Montale, *Piccolo testamento*, cit., p. 267 (16).

<sup>37</sup> Cfr. G. Caproni, *Certezza*, cit., p. 556 (8 e 10-12).

<sup>38</sup> Cfr. E. Montale, *Anniversario*, cit., p. 264 (4, 9 e 11-12).

<sup>39</sup> Cfr. G. Caproni, *Diceria*, cit., p. 560 (11-12).

<sup>40</sup> Cfr. E. Montale, *L'orto*, cit., pp. 243-244 (3 e 47-49).

<sup>41</sup> Cfr. G. Caproni, *Strambotto*, cit., p. 575 (3-6).

<sup>42</sup> Cfr. Id., *L'ubicazione*, cit., p. 612 (30-32) e Id., *Versi controversi*, cit., p. 612 (10-11).

<sup>43</sup> Cfr. E. Montale, *Mediterraneo*, cit., p. 59 (IX, 22) e G. Caproni, *Due madrigaletti*, cit., p. 644 (II, 1).

<sup>44</sup> Cfr. L. Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, cit., p. 23.

laica”.<sup>45</sup> La *quête* metafisica del soggetto, sfibrato e desideroso di un’alterità risolutiva, attraversa il *mysterium iniquitatis* per ritrovare uno stato di grazia smarrito, risalendo oltre il peccato originale e raggiungendo una condizione ‘immacolata’ che si incarna in una figura femminile dalle caratteristiche redentive e mariane: il *tu* femminile è il luogo in cui l’Io può ritrovare la sua vera immagine e la sua pienezza d’essere, al di là della propria inadeguatezza.<sup>46</sup> A quest’ultima è intimamente connesso il tema dell’insufficienza della parola, secondo un modello canonico dell’esperienza mistica: nei montaliani e ammirati<sup>47</sup> *Ossi di seppia*, “qualche storta sillaba e secca come un ramo”<sup>48</sup> accenna proprio a tale negativa essenzialità sul limite del silenzio, che è anche l’orizzonte incerto de *Il Conte di Kevenhüller*. Entrambi persuasi della potenza limitata dello strumento poetico (con sintomatica differenza dal Mario Luzi ‘paradisiaco’), Montale e Caproni si affacciano entrambi sull’oltranza di un soggetto percepito come carente o incompiuto, nella perenne tensione verso una trascendente integrità.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Cfr. G. Raboni, *Introduzione*, in G. Caproni, *L’ultimo borgo. Poesie 1932-1978*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 7.

<sup>46</sup> Sulla religiosità di Caproni si veda A. Rivali, “Mio padre in dialogo con la trascendenza”. *Intervista con Attilio Mauro Caproni*, in “Studi cattolici”, 611, gennaio 2012, p. 12.

<sup>47</sup> Caproni ricorda “l’enorme impressione che gli fecero gli *Ossi di seppia* di Montale, un nome per me allora sconosciuto, nel 1930, quando me li comprai (avevo diciott’anni)”. Cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 107.

<sup>48</sup> Cfr. E. Montale, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*, in Id., *Ossi di seppia*, cit., p. 27 (10).

<sup>49</sup> Si veda E. Lops, *Il ‘logos’ sessuato: la pneumoepistemologia femminile*, in *La Universidad con perspectiva de género*, Coordinadores J. D. Sanchez, M. E. Jaime De Pablos, M. Borham Puyal, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 115-127.

Publicato *online*, Dicembre 2020 / Published online, December 2020

Copyright © 2020

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archiviarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.