

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. 26 / Issue no. 26

Dicembre 2022 / December 2022

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (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

Giandamiano Bovi (Université de Strasbourg)

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Simone Forlesi (Università di Pisa)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 26) / External referees (issue no. 26)

Maurizia Calusio (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Marco Capra (Università di Parma)

Federico Della Corte (Università eCampus)

Adriano Dell'Asta (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Maria Chiara Ferro (Università "Gabriele d'Annunzio" Chieti – Pescara)

Barbara Lomagistro (Università di Bari)

Giulia Marcucci (Università per Stranieri di Siena)

Alessandro Niero (Università di Bologna)

Claudia Olivieri (Università di Catania)

Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)

Vittorio Springfield Tomelleri (Università di Torino)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2022 – 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 APPROPRIAZIONI

a cura di Giulia De Florio e Maria Candida Ghidini

<i>Presentazione</i>	3-6
<i>A proposito di alcune citazioni della “Vita di Feodosij”</i> NICOLETTA CABASSI (Università di Parma)	7-34
<i>Citazione esplicita e citazione implicita in Dostoevskij</i> TAT’JANA KASATKINA (RAS – Accademia Russa delle Scienze)	35-56
<i>“La colonna e il fondamento dell’idealismo”. Il tema platonico nella prosa loseviana come critica implicita all’ideologia sovietica</i> GIORGIA RIMONDI (Università per Stranieri di Siena)	57-79
<i>“Congiungendo l’incongiungibile”. Le citazioni della “Commedia” nella “Conversazione su Dante” di Osip Mandel’stam</i> KRISTINA LANDA (Università di Bologna)	81-102
<i>Undici sonetti per una suite. Michelangelo e Šostakovič</i> GIUSEPPINA GIULIANO (Università di Salerno)	103-121
<i>Gajto Gazdanov: l’appropriarsi della citazione</i> MICHELA VENDITTI (Università di Napoli “L’Orientale”)	123-140
<i>I rimandi a Čechov nei titoli delle opere di Akunin, Sorokin, Glowacki e Mamet</i> MANFRED SCHRUBA (Università Statale di Milano)	141-166
[In discussione – In discussion] <i>La citazione autorevole. Fëdor Dosužkov fra Freud e Puškin</i> MARIA ZALAMBANI (Università di Bologna)	167-187
[recensione – review] Alessandro Niero, <i>Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi</i> , Macerata, Quodlibet, 2019 STEFANO FUMAGALLI	189-193
[recensione – review] Marco Sabbatini, <i>Viktor Nekrasov e l’Italia. Uno scrittore sovietico nel dibattito culturale degli anni Cinquanta</i> , Mantova, Universitas Studiorum, 2018 GIULIA DE FLORIO	195-199

[recensione – review] Raffaella Vassena, *Dostoevskij post-mortem. L'eredità dostoevskiana tra editoria, stato e società (1881-1910)*, Milano, Ledizioni, 2020
MARIA CANDIDA GHIDINI

201-204

MATERIALI / MATERIALS

Per la fortuna del Boccaccio lirico: modelli e imitatori del sonetto LVI
ITALO PANTANI (Sapienza Università di Roma)

207-228

*Intertestualità tassian nelle “Guerre dei Goti” di Chiabrera:
il caso degli ‘amori’*
VALERIA DI IASIO (Università di Padova)

229-241



GIULIA DE FLORIO
MARIA CANDIDA GHIDINI

PRESENTAZIONE

“... e poiché la carta non mi basta
Io scrivo sulla tua minuta
E la parola altrui ecco affiora
E come il fiocco di neve sulla mano allora
Si scioglie senza biasimo e fiduciosa.”

Anna Achmatova

Questo secondo numero di “Parole rubate” dedicato alla Russia prende avvio dalla citazione per eccellenza: il rimando scritturale e liturgico invocato per innescare un processo semiotico virtualmente infinito, grazie al ricorso a una dimensione comunitaria ricettiva e condivisa in grado di dilatare oltre misura il testo.

Ciò poteva accadere nella Russia medievale, ma anche in quella ottocentesca, dove la liturgia era ancora largamente partecipata, per cui il dialogo della letteratura laica con il testo sacro era vivo e attivo nella memoria culturale dell’epoca. Ne troviamo traccia nei saggi di Nicoletta Cabassi e Tat’jana Kasatkina, rispettivamente sulla *Vita di Feodosij* e sulle citazioni implicite ed esplicite in Dostoevskij, in particolare nei *Fratelli Karamazov*.

L'ampliamento della portata significativa del testo tradizionalmente attinge anche a un altro grande *thesaurus* condiviso, quello classico. È indubbio che esso si rivolga a un pubblico più elitario, che, tuttavia, è ugualmente in grado di cogliere e far agire le citazioni. Spesso le implicazioni non sono limitate solo alla semiosi, ma debordano verso la pragmatica, proiettando potenzialmente l'esercizio ermeneutico anche sullo sfondo sociale: le allusioni e le citazioni nascoste, infatti, possono diventare uno schermo, trasparente per il lettore accorto, per aggirare la censura e creare un linguaggio 'esopico' in grado di assicurare una certa libertà di espressione nelle condizioni illiberali dello Stato totalitario. Questo è l'argomento del saggio di Giorgia Rimondi che analizza come nella prosa del filosofo Aleksej Losev le reminiscenze platoniche vengano a costituire una serie di indizi volti a sviare l'onnipresente controllo censorio.

Nei saggi di Kristina Landa, Giuseppina Giuliano e Maria Zalambani (quest'ultimo incluso nella sezione 'In discussione') reminiscenze e rimandi fanno rivivere e agire testi classici (in particolare Dante, Michelangelo e Puškin) in opere della modernità (Mandel'stam, Sostakovič, la riflessione psicoanalitica), e mostrano come l'appropriazione della parola altrui funzioni oltre la dimensione letteraria in senso stretto e intervenga, in realtà, ovunque si inneschi un processo semiotico: questo processo, come l'Eros platonico, agisce sempre grazie a una misteriosa dialettica di ricchezza e povertà, dal momento che, ci dice Achmatova nella premessa al *Poema senza eroe*, "la carta non mi basta" e, come il fiocco di neve del *Poema*, ogni senso, per compiersi, sembrerebbe aspirare a sciogliersi fiducioso nella mano altrui.

Infine, nei saggi di Michela Venditti e di Manfred Schrubba, il primo dedicato a Gajto Gazdanov, importante autore dell'emigrazione russa a Parigi, e il secondo incentrato sulle metamorfosi del testo čechoviano negli scrittori contemporanei Boris Akunin, Vladimir Sorokin, Janusz Głowacki

e David Mamet, abbiamo una riflessione sull'uso della citazione in ambito postmoderno, fin dagli albori di questo fenomeno. Qui l'uso della citazione (il grottesco *patchwork* delle fonti più varie, dalla Sacra scrittura a testi popolari) sembra quasi dissolvere la nozione classica di opera d'arte e di letteratura e la stessa operazione semiotica che dalla citazione sembrava acquisire spessore e vitalità, come si è visto nei primi saggi.

Aboliti i confini del singolo testo e della letteratura in sé, sparisce la distinzione tra la letteratura alta e quella di massa, tra forma d'arte e genere d'intrattenimento commerciale. Ciò è stato amplificato dalla nascita di una logica di mercato anche nel settore editoriale, tradizionalmente regolato, in Russia, da esigenze ideologiche e preoccupazioni educative. Le forme del montaggio, ma anche della *performance*, dell'*happening* e delle installazioni, diventano un modo di disgregare l'opera d'arte intesa come unità chiusa e di renderla fluida e massimamente aperta, in una sorta di protesta contro la pretesa veritativa della letteratura russa e contro il conseguente *status* dello scrittore come depositario di una verità più o meno assoluta, che nel mondo attuale sembra non trovare più spazio.

Abbiamo ideato e lavorato a questo numero alle soglie della pandemia che per due anni ha sconvolto le nostre vite e rallentato molti progetti. Mai avremmo pensato che qualcosa di ancora più terribile si sarebbe scatenato di lì a poco: l'aggressione russa in Ucraina rende difficile portare avanti qualsiasi dialogo culturale tra noi, specialisti e studiosi di culture slave, e la Russia. Assistiamo alla distruzione di un Paese aggredito e alla disgregazione di un Paese aggressore. Ne siamo profondamente coinvolte e per questo crediamo, ora più che mai, che tutto ciò che può tenerci insieme non vada perduto né accantonato, ma ribadito con forza, a fronte di una totale e lucida condanna delle azioni militari iniziate il 24 febbraio 2022.

La vera letteratura – di qualunque spaziotempo – è creazione e come tale si pone automaticamente contro ogni forma di annichilimento. Ci auguriamo che una raccolta di saggi dedicati alla citazione, procedimento che in sé porta già un seme di dialogo e apertura, possa essere di buon auspicio perché nei prossimi mesi si torni a sentire l'eco dell'arte e non delle bombe.



NICOLETTA CABASSI

A PROPOSITO DI ALCUNE CITAZIONI DELLA “VITA DI FEODOSIJ”

“il n’y a d’écriture médiévale que dans la répétition de l’Écriture.”

A. Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*

La Bibbia per secoli servì da modello per la percezione del mondo, stabilendo un paradigma per leggerlo e interpretarlo e un modello per la produzione artistica.¹ Nella letteratura medievale della Slavia ortodossa occupava un posto d’onore l’agiografia, che parlava con citazioni, più che con parole ‘proprie’,² in un periodo in cui i confini tra i generi erano labili³ e quelli tra i discorsi di qualcun altro e i propri altrettanto instabili e

¹ Secondo quanto già scriveva Riccardo Picchio, infatti “Old and New testament were supreme models of writing as well as sacred sources of intellectual inspiration”: R. Picchio, *The function of biblical thematic clues in the literary code of “Slavica orthodoxa”*, in “Slavica Hierosolymitana”, I, 1977, pp- 3-4.

² V. M. Lur’e, *Vvedenie v kritičeskiju agiografiju*, Sankt Peterburg, Axioma, 2009, p. 56.

³ D. S. Lichačev, *O Filologii*, Moskva, Vysšaja Škola, 1989, p. 120.

ambigui.⁴ Fu dunque la Sacra Scrittura, prima fonte d'*inventio*,⁵ a determinare l'impulso contenutistico, formale, linguistico ed emotivo della *Vita di Feodosij*.

1. *La Vita di Feodosij*

Il testo (*Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, d'ora innanzi *VF*)⁶ è la più antica vita di un santo scritta su suolo russo,⁷ modello per l'agiografia russa posteriore:⁸ racconta di Feodosij († 1074), padre del monachesimo russo,⁹ fondatore del monastero delle Grotte di Kiev, luogo emblematico e culla spirituale della Rus'.¹⁰ La narrazione segue l'ordine cronologico, dall'infanzia alla morte di Feodosij, soffermandosi sul cammino monacale e sugli anni da igumeno. Dibattuta è

⁴ M. M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki: Issledovanija raznych let*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 433.

⁵ Cfr. R. Picchio, *The function of biblical thematical clues in the literary code of "Slavica orthodoxa"*, cit., p. 4.

⁶ Si adotta qui il testo fondato sull'edizione del 1971 dell'*Uspenskij Sbornik XII-XIII vv.* (Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1971) curato e tradotto Oleg Viktorovič Tvorogov, disponibile online: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4872>.

⁷ Cfr. Nestor, *Vita di Feodosij*, a cura di P. Dusi, Milano, Vita e Pensiero, 1991: p. 10. Su Nestore si vedano anche: O. V. Tvorogov, *Nestor, Monach kievo pečerskogo monastirja, Slovar knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi*, online all'indirizzo <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4349>; V. P. Adrianova Peretc, *Zadači izučeniya 'agiografičeskogo stilja' Drevnej Rusi*, in "Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury", 1964, t. 20, pp. 46-51 e pp. 63-66, disponibile online: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/20_tom/Adrianova-Peretc/Adrianova-Peretc.pdf; J. Börtnes, *Frame Technique in Nestor's 'Life of St. Theodosius'*, in "Scando-Slavica", XIII, 1967, pp. 5-16; A. G. Kuz'min, *O vremeni napisaniya Nestorom Žitija Feodosija (K voprosu ob avtore Povesti vremennyh let)*, *Voprosy literatury i metodiki ee prepodavanija*, Učenyje zapiski Rjazanskogo Pedagogičeskogo Instituta, Rjazan', 1970, tom. 61, pp. 255-263.

⁸ I. Kologrivov, *I Santi Russi*, Milano, Casa di Matriona, 1985, p. 36.

⁹ G. P. Fedotov, *Svjatye drevnej Rusi (X-XVII st.)*, Paris, Ymca Press, 1985, p. 33.

¹⁰ Sulla *VF* si veda: Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., pp. 10-26, A. Giambelluca Kossova, *Per una lettura analitica dello Žitie prepodobnago Feodosija Pečerskogo di Nestore*, in "Ricerche Slavistiche", 27-28, 1980, pp. 65-73.

la questione della datazione della *VF*.¹¹ Si ritiene che la composizione possa risalire al 1091, con il trasferimento delle reliquie di Feodosij dalla grotta alla chiesa Nuova,¹² secondo il racconto di Nestore,¹³ oppure a dopo il 1108, anno della canonizzazione locale del beato e dell'introduzione del suo nome nel *Synodikon*, il libro dei santi.¹⁴ Il testimone più antico fu tramandato nell'*Uspenskij zbornik* in forma di componimento autonomo,¹⁵ e pubblicato per la prima volta nel 1971.¹⁶ La *VF* godette di una copiosa tradizione manoscritta e di una particolare fortuna, a partire dal XV secolo, come parte integrante del corpus del *Kievo-Pečerskij paterik*.¹⁷

¹¹ Secondo Tvorogov, rimane ancora controversa la datazione del componimento. Aleksej Aleksandrovič Šachmatov riteneva che questa e la vita di Boris e Gleb (*Čtenie o žitii i o pogublenii blažennuju strastoterpca Borisa i Gleba*), anch'essa attribuita a Nestore, fossero state composte negli anni Ottanta dell'XI secolo (cfr. Id., *Kievo-pečerskij Paterik i Pečerskaja Letopis'*, in "Izvestija Otdelenija Russkogo Jazyka i Slovesnosti", II, 3, 1897, pp. 796-844), e in tal senso si è espressa anche Andrzej Poppe. Sergej Alekseevič Bugoslavskij, Lev Vladimirovič Čerepnin e Apollon Grigor'evič Kuz'min, invece, datarono entrambi i monumenti letterari all'inizio del XII secolo. Cfr. O. V. Tvorogov, *Nestor, monach kievo pečerskogo monastirja, Slovar knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi*, disponibile online: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4349>.

¹² Cfr. I. P. Eremin, *K karakteristike Nestora kak pisatelja*, in "Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury", Instituta Russkoj Literatury, XVII, 1961, p. 54, http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/17_tom/Eremin/Eremin.p.

¹³ Cfr. anche E. V. Dušičkina, *Nestor v rabote nad žitiem Feodosija. Opyt pročtenija teksta, Učenyje Zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, Tartu, Izdatel'stvo Tartuskogo Universiteta, 1971, vypusk 266, pp. 4-5.

¹⁴ Cfr. F. Siefkes, *Zür Form des Žitije Feodosija. Vergleichende Studien zur Byzantischen und altrussischen Literatur*, Bad Homburg, Gehlen, 1970, p. 23; e cfr. anche l'introduzione di Pia Dusi all'edizione Nestore, *Vita di Feodosij*, cit., p. 11.

¹⁵ Si conoscono poche copie autonome della *Vita*. Per la tradizione manoscritta si veda anche N. K. Nikol'skij, *Materialy dlja povremennago spiska russkich pisatelej i ich sočinenij (X-XI vv.)*, Sankt Peterburg, Otdelenie Russkago Jazyka i Slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk, 1906, pp. 404-410.

¹⁶ L'edizione fu approntata nel 1971 da Ol'ga Aleksandrovna Knjazevskaja, Vladimir Georgievič Dem'janov e Maja Valentinovna Ljapon sotto la redazione di Sergej Ivanovič Kotkov (si veda *supra*, n. 6), <https://djvu.online/file/3AtL82QFA3UsL>. Correzioni e integrazioni furono introdotte da Dmitro Ivanovič Abramovič, *Kievo-Pečerskij paterik*, Kyiv, Z drukarni Vseukraïns'koï Akademiï Nauk, 1930.

¹⁷ Conosciuta in almeno duecento esemplari, la storia del *Paterik* è piuttosto complessa, in quanto, ad ogni singola redazione, venivano apportate modifiche che rispondevano a specifiche esigenze: cfr. L. A. Ol'shevskaja, *Paterik Kievo-Pečerskij*, in

Il suo agiografo, Nestore (†1114),¹⁸ monaco dello stesso convento, annalista, grande conoscitore delle Sacre scritture, già autore agiografico, fu al contempo *scriptor* nel ricopiare, *compiler* nello scegliere e assemblare, *commentator* nell'introdurre per spiegare e infine *auctor* nell'aggiungere del suo.¹⁹ Non entreremo in questa sede nel merito dei contributi di studiosi che hanno condotto ricerche e trattato dei rapporti con le fonti.²⁰

Il nostro apporto non pretende di prendere in esame il repertorio scritturale dell'agiografia del santo in maniera esaustiva ed omogenea: i

Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi, Leningrad, Nauka, 1987, disponibile online all'indirizzo <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4500>.

¹⁸ Nestore l'Annalista entrò nel Monastero delle Grotte sotto l'igumeno Stefan, quando Feodosij era già morto, e quando attorno al santo si era già formata una leggenda, racconti orali di cui si servì anche Nestore: cfr. I. P. Eremin, *K charakteristike Nestora kak pisatelja*, cit., p. 54. Sul contributo originale di Nestore l'Annalista rispetto al genere agiografico si veda anche lo studio di V. P. Adrianova Peretc, *Zadači izučenija 'agiografičeskogo stilja' Drevnej Rusi*, cit., pp. 46-51.

¹⁹ Cfr. A. Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Édition du Seuil, 1992, p. 158.

²⁰ Si vedano in proposito i contributi di V. A. Jakovlev, *Drevne-kievskaja religioznyja skazanija*, Varšava, Tipografija Varšavskago učebnago okruga, 1875; D. I. Abramovič, *K voprosu ob istočnikach Nestorova Žitija prep. Feodosija Pečerskogo*, in "Izvestija Otdelenija Russkogo Jazyka i Slovesnosti", III, 1, 1898, pp. 243-245; S. Bugoslavskij, *K voprosu o karaktere i ob'eme Literaturnoj dejatel'nosti prep. Nestora*, in "Izvestija Otdelenija Russkogo Jazyka i Slovesnosti", XIX, 1, 1914, pp. 131-186. Sulla VF si vedano anche J. V. Dušečkina, *Nestor v rabote nad Žitijem Feodosija: Opyt pročtenija teksta*, cit., pp. 4-15; F. Siefkes, *Zür Form des Žitije Feodosija*, cit.; Nestor, *Vita di Feodosij*, a cura di P. Dusi, cit., pp. 10-26; A. Giambelluca Kossova, *Per una lettura analitica dello Žitie prepodobnago Feodosija Pečerskogo di Nestore*, cit., pp. 27-28 e 73-74; V. K. Ziborov, *O letopisi Nestora. Osnovnoj letopisnyj svod v russkom letopisanii XI v.*, Spbgu, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo Universiteta, 1995. Circa i rapporti con le fonti, le vite greche conosciute da Nestore nelle traduzioni slave, corre l'obbligo ricordare che, se da un lato Nestor si attiene alla tradizionale composizione dell'agiografia, dall'altro "non ci troviamo di fronte ad una agiografia tradizionale, costruita nel rispetto dei rigidi canoni agiografici bizantini [...] ci sono infatti addirittura non pochi elementi che contrastano con tali canoni, e non per imperizia o inesperienza dell'autore, ma per l'autonomia e la capacità di iniziativa di Nestore (L. A. Dmitriev, D. S. Lichačev, J. S. Lur'e, A. M. Pančenko, O. V. Tvorogov, *Storia della Letteratura Russa*, a cura di D. Lichačev, Mosca Raduga, Genova Edest, 1989, p. 124). Si veda anche V. P. Adrianova Peretc, *Zadači izučenija "agiografičeskogo stilja Drevnej Rusi*, cit., pp. 70-71.

loci scelti per l'analisi si addensano attorno a pochi dei numerosi nuclei tematici presenti nella *VF* (la negazione dei valori mondani, la povertà, la fiducia nella provvidenza, la glorificazione del santo), capisaldi della vita spirituale del monaco, e si propongono di indagare i rapporti di 'coesistenza' intertestuale, soprattutto quando questi fanno emergere i possibili intenti dell'agiografo. Tra le forme di citazioni e rimandi, inoltre, nella seconda parte dell'analisi si sono considerate alcune similitudini, la cui forza evocatrice concorre a ricreare lo stile e le scansioni indispensabili e ricercate dal genere agiografico.

2. Premessa

Prima di intraprendere l'indagine, si rende necessario soffermarsi su alcuni aspetti terminologici: la voce citazione sarà qui utilizzata in senso lato, abbracciando non solo la riproduzione diretta, esplicita di un testo biblico, ma qualsiasi forma di richiamo testuale (allusione, reminiscenza, parafrasi, parallelismo) o parola di qualcun altro.²¹

La grande varietà di citazioni scritturali nella letteratura della Slavia ortodossa ha portato negli anni a numerosi tentativi di catalogazione e di classificazione tipologica.²² In questa sede distingueremo citazioni esplicite

²¹ Cfr. I. V. Fomenko, *Citata, Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponjatija i terminy*, Moskva, Vysšaja Škola, 1999, p. 496. A proposito della teoria della 'parola altrui' si veda anche J. M. Lotman, *O poetach i poezii. Analiz poetičeskogo teksta. Stat'i. Issledovanija. Zametki*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2001, p. 112.

²² Si vedano ad esempio gli studi e le classificazioni citazionali di M. Garzaniti, *Biblejskie citaty v cerkovnoslavjanskoj knižnosti*, Moskva, Indrik 2014, pp.13-14; C. Diddi, *Učenie vs Chytrost'. Per uno statuto della retorica in area slavoeccelesiastica medievale*, in "Ricerche Slavistiche", 10 (56), 2012, p. 178. Inoltre gli studi di N. A. Kuz'mina, *Intertekst i ego rol' v processach evolucii poetičeskogo jazyka*, Moskva, Librokom, 2009; I. P. Smirnov, *Citirovanie kak istoriko-literaturnaja problema: principy usvoenija drevnerusskogo teksta poetičeskimi školama konca XIX-načala XX v.*

ed implicite. Le prime, le forme più semplici ed evidenti della presenza delle Scritture nella *VF*, si differenziano dalle seconde per la presenza dell'indicazione della fonte. Nestore, come Matteo (al quale spesso si richiama), ricorre di frequente alla citazione diretta, il cui inizio è marcato dalla fine di una formula introduttiva. Quest'ultima può assumere aspetti diversi: la più usata è contrassegnata dall'uso dei verbi che denotano il parlare,²³ l'udire, il ricordare, il tenere a mente, più che da verbi di scrittura, a testimoniare il senso di oralità della Parola, aspetto che conferisce più forza a livello sensoriale e maggiore concretezza alla situazione comunicativa.

I richiami possono inserirsi nel testo su terreni diversi. In *VF* per lo più viene indicato il nome di colui al quale la dichiarazione appartiene (Gesù Cristo, il Signore, il Signore Iddio, Davide); può essere menzionata anche soltanto l'indicazione generica della fonte: in tal caso Nestore nomina l'insieme di *corpus* (Sacre scritture, Vangelo), oppure ne ricorda parti specifiche (Libri dei Padri, Salmi, Lettere degli Apostoli).

L'agiografo, inoltre, all'uso degli antichi, utilizza largamente la tradizione biblica senza curarsi il più delle volte di segnalarlo:²⁴ vi è dunque una seconda categoria di citazioni che abbiamo preso in considerazione, quelle implicite (o indirette), nelle quali non viene indicata la fonte, che è invece lasciata al rinvenimento da parte dell'uditore/lettore. Queste presentano forme eterogenee e possono essere anche semplici accenni a personaggi, parallelismi, similitudini, metafore, allusioni, echi,

(*na materiale "Slovo o polku Igoreve"*), vyp. 4, Tartu, Učenyje zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 1981, 535, pp. 251-252.

²³ In proposito si veda anche l'articolo di A. M. Kamčatnov, *Forma aorista reče kak znak citacii v drevnerusskich tekstach*, in "Drevnjaja Rus' Voprosy Medievistiki" 2004, 1 (15), pp. 14-16.

²⁴ R. Meynet, *Trattato di retorica Biblica*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 2008, p. 373.

reminiscenze,²⁵ rimandi impliciti marcati da riprese lessicali, un linguaggio generico biblico-liturgico di cui è intessuta la tradizione scrittoria agiografica.²⁶

Può anche succedere che la stessa citazione, implicita in un passo, diventi esplicita in un altro (si veda *infra*) o viceversa, a seconda del contesto in cui si trova.

In termini di struttura, abbiamo distinto i richiami in semplici e compositi:²⁷ i primi, in genere, sono rappresentati da un solo frammento; i secondi, invece, sono quelle accumulati in una sorta di armonioso mosaico,²⁸ caratteristico di queste opere dall'intertestualità e intratestualità possente. Nella *VF* i frammenti del Nuovo Testamento risultano quantitativamente e significativamente superiori a quelli dell'Antico: le verità cristiane che l'agiografo cercava di trasmettere avevano una finalità didattico-morale e per lo più funzione esemplificativa, ed erano legate alla predicazione di Gesù, rivelata nei Vangeli e congiunta ai libri di più stretto uso liturgico, nel "più ampio contesto della celebrazione liturgica, luogo di costruzione e trasmissione della memoria identitaria della Slavia

²⁵ La reminiscenza è una riproduzione non letterale, involontaria o intenzionale, di strutture e parole altrui che riporta alla mente la memoria di un'altra opera: I. V. Fomenko, *Citata, Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponjatija i terminy*, cit., p. 497. Come già specificato, all'interno della citazione implicita distinguiamo innumerevoli tonalità, reminiscenze, allusioni, echi. Sulla differenza tra allusione e reminiscenza si veda *ibidem*; sulla differenza tra citazione e reminiscenza cfr. anche C. Diddi, *Učenie vs Chytrost'. Per uno statuto della retorica in area slavoeccelesiastica medievale*, cit., p. 178.

²⁶ M. Garzaniti e F. Romoli, *Le funzioni delle citazioni bibliche nella letteratura della Slavia ortodossa*, cit., p. 131.

²⁷ Si intende qui per composito quello che Garzaniti chiama citazione composta e accumulata: M. Garzaniti, *Biblejskie citaty v literature Slavia Orthodoxa*, cit., p. 14.

²⁸ Si veda M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki: Issledovanija raznyh let*, cit., p. 433. Di "mosaico di citazioni" che caratterizza la struttura del testo agiografico parla anche V. N. Toporov, *Svjatost' i svjatye v russkoj duchovnoj kul'ture*, Moskva, Škola Jazyki Russkoj Kul'tury, 1995, t. 1, pp. 293-298.

Ortodossa”.²⁹ Più numerose risultano quelle attinte al vangelo di *Matteo*, a seguire *Luca*, *Giovanni*, *Marco* e gli *Atti degli Apostoli*, mentre per l’Antico Testamento il *Salterio* è la fonte più citata, poi *Re* e *Libri Sapienziali*.

3. *Analisi*

Un primo nucleo intertestuale si innesta attorno al motivo dello scrivere: Nestore compone “perché i monaci vedano il valore di quest’uomo che è apparso proprio in questo Paese”.³⁰ L’agiografo scrive dunque per la propria terra: sa bene infatti che il fine della sua creazione è *in primis* politico, promuovere il culto del santo sostenendo e difendendo la novella Chiesa russa.³¹ Fin dall’incipit, quindi, rapportandosi anche alla tradizione ascetica di ispirazione orientale,³² Nestore inserisce la storia di Feodosij in quella di salvezza universale dei Padri biblici: “Molti verranno da Oriente e Occidente e siederanno alla mensa di Abramo, Isacco e Giacobbe nel regno dei cieli” (*Matteo*, 8, 11); e ancora “molti ultimi

²⁹ M. Garzaniti, F. Romoli, *Le funzioni delle citazioni bibliche nella letteratura della Slavia ortodossa*, cit., p. 145; si veda anche M. Garzaniti, *Biblejskie citaty v cerkovnoslavjanskoj knižnosti*, cit., p. 181.

³⁰ “[...] nesušču že spisanu ni oť kogo že [...] da i po naš sušči čьnorizьci [...] i tako vidjašče muža doblestь, [...] na pročija podvigy ukrepljajutsja, naipače že jako i vь straně sej takь sij mužь javisja i ugodnikь Božij” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago oťca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.). La traduzione italiana di Pia Dusi è compiuta sulla redazione del *Paterik* del XVI secolo (edito da Abramovič e riproposto da Čiževskij), laddove non si discosti dalla versione dell’*Uspenskij Sbornik*; ove si discosti, è adottata l’*editio princeps* del 1971 della Bibbia di Gerusalemme (Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 2000¹⁷).

³¹ Cfr. A. Giambelluca Kossova, *Per una lettura analitica dello Žitie prepodobnago Feodosija Pečerskogo di Nestore*, cit., p. 75.

³² *Ibidem*.

saranno primi" (*Matteo*, 19, 30).³³ Si tratta di due citazioni in sequenza, esplicite,³⁴ riportate quasi alla lettera,³⁵ entrambe tratte da *Matteo*, attraverso le quali il copista instaura, secondo l'uso delle Cronache,³⁶ una correlazione con gli eventi biblici che determina l'attendibilità e l'autenticità di ciò che stava apprestandosi a narrare. E se nella prima citazione profetica di Gesù il senso profondo sta nell'affermare la partecipazione delle genti russe all'accoglimento della fede, nella seconda questo si cristallizza nella Provvidenza che lo ha inviato ad assolvere un compito preciso.³⁷

Alla fine dell'introduzione della *Vita*, Nestore prosegue, ribadendo le proprie motivazioni, di essere stato preso dall'amore per il santo, ma anche perché di lui non sia detto: "Servo cattivo e indolente, ti conveniva dare il mio argento al cambiavalute e io, ritornato, l'avrei preso con l'interesse".³⁸ È un riferimento scritturale diretto (*Matteo*, 25, 26-27), introdotto da una formula generica e impersonale,³⁹ Nestore contamina due versetti, abbreviando il primo e variando lessicalmente il secondo.⁴⁰ La paura

³³ "Jako mnozi priidutъ otъ vъstokъ i zapadъ i vъzgljanutъ sъ Avraamъmъ i sъ Isakъmъ i Ijakovъmъ vъ carstvii nebesъnēmъ i paky: 'Mnozi budut poslédnii prъvii'" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago otъ ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

³⁴ Con l'indicazione del nome al quale si riferisce la citazione, "[...] O semъ bo i samъ Gospodъ proreče" (*ibidem*).

³⁵ Cfr. A. Giambelluca Kossova, *Per una lettura analitica dello Žitie prepodobnago Feodosija Pečerskogo di Nestore*, cit., p. 76.

³⁶ Sui riflessi e le caratteristiche del racconto annalistico di Nestore in questa agiografia si veda V. P. Adrianova Peretc, *Zadači izučenija 'agiografičeskogo stilja' Drevnej Rusi*, cit., pp. 46-70.

³⁷ Si veda, a proposito di questa e della terza citazione, l'interpretazione di A. Giambelluca Kossova, *Per una lettura analitica dello Žitie prepodobnago Feodosija Pečerskogo di Nestore*, cit., pp. 77-78.

³⁸ "Zъlyj rabe lēnivyj podobaše ti dati srebro moe tъrъžnikomъ i azъ prišed bychъ sъ lichvoju istjazalъ e" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago otъ ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 25, 26-27).

³⁹ "[...] da ne kъ mně rečeno budetъ" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago otъ ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 25, 26-27).

⁴⁰ Nel versetto 26 apporta qualche variante, omettendo anche la parte centrale che mette in rilievo la severità di Dio (il corsivo è mio): "[...] Zъlyj rabe i lpragmaēny,

dell'agiografo, dunque, è quella di essere come il servo cattivo e indolente che ha seppellito il proprio talento sotto terra: l'autore, che conosce la vita di questo santo uomo, sente che non deve tenerne celati i prodigi. L'uso della citazione nel senso indicato, come motivo che giustifica il suo scrivere, ha una tradizione che risale all'agiografia bizantina⁴¹ e che diventerà un vero e proprio *topos*⁴² anche delle vite dei santi russi. Qui non può non essere messa in relazione simmetricamente opposta al riferimento diretto della stessa parabola dei talenti di Matteo, che si trova, non a caso, sempre alla fine del primo episodio raccontato (la nascita di Feodosij). L'autore ricorre all'*auctoritas* delle Sacre scritture inserendo i tasselli e ricreando un effetto chiaroscurale di luce-tenebra, di palese-nascosto. La parabola dei talenti, rivitalizzata nella coppia di citazioni attribuite che vede giustapposti il servo cattivo (Nestore, o meglio il suo timore di essere tale) e il servo buono (Feodosij) fornisce la chiave tematica. Ne sono una conferma i due riferimenti scritturali espliciti che seguono, ancora da

vědě aše ěko žьnjо iděže ne sěachъ, i sъbirajо iděže ne rastočichъ. podobaaše ti oubo vъdati sъrebro moe tьrъžьnikomъ, i prišьdъ azъ vъzъlъ oubo bimъ svoe sъ lichvojož” (*Matfej*, 25, 26-27; V. Jagić, *Codex Marianus*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1960, p. 94). Le citazioni bibliche sono state individuate e verificate sulla base della versione cirillica del *Codex Marianus* di Vatroslav Jagić, sul Salterio Sinaitico curato da Sergej Nikolaevič Sever’janov (S. Sever’janov, *Sinajskaja Psalmyr*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1954), e sulla Bibbia elisabettana nella redazione elettronica compiuta sull’edizione del 1900, https://www.puhtitsa.ee/library/bible_csl/bible.html.

⁴¹ Ch. M. Loparev, *Grečeskie žitija svjatych XIII i IX vekov*, Petrograd, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1914, p. 19.

⁴² A proposito di questa citazione-*topos* sulla necessità di scrivere la vita di un santo, che viene regolarmente accompagnata dalla citazione della parabola di Matteo sui talenti, si veda l’articolo di A. M. Rančín, *O topike drevnerusskoj slovesnosti. K pronleme razgraničenija toposov i citat*, in “Drevnjaja Rus’. Voprosy Medievistiki”, II, 2012, pp. 29-30, disponibile online all’indirizzo <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=2xpjtN6FHmg%3d&tabid=5957>. Sul concetto di *topos* si veda anche T. R. Rudi, *O kompozicii i topike žitij prepodobnych* in “Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury”, 57, 2006, p. 432. Per quanto attiene al modello espressivo di origine biblica che acquisiva la forma di *topos* nella letteratura agiografica cfr. M. Garzaniti, *Biblejskie citaty v literature Slavia Orthodoxa*, cit., p. 195.

Matteo, e che fanno da corollario: “Venite, benedetti del padre mio, ricevete il regno preparato per voi dal principio del mondo”.⁴³ Il primo è modificato da Nestore, che vi interpola la parte centrale con la figura del Pastore (Feodosij) e del gregge di pecore benedette che faticano e digiunano per il Signore.⁴⁴ Il riferimento intertestuale sul quale insiste ancora Nestore, questa volta reiterato quasi alla lettera qualche riga sotto,⁴⁵ ha qui la funzione amplificare, investendo di particolare intensità il motivo escatologico appena espresso, il richiamo all’idea della salvezza personale (per Nestore) e della salvezza collettiva e universale (che riguarda i monaci del monastero, il suo Paese, l’umanità intera).

Nel repertorio di richiami biblici-*topoi*⁴⁶ inter e intratestuali della *VF*, che rivelano i capisaldi della vita spirituale del monaco, troviamo il racconto su Varlaam, desideroso di farsi monaco. Antonij lo mette in guardia sulle tentazioni della gloria e della ricchezza. Dopo l’ammonizione dello *starec*, per dar forza al proprio discorso Nestore invoca le parole del Signore con una citazione esplicita, che ha una funzione esemplificativa, tratta dal vangelo di Luca (*Luca*, 9, 62) che immette il lettore in una metafora: “Nessuno infatti, disse il Signore, che abbia messo le sue mani

⁴³ “Priděte, oubo blagoe stado, dobrjago pastuha bogoslovesnaja ovčata, iže mene radi alkavšesja i trudivšesja priměte ugotovanoe namъ carstvie otъ složenija miru” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 25, 34).

⁴⁴ Si vedano in proposito anche F. Siefkes, *Zür Form des Žitije Feodosija*, cit., p. 166, e A. A. Šachmatov, *Neskol’ko slov o Nestorovom Žitii Feodosija*, in “Izvestija Otdelenija Russkogo Jazyka i Slovesnosti”, I, 1896, p. 46.

⁴⁵ “Priděte blagoslovlennii Otъca moego, priiměte ugotovanoe vamъ carstvie”, Si osservi l’aggiunta della particella asseverativa “oubo”, e il cambio di verbo, “priiměte” (*accogliete*) in luogo di “naslědujte” (*ereditate*): “[...] priiděte, blagoslovenniji oca moego, naslědujte ougotovannoe vamъ carstvie otъ složenij mira” (cfr. *Matteo*, 25, 34): V. Jagić, *Codex Marianus*, cit., 95.

⁴⁶ Per le citazioni-*topoi* si veda in particolare la distinzione di Andrej Michajlovič Rančin, *O topike v drevnerusskoj slovesnosti: k probleme razgraničeniya toposov i citat*, cit., pp. 28-30, e anche T. R. Rudi, *O kompozicii i topike žitij prepodobnych*, cit., p. 432.

sull'aratro, e che guardi indietro, è predisposto per il regno dei cieli".⁴⁷ La stessa allusione scritturale si ripeterà, più avanti, sempre in modo esplicito, con attribuzione generica.⁴⁸ Il riferimento diretto in relazione allo stesso motivo – la rinuncia al mondo e il cambiamento spirituale e mentale che deve operare nella coscienza del monaco – sembra trovarsi in una cornice apparentemente simile, in realtà riveste un uso pragmatico,⁴⁹ poiché, diversamente da prima, si trova qui in un contesto esortativo-suasorio, nel lungo discorso di istruzione e ammaestramento che Feodosij rivolge ai monaci. Lo stesso elemento viene dunque riutilizzato in un altro ambito e risponde a esigenze scritte diverse. La struttura della citazione⁵⁰ è più complessa: il frammento non è infatti isolato, ma preceduto da un altro richiamo scritturale implicito in forma di similitudine con funzione illustrativa, in cui il venerando esorta i monaci a non volgersi indietro ai peccati come i cani ai propri vomiti":⁵¹ "[...] e non volgiamoci ai primi peccati come un cane ai propri vomiti. Nessuno, infatti, disse il Signore, che abbia messo le sue mani sull'aratro e che si sia volto indietro, è

⁴⁷ Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 44; "Gospodu rekšju: "Nikъtože bo – reče Gospod' – vъzložъ ruku svoeja na ralo i zъja vъsrjajъ, upravlenъ estъ vъ carstvo nebesnoe" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.; cfr. *Luca*, 9, 62); cfr. "[...] nikъtože vъzložъ rōky svoeje na ralo. i zъjъ vъsrjajъ, oupravlenъ estъ vъ cъsrstvii božie" (cfr. *Luca*, 9, 62): V. Jagić, *Codex Marianus*, cit., p. 240.

⁴⁸ "[...] reče Gospodъ" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

⁴⁹ Cfr. F. Romoli, *Le citazioni bibliche nell'omiletica e nella letteratura di direzione spirituale nel Medioevo slavo orientale (XII-XIII sec.)*, in "Mediaevistik", 27, 2014, p. 121.

⁵⁰ "Nikъtože bo – reče Gospod' – vъzložъ ruku svoeja n aralo i obra'sčja vъsrjajъ, upravlenъ estъ vъ carstvo nebesnoe" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.; cfr. *Luca*, 9, 62).

⁵¹ "[...] i ne obratimsja na grъvuja gręchi, jakože i psi na svoja blъvotiny" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.). La similitudine indiretta si rifà al repertorio di immagini del libro dei *Proverbi* nell'Antico Testamento: "Jako že pesъ, gda vozvratitse na svoę blevotiny" (cfr. *Proverbi*, 26, 11, https://www.puhtitsa.ee/library/bible_csl/pro.pdf).

predisposto per il regno dei cieli".⁵² Al centro di entrambi riferimenti sta lo stesso verbo che indica il volgersi ("obraščat'sja") e che spiega anche la sostituzione lessicale operata dall'agiografo rispetto alla citazione omologa⁵³ (l'uso di 'volgersi' invece di 'guardare'). La citazione dell'aratro, dunque, si sussegue ad un'altra, per rafforzare ed argomentare un tema cardine della predicazione di Gesù, la via che conduce al Regno.

Su un motivo simile – la negazione ascetica dei valori mondani – è attuato da un altro *topos*: il richiamo esplicito, introdotto dalla formula generica di attribuzione⁵⁴ ancora una volta neotestamentario, si concretizza all'interno di un episodio della giovinezza del santo (*Matteo*, 10, 37-38). Feodosij ode le parole del Vangelo e ne rimane colpito, al punto da decidere di allontanarsi dalla madre e di andarsene a Kiev: "Se qualcuno non lascerà il padre e la madre e non verrà dietro di me, non è degno di me"⁵⁵ (*Matteo*, 10, 37-38). La variazione maggiore operata da Nestore nel primo rimando, ancora una volta nel verbo,⁵⁶ serve a sottolinearne didatticamente l'aspetto dell'abbandono del mondo nella vocazione monacale. Si osservi che il riferimento scritturale ha una funzione portante nello strutturare la citazione ed è seguito da un altro esplicito sempre di *Matteo* (10, 39), unito al primo dal frequente legame copulativo rinforzato ("i paky") che ripete e sviluppa ulteriormente, oltre al motivo della chiamata, quello del cammino di imitazione di Cristo, unica strada in cui l'anima trova pace: "Venite a me voi tutti che siete affaticati e oppressi, e

⁵² Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 62.

⁵³ Cfr. la sostituzione del verbo 'volgersi indietro' ("obraščalsja vьsrjaty") in luogo di guardare indietro ("zrja vspety").

⁵⁴ "[...] slyša vь svjatěmь euangelii Gospoda glagoljušča" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

⁵⁵ "Ašče kto ne ostavit' otca ili matere i v slědъ mene ne idetъ, to něstъ mene dostoinъ" (*ibidem*; cfr. *Matteo*, 10, 37-38).

⁵⁶ Qui "ostavit'" ('lascia') invece di "ljubit'" ('ama'): "Iže ljubit' otca li materъ pače mene něstъ mene dostoinъm [...]" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 10, 37).

prendete il mio giogo su di voi e imparate da me, perché sono umile di cuore e troverete quiete per le vostre anime”.⁵⁷ Più avanti, nel sermone e nell’istruzione di Feodosij ai suoi monaci, rinveniamo la ripetizione intratestuale diretta e attribuita del medesimo motivo. Nestore richiama il versetto in una citazione più estesa, composta, di punti diversi del Nuovo Testamento tagliati e ricuciti in una proposizione unica.⁵⁸ “Se uno non lascerà padre, madre, la moglie e i figli [*Luca*, 14, 26] e i campi [*Matteo*, 19, 29; *Marco*, 10, 29], per me e il Vangelo, non è degno di me [*Matteo*, 10, 37]”. Un’altra citazione,⁵⁹ sempre da *Matteo* (10, 39), è unita alla prima da identico rapporto copulativo (“e ancora”) e rinvia qui alla conseguenza escatologica di tale scelta: il rapporto con Gesù non solo relativizza ogni altro vincolo ma in cambio fa rinvenire la salvezza.

L’esortazione di Feodosij ai monaci a pregare, sottomettersi, obbedire, ma anche a rinunciare alle distrazioni terrene si colloca nella parte centrale della vita, dove il variegato intarsio scritturale vi figura, sempre argomentata in funzione didascalica, articolandosi in due momenti: il primo, l’insegnamento di Feodosij, appena nominato egumeno, con passaggi e brevi ammaestramenti ai monaci, e il secondo, il momento finale, più breve, dove si attuano le ultime volontà e l’istruzione del santo

⁵⁷ Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 38. “Priděte kъ mъně vъ si tružajuščeisja i obremeneni, i az pokoju vь. Vъzъмѣte jarmъ moj na sja i naučitesja ot mene, jako kгътъкъ esmъ i sъмѣrenъ sгъдъсьmъ, i obraščete pokoj dušamъ vašimъ” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 11, 28-29).

⁵⁸ “Ašče kto ne ostavitъ oтca i matere, i ženu, i dětij, i selъ mene radi Evangelija, něstъ mi dostoinъ, i paky: “Obrětyj dušu svoju pogubitъ ju, a pogubivъ ju mene radi spasetъ ju” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 10, 37).

⁵⁹ “Colui che ha trovato la sua vita la distruggerà, e colui che l’ha distrutta per me la salverà”; cfr. Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 60: “Obrětyj dušju svoji pogubitъ ju, a pogubivъ ju radi mene- spasetъ ju” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 10, 39); e cfr. “Obrětyj dušo svojo pogubitъ jo, a iže pogubitъ dušo svojo mene radi obrěščetъ jo”: V. Jagić, *Codex Marianus*, cit., p. 33.

morente. Particolarmente ridondanti ed estesi sono i richiami scritturali delle parti narrative ‘di insegnamento’, quelle oggetto del discorso e del pensiero del santo: qui i discorsi sono caratterizzati in genere da proposizioni più lunghe, più ricche in sinonimi, epiteti, di figure retoriche,⁶⁰ legate all’uso pragmatico e al contesto esortativo.

I rimandi ai salmi nell’agiografia di Feodosij vengono inseriti per lo più come citazione diretta, costituita da un singolo frammento, e non sono così frequenti quanto quelli neotestamentari, come se non componessero il vero credo del santo. Incarnazione di una preghiera e di un profondo sentimento religioso, le citazioni salmodiche sembrano caratterizzare soprattutto l’impresa orante-ascetica di Feodosij: uniche armi contro le tentazioni sono infatti il digiuno e l’intensa veglia di preghiera, nella quale spesso si elevano i versetti dei salmi di Davide.⁶¹ L’agiografo, inoltre, si sofferma più volte a raccontare come la salmodia accompagnasse il lavoro al telaio del santo,⁶² un’indicazione, dunque, su come le attività spirituali e la pratica del lavoro dei monaci dovessero essere accompagnati dalla lettura e il canto del salterio, tra i primi libri ad essere tradotti e a godere di grande popolarità nella Rus’.⁶³

⁶⁰ Cfr. l’analitica disamina di F. Siefkes, *Zür Form des Žitije Feodosija*, cit., pp. 75-126, e cfr. anche Nestor, *Vita di Feodosij*, cit. p. 17.

⁶¹ Feodosij non solo passa le notti e veglia al canto di lode dei salmi (*Salmi*, 34, 16), ma con i salmi prega incessantemente per la conversione della madre (*Salmi*, 145, 18-19) e per la salvezza dai demoni (*Salmi*, 92, 13). Il suo esempio sarà seguito dai monaci delle Grotte, la cui vita e il cui lavoro erano accompagnati dal Salterio, in particolare durante il digiuno della Quaresima.

⁶² “[...] v nošči izlězъ nadъ peščeru i, obnažavъ tělo svoe do pojasa, sjadjašče, prjadaj vlnu na sьpletanie kopyťcemъ i psaltyrъ že Davidovu poja” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago o’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.).

⁶³ Il Salterio è il libro più diffuso e illustrato dell’Antico Testamento anche nella letteratura bizantina: le ragioni di tanta popolarità risiedevano anche nel fatto che in esso il cristiano poteva trovare una lettura adatta per ogni circostanza, nella malattia, nell’afflizione, così come nella gioia e nell’agiatezza. In Russia la popolarità dei salmi di David è testimoniata da una grande quantità di manoscritti: a partire dall’XI secolo, infatti, i testi dei salmi (completi e in frammenti) superavano per numerosità il numero

Uno degli elementi più caratteristici e più ‘nazionali’ del culto del santo⁶⁴ sembra essere il motivo della povertà delle sue vesti: Nestore vi ritorna a più riprese. Sin dall’infanzia Feodosij predilige infatti vestiti miseri e rattoppati, motivo di scherno, rimprovero e percosse. Viene così introdotta l’*imitatio Christi*: il santo, oggetto di sopportazione e insulti da parte del mondo, è paragonato a Cristo stesso, secondo il paradigma di imitazione agiografico.⁶⁵ Una volta presa la tonaca, attraverso l’accenno al vestito di pelo pungente e ispido,⁶⁶ Nestore intende alludere tipologicamente a Giovanni Battista, un cenno che verrà reiterato più avanti, nella variante locale dell’abito di “peli di capra”⁶⁷ (e non di cammello). Il riferimento a un personaggio biblico, anche in questo caso, è il mezzo migliore di cui dispone l’agiografo per correlare il personaggio alla storia sacra. Le misere vesti come motivo di insulto e derisione e la reazione mite di Feodosij richiamano alla memoria le parole del Sermone della Montagna (*Matteo*, 5, 11-12; *Luca*, 6, 22-23): si tratta di un rimando diretto, rimaneggiato,⁶⁸ preceduto dalla consueta formula introduttiva con

di qualunque altro libro (A. A. Zaliznjak, *Novgorodskie otkrytija 2000 goda*, in “Drevnjaja Rus’. Voprosy Medievistiki”, 2, 2000, p. 122).

⁶⁴ I. Kologrivov, *I Santi Russi*, cit., p. 50.

⁶⁵ M. Pelegrino, *L’imitation du Christ dans les Actes des Martyrs*, in “La vie spirituelle”, XCVIII, 1958, pp. 38 e sgg.

⁶⁶ “A odeža ego bĕ svita vlasjana ostra na tĕlĕ [...]” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.).

⁶⁷ “Koz’liny bo tomu bachut’ (odeža)” (*ibidem*)

⁶⁸ “Blaženi bo - reče – este, egda ukorjat’ vy, egda rekut’ vsjak zъlъ glagolъ na vy, lъžjušče mene radi. Vъzradujtesja vъ tъ dъnъ i vъzygrajte se, bo mъzda vaša mъnoga na nebesĕchъ” (*ibidem*; cfr. *Matteo*, 5, 11-12); cfr. “Blaženi este, egda ponosĕt’ sĕ vami, i iždenot’ vy i rekot’ vsĕkъ zъlъ glagolъ na vy lъžošĕi mene radi. Radujte sĕ i veselite sĕ, jako mъzda vaša mnoga jstĕna nebesi”: V. Jagić, *Codex Marianus*, cit., p. 10. La struttura sintattica rimane inalterata, con un cambio nelle congiunzioni con pari funzione causale (“bo” al posto di “jako”), mentre, a livello lessicale, Nestore opera una sostituzione e una riduzione dei due verbi del testo biblico legati allo scoramento e alla sopraffazione, attenuandone l’intensità (“ponosĕt’ sĕ vami i iždenot’ vy”, ‘vi insulteranno e perseguiteranno’ sostituiti da “ukorjat’ vy”, ‘vi umilieranno’), mentre sembra intensificare le due voci verbali legate alla gioia, grazie al prefisso accrescitivo vъz- (“Vъzradujtesjai... vъzygrajte se” (‘Rallegratevi ed esultate’).

una attribuzione generica,⁶⁹ “Beati siete, è detto, quando vi insulteranno e quando diranno ogni mala parola contro di voi, mentendo, a causa mia. Gioite ed esultate, perché la vostra ricompensa è grande nei cieli”.⁷⁰ La citazione sembra qui avere un impiego argomentativo e un valore probatorio,⁷¹ fornendo la chiave di lettura dell’episodio successivo, quello del vetturale, dove si racconta l’umiliazione sociale a cui si sottopone con gioia l’egumeno del monastero. Il motivo ricorrente dell’umiltà e della povertà derisa sarà replicato ancora nell’ultimo istante di vita, quando il venerando esprimerà il desiderio di essere lasciato a riposare nello stesso abito.⁷²

Tra i numerosi riferimenti impliciti e composti che rievocano il tema della fiducia nella Provvidenza divina, viatico spirituale del monaco, vi è l’esortazione di Feodosij rivolta al monaco economo: “Non dissi forse va’ e prega Dio? Domani, andato in città, prendi a credito dai mercanti ciò che è di necessità per i fratelli e, in seguito, restituiremo il dovuto [Matteo, 18, 34]. Degno di fede è infatti colui che dice: Non preoccupatevi del domani [Matteo, 6, 34]. Egli non ci abbandonerà”.⁷³ Il mosaico di citazioni indirette è dettagliato in alcuni passi ben riconoscibili: Nestore non soltanto cita, ma

⁶⁹ “[...] iměja ubo prisno na pamjati slovo Gospodine” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.).

⁷⁰ Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 71.

⁷¹ I *loci* scelti aiutano a scoprire di volta in volta impieghi diversi. Talvolta si tratta di un’invocazione di *auctoritas*, spesso probatoria, come in questo caso, ma anche semplicemente di *amplificatio* (si veda *infra*) o più spesso di *exemplum*: a tal proposito si veda anche Stefan Morawski, *The basic function of quotation*, in A. Compagnon, *La seconde main*, cit., p. 99. Sulle funzioni delle citazioni bibliche nelle diverse forme letterarie della Slavia ortodossa si veda anche M. Garzaniti, *Biblejskie citaty v literature Slavia Orthodoxa*, cit., pp. 195-204.

⁷² “[...] da vъ nej že esmъ odeži nyně” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.).

⁷³ Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 76; “Rěchъ ti, idi i pomolisja Bogu. Vъ utrij dъnъ šedъ vъ gradъ i u prodajuščichъ da vъ zъmeši vъ zaimъ, iže ti na potrebu bratii, i poslědъ, egda blagoděavšu Bogu, otdamy dъlgъ ot Boga tače věrъnъ estъ glagolaj: “Ne pьcětesja utrějšimъ, i tь ne imatъ nasъ ostaviti” (*ibidem*).

parla la lingua Sacra: nella prima battuta si appella a componenti intertestuali (“Non dissi forse, va”) che egli reitera nel passo, dove si perde l’accuratezza del riferimento biblico preciso e circoscritto, mentre pochi elementi⁷⁴ attivano nell’uditore la connessione con il sacro. L’annalista prosegue il discorso innestando nella quotidianità del testo agiografico un tassello scritturale non attribuito, ricorrendo all’*auctoritas* di Matteo (“restituiremo il dovuto”, cfr. *Matteo*, 18, 34),⁷⁵ qui adattata al contesto,⁷⁶ che serve a strutturare ed orientare il discorso verso ciò che segue. Si osservi come la semantica del testo fonte paia scalzata da quella del testo di arrivo: là, infatti, la battuta si riferiva al meritato castigo del servo spietato, nell’omonima parabola in cui Gesù parla del perdono divino (*Matteo*, 18, 34), qui, invece, il tema riguarda l’affidarsi alla Provvidenza, anticipando il passo successivo. La combinazione che segue (“Degno di fede è infatti colui che dice”) appartiene all’idioletto biblico⁷⁷ e prepara ad accogliere una seconda allusione implicita, sempre di Matteo, di natura esegetica, perno tematico dell’intero passo (*Matteo*, 6, 34).⁷⁸ L’epilogo – come l’incipit – si materializza attraverso un’eco intertestuale biblica (“egli non ci abbandonerà”, *Matteo*, 6, 21) nella forma del futuro composto I, che

⁷⁴ Tali forme, costituite anche da una sola parola, ricorrono in altri passi della *VF*: si vedano ad esempio, solo per citarne alcuni, “Idi” pronunciato più volte da Feodosij, “pasjaše” (‘pascendo’), “Rěchъ ty” (‘Non ti dissi forse’). Questi echi, nel senso più ampio e rilassato del termine, sono parte dell’idioletto biblico realizzabile in qualsiasi contesto. A tal proposito si veda anche Andrej Michajlovič Rančín, *O topike v drevnerusskoj slovesnosti: k probleme razgraničeniya toposov i citat*, cit. pp. 28-30.

⁷⁵ “[...] otdamy dьlgъ ot Boga” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.; cfr. *Matteo*, 18, 34).

⁷⁶ “Доньдеже въздасть възь дьгъ свои” (cfr. *Matteo*, 18, 34), V. Jagić, *Codex Marianus*, cit., p. 65.

⁷⁷ “[...] věгьнъ estъ glagolaj” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.).

⁷⁸ “Ne рьцѣtesja utrějšimъ” (*ibidem*; cfr. *Matteo*, 6, 34); cfr. “Ne рьцѣte ce bo na outrěj” (cfr. ancora *Matteo*, 6, 34), https://www.puhtitsa.ee/library/bible_csl/mat.pdf.

sollecita il meccanismo della reminiscenza:⁷⁹ un rapporto che probabilmente al lettore moderno sembrerà tenue, ma che, attivando il necessario riconoscimento, faceva appello alla memoria uditiva dell'uditore/lettore medioevale.

Anche la citazione implicita comporta diversi gradi di fedeltà e adesione.⁸⁰ Alcune subiscono un più alto grado di manipolazione e adattamento: sul tema della glorificazione del santo e dell'irradiazione della luce sopra al monastero è chiara l'allusione a una delle più conosciute citazioni dell'agiografia russa, quella di Matteo sulla lampada e il moggio (*Matteo*, 5, 14-16): "Hai mostrato una tale lampada in questo luogo, questo venerabile uomo che, splendendo, fa risplendere il suo monastero"⁸¹ La rigenerazione della citazione e al contempo il suo inequivocabile richiamo intertestuale avviene grazie a parole corradicali che richiamano l'elemento chiave, la luce (*svěť*) del nome *světil'nikъ* ('lampada') e dei verbi *světjasja*, *provsěti* ('splendere'/'far risplendere'), che si ripetono in forme diverse (al gerundio e all'aoristo). Il riferimento all'energia e alla luce del santo, che irradia dal monastero, attraversa l'intero componimento in una

⁷⁹ Il legame biblico viene rafforzato nel *Paterik*, con l'aggiunta della parola "grazia" ("egli non ci abbandonerà con la sua grazia": Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 76).

⁸⁰ Alcune prendono una forma breve, evocativa, nei riferimenti scritturali impliciti che si concretizzano come eventi di vita di Feodosij; ad esempio il racconto dell'infanzia del santo, realizzazione quasi letterale del paradigma dell'*imitatio Christi*, che rimanda a Luca (*Luca*, 2, 41-52): "Otroča že rostjaše, kъrmimъ roditelema svoima, i blagodatъ Božija sъ nimъ, i Duchъ Svjatyj izmlada vъselisja vъ nъ" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.). Più evocative sono le allusioni a parabole, come quella della pecorella smarrita (*Matteo*, 18, 12; *Luca*, 15, 4-6): "[...] i ašče kъto ot svjataago stada raslabělъ bē sъgъdъmъ [...] to že blaženyj ego radi veliče pečali i skъrbi budjaše i moljasja Bogu, daby otbludivъšeesja ovъča ot stada ego vъzvratilъ vъspjaty" (*ibidem*), sia nel momento di ritorno di un monaco al monastero sia nel momento del pentimento e della riappacificazione con Svjatoslav (*ibidem*).

⁸¹ Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., 63: "[...] jako pokazalъ esi takъ světil'nikъ vъ městě semъ – prepodob'naago sego muža, iže, tako světjasja, prosěvti manastyr' svoj" (*ibidem*).

tensione chiaroscurale (si veda *supra*) che qui in particolare sembra rivelare la sua doppia valenza: quella metaforica da un lato, come nel testo fonte, e quella letterale, concreta dall'altro (con la visione del monaco Sofronij), un tipo di conversione presente anche altrove.⁸²

La similitudine è una figura retorica⁸³ assai amata dall'agiografo e dà origine spesso a riferimenti scritturali indiretti: analizziamo quello di Varlaam che, dopo essere stato tentato nella casa paterna, vi uscirà definitivamente,⁸⁴ come uccello liberatosi dalla rete o come capriolo dal laccio.⁸⁵ Si tratta di un paragone di sicura reminiscenza biblica, tratto dall'Antico Testamento,⁸⁶ che svolge funzione esemplificativa e sacralizzante. La prima similitudine, quella tra uccelli, è mantenuta anche da Nestore, mentre la seconda potrebbe raccordarsi alla citazione del cervo adescato con un laccio (*Proverbi*, 7, 23),⁸⁷ se non fosse per il fatto che Nestore opera una sostituzione sia sul piano lessicale (il cervo è sostituito

⁸² La conversione di un significato metaforico biblico in citazione concreta e non metaforica nell'agiografia è presente anche altrove. Si veda ad esempio il riferimento al *Libro dei Re*, “non verrò alla tavola di Gezebele”: Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., p. 106 “ne imamъ iti i na trjapezu Velъzavelinu” (cfr. *I Re*, 18, 19), Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit., dove troviamo la stessa ambivalenza: da un lato il vero banchetto al quale l'usurpatore Svjatoslav invita Feodosij e dall'altro il parallelo Gezebele/Svjatoslav in senso figurato (il male e il diavolo).

⁸³ Sulle similitudini in particolare si veda F. Siefkes, *Zür Form des Žitije Feodosija*, cit., p. 102; per altre figure retoriche che qui non verranno prese in esame, come l'isocolo, si veda in proposito lo studio analitico di Siefkes della *VF*, ivi, pp. 238-240.

⁸⁴ Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.

⁸⁵ “Jako рѣtica iz prugla istъrgъeisja ili jako съrna отъ teneta” (*ibidem*).

⁸⁶ “[...] ёко рѣtica izbavitъ sę отъ sęti lovęstichъ” (cfr. *Salmi*, 123, 7), S. Sever'janov, *Sinajskaja Psaltyr'*, cit. p. 169^b; “[...] ako serna ot tenet” (cfr. *Proverbi*, 6, 5, https://www.puhtitsa.ee/library/bible_csl/pro.pdf); “[...] aki pticy ulovlęmy vъ sęti” (cfr. *Ecclesiate*, 9, 12, https://www.puhtitsa.ee/library/bible_csl/ecc.pdf).

⁸⁷ “[...] jako jelenъ ouęzvenъ stręloju” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.; cfr. *Proverbi*, 7, 23).

da un più familiare capriolo), sia su quello semantico (qui non si tratta di una cattura, come nel testo biblico, ma di una liberazione).

Nel parallelo monaci/terra e Feodosij/acqua rinveniamo una serie di quattro riferimenti impliciti basati su Antico e Nuovo Testamento, inanellati a comporre un unico enunciato a intarsio,⁸⁸ secondo un legame di tipo asindetico: “Ed essi come terra assetata d’acqua [*Salmi*, 63, 2], accoglievano così la sua parola” [*Matteo*, 13, 20]. Portando i frutti delle loro fatiche [*Romani*, 7, 4; *Giovanni*, 15, 8]: ora 100, ora 60, ora 30 [*Matteo*, 13, 8-23; *Marco*, 3, 8]”. Nella prima parte, attinta all’Antico Testamento (*Salmi*, 63, 2), la similitudine del salmo che paragona i monaci a terra assetata d’acqua si realizza in alcuni elementi ricorrenti⁸⁹ che subiscono un adattamento grammaticale.⁹⁰ Il repertorio di immagini e analogie con il mondo della natura si ispira sovente all’Antico Testamento (specie i salmi), fonte iconografica dalla funzione esemplificativa ed esornativa. La seconda citazione, pure implicita, dal Vangelo di Matteo (*Matteo*, 13, 23)⁹¹ non perde il legame semantico con il testo fonte.⁹² Qui Nestore effettua una saldatura di due passi, che devono portare l’argomentazione in un crescendo di intensità, una sorta di *amplificatio cum variatio*:⁹³ accogliere la parola, portare i frutti, portarne tanti a seconda dei

⁸⁸ “Oni že, jako zemlja žažjuščija vody, tako priimachu slovesa ego, prinosjašče trudovъ svoichъ plody къ Gospodu, ovъ sъto, ovъ že 60, ovъ že 60” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot’ca našego Feodosija, igumena Pečer’skago*, cit.).

⁸⁹ “[...] Vъ zemli poustě i neprěchodně i bezvodně” (cfr. *Salmi*, 62, 2): S. Sever’janov, *Sinajskaja Psaltyr’*, cit., p. 954; “[...] vožda tebe duša moę jako zemlę bezvodnaę tebě” (cfr. *Salmi*, 142, 6, https://www.puhtitsa.ee/library/bible_csl/psa.pdf).

⁹⁰ L’adattamento nel consueto cambio del pronome personale (“oni že”) e nella diversa scelta lessicale dei verbi (“žędati”, invece di “vъždędati”).

⁹¹ “[...] i prinositъ plodъ ěko podobaatъ. I tvoritъ ovo 100, ovo 60, ovo 30” (cfr. *Matteo*, 13, 23): V. Jagić, *Codex Marianus*, cit., p. 44.

⁹² “[...] i abie съ radostъjo priemlę e” (*ibidem*; cfr. *Matteo*, 13, 20).

⁹³ “Jusqu’à la fin du moyen âge, l’essentiel du travail d’écriture a été d’*amplificatio* [...]”: A. Compagnon, *La seconde main*, cit., p. 91. Per ciò che attiene la retorica penetrata a Bisanzio e nella Slavia ortodossa attraverso libri liturgici e

doni ricevuti. L'agiografo incorpora nel cotesto un altro elemento, quello della fatica, assente nell'Epistola ai Romani (*Romani*, 7, 4) e in Marco (*Marco* 3, 8),⁹⁴ per poi ritornare alla medesima parabola che fornisce la chiave interpretativa. Tale crasi contribuisce a creare un'immagine rivisitata, nuova e al contempo familiare al cristiano. Sia Matteo che Nestore vedono come una cosa sola chi accoglie la parola di Dio e porta i frutti con fatica, e in questo portare frutto percepiscono un segno della grazia divina. La parabola del seminatore si collega, in questa parte, ad un'altra allegoria chiave dell'opera, già messa in luce, quella talenti: solamente accogliendo la parola di Feodosij (*imitatio Christi*) i monaci possono far fruttare quei doni che sono stati dati, nelle misure espresse nelle due allegorie.

Vi sono poi metafore e similitudini relative al santo⁹⁵ che, nell'intenzione dell'agiografo, valgono come rimandi al testo biblico: “le parole e le labbra pari al miele” di Feodosij, ora allusione generica,⁹⁶ ora citazione implicita ma circostanziata (*Salmi*, 19, 11),⁹⁷ divengono segni inter-/intratestuali dell'idioma biblico.

Un altro raffronto biblico vede accostati i personaggi storici di Izjaslav (†1078) e Svjatoslav (†1076) con Abele e Caino, secondo la

paraliturgici, assorbita anche attraverso la letteratura monastica, si veda M. Garzaniti, *Biblejskie citaty v literature Slavia Orthodoxa*, cit, p. 14.

⁹⁴ È invece presente in un altro passo dei Libri sapienziali, malgrado si sia qui perso il legame semantico con il testo di arrivo: l'accenno è al seminatore (che si deve accostare alla sapienza come l'aratore si accosta alla terra), “[...] ždi blagichъ plodovъ ot eę” (cfr. *Siracide*, 6, 19, <http://rusbible.ru/sinodal/sirah.html>).

⁹⁵ L'immagine di Fedosij, per la gran parte ispirata a reminiscenze bibliche, è in *VF* associata alla luce, all'astro luminoso, alla stella del mattino, ma anche al buon Pastore e al soldato di Cristo.

⁹⁶ “[...] medotočnychъ tēch slovesъ” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

⁹⁷ “[...] nasyščajaja pače medu i sъta: se će sutъ slovesa [...] ischodnjaachutъ ot medotočnych ustъ tēchъ” (*ibidem*; cfr. *Salmi*, 18, 11 “[...] i slaždъšę pače meda i sъta”, S. Sever'janov, *Sinajskaja Psaltyr'*, cit., p. 22^b).

concezione istoriosofica del tempo.⁹⁸ La citazione indiretta è colta nella lettera di Feodosij al principe Svjatoslav, che aveva cacciato da Kiev il fratello Izjaslav:⁹⁹ il richiamo all'Antico Testamento attiva un ulteriore rimando all'uccisione di Boris e Gleb, episodio che già faceva parte delle letture della Rus'.¹⁰⁰ Qui Nestore sovrappone la semantica del testo di arrivo a quello di partenza: enfatizza infatti il gesto del tradimento fraterno "la voce del sangue di tuo fratello" e l'analogia Abele-Izjaslav (il "devoto in Cristo", come viene chiamato), più che dare risalto all'atto stesso del tradimento (l'uccisione) o alla figura di Caino (Svjatoslav).

In altri casi Nestore rinnova analogie intertestuali che di primo acchito non mostrano alcuna correlazione tra citazione e soggetto agiografico: la reminiscenza "pianse amaramente",¹⁰¹ riferita alla madre di Feodosij che si avvinghia al figlio dopo averlo ritrovato malridotto, intende ricordare all'uditore/lettore la reazione di Pietro (*Matteo*, 26, 75) nel momento in cui si rende conto di avere rinnegato Gesù. Il confronto della madre del santo con il primo degli apostoli risulta alquanto singolare, poiché il riferimento letterale non mostra somiglianze contestuali con il testo evangelico, se non fosse che il fulcro del discorso è orientato

⁹⁸ Secondo tale concezione le vicende di personaggi della storia russa non sono che una riproduzione degli eventi della storia sacra. Danilevskij – a proposito delle citazioni scritturali nelle cronache – osserva come i paralleli o le metafore di caratteri storici siano per lo più riferiti a personaggi dell'Antico Testamento (I. N. Danilevskij, *Biblejzmi Povesti Vremennyh let, Germenevtika Drevnerusskoj literatury X-XVI vv.*, Moskva, Rossijskaja Akademija Nauk, 3, 1993, p. 78, http://old-rus-imli.ru/images/germ-v-3/5_danilevskij_i.pdf). Qui nell'agiografia i personaggi presentano anche accostamenti cristologici riferiti al Nuovo Testamento.

⁹⁹ "Glas krъve brata tvoego vъretъ na tja kъ Bogu, jako Aveleva na Kaina" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

¹⁰⁰ A. V. Nazarenko, N. S. Seregina, A.A. Turilov, "*Boris i Gleb: Dni pamjati, bogoslužebnye teksty*, Pravoslavnaja Enciklopedija, Moskva, Cerkovno-Naučnyj Centr Pravoslavnaja Enciklopedija, 2003, <https://www.pravenc.ru/text/153171.html>.

¹⁰¹ Nestor, *Vita di Feodosij*, cit., 42; "[...] plakašesja gorko" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

dall'agiografo sulle lacrime, sul segnale del ravvedimento di Pietro e, parimenti, della madre di Feodosij (che si convertirà).

Talvolta sembra emergere persino un conflitto semantico tra testo di arrivo e testo fonte, come avviene in una citazione implicita, relativa agli *Atti degli Apostoli*, sull'arrivo di Pietro a casa di Maria (*Atti degli Apostoli*, 12, 13-16). La parafrasi dell'episodio ha qui una funzione esemplificativa, vuole illustrare l'aneddoto ricorrendo alla consueta corrispondenza tra episodi e personaggi biblici e contemporanei. Prima di parafrasare l'episodio, Nestore stabilisce infatti un'analogia tra la reazione suscitata nel guardiano del convento (che scappa) e la serva che corre ad avvisare gli apostoli, chiudendo consapevolmente un occhio sui dettagli del testo biblico. Nell'agiografia, infatti, il guardiano scappa mosso dalla paura ("ot stracha") del principe, negli *Atti degli Apostoli*, invece, la serva fugge per la gioia ("ot radosti") di aver rivisto Pietro: il dettaglio e l'incongruenza dei due testi in realtà vengono messi in luce dallo stesso Nestore, ma sono comunque superati dal copista,¹⁰² al quale sembra più interessare un altro parallelismo, quello tra l'apostolo Pietro e il principe Izjaslav, con l'intento di evidenziare il valore morale del principe devoto in Cristo, che appunto imitava in questo – nella pazienza – il santo e sommo apostolo.¹⁰³

Di altra natura sono le relazioni che Nestore sembra intessere con alcune allusioni bibliche esplicite, di grado minimo: Nestore menziona la fonte del riferimento neotestamentario, non secondo la formula introduttiva, ma alla fine di un altro parallelo tra gli apostoli Paolo e

¹⁰² Il copista era colui che con vivacità creativa ripeteva i modelli della tradizione, con l'intento di formare una memoria collettiva: cfr. M. Garzaniti, F. Romoli, *Le funzioni delle citazioni bibliche nella letteratura della Slavia ortodossa*, cit., p. 123.

¹⁰³ "[...] onomu že stojaščju predъ vraty i tьrpjaščju, o semъ podražajuščju svjatago i vьrchovъnjaago apostola Petra" (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

Barnaba da un lato, e i monaci Nikon e ‘il bojaro’ (così soprannominato) dall’altro, che partono dal monastero e si separano.¹⁰⁴ Tale similitudine potrebbe mascherare significati nascosti al comune uditore, rivolti a un pubblico più attento, al fine di rendere noti dettagli che invece l’agiografo sottace agli altri, un rinvio su un monaco copista (come lui), al quale si deve la creazione del primo vero e proprio *corpus* annalistico della Cronaca, un richiamo destinato ai monaci che potevano conoscere più da vicino la storia del monastero. Il testo biblico (*Atti degli Apostoli*, 15, 39) parla esplicitamente delle cause di questa separazione di Paolo e Barnaba, ossia del disaccordo dei due apostoli sulla questione di un loro compagno che si era allontanato dalla comunità e che l’apostolo Paolo non voleva più nella missione. Il dettaglio potrebbe fare pensare, come al solito, a una semplice incongruenza della semantica del testo di arrivo rispetto al testo fonte, volutamente ignorato da Nestore. Potrebbe essere, invece – è soltanto un’ipotesi – un’intenzionale allusione alle reali ragioni della partenza di Nikon, un chiarimento su un dissidio del quale lo stesso Nestore dissimula i contorni, perché si riferiva all’ira del principe Izjaslav (il *Christoljubъcbъ*, devoto in Cristo) nei confronti di Nikon, che aveva praticato la tonsura di due alti dignitari kieviani.¹⁰⁵

Ciò che segue la similitudine contribuisce ad arricchire ulteriormente il parallelo tra Paolo e Nikon il Grande; l’apostolo, dopo la missione in Siria, tornerà alla comunità dalla quale era partito, Antiochia: così anche Nikon, recatosi nell’isola di Tmutorokan e ivi stabilitosi, farà ritorno al

¹⁰⁴ “І пришьдѣша надѣ more, tu že razlučistasja oтъ sebe, jakože se apostola Равѣль і Varnava na propovѣdanie Christovo, jakože pišetsja vъ Dѣjanihъ apostolъ” (*ibidem*).

¹⁰⁵ Nikon nel 1061 si dovette allontanare per prudenza in attesa che si placasse l’ira del principe kieviano Izjaslav (cfr. Nestore, *Racconto dei tempi passati*, a cura di I. Sbriziolo, p. LXXIV). Si veda in proposito anche Nestore l’Annalista, *Cronaca degli anni passati*, cit., p. 24.

monastero delle Grotte, diventando successore di Feodosij e guida spirituale, ricoprendo un ruolo importante, anche dal punto di vista pubblico, nel condurre una politica di indipendenza dalla Chiesa greca e di autonomia dal potere laico.

Nestore, più avanti, accennerà ad un'altra partenza di Nikon dal monastero delle Grotte (avvenuta nel 1073), attribuendola al dissidio con i principi di Kiev,¹⁰⁶ nonostante la preghiera rivolta a lui da Feodosij, di restare al monastero: “Tuttavia questo Feodosij non gli diede ascolto su questo e partì”.¹⁰⁷ Il nostro agiografo, pur facendovi cenno, non chiarisce neppure qui le vere ragioni della disobbedienza di Nikon a Feodosij. L'allusione biblica può dunque fare luce, fornendo una chiave di lettura dell'ipotetico sottotesto; il parallelo tra Nikon il Grande e l'apostolo Paolo non solo rimanda a un contrasto tra i due monaci, ma rivelerebbe un tratto importante della personalità di Nikon, origine del dissidio e della dipartita di quest'ultimo: l'inflessibilità di Paolo, che non volle accogliere il compagno di missione e preferì andarsene, è simile all'intransigenza di Nikon verso i principi (non volle infatti adoperarsi perché si giungesse ad un accordo con loro), motivo di discordia anche con Feodosij sull'atteggiamento da tenere verso i violatori delle disposizioni di Jaroslav.

4. Conclusioni

Sulla scorta di quelle citazioni che assunsero nel tempo la fisionomia di veri e propri *topoi* negli scritti agiografici, dando luogo ad una vasta tradizione di studi, il presente contributo ha voluto prendere in esame la

¹⁰⁶ Alla base di questa discordia con i principi vi era la violazione, da parte di questi, del principio di anzianità dei due Jaroslavičiči: cfr. Nestore, *Racconto dei tempi passati*, cit., p. LXXV.

¹⁰⁷ “Оба́че о́нь не послу́шавъ е́го о то́мъ, нѣ, јако́же ре́че, отъи́де въ свое мѣсто” (Nestor, *Žitie Prepodobnaago ot'ca našego Feodosija, igumena Pečer'skago*, cit.).

struttura e il processo di adattamento di alcuni rimandi scritturali neotestamentari, nel dialogo intertestuale e intratestuale che essi stabiliscono. Le citazioni analizzate interagiscono e mantengono al contempo un forte legame con il testo fonte, nel quadro di una funzione prevalentemente didattico-esemplificativa.¹⁰⁸

Le molteplici le modalità di ‘emersione’ delle Sacre scritture ci hanno portato a rivolgere lo sguardo, oltre che ad alcune citazioni esplicite (e attribuite) e alle loro connessioni contestuali, anche ad una ricca trama di rimandi impliciti, echi e reminiscenze che sollecitano la memoria collettiva del lettore-uditore e scandiscono la tradizione scrittoria della narrativa agiografica.¹⁰⁹

Si sono analizzate, in particolare, le frequenti similitudini e analogie bibliche, in cui, oltre a persistenti connessioni semantiche e linguistiche con il testo fonte, si è guardato al fruitore e all’intento dell’autore nel processo di costruzione dell’*exemplum*. In alcuni casi, Nestore copre gli effetti di incoerenza e mette in luce l’idea-chiave dell’evento (come nel caso del pentimento e la conversione della madre di Feodosij), oppure evidenzia il valore morale del personaggio (il principe Izjaslav e Pietro, ma anche Svjatoslav e Caino), o, ancora, pare dare una chiave di comprensione più profonda e nascosta (come nel caso della comparazione Paolo-Nikon).

Riferimenti diretti e indiretti, semplici e composti, danno dunque origine ad un intarsio eterogeneo e compatto, familiare al fruitore medievale, conoscitore delle Sacre scritture in forme e contesti differenti rispetto al destinatario di oggi.¹¹⁰ quest’ultimo tende a percepirli come

¹⁰⁸ Cfr. M. Garzaniti, F. Romoli, *Le funzioni delle citazioni bibliche nella letteratura della Slavia ortodossa*, cit., p. 145.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 133.

¹¹⁰ Cfr. *ibidem*.

affastellamento informe e confuso, che necessita di un ordine e di una decodifica credibili.



TAT'JANA KASATKINA

CITAZIONE ESPLICITA E CITAZIONE IMPLICITA IN DOSTOEVSKIJ

Per comprendere i testi di Dostoevskij occorre considerare che egli opera con le parole non nel loro essere circoscritte e limitate a un contesto, ma nella pienezza del loro campo semantico.¹ E per di più ognuna delle aree di questo campo semantico si attualizza in diverse connessioni su diversi livelli, creando un testo molto profondo e compatto nella sua coerenza. L'intenzione di creare un testo di tal fatta viene, tra l'altro, da

¹ Per i dettagli sul campo semantico della parola, si veda T. Kasatkina, *O tvorjaščej prirode slova. Ontologičnost' slova v tvorčestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vyššem smysle"* [Sulla natura creativa della parola. Natura ontologica della parola nelle opere di F. M. Dostoevskij come base del "realismo nel senso più alto"], Moskva, Institut Mirovoj Literaturny Rossijskoj Akademii Nauk, 2004. Candida Ghidini, notevole ricercatrice italiana e traduttrice delle opere di Dostoevskij, ha chiamato quello che io chiamo il "campo di significato", l'"aura" che un traduttore onesto è tenuto a prendere in considerazione nella sua tormentosa ricerca di una parola adeguata a quella dell'autore (cfr. M. C. Ghidini, *Nekotorye zametki na poljach ital'janskogo perevoda "Idiota" F. M. Dostoevskogo* [Alcune note a margine della traduzione italiana de "L'idiota" di Dostoevskij], in *Roman "Idiot" F. M. Dostoevskogo: sovremennoe sostojanie izučenija. Sbornik rabot otečestvennyh i zarubežnyh učenyh pod redakciej T. A. Kasatkinoj* [Il romanzo "L'idiota" di Dostoevskij: lo stato attuale dell'arte. Raccolta di opere di studiosi russi e stranieri a cura di T. A. Kasatkina], Moskva, Nasledie, 2001, pp. 462-471).

una strategia consapevole dello scrittore, che costituisce uno dei principi fondamentali della sua concezione della creazione artistica: un passo indietro rispetto al lettore, e non tanto l'espressione esplicita della posizione autoriale, ma la creazione di uno spazio per dar modo alla posizione del lettore di formarsi. I suoi testi sono aperti alla cooperazione con il lettore, ed egli lo dice apertamente negli appunti che scrive per sé: "Che siano pure i lettori stessi a fare il lavoro".²

Ma ciò non significa che non ci sia una posizione autoriale nel testo – la posizione autoriale è espressa con chiarezza – ma lo è a un altro livello del testo.³ Uno dei mezzi per esprimere la posizione dell'autore è la citazione. Il termine citazione deriva dal latino *cito*, che letteralmente significa 'convoco', 'accompagno'. Per Dostoevskij, la citazione è sempre un'occasione per creare una dimensione eccedente in quella "realtà secondaria" da lui creata, per collegare con due o tre parole il mondo del suo romanzo con un altro mondo, che comincia così ad essere implicitamente presente nella sua opera e a esercitare su di essa un'influenza talvolta molto potente. La citazione per Dostoevskij è una sorta di incantesimo, attraverso il quale *convoca*, come fossero spiriti,

² F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach* [Opera Omnia in 30 volumi], Leningrad, Nauka, 1972-1990, vol. 11, p. 303. D'ora in poi, dove è citata la traduzione italiana si fa riferimento alla versione di Claudia Zonghetti in F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 2021 volume e pagina. Nel corso del saggio le citazioni dei testi biblici sono tratte dalla Sacra Bibbia, traduzione ufficiale della Conferenza Episcopale Italiana del 2008, disponibile online sul sito <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/> [nota delle traduttrici].

³ Osservo a questo proposito che è proprio questo livello a soffrire *in primis* nel caso della traduzione, a tal punto che una traduttrice delle opere di Dostoevskij in italiano, Elena Mazzola, ha addirittura scritto in uno dei suoi articoli che descrivevano la sua esperienza di analisi delle traduzioni: "Mi sono convinta che il pubblico italiano finora non ha letto Dostoevskij ma, in sostanza, è venuto in contatto con alcune riduzioni delle sue opere" (E. Mazzola, *Neizbežnost' kommentarija: 'slepye mesta' perevodčika* [L'inevitabilità del commento: 'i punti ciechi' del traduttore] in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura* [Dostoevskij e la cultura universale], in "Filologičeskij žurnal", 2018, n. 4, p. 118, corsivo mio).

accompagna nel proprio mondo creato nel testo immagini di un *altro* mondo (un mondo di un altro creatore – o un mondo al di là del quotidiano, che si rivela nella Sacra scrittura). Si tratta della possibilità (in modo fulmineo, con mezzi minimi) di un'enorme espansione del significato, poiché l'intera ricchezza di significati e associazioni dell'opera citata viene assunta nel testo da Dostoevskij attraverso la citazione.⁴

Così, nelle opere di Dostoevskij, funziona soprattutto la citazione biblica e liturgica. La citazione può essere usata direttamente nel suo testo o vi può essere nascosta, nel qual caso la sua influenza sul lettore è ancora più intensa, se la citazione ha avuto la possibilità di riempire la sua coscienza (cioè, se il lettore ha una certa familiarità con le Sacre Scritture). L'effetto è più intenso perché si attiva il meccanismo del ricordo: il lettore non vede ciò che è evidentemente familiare, sottolineato per di più dalle virgolette, e non passa via, distogliendo completamente l'attenzione da ciò che aveva riconosciuto e quindi in qualche modo compreso, ma sente qualcosa di *vagamente* familiare, che rimane in un angolo della coscienza e continua a trattenere parzialmente la sua attenzione, inquietandolo nel procedere della lettura, come un che di non riconosciuto, ma che richiede di essere riconosciuto. In questo modo nella coscienza del lettore si crea *uno spazio dove la citazione continua a essere giustapposta al testo*. Questo spazio è il luogo dove le potenti intuizioni teologiche e filosofiche dello scrittore si dispiegano ed esercitano la loro influenza.

⁴ Sul fatto che la citazione in Dostoevskij abbia tali caratteristiche si veda il capitolo *Citata kak slovo i slovo kak citata: citata v chudožestvennom mire Dostoevskogo i avtorskoe slovoupotreblenie kak avtocitirovanie* [La citazione come parola e la parola come citazione: la citazione nel mondo artistico di Dostoevskij e l'uso della parola autoriale come autocitazione], in T. Kasatkina, *O tvorjaščej prirode slova. Ontologičnost' slova v tvorčestve F. M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vyššem smysle"*, cit., pp. 152-222.

Un esempio di citazione nascosta che funziona è quella dal *Cantico dei Cantici* in *Umiliati e offesi*.

Nell'episodio della fuga di Nataša da casa, che molti lettori percepiscono e ricordano come "l'inizio della storia",⁵ l'eroina racconta a Ivan del suo amore folle per Aleša, un amore pieno di abnegazione e al tempo stesso esigente:

“– Come! Lui stesso ti ha detto che potrebbe amare anche un'altra, e ora esige da te un tale sacrificio?

– No, Vanja, no! Tu non lo conosci, non lo hai frequentato; bisogna conoscerlo bene e solo dopo giudicarlo. Non esiste al mondo un cuore più sincero e più puro del suo! E allora? Sarebbe invece meglio che menta? E che lui si faccia trasportare, eh... basta una settimana che non ci si veda per farlo dimenticare di me e farlo innamorare di un'altra, per poi, quando mi rivede, essere di nuovo ai miei piedi. No! Va già bene che io sappia, che ne sia al corrente, altrimenti morirei a furia di sospetti. Sì, Vanja, ormai ho deciso: se non sto sempre con lui, sempre, in ogni momento, si disamorerà di me, mi dimenticherà e mi lascerà. Lui è fatto così: sarà attratto da qualsiasi altra donna. E allora io che farò? Morirò... E poi morire, cosa vuol dire! Sarei ben felice di morire adesso! E come potrei io vivere senza di lui? Sarebbe peggio della morte stessa, peggio di ogni tormento! Oh, Vanja, Vanja! C'è qualcosa che per lui mi ha fatto lasciare sia la madre che il padre! Non cercare di convincermi: è tutto deciso! Deve stare al mio fianco ogni ora, ogni momento; non posso tornare indietro. Lo so che ho rovinato me stessa e gli altri... Oh, Vanja, – gridò lei all'improvviso e tremava tutta, – e se lui davvero non mi amasse! E se tu avessi detto la verità su di lui poco fa (io non l'avevo mai detto), che lui non fa che ingannarmi e sembra solo così sincero e veritiero, mentre in realtà è malvagio e vanitoso! Ora sono qui a difenderlo dinanzi a te; mentre lui magari nello stesso momento è con un'altra e se la ride da solo... e io, io, poveretta, ho abbandonato tutto e giro per le strade e lo cerco... Oh, Vanja!”⁶

Le parole che ho evidenziato dovrebbero far soffermare l'attenzione del lettore semplicemente perché non corrispondono del tutto agli eventi: Nataša non gira per le strade a cercare Aleša, ma lo aspetta nel luogo dell'appuntamento, dove lui in effetti arriva, anche se con un po' di ritardo. Cioè, queste parole vengono sentite come un'eco di qualche altra storia o

⁵ Questa impressione del lettore si è riflessa anche nel film tratto dal romanzo, girato nel 1991 da Andrej Ešpaem: il film, dopo un mezzo minuto di carattere espositivo, inizia proprio con l'episodio della fuga di Nataša da casa.

⁶ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, vol. 3, p. 199.

testo al quale l'eroina collega inconsapevolmente la propria situazione: l'autore, invece, trasporta quest'altra storia nel suo testo in piena consapevolezza.

Abbiamo qui una evidente citazione, anche se modificata dal punto di vista grammaticale, dal *Cantico dei Cantici* di Salomone (3, 2): “Mi alzerò e farò il giro della città per le strade e per le piazze; voglio cercare l'amore dell'anima mia. *L'ho cercato...*” (corsivi miei).⁷ È interessante notare che nel *Cantico dei Cantici* i verbi sono al futuro e al passato, cioè indicano l'intenzione e poi l'azione compiuta e i suoi risultati, mentre Dostoevskij traduce la citazione al tempo presente, sottolineando il processo. La frase sembra inserirsi tra i due tempi del testo originale, riempiendo saldamente lo spazio tra essi. Essa assume tale significato intermedio non solo dal punto di vista della grammatica, ma anche del lessico: nel *Cantico dei Cantici* si danno due esiti dell'azione: “L'ho cercato, ma non l'ho trovato” (3, 2) e poi “Da poco le avevo oltrepassate, quando trovai l'amore dell'anima mia.” (3, 4). “Cerco” suggerisce la possibilità sia dell'uno che dell'altro esito, ed entrambi gli esiti si realizzeranno a livello di trama: in quella scena Nataša trova Aleša, alla fine del romanzo diventa chiaro che in realtà non lo ha mai trovato. Ma, se parliamo solo del livello della trama, la citazione introdotta da Dostoevskij non aggiunge nulla di speciale e risulta essere solo una dichiarazione superflua dell'eroina, non del tutto conseguente alla luce di ciò che sta accadendo. La citazione è utilizzata dall'autore per creare un nuovo livello

⁷ Per sapere in che forma fosse disponibile il *Canto dei Cantici* in Russia nella prima metà del XIX secolo, cfr. M. F. Mur'janova, *Puškin e il Cantico dei Cantici*, in “Vremennik Puškinskoj komissii, 1972”, Akademija Nauk Sojuza Sovetskich Socialističeskich Respublik, Leningrad, Nauka, 1974, pp. 47-65 (<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v74/v74-047-.htm>).

di testo, per cui l'abbinamento con il *Cantico dei Cantici* è particolarmente opportuno.⁸

La trama superficiale del *Cantico dei Cantici* è una storia d'amore tra un uomo e una donna; non solo questo libro della Bibbia è sempre stato interpretato in senso allegorico e simbolico dagli ebrei, come dai cristiani, ma la sua interpretazione letteralistica fu una delle ragioni per cui Teodoro di Mopsuestia fu sottoposto ad anatema dal V Concilio ecumenico, e nell'ebraismo c'è il divieto di leggerlo fino all'età di 30 anni, presumibilmente anche a causa della difficoltà di trascendere la comprensione letteralistica fino a questa età. La stessa opinione è stata ripetutamente espressa dalle gerarchie delle chiese cristiane: “È in grado di leggere questo libro solo colui che, avendo spento il fuoco dell'amore spudorato dentro di sé, arde dell'amore di Gesù Cristo, desidera una maggiore comunione con Lui, e sentimenti spirituali prova, educati al discernimento spirituale. Gli ebrei non permettono ai giovani di leggere questo libro”, scriveva nel XVIII secolo il metropolita Amvrosij (Podobedov).⁹

Il Cantico dei Cantici era inteso come la storia dell'unione di Dio con il popolo d'Israele o con la Chiesa.¹⁰ Ma mi pare di poter dire che nelle

⁸ Nikolaj Podosokorskij nota il riferimento a questo passo del *Cantico dei cantici* nel romanzo di Dostoevskij *Le notti bianche*: cfr. N. N. Podosokorskij, *Prizraki “Belye noči”: mason v pautine posmertija, majskaja utoplennica i duch carja Solomona*, in “Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Filologičeskij žurnal”, 3, 2019, pp. 106-107.

⁹ Metr. Amvrosij (Podobedov), *Kratkoe rukovodstvo k čteniju knig Vetchogo i Novogo Zaveta. Čast' 1. O knigach Vetchogo Zaveta* (https://azbyka.ru/otechnik/Amvrosij_Podobedov/kratkoe-rukovodstvo-k-čteniyu-knig-vethogo-i-novogo-zaveta-chast-1/#0_27).

¹⁰ “L'interpretazione adottata dalla sinagoga e che si trova nei Targum significava già qui, sotto le immagini degli amanti sensuali, Sulamita e l'Amato, una descrizione dell'amore spirituale di Israele per Dio e di Dio per Israele, manifestato durante tutta la storia di Israele (Targum sul *Cantico dei Cantici*). Accompagna e sviluppa questa visione sinagogale l'antica interpretazione patristico-ortodosso-ecclesiale, secondo la quale questo libro, nelle sue immagini di amore sensuale, rivela l'unione spirituale del Signore con la sua Chiesa nel Vecchio e Nuovo Testamento.

sue interpretazioni la cosa più importante per Dostoevskij era l'idea dell'anima che cerca Dio e di Dio che cerca l'anima.¹¹

Dostoevskij, con questa citazione dell'antico testo sull'amore carnale, tradizionalmente interpretato solo a livello anagogico, introduce nel suo testo una visione della giusta e corretta direzione dell'amore, affinché esso non diventi un fuoco che divora chi ama e chi è amato. Egli mostra un amore che si è smarrito e ha perso il suo vero scopo: non a caso Nataša va da Aleša e dice ai suoi genitori che sta andando in chiesa, da Cristo. Egli mostra come i sentimenti si ingarbugliano e decadono dalla prospettiva divina, si perdono al di fuori del prisma divino che li accoglie e li reindirizza: i raggi diretti dell'amore feriscono e opprimono gli uomini, sono sproporzionati rispetto alla persona, se sono esclusivamente concentrati su di essa. Nataša dirà del suo amore: "Lo so anch'io di essere

'Tutto il *Cantico dei Cantici* è pieno di conversazioni tra la chiesa dell'Antico Testamento e la Parola, tra tutto il genere umano e la Parola, tra la Chiesa (la Chiesa cristiana) dei Gentili e la Parola, e di nuovo tra la Parola con la Chiesa e con il genere umano. E ancora: la conversazione dei Gentili con Gerusalemme, e di Gerusalemme riguardo alla chiesa dei Gentili e a se stessa, così come la predicazione degli angeli agli uomini eletti' (Sinossi di Atanasio). In un modo simile il libro fu compreso e spiegato in dettaglio da San Gregorio di Nissa, dal beato Teodoreto, da San Cipriano, San Basilio il Grande e Gregorio il Teologo. Il quinto concilio ecumenico, che condannò Teodoro di Mopsuetica, si attenne alla stessa concezione. Secondo la giusta osservazione del beato Teodoreto, *solo con questa interpretazione allegorica è possibile includere questo libro nel canone ebraico, e anche includerlo tra gli scritti canonici della Chiesa cristiana*": P. A. Jungerov, *Kniga Pesn' Pesnej carja Solomomona*, online all'indirizzo https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Yungerov/kniga-pesn-pesnej.

¹¹ *Ibidem*: "La ricerca di Sulamita dell'Amato, la capacità di sopportare per questo vari tipi di scherno, paura, persino percosse, con decisa prontezza e fermezza (1, 6; 3, 2; 5, 6-7; 6, 2), ricordava ai cristiani la ricerca del Signore da parte dell'anima amante di Dio, e le sofferenze per la fede e l'amore di tutti i veri cristiani per Lui, e anche il sentimento di gioia apostolica in queste sofferenze (*Atti*, 5, 41; 2 *Corinzi*, 6, 10; *Colossesi*, 1, 24). D'altra parte, la ricerca che l'Amato fa di Sulamita attraverso Gerusalemme, la Palestina, il Libano, il Senir, ecc. (1, 8-9; 4, 8; 5, 4; 8, 13-14) ricordava la ricerca del Signore delle pecorelle smarrite della Chiesa dell'Antico Testamento (*Geremia*, 23, 1-4; *Ezechiele*, 34) e del Nuovo Testamento (*Giovanni*, 10). *Sono bruna, ma bellissima* (1, 4), tale è lo stato dell'anima umana a immagine divina, ma afflitta dal peccato, come spiegavano i padri e gli asceti. *Sei tutta bella, o Mia Amata, e non c'è macchia su di te!* (4, 7; cfr. 6, 4). *Lei – resa candida sale* (8, 5), *appoggiandosi a suo fratello* – tale è lo stato dell'anima redenta da Cristo e salvata".

impazzita e di non amarlo come si dovrebbe. Non è bene questo mio amore... [...] Eppure, sono felice di essere la sua schiava, la sua schiava di buon grado; di sopportare tutto, tutto, pur di farlo stare con me, pur di guardarlo! Mi pare che potrebbe anche amare un altro, basta solo che succeda in mia presenza, purché io sia lì al suo fianco... [...] Tutto gli darò e non importa se lui non mi darà niente”.¹² L’eroina chiama questi sentimenti “bassezza”, ma sono “bassezza” solo quando sono rivolti in basso, quando sono concentrati sulla carne e sull’individuo, quando sono diretti al singolo essere umano e non verso Cristo che abbraccia tutti. Sono bassi solo in quelle bassezze, dove l’amore totalizzante può apparire come fornicazione.¹³

Nel succitato brano del romanzo, che termina con una citazione nascosta dal *Cantico dei Cantici*, c’è un’altra citazione nascosta che sostiene questa interpretazione, creando lo stesso vettore mentale; va detto che Dostoevskij quasi sempre duplica tali transizioni ad un altro livello di testo, creando rime testuali che non sono invasive, ma confermano al lettore attento il corso dei suoi pensieri. Nataša dice: “Perché, insomma, c’è qualcosa che per lui mi ha fatto lasciare sia la madre che il padre!”. L’Antico Testamento parla dell’abbandono del padre e della madre per unirsi alla moglie, e questo abbandono è interpretato in senso fisico e psicologico: “Perciò l’uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie; e saranno una sola carne” (*Genesi*, 2, 24). Questa alleanza dell’unione dei due in una cosa sola è ripetuta, citata nei Vangeli (*Matteo*,

¹² F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, vol. 3, pp. 199-200.

¹³ Una pagina dopo Nataša dirà: “Sì, sì, Aleša – prese a dire Nataša – lui è uno dei nostri, è nostro fratello, ci ha già perdonati, e senza di lui noi non saremo felici. Te l’ho già detto... Oh, Aleša, noi siamo dei bambini crudeli! Ma noi vivremo in tre...!” (ivi, vol. 3, p. 202). Il suo amore risulta essere sempre più alto e più inclusivo, nel rifiuto di inserirsi nel quadro di un amore di coppia esclusivamente fisico.

19, 5-6; *Marco*, 10, 7-8). Ma al contempo, nel Vangelo di Matteo, in quello stesso capitolo, accade una cosa nuova: lasciare il padre e la madre, e la moglie, diventa la condizione per l'unione con Cristo e ciò è inteso sia in senso fisico che psicologico e spirituale: “Chiunque avrà lasciato case, o fratelli, o sorelle, o padre, o madre, o figli, o campi per il mio nome, riceverà cento volte tanto e avrà in eredità la vita eterna” (*Matteo*, 19, 29). Lasciare il padre e la madre per un innamorato terreno porta alla separazione e al dolore, perché il vero motivo di questa separazione non è quello di scegliere l'altro, ma di scegliere se stessa, i propri avidi desideri, di cui Nataša a un certo punto dirà così:

“Era mio – continuò lei. – Quasi dal primo momento in cui l'ho incontrato, ho avuto un desiderio irrefrenabile che fosse mio, mio il più presto possibile, che non guardasse nessuno, che non conoscesse nessuno tranne me, solo me [...]”¹⁴

Il Cantico dei Cantici (8, 6) dice a questo proposito:

“Mettimi come sigillo sul tuo cuore, come anello sulla tua mano; perché forte come la morte è l'amore, tenace come gli inferi è la gelosia: le sue frecce son vampe di fuoco, sono una fiamma molto forte!”

Ma l'amore perduto dell'eroina, volendo strappare al mondo una sola creatura e afferrarla nell'anello di ferro dei propri abbracci, cresce e si raddrizza, percependo incessantemente il proprio errore come una sofferenza che la rigetta fuori da una forma e un'immagine a lei non consone, e allo stesso tempo facendole superare la possessività terrena e l'amore dei suoi genitori; il loro nuovo incontro e riunione è una riunione di esseri che possono manifestarsi a vicenda il fuoco dell'amore divino in misura molto maggiore. Perché quando Cristo chiede di lasciare e “odiare”

¹⁴ Ivi, vol. 3, p. 400.

(Luca, 14, 26) padre e madre e figli per Lui, sul piano spirituale Egli richiede che in loro non vediamo piccoli esseri separati che il nostro egoismo ritiene a nostra disposizione, che possono essere rigettati se qualcosa va male, ma che Lo intravediamo in ognuno di loro, che li vediamo come particelle della luce del Grande Sole di Cristo, che come tali possono accogliere tutta la pienezza dell'amore e rispondervi con un amore altrettanto pieno, e al contempo altrettanto non esclusivo. Questo, almeno, è il modo con cui Dostoevskij lo mostra, collegando il suo romanzo con le Sacre Scritture in una rete di citazioni nascoste e costruendo così la sua potente professione teologica.

Le citazioni dalla liturgia che l'eroe distorce contaminandole influiscono (e influivano al tempo della creazione delle opere di Dostoevskij) con particolare forza sui lettori poiché, essendo ripetutamente e regolarmente riprodotte nelle funzioni religiose, possono dispiegarsi con potenza nella coscienza del lettore, in quanto, grazie a parole chiave, permettono di ricostruire i testi liturgici originali a partire dalla citazione stropicciata e distorta.

Nei *Fratelli Karamazov*, nel poema *Il grande inquisitore*, uno dei brani fondamentali è rappresentato da una scena della funzione del Mattutino (le parole del salmo 117) citata in modo distorto da Ivan Karamazov. È di particolare importanza il fatto che si tratti delle parole del libro liturgico delle ore, che possono essere ascoltate ogni giorno per tutto l'anno, tranne che in Quaresima. Dostoevskij dà quindi una citazione distorta, che può essere facilmente recuperata da chi sia stato in chiesa almeno occasionalmente, ovvero ogni potenziale lettore dell'epoca, senza che sia neanche necessario che abbia letto il Salterio. Ivan dice:

Per tanti secoli l'umanità ha pregato con fede e fervore: 'Giacché, Signore, manifestati a noi', lo hanno invocato per così tanti secoli, che Egli, nella Sua incommensurabile compassione, si è compiaciuto di discendere su coloro che pregano."¹⁵

Le note al volume dell'*Opera Omnia* menzionano l'errore del personaggio¹⁶ e questo non è un caso isolato in cui Dostoevskij usa nei suoi testi l'espedito dell'errore dell'eroe¹⁷ che l'autore non corregge, presupponendo che, essendo tanto ovvio, esso venga corretto dal lettore. Correggendo l'errore, il lettore si rende conto della generale tendenza a distorcere il pensiero cristiano, sottesa ai capitoli "La rivolta" e "Il grande inquisitore". Essa si manifesta nel presentare ciò che è dato solo come qualcosa di promesso, ciò che è presente solo come oggetto di aspirazione.

In questo caso Ivan cerca di spacciare per *invocazione* e *supplica* dell'umanità abbandonata da Dio uno dei versi più famosi che costituiscono la *celebrazione* dell'apparizione e della *copresenza eterna* del Signore per l'uomo: "Dio è il Signore, e risplende su di noi" (*Salmi*, 117, 27). Nella liturgia del mattutino i versi del salmo si combinano e appaiono così: "Dio è il Signore, e risplende su noi, sia benedetto Colui che viene nel nome del Signore". Questo salmo contiene altre importanti profezie sulla venuta di Cristo (che risuonano anche nel mattutino), per esempio, "La pietra che i costruttori avevano disprezzata è divenuta la pietra angolare. Questa è opera del Signore, è cosa meravigliosa agli occhi nostri" (*Salmi*, 117, 22-23). Già nel salmo stesso, tutte queste profezie sono al passato, mentre è naturale che vengano ripetute nel servizio liturgico come profezie

¹⁵ Ivi, vol. 14, p. 226.

¹⁶ Ivi, vol. 15, p. 557.

¹⁷ Su questo più in dettaglio cfr. la sezione "*L'errore dell'eroe*" come procedimento specifico nelle opere di F. M. Dostoevskij nel mio *Svjaščennoe v povsednevnoe: dvusostavnyj obraz v proizvedenijach F. M. Dostoevskogo*, Moskva, Institut Mirovoj Literatury Rossijskoj Akademii Nauk, 2015, pp. 304-319.

compiute su Cristo, che verrà e che resterà con gli uomini da quel momento in poi.

L'operazione più significativa che Ivan compie sulla frase in questione è cambiare la sua modalità verbale. L'indicativo è sostituito dall'imperativo con il significato di supplica, di richiesta; l'azione passa dalla serie del reale a quella dell'irreale desiderato. Questo cambiamento di modalità si mantiene nel discorso di Ivan quando cerca di "incastrare" Aleša e presentare la sfera della fiducia del credente come la sfera della speranza nell'incredibile, cosa che riesce a fare, per un momento, e che nota con trionfo.

Tuttavia, oltre a ciò, la versione di Ivan della frase sostituisce il nome di Dio con la parola "bo" (russo *ibo*, letteralmente 'giacché'), grammaticalmente e semanticamente incongrua. Infatti, sospetto che questo indichi che Ivan non stia semplicemente distorcendo il testo noto riducendo il Nome di Dio (cioè tutta la concepibile pienezza del senso) a una parola insensata in quella data combinazione (cosa che corrisponde alla sua tendenza a tradurre l'essere assoluto e la presenza, che costituiscono gli attributi di Dio, nella sfera del condizionale, del presunto, del meramente promesso, cioè del non-essere), ma stia anche combinando frasi di diverse parti del mattutino.

Possiamo ritenere questo testo di Ivan come una contaminazione delle citazione tra le citazioni: "Dio è il Signore [*Bog*] e risplende su di noi" e "Giacché [*bo*] Tu sei il Signore [*Bog*] nostro", del versetto dall'inno di risurrezione del mattutino, che viene cantato ogni giorno nel periodo pasquale, da Pasqua all'Ascensione (cioè un altro testo che è di sicuro nell'orecchio di chiunque, anche solo occasionalmente, frequenti la chiesa: per di più, durante la Pasqua, la settimana di Pasqua e le domeniche tra la Pasqua e l'Ascensione, l'inno viene cantato tre volte. Nella sua versione completa esso recita così: "Adoriamo il santo Signore Gesù, che solo è

senza peccato. Adoriamo la Tua Croce, o Cristo, e la Tua santa risurrezione celebriamo e glorifichiamo. *Poiché* Tu sei il nostro Dio, fuori di Te altri non conosciamo: il Tuo nome proclamiamo. Venite, fedeli tutti, adoriamo la Santa Risurrezione di Cristo, *poiché* mediante la Croce è venuta al mondo intero la gioia. Benedicendo il Signore in ogni tempo, celebriamo la Sua Risurrezione, *poiché* Egli, per noi sopportando la croce, con la morte ha distrutto la morte” (corsivi miei).

Come si può vedere, la parola “bo” (“poiché”) è ripetuta più volte qui, e dovrebbe essere ricordata anche da chi ascolta la liturgia distrattamente. È importante, però, che anche questo inno sia dedicato alla constatazione dell’incessante presenza di Dio tra i fedeli, cioè, è come se Dostoevskij collocasse la citazione contaminata di Ivan, traducendo l’idea della presenza divina in ciò che è disperatamente desiderato, ma assente, proprio nel punto in cui si intersecano i due inni più universalmente noti, gli inni che affermano cristianamente, solennemente e intimamente, l’incessante presenza divina nel mondo e con la Chiesa. Si noti anche che “bo” non ha solo la funzione di congiunzione subordinante, ma acquisisce anche le proprietà di una particella intensificante per sottolineare l’affermazione che tutto è già stato compiuto ed è. Così l’autore confuta l’eroe dall’interno della sua stessa parola, ma il lettore non è messo di fronte in modo costrittivo a questa confutazione; al contrario, egli deve compiere un suo personale lavoro per poter riconoscere la distorsione alla base del ragionamento di Ivan e ripristinare la tesi autentica, manifestata da una frase diretta di Aleša subito prima dell’inizio del poema *Il grande inquisitore*: “Ma questo Qualcuno *esiste*”.¹⁸

¹⁸ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, vol. 14, p. 224 (trad. it. vol. 1, p. 340).

Nella percezione della maggior parte dei lettori de *I fratelli Karamazov*, il poema di Ivan *Il grande inquisitore*, che racconta di una guida spirituale che schiavizza i suoi figli spirituali, si contrappone con la storia di Aleša e il suo amore per lo *starec* Zosima. Mentre Dostoevskij mostra inequivocabilmente, anche se di nuovo non direttamente, che non sono solo opposti (per la caratteristica delle due guide spirituali), ma che le storie sono comparabili nel loro punto più essenziale e che proprio a causa di questa comparabilità, arrivati a un certo momento, per Ivan è stato così facile ‘mettere Aleša al suo posto’, facendogli per un istante vedere nell’omicidio del prossimo un mezzo adatto per correggere il mondo. Dostoevskij dimostra questa comparabilità introducendo una citazione liturgica nelle riflessioni di Aleša sullo *starec*. Ecco cosa pensa Aleša:

“Può essere che l’immaginazione adolescenziale di Aleša fosse stata notevolmente influenzata dalla *potenza* e dalla *gloria* che circondavano costantemente il suo *starec*. [...] prevedendo la sua prossima morte, si aspettavano dal defunto miracoli anche immediati e grande *gloria* per il monastero nel futuro più prossimo. Anche Aleša credeva senz’ombra di dubbio nella *potenza* miracolosa dello *starec* [...]. Aleša [...] aveva già pienamente creduto nella *potenza* spirituale del suo maestro, e la sua *gloria* era come fosse un suo trionfo personale.”¹⁹

Prima di tutto, siamo di fronte a un’ovvia citazione della preghiera del Signore: “Perché Tuo è il Regno, Tua la potenza e la gloria nei secoli” (*Matteo*, 6, 13). Ma la potenza e la gloria come attributi del Signore – e solo del Signore – sono ripetutamente presenti nel testo liturgico in varie combinazioni. Osserviamone alcune. Prima di tutto, l’invocazione finale del sacerdote nella piccola *ektenia*: “Tua è la Potenza e Tuo è il Regno e la forza e la gloria, del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, ora e sempre, e

¹⁹ Ivi, vol. 14, pp. 28-29, corsivi miei.

nei secoli dei secoli”; poi l’importantissimo *Trisagion*, costantemente ripetuto: “Gloria al Padre e al Figlio e allo Spirito Santo, ora e sempre, e nei secoli dei secoli. Amen”; ed ecco un altro ritornello liturgico: “Gloria a Te, Signore, gloria a Te”. Alla Grande Compieta si canta un altro inno intenso, ben presente a Dostoevskij: “Signore delle Forze, resta con noi”.²⁰ Sono proprio questi gli attributi di Dio (non dimentichiamo che oltretutto l’azione si situa in un monastero e Aleša ascolta queste invocazioni ogni giorno e, anzi, ne recita la maggior parte nelle preghiere del mattino e della sera) che Aleša reindirizza sul suo *starec*, sul quale concentra tutte le forze della sua anima di novizio, e non va oltre, l’accesso a Dio gli è sbarrato. Per Aleša lo *starec* non diventa più un accompagnamento e una guida, e nemmeno un amico dello sposo o un testimone dell’incontro,²¹ ma un muro di pietra; e per di più a renderlo tale per sé è proprio il suo stesso discepolo.

²⁰ Dostoevskij vi vedeva l’espressione concentrata della dottrina di Cristo: “Io sostengo che il nostro popolo è stato illuminato da tempo, avendo accolto Cristo e la sua dottrina nella sua essenza. Mi diranno che non conosce la dottrina di Cristo, né gli vengono spiegati i precetti, ma è un’obiezione vuota, perché sa tutto, tutto quello che c’è da sapere, anche se non può superare l’esame del catechismo. Lo ha imparato nelle chiese, dove per secoli ha ascoltato preghiere e inni, che erano meglio dei sermoni. Ripeteva e cantava quelle preghiere lui stesso nei boschi, in fuga dai suoi nemici, nell’invasione di Batu Khan, forse, cantava: ‘Signore delle potenze, resta con noi’ – e poi, forse, ha memorizzato questo inno, perché a quel tempo non aveva altro che Cristo, e in esso, in questo inno, c’era già tutta la verità di Cristo” (ivi, vol. 26, pp. 150-151). Va inoltre notato che Dostoevskij parla qui del testo liturgico come fonte principale della teologia popolare. Egli si affida al testo liturgico per creare un complesso sistema di significati come il più radicato (spesso inconsapevolmente) nella memoria dei suoi lettori.

²¹ Si noti anche che nel rito ortodosso della confessione, il padre spirituale legge sempre al suo figlio spirituale, prima della confessione, questa esortazione: “Vedi, figlio mio, Cristo è invisibile, accettando la tua confessione, non indietreggiare, non avere paura e non nascondermi nulla, ma non temere di dirmi tutto ciò che hai fatto, affinché tu possa ricevere la remissione da parte del nostro Signore Gesù Cristo. Ecco, la Sua icona è davanti a noi; ma io non sono che un testimone, affinché possa testimoniare davanti a lui tutto ciò che mi hai detto”. Cioè, ogni volta che gli viene ricordato che deve essere solo un testimone della sua conversione a Cristo, che è un padre nella misura in cui deve farlo nascere nella comunione con Cristo. Si veda *Pravoslavnoe bogosluženie. Čin ispovedi*, disponibile online <https://azbyka.ru/bogosluženie/chin-ispovedi>.

Noteremo che il giovane novizio arriva molto rapidamente a trasformare la forza e la gloria attribuite allo *starec* nel proprio trionfo: l'inevitabile fine di ogni usurpazione, anche se, comunque, qui ancora non si tratta di fine. Già dopo due pagine Dostoevskij ci comunica che Aleša:

“[...] dentro di sé, in *cuor suo*, molto trepidava perché i dissapori in famiglia in qualche modo trovassero una fine. Ciò malgrado, la trepidazione maggiore era per lo *starec*: temeva per lui e per la sua *gloria*, e temeva le offese, soprattutto le facezie cortesi, ma acuminata di Miusov e le allusioni supponenti del colto Ivan, su cui avrebbe scommesso.”²²

Nel caso avessimo dimenticato la citazione qui nascosta, Dostoevskij si affretta a rinfrescarci la memoria: “Lo stolto ha deciso nel suo cuore: non c'è Dio!” (*Salmi*, 13, 1), essa apparirà presto nel testo come la frase centrale del racconto sulla polemica del metropolita Platon con il filosofo Diderot.²³ Così la successiva ammissione di Aleša a Liza Chochlakova che “invece può essere che nemmeno ci credo, in Dio”²⁴ non è, infatti, né inaspettata né estemporanea nel romanzo. Come sempre, Dostoevskij imposta e risolve il problema definendone i parametri estremi: anche lo *starec* più ideale può ostacolare il rapporto tra Dio e il novizio ideale. E lo scrittore parlerà direttamente di questo essere d'ostacolo, spiegando perché Aleša si è ribellato dopo la morte dello *starec*, perché non aveva saputo aspettare i miracoli “convenzionali” che dovrebbero compiersi sulla bara di un giusto:

“Aleša aveva bisogno dei miracoli non per il trionfo di qualche convinzione (non era affatto questo), non per qualche idea preconcepita, che avrebbe dovuto trionfare su di un'altra, – no, per niente: qui, in tutto questo e *soprattutto*, *al primo posto*, *gli stava davanti un volto*, e solo uno – quello del suo amato *starec*, il volto di quell'uomo giusto,

²² F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, vol. 14, p. 31 (trad. it. vol. 1, pp. 46-47).

²³ Ivi, vol. 14, p. 39.

²⁴ Ivi, vol. 14, p. 201 (trad. it. vol. 1, p. 307).

che venerava fino ad adorarlo a tal punto. Ed era proprio quello il punto, che tutto l'amore nascosto nel suo cuore giovane e puro per 'tutti e tutto', in quel momento e durante l'anno prima, a tratti si era interamente incentrato, e *forse anche in modo sbagliato*, solo su una creatura in particolare, almeno negli impeti più forti del suo cuore: sul suo amato *starec*, ora defunto. È vero, questo essere era stato così a lungo davanti a lui come un ideale inconfutabile, che tutte le forze giovanili e tutti gli sforzi del suo cuore non potevano più fare a meno di tendere verso di lui in modo assoluto, a tratti fino al punto di dimenticare tutto e tutti. (Più tardi si era ricordato lui stesso che in quel giorno difficile si era completamente dimenticato di suo fratello Dmitrij, per il quale il giorno prima si era tanto preoccupato e aveva sentito pena. Si era dimenticato anche di portare i duecento rubli al padre di Iljušečka, cosa che intendeva fare con tanto ardore il giorno prima.)²⁵

Dostoevskij introduce qui un'altra citazione liturgica, facendo riferimento proprio quel luogo della liturgia, quando dopo l'invocazione del sacerdote "Per tutti e per tutto noi t'offriamo ciò che è Tuo", e dopo "È cosa buona e giusta", il sacerdote esclama "Prima ricordati, o Signore, del nostro grande Signore e Padre (*nome*), Sua Santità il Patriarca di Mosca e di tutte le Russie, e del nostro Signore Reverendissimo (*nome dell'archiereo dell'eparchia*), dona loro alle Tue sante Chiese nel mondo, integri, onesti, sani, longevi, a giusta guida della Tua parola di verità", e il coro risponde: "E tutti e tutto". Cioè, Aleša, cantando la prima parte (una preghiera incessante per l'onorato mentore nella parola della verità divina), dimentica la seconda parte ("E tutti e tutto"); se la ricorderà poi, dopo la visione della banchetto di Cristo nel capitolo *Cana di Galilea*, ma la pronuncerà non come la canta il coro, non come un novizio, non come un "giovane debole", ma come un sacerdote, soldato del Signore, "un combattente risoluto per la vita" – non "tutti e tutto", ma "*per tutti e per tutto*" (corsivo mio): "Voleva perdonare tutti e per tutto, e chiedere

²⁵ Ivi, vol. 14, p. 306 (corsivi miei). A proposito del riferimento all'"amore nascosto nel suo cuore giovane e puro per 'tutti e tutto'" che "a tratti si era interamente incentrato, e forse anche in modo sbagliato, solo su una creatura in particolare passo", si noti una evidente corrispondenza con l'affermazione di Nataša "non lo amo come dovrei. Lo amo in modo sbagliato" (ivi, vol. 3, p. 199), con cui Dostoevskij aveva già descritto un amore 'mancato'.

perdono, oh! non per se stesso, ma per tutti, per tutto e per tutti”.²⁶ Dostoevskij nasconde la proclamazione sacerdotale nel discorso di Aleša, ma allo stesso tempo lo rende molto chiaro, indicando il movimento del suo giovane dal “coro” all’“imminente”, “inizio della propria azione”. A proposito, questa frase per intero nel testo dei *Fratelli Karamazov* si presenta così: “Voleva perdonare tutti e per tutto e chiedere perdono, oh! non per se stesso, ma per tutti e per tutto, e ‘per me saranno gli altri a chiedere’, risuonava ancora nella sua anima”.²⁷ Questo “e per me saranno gli altri a chiedere” è abbastanza ovvio, dato il contesto costruito da Dostoevskij, riferendosi alla reciproca preghiera e benedizione del sacerdote e del coro, quando il sacerdote dice: “E la misericordia del nostro Grande Dio e Salvatore Gesù Cristo sia con tutti voi”, a cui il coro risponde: “E con il tuo spirito”.

E, inoltre, Zosima, che per un momento ha preso il posto del Signore nella mente di Aleša (Aleša dice a Lise: “[...] il mio amico se ne va, *primizia degli uomini in questo mondo*, lascia la terra. Se sapeste, Lise, quanto sono spiritualmente unito a quest’uomo! Ed ecco che rimango solo...”: è Cristo la primizia degli uomini in questo mondo, il ‘nuovo Adamo’; l’uomo si è ‘unito’ al Signore, portando in sé la Sua immagine),²⁸

²⁶ Ivi, vol. 14, p. 328.

²⁷ *Ibidem*. Qui Dostoevskij riproduce l’esclamazione sacerdotale: “Per tutti e per tutto noi t’offriamo ciò che è Tuo”, che aveva già utilizzato in dettaglio nei *Demoni*, nella scena della visita di Nikolaj Stavrogin al capitano Lebjadkin e a Mar’a Timofeevna. È interessante notare che alla pubblicazione della Liturgia è apposta la seguente nota, che fornisce la decifrazione del testo slavo ecclesiastico “per tutti, per tutto”: “Per tutti (gli uomini – ‘per tutti’, le donne – ‘per tutte’; tale era il significato delle parole corrispondenti nella Liturgia greca; sull’*humus* slavo è stato compreso come ‘per tutti e per tutto’, cioè per tutte le grazie ricevute)”: *Vsenoščnoe bdenie i Liturgija*, Moskva, Izdatel’skij Sovet Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi, 2004, p. 138. Anche in Dostoevskij, come si vede, è presente quel “per tutto” in più, ma ha chiaramente il significato non di gratitudine per le grazie ricevute, ma di preghiera per il mondo, per tutta la terra e per tutte le creature che la abitano.

²⁸ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, vol. 14, p. 201 (corsivo mio).

Zosima, sottolineiamo, nella mente di Aleša, è stato precipitato come colui che ha usurpato il posto del Signore, come Satana. E ciò traspare anche dalle citazioni nascoste nei pensieri di Aleša.

Così Aleša ripenserà all'accaduto: "E ora colui che avrebbe dovuto, secondo le sue speranze, essere *esaltato al di sopra tutti gli altri nel mondo intero*, proprio lui, invece della gloria che gli sarebbe spettata, è stato improvvisamente *precipitato e disonorato!*"²⁹ Qui due microcitazioni sono evidenti sullo sfondo di una reminiscenza, la caduta di Lucifero (per inciso, è incluso anche il motivo della corruzione, presente nella caduta di Lucifero, anche se non con l'odore, ma con il verme divoratore):

"Negli inferi è precipitato il tuo fasto e la musica delle tue arpe. Sotto di te v'è uno strato di marciume, e tua coltre sono i vermi. Come mai sei caduto dal cielo, astro del mattino, figlio dell'aurora? Come mai sei stato gettato a terra, signore di popoli? Eppure tu pensavi nel tuo cuore: '*Salirò in cielo, sopra le stelle di Dio innalzerò il mio trono*, dimorerò sul monte dell'assemblea, nella vera dimora divina. Salirò sulle regioni superiori delle nubi, mi farò uguale all'Altissimo'. E invece sei stato *precipitato* negli inferi, nelle profondità dell'abisso" (*Isaia*, 14, 11-15, corsivi miei);

"Tu mettevi il sigillo alla perfezione, eri pieno di saggezza, di una bellezza perfetta; eri in Eden, il giardino di Dio; eri coperto di ogni tipo di pietre preziose: rubini, topazi, diamanti, crisoliti, onici, diaspri, zaffiri, carbonchi, smeraldi, oro; tamburi e flauti, erano al tuo servizio, preparati il giorno che fosti creato. Eri un cherubino dalle ali distese, un protettore. Ti avevo stabilito, tu stavi sul monte santo di Dio, camminavi in mezzo a pietre di fuoco. Tu fosti perfetto nelle tue vie dal giorno che fosti creato, finché non si trovò in te la perversità. Per l'abbondanza del tuo commercio, tutto in te si è riempito di violenza, e tu hai peccato; perciò io ti *precipito*, come un profano, dal monte di Dio e ti farò sparire, o cherubino protettore, di mezzo alle pietre di fuoco. Il tuo cuore si è insuperbito per la tua bellezza; tu hai corrotto la tua saggezza a causa del tuo splendore; io ti getto a terra, ti do in *oltraggio* ai re" (*Ezechiele*, 28, 12-17, corsivi miei).

L'ultima riga fa venire in mente il lamento di Aleša: "Che al più giusto fra i giusti toccasse lo scherno beffardo e cattivo di una folla tanto

²⁹ Ivi, vol. 14, p. 307 (corsivo mio).

avventata e a lui di tanto inferiore”.³⁰ A questo punto, le parole di Aleša “deve essere *esaltato al di sopra tutti gli altri nel mondo intero*”³¹ non sono solo un’allusione alla vanagloria di Lucifero, ma anche una trasposizione del finale del primo capitolo dell’epistola di Paolo agli Efesini, che ancora una volta indica quale posto lo *starec* occupa nella coscienza di Aleša. Paolo dice di Cristo che Dio “lo fece sedere alla sua destra nei cieli, *al di sopra* di ogni principato e autorità, di ogni potenza e dominazione e di ogni altro nome che si possa nominare non solo nel secolo presente ma anche in quello futuro e tutto infatti ha sottomesso ai suoi piedi e lo ha posto *al di sopra di tutto*” (*Lettera agli Efesini*, 1, 20-23, corsivi miei).³²

Con tutte queste corrispondenze Dostoevskij non solo collega colui che è primo nel suo mondo romanzesco con colui che è ultimo, il diavolo dell’*Incubo di Ivan Fedorovič*, non solo sottolinea che il cipollotto nelle parole di Zosima in *Cana di Galilea* non è una metafora: tutti noi dobbiamo essere trascinati fuori dall’inferno, ma Dostoevskij mostra anche che, come dietro ogni luogo della terra, luogo di mezzo, ci sia l’inferno e insieme il paradiso come possibilità costante, così dietro ogni uomo c’è sia Dio che Satana, e che se non tendiamo all’immagine di Dio nell’uomo, l’uomo nel suo essere separato comincia a oscurare Dio ai nostri occhi, e saremo noi stessi, con la nostra stessa tensione, a creare da essa il ‘nemico’ (il significato letterale della parola ‘satana’).

Ma questi sono gli eventi come si svolgono nella mente di Aleša, perché in realtà un grande, fragoroso miracolo si sta svolgendo davanti ai nostri occhi, solo che è mal interpretato dagli eroi e, di regola, dai lettori.

³⁰ *Ibidem* (trad. it. vol. 2, p. 23).

³¹ *Ibidem*.

³² Cito dal Vangelo di Dostoevskij, perché è solo e soltanto in questa traduzione che la parola “al di sopra” è usata due volte in questo brano: *Evangelie Dostoevskogo v 2 tomach*, Moskva, Russkij Mir, 2010, vol. 1, p. 520.

Dostoevskij ricorderà più volte ai lettori, fin dall'inizio del romanzo, che il miracolo è una violazione del corso delle leggi della natura, o, come canta il canone di sant'Andrea di Creta (di padre Ferapont dirà: "E su di lui domani canteranno 'Nostro Soccorritore e Protettore', un canone glorioso, mentre su di me, quando morirò canteranno solo 'Che gioia terrena' – uno *stichiron* di poco conto").³³ Del disceso 'spirito di corruzione' tutti parlano come di un miracolo, ripetendo continuamente in forme diverse la frase sulla natura che 'era stata battuta sul tempo', ma non sul trionfo delle leggi naturali:

"[...] se quel lezzo fosse stato fisiologico, come accade con qualunque cadavere di qualunque peccatore, si sarebbe manifestato più avanti e non con tanta evidente premura, che ci sarebbe voluta almeno una giornata, mentre qui 'la natura era stata battuta sul tempo', dunque dovevano per forza esserci di mezzo Dio e il dito Suo."³⁴

Ossia, che stia avvenendo un miracolo ci viene detto più volte esplicitamente, solo che i monaci in lacrime ritengono che il miracolo non sia stato compiuto da Zosima, ma da Dio *su* Zosima. Tuttavia, nel canone ci viene detto esplicitamente che "l'ordine della natura viene rinnovato" quando Dio vuole; ma i miracoli veramente grandi e che trasfigurano il mondo e l'uomo avvengono quando la volontà della creatura coincide con la volontà del Creatore: lo testimonia tutta la teologia dell'Annunciazione, che definisce il libero consenso della Madonna come la base e la fonte della nostra salvezza. Nel romanzo, però, per bocca della ridicola signora Chochlakova (si noti, un personaggio che solleva di petto le questioni più profonde dell'essere nei *Fratelli Karamazov*: Dostoevskij affida spesso questioni di estrema profondità ai suoi personaggi assurdi, affinché ciò che viene detto non schiacci il lettore con autorità e passi *quasi* inosservato) la

³³ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, vol. 14, p. 303.

³⁴ Ivi, vol. 14, p. 300 (trad. it. vol. 2, p. 14).

corruzione di Zosima è definita senza mezzi termini un suo comportamento, e per di più nel testo Dostoevskij evidenzia la parola ‘comportamento’. Dice Rakitin:

“Tra l’altro, dovrei giusto fare un salto dalla Chochlakova. Figurati: le ho descritto per filo e per segno tutta la buriana e lei, pensa, mi ha risposto all’istante con un biglietto a matita (quanto le piacerà scrivere biglietti, a quella lì) che ‘un comportamento simile proprio non se l’aspettava da uno starets di tutto rispetto come padre Zosima!’. Ha scritto proprio comportamento! Se la dev’essere presa a male pure lei, mi sa; tutti uguali, siete!”³⁵

In tal modo, Zosima con questa putrefazione come suo comportamento crea un passaggio attraverso di sé per il suo discepolo che lo aveva trasformato in un idolo per sé. Zosima con il suo miracolo di abnegazione reindirizza l’amore smarrito di Aleša, portandolo finalmente a Cristo nel capitolo *Cana di Galilea*.

(Traduzione dal russo di Giulia De Florio e Maria Candida Ghidini)

³⁵ Ivi, vol. 14, p. 309 (trad. it. vol. 2, p. 26).



GIORGIA RIMONDI

**“LA COLONNA E IL FONDAMENTO
DELL’IDEALISMO”. IL TEMA PLATONICO
NELLA PROSA LOSEVIANA COME CRITICA
IMPLICITA ALL’IDEOLOGIA SOVIETICA**

1. *Premesse teoriche*

Nella prospettiva critica lotmaniana il testo viene definito innanzitutto come relazione complessa, *funzione* di correlazione, in senso matematico, tra tre variabili: testo, destinatario e contesto.¹ In particolare, rilevando lo scarto tra la rigidità del testo come comunicazione, prodotto sintagmatico, e la fluidità del testo letterario nella sua processualità semiotica, Jurij Michajlovič Lotman sottolineava che

¹ Sui significati di ‘testo’ in Lotman si veda S. Zoljan, *Jurij Lotman o tekste: idei, problemy, perspektivy*, in “Novoe literaturnoe obozrenie”, 3, 139, 2016, disponibile online all’indirizzo <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/3/yurij-lotman-o-tekste-idei-problemy-perspektivy.html>.

“многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память.”²

La “memoria” del testo coincide con un contenuto di reminiscenza che la definisce come “parola altra”, lo spazio semantico testuale uniformemente organizzato viene integrato da elementi tratti da altri testi (citazioni, riferimenti, allusioni), i quali “вступают в непредсказуемую игру с основными структурами и резко увеличивают резерв возможностей непредсказуемости дальнейшего развития”.³

La citazione, “testo nel testo”, viene allora compresa come “специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста”.⁴ Il testo prende forma sulla base di tale modello dialogico che rimanda alla presenza della parola altrui nel discorso autoriale, la cui espressione è la citazione o, in una prospettiva più ampia, qualsiasi rimando

² Ju. M. Lotman, *Semiotika kul'tury i ponjatie teksta*, in *Struktura i semiotika chudožestvennogo teksta: trudy po znakovym sistemam*, XII, 515, 1981, p. 4 (“Il testo multistratificato e semioticamente eterogeneo, capace di entrare in relazioni complesse con il contesto culturale circostante e il pubblico dei lettori, cessa di essere un messaggio elementare inviato dal destinatario al mittente. Rivelando la capacità di condensare informazioni, esso acquisisce una memoria”, traduzione mia; laddove non specificato, le traduzioni sono mie).

³ V. I. Tjupa, *Analitika chudožestvennogo. Vvedenie v literaturovedčeskij analiz*, Moskva, Labirint-RGGU, 2001, p. 121 (“entrano in un gioco imprevedibile con le strutture di base e aumentano drasticamente le riserve di possibilità per l'imprevedibilità di ulteriori sviluppi”).

⁴ J. M. Lotman, *Semiosfera*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo, 2000, p. 72 (“struttura retorica specifica in cui la differenza nella codificazione delle diverse parti del testo diventa fattore decisivo della composizione dell'autore e della percezione del testo da parte del lettore”).

intertestuale a 'testi' culturali (non soltanto letterari) quale dimensione che racchiude la varietà delle manifestazioni delle relazioni testuali.⁵

In questa prospettiva Aleksandr Konstantinovič Žolkovskij propone un approccio intertestuale che presuppone un ampliamento dei confini dell'analisi, arrivando a comprendere ogni elemento che presenti una relazione con il testo: *realia* extra-testuali (biografia e contesto socioculturale), fenomeni sottotestuali (inserimento del testo in un contesto verticale), elementi propriamente intratestuali (struttura compositiva, personaggi, motivi).⁶ Se da un lato il superamento dei confini testuali e la ridefinizione delle relazioni tra testi implica una deviazione rispetto al concetto di intertestualità in senso stretto, dall'altro l'inserimento dell'apparato contestuale può fornire un importante ausilio per la decifrazione e comprensione dei meccanismi di rimando intertestuale: "контекст – это бескрайне широкая область связей литературного произведения с внешними ему фактами как литературными, так и внелитературными".⁷ Lo stesso Lotman, riflettendo sulla struttura duale del testo (il rapporto tra testuale ed extra-testuale), aveva posto l'attenzione sull'importanza degli elementi contestuali: "Текст не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-либо

⁵ Cfr. J. M. Lotman, *O poëtach i poëzii. Analiz poëtičeskogo teksta*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo, 1996, p. 213. Allo stesso modo M. M. Bachtin scriveva che non è possibile una ricezione del testo avulso dal suo sfondo extra-testuale, cfr. M. M. Bachtin, *K metodologii gumanitarnych nauk*, in Id., *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 365.

⁶ Žolkovskij individua una serie di contesti che rientrano nell'analisi intertestuale: livello zero, o intratestuale (elementi del testo: sistema dei personaggi, struttura), sottotesto concreto, genere, sistema di motivi, contesto di produzione dell'opera, archetipo del testo, testo (auto)biografico della vita e dell'opera dell'autore. Cfr. A. K. Žolkovskij, *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Moskva, Nauka – izd. Firma "Vost. Lit.", 1994, pp. 4, 7.

⁷ Cfr. V. E. Chalizev, *Teorija literatury. Raznoe*, Moskva, Vysšaja škola, 2002, p. 327 ("il contesto è infatti una vastissima area di connessioni tra un'opera letteraria e fatti esterni ad essa, sia letterari che extra-artistici").

(исторически-реальный или условный) контекст. Текст существует как контрагент внетекстовых структурных элементов, связан с ними как два члена оппозиции”.⁸ La consapevolezza del problema intertestuale consente dunque di ridefinire e ampliare il concetto di citazione, impiegato qui in senso lato, in riferimento a tutto ciò che introduce nel testo letterario un testo altro.

Prendendo le mosse da tale assunto teorico, prenderemo in esame il ruolo degli elementi intertestuali in due racconti del filosofo russo Aleksej Fëdorovič Losev (1893-1988) per mostrare, tramite l’analisi di alcuni casi significativi, come tali riferimenti vengano utilizzati a fini polemici. Chiariremo il ruolo svolto dalla citazione nella struttura compositiva del testo e il modo in cui il suo utilizzo contribuisce alla formazione del significato ideologico e filosofico, tramite la ricostruzione del complesso sistema di relazioni che collegano il testo di partenza con testi di altri autori e testi dello stesso autore (autocitazione).

L’intertestualità quale affermazione dell’individualità (della voce) autoriale, e più in particolare l’atteggiamento dell’autore riguardo le fonti citate, emerge qui attraverso il discorso del protagonista (*alter ego* di Losev) e il suo dialogo dialettico con gli altri personaggi.

2. *Il linguaggio esopico della prosa loseviana*

Affrontare il discorso della funzione della citazione nella produzione in prosa loseviana richiede alcune precisazioni preliminari. Il caso di Losev si inserisce infatti nella tradizione della letteratura russa del linguaggio

⁸ J. M. Lotman, *Problema teksta*, in *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, Gnozis, 1994, p. 204 (“Il testo non esiste da solo, è inevitabilmente incluso in un contesto (storico-reale o convenzionale). Il testo esiste come controparte di elementi strutturali extra-testuali, associati ad essi come due membri dell’opposizione”).

esopico, vale a dire di quella letteratura che per necessità esterne formula il proprio discorso sul presente facendo uso di un linguaggio indiretto.

Il linguaggio esopico rappresenta la progenie diretta della censura introdotta in Russia dall'epoca di Pietro I, nel periodo di fioritura della letteratura russa. Michail Saltykov-Ščedrin, che ha introdotto il termine, descrive tale linguaggio come una "maniera schiava" (*manera rab'ja*) di scrivere, il che significa che lo scrittore doveva occuparsi tanto della scrittura del testo quanto della sua pubblicazione. Di conseguenza si modificava la complessa impalcatura triadica che collegava autore, testo e lettore: da un lato l'autore celava il sottotesto polemico attraverso un linguaggio mediato, dall'altro al lettore era assegnato il ruolo di solutore dell'enigma testuale, nel tentativo di svelare la parziale indeterminatezza dei significati e riportare alla luce l'intenzione originaria.⁹ Nel testo esopico la posizione autoriale trova un'espressione mediata, la parola autoriale è confinata nella parola altrà e un loro dialogo sullo stesso piano non è possibile, piuttosto l'autore deve individuare una modalità espositiva che riesca a creare un sottotesto parallelo al testo, una duplice semantica. La narrazione esopica comporta dunque la polisemanticità della parola,¹⁰ ottenuta attraverso determinati accorgimenti espressivi: sostituzioni lessicali e sintattiche, analogie, metonimie, strategie compositive (citazioni, utilizzo di epigrafi) e stilistiche (ironia).

I racconti loseviani (1932-1941) offrono molteplici spunti di riflessione non soltanto perché l'autore, ancor prima che uno scrittore, è un

⁹ Sul rapporto tra letteratura russa e censura sul piano estetico si veda L. Loseff, *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München, Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984.

¹⁰ A. I. Efimov, *Jazyk satiry Saltykova-Ščedrina*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 1953, p. 449.

filosofo,¹¹ permeato di concetti e idee derivate direttamente dal contesto filosofico o di precisi rimandi ai lavori precedenti (1927-1930), per cui la *mimesis* discorsiva va a stabilire una naturale complementarità tra lavori teorici degli anni Venti e produzione letteraria;¹² ma anche e soprattutto perché quest'ultima costituisce l'ambito in cui emergono una serie di forme intertestuali (citazioni, autocitazioni, riferimenti), più o meno implicite, delle quali Losev si serve per esprimere le proprie idee in forma indiretta allo scopo di aggirare la censura.¹³

Di questo vasto campo di ricerca il mio lavoro si propone di esplorare un settore limitato, in particolare i riferimenti al tema platonico nei racconti *Vstreča* (*L'incontro*, 1933) e *Iz razgovorov na Belomostroe* (*Dalle conversazioni su Belomorstroj*, s. d.), accomunati, oltre che dall'ambientazione (il Belbaltlag, gulag sul canale del Mar Bianco-Mar Baltico)¹⁴ e dal periodo di composizione (tra 1933 e 1941), dal particolare sottotesto ideologico-concettuale.

Va precisato che la prosa loseviana è una prosa filosofica, tutta costruita sull'alternanza tra scrittura narrativa e digressione critica (si vedano i lunghi monologhi dei personaggi sull'arte e la ricerca della

¹¹ Nella lettera del 19 febbraio 1932, scritta alla moglie dal lager, Losev afferma: “Я писатель и не хочу быть без литературной работы” (“Io sono uno scrittore e non voglio stare senza il lavoro letterario”; A. F. Losev e V. M. Loseva, *Radost' na veki. Perepiska lagernych vremën*, Moskva, Russkij put', 2005, p. 32).

¹² Per una discussione più ampia sul rapporto tra filosofia e letteratura in Losev si veda G. Rimondi, *Literaturnyj charakter filosofskogo teksta (Na primere tvorčestva A. F. Loseva)*, in *Literatura i filosofija: puti vzaimodejstvija*, отв. ред. E. A. Tacho-Godi, Moskva, Vodolej, 2018, pp. 434-449.

¹³ Sul ‘dialogo’ tra Losev e la censura (Glavlit) si vedano L. Kacis, *A. F. Losev. V. S. Solov'ev. M. Gor'kij. Retrospektivnyj vzgljad iz 1999 goda*, in “Logos”, 4, 99, 1999, pp. 68-95; A. A. Tacho-Godi, *Ot dialektiki mifa k absoljutnoj mifologii*, in “Voprosy filosofii”, 5, 1997, pp. 167-179.

¹⁴ Losev aveva trascorso il periodo tra 1931 e 1933 nel Belbaltlag. È uno dei vari riferimenti autobiografici di cui sono disseminati i racconti.

verità), che impiega spesso una terminologia specifica per esprimere le principali idee dell'autore su temi etici, religiosi, sociali.

Il fatto che Losev, dominato dal bisogno di esprimersi in modalità diverse, si rivolga alla prosa durante questo periodo non è casuale se si considera che per un lungo periodo di tempo il suo lavoro si svolse in condizioni precarie.¹⁵ Dopo avere scontato una condanna nel gulag in seguito alla pubblicazione di *Dialektika mifa* (*Dialettica del mito*, 1930), il filosofo è condannato al silenzio dalle circostanze storico-politiche, e la censura sovietica ne limita le pubblicazioni a opere relative al mondo classico.

A differenza di altri intellettuali che riflettono sulle conseguenze della rivoluzione e dell'instaurazione della nuova società socialista in esilio, in una situazione di relativa libertà di parola, Losev è inevitabilmente costretto a rifugiarsi in un linguaggio esopico. Anni più tardi ammetterà che "Булгаков писал то, что он хотел, а я писал так, чтобы цензура ничего не поняла".¹⁶ A sottolineare il particolare carattere dell'epoca, che determina il dissolvimento delle intenzioni autoriali nella parola altrui, Ljudmila Gogotišvili parla di "культуре непрямого говорения, возникающей лишь в новое время".¹⁷

¹⁵ La prosa loseviana comprende il romanzo *Ženščina-myslitel'* [*La donna pensatrice*, 1933-1934] e i racconti *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*, s. d.], *Epiška* [s. d.], *Vran'ë sil'nee smerti* [*La menzogna è più forte della morte*, s. d.], *Žizn'* [*Vita*, 1941].

¹⁶ L. A. Gogotišvili, *Primečanie k "Filosofii imeni"*, in A. F. Losev, *Iz rannich proizvedenij*, Moskva, Pravda, 1990, p. 611 ("Bulgakov scriveva ciò che voleva, mentre io scrivevo in modo che la censura non capisse nulla").

¹⁷ L. A. Gogotišvili, *Filosofija jazyka M. M. Bachtina i problema cennostnogo reljativizma*, in *Bachtin kak filosof*, red. S. S. Averincev, J. N. Davydov, V. N. Turbin i dr., Moskva, Nauka, 1992, p. 170 ("una cultura della parola indiretta che sorge soltanto nella modernità").

3. Citazioni

Il sottotesto platonico della prosa loseviana viene introdotto dall'affermazione lapidaria di Nikolaj Veršin, protagonista del racconto *Vstreča* “СССР – столп и утверждение мирового идеализма”,¹⁸ che cita, riformulandolo, il titolo della famosa opera di Pavel Florenskij *Stolp i utverzdenie istiny* (*La colonna e il fondamento della verità*, 1914), il cui nucleo teorico centrale è la ricerca della verità cristiana. Non a caso il titolo è a sua volta una citazione della Bibbia, dove la Chiesa viene descritta come “colonna e sostegno della verità” (*Timeo*, 3, 15-16). Proprio la citazione florenskiana fornisce la chiave di lettura dei due racconti della nostra analisi: tramite di essa Losev traccia infatti una linea che ricollega il contesto sovietico all'ambito religioso e al platonismo, sostituendo la verità ontologica (*istina*) con l'idealismo, la realtà con l'utopia.

Il carattere totalitario dello stato platonico, che al tempo stesso deve essere incarnazione di un mondo ideale, “самой настоящей утопией”,¹⁹ come lo stesso Platone riconosceva, viene interpretato come l'altra faccia del marxismo sovietico quale ideocrazia.²⁰ Come già nei lavori filosofici (*Dopolnenija k Dialektike mifa*, 1929-1930), il platonismo diventa il punto di partenza teorico per comprendere e mettere in discussione il regime sovietico come sua variante russa: “Советская власть держится

¹⁸ A. F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe*, in Id., “*Ja soslan v XX vek...*”, Moskva, Vremja, t. 1, 2012, p. 451 (“l'URSS è la colonna e il fondamento dell'idealismo mondiale”).

¹⁹ Id., *Istorija antičnoj estetiki. Vysokaja klassika*, Moskva, Iskusstvo, 1974, p. 197 (“della più autentica utopia”).

²⁰ Epštejn definisce il movimento intellettuale e politico del periodo sovietico “platomarxismo” (*platomarksizm*), vale a dire quell'idealismo che si afferma come legge della realtà materiale. Cfr. M. N. Epštejn, *Ob osnovnyh konfiguracijach sovetskoj mysli v poslestatinskiju epochu*, in *Problemy i diskussii v filosofii Rossii vtoroj poloviny XX v.: sovremennyy vzgljad*, red. V. A. Lektorskij, Moskva, Izdatel'stvo Političeskaja ěnciklopedija, 2014, p. 8.

благодаря платоническим воззрениям русского народа [...], и за объяснениями русской революции нужно идти не к Капиталу Маркса и не к речам Ленина, но к Государству Платона и к Политике Аристотеля”.²¹ La stessa analogia tra platonismo e socialismo viene sottolineata da Veršin in quando sostiene che il regime sovietico come naturale prosecuzione del conservatorismo della tradizione nazionale russa incarna in realtà l’utopia platonica: “Если вы хотите найти сейчас в мире место, где еще не заглох идеализм, где существует подлинная духовная жизнь с ее творчеством, с ее падениями и взлетами, то это – СССР”.²²

3.1 Citazioni e allusioni al problema estetico della “Repubblica”

Il riferimento a Platone, pur restando implicito,²³ si fa più evidente quando il discorso si rivolge al piano estetico, e in particolare al ruolo

²¹ A. F. Losev, *Dopolnenija k Dialektike mifa*, in Id., *Ličnost’ i Absoljut*, Moskva, Mysl’, 1999, p. 108 (“il potere sovietico si regge sulle convinzioni platoniche del popolo russo [...], e per spiegare la rivoluzione russa bisogna rivolgersi non al *Capitale* di Marx e non ai discorsi di Lenin, ma alla *Repubblica* di Platone e alla *Politica* di Aristotele”).

²² Id., *Iz razgovorov na Belomorstroje*, cit., p. 450 (“Se volete trovare ora nel mondo un luogo in cui l’idealismo non sia ancora tramontato, dove vi sia un’autentica vita spirituale con la sua attività creatrice, con i suoi alti e bassi, questo luogo è l’URSS”). Per un’analisi del conservatorismo della dottrina platonica dello stato ideale si veda R. R. Vachitov, *Dialektika totalitarizma*, Ufa, Gilem, 2014, p. 66. Il tema della società socialista utopica (la teoria del progresso, la ristrutturazione della società e la libertà dell’individuo) è inoltre uno dei *leitmotiv* dell’intera prosa loseviana: cfr. E. A. Tacho-Godi, *Aleksej Losev’s antiutopia*, in “Studies in East European Thought”, 56, 2004, pp. 225-241.

²³ Va precisato che la particolare condizione in cui si trovava a operare l’autore in quegli anni può servire a spiegare l’assenza di citazioni dirette di Platone; nonostante Losev abbia scritto i racconti senza la reale intenzione di pubblicarli (del romanzo *Ženščina-myslitel’* verrà data lettura privata), il riferimento a Platone, caposaldo della filosofia idealistica, e ai suoi stessi lavori precedenti, poteva certamente costituire un pericolo. L’autore piuttosto fa appello alla capacità del lettore di andare oltre il significato immediato del testo.

dell'arte e della musica nel nuovo stato socialista. È sempre Veršin, portavoce dell'istanza platonica, a sostenere la necessità di eliminare tutte le forme musicali tranne quelle elementari: marce, balli e la musica leggera dell'operetta. Si osserva qui un duplice riferimento. Da un lato, la messa al bando di tutte le forme musicali tranne le marce e la musica 'energica' si riferisce indirettamente a Platone quale censore dell'arte, i cui criteri di giudizio estetico presuppongono uno stretto legame tra etica ed estetica, puntando a una formazione del gusto musicale grazie alla quale la musica migliore da un punto di vista morale è anche quella più piacevole. Nella *Repubblica* (398e-400d) viene discusso il principio mimetico tramite il quale l'arte musicale riesce a rappresentare qualità morali attraverso ritmo e melodia, dunque un determinato tipo di musica sarà ritenuto appropriato dal punto di vista etico in base alla sua affinità con un modello di carattere 'virtuoso'. Lo stesso pensiero si ritrova nelle *Leggi*: il musicista deve esprimere valori positivi per la comunità, la corretta esecuzione di una composizione musicale è indissolubilmente legata alla sua appropriatezza etica (deve rispecchiare cioè fedelmente la qualità morale che si intende veicolare). Allo stesso tempo il sottotesto platonico rinvia al contesto politico e culturale degli anni Venti, quando la vita culturale era dominata dalle posizioni del Proletkul't e della RAPP, il cui obiettivo era la rivoluzione culturale, "сбросить классику с корабля современности".²⁴. La questione dell'individuo socialista in Losev è legata al tema della sua trasformazione spirituale tramite l'arte, che, se in altre opere letterarie (*Ženščina-myslitel'*, *Meteor*) veniva rappresentata come una epifania

²⁴ Citazione del manifesto dei futuristi russi *Poščėčina obščestvennomu vkusu* (*Schiaffo al gusto corrente*, 1912). Sulla critica dell'arte futurista all'interno di un più ampio discorso sul progresso e sul rapporto tra arte e tecnica nello stesso racconto cfr. A. F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroje*, cit., p. 459.

mistica sul modello della scala erotica del *Simposio*, qui si richiama al Platone della *Repubblica*.

A questo proposito è significativa la definizione di Veršinin della musica come "oppio del popolo".²⁵ La variante proposta della citazione, derivata, dal punto di vista lessico-semantic, da un testo canonico (il *Manifesto* di Marx), nel nuovo contesto acquisisce una autonomia funzionale. Il contrasto tra la formula originale ("la religione è l'oppio del popolo") e quella (modificata) nel testo loseviano fa sì che quest'ultima ampli la semantica della prima; qui la citazione, tramite il rimando alla dottrina platonica della musica, acquisisce una funzione allegorica, oltre a introdurre il successivo discorso sulla musica e sul ruolo dell'arte nella società socialista. La struttura stessa del racconto è un lungo commento a questa citazione: le tre voci dei personaggi sostengono ognuno una posizione simile, secondo prospettive diverse. Se nelle parole di Veršinin emerge la dottrina platonica, riformulata nel linguaggio del partito, riguardo al nesso tra etica ed estetica (l'arte deve avere un solo scopo educativo, non deve "distogliere il popolo dai compiti socialisti", la sola musica ammessa è la marcia militare), Babaev rappresenta il dogmatismo ingenuo della massa, formatosi sugli slogan di partito, per cui alla fede nel naturale progresso della società si accompagna la fede nell'evoluzione dell'arte.²⁶ Il terzo personaggio, Kuznecov, incarna invece il dogmatismo ortodosso per cui l'arte musicale deve innanzitutto educare al valore e al coraggio eroico. La musica diventa il filo che collega e riporta a un'unità le voci dei personaggi; in ogni monologo si alternano diversi ambiti: dottrina estetica, idealismo politico-sociale (il 'bene comune' a cui tendere), anti-individualismo collettivista. Così come nella *Repubblica* erano ammesse

²⁵ A. F. Losev, *Vstreča*, in Id., "Ja soslan v XX vek...", t. 1, cit., p. 347.

²⁶ Ivi, pp. 360-361.

due armonie, per la guerra e per il tempo libero (*Repubblica*, 399 a-b), Kuznecov propone due soli tipi di musica; valorosa e leggera, purché “non troppo seria”, così da non provocare una pericolosa introspezione (*samouglublenie*).²⁷ Nel testo seguono, proprio come nella *Repubblica*, precise indicazioni su ritmo e armonia appropriati che ricalcano il discorso di Socrate sulla necessità di scongiurare il pericolo che la musica possa generare sentimenti di piacere e dolore che corrompono l’anima (*Repubblica*, 424c, 659 d-e, 670-671a).

Nella sua invettiva contro il crescente individualismo dell’arte, incapace di farsi portatrice di valori etico-sociali positivi e comuni, e contro l’indebolimento dell’anima provocato dalla musica,²⁸ non è difficile leggere un riferimento alle idee di Lev Tolstoj esposte nel trattato *Čto takoe ikusstvo?* (*Che cos’è l’arte?*, 1897),²⁹ in cui alla critica dell’arte moderna si affianca la speranza nella nascita di una nuova arte religiosa come strumento educativo sociale. È interessante ricordare che anche Tolstoj, in questo trattato, fa riferimento alla comune fonte della teoria estetica della *Repubblica*. Il richiamo a Tolstoj è esplicitato da Babaev, che introduce il riferimento al “толстовское опрощенство”.³⁰ Tale semplificazione (*oproščenstvo*) coincide con la messa al bando della musica e rivela lo spirito comunista del tolstoismo, che tende al livellamento dell’individuo. Losev critica in ultima analisi la prospettiva utilitaristica derivante

²⁷ Ivi, p. 345.

²⁸ Ivi, pp. 322-323.

²⁹ L. N. Tolstoj, *Čto takoe ikusstvo*, in Id., *Sobranie sočinenij v 22 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1983, t. 15, p. 81. Sul dialogo tra Losev e la letteratura russa si veda E. A. Tacho-Godi, *A. F. Losev ot pisem k proze. Ot Puškina do Pasternaka*, Moskva, Dialog-Izdatel’stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 1999.

³⁰ A. F. Losev, *Vstreča*, cit., p. 362 (“semplificazione tolstojana dell’esistenza”).

dall'oggettivismo (la sua subordinazione alla vita) e l'eliminazione del valore estetico dell'arte.³¹

Tutti questi rimandi relativi all'eliminazione della musica come parte del progetto utopico che annulla, oltre alla *istina*, la verità (religiosa), anche il *prekrasnoe*, la bellezza (l'arte) e ogni valore spirituale, tra cui l'amore. Lo stesso spirito utopico del discorso sulla comunanza delle donne nelle *Leggi* anima la discussione tra Veršin'in e l'artista Tarchanova sulla necessità di regolamentare la vita privata del cittadino sovietico; non soltanto "мысль должно быть по карточкам",³² ma anche il matrimonio e la riproduzione:

"Государство должно решать, насколько нужно увеличивать население и как это нужно делать. Надо учесть всех производителей. Надо согласно с правилами евгеники распределить их по категориям в смысле годности и мощности, а потом, в связи с потребностями государства, с наукой о наследственности и учетом живых потребностей населения, назначать для браков определенные пары мужчин и женщин путем определенных приказов, издаваемых через райсоветы. Только тогда можно надеяться на то, что социализм утвердится у нас прочно."³³

³¹ Anche in Losev, come in Platone, la musica serve da metafora della società (*Repubblica*, 443e). Ciò spiega il parallelo tra l'oggettivismo espresso dalla musica medievale, legata alla parola e al culto, priva di alcun valore estetico autonomo (cfr. A. F. Losev, *Vstreča*, cit., p. 342) e la discussione dello stesso tema nell'opera filosofica dedicata al platonismo (si veda A. F. Losev, *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*, Moskva, Mysl', 1993).

³² A. F. Losev, *Vstreča*, cit., p. 394 ("il pensiero deve essere distribuito con un sistema di tessere").

³³ Ivi, pp. 393-394 ("deve decidere quanto aumentare la popolazione e come farlo. È necessario prendere in considerazione tutti i produttori. È necessario, secondo le regole dell'eugenetica, dividerli in categorie in base a idoneità e potenza, e poi, in base ai bisogni dello stato, della genetica e tenendo conto dei bisogni reali della popolazione, destinare determinate coppie di uomini e donne al matrimonio attraverso particolari ordini emessi dai consigli distrettuali. Solo allora possiamo sperare in un'instaurazione duratura del socialismo nel nostro Paese"). Le stesse idee applicate all'analisi della Repubblica platonica si ritrovano in Id., *Istorija antičnoj estetiki. Vysokaja klassika*, cit., p. 188.

L'insistenza sull'ideale del bene comune, l'annullamento dell'individuale a favore del collettivo contrasta con la citazione dei versi di Goethe.³⁴ In *Uno e tutto* si prefigura un'altra trasfigurazione, non quella che dissolve la persona nella collettività impersonale, ma dell'abbandono dell'egoismo e il ricongiungimento con l'unità dell'essere.

3.2 Autocitazioni

La profonda organicità a livello concettuale dei due racconti è supportata anche dalla presenza di frammenti comuni. Uno di questi è il passaggio in cui compare il concetto di 'foxtrot'. Si tratta qui di un'autocitazione che riporta esattamente le stesse parole di Veršinin in entrambi i testi:

“Мы и наша работа — это фокстрот. Мы — бодрые, веселые, живые; наши темпы — резкие, броские, противоположность всякой вялости. Но внутри себя мы — пусты, ни во что не верим, над всем глумимся и издеваемся; мы — вялые, анархичны, развратны.”³⁵

“Беломорстрой, вся эта колоссальная энергия строителей — это наш интеллектуально и технически выразительный, производственный и социальный фокстрот. Наша ритмика — бодрая, свежая, молодая; и наши души — пусты, анархичны и развратны. У нас на Беломорстрое — томительно, бодро, жутко, надрывно, весело, пусто, развратно!”³⁶

³⁴ Id., *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 482.

³⁵ A. F. Losev, *Vstreča*, cit., p. 397 (“Noi e il nostro lavoro siamo *foxtrot*. Siamo vigorosi, allegri, vivi; i nostri ritmi sono sostenuti, orecchiabili, l'opposto di qualsiasi letargia. Eppure dentro siamo vuoti, non crediamo in nulla, sbeffeggiamo e ci prendiamo gioco di tutto; siamo pigri, anarchici, depravati”).

³⁶ Id., *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., pp. 455-456 (“Il Belomorstroj, tutta questa colossale energia dei costruttori è il nostro *foxtrot* intellettualmente e tecnicamente espressivo, industriale e sociale. Il nostro ritmo è vigoroso, fresco, giovane; e le nostre anime sono vuote, anarchiche e depravate. Da noi sul Belomorstroj la vita è languida, euforica, terribile, isterica, allegra, vuota, depravata!”). Secondo i materiali d'archivio tale frammento inizialmente avrebbe dovuto essere incluso, a sottolinearne la rilevanza, anche nel romanzo *Žensčina-myslitel'*: cfr. V. P. Troickij,

L'introduzione del filosofema "foxtrot",³⁷ concetto che, è bene sottolineare, non riceve una definizione precisa nel racconto, contiene anch'esso un riferimento a Platone e all'avversione per l'innovazione musicale, che viene reso esplicito in *Istorija estetičeskich učenij* (*Storia delle dottrine estetiche*, la cui composizione risale proprio alla metà degli anni Trenta), dove *foxtrot* è simbolo della distruzione dei valori (estetici e morali) oggettivi, associato all'apocalisse della civiltà moderna e al "nuovo Medioevo".³⁸

Lo stesso procedimento si osserva poche righe dopo nel testo relativamente alla definizione di 'romanticismo', altro concetto chiave del pensiero loseviano.³⁹ In *Vstreča* Veršinina ripete le parole di Boris Nikolaevič di *Iz razgovorov na Belomorstroe*.⁴⁰

“Романтизм — это то, когда все объективные ценности разрушены, а осталась только их психологическая реставрация.

Tipologija kul'tur A. F. Loseva i simbol fokstrota, in Id., *Razyskanija o žizni i tvorčestve A. F. Loseva*, Moskva, Agraf, 2007, p. 84.

³⁷ Il simbolo del *foxtrot*, nel suo amalgama di melodia non lineare e ritmo sostenuto, esprime il carattere contraddittorio della nuova epoca, definita da Losev "nichilismo e ottimismo contemporaneamente", cfr. V. P. Troickij, *Razyskanija o žizni i tvorčestve A. F. Loseva*, cit., pp. 83, 84. Il *foxtrot* a cui si riferisce Losev è dunque emblema del crollo della società europea e dell'avvento di una nuova epoca individualistica. A questa prospettiva non è estranea la critica alla 'meccanicizzazione' socialista del soggetto, vale a dire alle nuove forme musicali come arte fine a se stessa, diretta conseguenza dell'evoluzione sociale (la tesi sostenuta da Babaev in *Vstreča*).

³⁸ "Мы не теряли Средневековье" ("Non abbiamo perso il Medioevo"): A. F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 456. Il riferimento è alla concezione del 'Nuovo Medioevo' nella prospettiva negativa iniziata da Novalis (1799) e successivamente ripresa in area russa da Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev (1924).

³⁹ Il termine 'romanticismo' è impiegato in senso fortemente negativo; si tratta infatti, per Losev, di un fenomeno essenzialmente occidentale, 'protestante', che scaturisce dal soggettivismo estremo e dal razionalismo cartesiano e che origina una metafisica astratta.

⁴⁰ Id., *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 456.

Тогда–то их и начинают переживать изнутри и проецировать эти переживания на умерший объективный мир”.⁴¹

Confrontiamo il passo con un frammento di *Istorija estetičeskich učenij* dove il romanticismo è associato al soggettivismo che dissolve ogni valore oggettivo: “Романтизм есть прежде всего особого рода индивидуализм и полагание человеческой личности в основу всякого бытия”.⁴² Ritorna il problema dell’individualità e del suo annullamento (echi di Goethe, che verrà citato poche pagine dopo a conclusione del dialogo). Per questo “нужно быть слишком искренним романтиком [...] чтобы жить у нас в унисон с эпохой”.⁴³

La ripetizione dello stesso frammento indica evidentemente la volontà di insistere su alcuni nuclei concettuali fondamentali, quali le idee di *foxtrot* e di romanticismo, e allo stesso tempo la decifrazione del contenuto di tali concetti risemantizzati richiede un rimando al contesto intellettuale dei lavori loseviani degli anni Venti. L’allusione, nel discorso del personaggio, a determinati pre-testi deve dunque essere interpretata come espressione dell’intenzione autoriale che si esprime nella parola altrà del protagonista o del personaggio. Ne è un chiaro esempio il monologo di Veršinin: “коммунизм есть диалектическое продолжение

⁴¹ Id., *Vstreča*, cit., p. 398 (“Romanticismo è quando tutti i valori oggettivi vengono distrutti e rimane solo la loro ricostruzione psicologica. È allora che essi iniziano a essere sperimentati dall’interno e tali esperienze vengono proiettate sul morto mondo oggettivo”).

⁴² A. F. Losev, *Istorija estetičeskich učenij*, in Id., *Forma. Simvol. Vyraženie*, sost. A. A. Tacho-Godi, Moskva, Mysl’, p. 363 (“Il romanticismo è prima di tutto un particolare tipo di individualismo e il porre la persona umana alla base di tutto l’essere”).

⁴³ Id., *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 451 (“bisogna davvero essere un autentico romantico [...] per vivere da noi all’unisone con l’epoca”).

капитализма”, “социализм вырастает как антитеза капитализму”.⁴⁴ Lo sfondo teorico della conversazione sulla sintesi di capitalismo e socialismo, il cui significato resta poco chiaro nel contesto della narrazione risultando al lettore quasi un inserimento casuale, risale in realtà alle tipologie sociali riportate pochi anni prima in *Dopolnenija k "Dialektike mifa"* (Appendici a "Dialettica del mito"). È soltanto a partire dal relativo frammento, in cui Losev fornisce la dialettica di capitalismo e socialismo come due diverse modificazioni dello spirito romantico per mostrarne le affinità e la comune sintesi nell'anarchismo,⁴⁵ che può essere compresa la necessità logica del rovesciamento dialettico del socialismo in anarchia a cui si fa riferimento nel racconto.

3.3 *Uso parodistico della formula ideologica ufficiale*

Non direttamente legato al tema platonico ma altrettanto interessante dal punto di vista intertestuale è l'uso parodistico delle formule ufficiali nel testo letterario loseviano, che ricalcano lo stesso procedimento che si osserva nelle opere filosofiche degli anni Venti con lo scopo di svelare l'impianto metafisico del potere sovietico attraverso la stilizzazione del linguaggio (*clichés*, espressioni ideologiche).⁴⁶

I principi dell'ideologia sovietica riecheggiano, oltre che nei discorsi dei marxisti Abramov (*Iz razgovorov na Belomorstroe*) e Babaev (*Vstreča*), anche nel lungo monologo dell'alter ego dell'autore, Nikolaj Veršin, in

⁴⁴ Id., *Vstreča*, cit., pp. 370 e 374 ("Il comunismo è la continuazione dialettica del capitalismo"; "il socialismo nasce come antitesi del capitalismo").

⁴⁵ Cfr. Id., *Vozmožnye tipy mifologij*, in Id., *Dialektika mifa*, Moskva, Mysl', 2001, p. 432. Il frammento, pensato come una delle varianti della parte conclusiva di *Dialektika mifa*, contiene una classificazione delle mitologie relative, all'interno delle quali socialismo e anarchia vengono fatti coincidere.

⁴⁶ Su linguaggio e ideologia si veda G. Č. Guisejnov, *Sovetskie ideologemy v russkom diskurse 1990-ch godov*, Moskva, Tri kvadrata, 2004.

quale è affidato il compito di esporre la logica interna dell'ideologia sovietica per dimostrarne l'incoerenza. Il racconto riprende lo stesso nucleo tematico di *Dialektika mifa*, opera in cui l'autore afferma che se fosse commissario per l'istruzione del popolo si occuperebbe subito di proporre la chiusura di teatri e di accademie, istituti, scuole, corsi artistici e musicali.⁴⁷ Tale posizione, chiaramente ironica, viene sviluppata nel monologo ideologizzato di Veršinina, a tal punto grottesco da essere recepito dagli stessi interlocutori come una provocazione.⁴⁸ Il discorso si conclude con la formula “кто не с нами, тот против нас”,⁴⁹ citazione dell'articolo di Maksim Gor'kij *S kem vy, mastera kul'tury* (*Con chi siete, maestri della cultura*, 1932),⁵⁰ poi entrato nel linguaggio comune come espressione fissa e solitamente usato in senso ironico per riferirsi alle

⁴⁷ “Будь я комиссаром народного просвещения, я немедленно возбудил бы вопрос о ликвидации всех этих театров, художественных и музыкальных академий, институтов, школ, курсов и т.п.” (“Se fossi Commissario del popolo per l'istruzione sollevarei immediatamente la questione dell'eliminazione di tutti questi teatri, accademie d'arte e musica, istituti, scuole, corsi, ecc.”: A. F. Losev, *Dialektika mifa*, cit., p. 127). Losev si riferisce evidentemente alle “pulizie” (*čistki*) operate dal partito in ambito culturale tra la fine degli anni Venti e l'inizio anni Trenta, che comportano la chiusura di accademie e istituti scientifici. Si vedano a questo proposito J. N. Jakimenko, *Iz istorii “čistok apparata”*: *Akademija chudožestvennyh nauk v 1929-1932 gg.*, in “Novyj istoričeskij vestnik”, 12, 2005, pp. 150-161; A. A. Kostrigin, “*Rabota v celom ne udalas*”: *delo po čistke apparata Instituta eksperimental'noj psichologii v 1930 g. (archivnye materialy)*, in “Istorija rossijskoj psichologii v licach: dajdžest”, 1, 2017, pp. 108-138. Lo stesso Losev era stato espulso dalla GACHN (Accademia statale di scienze artistiche) nel 1929, poco prima che l'attività dell'Accademia cessasse.

⁴⁸ Cfr. A. F. Losev, *Vstreča*, cit., p. 350.

⁴⁹ Ivi, p. 349 (“chi non è con noi è contro di noi”).

⁵⁰ L'articolo in questione è *Rabočij klass dolžen vospitat' svoich masterov kul'tury* [*La classe operaia deve educare i propri maestri della cultura*], pubblicato su “Izvestija” il 25 luglio 1929. La stessa espressione viene ripetuta nella risposta di Gor'kij ai corrispondenti americani (“Pravda”, 22 marzo 1932) e nel discorso tenuto al primo congresso degli scrittori sovietici del 1934: “Государство пролетариев должно воспитать тысячи отличных ‘мастеров культуры’, ‘инженеров душ’” (“Lo stato dei proletari deve educare migliaia di ottimi ‘maestri della cultura’, ‘ingegneri delle anime’”: M. A. Gor'kij, *Sovetskaja literatura. Doklad na Pervom vsesojuznom s'ezde sovetskich pisatelej 17 avgusta 1934 goda*, in Id., *Sobranie sočinenij v 30 tt.*, Moskva, Golitizdat, 1953, t. 27, p. 330).

convinzioni politiche o morali di esponenti della cultura.⁵¹ A sua volta la frase citata da Gor'kij è una riformulazione delle parole del Vangelo "chi non è con me è contro di me" (*Luca*, 11, 23).

Nei racconti si osserva inoltre la parodizzazione dei comizi sovietici: ogni monologo si apre con l'appello "*Tovarišči!*", si citano Marx e Lenin,⁵² si usa spesso il lessico sovietico o del lager ("социалистическое устройство жизни", "коммунистическое воспитание общества", "советские общественники").⁵³ L'uso del "noi" collettivo ampiamente presente nel discorso di Veršinin⁵⁴ sottolinea il suo essere portavoce del proletariato rivoluzionario, creando così l'illusione di una dimensione corale e al tempo stesso impersonale. Parallelamente, è frequente l'uso dello slogan ("учение – свет, неучение — тьма", "всё и все – на производство", "логика обманет, а пролетарское чутье – не обманет"),⁵⁵ quegli stessi slogan che in *Dialektika mifa* erano parodiati nella formula "вероучение и мифология, [...] слепой догмат".⁵⁶ Non mancano infine esempi di retorica del lager ("Деритесь за Канал, как черти!")⁵⁷ o di partito; così, Veršinin accusa Babaev, definendo le sue

⁵¹ Il riferimento è particolarmente significativo se si considera che proprio Gor'kij aveva duramente attaccato Losev (quando questi si trovava già nel lager) nell'articolo *O bor'be s prirodj* pubblicato sulla "Pravda" del 12 dicembre 1931, dove faceva riferimento a *Dopolnenija k Dialektike mifa*. L'articolo in questione viene ricordato da Losev nelle lettere dal lager alla moglie del 31 dicembre 1931 e del 29 febbraio 1932: cfr. A. F. Losev, *Pis'ma iz lagerja (1931-1933)*, in Id., *Žizn': Povesty. Rasskazy. Pis'ma*, Sankt-Peterburg, Komplekt, 1993, pp. 370, 387. Per ironia della sorte, della successiva liberazione di Losev si occuperà proprio l'ex moglie di Gor'kij, Ekaterina Pavlovna Peškova, che in quegli anni lavorava nella Croce rossa politica.

⁵² Cfr. A. F. Losev, *Vstreča*, cit., pp. 331 e 349.

⁵³ Ivi, pp. 333, 348, 374 ("ordine di vita socialista"; "l'educazione comunista della società"; "attivisti sociali sovietici").

⁵⁴ Cfr. ivi, pp. 335-337 e 339.

⁵⁵ Ivi, pp. 336, 346-347, 366 ("il sapere è luce, l'ignoranza oscurità"; "tutto e tutti alla produzione"; "la logica inganna, l'intuito proletario no").

⁵⁶ Id., *Dialektika mifa*, cit., p. 438 ("Il credo e la mitologia [...] sono un cieco dogma").

⁵⁷ Id., *Vstreča*, cit., p. 486 ("combattete per il Canale come diavoli!").

parole una “уклонистское вращение кулака в социализм”,⁵⁸ e per criticare le posizioni di Elena Michajlovna cita i versi satirici del *Gimn novejšego ruskogo socialista* (*Inno del nuovo socialista russo*, 1901) diffuso nei circoli rivoluzionari.⁵⁹

Le convinzioni ideologiche dei personaggi spiegano l'uso del linguaggio religioso per sottolineare la ‘fede’ comunista, il verbo *ispovedovat* (‘confessare’): “мы исповедуем вне-личное, коллективное, вне-личный коллективизм. [...] Мы исповедуем авторитарный строй, [...] мы исповедуем вне-личный коллективизм”,⁶⁰ o “культ производства”.⁶¹ La stessa Tarchanova rimprovera a Veršinin la sfumatura mistica del suo discorso (“идеализм, мистицизм, послушание”).⁶² Questa prospettiva si inserisce nella tradizione della filosofia religiosa russa che interpreta il regime come nuova forma di religione, più esattamente una quasi-religione (*kvazireligija*). Veršinin si chiede: “Социализм это

⁵⁸ Ivi, p. 362 (“integrazione deviazionista del *kulak* verso il socialismo”). L'accusa di Veršinin è una citazione modificata dell'espressione “вращение в социализм” che appartiene a Nikolaj Ivanovič Bucharin (1925): “Основная сеть наших кооперативных крестьянских организаций будет состоять из кооперативных ячеек [...] вращающихся в систему наших государственных органов. [...] С другой стороны, кулацкие кооперативные гнезда будут точно так же через банки и т. д. вращать в эту же систему” (“La rete fondamentale delle nostre organizzazioni cooperative contadine sarà formata da unità cooperative [...] che verranno integrate nel sistema dei nostri organi statali. [...] Dall'altra parte, le unità cooperative dei kulaki saranno anch'esse integrate nello stesso sistema tramite le banche, ecc.”: N. I. Bucharin, *Put' k socializmu*, Novosibirsk, Nauka, 1990, p. 45).

⁵⁹ “Медленным шагом / Робким зигзагом” (“A passo lento / con un cauto zigzagare”: A. F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 455). Sono i primi versi di un componimento satirico pubblicato nel 1901 sulla rivista “Iskra” da Narciss Tuporylov (pseudonimo di J. O. Cederbaum). Lo stesso Lenin nell'articolo “La socialdemocrazia e il governo rivoluzionario provvisorio” (in “Vpered”, 13-14, 1905) ne cita i primi versi (V. I. Lenin, *Socialdemokratija i vremennoe pervoljucionnoe pravitel'stvo*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, izd. Političeskoj literatury, 1967, t. 10, p. 15).

⁶⁰ A. F. Losev, *Vstreča*, cit., p. 337 (“Professiamo il sovraperonale, il collettivo, il collettivismo sovraperonale. [...] Professiamo un sistema autoritario [...], professiamo il collettivismo sovraperonale”).

⁶¹ Ivi, p. 342 (“il culto della produzione”).

⁶² Ivi, pp. 390-391 (“idealismo, misticismo, obbedienza”).

монастырь?», e più avanti Tarchanova domanda a Veršinin se «Коммунизм и монастырский устав – одно и то же».⁶³ La raffigurazione dello stato socialista sul modello platonico come compromesso tra «monastero pagano» (*jazyčeskim monastyrom*) e «caserma» (*kazarma*)⁶⁴ emerge in *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* (*Saggi sul simbolismo antico e la mitologia*, 1928) come reazione al tentativo dei bolscevichi di realizzare il modello platonico sul suolo russo, il quale ha potuto accogliere tali idee: «коммунизм стал возможен в России именно потому, что была православная страна в течение целое тысячи лет».⁶⁵ Il tentativo 'pagano' di trasfigurazione «в государстве, в людях»⁶⁶ del progetto platonico come descritto da Losev appena prima della rivoluzione, nel 1916 (in *Ėros u Platona*), nella prosa si rovescia nella disillusione verso le capacità della nuova società post-rivoluzionaria di portare un cambiamento significativo.

4. Riflessioni conclusive

All'inizio di queste riflessioni mi ero posta l'obiettivo di individuare la posizione dell'autore riguardo alla fonte della citazione come modalità di espressione di un preciso sottotesto. L'applicazione al testo loseviano di un approccio teorico più ampio (*Žolkovskij*) ha consentito, oltre che di individuare riferimenti e allusioni, anche di comprendere il giudizio valutativo dell'autore verso l'ideologia sovietica, che passa inevitabilmente

⁶³ Ivi, rispettivamente pp. 369 e 390 («Il socialismo è monastero?»; «Il comunismo e la regola monastica sono la stessa cosa?»).

⁶⁴ Id., *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*, Moskva, Mysl', 1993, p. 828.

⁶⁵ Id., *Vstreča*, cit., p. 390 («Il comunismo è stato possibile in Russia proprio perché è stata un paese ortodosso per un millennio»).

⁶⁶ Id., *Ėros u Platona*, in Id., *Bytie. Imja. Kosmos*, Moskva, Mysl', p. 59 («nello stato, negli uomini»).

attraverso il filtro della critica al platonismo. La voce dell'autore prende forma e si stratifica sulle voci dei personaggi, bilanciandosi decisamente a favore della posizione opposta, non espressa direttamente.⁶⁷ Allo stesso tempo il procedimento stilistico della scelta di linguaggio culturalmente specifico (il linguaggio del lager e di partito) rinforza la decifrazione dello *humour* del testo. La commistione di gergo del lager, formule del discorso sovietico ufficiale e citazioni o riferimenti indiretti alla realtà sovietica contribuisce a rafforzare il sottotesto polemico. Nell'apparato di citazioni e rimandi dei racconti si coglie chiaramente il nucleo centrale del percorso loseviano. Le citazioni (e autocitazioni) in Losev costituiscono un modo indiretto di espressione critica per l'autore, che supporta e rinforza i punti centrali del suo discorso attraverso una serie di rimandi intertestuali a testi esterni. In tal modo la citazione consente di fare affiorare nel testo il punto di vista personale dell'autore sulla situazione politica e culturale, ricoprendo in ultima istanza una funzione ideologica all'interno del testo in un periodo, quale quello sovietico, in cui la presenza della censura determinava l'impermeabilità della vita culturale.

La percezione del significato del testo viene modificata dal dialogo intertestuale, alla cui possibilità si riferiva Bachtin:⁶⁸ riportare le citazioni e le allusioni riferite alla realtà sovietica al loro contesto platonico permette di comprendere la posizione dell'autore. Losev utilizza il modello platonico per sottolineare la pericolosità della sua attuazione; non essendo più sostenuto da un principio egualitario, lo Stato va incontro a un progressivo

⁶⁷ A conclusioni del tutto opposte perviene l'analisi di Vitalij Machlin, il quale, a partire dalla prospettiva della carnevalizzazione, legge l'opposizione delle voci dei personaggi loseviani come il tentativo dell'autore di ricondurre a una sintesi posizioni ideologiche contrastanti tramite il procedimento dialettico del dialogo, così da giustificare razionalmente lo stato di cose esistenti (il regime): cfr. V. L. Machlin, *Topos utopii (A. F. Losev i problema mifa)*, in "Načala", 2-4, 1994, p. 141.

⁶⁸ M. M. Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Kiev, Next, 1994, p. 398.

disfacimento, a quello scollamento fra umanitario e politico che si dissolve in una massa anarchica di oppressori e oppressi. La logica dell’assurdo che afferma che “логическая правильность не есть политическая правильность”, poiché “умножение диктуется политической линией партии”, sfocia nell’affermazione grottesca per cui “если у буржуазии дважды два – четыре, то у нас дважды два – семь и сколько хотите!”.⁶⁹ Il progetto della *Repubblica* platonica incarnato dal regime instauratosi dopo la rivoluzione è destinato a fallire, così come le sue successive emanazioni. Del resto, ci suggerisce Veršinín, tutte queste conversazioni non sono altro che un’analisi della rivoluzione russa.⁷⁰

⁶⁹ A. F. Losev, *Vstreča*, cit., pp. 365, 353 e 352 “(ciò che è giusto logicamente non corrisponde a ciò che è giusto politicamente”; “la moltiplicazione viene dettata dalla linea politica del partito”; “se per la borghesia due per due fa quattro, da noi due per due fa sette o quanto si vuole!”).

⁷⁰ Ivi, p. 392.



KRISTINA LANDA

“CONGIUNGENDO L’INCONGIUNGIBILE”.
LE CITAZIONI DELLA “COMMEDIA”
NELLA “CONVERSAZIONE SU DANTE”
DI OSIP MANDEL’ŠTAM

1. *Introduzione*

Nella tradizione dell’acmeismo russo¹ le citazioni dei testi letterari delle epoche passate vengono spesso riportate dagli autori nelle loro opere come “argomenti a difesa della propria ‘ragione poetica’”.² Oggetto del

¹ Corrente letteraria russa nata negli anni Dieci del Novecento in opposizione al simbolismo; trae il proprio nome dal greco *ἀκμή* (‘cima’, ‘culmine’). Tra i poeti acmeisti più noti vanno menzionati Anna Achmatova e Osip Mandel’štam. Quest’ultimo, negli anni Trenta, definì l’acmeismo come “nostalgia della cultura universale”, cfr. V. B. Mikuševič, *Osip Mandel’štam i mirovaja kul’tura*, in *Mandel’štamovskaja Enciklopedija*, v 2-h tomah, a cura di P. Nerler e O. Lekmanov, Moskva, Rosspén, 2017, vol. 1, p. 10. Sull’acmeismo, e in particolare sull’acmeismo nell’opera e nel pensiero di Mandel’štam, si veda lo studio riassuntivo di O. Lekmanov, *Kniga ob akmeizme i drugie raboty*, Tomsk, Vodolej, 2000; Id., *Akmeizm*, in *Mandel’štamovskaja Enciklopedija*, cit., vol. 1, pp. 68-69, anche per la bibliografia.

² R. D. Timenčik, *Tekst v tekste u akmeistov*, in “Trudy po znakovym sistemam”, XIV, 1981, p. 65.

presente contributo è l'analisi dell'impiego che Osip Mandel'stam, poeta acmeista, fa delle citazioni della *Divina Commedia* nel saggio *Conversazione su Dante* riportate in difesa della propria teoresi della poesia. Le citazioni implicite e le reminiscenze letterarie nelle opere di Mandel'stam sono state spesso al centro dell'attenzione degli studiosi,³ si può anzi affermare, insieme a Michail Gasparov, che l'analisi intertestuale è divenuta negli ultimi decenni “il metodo privilegiato degli studi mandel'stamiani”.⁴ Tra le svariate ricerche di questo filone vi sono anche quelle sulla presenza della parola dantesca nell'arte del poeta, focalizzate principalmente sulle citazioni implicite della *Commedia* nelle poesie di Mandel'stam.⁵ Vengono invece tendenzialmente poco approfondite le citazioni esplicite del poema dantesco che l'autore russo riporta nella *Conversazione*.⁶ Remo Faccani suddivide queste citazioni in tre tipi:

- 1) “citazioni testuali basate sull'edizione posseduta dall'autore”;
- 2) “traduzioni in prosa più o meno vicine all'originale [...]”;

³ La bibliografia su questo tema è piuttosto vasta, pertanto rimandiamo qui solo ai lavori canonici: K. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1976; O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, Jerusalem, The Hebrew University, 1983; Id., *Poëtika Osipa Mandel'stama*, Sankt-Peterburg, Giperion, 2002.

⁴ M. L. Gasparov, *Predislovie*, in O. Ronen, *Poëtika Osipa Mandel'stama*, cit., p. 5.

⁵ Rimandiamo alla ricchissima bibliografia dell'apposita voce dell'enciclopedia mandel'stamiana, cfr. L. G. Panova, *Dante Alig'eri*, in *Mandel'stamovskaja Enciklopedija*, cit., vol. 1, pp. 213-220.

⁶ Mandel'stam ha usato, con molta probabilità, *Commedia* a partire dall'edizione D. Alighieri, *Tutte le opere di Dante Alighieri, nuovamente rivedute nel testo dal Dr. E. Moore, con indice dei nomi propri e delle cose notabili compilato dal Dr. Paget Toynbee*, Oxford, Nella stamperia dell'università, 1904; D. Alighieri, *La Divina Commedia, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*, Milano, Hoepli, 1929. Cfr. L. Stepanova e G. Levinton, *Kommentarii k "Razgovoru o Dante"*, in O. Mandel'stam, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, v 3 tt., Moskva, Progress-Plejada, 2010, vol. 2, p. 531-533.

3) "[...] un terzo genere di citazioni: quello che riporta il frammento di Dante affiancato dalla 'traduzione' di Mandel'stam."⁷

Alcuni studiosi ritengono che il saggio, scritto nel 1933 e pubblicato postumo nel 1967,⁸ sia stato ideato da Mandel'stam come un nuovo commento alla *Commedia*.⁹ Va specificato che Mandel'stam non fu l'unico poeta russo del primo Novecento appassionato di Dante, poiché l'interesse per la figura e l'opera dantesca era abbastanza comune per i letterati e filosofi russi di inizio secolo. Tra i fattori che determinarono tale interesse vanno menzionate, in primo luogo, la passione per la cultura italiana, ampiamente diffusa nelle cerchie artistiche e intellettuali russe dell'epoca, in secondo luogo l'attrazione generale provata dal modernismo europeo verso la storia e la letteratura del Medioevo e del Rinascimento; e, infine, le ricerche spirituali dei poeti simbolisti e lo sviluppo degli studi medievalistici e rinascimentali della scuola di Aleksandr Veselovskij (1838-1906).¹⁰ Tra il 1902 e il 1904 a San Pietroburgo fu pubblicata la

⁷ R. Faccani, *Nota 1*, in O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova, Il Melangolo, 1994, p. 41.

⁸ O. Mandel'stam, *Razgovor o Dante*, Moskva, Iskusstvo, 1967, ma il testo fu pubblicato nello stesso anno anche in Italia: cfr. Id., *La quarta prosa: sulla poesia, discorso su Dante, viaggio in Armenia*, presentazione di A. M. Ripellino, Bari, De Donato, 1967.

⁹ Si veda I. Zachar'eva, *Model' literaturnogo kommentarija O. Mandel'stama ("Razgovor o Dante")*, in Ead., *Aspekty formirovanija kanona v russskoj literature XX veka*, Sofija, Nauka i iskusstvo, 2008, pp. 64-72; cfr. anche L. Stepanova e G. Levinton, *Kommentarii k "Razgovoru o Dante"*, cit., p. 534.

¹⁰ Cfr. P. Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 15; L. Silard, *Dantov kod russskogo simvolizma*, in Id., *Germetizm i germenetika*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2002, pp. 163-167; N. Komolova, *Italija v russskoj kul'ture Serebrjanogo veka. Vremena i sud'by*, Moskva, Nauka, 2005; A. Asojan, *Veselovskij i dantologija XIX-XX veka*, in *Aleksandr Veselovskij. Aktual'nye aspekty nasledija. Issledovanija i materialy*, a cura di V. Bagno, Sankt-Peterburg, Nauka, 2011, pp. 43-61; V. Polonskij, *Russskij Dante konca XIX — pervoj poloviny XX v.: opyty recepcii i interpretacii klassiki do i posle revoljucionnogo poroga*, in "Literaturovedčeskij žurnal", XXXVII, 2015, pp. 111-130; sulla figura e sugli studi

traduzione integrale e commentata della *Commedia* di Dmitrij Min (1818-1885), considerata come la migliore traduzione prerivoluzionaria (in tutto nella Russia zarista esistettero cinque traduzioni complete del poema dantesco nonché molteplici traduzioni e rielaborazioni di diverse parti del poema).¹¹ Dopo la rivoluzione, tra gli anni Venti e Trenta, l'interesse per Dante non venne meno, sebbene il poeta fosse raffigurato dalla stampa socialista come pensatore anticlericale e poeta politico che, con realismo ed espressività, avrebbe descritto la lotta di classe del suo tempo.¹²

Il saggio di Mandel'stam entra in polemica sia con la critica sovietica che, soprattutto, con la ricezione romantica e simbolista, nonché con la secolare lettura allegorica e simbolica di Dante in Europa.¹³ Nel 1932 Mandel'stam inizia a studiare seriamente la lingua italiana e a leggere Dante in originale. Secondo Lada Panova, questa sua passione che culmina nella stesura della *Conversazione*, nascerebbe, almeno in parte, dall'esperienza di totale emarginazione vissuta nella Russia staliniana dal poeta russo, arrestato due volte e morto in un lager.¹⁴ Mandel'stam si sarebbe quasi autoidentificato nel destino del grande fiorentino, 'appropriandosi', attraverso le sue poesie e il saggio, dell'identità

danteschi di Aleksandr Veselovskij si veda in italiano l'intero numero monografico di "La parola del testo", a cura di R. Rabboni e R. De Giorgi, XXI, 1-2, 2017.

¹¹ Si veda K. Landa, *Božestvennaja Komediya v zerkalah russkih perevodov. K istorii recepcii dantovskogo tvorčestva v Rossii*, Sankt-Peterburg, RHGA, 2020, pp. 5-251, anche per la bibliografia.

¹² Si veda Ead., *Kanonizirovannyj i neprinjatyj Dante. K istorii recepcii i cenzury Božestvennoj Komedii v SSSR*, in "Studi slavistici", XVIII, 1, 2021, pp. 147-173.

¹³ Cfr. L. Pinskij, *Poëtika Dante v osveščanii poëta*, in Id., *Magistral'nyj sjužet*, Moskva-Sankt Peterburg, Centr gumanitarnyh iniciativ, 2015, pp. 360-387; M. Colucci, *Note alla Conversazione su Dante di Mandel'stam*, in Id., *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, a cura di R. Giuliani, Roma, Carocci, 2007, p. 180.

¹⁴ Cfr. L. G. Panova, *Dante Alig'eri*, cit., p. 213.

dantesca.¹⁵ Poiché Mandel’štam ambisce al ruolo di unico ‘esperto’ di Dante, che offre agli specialisti una chiave interpretativa alternativa della *Commedia*, le citazioni del testo dantesco, soprattutto quelle in originale italiano, fungono da prove della ‘scientificità’ del saggio apparendo particolarmente convincenti nel contesto della polemica contro la lettura dantesca dei simbolisti, “entusiastici adepti di Dante, che mai l’avevano letto”.¹⁶ Infatti, nel citare i brani di tutte e tre le cantiche in originale e nella propria traduzione, Mandel’štam dimostra una conoscenza dettagliata del testo. Nella traduzione l’autore del saggio non tenta mai di rendere le terzine in versi, né di mantenerne il ritmo, optando sempre per una sorta di parafrasi in prosa, a differenza dei simbolisti, come Éllis o Dmitrij Merežkovskij che, disseminando i loro saggi di citazioni dantesche, tendono generalmente a renderne anche gli aspetti formali.¹⁷ In tal modo, Mandel’štam sembra sottolineare l’abisso che esiste tra la sua opera e il discorso dantesco del modernismo: il suo vuole essere uno studio preciso,

¹⁵ Per le strategie di appropriazione dell’identità di Dante nell’opera di Mandel’štam cfr. L. G. Panova e L. Panova, “*Drug Dante i Petrarki drug*”, in *Miry Osipa Mandel’štama. VI Mandel’štamovskie čtenija*, a cura di N. Petrova, Perm’, Permskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 2009, p. 76; K. Landa, *Il Dante di Osip Mandel’štam tra proiezioni autobiografiche e intuizioni del lettore*, in “Dante”, XVII, 2020, pp. 89-103.

¹⁶ O. Mandel’štam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 75.

¹⁷ Si vedano, per esempio, Éllis, *Venec Dante*, in Id., *Neizdannoe i nesobrannoe*, Tomsk, Vodolej, 2000, pp. 3-26; D. Merežkovskij, *Žizn’ Dante*, in “Russkie zapiski”, II, 1937, pp. 6-32. Dai ricordi della moglie, Nadežda Mandel’štam, sappiamo che a tutte le traduzioni poetiche di Dante l’autore del saggio preferiva quella del *Purgatorio* di Michail Gorbov (1898), eseguita in prosa giambica; si può ipotizzare che il poeta russo apprezzasse Gorbov per una resa quasi ‘letterale’, anche a livello sintattico, di metafore e similitudini complesse che costituivano per lui, come si vedrà sotto, il fulcro del poema dantesco. Cfr. N. Mandel’štam, *Vospominanija*, Moskva, Soglasie, 1999, p. 129. Sui principi traduttivi di Mandel’štam si veda anche T. Venclova, *Vjačeslav Ivanov i Osip Mandel’štam – perevodčiki Petrarki (Na primere soneta CCCXI)*, in Id., *Sobesedniki na piru*, Moskva, NLO, 2012, pp. 127-139.

quasi filologico della *Commedia* anziché una speculazione delle immagini del poema a dimostrazione del ‘simbolismo’ di Dante.¹⁸

Al contempo, però, Mandel’štam dichiara, nel sesto capitolo del saggio, che

“Dante è stato scelto come tema di questa conversazione non perché io proponessi di concentrare l’attenzione su di lui come esortazione a imparare dai classici [...], ma perché egli è il più grande e indiscusso signore della materia poetica convertibile e in via di conversione.”¹⁹

All’autore del saggio preme comprovare la validità delle proprie idee sulla poesia ‘autentica’ di cui la *Commedia*, al suo parere, rappresenta l’esempio sublime, pertanto gli studiosi intravedono in questo testo, in primo luogo, “il credo artistico dello stesso Mandel’štam”,²⁰ seguendo l’esempio di Sergej Rudakov, uno dei primi lettori/ascoltatori della *Conversazione*, che un giorno disse al suo autore: “È una *Conversazione* su di voi [...]. E, sebbene Dante sia il soggetto del vostro lavoro, egli vi è presente meno di chiunque altro”.²¹

¹⁸ Cfr. P. Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov*, cit., pp. 18-19; K. Landa, *Negativnye modeli florentijskogo poëta v “Razgovore o Dante” Osipa Mandel’štama*, in “Mundo eslavo”, XVIII, 2019, pp. 135-148. I simbolisti, infatti, considerarono Dante come “il prototipo dell’artista ideale che aveva ottenuto successo nel riunire la religione e l’arte al loro livello più profondo” (P. Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist’s Perception of Dante*, cit., p. 15), introducendo pertanto nei loro scritti un’intera serie di immagini dantesche come la rosa dei santi, la fiamma dell’Inferno, Beatrice e le stelle, interpretate da loro come simboli di realtà esoteriche e arricchite di nuovi significati mistici assenti nei testi originali. Cfr. L. Silard, *Dantov kod rusškogo simvolizma*, in Id., *Germetizm i germenetika*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Ivana Limbaha, 2002, pp. 163-167; K. Landa, *Il Dante di Osip Mandel’štam tra proiezioni autobiografiche e intuizioni del lettore*, cit., pp. 89-103.

¹⁹ O. Mandel’štam, *Conversazione su Dante*, cit., pp. 112-113.

²⁰ L. Batkin, *Dante v vosprijatii Mandel’štama*, in Id., *Pristrastija. Izbrannye èsse i stat’i o kul’ture*, Moskva, Kursiv-A, 1994, p. 125.

²¹ *Iz pisem Sergeja Rudakova k žene, 3 apr. 1936*, in É. Gerštej, *Novoe o Mandel’štame. Glavy iz vospominanij*, Paris, Atheneum, 1986, p. 205.

Pur testimoniando la conoscenza precisa di tutte e tre le cantiche da parte del poeta russo, le citazioni della *Commedia* diventano quindi spunto per un'inedita interpretazione del testo dantesco, volta a dimostrare i principi poetici di Mandel'stam. In questa sua riflessione il luogo privilegiato appartiene alla teorizzazione della metafora, definita dagli specialisti come nucleo strutturale delle poesie mandel'stamiane.²² Pertanto propongo qui di considerare le citazioni di alcuni brani della *Commedia* che Mandel'stam riporta a conferma delle proprie idee sulla metafora dantesca e di analizzare la loro funzione anche dal punto di vista delle fonti filosofiche del saggio.²³

2. Immagine e idea nella metafora dantesca secondo Mandel'stam

Come riconfermato dalle indagini più recenti nell'ambito degli studi danteschi, nella maggior parte dei lavori dedicati all'analisi delle metafore nella *Commedia* prevale un approccio semantico "in cui la metafora viene interpretata soprattutto come meccanismo per tradurre un oggetto nei termini di un altro".²⁴ Tale approccio si nota già nei primi commentatori del poema il cui interesse per la metafora in Dante viene basato sul modello

²² Rimandiamo alla bibliografia indicata nell'apposita voce dell'enciclopedia mandel'stamiana, cfr. L. G. Panova, *Metafora*, in *Mandel'stamovskaja enciklopedija*, cit., vol. 2, pp. 338-340.

²³ È difficile definire il confine tra metafora e similitudine nel discorso mandel'stamiano sulla poesia dantesca; sembra che per il poeta russo entrambe le figure appartengano al linguaggio metaforico della *Commedia*. In questo egli non si discosta dal modello aristotelico della metafora intesa come similitudine contratta; in base a questo principio anche nella tradizione degli studi danteschi queste figure retoriche vengono spesso accostate tra di loro. Cfr. E. Raimondi, *Ontologia della metafora dantesca*, in "Lecture classensi", XV, 1986, pp. 101-102. Pertanto l'oggetto dell'analisi nel presente studio sono sia le metafore sia le similitudini della *Commedia* citate nel saggio.

²⁴ G. Tomazzoli, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, in "L'Alighieri", LVI, 2015, p. 44.

medievale del mondo inteso come un unico libro creato da Dio, dove tutto è correlato con tutto e dove pertanto l'analogia può utilizzare "un campo familiare al lettore per illuminare un universo nuovo".²⁵ Le interpretazioni medievali e rinascimentali della metafora dantesca spesso ruotano, negli accostamenti metaforici tra mondo animato e inanimato (o tra umano e animale), intorno alla dicotomia concettuale di *proprietas* / *improprietas*. I primi commentatori, infatti, si vedono impegnati a cercare giustificazioni per paragoni troppo 'arditi' usati da Dante nel poema.²⁶

Gli studiosi novecenteschi, muovendosi nel solco di questa tradizione, prendono in esame prevalentemente l'opposizione tra termini astratti e concreti nella *Commedia*.²⁷ Le metafore che contribuiscono alla visualizzazione di concetti astratti, attinti dalla teologia o dalla filosofia, nonché quelle che accostano diversi fenomeni della natura agli stati d'animo del poeta-pellegrino,²⁸ costituiscono nel primo Novecento l'oggetto di studio privilegiato di questo filone di ricerca, profondamente intriso di influenze romantiche e simboliste.²⁹ In tale prospettiva la metafora viene considerata come "il prevalere dello scambio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è

²⁵ Ivi, p. 44; si veda anche M. Corti, *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di G. C. Alessio e M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 11-20.

²⁶ G. Tomazzoli, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, cit., pp. 47-48.

²⁷ Cfr. E. Montale, *Dante ieri e oggi*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, a cura della Società dantesca italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Firenze, Sansoni, 1966, vol. II, p. 325; E. Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 180.

²⁸ Cfr. A. Pagliaro, *Il linguaggio poetico*, in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla "Divina Commedia"*, Firenze, D'Anna, 1967, t. II, p. 632. Questa tendenza appare spesso nei commenti novecenteschi, come si vede per esempio nel commento di C. Grabher a *Purgatorio*, I, 13-27 consultabile sul sito <http://dante.dartmouth.edu>.

²⁹ Cfr. G. Tomazzoli, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, cit., p. 44.

nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico”.³⁰ Questa tendenza di lettura, che potrebbe essere definita ‘neoplatonica’ dal momento che rimane sempre imperniata sull’opposizione “immagine / idea”,³¹ nel primo Novecento si realizza forse con un’unica forza espressiva negli scritti di Thomas Eliot, contemporaneo di Mandel’stam, per il quale le figure retoriche dantesche altro non sono che “mezzi piuttosto seri e pratici usati allo scopo di rendere visibile ciò che è di natura spirituale”.³²

L’analisi mandel’stamiana è volutamente contrapposta alla lettura ‘neoplatonica’ della *Commedia*, e le citazioni riportate dal poeta russo si rivelano funzionali alla confutazione dell’interpretazione dei tropi danteschi come idee avvolte da immagini. La riflessione di Mandel’stam viene articolata intorno alla citazione dell’*Inferno* XXXII, 4: “Io premerei di mio concetto il suco”.³³ Secondo i commentatori moderni, la metafora qui è soltanto etimologica, dal momento che in italiano antico “esprimere non vuol dire altro appunto che spremere”,³⁴ e l’espressione significa letteralmente “esprimerei il senso, la sostanza”.³⁵ Mandel’stam la interpreta però come una forte metafora d’autore, e la rende quindi in russo con “Io spremerei il succo dalla mia idea, dalla mia concezione”³⁶ aggiungendovi il proprio commento:

³⁰ F. Tateo, *Metafora*, in *Enciclopedia Dantesca*, direttore U. Bosco, comitato direttivo G. Petrocchi e I. Baldelli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Giorgio Treccani, 1970, vol. 3, p. 926.

³¹ G. Tomazzoli, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, cit., p. 45.

³² T. S. Eliot, *Dante*, in Id., *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2016, p. 49. Il saggio è del 1929, dunque, di quattro anni precedente alla *Conversazione su Dante*.

³³ O. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 68.

³⁴ Cito dal commento di A. M. Chiavacci Leonardi a *Inferno*, XXXII, 4 consultabile sul sito <http://dante.dartmouth.edu>.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ O. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 68.

“la forma cioè gli [a Dante] si presenta come il risultato di una spremitura, non già come un involucro. Dunque, per strano che sembri, la forma viene spremuta fuori da un contenuto-concezione, il quale, in un certo senso, la riveste. Così è fatto il nitido pensiero dantesco [...] Ma è possibile spremere qualcosa solo da una spugna o da uno straccio bagnati. Per quanto noi si attorcigli e si strizzi una concezione, non ne faremo colare nessuna forma, se la concezione stessa, di per sé, non è già forma. In altre parole, ogni creazione di forme, in poesia, presuppone serie, periodi o cicli di forme-suoni, allo stesso identico modo in cui li presuppone un’unità semantica espressa separatamente.”³⁷

Mandel’stam usa questa citazione come la prova testuale più convincente dell’ipotesi che nell’interpretazione tradizionale delle metafore dantesche il rapporto tra gli elementi della dicotomia ‘immagine / idea’ sia ribaltato. Al fine di illustrare meglio questo suo pensiero egli paragona la *Commedia* a “un monumento di granito o di marmo che nella sua tensione simbolica miri non alla rappresentazione di un cavallo o di un cavaliere, ma alla rivelazione della struttura interna di quello stesso marmo o granito”.³⁸ Questa, secondo lui, è “un’immagine abbastanza chiara del rapporto che si stabilisce in Dante tra forma e contenuto”.³⁹ Attraverso questa similitudine Mandel’stam intende mostrare che la metafora dantesca non è impostata su un’immagine che ‘riveste’ un contenuto ideale come vorrebbero i sostenitori della lettura allegorica o simbolica della *Commedia*; per lui, infatti, “Dante non è un confezionatore di immagini”.⁴⁰ La funzione della metafora non consiste nel rimandare il lettore ai fenomeni esterni al testo, naturali o sovranaturali che siano, bensì nel rivelare la “struttura interna”⁴¹ del linguaggio poetico. In questo suo ragionamento egli anticipa le teorie strutturaliste, sebbene il suo pensiero sulla “struttura interna”, o sull’“immagine interna” nella poesia, affondi le radici nella teoria della “forma interna” della parola che risale a Wilhelm von Humboldt (1769-

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Ivi, p. 66.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Ivi, p. 43.

⁴¹ Ivi, p. 66.

1859) e ad Aleksandr Potebnja (1835-1891) e che costituisce oggetto di un dibattito intenso tra i formalisti russi negli anni Venti.⁴² Secondo Leonid Pinskij, per Mandel’štam, “poeta della parola”, l’“immagine interna” sono tutte le connotazioni potenziali della parola (intesa nella sua integrità fonetico-semantica), attualizzate in un contesto inusuale, diverso da quello quotidiano.⁴³ Uno strumento ideale per tale attualizzazione appare la metafora, poiché quest’ultima, creando dei contesti inusuali per eccellenza, accosta delle immagini-concetti apparentemente lontani tra di loro e rivela in tal modo delle connotazioni nuove che mai si sarebbero potute scoprire fuori dalla catena metaforica. Le metafore di Dante rappresentano uno strumento particolarmente potente in virtù della loro complessità e tendenza a ricollegare le immagini più disconnesse tra di loro.

A dimostrazione di tale potenza associativa della metafora dantesca Mandel’štam riporta la citazione dei versi 46-47 del canto XXXII dell’*Inferno*:

“Gli occhi lor, ch’eran pria pur dentro molli,
Gocciar su per le labbra...”⁴⁴

L’autore del saggio accetta l’opinione di Giovanni Scartazzini⁴⁵ (non condivisa dai commentatori contemporanei) secondo cui “le labbra”

⁴² Cfr. L. Pinskij, *Poëtika Dante v osveščennii poëta*, cit., p. 366; L. Stepanova e G. Levinton, *Kommentarii k “Razgovoru o Dante”*, cit., p. 556; a proposito del dibattito formalista si veda I. Pil’ščikov, “*Vnutrennjaja forma slova*” v teorijah poëtičeskogo jazyka, in “*Kritika i semiotika*”, II, 2014, pp. 54-76 e la relativa bibliografia.

⁴³ L. Pinskij, *Poëtika Dante v osveščennii poëta*, cit., p. 362-379.

⁴⁴ Ivi, p. 67.

⁴⁵ Il suo commento, a cura di Giuseppe Vandelli, riedito nel 1928 da Ulrico Hoepli, era forse l’unico che il poeta russo possedeva nella propria biblioteca. Cfr. L. Stepanova e G. Levinton, *Kommentarii k “Razgovoru o Dante”*, cit., p. 531.

sarebbero il modo metaforico di definire le palpebre degli occhi.⁴⁶

Commenta, infatti, Mandel'stam:

“Dante, quando gli serve, chiama le palpebre ‘labbra degli occhi’. Questo, allorché dalle ciglia pendono i cristalli di ghiaccio delle lacrime gelate, formando una crosta che impedisce di piangere. [...] Sicché la sofferenza provoca un incrociarsi degli organi di senso, crea ibridi, si traduce in un occhio labruto. In Dante non c’è una forma unica, ma una pluralità di forme. Le quali colano per spremitura una dall’altra e possono venire iscritte una nell’altra solo convenzionalmente.”⁴⁷

La caratteristica della metafora così come della similitudine dantesca più ammirata dal poeta russo è, a quanto pare, la mancanza di qualsiasi sorta di collegamento razionale (‘causale’) tra i termini di paragone. Nel capitolo seguente egli afferma, infatti:

“Le similitudini dantesche non sono mai descrittive, cioè puramente figurative. [...] La forza della similitudine dantesca – per quanto sembri strano – è direttamente proporzionale alla possibilità di farne a meno. Essa non è mai dettata da una miserabile necessità logica. Che bisogno aveva Dante, ditemi, di paragonare il poema che volge alla fine con un capo di vestiario – la ‘gonna’ (che oggi equivale a ‘sottana’, mentre in italiano antico significava tutt’al più ‘mantello’ o, in generale, “abito”) – e comparare se stesso a un sarto che, scusate l’espressione, sia a corto di stoffa?”⁴⁸

Mandel'stam cita qui i versi 140-141 del XXXII canto del *Paradiso*, dove in realtà è san Bernardo che paragona se stesso a un sarto e il tempo di cui dispone (per mostrare a Dante la rosa dei santi) a un pezzo di stoffa. Un commentatore contemporaneo vi enfatizza “la concretezza e la veridicità delle cose reali”⁴⁹ che aiutano noi lettori a immaginare meglio l’Empireo, “quasi ci trovassimo in un luogo familiare della nostra terra”.⁵⁰

⁴⁶ Cfr. il commento di G. A. Scartazzini a *Inferno*, XXXII, 46 consultabile sul sito <http://dante.dartmouth.edu>.

⁴⁷ O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, cit., pp. 67-68.

⁴⁸ Ivi, pp. 72-74.

⁴⁹ Cito dal commento di A. M. Chiavacci Leonardi a *Paradiso*, XXXII, 140-141 consultabile sul sito <http://dante.dartmouth.edu>.

⁵⁰ *Ibidem*.

A Mandel’štam, invece, poco importa della familiarizzazione della realtà celeste nel testo dantesco; a lui preme sottolineare piuttosto l’apparente absurdità della similitudine, e in questo egli sembra, in parte, riprendere l’antico concetto di *improprietas*, muovendosi nel solco dei primi commentatori. Lo fa però soltanto per ribaltare la dicotomia ‘*proprietas / improprietas*’, come prima ha già ribaltato l’opposizione ‘immagine / idea’. Aniché giustificare Dante per l’*improprietas* di un termine di paragone troppo azzardato, esalta la capacità dell’Alighieri di ricollegare le immagini semanticamente e stilisticamente più lontane mettendo così in atto la ‘forma interna’ delle parole dei versi citati.

Per mostrare ancora meglio questo procedimento poetico Mandel’štam riporta nel capitolo V una delle similitudini più complesse della *Commedia* nella propria traduzione:

“Già più volte ho avuto occasione di affermare che i procedimenti metaforici di Dante vanno al di là delle nostre idee sulla composizione, in quanto la nostra estetica, schiava del pensiero sintattico, di fronte ad essi è impotente.

‘Quando il contadinello che risale il pendio d’una collina / nella stagione in cui l’essere che rischiarava il mondo / ci mostra il suo viso con minor riserbo, / e i moscerini d’acqua cedono il posto alle zanzare, / egli vede lucciole danzare nella vallata, / e forse proprio nel luogo dove ha faticato mietendo e arando, – / così baluginava di lingue di fuoco l’ottava bolgia, / che abbracciavo tutta con lo sguardo dal punto elevato che avevo raggiunto; / e come quegli che si vendicò per mezzo degli orsi / vedeva allontanarsi il carro di Elia, / ma quando i cavalli che lo tiravano si slanciarono verso il cielo / aguzzava il più possibile gli occhi e già non riusciva più a scorgere niente, / tranne la sola fiamma / che rimpiccioliva e si dissolveva come una nuvoletta che si perde in alto, – / così il lingueggiante fuoco riempiva le fenditure dei sepolcri, / celando il contenuto delle tombe – la loro preda, / e nell’involucro d’ogni fiamma si annidava un peccatore’ (*Inf.*, XXVI, 25-42).”⁵¹

Alla citazione – tradotta quasi fedelmente tranne la parte iniziale dove Mandel’štam sostituisce “quante” (riferito nell’originale alle lucciole)

⁵¹ Osip Mandel’štam, *Conversazione su Dante*, cit., pp. 91-92.

con “quando” (riferito nella traduzione al “contadinello che risale...vede”) e “si riposa” con “risale” – segue quest’appello al lettore:

“Se non vi gira la testa per lo splendido crescendo, degno della materia organistica di Sebastian Bach, provate a indicare dov’è qui il secondo membro della similitudine e dov’è il primo, quali sono le cose che vengono paragonate tra loro, dov’è la cosa più importante e dove quella secondaria che la illustra.”⁵²

Dal punto di vista della ‘forma interna’ della parola poetica la sintassi della similitudine non ha alcun’importanza; l’unico valore è rappresentato qui dalla “pluralità delle forme” e dalla spontaneità incondizionata della loro apparizione nel verso che attualizza le potenzialità nascoste nella parola.

3. *Chiosare Dante con Bergson, chiosare Mandel’stam con Dante*

Confutando il valore simbolico così come quello ornamentale-retorico dei tropi danteschi, Mandel’stam afferma che “esse hanno sempre il concreto scopo di rendere l’immagine interna della struttura o della tensione”.⁵³ Al fine di illustrare quest’idea, il poeta russo riporta gli esempi più noti delle similitudini animali della *Commedia* integrandole con le proprie aggiunte fantasiose:

“Prendiamo il vastissimo gruppo delle similitudini ‘ornitologiche’ – tutte queste lunghe carovane ora di cicogne, ora di gracchi, ora le classiche falangi militari delle rondini, ora l’anarchico e disordinato stormo dei corvi, incapace di mantenere la formazione chiusa romana – questo gruppo di similitudini amplificate corrisponde sempre a un istinto di pellegrinaggio, di viaggio, di colonizzazione, di migrazione.”⁵⁴

⁵² Ivi, p. 92.

⁵³ Ivi, p. 72.

⁵⁴ Ivi, pp. 72-73.

La “tensione”, che nel testo mandel’stamiano equivale anche all’“istinto”, “impulso” e “slancio”, è il concetto chiave per l’interpretazione mandel’stamiana della metafora dantesca. Secondo il poeta russo, “Nel poema la creazione di forme va al di là di qualsiasi nostro concetto di invenzione o composizione. È di gran lunga più giusto riconoscere come suo principio-guida l’istinto”⁵⁵ che è un “istinto creatore di forme con il quale Dante accumula e fa slittare le sue terzine”.⁵⁶ Nella conclusione del saggio Mandel’stam scrive che “Nel parlare di Dante, è più giusto riferirsi alla creazione degli slanci, anziché alla creazione delle forme. [...] Una scienza che abbia per tema Dante punterà [...] allo studio del rapporto fra slancio e testo”.⁵⁷ Con questa frase l’autore chiude il cerchio logico dell’opera che si apre con la seguente affermazione:

“Il discorso poetico è un processo incrociato, e si compone di due specie di suono: la prima di esse è il cambiamento – che noi possiamo udire e percepire – degli strumenti stessi del discorso poetico, emersi strada facendo nello slancio del discorso; la seconda è il discorso vero e proprio, ossia l’attività che, sul piano dell’intonazione e della fonetica, viene svolta da tali strumenti.”⁵⁸

Secondo l’autore del saggio, gli strumenti fonetici, grammaticali e stilistici del discorso poetico nascono in uno “slancio” e si sostituiscono a vicenda, comparso e scomparso all’infinito; questa loro evoluzione dinamica costituisce la natura stessa del testo.⁵⁹ Lo “slancio” è forza creatrice primaria della poesia, mentre le cosiddette ‘immagini’ sono diverse forme della materia poetica in potenza ‘attualizzate’, ossia organizzate, da questo slancio. Il ruolo più importante in tale processo dinamico appartiene alle metafore e similitudini, dal momento che le

⁵⁵ Ivi, p. 71.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 151-152.

⁵⁸ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁹ Ivi, p. 130.

similitudini per Mandel'stam “coincidono con gli slanci”,⁶⁰ sono “degli slanci articolati”,⁶¹ e la metafora “solleva all’altezza dello slancio articolato i colori vegetali dell’essere”.⁶²

Le fonti di queste tesi mandel'stamiane si possono rintracciare nell’*Evoluzione creatrice* di Henri Bergson,⁶³ le influenze bergsoniane nelle opere di Mandel'stam sono state in parte descritte dagli studiosi ma andrebbero approfondite ulteriormente.⁶⁴ L’“istinto” e lo “slancio” sono in realtà ‘parole rubate’ dal poeta russo al filosofo francese.⁶⁵ La filosofia dell’evoluzione di Bergson rappresenta la vita nel mondo come un flusso di energia che nasce “a un dato momento, in determinati punti dello spazio”⁶⁶ e che, espandendosi nell’universo della materia, la organizza, attraversa i corpi animali e si divide tra le specie, senza perdere nulla della sua forza,

⁶⁰ Ivi, p. 114.

⁶¹ Ivi, p. 148.

⁶² Ivi, pp. 130-131.

⁶³ Il fatto che Mandel'stam abbia letto Bergson è direttamente testimoniato dalla moglie, cfr. N. Mandel'stam, *O biblioteke O.É. Mandel'stama i ego čitatel'skih pristrastijah. Zametki. Avtograf. 1940-e-1950-e gody*, f. 3145, op. 1, ed. chr. 687, 6 ll., RGALI; il poeta ha anche avuto modo di frequentare le lezioni del filosofo a Parigi nel 1907, anno in cui è uscita *L'evoluzione creatrice*, cfr. V. B. Mikuševič, *Osip Mandel'stam i mirovaja kul'tura*, cit., p. 20. La ricezione di Bergson da parte di Mandel'stam è citata tra le più significative nella Russia del primo Novecento da Irina Blaubeberg, cfr. I. Blaubeberg, *Anri Bergson*, Moskva, Progress-tradicija, 2003, pp. 371-372.

⁶⁴ Si vedano A. Févr Djupégr, *Toska po edinstvu: o vlijanii Bergsona na rannego Mandel'stama*, in “Russian Literature”, XLII, 1997, pp. 137-151; Ju. Levin, *Zametki k razgovoru o Dante*, in Id., *Izbrannye trudy. Poétika. Semiotika*, Moskva, Škola Jazyki russkoj kul'tury, 1998, pp. 142-153; P. Sun Jun, *Organičeskaja poétika Osipa Mandel'stama*, Sankt-Peterburg, Puškinskij dom, 2008, in part. pp. 73-91.

⁶⁵ Cfr. P. Sun Jun, *Organičeskaja poétika Osipa Mandel'stama*, cit., p. 83. La studiosa sostiene che Mandel'stam sostituisca il concetto di “intuizione” di Bergson con il concetto di “istinto”, ma non è esattamente così, poiché anche in Bergson l’istinto è correlato con lo slancio vitale (“élan vital”) ed è comune a tutti gli esseri viventi, mentre l’intuizione è un “istinto divenuto disinteressato, cosciente di sé stesso, capace di riflettere sul suo oggetto e di estenderlo all’infinito”, e come tale può essere sperimentata soltanto dall’uomo. Possiamo dire che Mandel'stam prenda in prestito da Bergson anche il concetto di “istinto”. Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di M. Acerra, Milano, BUR Rizzoli, 2018, p. 173.

⁶⁶ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 33.

anzi intensificandosi mano a mano che avanza.⁶⁷ In questo suo movimento l'energia attualizza la materia del mondo animato in molteplici forme organiche, ma ogni organismo, ogni forma non è che "un germoglio che, fatto spuntare dal vecchio germe, lavora per continuarsi in un germe nuovo".⁶⁸ L'essenziale della vita non è dunque la forma creata in sé bensì la continuità infinita del processo creativo. Da un unico centro di energia scaturisce "uno 'slancio originario' della vita"⁶⁹ che è forza motrice dell'energia evolutiva.⁷⁰ L'istinto negli organismi viventi è solo una forma di questo slancio mantenuto dagli individui, poiché l'istinto "non fa che continuare il lavoro con il quale la vita organizza la materia".⁷¹ Nonostante le palesi influenze neoplatoniche che si possono rintracciare in questo discorso, il pensatore francese si discosta dal neoplatonismo plotiniano poiché, mentre il primo tende a contemplare la perfezione nell'Uno anziché nella moltitudine, la filosofia di Bergson afferma il valore della varietà delle forme create che si espandono nel tempo e nello spazio.⁷² Il processo evolutivo, secondo Bergson, si schiude a forma di fascio, plasmando le nuove forme di vita liberamente, fuori da qualsiasi condizionamento causale o teleologico. Questo processo è inspiegabile in termini razionali, poiché il nostro intelletto non è adatto a pensare l'evoluzione creatrice; solo attraverso l'intuizione possiamo conoscere l'essenza del mondo nel suo incessabile divenire.

Nella *Conversazione su Dante* Mandel'stam adopera il sistema concettuale e il procedimento analitico bergsoniano per interpretare un

⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 33-34.

⁶⁸ *Ivi*, p. 34.

⁶⁹ *Ivi*, p. 91.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 163.

⁷² *Ivi*, pp. 298-311; cfr. I. Blauberg, *Predislovie*, in A. Bergson, *Tvorčeskaja évoljucija*, Moskva, Terra-Knižnyj klub-Kanon-Press-C, 2001, p. 19.

testo poetico. Nel suo saggio la “materia poetica”⁷³ (che di per sé “non ha una voce”)⁷⁴ è trattata alla stregua della materia dell’universo di Bergson, e le “forme” poetiche di Dante appaiono concettualmente analoghe alle forme di vita nell’*Evoluzione creatrice*. L’autore russo è avvantaggiato nel tracciare quest’analogia concettuale poiché lo stesso Bergson, spiegando l’opera creativa dello slancio vitale, paragona il contatto che la vita ha con la materia a quello che l’ispirazione poetica ha con gli elementi singoli di un poema:

“[...] attraverso le parole, i versi e le strofe, corre l’ispirazione unica che è il tutto della poesia. Così, fra gli individui separati, la vita circola ancora: ovunque, la tendenza a individuarsi è combattuta e nello stesso tempo completata da una tendenza antagonista e complementare ad associarsi.”⁷⁵

L’unico punto da cui scaturisce, in varie direzioni, il flusso della vita bergsoniano nel saggio di Mandel’stam è per analogia l’“energia semantica interna”⁷⁶ alla parola. La parola risulta essere quel “fascio” che genera la ricchezza insieme fonica e semantica delle metafore dell’universo poetico dantesco:

“Ogni parola è un fascio di significati, e un significato affiora da esso per irradiarsi in varie direzioni, senza mai convergere in un solo punto ufficiale. [...] I cicli semantici dei canti danteschi sono costruiti in modo che uno potrebbe cominciare, poniamo, con mēd [‘miele’] e finire con med’ [‘rame’], un altro cominciare con laj, [‘latrato’] e finire con lēd [‘ghiaccio’].”⁷⁷

Dal momento che nella filosofia bergsoniana la moltiplicazione delle forme è un processo continuo, essa avviene all’interno di una “durata”, ossia “fluidità” temporale, che per il filosofo francese è sinonimo

⁷³ O. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 151.

⁷⁴ Ivi.

⁷⁵ H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, cit., pp. 247-248.

⁷⁶ L. Pinskiĭ, *Poétika Dante v osveščanii poéta*, cit., p. 378.

⁷⁷ O. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 67.

dell’universo.⁷⁸ In questo processo ciascun “essere vivente è soprattutto un punto di passaggio, e [...] l’essenza della vita consiste nel movimento che la trasmette”.⁷⁹ La durata, secondo Bergson, viene caratterizzata, anziché da un susseguirsi di fatti meccanico (paragonato da lui alla sequenza meccanica dei fotogrammi nel cinematografo), da un “continuo avanzare del passato che rode il futuro e che si gonfia mano a mano che avanza”.⁸⁰ Per il filosofo, l’evoluzione del mondo può essere concepita nella sua essenza solo se la si immagina come un divenire di molteplici forme di vita che si compenetrano tra di loro. In questa compenetrazione il presente in cui si svolge l’evoluzione mantiene la memoria del passato e nasconde in se stesso i semi del futuro, similmente agli stati d’animo che si compenetrano nella coscienza umana.

Per Mandel’štam la durata temporale e la compenetrazione dei tempi all’interno del discorso poetico sono caratteristiche strutturali della metafora dantesca. Così, la citazione della complessa similitudine dell’*Inferno*, XXVI, 25-42 (riportata sopra) viene introdotta da questo ragionamento:

“A volte Dante sa descrivere un evento in modo tale che di esso non rimane assolutamente nulla. Per far ciò egli usa un procedimento che vorrei chiamare metafora eraclitea, la quale sottolinea con tale forza la transitorietà del fenomeno e lo cancella con tali svolazzi, che alla pura contemplazione, dopo che la metafora ha fatto la sua parte, non resta in sostanza di che alimentarsi.”⁸¹

Qui Mandel’štam applica il principio di Bergson (“ogni essere vivente è un punto di passaggio”) all’analisi del tropo; ogni fenomeno della

⁷⁸ “L’universo, nel suo complesso, è durata; e ‘durata’ significa invenzione, creazione di forme, elaborazione continua dell’assolutamente nuovo”. Cfr. M. Acerra, *Introduzione*, in H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, cit., p. VIII.

⁷⁹ Ivi, pp. 128-129.

⁸⁰ Ivi, p. 14.

⁸¹ O. Mandel’štam, *Conversazione su Dante*, cit., pp. 90-91.

realtà ‘descritto’ nella similitudine dantesca è solo un punto transitorio cancellato da nuove immagini prodotte per associazione e non ha alcun valore se preso separatamente dal proprio sintagma. La parola tradotta da Rosanna Giaquinta come “transitorietà” è in originale *tekučest*, letteralmente ‘fluidità’, che corrisponde alla “fluidità” bergsoniana.⁸² La metafora “eraclitea”, funzionale alla rappresentazione del mondo nella sua fluidità, è quella che caratterizza di più il poema dantesco nella lettura di Mandel’štam.

Più avanti egli torna ancora alla struttura ‘temporale’ della metafora affermando che “in Dante la metafora designi l’immobilità del tempo storico. La sua esile radice non sta nell’avverbio ‘come’, ma nell’avverbio ‘quando’. Il ‘quando’ dantesco ha il timbro di un ‘come’”.⁸³ Ma nell’originale non è *nepodvižnost’* (“immobilità”) bensì *stojanie*,⁸⁴ un sostantivo derivato dal verbo *stojat’*, che sembra rispecchiare l’idea bergsoniana del flusso temporale. La contemplazione del flusso nella sua realtà dinamica viene resa possibile dalla metafora che lo coglie e lo raffigura nella sua integrità. Al fine di illustrare meglio il funzionamento del linguaggio poetico dantesco Mandel’štam riporta la citazione del seguente brano:

“Immaginate, dunque, che in un organo, mentre canta e mugghia, siano entrati, come in una casa dall’uscio socchiuso, e vi abbiano trovato nascondiglio il patriarca Abramo e il re Davide, tutto Israele, con Isacco, Giacobbe e l’intero parentado, e quella Rachele per il cui amore Giacobbe sostenne tante prove.

E v’erano entrati, ancora prima di lui, il nostro proavo Adamo col figlio Abele, e il vegliardo Noè, e Mosè, che legiferò e alle leggi fu sottomesso...

‘Trasseci l’ombra del primo parente,
D’Abel suo figlio, e quella di Noè,

⁸² Id., *Razgovor o Dante*, cit., p. 176.

⁸³ Id., *Conversazione su Dante*, cit., p. 145. Non a caso, dunque, Mandel’štam rende l’inizio della similitudine dell’*Inferno* XXVI, 25-42 con la parola “quando”.

⁸⁴ Id., *Razgovor o Dante*, cit., p. 199.

Di Moisè legista e ubbidiente;
 Abraam patriarca, e David re,
 Israel con lo padre, e co' suoi nati,
 E con Rachele, per cui tanto fe'...'
 (*Inferno*, IV, 55-60)

Dopodiché l'organo acquista la capacità di muoversi – tutte le sue canne e i suoi mantici sono presi da una straordinaria agitazione, e all'improvviso, scatenandosi e andando su tutte le furie, comincia a indietreggiare.

Se le sale dell'Ermitage all'improvviso dessero fuori di matto, se i quadri di tutte le scuole e di tutti i grandi pittori all'improvviso si staccassero dai chiodi, penetrassero l'uno nell'altro, si mischiassero fra loro e riempissero di urla futuriste e di una furiosa eccitazione cromatica l'aria che odora di chiuso, ne deriverebbe qualcosa di simile alla *Commedia* dantesca.”⁸⁵

L'elenco di profeti e giusti dell'Antico Testamento viene usato da Mandel'stam come strumento metaforico per dimostrare che nel mondo della *Commedia* è possibile la compenetrazione delle epoche storiche e delle immagini del mondo più svariate:

“Congiungendo l'incongiungibile, Dante ha modificato la struttura del tempo storico, ed è successo forse anche il contrario: egli è stato costretto a gettarsi sulla glossolalia dei fatti, sul sincronismo di avvenimenti, nomi e tradizioni lacerati dai secoli, proprio perché sentiva i sovratoni, le armoniche del tempo.”⁸⁶

In questo brano viene enfatizzata la potenza del linguaggio dantesco che cambia la struttura del tempo storico all'interno del discorso poetico. Eppure questo cambiamento non è pura finzione; il poeta, secondo Mandel'stam, intuisce il flusso del tempo nella realtà esterna al testo, e riesce a cogliere e a mostrarci questo flusso attraverso la metafora. Il valore gnoseologico e ontologico di quest'ultima viene enfatizzato con una forza ancora maggiore nelle bozze della *Conversazione*:

“Io confronto, dunque esisto, avrebbe potuto dire Dante. Egli fu il Cartesio della metafora. Poiché per la nostra coscienza (ne abbiamo forse un'altra?) solo attraverso la

⁸⁵ Id., *Conversazione su Dante*, cit., pp. 146-147.

⁸⁶ Ivi, p. 144.

metafora si rivela la materia, poiché l'essere non esiste fuori dal paragone, poiché lo stesso essere è paragone.”⁸⁷

Queste parole sembrano rievocare il modello del pensiero medievale, con il suo procedimento analogico, dove ogni fenomeno può essere espresso nei termini di un altro fenomeno,⁸⁸ se non fosse che nella lettura mandel'stamiana della *Commedia* non c'è spazio per l'allegorismo o il simbolismo. Il saggio confuta il mito sulla metafora di Dante come modo di descrivere le realtà trascendentali. L'unica funzione della metafora è, secondo il poeta russo, attualizzare le molteplici potenze della parola poetica attraverso la sua contestualizzazione. Le catene di associazioni semantiche, che si formano spontaneamente e incessantemente e si compenetrano a vicenda nel linguaggio poetico dantesco risultano uno specchio della realtà dell'essere nel suo continuo divenire, ossia nella sua durata temporale. In tal modo, i brani della *Commedia* da oggetto del commento si trasformano nel saggio in strumenti di illustrazione delle idee mandel'stamiane sul valore del paragone che costituisce per lui il principio essenziale sia della poesia che dell'esistenza.

⁸⁷ Id., *Razgovor o Dante. Iz černovikov*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, cit., vol. 2, p. 459.

⁸⁸ Cfr. M. Corti, *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, cit., pp. 11-20.



GIUSEPPINA GIULIANO

UNDICI SONETTI PER UNA SUITE. MICHELANGELO E ŠOSTAKOVIČ

1. I “Sonetti” di Michelangelo come ipertesto

Alla *Suite per basso e pianoforte su versi di Michelangelo* (op. 145, 1974), e alla sua ‘traduzione’ in *Suite per basso e orchestra* (op. 145a, 1975),¹ composte in occasione del cinquecentenario della nascita di Michelangelo (1475-1564), sono dedicati vari studi incentrati soprattutto sul ruolo dei cicli vocali nella vasta produzione musicale di Dmitrij Šostakovič.²

¹ D. Šostakovič, *Novoe sobranie sočinenij. T. 90. Sjuita na slova Mikelandželo Buonarroti. Dlja basa i fortepiano, soč. 145. Sjuita na slova Mikelandželo Buonarroti. Dlja basa i simfoničeskogo orkestra, soč. 145a*, Moskva, DSCH, 2014. Il titolo varia spesso da “stichi” (versi) a “slova” (parole) e “sonety” (sonetti).

² Cfr. M. Aranovskij, *Veka svjazujuščaja nit’ (o sjuite dlja basa i fortepiano “Sonety Mikelandželo” D. Šostakoviča)*, in Id., *Novaja žizn’ tradicii v sovetskoj muzyke*, Moskva, Muzyka, 1989, pp. 207-273; A. N. Dmitriev, *Sjuita na stichi Mikelandželo Buonarroti dlja basa i fortepiano Dmitrija Šostakoviča*, in Id., *Issledovanija. Stat’i. Nabljudenija*, Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1989, pp. 71-86; M. S. Jareško, *Problemy interpretacii kamerno-vokal’nogo tvorčestva D. D. Šostakoviča*, Dissertacija, Moskva, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. Čajkovskogo, 2000; A.

L'idea di scrivere un'opera dedicata a Michelangelo era venuta al compositore nell'estate del 1974 parlando con alcuni musicisti sovietici appena tornati dall'Italia. Ispirato dai loro racconti sui festeggiamenti tributati in patria allo scultore, Šostakovič si procura l'unica traduzione allora esistente dei versi dell'artista,³ ossia quella del poeta e traduttore Abram Efros (1888-1954).⁴

Il libro *Mikelandželo. Žizn' i tvorčestvo* (Michelangelo. Vita e opere), pubblicato probabilmente in occasione del quattrocentenario della morte dello scultore, oltre alle traduzioni delle poesie con commento di Efros conteneva lettere, riproduzioni delle opere scultoree e pittoriche e saggi di critici sovietici. Efros aveva tradotto oltre 100 componimenti (100 su circa 500 poesie scritte dal Michelangelo) alla fine degli anni Trenta, durante il confino a Rostov,⁵ ma il libro da lui concepito all'epoca viene

Kremer, *Vokal'nye cikly D. Šostakoviča kak semiosfera poetičeskogo i muzykal'nogo tekstov*, Dissertacija, Moskva, Rossijskaja akademija muzyki im. Gnesinych, 2003; A. V. Šelomentseva, *Sjuita D. D. Šostakoviča na stichi Mikelandželo i russkaja filsofskaja mysl' XX veka*, in "Problemy muzykal'noj nauki", Vyp. 1 (14), 2014, pp. 80-84; L. Nin, *D. Šostakovič. Sjuita na stichi Mikelandželo Buonarroto dlja basa i fortepiano op. 145: semantičeskij ključ k "polifonii smyslov"*, in "Problemy vzaiemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii praktiki osviti", Vyp. 46, 2017, pp. 258-274; V. O. Petrov, "Vsevlastna smert'!": poslednie proizvedenija Dmitrija Šostakoviča, in "PHILHARMONICA. International Music Journal", VI, 4, 2019, pp. 1-10; Ju. E. Serov, *Avtor i vremena v kamerno-vokal'nom tvorčestve D. D. Šostakoviča*, Dissertacija, Rostov na Donu, Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. S. V. Rachmaninova, 2020.

³ S. Chentova, *D. Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*, Leningrad, Sovetskij kompositor, 1986, t. 2, p. 563.

⁴ *Mikelandželo. Žizn' i tvorčestvo*, vstup. st. V. N. Lazareva, komment. A. M. Efrosa i V. N. Graščenkova, Moskva, Iskusstvo, 1964. Di qui in avanti l'edizione sarà citata come: Efros. La raccolta di traduzioni meriterebbe una trattazione a parte, alla luce delle teorie traduttive degli anni Trenta e del confronto tra il testo edito nel 1964 e le bozze preparatorie conservate nel fondo Efros presso il Reparto Manoscritti della Biblioteca Statale Russa di Mosca (RGB OR f. 589).

⁵ Su di lui si veda in italiano la voce redatta da Cesare De Michelis per l'Enciclopedia Dantesca: http://www.treccani.it/enciclopedia/abram-markovic-efros_%28Enciclopedia-Dantesca%29, oppure in russo le memorie della moglie, critica e traduttrice, Natal'ja Davydovna Efros (nata Gal'perina, 1889-1989): N. Efros, *Abram Markovič Efros. Vospominanija svidetelja mnogich let ego žizni*, Moskva, Novyj Chronograf, 2018.

dato alle stampe postumo, nel 1964. Šostakovič estrapola da questa edizione 14 componimenti: 8 sonetti, un madrigale, 2 quartine accorpate in un unico testo e una quartina di Michelangelo unita a un epigramma di Giovanni Strozzi pure uniti in un testo unico.

Gli 11 componimenti risultati da questo assemblaggio, che Šostakovič prima e i critici dopo comunemente definiscono ‘sonetti’, costituiscono un tipo particolare di metatesto che analizzeremo rifacendoci alle teorie del semiologo Augusto Ponzio.⁶ Lo studioso, muovendosi da alcuni scritti di Umberto Eco e Michail Bachtin, considera il testo di partenza, e soprattutto il testo poetico, come un ‘ipertesto’ da cui possono partire diversi percorsi interpretativi, potenziali reti di segni in cui gli ‘interpreti’, che siano traduttori o semplici lettori, si spostano entro determinati limiti spaziali dialogando non solo e non tanto con l’autore, quanto con il testo stesso e il suo linguaggio, che esiste a prescindere dall’autore.

L’ipertesto come lo intende Augusto Ponzio è dunque svincolato dall’autore e dal percorso interpretativo univoco e lineare da lui predeterminato. L’ipertesto si muove per logica associativa a seconda degli interpreti in funzione di ciò che provoca in loro la lettura, che diventa così una ‘riscrittura’. La logica associativa degli interpreti è possibile grazie agli interpretanti inintenzionali/fortuiti contenuti nel testo e si basa su memoria, curiosità, interessi, inventiva, capacità immaginativa degli interpreti e dal contesto in cui operano. Questo processo di continua riscrittura vale soprattutto per quelle opere letterarie di maggior pregio che hanno la

⁶ Cfr. A. Ponzio, *Testo come ipertesto e traduzione letteraria*, Rimini, Guaraldi, 2005; e Id., *Metodica dell’ipertesto e traduzione letteraria*, in “Studi di Glottodidattica”, I, 3, 2007, pp. 64-76.

capacità di andare “oltre la loro contemporaneità”⁷ arricchendosi con il passare del tempo di nuovi significati.

Si potrebbe aggiungere a questo proposito che anche i termini di arrivo di una traduzione possono diventare essi stessi interpretanti inintenzionali per i successivi lettori/interpreti, e questo è il caso del ciclo di Šostakovič. Al metatesto della suite si arriva, infatti, attraverso l'azione di diversi interpreti: innanzitutto l'autore, Michelangelo, che notoriamente non scriveva per pubblicare; il pronipote Michelangelo il Giovane, primo editore e collettore delle *Rime* nel 1623,⁸ il quale, come scrivono i curatori della più recente edizione critica dell'opera, aveva effettuato “un vero e proprio rifacimento, una sorta di traduzione quanto mai disinvolta atta a sciogliere i nodi contenutistici più intricati”, appianando “tutte le scabrosità stilistiche e linguistiche (per non parlare di scabrosità di altro genere)”;⁹ Cesare Guasti¹⁰ e Carl Frey,¹¹ curatori di due note edizioni, rispettivamente del 1863 e del 1897, dell'opera poetica di Michelangelo, ed entrambi citati da Efros nel suo commento alle traduzioni;¹² Efros, in quanto traduttore e commentatore della prima versione russa; e infine Šostakovič, che ha

⁷ A. Ponzio, *Metodica dell'ipertesto e traduzione letteraria*, cit., p. 66.

⁸ Cfr. *Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo nipote*, Firenze, Appresso i Giunti, 1623. Reprint: *Le Rime di Michelangelo (1623)*, a cura di M. Pieri e L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2006.

⁹ G. Masi e A. Corsaro, *Introduzione. La bellezza, l'anima e le “cose”*: *Michelangelo poeta*, in M. Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano, Bompiani, 2016, p. X. L'edizione sarà di qui in avanti citata come: Corsaro-Masi.

¹⁰ M. Buonarroti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1863. Di qui in avanti: Guasti.

¹¹ M. Buonarroti, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von C. Frey, Berlin, G. Grote, 1897. Di qui in avanti: Frey.

¹² Si può ipotizzare che Efros traducesse confrontando le due edizioni, sebbene nelle note al libro del 1964 i componimenti siano indicati secondo l'ordine di Frey. Sarà possibile affermarlo con più certezza solo dopo aver visionato le bozze preparatorie conservate presso la Biblioteca Statale Russa.

fornito alle poesie di Michelangelo un contesto del tutto nuovo, ossia la propria esistenza e la propria produzione artistica in epoca sovietica.

Ad ispirare Šostakovič è stato molto verosimilmente anche il compositore inglese Benjamin Britten (1913-1976), con cui aveva un rapporto di amicizia ed era in corrispondenza epistolare.¹³ Il 25 dicembre 1966, infatti, nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca¹⁴ Šostakovič aveva ascoltato la suite per voce e pianoforte *Seven Sonnets of Michelangelo* (op. 22), eseguita da Britten stesso e dal tenore Peter Pears (1910-1986), compagno di vita del compositore a cui l'opera, composta nel 1940 negli Stati Uniti, era dedicata.

Nell'opera di Britten i sonetti di Michelangelo, tutti a tema amoroso, erano però cantati nell'originale italiano, e solo nell'edizione a stampa dello spartito era stata resa disponibile la traduzione inglese.¹⁵ Diversa è la strategia artistica messa in atto da Šostakovič:

“Šostakovič dà ai singoli sonetti titoli poetici di ampio respiro: al pari di massime filosofiche uniscono le 11 parti in una forma ciclica unica e compatta (a differenza di Britten, che indica semplicemente la numerazione di ogni sonetto nella fonte originale. Perciò l'opera del compositore inglese può essere eseguita seguendo il principio della miniatura vocale, ogni sonetto è un numero a sé, mentre i ‘Sonetti’ di Šostakovič devono essere eseguiti senz'altro come ciclo unico, come una sinfonia).”¹⁶

¹³ Cfr. B. Britten, *Letters from a Life: the Selected Letters of Benjamin Britten, 1913-1976, Volume VI, 1966-1976*, Woodbridge, The Boydell Press, 2012; C. Pyke, *Benjamin Britten and Russia*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016. Alcune lettere di Šostakovič a Britten sono state tradotte in italiano: cfr. D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp. 384, 422, 430, 431, 441.

¹⁴ D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, cit., p. 398 (Cfr. originale in D. Šostakovič, *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič – Isaaku Glikmanu*, Moskva, DSCH; Sankt-Peterburg, Kompozitor, pp. 223-224). Si veda anche il resoconto del viaggio in Russia: P. Pears, B. Britten, *Moscow Christmas, December 1966*, Colchester, Benham, 1967.

¹⁵ B. Britten, *Seven Sonnets of Michelangelo: op. 22: set to music for tenor voice and piano*, trans. by Elizabeth Mayer and Peter Pears, London-New York, Boosey & Hawkes, 1943.

¹⁶ L. Nin, *D. Šostakovič. Sjuita na stichi Mikelandželo Buonarroto dlja basa i fortepiano op. 145: semantičeskij ključ k “polifonii smyslov”*, cit., p. 264.

Il ciclo si distingue dunque per la stretta coesione interna dei testi scelti e della musica creata da Šostakovič, il quale aveva ridotto il pianoforte al minimo dando risalto appunto alla parola di Michelangelo, mediata (involontariamente) da Efros.

Il 23 agosto 1974 Šostakovič scrive così a Isaak Glikman (1911-2003), all'epoca professore al Conservatorio di Leningrado:

“Dopo il Quindicesimo quartetto ho scritto 11 sonetti su versi di Michelangelo [...] Il libro si intitola *Michelangelo*. Magari ti capita di trovarlo: Edizioni Iskusstvo. Mosca, 1964. Sfogliandolo e guardando le riproduzioni della grande arte michelangelolesca ho trovato alcune sue opere poetiche.”¹⁷

Tornando più volte sul libro e approfondendo sempre di più la figura poliedrica di Michelangelo, la profondità del suo pensiero e “la bellezza e genialità di tutto ciò che aveva fatto uno dei più grandi figli dell'umanità”,¹⁸ probabilmente a Šostakovič non erano sfuggiti alcuni “temi ricorrenti con valore metaforico”, oppure “immagini reiterate” e “riflessioni ossessive” come quella sull' “appressamento della morte”,¹⁹ che in quel periodo della propria vita il compositore sovietico condivideva con l'artista rinascimentale.

Come scrive Sof'ja Chentova nella suite Šostakovič aveva realizzato un autoritratto con quella “implacabile sincerità” provocata dalla “sensazione dell'approssimarsi al finale della vita”,²⁰ e infatti il compositore, da tempo malato, morirà pochi mesi dopo la prima

¹⁷ D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, cit., p. 449 (cfr. l'originale in D. Šostakovič, *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič – Isaaku Glikmanu*, cit., p. 302).

¹⁸ D. Šostakovič *o vremeni i o sebe, 1926-1975*, sost. i predisl. M. Jakovleva, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1980, p. 358.

¹⁹ G. Masi e A. Corsaro, *Introduzione. La bellezza, l'anima e le “cose”*: *Michelangelo poeta*, cit., p. IX.

²⁰ S. Chentova, *D. Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. 2, pp. 563-564.

esecuzione, realizzata nella Sala Piccola della Filarmonica di Leningrado il 23 dicembre 1974 dal pianista Evgenij Šenderovič (1918-1999) e dal basso Evgenij Nesterenko (1938-2021);²¹ questa sarà anche una delle sue ultime apparizioni in pubblico e sicuramente l'ultima nell'ex capitale russa.

Scegliendo dalla raccolta di Efros quei 14 componimenti Šostakovič crea un metatesto autobiografico con una sua fabula e un suo intreccio, partendo da una produzione poetica, come quella di Michelangelo, che era già di per sé composta da poesie d'occasione (soprattutto quelle giovanili precedenti all'esilio volontario a Roma) e da versi che erano parte integrante di scambi epistolari con amici, ai limiti, insomma, dell'“appuntamento diaristico”.²²

2. *La titolatura che modella il testo*

La precisa linea narrativa seguita da Šostakovič è intuibile grazie ai titoli che lui stesso dà alle poesie citando per lo più parole contenute nella traduzione di Efros (cfr. Appendice) e dotando così la suite di un paratesto:²³ *La verità, Mattino, L'amore, La separazione, L'ira, Dante, All'esule, La creazione, La Notte (dialogo), La morte, Immortalità*.²⁴

²¹ La prima esecuzione della versione orchestrale fu invece eseguita da Nesterenko e dalla Grande orchestra sinfonica pansovietica di radio e televisione (oggi Bol'soj simfoničeskij orkestr im. P. I. Čajkovskogo) nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca sotto la direzione del figlio del compositore Maksim Šostakovič il 31 gennaio 1975.

²² G. Costa, *Michelangelo e la stampa. La mancata pubblicazione delle “Rime”*, in “Acme: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano”, LX, 3, 2007, p. 212.

²³ In generale su paratesto e titolatura cfr. G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 55-101. Oltre a quelle di Genette riteniamo utili ai fini della nostra analisi alcune definizioni di Margherita Di Fazio in merito alla titolatura dei testi poetici: “Da un lato, infatti, l'enunciato del titolo è testo esso stesso; dall'altro è parte dell'opera letteraria verso cui esercita una molteplicità di funzioni fra loro correlate”, ossia funzione onomastica, metatestuale, intratestuale e intertestuale (M. Di Fazio, *Dal*

Il compositore stesso, spiegando in un'intervista quanto lo avessero colpito “la profondità delle idee filosofiche, lo straordinario umanismo, i grandi giudizi sull'arte e sull'amore” di Michelangelo, affermerà: “I titoli a canzoni e romanze mi sono permesso di darli io”, ma essi “scaturiscono dal contenuto dei versi”.²⁵

In questo senso anche la parola “sonetti” diventa una sorta di “metatitolo”, perché inserisce gli 11 testi “in una ben determinata tipologia poetica per continuarla o innovarla”.²⁶ È infatti verosimile che, pur sapendo che i componimenti scelti non erano tutti sonetti dal punto di vista formale,²⁷ Šostakovič li definisca così per mettere la propria opera in continuità con quella di Britten.

Il compositore utilizza nei titoli le parole di Efros nonostante non apprezzasse particolarmente le traduzioni, tanto da chiedere al poeta Andrej Voznesenskij (1933-2010) di ritradurre i sonetti:²⁸ “Le traduzioni di A. M. Efros non sono sempre ben riuscite. Tuttavia la somma arte di Michelangelo risplende anche attraverso traduzioni scadenti”.²⁹

titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994, pp. 24 ss.).

²⁴ Si noti che solitamente i titoli dei sonetti vengono tradotti in italiano senza gli articoli. Questo tipo di traduzione ci sembra tuttavia un calco dei titoli originali (nella lingua russa non esistono gli articoli), per cui ci sembra più adeguata la traduzione che proponiamo, che tiene conto del contenuto dei versi e della narrazione messa in atto del compositore.

²⁵ N. V. Luk'janova, *Dmitrij Dmitrievič Šostakovič*, Moskva, Muzyka, 1980, pp. 165-166.

²⁶ M. Di Fazio, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, cit., p. 32.

²⁷ N. V. Luk'janova, *Dmitrij Dmitrievič Šostakovič*, cit., p. 166.

²⁸ Cfr. S. Chentova, *D. Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. 2, pp. 564-570. La traduzione approntata da Voznesenskij non si adattava tuttavia alla musica che era già stata scritta, per cui la suite è sempre stata eseguita in russo nella versione di Efros.

²⁹ D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, cit., p. 450 (Cfr. l'originale in D. Šostakovič, *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič – Isaaku Glikmanu*, cit., p. 302).

Attraverso i titoli e alcune parole e concetti chiave che ricorrono più volte rimandando le une agli altri – ad esempio *gnev* (ira), *lož'* (menzogna), *nagrada* (premio), *istina / pravda* (verità)³⁰ che compaiono fin dal primo componimento in traduzione – Šostakovič delinea la parabola del cammino del poeta e dell'artista a partire da quello che dovrebbe essere il suo ruolo di portatore della Verità nella poesia che funge da prologo al ciclo,³¹ fino alla morte apparente, la morte fisica del decimo componimento, che funge invece da finale. La morte viene preannunciata però già nel trittico amoroso (*Mattino, L'Amore, La Separazione*), quando l'eroe lirico dà l'addio alla donna amata: la suite è infatti dedicata alla terza moglie di Šostakovič Irina Antonovna Supinskaja, che era di circa trent'anni più giovane di lui. Alla morte fisica si contrappone l'Immortalità dell'ultimo componimento, che diventa l'epilogo della storia narrata, immortalità che l'artista guadagna abitando nelle “mille anime” di coloro che lo hanno amato e hanno fruito delle sue opere.

L'apice del ciclo è il sesto componimento dedicato a *Dante*, protagonista fittizio della suite con il quale Michelangelo prima e Šostakovič poi si identificano:

“La voce del compositore si fonde completamente con la voce del poeta [Michelangelo, *GG*]. Si può affermare che dalla polifonia e dalla pluralità di voci dei precedenti cicli vocali Šostakovič arrivi ad un insieme monologico, si percepisce una sola personalità, una sola coscienza, un mondo interiore unitario.”³²

³⁰ Sulla differenza tra i termini e concetti di *istina* e *pravda* nella cultura russa cfr. M. Böhmig, *Alcune considerazioni sui concetti di istina e pravda e la loro rilevanza nel dibattito estetico russo della seconda metà del XIX secolo*, in *Ulica Ševčenko 25, korpus 2. Scritti in onore di Claudia Lasorsa*, a cura di V. Benigni e A. Salacone, Cesena-Roma, Caissa Italia, 2011, pp. 29-40.

³¹ In italiano sulla struttura della suite cfr. V. Voskoboynikov, *Il mio Šostakovič*, in *Dmitrij Šostakovič. Il grande compositore sovietico*, Milano, Mudima, 2019, pp. 458-460. La suddivisione interna dei cicli è trattata in maniera diversa dai diversi critici; a noi sembra tuttavia che sia più giusto parlare di Prologo, Trittico amoroso, Trittico politico, Dittico sull'arte, Finale, Epilogo.

³² S. Chentova, *D. Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. 2, p. 565.

Il sonetto su Dante si trova al centro del trittico politico (*L'ira, Dante, All'esule*) che, nel contesto della 'autobiografia' o 'testamento' di Šostakovič, è la parte della suite che maggiormente si presta ad interpretazioni contrastanti e a volte ambigue, dal momento che Šostakovič non aveva mai lasciato l'URSS, a differenza di Dante che era stato bandito da Firenze e di Michelangelo che aveva scelto l'esilio volontario per sfuggire alla tirannia dei Medici (e, potremmo aggiungere, a differenza di Efros che aveva tradotto le poesie trovandosi al confino).³³

È interessante osservare che anche il dittico sull'arte (*La creazione e La Notte*), nonché il finale *La morte*, hanno in realtà uno sfondo politico, per cui è possibile affermare che nella suite il tema del rapporto tra l'artista e il potere sia preponderante rispetto a quello tra l'artista e l'amore.

3. *Mattino*

Secondo Augusto Ponzio "il significato è uno dei percorsi interpretativi che collegano un interpretato a una serie aperta di interpretanti",³⁴ ma l'interpretato non è sempre la parte fisica, verbale, fonica, a cui poi corrisponde un interpretante, ma viceversa anche

³³ Sul tema dell'esilio cfr. Dž. Džuliano, *Tema izgnanija v russkich perevodach dantovskih sonetov Mikelandželo v XX v.*, in "Studi Slavistici", XVIII, 1, 2021, pp. 175-188. Sul controverso rapporto tra il compositore e il regime sovietico cfr. L. Hakobian, *Šostakovič e il potere sovietico: storia delle relazioni*, in *Dmitrij Šostakovič. Il grande compositore sovietico*, cit., pp. 499-533. Il saggio è la traduzione italiana di un noto scritto di Levon Oganasevič Jakopjan, *Šostakovič i sovetskaja vlast': istorija vzaimotnošesnij*, in *D. D. Šostakovič: pro et contra*, Sankt-Peterburg, RCHGA, 2016, pp. 7-50; riedito in *D. D. Šostakovič v mirovoj kul'ture*, Sankt-Peterburg, RCHGA, 2018, pp. 7-50, risorsa online: <http://russianway.rhga.ru/section/temy/shostakovich-pro-et-contra.html>.

³⁴ A. Ponzio, *Metodica dell'ipertesto e traduzione letteraria*, cit., p. 67.

un'immagine mentale, non verbale, a cui si attribuisce un interpretante fonico.³⁵ Questo è ciò che accade nel particolare procedimento di titolatura delle poesie di Michelangelo messa in atto da Šostakovič che fa subire ai componimenti diversi spostamenti e slittamenti di significato.

Emblematico è il caso del secondo sonetto, *Mattino*. Il titolo russo *Utro*, infatti, può indurre a pensare che la poesia corrisponda più o meno simmetricamente a *Noč'* (*La Notte*), la cui prima quartina è costituita dal noto epigramma di Giovanni Strozzi rivolto all'omonima scultura che Michelangelo aveva realizzato per la tomba di Giuliano de' Medici nella Sacrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze insieme a *L'Alba*, *Il Giorno* e *Il Crepuscolo*.³⁶ Strozzi, ritenendo la statua un esempio di perfezione, poiché fu “da un Angelo scolpita”, la invita a svegliarsi e parlare perché il suo dormire non è che prova del fatto che sia creatura viva e non morta pietra. Nella seconda quartina è la Notte stessa a rispondere, dicendo che non ha alcun interesse a prendere vita perché non vuole né “vedere” né “sentire” il “danno” e la “vergogna” che la circondano.

Il componimento che Šostakovič ha titolato *Utro*, invece, non è il racconto ecfrastico della scultura *L'Alba* (o *L'Aurora*), nonostante *Utro* sia appunto il nome con cui la statua è nota in Russia. Il sonetto di Michelangelo riprende la tradizione dell'invidia per “gli oggetti” che toccano il corpo dell'amata già esistente in Ovidio e Petrarca, e supera questa tradizione mettendo l'accento sul “prolungato godimento” concesso

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 67-68.

³⁶ Šostakovič aveva visitato fuggacemente Firenze nel maggio del 1958 durante un viaggio in Italia e non poteva aver visto l'opera in originale. Tuttavia una riproduzione delle quattro sculture – *L'Alba* e *La Notte* due figure femminili nude, e *Il Giorno* e *Il Crepuscolo* due figure maschili – fa parte della storica collezione di copie di opere del Rinascimento italiano del Museo Puškin di Mosca. Foto in bianco e nero delle quattro sculture originali erano inoltre contenute nel libro *Mikelandželo. Žizn' i tvorčestvo* e commentate da Viktor Lazarev nel saggio introduttivo.

a quegli stessi oggetti (la veste, la ghirlanda, i nastri, la cintura, l'orlo del colletto).³⁷

Il titolo di Šostakovič, che nella traduzione italiana non può che essere *Mattino*, integra la scena del sonetto e rimanda al risveglio e alla vestizione della donna, mentre nel testo italiano di partenza non si fa alcun riferimento al momento preciso della giornata e alle azioni di lei. Il titolo 'modellizza' il testo, perché *Utro* è l'interpretante verbale dato all'immagine non verbale che evidentemente aveva suscitato in Šostakovič la lettura del sonetto. E ciò perché, come afferma lui stesso, i titoli "scaturiscono", fuoriescono dal contenuto dei sonetti, o come fonemi o come immagini.

Šostakovič crea dunque in questo caso un rapporto di "complementarità" tra titolo e testo aggiungendo:

"un elemento fondamentale, necessario per la comprensione e l'interpretazione del testo, la chiave di lettura determinante che fissa in confini ben precisi le emozioni e le situazioni che il componimento esprime."³⁸

Lo spazio semiotico in cui si muovono gli 'interpreti' di Michelangelo ci permette dunque di utilizzare per la sua produzione poetica il termine 'ipertesto', un insieme complesso e stratificato, in cui ogni elemento acquista di volta in volta valenze e sfumature differenti in un "continuo lavoro di spostamento".³⁹

³⁷ Corsaro-Masi, p. 135. Ricordiamo che Efros era stato anche traduttore della prima versione integrale della *Vita Nova* di Dante (Dante Alig'eri, *Novaja žizn'*, per. s ital., vved. i primeč. A. M. Efrosa, Leningrad, Academia, 1934) e di una raccolta di versi di Petrarca (F. Petrarka, *Izbrannaja lirika*, per. s ital. i komment. A. M. Efrosa, Moskva, Goslitizdat, 1953).

³⁸ M. Di Fazio, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, cit., p. 30.

³⁹ Cfr. S. Petrilli, *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, con e a partire da Bachtin*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 295.

La particolarità del ciclo è però determinata dal fatto che Šostakovič, titolando un testo verbale altrui (Michelangelo tradotto da Efros) e amalgamandolo alla musica composta, se ne appropri, di fatto, totalmente.⁴⁰

Questo procedimento diventa ancora più interessante se si pensa che, quando Šenderovič e Nesterenko fecero ascoltare la suite al pubblico italiano per la prima volta al teatro alla Scala il 6 febbraio 1978,⁴¹ nel cartellone i titoli furono tradotti in italiano,⁴² ma le loro sfumature di senso erano ormai legate non tanto alla vita di Michelangelo quanto al sottotesto autobiografico di Šostakovič. Ancora più paradossale in questo senso appare il fatto che gli 11 componimenti così assemblati e modellizzati dalla titolazione siano poi stati cantati da diversi ‘interpreti’ anche nell’originale italiano.

Appendice. I testi dei Sonetti

Riportiamo nella colonna di sinistra i testi nell’edizione di Guasti (1863),⁴³ indicando in nota il riferimento bibliografico insieme a quello delle

⁴⁰ Si parla in genere di “intervento non autoriale” quando un componimento poetico viene titolato non dall’autore ma dal curatore di una raccolta. È il caso, ad esempio, di Cesare Guasti con le *Rime*.

⁴¹ E poco dopo a Roma al teatro Olimpico, cfr. V. Voskoboynikov, *Il mio Šostakovič*, cit., p. 460.

⁴² La locandina dello spettacolo è disponibile sul sito della Cronologica degli spettacoli del teatro: <https://www.teatroallascala.org/archivio/foto.aspx?uid=69faa484-2bfe-43a3-a474->.

⁴³ Nell’edizione di Guasti le poesie sono divise in sezioni a seconda del genere letterario e a volte sono titolate dal curatore.

edizioni di Frey (1897),⁴⁴ di Girardi (1960),⁴⁵ quest'ultima citata dai curatori della raccolta del 1964, e di Corsaro e Masi (2016). Nella colonna di destra riportiamo invece la versione di Efros con i titoli di Šostakovič specificando in nota il riferimento bibliografico all'edizione del 1964.

1.

<i>Signor, se vero è alcun proverbio antico</i>	<i>Истина</i>
Signor, se vero è alcun proverbio antico, questo è ben quel, che Chi può, mai non vuole. Tu hai creduto a favole e parole, e premiato chi è del ver nimico.	Есть истины в реченьях старины, И вот одна: кто может, тот не хочет; Ты внял, Синьор, тому, что ложь стрекочет, И болтуны тобой награждены;
Io sono, e fui già tuo buon servo antico; a te son dato come i raggi al sole; e del mio tempo non t'incresce o duole, e men ti piaccio se più m'affatico.	Я ж – твой слуга: мои труды даны Тебе, как солнцу луч, – хоть и порочит Твой гнев всё то, что пыл мой сделать прочит, И все мои страдания не нужны.
Già sperai ascender per la tuo altezza; e 'l giusto peso, e la potente spada fassi al bisogno, e non la voce d'Ecco.	Я думал, что возьмёт твоё величье Меня к себе не эхом для палат, А лезвием суда и гирей гнева;
Ma 'l cielo è quel ch'ogni virtù disprezza locarla al mondo, se vuol ch'altri vada a prender frutto d'un arbor ch'è secco. ⁴⁶	Но есть к земным заслугам безразличье На небесах, и ждать от них наград – Что ожидать плодов с сухого древа. ⁴⁷

2.

<i>Quanto si gode, lieta e ben contesta</i>	<i>Утпо</i>
Quanto si gode, lieta e ben contesta di fior, sopra' crin d'or d'una, grillanda; che l'altro inanzi l'uno all' altro manda, come ch'il primo sia a bacciar la testa!	Нет радостней весёлого занятия: По злату кос цветам наперебой Соприкасаться с милой головой И лнуть лобзаньем всюду без изъятья!

⁴⁴ Frey non divide i componimenti in sezioni e li indica solo progressivamente con i numeri romani.

⁴⁵ M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960. Di qui in avanti: Girardi.

⁴⁶ Guasti, *Sonetti*, n. III *A Giulio II*, p. 156; Frey, n. III, p. 3; Girardi, n. 6, p. 5; Corsaro-Masi, *Rime comiche, d'occasione e di corrispondenza*, n. 2, p. 260.

⁴⁷ Efros, n. 4, p. 126.

<p>Contenta è tutto il giorno quella vesta che serra 'l petto, e poi par che si spanda; e quel c'oro filato si domanda le guanci, e 'l collo di toccar non resta.</p> <p>Ma più lieto quel nastro par che goda, dorato in punta, con sì fatte sempre, che preme e tocca il petto ch'egli allaccia.</p> <p>E la schietta cintura che s'annoda. Mi par dir seco: qui vo' stringier sempre! Or che farebbon dunche le mie braccia?⁴⁸</p>	<p>И сколько наслаждения для платья Сжимать ей стан и ниспадать волной, И как отраднo сетке золотой Её ланиты заключать в объятия!</p> <p>Ещё нежней нарядной ленты вязь, Блестя узорной вышивкой своею, Смыкается вкруг персей молодых.</p> <p>А чистый пояс, ласково вяжь, Как будто шепчет: «не расстанусь с нею...» О, сколько дела здесь для рук моих!⁴⁹</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3.

<i>Dimmi di grazia, amor, se gli occhi i mei</i>	<i>Любовь</i>
<p>Dimmi di grazia, amor, se gli occhi mei veggono 'l ver della beltà ch'aspiro, o s'io l'ho dentro allor che, dov' io miro, veggio più bello el viso di costei.</p> <p>Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei a torm' ogni mie pace, ond' io m'adiro: Nè vorre' manco un minimo sospiro, nè men ardente foco chiederei.</p> <p>La beltà che tu vedi è ben da quella; ma cresce poi ch'a miglior loco sale, se per gli occhi mortali all'alma corre.</p> <p>Quivi si fa divina, onesta e bella, com' a sè simil vuol cosa immortale: Questa, e non quella, a gli occhi tuo' precorre.⁵⁰</p>	<p>Скажи, Любовь, воистину ли взору Желанная предстала красота, Иль то моя творящая мечта Случайный лик взяла себе в опору?</p> <p>Тебе ль не знать? – Ведь с ним по уговору Ты сна меня лишила. Пусть! Уста Лелеют каждый вздох, и залита Душа огнём, не знающим отпору.</p> <p>Ты истинную видишь красоту, Но блеск её горит, всё разрастаясь, Когда сквозь взор к душе восходит он;</p> <p>Там обретает божью чистоту, Бессмертному творцу уподобляясь, – Вот почему твой взгляд заморожен.⁵¹</p>

4.

<i>Com'arò dunche ardire</i>	<i>Разлука</i>
Com'arò dunche ardire	Дерзну ль, сокровище моё,

⁴⁸ Guasti, *Sonetti*, n. XX, p. 178; Frey, n. VII, p. 6; Girardi, n. 4, p. 4; Corsaro-Masi, *Rime liriche e amorose*, n. 3, p. 135.

⁴⁹ Efros, n. 8, p. 127.

⁵⁰ Guasti, *Sonetti*, n. XXV, p. 183; Frey, n. XXXII, p. 22; Girardi, n. 42, pp. 21-22; Corsaro-Masi, *Rime liriche e amorose*, n. 14, p. 150.

⁵¹ Efros, n. 35, p. 136.

<p>Senza vo' ma', mio ben, tenermi 'n vita, S'io non posso al partir chiedervi aita? Que' singulti, e que' pianti, e que' sospiri Che 'l miser core voi accompagnorno, Madonna, duramente dimostrorno La mia propinqua morte e' miei martiri. Ma se ver è che per assenza mai Mia fedel servitù vadia in obbligo, Il cor lasso con voi, che non è mio.⁵²</p>	<p>Существовать без вас, себе на муку, Раз глухи вы к мольбам смягчить разлуку? Унылым сердцем больше не таю Ни возгласов, ни вздохов, ни рыданий, Чтоб вам явить, мадонна, гнёт страданий И смерть уж недалёкую мою; Но дабы рок потом моё служенье Изгнать из вашей памяти не мог, – Я оставляю сердце вам в залог.⁵³</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.

<i>Qua si fa elmi di calici e spade</i>	<i>Гнев</i>
<p>Qua si fa elmi di calici e spade, e 'l sangue di Cristo si vend' a giumente, e croce e spine son lance e rotelle; e pur da Cristo pazienza cade!</p> <p>Ma non c'arivi più 'n queste contrade, chè n'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle, poscia che a Roma gli vendon la pelle; e èci d'ogni ben chiuso le strade.</p> <p>S' i' ebbi ma' voglia a posseder tesoro, per ciò che qua opera da me è partita, può quel nel manto che Medusa in Mauro.</p> <p>Ma se alto in cielo è povertà gradita, qual fia di nostro stato il gran restauro, s' un altro segno amorza l'altra vita?⁵⁴</p>	<p>Здесь делают из чаш мечи и шлемы И кровь Христову продают на вес; На щит здесь терн, на копьё крест исчез, – Уста ж Христовы терпеливо немы.</p> <p>Пусть Он не сходит в наши Вифлеемы Иль снова брызнет кровью до небес, Затем, что душегубам Рим – что лес, И милосердьё держим на замке мы.</p> <p>Мне не грозят роскошества обузы, Ведь для меня давно уж нет здесь дел; Я Мантии страшусь, как Мавр – Медузы;</p> <p>Но если Бедность славой Бог одел, Какие ж нам тогда готовит узы Под знаменем иным иной удел?⁵⁵</p>

6.

<i>Dal ciel discesce, e col mortal suo, poi</i>	<i>Данте</i>
<p>Dal ciel discesce, e col mortal suo, poi che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio, ritornò vivo a còntemplare Dio, per dar di tutto il vero lume a noi:</p>	<p>Спустившись с неба, в тленной плоти, он Увидел ад, обитель искупленья, И жив предстал для божья лицезренья, И нам поведал все, чем умудрен.</p>

⁵² Guasti, *Madrigali*, n. XXIV, p. 49; Frey, n. XI, p. 9; Girardi n. 12, pp. 7-8; Corsaro-Masi, *Rime liriche e amoroze*, n. 7, p. 139.

⁵³ Efros, n. 12, p. 128.

⁵⁴ Guasti, *Sonetti*, n. IV, p. 157; Frey, n. X, p. 8; Girardi, n. 10, pp. 6-7; Corsaro-Masi, *Rime comiche, d'occasione e di corrispondenza*, n. 3, p. 262.

⁵⁵ Efros, n. 11, p. 128.

<p>Lucente stella, che co' raggi suoi fe chiaro, a torto, el nido ove naqqu' io; nè sare 'l premio tutto 'l mondo rio: Tu sol, che la creasti, esser quel puoi.</p> <p>Di Dante dico, che mal conosciute fur l'opre suo da quel popolo ingrato, che solo a' iusti manca di salute.</p> <p>Fuss' io pur lui! c'a tal fortuna nato, per l'aspro esilio suo, con la virtute, dare' del mondo il più felice stato.⁵⁶</p>	<p>Лучистая звезда, чьим озарен Сияньем край, мне данный для рожденья, - Ей не от мира ждать вознагражденья, Но от тебя, кем мир был сотворен.</p> <p>Я говорю о Данте: не нужны Озlobленной толпе его создання, - Ведь для нее и высший гений мал.</p> <p>Будь я, как он! О, будь мне суждены Его дела и скорбь его изгнания, - Я б лучшей доли в мире не желал!⁵⁷</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

7.

<i>Quante dirne si de' non si può dire</i>	<i>Изгнаннику</i>
<p>Quante dirne si de' non si può dire, chè troppo agli orbi il suo splendor s'accese: Biasmar si può più 'l popol che 'l offese, c'al suo men pregio ogni maggior salire.</p> <p>Questo discese a' mertì del fallire, per l'util nostro, e poi a Dio ascese: E le porte che 'l ciel non gli contese, la patria chiuse al suo giusto desire.</p> <p>Ingrata, dico, e della suo fortuna a suo danno nutrice; ond' è ben segno, c' a' più perfetti abonda di più guai.</p> <p>Fra mille altre ragion sol ha quest' una: Se par non ebbe il suo esilio indegno, simil uom nè maggior non naqqe mai.⁵⁸</p>	<p>Как будто чтим, а все же честь мала. Его величье взор наш ослепило. Что чернь корить за низкое мерило, Когда пуста и наша похвала!</p> <p>Он ради нас сошел в обитель зла; Господне царство лик ему явило; Но дверь, что даже небо не закрыло, Пред алчущим отчизна заперла.</p> <p>Неблагодарная! Себе на горе Ты длила муки сына своего; Так совершенству низость мстит от века,</p> <p>Один пример из тех, которых - море! Как нет подлей изгнания его, Так мир не знал и выше человека.⁵⁹</p>

8.

<i>Se'l mie rozzo martello i duri sassi</i>	<i>Творчество</i>
Se'l mie rozzo martello i duri sassi	Когда скалу мой жесткий молоток

⁵⁶ Guasti, *Sonetti*, n. 1 *Per Dante Alighieri*, p. 153; Frey, n. CIX/37, p. 144; Girardi, n. 248, p. 117; Corsaro-Masi, *Silloge*, n. 37, pp. 62-63.

⁵⁷ Efros, n. 75, p. 166.

⁵⁸ Guasti, *Sonetti*, n. 2 *Per il medesimo*, p. 155; Frey, n. CIX/49, p. 156; Girardi, n. 250, p. 118; Corsaro-Masi, *Silloge*, n. 49, pp. 76-77.

⁵⁹ Efros, n. 77, p. 166.

<p>forma d'uman aspetto or questo o quello, dal ministro, ch'el guida iscorgie e tiello, prendendo il moto, va con gli altrui passi:</p> <p>Ma quel divin, ch'in cielo alberga e stassi, altri, e sè più, col proprio andar fa bello; e se nessun martel senza martello si può far, da quel vivo ogni altro fassi.</p> <p>E perchè 'l colpo è di valor più pieno quant' alza più se stesso alla fucina, sopra 'l mie, questo al ciel n'è gito a volo.</p> <p>Onde a me non finito verrà meno, s' or non gli dà la fabbrica divina aiuto a farlo, c' al mondo era solo.⁶⁰</p>	<p>В обличия людей преобразает, - Без мастера, который направляет Его удар, он делу б не помог,</p> <p>Но божий молот из себя извлек Размах, что миру прелесть сообщает; Все молоты тот молот предвещает, И в нем одном - им всем живой урок.</p> <p>Чем выше взмах руки над наковальной, Тем тяжелей удар: так занесен И надо мной он к высям поднебесным;</p> <p>Мне глыбою коснеть первоначальной, Пока кузнец господень - только он! - Не пособит ударом полновесным.⁶¹</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

9.

<i>La Notte, che tu vedi in sì dolci atti</i> <i>Caro m' è 'l sonno, e più l'esser di sasso</i>	<i>Ночь (диалог)</i>
<p>La Notte, che tu vedi in sì dolci atti dormir, fu da un Angelo scolpita in questo sasso, e perchè dorme ha vita: Destala, se nol credi, e parleratti.⁶²</p> <p>Caro m' è 'l sonno, e più l'esser di sasso, mentre che 'l danno e la vergogna dura: Non veder, non sentir, m' è gran ventura; però non mi destar, deh! parla basso.⁶³</p>	<p><i>Джованни Строщи на „Ночь“</i> <i>Буонаррото:</i> Вот эта Ночь, что так спокойно спит Перед тобою, - Ангела создание. Она из камня, но в ней есть дыханье: Лишь разбуди, - она заговорит.⁶⁴</p> <p><i>Ответ Буонаррото:</i> Мне сладко спать, а пуще - камнем быть, Когда кругом позор и преступленье: Не чувствовать, не видеть - облегченье, Умолкни ж, друг, к чему меня будить?⁶⁵</p>

⁶⁰ Guasti, *Sonetti*, n. LXI *In morte di Vittoria Colonna*, p. 226; Frey, n. CI, p. 106; Girardi n. 46, pp. 23-24; Corsaro-Masi, *Rime liriche e amorose*, n. 16, p. 154;

⁶¹ Efros, n. 38, p. 139.

⁶² Guasti, *Epigrammi ed epitaffi*, n. I *Sopra la Notte del Buonarrotto di Giovanni Strozzi*, p. 3; Frey, n. CIX/16, p. 126; Girardi, citato in *Apparato* p. 403; Corsaro-Masi, *Silloge*, n. 16, p. 32.

⁶³ Guasti, *Epigrammi ed epitaffi*, n. I *Risposta del Buonarrotto*, p. 3; Frey, n. CIX/17, p. 126; Girardi, n. 247, p. 117; Corsaro-Masi, *Silloge*, n. 17, p. 34.

⁶⁴ Efros, n. 67, p. 163.

⁶⁵ Efros, n. 68, p. 163.

10.

<i>Di morte certo, ma non già dell' ora</i>	<i>Смерть</i>
Di morte certo, ma non già dell' ora; la vita è breve, e poco me n'avanza; diletta al senso è non però la stanza a l'alma, che mi priega pur ch' i' mora.	Уж чую смерть, хоть и не зная срока, Я вижу: жизнь все убыстряет шаг, Но телу ещё жалко плотских благ, Душе же смерть желаннее порока.
Il mondo è cieco, e 'l tristo esempio ancora vince e sommerge ogni prefetta usanza; spent' è la luce, e seco ogni baldanza; trionfa il falso, e 'l ver non surge fora.	Мир - в слепоте: постыдного урока Из власти зла не извлекает зрак, Надежды, нет, и все объемлет мрак, И ложь царит, и правда прячет око.
Deh quando fie, Signor, quel che s'aspetta per chi ti crede? ch' ogni troppo indugio tronca la speme, e l' alma fa mortale.	Когда ж. Господь, наступит то, чего Ждут верные тебе? Ослабевает В отсрочках вера, душу давит гнет;
Che val che tanto lume altrui prometta, s' anzi vien morte, e senz' alcun refugio ferma per sempre in che stato altri assale? ⁶⁶	На что нам свет спасенья твоего, Раз смерть быстрее и навсегда являет Нас в срамоте, в которой застаёт? ⁶⁷

11.

<i>Qui vuol mie sorte c'anzi tempo i' dorma Qui son morto creduto; e per conforto</i>	<i>Бессмертие</i>
Qui vuol mie sorte c'anzi tempo i' dorma: Nè son già morto: e ben c' albergo cangi, resto in te vivo, c' or mi vedi e piangi; se l'un nell'altro amante si trasforma. ⁶⁸	Здесь рок послал безвременный мне сон, Но я не мертв, хоть и опущен в землю: Я жив в тебе, чьим сетованьям внемлю, За то, что в друге друг отображен. ⁷⁰
Qui son morto creduto; e per conforto del mondo vissi, e con mille alme in seno di veri amanti: adunche, a venir meno, per tormen' una sola non son morto. ⁶⁹	Я словно б мертв, но миру в утешенье Я тысячами душ живу в сердцах Всех любящих, и, значит, я не прах, И смертное меня не тронет тленье. ⁷¹

⁶⁶ Guasti, *Sonetti*, n. LXIX, p. 237; Frey, n. CLVII, p. 244; Girardi, n. 295, pp. 138-139; Corsaro-Masi, *Rime spirituali e religiose*, n. 14, pp. 312-313.

⁶⁷ Efros, n. 100, p. 178.

⁶⁸ Guasti, *Epigrammi ed Epitaffi*, n. 14, p. 9; Frey, n. LXXIII/16, p. 68; Girardi, n. 194 p. 99, Corsaro-Masi, *Epitaffi per Cecchino Bracci*, n. 16, p. 337.

⁶⁹ Guasti, *Epigrammi ed Epitaffi*, n. 12, p. 9; Frey, n. LXXIII/12, p. 65; Girardi, n. 190, p. 98; Corsaro-Masi, *Epitaffi per Cecchino Bracci*, n. 12, p. 332.

⁷⁰ Efros, n. 16, p. 155.

⁷¹ Efros, n. 12, p. 155.



MICHELA VENDITTI

**GAJTO GAZDANOV:
L'APPROPRIARSI DELLA CITAZIONE**

1. *L'autore*

Gajto Gazdanov (San Pietroburgo 1903 – Monaco 1971) è uno scrittore russo di origine osseta, che si stabilisce a Parigi nel 1923. Contemporaneo di Sirin-Nabokov,¹ egli fa parte della giovane generazione della prima ondata dell'emigrazione russa (1917-1945),² ossia di quegli scrittori che fuggono dalla Rivoluzione e intraprendono la propria carriera artistica all'estero. La generazione più anziana, costituita tra gli altri da Ivan Alekseevič Bunin, Zinaida Nikolaevna Gippius e Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, arrivava invece in Europa con una reputazione letteraria già

¹ Lo scrittore Vladimir Nabokov (1899–1977), emigrato con la famiglia nel 1919, nel periodo europeo assume lo pseudonimo di Sirin, che abbandona quando nel 1940 si stabilisce negli Stati Uniti.

² Accogliamo la definizione temporale della prima ondata dell'emigrazione russa, che comprende anche il periodo di transizione costituito dalla seconda guerra mondiale, come in M. Schrub, *Slovar' psevdonimov russkogo zarubež'ja v Evrope (1917–1945)*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018, p. 9.

consolidata. Una differenza sostanziale, che interessa la nostra argomentazione, contraddistingue la generazione degli anziani da quella dei più giovani: i primi erano convinti che il bolscevismo fosse un fenomeno passeggero e presto sarebbero tornati in patria; concepivano, quindi, l'attività artistica come militante, come un modo per conservare e difendere la cultura russa prerivoluzionaria di cui si consideravano i portatori. I giovani scrittori come Gazdanov, invece, erano estranei a tale concezione, si erano formati o avevano terminato gli studi all'estero, e avevano sviluppato un'idea di letteratura internazionale, accogliendo le nuove correnti artistiche di cui Parigi era l'indiscusso centro negli anni Venti-Trenta. I giovani emigrati, perciò, non si contrapponevano alla letteratura sovietica, né si sentivano investiti da una particolare missione.

A sedici anni Gazdanov decide di allearsi con l'esercito dei volontari bianchi durante la guerra civile e seguirà il percorso meridionale degli emigrati russi della prima ondata passando per Costantinopoli, la Bulgaria e poi approdare a Parigi. Il suo debutto letterario avviene nel 1926, solo tre anni dopo il suo arrivo, con la pubblicazione di un racconto dal titolo *L'albergo dell'avvenire* (*Gostinica grjaduščego*) sulla rivista praghese *Svoimi putjami*. Il successo arriva nel 1930 col romanzo *Una serata da Claire* (*Večer u Kler*), che ottiene subito molte recensioni positive in cui Gazdanov viene indicato come uno dei migliori giovani scrittori emigrati accanto a Vladimir Sirin-Nabokov, fino a quel momento unico genio letterario riconosciuto.

Nel complesso l'opera di Gazdanov³ è costituita da nove romanzi,⁴ più uno incompiuto pubblicato postumo, quarantuno racconti, un romanzo

³ Cfr. M. Venditti, *Il volo sospeso di Gajto Gazdanov. Vita e opere di uno scrittore russo emigrato a Parigi*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

⁴ Dei nove romanzi di Gazdanov sei sono stati tradotti in italiano: *Una serata da Claire* (trad. it. A. Pasquinelli, Como, Ibis, 1996), *Il ritorno del Buddha* (trad. it. di F.

documento sulla resistenza francese, diversi articoli,⁵ recensioni e le trasmissioni condotte a *Radio Liberty*.⁶ A ciò si aggiungono i materiali inediti, soprattutto racconti,⁷ e gli interventi alla loggia massonica russa di Parigi *La Stella del Nord*, di cui solo due editi.⁸

La sua prima produzione narrativa, dall'esordio fino al successo del 1930, è segnata in modo dominante dallo sperimentalismo e dal rimando intertestuale. Soprattutto nella forma breve del racconto, più che nei romanzi, questo procedimento si realizza attraverso l'uso, col tempo sempre più abile e raffinato, della citazione: dall'epigrafe, che orienta la lettura del testo, all'inserimento di un brano esplicitamente legato a un autore e/o a un testo come parte integrante della trama, oppure come caratterizzazione di un personaggio, fino al vero e proprio calco di un titolo. La produzione letteraria successiva, dal 1931 fino alla morte nel 1971, ha un carattere meno sperimentale e le opere pubblicate dopo la guerra sono particolarmente legate all'attività massonica. Gazdanov, infatti, era entrato nella loggia russa di Parigi *La Stella del Nord* nel 1932, ma prima della guerra non aveva partecipato alle sedute in modo assiduo poiché disperatamente occupato a procurarsi i mezzi di sopravvivenza. Dal 1948 in poi, invece, frequenta le riunioni in modo più regolare fino ad

Lepre, Roma, Voland, 2015), *Incontrarsi a Parigi* (in realtà *Il risveglio*; trad. it. di M. Diez, Roma, Fazi, 2016), *Strade di notte* (trad. it. di C. Zonghetti, Rovereto, Zandonai 2011; Roma, Fazi, 2017; Roma, Gedi 2018), *Il fantasma di Alexander Wolf* (*Contro il destino*, prima traduzione dall'inglese a cura di L. Bonini, Milano, Periodici Mondadori, 1952; ora trad. it. di F. Lepre, Roma, Voland 2002 e 2014) e *Il volo* (trad. it. di M. Venditti, Milano, Criterion, 2022).

⁵ Due tradotti in italiano: "Note su Edgar Poe, Gogol' e Maupassant" e "La giovane letteratura dell'emigrazione" in M. Venditti, *Il volo sospeso di Gajto Gazdanov. Vita e opere di uno scrittore russo emigrato a Parigi*, cit., pp. 135-151.

⁶ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, v 5 tt., Moskva, Ellis Lak, 2009, t. 3, pp. 359-464. Non tutte le trasmissioni sono state pubblicate, una parte è conservata nell'archivio di *Radio Liberty* a Monaco.

⁷ Ivi, t. 4, pp. 467-586.

⁸ Ivi, t. 3, pp. 685-697.

assumere nel 1961 la massima carica di Maestro Venerabile. Come a matura conferma della importanza dell'uso della citazione nella sua strategia narrativa, due romanzi di questo periodo, *Pellegrini* (*Piligrimy*, 1953-1954) e *Il risveglio* (*Probuždenie*, 1965-66), hanno in epigrafe una frase, che ritorna nei protocolli delle riunioni della loggia, conservati nella *Bibliothèque de France* di Parigi.⁹

Le prime esperienze letterarie costituiscono, quindi, per Gazdanov un vero e proprio laboratorio di scrittura e, spesso, in un solo testo coesistono modelli narrativi differenti, il cui risultato veniva percepito dai lettori e dalla critica come insolito nel panorama letterario della prima emigrazione.

La tendenza alla rielaborazione dei testi altrui in modo esplicito o allusivo è una sorta di scelta programmatica per Gazdanov. In una lettera all'amico Nikita Murav'ev del 1924 lo scrittore dopo aver confessato di non conoscere bene i contemporanei, scrive:

“Il significato della contemporaneità e, in particolare, dell'attuale letteratura russa, consiste nell'intreccio tra la vecchia saggezza, detta con parole nuove e l'ultracontemporanea rivoluzionizzazione della vita e perfino, a volte, con la meccanizzazione. Questo l'avevo capito, forse, in modo sbagliato. Ma l'arrivo di Semichat e di Reznikov,¹⁰ le mie prime conversazioni con loro, la mia rivelata ignoranza mi hanno colpito molto. Tuttavia ne sono contento: adesso so che dopo aver letto la contemporaneità potrò subito scrivere.”¹¹

La sua produzione letteraria prebellica sembra realizzare proprio questo “intreccio” tra la riscrittura della “vecchia saggezza” (classici russi e

⁹ Cfr. M. Venditti, *Ob epigrafach k dvum pozdnim romanam G. Gazdanova*, in *Across Borders: 20th Century Russian Literature and Russian-Jewish Cultural Contacts. Essay in Honor of Vladimir Khazan*, edited by L. Fleishman and F. Poljakov, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 623-630; si veda inoltre Ead., *Il volo sospeso di Gajto Gazdanov. Vita e opere di uno scrittore russo emigrato a Parigi*, cit., pp. 109-131.

¹⁰ B. B. Sosinskij-Semichat (1900-1987), scrittore, e D. G. Reznikov (1904-1970), poeta e critico letterario, sono compagni di ginnasio di Gazdanov, tutti emigrati.

¹¹ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 5, p. 25. Da qui in poi, salvo diversa indicazione, la traduzione è di chi scrive.

francesi) e la profonda trasformazione della modernità attraverso l'uso di testi altrui.

2. Tipologia della citazione

I procedimenti intertestuali adottati da Gazdanov sono sostanzialmente tre:

- 1) la citazione (di un testo, di un autore, di un personaggio; la assunzione del titolo da un'altra opera);
- 2) l'epigrafe (effettiva o fittizia);
- 3) la stilizzazione (consapevole imitazione delle peculiarità dello stile di una scuola o di un autore).¹²

La citazione, in tutte le sue forme, è il procedimento più frequente nella narrativa di Gazdanov. Interessante è l'uso di un titolo altrui, ad esempio, la seconda parte dei *Racconti sul tempo libero* (*Rasskazy o svobodnom vremeni*, 1927), una trilogia dalla composizione complessa, si intitola *Un cuore debole* (*Slaboe serdce*), come il racconto di Fëdor Dostoevskij (1848). In quest'ultimo l'impiegato Vasja impazzisce perché non riesce ad accettare la propria felicità, sentendosi patologicamente inadeguato, un "cuore debole". Gazdanov raccoglie il motivo della follia e della inadeguatezza per definire il proprio tempo e la propria condizione, raffigurando la vita degli emigrati russi della prima ondata nella capitale del percorso di fuga a sud: Costantinopoli. Ogni personaggio è alla ricerca

¹² Per una tipologia della intertestualità si veda M. Schrubá, *Čechovskie reminiscencii v p'esach Akunina, Sorokina, Glovackogo i Memeta (K tipologii intertekstual'nych priemov)*, in "Philologica", IX, 21-23, 2012, pp. 253-255, e più in generale T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.

di una strada verso l'estero e soprattutto di un modo per "conservare sé stesso":

"Noi non dovevamo morire, noi, fresco materiale umano con un enorme bagaglio di ingiurie e di amore per la libertà; noi, germogli, cresciuti dal tizzone bruciato di una rivoluzione così fiammeggiante, così irripetibile, di un falò così grandioso. [...] Ricordo Costantinopoli come un trampolino per il salto in Occidente, nel futuro; [...] ricordo Costantinopoli come la città dei cuori deboli."¹³

L'anno successivo, lo scrittore pubblica *Il drago* (*Drakon*, 1928), stesso titolo di un racconto di E. Zamjatin del 1918, che tratteremo nell'ultimo paragrafo.

L'epigrafe nella prosa gazdanoviana ha una enorme importanza ed è presente nella maggior parte dei suoi testi. Uno degli esperimenti più interessanti è ancora la trilogia dei *Racconti sul tempo libero* in cui si opera una sorta di *mise en abyme* dell'epigrafe stessa: la prima, lunga due pagine, una sorta di prologo, introduce le tre parti del racconto, ognuna, a sua volta, con una nuova epigrafe. La prima è tratta dal saggio *Teoria dell'avventurismo* (*Teorija avantjurizma*) di Asceta, personaggio fittizio che appare nella terza parte. L'avventurismo, è scritto, indica la totale assenza di etica, fenomeno di cui in letteratura si può trovare un parallelo in Byron, Voltaire e Boccaccio, e per la letteratura russa in Isaak Èmmanuilovič Babel'. L'Asceta definisce l'arte come: "la scienza di costruire edifici sulla sabbia. Ciò non è meno assurdo che costruire grattacieli: presto o tardi tutto andrà al diavolo, e, si deve supporre, i grattacieli prima di molto altro".¹⁴ Il principio morale nell'arte, quindi, è del tutto inutile "come troppa soda per il bucato". L'Asceta così conclude:

¹³ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, pp. 530 e 538.

¹⁴ Ivi, p. 522.

“Al contrario, in ogni lavoro che abbia anche un lontano rapporto con l’arte, la categoria del tempo, secondo una delle tesi centrali della teoria da noi esposta, acquisisce un significato davvero speciale. Dal punto di vista grafico questa potrebbe essere rappresentata da una serie di cerchi concentrici. Gli spazi, che sono racchiusi tra ogni coppia di circonferenze consecutive, possono essere trattati come la zona del *tempo libero*.”¹⁵

Segue il primo racconto dal titolo *La rivolta (Bunt)* con una epigrafe in francese tratta da *La pelle di zigrino* di Balzac: “Ma la luce di cui adesso si colorano questi eventi conferisce loro un aspetto nuovo”.¹⁶ Il racconto inizia con queste parole: “Di tutto ciò che mi hanno promesso i libri, ho conservato solo il diritto alla ribellione”. Dalla citazione di un testo immaginario si passa a un testo letterario reale, ma pur sempre fittizio, (Balzac) e poi si ritorna alla finzione (ciò che i libri promettono) per affermare il diritto alla ribellione.

Il terzo tipo di rimando è costituito dalla stilizzazione, l’adozione di uno stile riconoscibile appartenente a una scuola o a un autore. A questo Gazdanov si dedica in particolare nel 1930 in tre racconti: *Biografia (Biografija)* che imita Émile Zola e Guy de Maupassant; *Il prigioniero (Plennik)*, ispirato a Nikolaj Vasil’evič Gogol’; e *L’avventuriero (Avantjurist)*, che segue il modello di Edgar Allan Poe. Nel periodo postbellico Gazdanov ripeterà questo espediente nel 1961, l’anno in cui viene nominato Maestro Venerabile, nel racconto *Consorzio intellettuale (Intellektual’nyj trest)* esilarante vicenda che vede protagonisti quattro improbabili imprenditori che tentano di creare un’impresa ma falliscono miseramente, scritto nello stile di Il’ja Arnol’dovič Il’f e Evgenij Petrovič Petrov, autori di *Le dodici sedie*.

¹⁵ Ivi, p. 523.

¹⁶ H. de Balzac, *La pelle di zigrino*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti, 2017, p. 43.

3. Tre esempi: Puškin, Zamjatin, Poe

Il primo testo che esaminiamo come esempio di appropriazione della citazione e sua elaborazione, è il racconto del 1928 *La compagna Brak* (*Tovarišč Brak*).¹⁷

L'epigrafe riporta i versi di A. Puškin: “Ma, come il vino, la tristezza dei giorni passati / nella mia anima più è vecchia, più è forte” (*Elegia*, 1830). La lirica del poeta romantico, subito riconoscibile al lettore russo, contrappone due stati d'animo: da un lato, la nostalgia per il passato e l'inquietudine per il futuro incerto, dall'altro, il potente e positivo desiderio di vivere, che alla fine prevale. Il racconto di Gazdanov elabora e fa proprie queste emozioni attraverso una rete di strategici rimandi a Puškin in particolare e alla poesia in generale. L'io narrante, un emigrato, ricorda una vicenda che ha luogo in Russia negli anni della guerra civile, ricorda il passato nel proprio paese. Il personaggio del titolo è Tat'jana Brak, il cui cognome significa in russo sia ‘matrimonio’ che ‘difetto’ (nel senso di ‘imperfezione’, ‘pecca’). Il personaggio fatale, il terrorista anarchico Lazar', farà notare a Tat'jana come il suo cognome sia “infausto” e l'appellativo “‘compagna’ Brak suoni paradossale”. Gazdanov carica di senso anche il nome della protagonista, ‘Tat'jana’ come l'eroina del romanzo in versi di Puškin *Evgenij Onegin*. Nel testo scriverà “ci sono dei tipi di donne che riescono a incarnare un'epoca”. Così, il nome della protagonista ha una chiara valenza simbolica, come viene ironicamente indicato nell'*incipit*:

“Mi è sempre sembrato evidente che Tat'jana Brak sarebbe dovuta nascere prima della nostra epoca e in un'altra circostanza storica. Avrebbe vissuto sui morbidi

¹⁷ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, pp. 560-578. Pubblicato per la prima volta sulla rivista *Volja Rossii* (Praga).

letti del diciannovesimo secolo, in carrozze, tirate dai cavalli delle stampe popolari, su ponti di barche con civettuole vele bianche. Lei avrebbe partecipato a molti intrighi, avrebbe avuto un salotto e dei ricchi protettori, e sarebbe morta povera. Ma Tat'jana Brak è comparsa solo nel ventesimo secolo e perciò è vissuta diversamente.”¹⁸

Il personaggio introdotto diventa incarnazione della frattura tra immagine letteraria del passato e realtà del presente rivoluzionario, un oggetto difettoso. L'io narrante insieme a Sojkin, soprannominato il generale, e al suo amico Vila, sono infatuati di Tat'jana, definita l'eroina delle loro fantasie, la quale è figlia illegittima (imperfezione!) di un banchiere ebreo. Nel 1919, nonostante gli avvertimenti degli amici, lei entrerà nel gruppo anarchico del losco Lazar' Raševskij, i cui movimenti ricordano quelli di una scimmia. Egli non piace a nessuno degli amici di Tat'jana, soprattutto al narratore che non gli perdona “la prontezza a sottomettersi all'assurda precisione della dottrina politica”. La fanciulla terrorista partecipa alle cruente espropriazioni compiute dal gruppo, sempre accompagnate da vittime, e quando in città arriva l'Armata Rossa, gli anarchici scappano dirigendosi a sud. I tre amici di Tat'jana decidono di seguirla per proteggerla, ma “ritardano”, commettono un errore temporale, la trovano già morta, fucilata insieme ai suoi compagni dai Rossi e la vendicheranno. Lazar', invece, scampato alla fucilazione, viene catturato dai Bianchi, che lo accusano di spionaggio e lo condannano all'impiccagione. La sera prima dell'esecuzione l'anarchico chiede di poter suonare il piano, “ultimo atto sentimentale”:

“Signor generale, domani mi impiccheranno. – Il generale fece un cenno con la testa. – Vorrei chiedervi un favore. Nel vostro treno c'è un pianoforte a coda, ho sentito che lo suonava qualcuno. Sono un bravo pianista, signor generale, permettetemi di suonare qualcosa domani sera. – Prego, suonate pure, disse il generale. Quando Vila ce lo raccontò, ero seduto con la testa china e mi sforzavo di ricordare qualcosa. E appena

¹⁸ Ivi, p. 560.

Vila terminò di parlare davanti ai miei occhi si presentò una frase di André Chenier: “Au pied de l'échafaud j'essaye encore ma lyre.”¹⁹

Qui troviamo un ulteriore e raffinato rimando a Puškin, che nel 1824 compone l'elegia *Andrej Šen'e*, in cui raffigura la stessa scena, ossia l'ultimo canto della lira del poeta condannato a morte. Il narratore raffigura nel racconto il concretizzarsi della citazione letteraria e il gioco ironico tra elevazione poetica, ispirazione artistica e realtà, mette in risalto la crudezza di quest'ultima. Gazdanov inserisce nella narrazione continui rimandi a tale opposizione: il generale Sojkin, il cui soprannome non corrisponde affatto al grado militare, poiché in realtà è un pacifista:

“In un'idilliaca repubblica dell'umanesimo sarebbe stato un cittadino esemplare. Ma come molti altri, come Tat'jana Brak ad esempio, era capitato in una situazione che non corrispondeva affatto ai suoi gusti innocui.”²⁰

La Russia si distingue dall'Europa, il “non poetico occidente”, proprio per il nesso con la poesia, dove ha origine il ricordo:

“Certo, questo romanticismo scomparve senza lasciare alcuna traccia e, forse, solo Tat'jana Brak avrebbe potuto far risorgere di nuovo davanti a noi questi deserti di poesia, nel cui bianco azzurro non smette di risuonare la musica solenne di quel tempo. Ma Tat'jana Brak purtroppo è morta...”²¹

Il secondo esempio riguarda la appropriazione di un titolo altrui, *Il drago* (1928), lo stesso di un racconto di Evgenij Zamjatin (1918, 1922). Qui il procedimento intertestuale si fa più raffinato e compaiono motivi che ricorreranno nelle opere successive. Se nel racconto precedente lo scrittore dissemina di indizi l'origine della citazione, in questo caso non c'è alcun

¹⁹ Ivi, p. 578. Il poeta francese fu giustiziato sulla ghigliottina durante la Rivoluzione francese nel 1793.

²⁰ Ivi, p. 568.

²¹ *Ibidem*.

riferimento esplicito a Zamjatin. Un confronto tra i due testi, tuttavia, mostra come Gazdanov abbia costruito il suo rimando, la sua allusione implicita.

Il drago di Zamjatin è un racconto breve dallo stile complesso, pieno di metafore e figure retoriche, costruito sui contrasti. Lo scrittore stesso proponeva l'uso di una prosa ellittica, rapida, compressa e densa di immagini. Come gli oggetti personificati in Gogol', il personaggio principale è descritto attraverso i suoi abiti. Il testo di Zamjatin viene composto durante il terribile periodo della guerra civile: in una Pietroburgo gelida preda del delirio, avvolta dalla nebbia, si muovono uomini-drago, ossia i bolscevichi. Un drago con il fucile sul tramvai, un ragazzino a cui il cappotto, il cappello e gli stivali vanno troppo larghi, racconta come ha ucciso un *intelligent*, un nemico del popolo, senza pietà. Poi si scopre che sta nascondendo un passerotto infreddolito, cerca di scaldarlo con l'alito, e passa quindi dal mondo "delirante a quello umano". Mentre lo rianima posa il fucile in terra e il passero vola via: il mondo umano si chiude di scatto, il drago riprende in mano il fucile. *Il drago* di Gazdanov, per i suoi parametri un testo abbastanza breve, narra della solitudine di un emigrato a Parigi preda della indigenza e della fame, che ricorda la propria infanzia. Anche qui c'è un animale, la lucertola d'acqua, che il bambino cattura e porta a casa.

Confrontiamo gli incipit dei due racconti:

"Brutalmente congelata Pietroburgo ardeva e delirava. Era chiaro: invisibili dietro la cortina di nebbia, scricchiolando, strascicandosi, in punta di piedi ecco che si trascinano le colonne gialle e rosse, le guglie e le grate canute. [...] Dal nebbioso mondo delirante venivano a galla nel mondo terrestre uomini-drago, vomitavano nebbia, sentita nel mondo nebbioso come parole, ma qui erano aloni bianchi, rotondi;

venivano a galla e affogavano nella nebbia. E con uno stridio correvano verso l'ignoto via dal mondo terrestre i tranvai.”²²

“Allora vivevo in *via Julie*, a Parigi era inverno, una torbida penombra oscillava nell'aria, le gocce di pioggia risuonavano sulle tegole, – il rumore del tranvai si avvicinava e costringeva i vetri delle finestre a tintinnare e veniva gradualmente inghiottito dalla nebbia e dalla lontananza.”²³

E la conclusione:

“Stridette con i denti e sfrecciò verso l'ignoto, via dal mondo degli uomini, il tranvai.”²⁴

“Il lampione verde dalla strada riluceva sulla mia finestra e nella luminosa penombra dell'inverno risuonavano i tranvai del mattino.”²⁵

L'immagine del 'tranvai' apre e chiude i due racconti che dipingono, sostanzialmente, una realtà delirante. In Zamjatin viene raffigurato il movimento, la breve scena si svolge sulla piattaforma del tranvai, che sfreccia, stride, dondola. Gazdanov, invece, fa muovere solo la mente nel ricordo: la situazione narrativa è statica, è un uomo solo nella sua stanza che lascia libera l'immaginazione. L'autore si concentra sull'esperienza interiore: in primo piano il 'viaggio' immaginario (il tranvai che sfreccia verso l'ignoto), la descrizione dettagliata delle proprie fantasie oniriche, il costante senso di inquietudine. In questo caso, il nesso intertestuale, oltre al titolo, è costituito dalle immagini, rielaborate da Gazdanov e attribuite alla propria condizione interiore. Il racconto di Zamjatin è denso di suoni e riproduce l'orrore e il delirio della rivoluzione. In Gazdanov il luogo dell'inquietudine, che in Zamjatin è l'incognita del futuro, è Parigi, adesso

²² E. Zamjatin, *Ostrovitjane: povesti i rasskazy*, Berlin-Moskva, Pb., Izd. Z.I. Gržebin, 1923, pp. 159-160, Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, 2003, t. 1, pp. 473-474 (cit. a p. 473).

²³ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 587.

²⁴ E. Zamjatin, *Ostrovitjane: povesti i rasskazy*, cit., p. 474.

²⁵ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 591.

situazione di partenza, mentre la Russia rappresenta la memoria di spazi e sensazioni perdute. Gazdanov amplifica nella trama il motivo del delirio: il cupo senso di solitudine e di fame induce il narratore a fantasticare portandolo a volare con l'immaginazione dalla sua stanza di Parigi all'infanzia in Bielorussia, dove il mostro del titolo incarna l'orrore dell'indigenza.

“Eterno ostacolo, che impedisce la fantasia, l'ostacolo dei semplici e forti sensi fisici, era diventato leggero e trasparente, e la magia di questa breve libertà mi aveva di nuovo restituito quella capacità dei viaggi fantastici della immaginazione, che avevo quando ero bambino e che avevo perso quando ero diventato grande. [...] Tutta la vita dai primi agli ultimi anni mi era sempre sembrata concentrata in alcune rappresentazioni, non perché io non sapessi nulla della sua varietà; ma ognuna di queste rappresentazioni ne racchiudeva altre mille, e, ricordandone una subito ricordavo tutte le altre legate ad essa, e vagavo tra loro, per sempre prive di movimento nel mondo reale, l'idea del quale mi era ispirata dalla matematica, e per sempre trattenute nella mia memoria.

Pensavo a come nelle persone nascono le immagini fantastiche e a come mi ero creato l'immagine del drago; ad esso erano legati i prati della Bielorussia, il fiume Svslač, la città di Minsk...”²⁶

L'accento alla concezione del mondo legata alla matematica, materia in cui Gazdanov non aveva mai eccelso, sembra un tributo proprio a Zamjatin.²⁷

Se inizialmente il 'drago' è una creatura del tutto immaginaria, poi si trasforma in un oggetto reale: la lucertola d'acqua. Nella scatola che il bambino aveva portato a casa e messo accanto al letto, delle larve catturate il giorno dopo c'erano solo resti e quella più forte, il drago, era sopravvissuta per vivere un solo giorno. L'immagine del 'drago' resta oscillante tra realtà e immaginazione. Tuttavia il 'tranvai' che chiude il

²⁶ Ivi, p. 588.

²⁷ Cfr. M. Venditti, *Il volo sospeso di Gajto Gazdanov. Vita e opere di uno scrittore russo emigrato a Parigi*, cit., p. 20 e p. 39.

racconto di Gazdanov è un ritorno alla realtà la cui assurdità, la solitudine dell'emigrato, è figlia di quella raffigurata da Zamjatin, la guerra civile.

L'ultimo esempio di citazione è la stilizzazione nel racconto *L'avventuriero* (*Avantjurist*) del 1930, legato, tra l'altro, in modo particolare al *Drago*, di cui abbiamo appena trattato.

Nel 1929, in occasione degli ottanta anni dalla morte di E. A. Poe, Gazdanov pubblica un saggio dal titolo *Note su Edgar Allan Poe, Gogol' e Maupassant*.²⁸ Le pubblicazioni sulla stampa dell'emigrazione che celebravano tale ricorrenza dimostrano quanto poco si conoscesse la biografia dello scrittore statunitense, che viene ricordato secondo la leggendaria mistificazione del poeta maledetto, alcolizzato e delirante.²⁹ L'articolo di Gazdanov si basa su una relazione letta alla associazione letteraria *Kočev'e*, dal titolo simile (*Il sentimento della paura secondo Gogol', Poe e Maupassant*).³⁰ Il saggio contiene una prima formulazione della concezione artistica dello scrittore e numerose osservazioni, che illustrano motivi presenti nei racconti coevi, come *Il drago*. Sulla scia del pensiero del filosofo emigrato L. Šestov, Gazdanov esprime il significato dell'irrazionale nell'arte, che accomuna tutti gli scrittori citati nel titolo.³¹ Šestov, trattando di Dostoevskij e Nietzsche, parla di una "seconda vita" che loro avrebbero vissuto (la malattia e il sottosuolo) più reale della precedente, perché esprime una condizione in cui si accetta la realtà con i suoi orrori, in cui c'è solo tenebra, caos e l'angoscia della morte. Gazdanov propone tale interpretazione nell'ambito dell'arte letteraria. La condizione esistenziale di Poe, Gogol' e Maupassant ha consentito loro di vedere la

²⁸ Ivi, pp. 135-146.

²⁹ *Literaturnaja enciklopedija Russkogo Zarubež'ja 1918-1940. Vsemirnaja literatura i Russkoe Zarubež'e*, Moskva, Rosspen, 2006, p. 316.

³⁰ Cfr. G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 856.

³¹ L. Šestov, *Na vesach Iova*, Parigi, Ymca press, 1929 (*Sulla bilancia di Giobbe*, trad. it. di A. Pescetto, Milano, Adelphi, 1991).

realtà con una “seconda vista”, di cogliere ciò che la ragione non è in grado di spiegare. La definizione dell’arte, perciò, continua Gazdanov, si fonda su questa differente visione del mondo. Da un lato, esiste una diffusa concezione della letteratura che “parla di cose note a tutti, [...] non nel senso della semplicità delle frasi letterarie, ma di quei concetti *semplici, di quelle indubbie “evidenze”, di cui è costituita*”,³² dall’altra, scrive Gazdanov:

“Mi sembra che l’arte diventi autentica quando le riesce di trasmettere la serie di oscillazioni emotive, che costituiscono la storia della vita dell’uomo e per la ricchezza delle quali determina in ogni singolo caso una individualità maggiore o minore. *Il campo delle deduzioni logiche, il gioco infantile della ragione, la cieca schiettezza del ragionamento, la pietrificazione definitiva di regole accettate, scompaiono non appena cominciano ad agire forze di un altro ordine, dell’ordine psichico, oppure, del disordine, delle cose.*”³³

La particolare condizione esistenziale di Poe, Gogol’ e Maupassant, la loro inevitabile solitudine, la costante paura della morte, è alla base della vera creazione letteraria:

“Per attraversare la distanza, che separa l’arte fantastica dal mondo della realtà fattuale, c’è bisogno del particolare acume di certe capacità della visione spirituale: quella malattia che lo stesso Poe definiva “la malattia dell’attenzione concentrata”. (...) Lo scrittore, la cui arte si trova al di fuori della classica percezione razionale, immancabilmente comprende la tragedia della costante solitudine spirituale. Egli vive in un mondo particolare, che ha creato lui stesso, e lo stato di completa estraneità dagli altri uomini è nelle forze solo di pochi, dotati di un’eccezionale capacità di resistenza.”³⁴

³² G. Gazdanov, *Note su Edgar Poe, Gogol’ e Maupassant*, in M. Venditti, *Il volo*, cit., p. 136 (qui e nella citazione successiva i corsivi sono aggiunti da chi scrive).

³³ *Ibidem*. Cfr. L. Šestov, *Sočinenija v dvuch tomach*, Tomsk, Vodolej 1996, t. 1, p. 325-326: “il compito dell’arte non consiste affatto nel sottomettersi a un regolamento o ad una norma, inventati sulle basi di diversi uomini, ma nel rompere le catene che gravano sull’intelletto umano che cerca di svincolarsi verso la libertà”.

³⁴ G. Gazdanov, *Note su Edgar Poe, Gogol’ e Maupassant*, in M. Venditti, *Il volo sospeso di Gajto Gazdanov. Vita e opere di uno scrittore russo emigrato a Parigi*, cit., p. 129.

Sono numerosi i fili che legano questo saggio ai racconti di Gazdanov, di cui sembra essere una sorta di spiegazione o fonte di ispirazione. Consideriamo quello con Edgar Allan Poe, scrittore e uomo, che Gazdanov recepisce attraverso la cultura francese, ossia nella versione di Baudelaire. Nel *Drago*, il narratore afferma:

“Mi succedeva nel conversare con uno sconosciuto di sapere all’improvviso cosa avrebbe detto: ma non quelle frasi semplici che è così facile prevedere, erano invece il più delle volte lunghi e inaspettati periodi, a volte molto complessi.”³⁵

Nelle *Note* tale facoltà è attribuita allo scrittore americano:

“Egli in generale sapeva molte cose: i racconti di alcune donne, sue intime amiche, testimoniano che era terribile parlare con lui: tutto ciò che poteva essere detto gli era già noto; quest’uomo possedeva il dono di un’intuizione eccezionale.”³⁶

Ancora nelle *Note* Gazdanov si sofferma a lungo su Poe e osserva:

“Resta, ad esempio, del tutto ignoto che cosa abbia fatto dal 1826 al 1829; sappiamo solo una cosa: dopo aver vissuto per un periodo in Russia, fu costretto ad abbandonare in fretta Pietroburgo “essendo implicato in un brutto affare estremamente oscuro, dovette trovare riparo dall’ambasciatore americano, il quale gli diede la possibilità di sfuggire alla giustizia e scappare in America”, come afferma Alphonse Séché, uno dei suoi biografi francesi.”³⁷

Il viaggio di Poe in Russia è una delle tante leggende nate attorno all’enigmatico scrittore americano.³⁸ Il racconto di Gazdanov *L’avventuriero* è dedicato proprio a questo episodio ed è narrato nello stile di Poe. Il testo, datato 1930 e conservato nell’archivio Gazdanov presso la

³⁵ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 590.

³⁶ Id., *Note su Edgar Poe, Gogol’ e Maupassant*, in M. Venditti, *Il volo sospeso di Gajto Gazdanov. Vita e opere di uno scrittore russo emigrato a Parigi*, cit., p. 132.

³⁷ Ivi, p. 128.

³⁸ Cfr. J. Grossman Delaney, *Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence*, Würzburg, Jal-Verlag, 1973.

Houghton Library della Harvard University, sembra sia stato pubblicato, sebbene gli studiosi non siano finora riusciti a stabilire il luogo della prima edizione.³⁹

Lo stile di Poe si caratterizza per il linguaggio semplice, colto, per la brevità della narrazione che fa salire la tensione fino al colpo di scena finale. Il reale e l'immaginario si confondono creando un'atmosfera ibrida, imprevedibile. Nel racconto di Gazdanov, infatti, l'azione ha luogo a Pietroburgo, la città in cui “il diavolo stesso accende i lampioni solo per mostrare tutto in un aspetto irrealista”, come ha scritto Gogol'.

Una notte d'inverno Anna Sergeevna, che aveva sempre avuto la confusa sensazione che prima o poi dovesse accaderle qualcosa di speciale, esce da un ballo e sta tornando a casa in carrozza:

“Andava lentamente per la città, c'era silenzio e freddo, e di rado si sentiva come crepitava e risuonava la neve. Il vetturino sedeva come un masso immobile sulla cassetta, il cavallo andava a passo d'uomo; non c'era quasi vento, le strade erano bianche e vuote. Ma ecco che...”⁴⁰

In questa atmosfera surreale avviene l'incontro con uno sconosciuto che poi si rivela essere lo scrittore e poeta Edgar Allan Poe. Anna Sergeevna lo invita a casa sua rispondendo ad un istinto naturale, l'uomo è “straordinariamente bello”, ma ciò che la colpisce è la sua “espressione impercettibilmente anomala, quasi folle, che in modo incomprensibile non ne deturpava il volto classico”.⁴¹ Una volta in casa l'inspiegabile attrazione

³⁹ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 854. Su uno dei quaderni dello scrittore, conservati nell'archivio americano, L. Dienes ha trovato il racconto con il titolo e la nota tra parentesi *Poslednie novosti*, probabile sede della pubblicazione. Cfr. D. Nikolaev, *Obraz avantjurista v proze Gajto Gazdanova*, in *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*, Moskva, Institut mirovoj literatury im. Gor'kogo RAN, 2008, pp. 157-168.

⁴⁰ G. Gazdanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 679.

⁴¹ *Ibidem*.

e fiducia della donna verso lo sconosciuto si intensifica, sente il suo potere, “dal primo sguardo lei aveva notato nel suo volto qualcosa di folle”. Il poeta confessa alla donna la propria eccezionale capacità di percezione: “Io vedo attraverso gli oggetti opachi, sento i suoni del violino nella custodia e il suono di campane invisibili”. L’atmosfera si fa sempre più inquietante, Anna Sergeevna “sente un freddo improvviso”, finché non lo trova come addormentato solo che “nell’angolo sinistro della bocca non era ancora scoppiata una bollicina di schiuma rosa tenero”.

Agli occhi della critica coeva il gioco intertestuale di Gazdanov rendeva la sua prosa ‘strana’, ripetitiva e piena di clichés considerati obsoleti, proprio perché vi si riconosceva qualcosa di noto, ma non il procedimento letterario che lo aveva trasformato. La funzione della citazione, della effettiva riappropriazione della parola altrui, di quella che lo scrittore aveva definito la ‘vecchia saggezza’, consiste inizialmente nella sperimentazione, nella creazione di un vero e proprio laboratorio di scrittura. Gazdanov si misura con i classici, soprattutto russi e francesi, e nel saggio del 1929 individua i suoi primi ispiratori in Poe, Gogol’ e Maupassant. Probabilmente il caleidoscopico uso della citazione nei primi racconti è anche l’effetto del desiderio di colmare la lacuna della propria ‘ignoranza’, come scrive nel 1924, con una convulsa lettura. Con il maturare della sua arte, tuttavia, la citazione nelle sue forme più varie assume una funzione fondante, un procedimento che si avvicina ad un precoce postmodernismo.



MANFRED SCHRUBA

**I RIMANDI A ČECHOV
NEI TITOLI DELLE OPERE DI AKUNIN,
SOROKIN, GŁOWACKI E MAMET**

1. Introduzione

Il punto di partenza delle seguenti riflessioni è la circostanza, in sé accidentale, per cui negli ultimi anni sono state pubblicate opere teatrali, che intertestualmente¹ rimandano in modo evidente ai drammi di Anton Čechov; tali rimandi appaiono, peraltro, in sedi particolarmente evidenti, ossia già *nei titoli delle opere stesse*.

¹ I termini ‘intertestuale’, ‘intertestualità’ si riferiscono di seguito al “concetto descrittivo di un rimando intenzionale, marcato e semanticizzato di un testo a testi di referenza o stili di referenza stabiliti” (“deskriptives Konzept einer intendierten, markierten und semantisierten Anknüpfung eines Textes an bestimmte Referenztexte bzw. Referenzstile”; M. Schruba, *Arten und Funktionen intertextueller Bezüge in den Dramen Stanisław Ignacy Witkiewiczs*, in “Zeitschrift für Slawistik”, L, 2, 2005, p. 162); in altri termini, la presente definizione viene messa a confronto ai concetti normativi post-strutturalisti di intertestualità.

I quattro drammi oggetto della nostra analisi sono nati indipendentemente l'uno dall'altro, e (a prescindere dal chiaro riferimento a Čechov) non sono connessi né geneticamente, né tipologicamente ed appartengono a contesti differenti. Proprio per questo risulterà interessante l'analisi approfondita del rimando a Čechov che li lega, in quanto segno caratteristico anche nella sua diversità. Considerando le differenze tra i drammi e il loro riferimento a Čechov, si impone la necessità di stabilire una tipologia delle strategie intertestuali usate.

La questione centrale non è certo la ricezione di Čechov, poiché è ovvio constatare un interesse da parte degli scrittori drammatici al modello čechoviano. Il punto è piuttosto un altro: il fatto che quattro autori si rivolgano ai testi del drammaturgo russo implica l'esistenza di condizioni di partenza uniformi che consentono di confrontarli proprio da questo punto di vista. Più sono simili le condizioni di partenza, più è limitata l'arbitrarietà delle concordanze e delle discordanze. Nel nostro caso sono ampiamente omogenei non solo gli stessi testi di riferimento, le opere teatrali di Čechov, ma anche il periodo della comparsa delle opere analizzate (all'incirca l'ultimo decennio del secolo scorso), come anche l'appartenenza allo stesso genere letterario. Il fatto che tre dei quattro scrittori contemporanei esaminati appartengano alla cultura slava, contribuisce a fornire le condizioni per un confronto.

Presentiamo gli autori e i loro drammi.

2. *Boris Akunin*

Il dramma *Čajka [Il gabbiano]* di Boris Akunin, pubblicato nel 2000 sulla rivista *Novyj mir*, si riallaccia non solo per il titolo al *Gabbiano* di Čechov. Akunin, nato nel 1956, è uno degli autori russi contemporanei di grande successo. Con tale pseudonimo si nasconde il filologo moscovita

Grigorij Čchartišvili. Egli raggiunge il successo come scrittore soprattutto con i suoi gialli sul detective Èrast Fandorin, diventati bestseller anche all'estero.

I romanzi sono ambientati temporalmente nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento. Un elemento essenziale del successo di Akunin tra i lettori russi può essere individuato nell'effetto della nostalgia, che ottiene non solo attraverso l'ambientazione dell'azione narrativa nella Russia zarista, ma anche la stilizzazione, il basarsi del modo linguistico e narrativo al periodo premoderno della letteratura russa classica. Inoltre, i suoi testi sono colmi di allusioni e riferimenti intertestuali alle opere degli scrittori russi dell'Ottocento, il che per i lettori colti rappresenta un fascino ulteriore nella lettura.²

Elementi di stilizzazione e di gioco letterario si riflettono anche nella "commedia in due atti" di Akunin *Il gabbiano*. Assumendo la metà dell'ultimo atto del modello čechoviano, Akunin accoglie necessariamente anche i protagonisti e la situazione conflittuale, che risulta dalla storia precedente.

Poiché la conoscenza del dramma di Čechov è necessaria per comprendere il dramma di Akunin, ne riassumiamo la trama. Al centro del *Gabbiano* di Čechov ci sono quattro protagonisti: l'attrice Arkadina, suo figlio il giovane scrittore Treplev, l'autore di successo Trigorin e la sedicente attrice Nina Zarečnaja. La trama si svolge nella tenuta del fratello di Arkadina. Treplev ama Nina Zarečnaja, ma lei si è innamorata del compagno di Arkadina, Trigorin, al che Treplev intraprende un tiepido tentativo di suicidio. Dopo due anni tutti si trovano di nuovo nella tenuta. Nel frattempo Trigorin ha avuto una relazione con Nina, ma poi l'ha

² A. Rančin, *Romany B. Akunina i klasičeskaja tradicija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", LXVII, 2004, pp. 235–266.

lasciata ed è tornato con Arkadina; Treplev, che è rimasto a vivere nella tenuta dello zio, ha ottenuto i suoi primi successi come scrittore. Nina gli riappare all'improvviso e il suo amore per lei si riaccende; ma quando si scopre che lei è venuta solo per stare vicina a Trigorin, che ama ancora, il disperato Treplev si spara.

La trama del *Gabbiano* di Akunin inizia a metà dell'ultimo atto del modello: nell'istante della spiegazione tra Nina e Treplev. Akunin accoglie i dialoghi del prototesto e modifica le didascalie, in modo che i dialoghi assumono un tono completamente nuovo. Del discorso tra Treplev e Nina, presentato da Čechov come uno stato d'animo di delusa speranza e di calma disperazione, Akunin rende uno scambio di parole nervoso in un'atmosfera di rabbia, odio, violenza e follia latenti.

La funzione drammatica di tali cambiamenti è motivata dalla diversa interpretazione del dramma di Čechov. Akunin rende il suicidio di Treplev un omicidio. In seguito la trama si sviluppa seguendo le regole di un dramma poliziesco. Bisogna scoprire chi ha commesso il crimine. Il ruolo di detective lo assumerà il medico di famiglia degli inquilini della tenuta, Evgenij Sergeevič Dorn. Un procedimento tipico di Akunin è di non lasciarsi sfuggire la possibilità di produrre un rimando intertestuale tra Dorn ed il protagonista dei suoi gialli Fandorin:

“Dorn. [...] I miei antenati, i von Dorn, si sono trasferiti in Russia già al tempo di Aleksej Michajlovič [1629–1676, zar 1645–1676; M.S.], si sono russificati molto rapidamente e si sono terribilmente moltiplicati. Alcuni sono diventati Fondornov, altri Fandorin, mentre il nostro ramo si è abbreviato semplicemente a Dorn.”³

³ B. Akunin, *Čajka: Komedija v dvuch dejstvijach*, in “Novyj mir”, IV, 2000, p. 50. Ogni traduzione dal russo, se non indicato diversamente, appartiene a chi scrive. Le traduzioni italiane di Čechov si basano sulla edizione A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, Firenze, 1966, a cura di C. Grabher, ma sono state riviste.

Può fornire un esempio del procedimento intertestuale di Akunin con il *Gabbiano* di Čechov il brano seguente, in cui è marcato il passaggio dalla citazione di Čechov alla prosecuzione di Akunin. Čechov fissa il momento del suicidio di Treplev in una didascalia: “*Dietro le quinte, a destra, si sente un colpo di rivoltella; tutti trasaliscono*”.⁴ Akunin qui cambia un dettaglio: “*Si sente un forte scoppio; tutti trasaliscono*” (“*Громкий хлопок; все вздрагивают*”),⁵ continuando poi con la citazione letterale dal *Gabbiano* di Čechov:

“Arkadina (*spaventata*). Che è successo?

Dorn. Niente. Dev’essere scoppiata qualche bottiglia nella mia farmacia da viaggio. Non vi preoccupate. (*Esce dalla porta di destra e torna poco dopo.*) Proprio così. È scoppiata una boccetta d’etere. (*Canticchia.*) “Tutto preso dal tuo incanto, torno qui innanzi a te”...

Arkadina (*sedendosi al tavolo*). Che paura ho avuto. Mi ha ricordato quando... (*Si copre il viso con le mani.*) Mi si è perfino annebbiata la vista...

Dorn (*sfogliando la rivista, a Trigorin*). Qui, due mesi fa è stato pubblicato un articolo... una lettera dall’America, e volevo domandarvi fra l’altro... (*prende Trigorin per la vita e lo conduce vicino alla ribalta*) poichè è una questione che m’interessa molto... (*In tono più basso, a bassa voce.*) Portate via subito Irina Nikolaevna. Il fatto è che Konstantin Gavrilovič si è sparato...”⁶

Con queste parole si conclude il *Gabbiano* di Čechov. Akunin prosegue proprio da questo punto:

“Trigorin (*grida a squarciagola*). A-a-a-!!! No! No-o-o-o!

Arkadina (*si getta verso di lui*). Borja, Boren’ka, che cos’hai! Che cosa ti ha detto?!

Dorn (*sbalordito*). Boris Alekseevič! (*Allarga le braccia.*)

Trigorin (*in singhiozzi*). È morto, è morto! Io... non lo volevo! Giuro!

⁴ A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, cit., p. 1240; A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t., P’esy 1895–1904*, Moskva, Nauka, 1986, vol. XIII, p. 60.

⁵ B. Akunin, *Čajka: Komedija v dvuch dejstvijach*, cit., p. 46.

⁶ *Ibidem*. A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, cit., pp. 1240-1241; A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30*, cit., p. 60.

Arkadina (*lo abbraccia, gli accarezza il volto*). Chi è morto? Calmati, sei irriconoscibile. Ti fa male agitarti, poi non riuscirai a scrivere. (*Voltandosi verso gli altri.*) Boris Aleksevič è così impressionabile.”⁷

Nell'intero primo atto di Akunin si chiarisce lo sviluppo degli eventi. Ha un ruolo essenziale la presunta bottiglia di etere scoppiata, che era stata usata alla fine del *Gabbiano* di Čechov come spiegazione dello sparo della rivoltella per calmare Arkadina. Akunin nel suo dramma fa davvero scoppiare una bottiglia di etere, come manovra diversiva dell'assassino. Così, poiché il momento esatto del delitto non è stato stabilito, nessuno dei presenti ha un alibi e tutti i protagonisti diventano dei sospetti.

Nel secondo atto il crimine viene risolto. Una particolarità compositiva del dramma è costituita dalla sua frantumazione in alternative parallele della trama, come, ad esempio, nel film *Lola rennt [Lola corre]* di Tom Tykwer (1998) o nel racconto *Roads of Destiny [Le strade del destino]* di O. Henry (1909). In ognuna delle sequenze parallele che costituiscono il secondo atto si prova la colpevolezza di un autore del delitto, e così alla fine tutti i protagonisti di Čechov/Akunin, compreso il “detective” Dorn, vengono smascherati come gli assassini di Treplev.

3. Vladimir Sorokin

Vladimir Sorokin, nato nel 1955, è uno dei più noti, ma anche controversi scrittori russi della sua generazione; egli viene considerato uno degli esponenti del postmoderno in Russia. Per la sua predilezione per il nauseabondo e per l'estetica dello choc Sorokin è stato definito dal critico Vjačeslav Kuricyn in modo lapidario un “cantore della merda e del pus”

⁷ B. Akunin, *Čajka: Komediya v dvuch dejstvijach*, cit., p. 46.

(“pevec govna i gnoja”).⁸ Secondo Vladimir Kataev ciò che caratterizza i testi di Sorokin è che “va molto più avanti dei suoi colleghi letterati nella desacralizzazione delle cose sacre del passato recente, nella imperturbabile assurdezza della esistenza in genere, arrivando a ciò attraverso descrizioni scioccanti ed assurde di smembramenti, amputazioni, strangolamenti, schiacciamenti, defecazioni, coprofagie ecc., accumulando un’intera ecatombe di cadaveri, usando copiosamente il lessico osceno”.⁹

Un tipico esempio dello stile di Sorokin è il dramma *Jubilej [Anniversario]*,¹⁰ che appartiene alla tradizione del teatro dell’assurdo. L’autore indica il 1989 come anno della sua composizione. Quest’opera non ha niente a che fare con l’omonima farsa di Čechov; il titolo svolge anche la funzione di rimando generale al Čechov drammaturgo, che, però, nel dramma viene “rielaborato” in diversi significati.

L’azione si svolge nel decimo anniversario di una “fabbrica di čechov-proteina Andrej Sacharov”, una ditta nella quale gli “A. P. Čechov” (al plurale!) vengono rielaborati in “proteine dei classici”. Il direttore tiene un discorso, in cui sottolinea i successi della fabbrica:

“In dieci anni abbiamo rielaborato 17612 A. P. Čechov in un’età da 7 a 86 anni, con un peso complessivo di 881 tonnellate. In totale sono stati prodotti: 350 tonnellate di čechov-proteina liquida, 118 tonnellate di č-p condensata, 78 tonnellate di č-p in polvere [...]”.¹¹

Dopo il discorso viene proiettato un documentario che mostra il processo di produzione della čechov-proteina:

⁸ V. Kuricyn, *Gruppa prodlennoho dnja: [Predislovie]*, in V. Pelevin, *Žizn’ nasekomych: Roman*, Moskva, Vagrius, 1997, p. 12.

⁹ V. B. Kataev, *Igra v oskolki. Sud’by russkoj klassiki v èpochu postmodernizma*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 2002, pp. 216–217.

¹⁰ V. Sorokin, *Sobranie sočinenij v 2 t.*, Moskva, Anbur, 1998, vol. II, pp. 485–497.

¹¹ Ivi, p. 486.

“La macellazione, la scuoiatura e la lavorazione di otto Anton Pavlovič Čechov nell’età di 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 e 72 anni [...]. I lavori vengono eseguiti con elettromacellatori e con seghe elettriche di nuovissima costruzione”.¹²

Viene mostrato, inoltre, il modo in cui si disossano i Čechov e la successiva rielaborazione della carne e delle ossa. In seguito gli attori del “Teatro drammatico di Kaluga” presentano un allestimento di Čechov. Il dramma nel dramma inizia così:

“Il sipario scende e si solleva dopo una decina di minuti. Sulla scena: la terrazza di una casa che dà su un rigoglioso giardino dei ciliegi; nel giardino un’altalena; sulla terrazza un tavolo apparecchiato per la cena, con una lampada accesa nel centro, le sedie, su una delle quali una chitarra. Scende la sera. Si sente che all’interno della casa suonano il pianoforte. Tutta la decorazione, inclusi i minimi dettagli (le mele sul tavolo, le foglie ecc.), è realizzata con le interiora degli A. P. Čechov. Ivanov siede al tavolo e legge un libro. Dal fondo del giardino Nina Zarečnaja va verso di lui in punta di piedi e, giuntagli accanto, batte forte le mani.

NINA. Ma adesso lui è partito insieme alla matrigna. Il cielo rosso, già comincia a salire la luna, io ho incitato (spronato) i cavalli (ride). Ma sono contenta (stringe forte la mano di Ivanov).

IVANOV (leggendo). Bene, più tardi...

NINA. È così... Vedete come fatico a respirare. Tra mezz’ora andrò via, bisogna sbrigarsi. Non è possibile, non è possibile, per carità non mi trattenete. Mio padre non sa che sono qui.

IVANOV. Sto leggendo... dopo...

NINA. Mio padre e sua moglie non mi lasciano venire qui. Dicono che qui c’è la bohème... temono che diventi un’attrice... Invece io mi sento attratta da questo luogo, dal lago come un gabbiano... Il mio cuore è pieno di voi (si guarda intorno).

IVANOV. Non mi disturbate!”¹³

Sono evidenti nel brano appena citato i nessi intertestuali tra Sorokin e Čechov. I passaggi sottolineati sono citazioni letterali dall’opera di Čechov nel suo complesso. Il dramma nel dramma è costituito da ritagli di testi, appartenenti a diversi drammi di Čechov, che si susseguono senza connessione. I frammenti delle didascalie sono tratti da *Ivanov*, *Il giardino dei ciliegi* e *Zio Vanja*, mentre i protagonisti e i pezzi dei dialoghi

¹² *Ibidem.*

¹³ Ivi, p. 489.

provengono da *Ivanov* e dal *Gabbiano*. In seguito vengono usati anche i protagonisti e le repliche da *Zio Vanja*, dal *Giardino dei ciliegi* e dalle *Tre sorelle*. Quindi, se nella fabbrica si produce la čechov-proteina, l'opera teatrale presentata dalla compagnia risulta una specie di čechov-insalata.

A volte incoerenti schegge di dialogo sono interrotte da sequenze di suoni senza senso che vengono urlate:

“VOCE. Attenzione! È l'ora di gridare negli organi interni degli A. P. Čechov.

NINA (si avvicina al tavolo, prende il cuore, si getta in ginocchio, grida nel cuore). Votrobo! Votrobo! Votrobo!

IVANOV (si avvicina al tavolo, prende il fegato, si getta in ginocchio, grida nel fegato). Pašo! Pašo! Pašo! Pašo! Pašo!

Dopo il grido mettono il fegato e il cuore di nuovo sul tavolo”.¹⁴

Che cosa intende Sorokin con questo schiacciare disgustoso ed assurdo di corpi e di testi di Čechov? Lo scrittore deride il culto russo dei classici, la venerazione dei grandi scrittori nazionali; contemporaneamente schernisce la ideologia sovietica delle tonnellate e parodizza il linguaggio legnoso dei funzionari. Tutto ciò va oltre il semplice farsi beffe di quanto è sacro per il suo paese; il testo riflette il rapporto di Sorokin con la tradizione letteraria come tale; per lui la letteratura classica in generale e il classico del moderno Čechov sono superati, sono diventati insopportabili ed insignificanti. Secondo Vladimir Kataev, l'*Anniversario* di Sorokin si può intendere “come una metafora grottesca della dissoluzione, della partecipazione della ‘sostanza Čechov’ nella drammaturgia e nel teatro del nostro tempo”.¹⁵

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ V. B. Kataev, *Igra v oskolki. Sud'by russkoj klassiki v èpochu postmodernizma*, cit., p. 220.

4. Janusz Głowacki

Lo scrittore e drammaturgo Janusz Głowacki (1938–2017) appartiene alla generazione precedente quella degli autori russi esaminati. Nel momento dell'introduzione della legge marziale in Polonia, dicembre 1981, Głowacki si trovava a Londra alla prima del suo dramma *Kopciuch [Cenerentolone]* e non tornò in patria, dal 1983 visse a New York. Negli Stati Uniti ebbe successo con i suoi drammi *Fortynbras się upił [Fortinbras si è ubriacato]* (1990) e *Antygona w Nowym Jorku [Antigone a New York]* (1992). In Italia Głowacki è poco conosciuto, nonostante faccia parte, insieme a Sławomir Mrożek e Tadeusz Różewicz, del gruppo degli scrittori drammatici polacchi contemporanei più importanti. Il critico Jan Kott, per esempio, annoverava l'*Antigone* di Głowacki tra i drammi polacchi più importanti degli ultimi decenni.¹⁶

I drammi di Głowacki si distinguono per uno sguardo sulla realtà sobrio, satirico, a volte anche grottesco. I tratti stilistici sono l'umorismo nero, i colpi di scena, la caratterizzazione precisa dei personaggi attraverso dialoghi concisi ed arguti. L'autore dispone di un'ampia gamma di registri linguistici; spesso si trovano elementi colloquiali e volgarismi. Già i titoli mostrano che l'intertestualità è un fattore costitutivo dei testi. In un'intervista Głowacki disse una volta: "A me piace rimandare a ciò che è stato già scritto: miti, archetipi, favole ecc. [...] Scrivo volentieri sul retro di un testo già scritto".¹⁷

¹⁶ J. Kott, *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*, in "Dialog", X, 1992, p. 155.

¹⁷ Cit. in F. N. Mennemeier, *Janusz Głowacki. Čechovs Melancholie – ins Farcenhafte transponiert*, in: Id., *Das moderne Drama des Auslandes*, Berlin, 2003, p. 406 e E. Makarczyk-Schuster, *Čechovs Schwestern endlich in Moskau angekommen? Čechovs „Drei Schwestern“ und Głowackis „Die vierte Schwester“*, in *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Festschrift für Brigitte Schultze zum 65 Geburtstag*, herausgegeben von F. Göbler, München, Verlag Otto Sagner, 2005, p. 125.

Głowacki ha pubblicato nel 1999 sulla rivista *Dialog* il dramma *Czwarta siostra* [La quarta sorella], il cui titolo rimanda ovviamente alle *Tre sorelle* di Čechov.¹⁸ In un saggio l'autore commenta l'aspetto intertestuale del dramma:

“Il mio nuovo dramma *La quarta sorella* è ovviamente ispirato a Čechov. Non è però né una prosecuzione dell'intreccio né una nuova versione né un pastiche. È solo un'allusione ironica, il tentativo di mostrare qualche passo deprimente che il mondo ha fatto da quando lo vedeva Čechov.”¹⁹

Sintetizziamo la trama del modello di Čechov. Le tre figlie di un generale, Ol'ga, Maša e Irina sono finite insieme al loro fratello Andrej in provincia, dove il padre, ormai morto, era stato trasferito per ragioni di servizio. Moscovite colte, esse soffrono dell'atmosfera insipida della città provinciale e hanno nostalgia, vogliono tornare a Mosca, ma nel corso degli anni possono sempre meno liberarsi dalle costrizioni familiari, emotive, professionali e finanziarie per realizzare le loro concezioni di felicità e di pienezza della vita.

In Głowacki le tre figlie del generale si chiamano Vera, Tanja e Katja. La “quarta sorella” menzionata nel titolo è un ragazzo orfano di dodici anni, Kolja, che svolge nella famiglia la funzione di “domestica tuttofare”. La trama si svolge alla fine degli anni '90 a Mosca. Le linee della trama sviluppano i destini dei protagonisti. Vera ama il suo capo, un politico opportunisto, che la mette incinta e poi l'abbandona. Tanja si innamora di un giovane bandito della casa accanto; prima di sposarsi lui viene ucciso dai gangster della mafia. Katja ama un documentarista americano, che sta girando un film sulle prostitute minorenni in Russia. La parte principale in questo film, che vincerà un Oscar, la recita Kolja

¹⁸ Cfr. J. Głowacki, *Czwarta siostra*, in “Dialog”, X, 1999, pp. 5-49: Id., 5½: *Dramaty*, Warszawa, Świat książki, 2007, pp. 422-531.

¹⁹ Ivi, p. 533.

travestito da ragazza. Questa “quarta sorella” parteciperà alla premiazione degli Oscar negli Stati Uniti; solo il ragazzo riuscirà ad arrivare in America, luogo del desiderio delle tre sorelle postsovietiche.

Il desiderio di un luogo, in cui la vita è realizzata e piena, costituisce uno dei molti paralleli con le *Tre sorelle* di Čechov. Consideriamo questo motivo come esempio di riferimento intertestuale al modello čechoviano. Citiamo due passaggi corrispondenti in Čechov e in Głowacki:

“Ol’ga. [...] Un solo sogno cresce e si rafforza in me ...
Irina. Andare a Mosca. Vendere la casa, liquidare ogni cosa e via a Mosca...
Ol’ga. Sì! A Mosca al più presto.”²⁰

E in Głowacki:

“TANIA: Papà. Chiedi anche tu il visto. Forse ce lo danno, andiamo tutti in America. Dallo zietto, lui ci ...

GENERALE: In America? Neanche sul mio cadavere andrò da mio fratello. Ha disertato. Bisognerebbe fucilarlo.”²¹

La questione dei riferimenti a Čechov nel dramma di Głowacki è stata più volte oggetto di studio.²² È stato stabilito “che l’idea di base di entrambi i drammi e la loro realizzazione sul piano macrostrutturale è quasi identica. La tematica principale del dramma precedente viene posta come base su cui ricalcare le relazioni del dramma successivo”.²³ Ci sono punti in comune nella configurazione dei protagonisti, nella struttura della trama, ma soprattutto nella tematica principale. Głowacki accoglie il contenuto

²⁰ A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, cit., p. 1264.

²¹ J. Głowacki, *5½: Dramaty*, cit., p. 451; cfr. Id., *Czwarta siostra*, cit., p.16.

²² Cfr. F. N. Mennemeier, *Janusz Głowacki. Čechovs Melancholie – ins Farcenhafte transponiert*, cit., pp. 406–411; E. Makarczyk-Schuster, *Čechovs Schwestern endlich in Moskau angekommen? Čechovs „Drei Schwestern“ und Głowackis „Die vierte Schwester“*, cit., pp. 125–137.

²³ Ivi, p. 129.

ideale del dramma di Čechov: le questioni fondamentali della possibilità dell'amore e della felicità, di avere una esistenza che abbia un senso.

5. *David Mamet*

Un altro autore contemporaneo, che ha ripetutamente usato i drammi di Čechov per le proprie rielaborazioni, è il noto scrittore, sceneggiatore e regista statunitense David Mamet, nato nel 1947. Mamet si è occupato di due opere del teatro čechoviano; sulla base dei drammi *Zio Vanja* e *Tre sorelle* sono nate le opere *Uncle Vanya* (1989) e *The Three Sisters* (1991). La loro relazione con i modelli russi nei sottotitoli delle edizioni a stampa di entrambe le opere viene dichiarata come segue: “adapted by David Mamet from a literal translation by Vlada Chernomordik”. L'autore stesso definisce quindi tutte e due le opere come adattamenti dei drammi di Čechov.

Particolarmente interessante per la peculiarità della connessione intertestuale tra il proto-testo e l'elaborazione americana è *Uncle Vanya*;²⁴ il drammaturgo americano ha preso la sua versione dell'opera čechoviana come base per una sceneggiatura filmica, su cui poi Louis Malle nel 1994 ha girato il film *Vanya on 42nd Street*. In questo caso quindi ci sono una serie di opere dal punto di vista intertestuale direttamente collegate tra loro in modo specifico:

- 1) *Djadja Vanja* di Čechov come modello originale;
- 2) una (inedita?) “traduzione letterale” (“literal translation”) dell'originale russo di Chernomordik;
- 3) *Uncle Vanya* di Mamet come “adattamento” di questa traduzione;

²⁴ A. Chekhov, *Uncle Vanya*, adapted by D. Mamet, New York, 1989.

4) la sceneggiatura filmica di Mamet sulla base del proprio “adattamento”;

5) il film *Vanya on 42nd Street* di Louis Malle secondo la sceneggiatura di Mamet.

Nell’ambito della tematica del presente studio ci interessa innanzitutto la relazione dell’“adattamento” di Mamet con il testo čechoviano di partenza.

Il soggetto dell’opera di Čechov resta invariato. Il professore in pensione Serebrjakov si è trasferito con la sua giovane ed attraente moglie Elena e con la figlia del primo matrimonio Sonja, in una residenza di campagna, che apparteneva alla defunta prima moglie. Nella tenuta vivono la suocera Marija Vojnickaja con il figlio Ivan Vojnickij (lo “zio Vanja” di Sonja). Ospite fisso della casa è il medico provinciale Astrov, per cui Sonja ha una infatuazione, ma che si interessa solo alla moglie del professore. Anche Vojnickij è disperatamente innamorato di Elena; lui odia suo marito (e suo cognato) Serebrjakov, perché a causa sua ha rinunciato alla propria carriera ed è rimasto in provincia come amministratore della tenuta; Vojnickij odia Serebrjakov anche perché aveva dovuto finanziarlo per anni con le entrate della tenuta. Quando Serebrjakov propone di vendere la tenuta per migliorare la situazione finanziaria, Vojnickij s’infuria e cerca di ucciderlo sparandogli. A causa di quest’incidente, ma anche per le tensioni erotiche tra Elena ed Astrov, i Serebrjakov abbandonano la tenuta.

Oltre alla trama Mamet accoglie anche tutti i personaggi del modello russo, nonché la struttura formale: dalla suddivisione degli atti fino ai dialoghi. Del tutto identico è anche il significato delle singole repliche.

Le differenze col dramma di Čechov, senza tenere conto della “trasposizione” in un’altra lingua, riguardano esclusivamente il piano della riproduzione stilistica e lessicale. Sporadici passaggi dell’adattamento di Mamet ricordano la tipica tecnica settecentesca dell’“adeguamento ai nostri

costumi”, ad esempio quando i realia russi vengono “americanizzati”; così le “trenta verste” (“tridcat’ verst”) di Čechov²⁵ diventano “twenty miles”²⁶. Gran parte degli interventi sul testo čechoviano è di natura diversa. Un esempio della modalità e della intensità degli interventi su modello originale può essere fornito dal confronto con l’elaborazione di Mamet nel seguente brano, che contiene la caratterizzazione di Serebrjakov da parte di Vojnickij nel primo atto:²⁷

“Astrov. Niente di nuovo?”

Vojnickij. No. Tutto come prima. Io sono lo stesso di prima, forse peggio poiché mi sono impigrito, non faccio nulla e borbotto soltanto, come un vecchietto. La mia vecchia taccola, maman, non fa che cicalare sull’emancipazione della donna; con un piede sta nella fossa e con l’altro cerca nei suoi saggi libri l’alba di una nuova vita.

Astrov. E il professore?

Vojnickij. Il professore, come sempre, dalla mattina fino a notte fonda sta nel suo studio e scrive, “Aguzzando l’ingegno, corrugando la fronte, scriviamo e scriviamo odi, ma non sentiamo mai le lodi né di esse, né di noi”. Povera carta! Farebbe meglio a scrivere la sua autobiografia. Che magnifico soggetto! Un professore in pensione, capisci, un giuggiolone stagionato, un pedante incartapecorito... [...] Da venticinque anni sta rimasticando le idee degli altri sul realismo, il naturalismo e altre simili stupidaggini; da venticinque anni insegna e scrive cose che alle persone intelligenti son note e arcinote e che agli stupidi non interessano affatto; il che vuol dire che da venticinque anni sta travasando il vuoto nel vuoto. E nondimeno, che presunzione! Che superbia! Egli è andato in pensione e nessuno lo conosce, nessuno sa chi sia, il che vuol dire che per venticinque anni ha occupato il posto di un altro. Eppure, guardalo: incede come un semidio!

Astrov. Via, sembra che tu sia invidioso.”²⁸

“Astrov: Tell us something, something *new*...

Ivan Petrovich: Something new, what’s new? Everything is old. Nothing’s changed... I’m the same... no, probably worse, for I have grown *lazy* and *complain all day*. What’s changed...? My Old Crow, my Old Mother’s still prating on of her dear “Rights of Women”, one eye on the grave, the other in her books for the Secret of Life...

Astrov: ...and our Professor...?

²⁵ A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t., P’esy 1895–1904*, cit., p. 69.

²⁶ A. Chekhov, *Uncle Vanya*, cit., p. 10.

²⁷ A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t., P’esy 1895–1904*, cit., p. 67.

²⁸ Id., *Racconti e teatro*, pp. 1243-1244.

Ivan Petrovich: The Professor goes on as before. He sits at his desk all day and half of the night and he writes. “We strain our heart to write our odes the mark of it’s found on our brow, but hear what praise for them or their progenitor? No word.” I pity the paper. (*Pause.*) What is he doing there all day? What is he working on? Why doesn’t he turn to some magnificent subject, like his autobiography, God Forbid. Now, there’s a book: a worked-out academic, a salt cod. A learned Stick... [...] Twenty-five years, he reads the works of others and prattles about *realism, naturalism*, specious nonsense which the clever have long known, and which the stupid *do not care about*. He has been going to a dry well with a broken bucket. And yet what self-importance. What pretension. Living in retirement. Not a living soul knows who he is, or cares; nor is he missed from a position which he held twenty- five years. Eh? For a quarter of a century, this man kept some more worthy man out of a job. Yet *look* at him: he walks on earth like, “Yes, I’m here among you...”.

Astrov: You know, I believe you’re jealous.”²⁹

I cambiamenti riguardano innanzitutto e, in modo comprensibile, le espressioni idiomatiche: i versetti di Vojnickij, con cui deride Serebrjakov, in Mamet sono riprodotti molto liberamente e in prosa. Il modo di dire “*perelivaet iz pustogo v porožnee*” (“sta travasando il vuoto nel vuoto”) viene tradotto “He has been going to a dry well with a broken bucket” (“È andato in un pozzo arido con un secchio rotto”).

In alcuni casi ci sono deviazioni dal modello, anche se sarebbe stata del tutto possibile una traduzione fedele. Ciò si vede chiaramente nel brano, in cui Vojnickij descrive sua madre: “La mia vecchia taccola, maman, non fa che cicalare sull’emancipazione della donna”. Nell’elaborazione di Mamet diventa: “My Old Crow, my Old Mother’s still prating on of her dear ‘Rights of Women’”. In questo caso si notano degli spostamenti semantici. Se Vojnickij in Čechov usa per descrivere la madre l’immagine di una “taccola” (*galka*), che ha una connotazione poetico-folkloristica, Mamet, invece, la sostituisce con quella più negativa di una “vecchia cornacchia” (“Old Crow”); il drammaturgo non usufruisce quindi della possibilità di una traduzione fedele del termine ‘taccola’ (*jackdow*).

²⁹ A. Chekhov, *Uncle Vanya*, cit., pp. 7-9.

L'effetto degli interventi indicati sulla semantica dell'originale russo si potrebbe considerare come un rinnovamento e un'accelerazione del dramma čechoviano. L'impressione di una dinamizzazione del modello si realizza non tanto con le riduzioni, quanto con una certa resa ritmica del flusso di parole e con la limatura dei singoli passaggi, che con una traduzione letterale potrebbero avere un effetto sgradevole. Tali misure di limatura riguardano, da un lato, la sintassi, parzialmente tramite una nuova suddivisione della costruzione della frase, dall'altro, la semantica, tramite la sostituzione di elementi troppo estranei, come i realia e specifiche espressioni metaforiche.

In questo senso si potrebbe parlare di un adattamento o di un adeguamento del modello russo alla scena americana o anglofona. Nel complesso, tuttavia, in *Uncle Vanya* di Mamet non sono presenti licenze artistiche, che vanno oltre i limiti di una traduzione libera del *Djadja Vanja* čechoviano.

6. *Classificazione tipologica dei quattro esempi in esame*

Torniamo alla questione di partenza, ossia alla classificazione tipologica dei procedimenti intertestuali scelti dai quattro autori in esame.

1) Il *Gabbiano* di Akunin si potrebbe definire, con un prestito dall'arte cinematografica, un sequel del *Gabbiano* di Čechov. La poetica del *sequel* si basa sull'assunzione della configurazione dei personaggi, del cronotopo, dei motivi centrali e dei tratti stilistici del modello (proprio od estraneo); in uno stesso ambiente si svolge una trama nuova. Il sequel è una strategia intertestuale diffusa. Si pensi, ad esempio, alle serie di romanzi gialli con la figura dello stesso detective, a partire dai romanzi con Sherlock Holmes di Conan Doyle. Spesso si trovano anche sequel basati su modelli altrui; in questo caso a volte si sfiora il confine del plagio e della

mistificazione; i titoli di successo attirano imitatori, alle opere dei classici incomplete viene inserita una fine, ecc. Il sequel come procedimento intertestuale è caratteristico della letteratura popolare: si continua di solito ciò che ha avuto un successo di pubblico.

Allo stesso tempo l'opera di Akunin contiene elementi della *contraffazione*. Tradizionalmente tale termine indica la trasformazione non-parodistica di un canto secolare in uno sacro o, più raramente, di un canto sacro in uno secolare, con una “estesa conservazione dei motivi, delle immagini e delle parole in rima [weitgehender Erhaltung der Motive, Bilder und Reimwörter]”.³⁰ Appare, però, sensato non legare i tratti distintivi di tale strategia intertestuale a generi e ambiti tematici concreti; così, la rielaborazione di un modello simile all'originale con la modifica dello sfondo significativo si potrebbe definire una contraffazione.³¹

2) L'*Anniversario* di Sorokin, invece, presenta un'altra strategia intertestuale, che si potrebbe piuttosto definire come una poetica del *collage* (o del centone). I testi di Čechov vengono, per così dire, messi in un tritacarne. Quasi ogni frase deriva da Čechov, ma le “citazioni” sono estrapolate dal loro contesto significativo, sono sconnesse e intercambiabili.

Il testo di Sorokin è, certamente, un esempio estremo; da un punto di vista più generale, elementi della tecnica del collage intertestuale si trovano in opere letterarie, il cui sistema di riferimento non è tanto la realtà, quanto il mondo dei prodotti della cultura. Per gli autori che utilizzano la poetica del collage, la tradizione letteraria costituisce un tesoro da museo, che si può sfruttare a volontà per l'arredamento dei propri testi; i riferimenti

³⁰ G. V. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Kröner Verlag, 2001, p. 430.

³¹ T. Verweyen und G. Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, pp. 135-152.

intertestuali diventano un gioco, spesso affascinante, ma facoltativo, con le citazioni. Fenomeni del genere accadono di frequente nei movimenti artistici, che nascono nei periodi di crisi e di transizione estetica, come, ad esempio, nel manierismo barocco, e oggi nel postmoderno, ‘innamorato’ delle citazioni.

3) La *Quarta sorella* di Głowacki, invece, assume l’idea principale del modello di riferimento, per saggiarla con un effetto definito dall’autore stesso “ironico” con il proprio materiale; la problematica centrale delle *Tre sorelle* costituisce la cassa armonica, che conferisce all’opera di Głowacki una ulteriore dimensione semantica. In seguito a molteplici puntuali riferimenti al dramma di Čechov il modello resta comunque presente.

Una tale strategia dei rapporti con i prototesti si potrebbe definire una poetica della *trasformazione*, con un termine introdotto incidentalmente da G. Genette³². L’autore arricchisce il proprio testo con i contenuti significativi dall’opera del predecessore, manifestando così allo stesso tempo la sua partecipazione alla tradizione letteraria; questa è l’incarnazione dell’ideale di intertestualità della *dialoghicità*, come conseguenza della funzionalizzazione della parola altrui.³³

³² Cfr. il passaggio corrispondente in Genette: “si l’*Énéide* et *Ulysse* ont en commun de ne pas dériver de l’*Odyssée* comme telle page de la *Poétique* dérive d’*Œdipe Roi*, c’est-à-dire en la commentant, mais par une opération transformative, ces deux œuvres se distinguent entre elles par le fait qu’ils ne s’agit pas dans les deux cas du même type de transformation. La transformation qui conduit de l’*Odyssée* à *Ulysse* peut être décrite (très grossièrement) comme une transformation *simple*, ou *directe*: celle qui consiste à transposer l’action de l’*Odyssée* dans le Dublin du XX^e siècle” (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14).

³³ Una particolarità nel caso del dramma di Głowacki è che già il titolo contiene un’allusione al testo di Čechov. Un caso simile sarebbe il romanzo *Ulysses* di James Joyce, il cui titolo rimanda all’*Odissea* di Omero come testo di riferimento (proprio questo esempio viene indicato da Genette quando parla del procedimento della trasformazione). Decisivo, però, non è il posto pronunciato dell’allusione al pre-testo nel titolo stesso dell’opera, ma piuttosto il fatto che il riferimento intertestuale riguarda il contenuto ideale del testo di riferimento nella sua totalità.

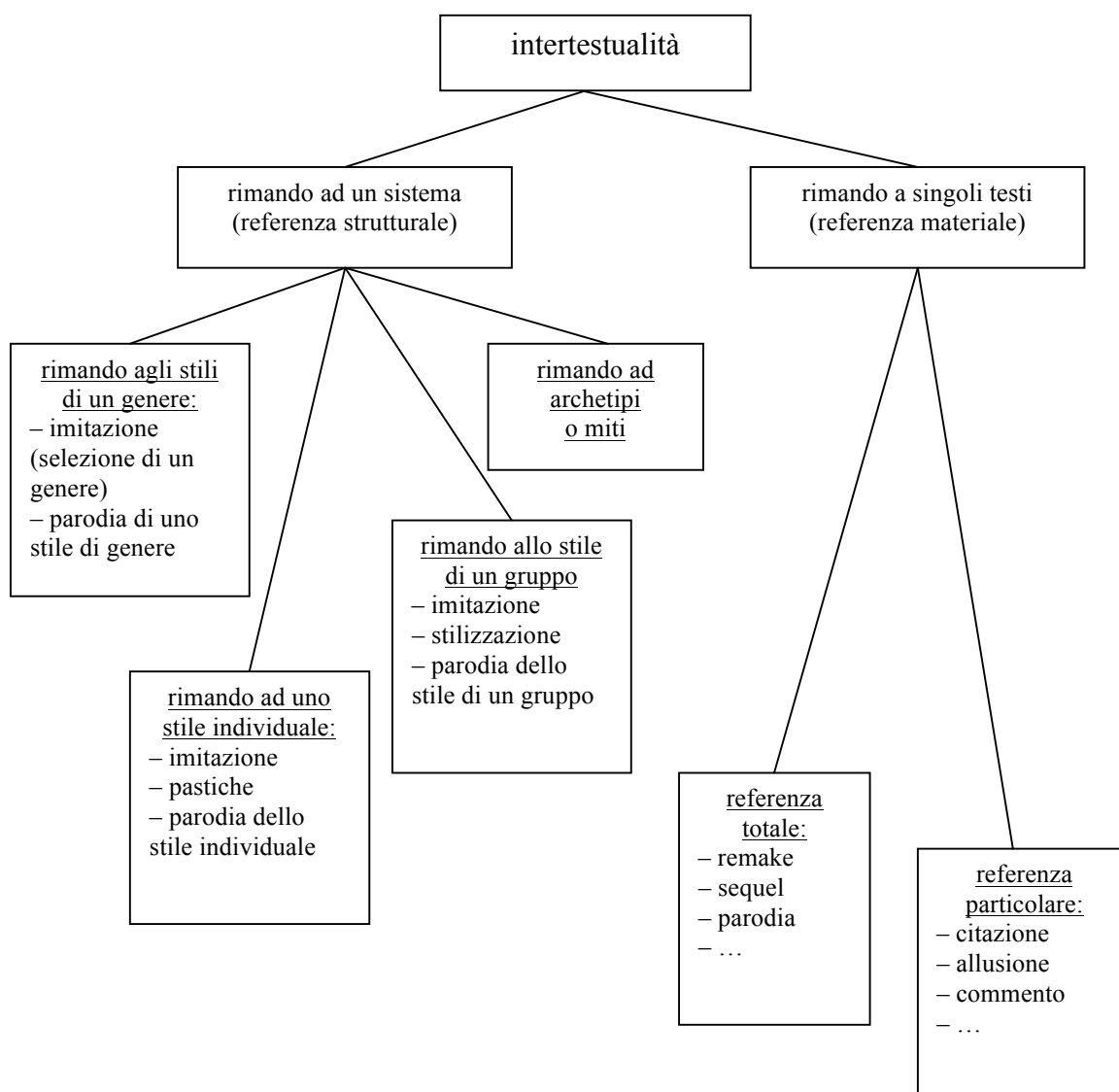
4) In *Uncle Vanya* di Mamet si tratta, secondo l'affermazione dello stesso autore, di un *adattamento* dell'opera čechoviana. Il termine *adattamento* viene in genere definito come adeguamento a circostanze modificate; in ambito artistico, tale termine indica il procedimento di elaborazione di un determinato argomento nello spirito dell'originale, ma cambiando l'ambientazione; un esempio paradigmatico dell'arte cinematografica è il western *The Magnificent Seven* [*I magnifici sette*] di John Sturges (1960), che traspone il modello *I sette samurai* di Akira Kurosawa (1954) nel selvaggio West. Elementi di un adattamento in questo senso sono presenti in Mamet, ad esempio nell'americanizzazione dei realia russi. Non si può affatto parlare, tuttavia, di una trasposizione dell'argomento čechoviano in un ambiente americano.

Uncle Vanya di Mamet è piuttosto, rispetto ai protagonisti, alla trama e al messaggio artistico, una elaborazione conforme all'originale, fino al dettaglio, di un determinato testo. Si potrebbe definire tale procedimento, ancora con un termine cinematografico, un *remake*.³⁴ Può fornire un esempio per chiarire il concetto il film *King Kong* di Peter Jackson (2005), che riproduce il soggetto originale del 1933.

7. Tipologie intertestuali

Come si potrebbe ordinare i fenomeni menzionati di intertestualità in uno schema tipologico? In generale i fenomeni intertestuali si possono rappresentare graficamente nel modo seguente:

³⁴ M. Zagidullina, *Remejki, ili Ėkspansija klassiki*, in "Novoe literaturnoe obozrenie", LXIX, 2004, pp. 213-222.



Una tipologia ampia, ma astratta, dei fenomeni intertestuali è stata proposta da M. Pfister e U. Broich: distinzione tra *rimando al sistema* e *rimando a singoli testi*.³⁵ H. Plett intende la stessa cosa, distinguendo l'intertestualità strutturale e materiale.³⁶

³⁵ M. Pfister, *Zur Systemreferenz*, in *Intertextualität: Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien*, herausgegeben von U. Broich und M. Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 52–58; U. Broich, *Zur Einzeltextreferenz*, in *ivi*, pp. 48–52.

³⁶ H. F. Plett, *Intertextualities*, in *Intertextuality*, edited by H. F. Plett, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 3–29.

Nel caso di rimando al sistema si stabiliscono relazioni intertestuali tra “collettivi di testi” (“*Textkollektiva*”) ovvero i “sistemi di generazione di testi, che si sottintendono e che li strutturano” (“*den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen*”).³⁷ A tali sistemi, che trascendono i testi singoli, appartengono, da un lato, gli “archetipi e i miti” (“*Archetypen und Mythen*”),³⁸ in quanto forme originarie che costituiscono la trama, dall’altro, i diversi modi di scrittura o “tipi di discorso” (“*Diskurstypen*”),³⁹ ovvero gli “stili stabiliti e convenzionali [*ustabilizowanych i skonwencjonalizowanych stylów*]”,⁴⁰ a questi appartengono, in primo luogo, i generi letterari come strutture tramandate di formazione del testo, in secondo, gli stili significativi di certe epoche o certe correnti letterarie, infine, i tratti stilistici caratteristici di un certo autore. Bisognerebbe, quindi, distinguere tra *rimando ad archetipi o miti*, *rimando allo stile di un genere*, *rimando allo stile di un gruppo* e *rimando ad uno stile individuale*.

Il riferimento intertestuale ai tratti stilistici dei singoli modi di scrittura può aver luogo per principio in modo affermativo o negativo. L’approccio *affermativo* porta a fenomeni di imitazione di diverso tipo (come la stilizzazione o il *pastiche*), l’approccio *negativo*, invece, a fenomeni, che si possono intendere come diversi tipi di parodia stilistica (parodia dello stile di un genere, dello stile di un gruppo o di uno stile individuale).⁴¹

³⁷ M. Pfister, *Zur Systemreferenz*, cit., p. 53.

³⁸ Ivi, p. 56.

³⁹ Ivi, p. 54.

⁴⁰ M. Głowiński, *O intertekstualności*, in “Pamiętnik Literacki”, LXXVII, 4, 1986, p. 78.

⁴¹ A. Morozov, *Literaturnaja rol’ parodii*, in *Russkaja literaturnaja parodija*, Moskva, a cura di B. Begak, N. Kravcov e A. Morozov, ristampa anastatica, Ann Arbor, Ardis, 1980), p. 106 (1^a ed. 1930). Un altro esempio di riferimento a Čechov può servire a spiegare la differenza tra referenza strutturale e materiale: la monografia dal titolo *Gli*

8. Strategie e procedimenti intertestuali: il testo intero e la citazione

Finora è rimasto al di fuori di una sistematizzazione tipologica esaustiva l'ambito del *rimando ai singoli testi*. Tale ambito viene a volte suddiviso secondo un criterio quantitativo, ad esempio, in "forme grandi" e "forme più piccole, implicite" ("*Großformen*", "*kleinere, implizite Formen*").⁴² Per precisare tale suddivisione quantitativa ha senso distinguere una *referenza totale*, che mira all'insieme del testo modello, e una *referenza particolare*, che agisce in modo specifico.⁴³

Riprendiamo, quindi, le opere teatrali finora esaminate con le loro specifiche strategie intertestuali rispetto ai modelli čechoviani. Tutte le strategie stabiliscono un *rimando all'intero testo di referenza*, anche se non sempre coincide con quello annunciato nel titolo. Ciò, appunto, le distingue dai fenomeni di intertestualità come la citazione, l'allusione, il commento ecc., che creano un riferimento particolare, specifico al testo di referenza.

Che cosa significa, però, "stabilire un rimando all'intero testo di referenza"? Quali aspetti di un'opera letteraria, efficaci nel complesso, vengono adottati o trasformati? Sembra opportuno distinguere qui tre ambiti corrispondenti. In primo luogo il *setting*: la configurazione, il cronotopo (la localizzazione spaziale e temporale), l'ambiente (il milieu, l'atmosfera). Il secondo, i fenomeni che si possono riassumere con il termine *trama*: il soggetto, l'argomento della rappresentazione artistica,

elementi del dialogo čechoviano nel dramma russo contemporaneo (B. Scheffler, *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*, München, Verlag Otto Sagner, 1994), che ha come oggetto l'imitazione dello stile individuale cechoviano e in quanto tale riguarda il rimando ad un sistema e non il rimando ai singoli testi.

⁴² G. V. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, cit., p. 379.

⁴³ W. Wolf, *Intermedialität*, in *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, herausgegeben von A. Nünning, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2005, p. 84.

l'intreccio, la storia. Il terzo, infine, riguarda il *contenuto ideale* (il contesto da cui si deduce il significato, l'idea dominante, la tematica fondamentale, lo "spirito") di un'opera d'arte.

Considerando questi tre fattori (*setting*, trama e contenuto ideale), oltre a due variabili (assunzione ovvero prestito [+] vs. non-assunzione ovvero varianza [-]), risultano otto combinazioni possibili e, perciò, otto modelli di strategie intertestuali. Questi otto modelli, insieme ad alcuni procedimenti intertestuali, che vi si possono correlare, possono essere raffigurati nella seguente tabella da noi elaborata:

	setting (configurazione, cronotopo, ambiente)	trama (soggetto, tema rappresentato, intreccio, storia)	contenuto ideale (contesto, idea dominante, tematica fondamentale, "spirito")	procedimenti intertestuali (tipi di referenza a totalità)
1	+	+	+	<i>remake</i> , traduzione
2	+	-	+	sequel, prequel
3	+	+	-	parodia
4	+	-	-	contraffazione
5	-	+	+	adattamento
6	-	-	+	trasformazione
7	-	+	-	<i>travestie</i>
8	-	-	-	collage, centone

Le strategie intertestuali dei quattro drammi analizzati, come si può vedere, sono senz'altro contenute in questa tabella.

Nel caso del *Gabbiano* di Akunin, in quanto *sequel* del *Gabbiano* čechoviano, si accolgono il setting e lo "spirito", mentre si aggiunge una nuova trama (modello n. 2). Poiché viene parzialmente trasformata l'intenzione del testo di riferimento, l'opera si potrebbe leggere anche come una contraffazione (modello n. 4).

Il rimando a Čechov nell'*Anniversario* di Sorokin corrisponde al procedimento intertestuale del *collage*, che nello schema proposto corrisponde al rimando alla totalità ex negativo, ossia la pseudo-assunzione di tutte le componenti del prototipo (modello n. 8).

La *Quarta sorella* di Głowacki costituisce l'esempio di un'opera letteraria dal contenuto autonomo, che nel procedimento di *trasformazione* rimanda al contenuto ideale del testo di riferimento (modello n. 6).

Uncle Vanya di Mamet mostra sostanzialmente i tratti di un *remake*, la rielaborazione, conforme all'originale, di una materia già presente (modello n. 1). Poiché l'autore americano nella sua opera cambia in una certa misura anche il setting del prototipo, questa assume nello stesso tempo i tratti di un *adattamento* (modello n. 5).

Caratterizziamo brevemente anche i due rimanenti tipi di strategie strutturali. Con la *parodia* abbiamo l'ampia assunzione di elementi del testo di partenza insieme alla negazione del contenuto ideale (modello n. 3).

Un procedimento affine è il *travestie* (in francese, una parola italiana adeguata non esiste), ossia la rielaborazione burlesca del testo di riferimento tramite l'inserimento della tematica originale in un nuovo setting non appropriato (modello n. 7).

Non bisogna dimenticare che, come sempre, nella prassi le forme miste sono la regola, piuttosto che l'eccezione. I singoli procedimenti non

si escludono tra loro. Le categorie indicate costituiscono, quindi, un sistema di possibili *dominanti* nell'ambito delle strategie intertestuali 'totali'.

In ogni caso, in base ai drammi presentati e alla specificità dei loro rimandi a Čechov, è chiaro che i fenomeni intertestuali, che mirano all'intero testo di riferimento, possono esigere un *proprio status categoriale*, distinto dai fenomeni come la citazione o l'allusione.



In discussione / In discussion

Maria Zalambani, *La citazione autorevole. Fëdor Dosužkov fra Freud e Puškin*

Pubblichiamo qui l'estratto di un libro di Maria Zalambani sulla psicoanalisi in Russia – *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2022 – che è stato scritto contemporaneamente alla gestazione di questo numero speciale e che pone una serie di questioni legate alle tematiche esplorate dalla rivista: dalla ricezione, intesa in senso ampio, del rapporto tra culture, e più precisamente in riferimento all'attualissima problematica della relazione tra cultura russa ed Europa, alla citazione in senso stretto esplorata nel valore seminale e produttivo per il quale un testo germina in un altro.

L'estratto, dal quarto capitolo della terza parte del libro, è stato leggermente modificato appositamente per questo fascicolo monografico al fine di rendere più agevole la lettura separata dal contesto dell'intero volume. Ringraziamo l'autrice e la casa editrice per la disponibilità e l'autorizzazione alla pubblicazione.

1. *Fëdor Dosužkov e il sogno di Adrian Prochorov*

Nel 1937 lo psicoanalista russo Fëdor Dosužkov¹ scrive un breve saggio dal titolo *Osservazioni psicologiche sul sogno di Adrian Prochorov nel racconto di A. S. Puškin "Il fabbricante di bare"*.² L'articolo fa parte di un ciclo di scritti che Dosužkov pubblica a Praga sulla rivista di medicina *Russkij vrač v Čechoslovakii (Il medico russo in Cecoslovacchia)*. Scopo dello scritto è proporre ai colleghi alcune riflessioni di teoria e clinica psicoanalitica, al fine di attirare l'attenzione sull'interpretazione psicologica di alcune malattie. Per raggiungere il suo obiettivo Dosužkov che, come molti suoi colleghi psicoanalisti si nutre di una profonda cultura umanistica ed è egli stesso un poeta, tesse un discorso psicoanalitico intorno ad un testo letterario. Seguendo le orme di Freud, l'autore si rivolge alle belle lettere come ad un enorme forziere di materiali utili ad illustrare la sua teoria. Rifacendosi alla prassi consolidata della prima generazione di psicoanalisti, che seguiva pedissequamente il modello freudiano,³

¹ Là ove non diversamente indicato le traduzioni sono nostre. Fëdor Nikolaevič Dosužkov (1899-1982), psicoanalista, poeta e pubblicitario russo. Dopo la rivoluzione d'ottobre emigra a Praga (1921), dove si specializza in neurologia e psichiatria presso l'Università Carolina. Allievo dello psicoanalista russo Nikolaj Evgrafovich Osipov, docente di psichiatria, sotto la sua influenza si avvicina alle idee di Freud. Nel 1925 partecipa alla nascita del Circolo psichiatrico di Praga e dal 1934 comincia a lavorare come psicoterapeuta. Tutta l'attività psicoanalitica in Cecoslovacchia successiva al 1939 è legata al suo nome. Il suo contributo è stato fondamentale per mantenere in vita la psicoanalisi nell'Europa orientale quando le pressioni censorie esercitate dall'Unione Sovietica erano molto forti. È anche autore di alcune raccolte di versi. Si veda E. Fišer, *Fëdor Dosužkov*, in "Ežegodnik istorii i teorii psichoanaliza", III, 2009, pp. 139-153.

² Si veda F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanija po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin "Grobovščik"* (1937), in Id., *Psichoanaliz, nevrozy i prektičeskij vrač*, Iževsk, Ergo, 2017, pp. 101-110.

³ Per citare solo alcuni esempi: M. Bonaparte, *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, Paris, Denoël, 1933 (trad. it. *Edgar Allan Poe: studio psicoanalitico*, Roma, Newton Compton, 1976); C. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1943; O. Rank, *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*, in "Imago", 3, 1914, pp. 97-164 (trad. it. *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1979); alcuni esempi in ambito russo: T.

Dosužkov interpreta il testo di Puškin al fine di diffondere la disciplina psicoanalitica. Questo atteggiamento ci induce ad interrogarci sul tipo di approccio ermeneutico adottato e pone altresì il problema del rapporto fra letteratura e psicoanalisi.

2. Letteratura e psicoanalisi

Storicamente la letteratura è stata oggetto d'indagine e, contemporaneamente, fonte importante del sapere psicoanalitico; alle volte ha descritto casi clinici che sono stati indagati come reali, in altre occasioni ha fornito materiale di riflessione per l'elaborazione della teoria.

Diversi sono gli approcci che hanno definito il rapporto psicoanalisi/literatura. Si possono sostanzialmente distinguere due atteggiamenti ermeneutici: uno "letteralista e riduzionista", secondo il quale la psicoanalisi si rivolge all'oggetto letterario per esemplificare le proprie teorie, l'altro "figuralista e strategico", secondo cui la psicoanalisi tenta un'interpretazione del testo nella sua globalità.⁴ Il primo atteggiamento è quello utilizzato da Freud nelle sue analisi delle opere d'arte⁵ ed è stato predominante fino all'incirca agli anni Sessanta del secolo

Rozental', *Stradanje i tvorčestvo Dostoevskogo*, in "Voprosy izučenija i vospitanija ličnosti", 1, 1919, pp. 88-107; (trad. it. *Sofferenza e creazione in Dostoevskij*, in "Giornale storico di psicologia dinamica", XIII, 25, 1989, pp. 33-60); N. E. Osipov, "Zapiski sumasšedšego". *Nezankončennoe proizvedenie L. N. Tolstogo*, otdel'nyj ottisk iz žurnala "Psichoterapija", III, 1913; I. D. Ermakov, *Psichoanaliz literatuty. Puškin, Gogol', Dostoevskij*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1999.

⁴ Cfr. G. Bottiroli, *Letteratura e psicoanalisi*, in *Enciclopedia Italiana. Appendice VI*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 67-69, disponibile anche online nel [portale Treccani](#).

⁵ Vari sono gli scritti in cui Freud utilizza questo metodo; fra essi ricordiamo *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*, in cui afferma: "Il poeta ci ha offerto uno studio psichiatrico pienamente corretto, [...] ci ha offerto la storia di un caso e del suo trattamento che potrebbe essere destinata a mettere in rilievo certe teorie fondamentali della psicologia medica" (S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di*

scorso, quando è stato superato da un approccio che si rivolge alla forma dei testi freudiani e scopre la parentela fra il linguaggio della letteratura e il linguaggio dell'inconscio. Ormai convinti che Freud fosse “più interessato a fornire prove della validità delle sue teorie, che non a fare principalmente del metodo analitico uno strumento di critica letteraria ‘pura’”,⁶ da questo momento in poi gli studiosi si sono rivolti a *L'interpretazione dei sogni* e a *Il motto di spirito* per dimostrare come la psicoanalisi fosse un linguaggio e solo in quanto tale potesse essere utile allo studio della letteratura.⁷ Oggetto di studio è diventata la forte carica retorica che pervade le pagine del testo freudiano sul motto di spirito:

“Alle radici del lavoro arguto, come, per altri versi, del lavoro onirico o del lavoro letterario, c'è l'eversione plastica, sintattica, semantica e logica del codice, c'è il bifido *ludus* infantile, euforico-disforico, che abbatte i divieti della Legge con le molte astuzie del desiderio.”⁸

Tornando al saggio di Dosužkov, l'atteggiamento ermeneutico adottato nell'esame del racconto di Puškin è storicamente determinato e quindi conforme all'insegnamento freudiano, secondo cui la letteratura funge da forziere al quale attingere esempi della vita psichica dell'uomo, che vengono utilizzati a supporto della teoria psicoanalitica.

Wilhelm Jensen, in Id., *Opere 1905-1909*, vol. V, *Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1981⁴, pp. 292-293).

⁶ J. Starobinski, *Psicoanalisi e conoscenza letteraria* (1964), in Id., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975, p. 297.

⁷ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992³. Si vedano anche M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985; A. Serpieri, *Freud e la retorica del motto*, in Id., *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, pp. 37-52; A. Serpieri, *L'approccio psicoanalitico: alcuni fondamenti e la scommessa di una lettura*, in *Il testo moltiplicato*, a cura di M. Lavagetto, Parma, Pratiche, 1982, pp. 49-73.

⁸ A. Serpieri, *Freud e la retorica del motto*, cit., p. 52.

Il rapporto tra letteratura e psicoanalisi in Russia, sin dall'inizio del XX secolo, è molto peculiare, in quanto la neo-nata disciplina, di fronte ad una cultura fortemente letteraturocentrica, fa leva sull'autorevolezza del testo letterario per affermarsi e consolidarsi.⁹ In Russia la tendenza letteraturocentrica della cultura si manifesta a partire dal XVIII secolo e persiste fino al declino dell'impero sovietico. Essa si sviluppa in concomitanza con diversi fattori, fra cui "l'atteggiamento sacrale verso la parola [e] lo *status* particolare dello scrittore come *maître à penser* e profeta",¹⁰ comparsi al momento della nascita della letteratura secolare, quando la parola scritta eredita il valore sacrale della letteratura religiosa e riconosce nello scrittore "il portatore della verità superiore".¹¹ Il poeta assume a profeta e detiene tale ruolo per tutto il periodo di esistenza delle tendenze letteraturocentriche nella cultura russa, contribuendo ad assegnare alle belle lettere uno *status* particolare. La letteratura diventa in tal modo l'elemento dominante del campo culturale russo: concilia e contiene tutte le scienze e il suo discorso è globale e performativo.¹² Consapevoli di ciò, gli psicoanalisti russi si rivolgono alle opere dei classici per esemplificare e diffondere il nuovo metodo. La teoria psicoanalitica, parlando attraverso quegli scrittori che avevano attirato l'interesse sui problemi dell'inconscio molto prima di Freud, raggiunge il lettore russo con esempi che, estrapolati da Tolstoj, Dostoevskij e Gogol', appartengono alla sua stessa memoria poetica. Tale procedimento consente loro di attribuire alla psicoanalisi la stessa autorevolezza delle belle lettere.

⁹ Si vedano I. E. Sirotkina, *Klassiki i psichiatry. Psichiatrija v rossijskoj kul'ture konca XIX-načala XX veka*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2009, pp. 132-134; M. Zalambani, I. Lelli, *Fëdor Dostoevskij interpretato da Tat'jana Rozental'. Un'anticipazione di Freud*, in "Studi Slavistici", XIII, 2016, pp. 115-142.

¹⁰ M. Berg, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2000, p. 183.

¹¹ Ivi, p. 186.

¹² Cfr. ivi, pp. 183-200.

Su questo terreno Dosužkov si muove seguendo le orme del suo maestro, Nikolaj Osipov (1877-1934), uno dei primi pionieri della psicoanalisi in Russia¹³ che, emigrato in Cecoslovacchia, nel 1925 fonda il Pražskij psichiatřičeskij kružok (Circolo psichiatrico di Praga). Nei suoi lavori Osipov si rivolge ripetutamente ai classici, e a Tolstoj in particolare, per diffondere il discorso psicoanalitico. Egli infatti afferma che:

“La vita e le opere di Lev Nikolaevič Tolstoj sono una fonte inesauribile di materiale psicologico e di psicologia patologica. Nelle sue opere non abbiamo solo un materiale reale (psicologico e di psicologia patologica), ma anche materiale elaborato artisticamente in modo geniale e, si può persino dire, in modo scientifico”.¹⁴

3. *La citazione nel testo di Dosužkov*

L'articolo di Dosužkov si presenta particolarmente denso di citazioni sia esplicite, sia implicite e quasi tutte riconducibili a due autori: Freud e Puškin. Il gioco intratestuale (e transtestuale)¹⁵ del testo nel testo tende a creare un dialogo fra il padre della psicoanalisi e il padre della letteratura russa. Dosužkov funge da regista e orchestratore di questa messa in scena finalizzata a convincere il pubblico che il racconto *Il fabbricante di bare* di Puškin contenga illustrazioni della vita psichica del protagonista tali da confermare alcune scoperte di Freud.

¹³ Osipov *al'manach. Issledovanija, kommentarii, publikacii*, a cura di S. I. Sirotkin, Iževsk, ERGO, 2015.

¹⁴ N. E. Osipov, “*Zapiski sumasšedšego*”, cit., p. 1. Si veda M. Zalambani, I. Lelli, *Nikolaj Osipov e “Le memorie di un folle di Tolstoj”*, in “Europa Orientalis”, XXXV, 2016, pp. 267-291.

¹⁵ Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, pp. 3-4.

La relazione dello scritto di Dosužkov con i testi di Freud e Puškin è palese; lo dimostra la lunga citazione testuale del sogno del fabbricante di bare estrapolata dal racconto puškiniano che apre l'articolo e lo confermano le numerose citazioni freudiane che, pur raramente contrassegnate da virgolette e presentate quasi sempre in forma implicita, rivelano immediatamente l'ipotesto da cui deriva l'ipertesto dosužkoviano: *L'interpretazione dei sogni*.¹⁶ Infatti, sin dall'inizio l'autore dichiara di voler analizzare il sogno di Prochorov alla luce del libro di Freud, a cui rimanda in nota:

“Nel presente studio desidero [...] toccare un problema di psicologia normale, non patologica, connesso al racconto di A. S. Puškin *Il fabbricante di bare*.

In questo racconto, scritto nel 1830, Puškin ha descritto il sogno di Adrian Prochorov, anticipando inaspettatamente il punto di vista scientifico più attuale sul sogno espresso dal fondatore della scuola psicoanalitica Sigmund Freud nel 1900”.¹⁷

Lo studio di Dosužkov si avvale di citazioni appartenenti a due diversi generi letterari: uno artistico-espressivo (Puškin), l'altro medico-scientifico (Freud), e pertanto i due sistemi citazionali assumono funzioni diverse. Come è noto, il termine citazione deriva dal verbo latino *cĭto*, ‘citare’, ‘invitare’, ma anche ‘chiamare in giudizio’. Questo spiega i ruoli differenti che può svolgere: in ambito scientifico evoca una fonte autorevole chiamata a legittimare la propria asserzione, mentre, nel testo letterario, può essere allusione, reminiscenza, un aspetto del gioco con la

¹⁶ Facciamo riferimento all'accezione genettiana del termine ‘ipertestualità’: “Designo con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento” (ivi, pp. 7-8).

¹⁷ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., pp. 101-102, con nota dell'autore: “Cfr. S. Freud, *Traumdeutung*, 1900”.

“parola altrui”.¹⁸ Nel nostro caso la citazione freudiana rimanda a un testo teorico-scientifico evocato per la sua scientificità, *L'interpretazione dei sogni*, e si appella al significato giuridico del termine latino ‘chiamare in giudizio’; in tal modo legittima la parola di Dosužkov nell’analisi del testo puškiniano e gli consente di trarre conclusioni di carattere psicoanalitico.

Contestualmente Dosužkov non ignora il gioco con la “parola altrui”. In particolare usa la citazione letteraria per attivare nella coscienza del lettore reminiscenze culturali che appartengono alla memoria del pubblico e che possono creare un’atmosfera di affinità e vicinanza tale da favorire l’irruzione della parola freudiana, rivoluzionaria e sconvolgente con le sue affermazioni sull’inconscio e sul ruolo della sessualità. Come sostiene Peter Gay, l’importanza che Freud attribuisce “alla forza della sessualità e dell’inconscio era troppo rivoluzionaria e aggrediva le fondamenta del discorso rispettabile – o del silenzio – a proposito di temi impronunciabili” per il suo tempo.¹⁹ Serviva la parola dei classici per renderla più ‘vicina’ e familiare.

La funzione della citazione puškiniana si chiarisce alla luce di quelli che Lotman definisce “rapporti pragmatici” fra testo e individuo.²⁰ Il rapporto di una coscienza rispetto al testo può portare alla riformulazione delle basi della struttura del testo, ad un suo ripensamento, ma il principio pragmatico costituisce anche

¹⁸ Il concetto di ‘parola altrui’ (*čuzoe slovo*) appartiene a M. M. Bachtin (*Problemy poèтики Dostoevskogo*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1972³; *Dostoevskij*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968³), ma di gioco con la ‘parola altrui’ parla, tra gli altri, anche J. M. Lotman (J. M. Lotman, *Roman A. S. Puškina “Evgenij Onegin”*, in Id., *Puškin*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003, pp. 411-417; *Il testo e la storia. L’“Evgenij Onegin” di Puškin*, a cura di C. Strada Janovic, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 81-92).

¹⁹ P. Gay, *Il secolo inquieto*, Roma, Carocci, 2003, p. 153.

²⁰ J. M. Lotman, *Tekst v tekste*, in Id., *Izbrannye Trudy*, Tallin, Aleksandra, 1992, t. I, p. 152 (J. M. Lotman, *Il testo nel testo*, in Id., *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1992², p. 254).

“un aspetto attivo del funzionamento del testo come tale. Perché il testo cominci a funzionare come generatore di senso (congegno pensante), è necessario un interlocutore [...]. L'introduzione di un testo esterno nel mondo immanente del testo svolge un ruolo importantissimo. Entrando nel campo strutturale di senso di un altro testo, il testo esterno di trasforma, formando un messaggio nuovo.”²¹

Nel nostro caso, il testo letterario si fa generatore di nuovi significati, crea il terreno per l'innesto di un nuovo discorso a lui apparentemente estraneo: quello psicoanalitico. Dosužkov, giocando sul letteraturocentrismo della cultura russa si rivolge a colui che è considerato il padre della lingua e della letteratura russa moderna per supportare le tesi freudiane; si tratta di uno stratagemma retorico particolarmente efficace, in quanto il ricorso al testo puškiniano influenza positivamente “l'orizzonte di attesa del lettore”²² e facilita la ricezione del nuovo messaggio.

L'uso che Dosužkov fa dei due distinti gruppi citazionali è diverso: mentre le citazioni puškiniane sono testuali, quelle freudiane lo sono molto raramente e anche quando si presentano tali non sono compendiate da riferimenti esatti; per la maggior parte sono implicite e assumono la forma di veri condensati del pensiero freudiano. Solo in alcuni casi, quando Dosužkov enuncia alcune tesi basilari della psicoanalisi, la citazione freudiana viene riportata in corsivo, ma evitando virgolette e rimando al testo di origine.

È probabile che questa scelta sia determinata dall'intento didattico e non scientifico dello scritto, rivolto a un pubblico di medici che l'autore tenta di avvicinare alla psicoanalisi. Se lo scopo immediato è interpretare il sogno di Prochorov, quello più profondo è diffondere l'insegnamento di Freud, stimolare la lettura e lo studio della sua opera, dimostrando al

²¹ Ivi, p. 153 (trad. it. p. 255).

²² G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., p. 6.

contempo come le sue tesi trovino riscontro nella realtà, in quanto, secondo l'atteggiamento ermeneutico seguito dall'autore, la letteratura viene assunta a realtà.

Seguiremo passo a passo l'andamento dell'articolo di Dosužkov per vedere in qual modo l'autore sviluppi la sua tesi utilizzando copiose citazioni. Il gioco intertestuale caratterizza l'articolo sin dal suo incipit, in cui Dosužkov rimanda implicitamente alla *Gradiva* di Freud. In quest'opera, per la prima volta, il padre della psicoanalisi aveva affrontato il problema dell'interpretazione psicoanalitica di un'opera letteraria.²³ Lo scritto sulla *Gradiva* viene evocato da Dosužkov con le seguenti parole:

“Non bisogna dimenticare che spesso insigni scrittori hanno descritto tipi patologici e persino quadri clinici di malattie con grande sensibilità artistica; il tutto molto tempo prima che questi fossero esattamente interpretati dalla medicina ufficiale.”²⁴

Questa enunciazione richiama alla mente il testo di Freud, in cui l'autore, convinto che il poeta e lo scrittore abbiano intuito a livello inconscio ciò che la psicoanalisi avrebbe cercato di spiegare a livello razionale molto tempo dopo, definisce il lavoro che il poeta svolge con la fantasia con le seguenti parole:

²³ Nel 1903 Wilhelm Jensen scrive il racconto *Gradiva. Una fantasia pompeiana*; tre anni più tardi Freud, catturato dalla storia, vi dedica il saggio *Delirio e sogni nella "Gradiva" di W. Jensen* (sopra citato). Sulla scia della *Gradiva*, nel 1907 Freud scrive *Il poeta e la fantasia*, in cui affronta il problema delle fonti e della produzione della materia poetica (si veda S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere 1905-1909*, cit., pp. 371-383).

²⁴ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanija po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin "Grobovščik"*, cit., p. 101. In seguito Dosužkov asserisce: “A. S. Puškin, nel suo racconto, ha descritto ne *Il fabbricante di bare* un meccanismo psichico simile 70 anni prima di Freud” (ivi, p. 107). Il meccanismo psichico a cui si fa riferimento è quello secondo cui il sogno è la realizzazione allucinatoria e deformata di un desiderio, sul quale ritorneremo in seguito.

“Probabilmente, noi e lui, attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso [...]. Il nostro procedimento consiste nell’osservazione cosciente di processi psichici abnormi in altre persone, allo scopo di poter individuare e formulare le loro leggi. Il poeta certo procede in modo diverso: rivolge la propria attenzione all’inconscio nella propria psiche, spia le sue possibilità di sviluppo e ne dà un’espressione artistica, in luogo di reprimerle con la critica cosciente”.²⁵

La riflessione sopra citata implica considerazioni di carattere metodologico; così Dosužkov individua due diverse prospettive nel rapporto psicoanalisi/letteratura: 1) lo studio della psicologia dello scrittore, 2) l’indagine psicologica dei suoi eroi. Ecco quanto scrive:

“Le belle lettere, riflettendo la vita reale, spesso toccano argomenti di carattere medico. Il medico non è di certo indifferente a come vengono rappresentati in letteratura i rapporti tra medico e paziente e lo psichiatra specialmente si trova ad avere a che fare con la letteratura ed in particolare: al tema della psicologia dello stesso scrittore e al tema della psicologia degli eroi di quest’ultimo.”²⁶

Anche le considerazioni di metodo dell’autore rimandano a Freud. Nello studio sulla *Gradiva* il padre della psicoanalisi aveva seguito il primo criterio, analizzando i sogni e il delirio del protagonista come se si trattasse di un caso clinico. Poi, qualche anno più tardi, in una *Postilla* del 1912, aveva spostato la sua attenzione sulla psicologia dello scrittore, asserendo a questo proposito che ormai

“l’indagine psicoanalitica si è azzardata ad affrontare le creazioni letterarie anche da un altro punto di vista. Non cerca più in esse soltanto conferme alle proprie

²⁵ S. Freud, *Il delirio e i sogni nella “Gradiva” di Wilhelm Jensen*, cit., p. 333. Nello stesso scritto Freud afferma: “I poeti sono [...] alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta. Particolarmente nelle conoscenze dello spirito essi sorpassano di gran lunga noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che non sono ancora state aperte alla scienza” (ivi, p. 264).

²⁶ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobščik”*, cit., p. 101.

scoperte [...], ma si sforza anche di conoscere con quale materiale di impressioni e ricordi il poeta costruisca la propria opera, e attraverso quali vie e quali processi questo materiale s'inserisca nella stessa opera poetica."²⁷

Nel saggio da noi considerato Dosužkov sceglie di esaminare la psicologia dell'eroe, il fabbricante di base, esattamente come Freud nello studio dedicato alla *Gradiva* aveva interpretato i sogni del protagonista, Norbert Hanold, in termini psicoanalitici.²⁸

Da questo momento il gioco intertestuale diventa manifesto ed esibisce la citazione integrale del sogno del fabbricante di bare. Fedele al metodo di Freud che, facendo appello al rigore filologico, nel suo saggio chiede al lettore di leggere integralmente l'opera di Jensen prima di affrontare il suo commento, Dosužkov riporta testualmente il frammento letterario su cui costruisce la sua interpretazione psicoanalitica, ricorrendo alle tesi avanzate da Freud nella *Interpretazione dei sogni*.²⁹

4. *Il dialogo fra Puškin e Freud. L'interpretazione del sogno di Adrian Prochorov*

²⁷ S. Freud, *Postilla alla seconda edizione*, in Id., *Opere 1905-1909*, cit., p. 335. Freud proseguirà su questa strada intrattenendo una corrispondenza con Jensen tesa a rintracciare nel suo vissuto le origini del racconto: si veda C. L. Musatti, *Commento*, in S. Freud, *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1991², pp. 563-575.

²⁸ Lo stesso metodo verrà impiegato da Dosužkov in un nuovo studio dedicato al materiale onirico di un altro personaggio di Puškin: si tratta del sogno di German, protagonista de *La dama di picche* (F. N. Dosužkov, *Strašnye sny v proizvedenijach A.S. Puškina (v psichoanalitičeskom tolkovanii)* [1938], in Id., *Psichoanaliz, nevrozy i prektičeskij vrač*, Iževsk, Ergo, 2017, pp. 111-130).

²⁹ Ricordiamo che il testo aveva goduto di un'ampia diffusione in Russia; una versione ridotta e divulgativa de *L'Interpretazione dei sogni* era comparsa nel 1904 (Z. Frejd, *O snovidenijach*, Sankt-Peterburg, Tip. AO Brokgauz-Efron, 1904), per essere poi seguita dalla versione integrale nel 1913 (Z. Frejd, *Tolkovanie snovidenij*, Moskva, Sovremennye problemy, 1913). Dosužkov utilizza il testo in lingua originale.

Per meglio cogliere le intenzioni di Dosužkov riportiamo brevemente il contenuto del sogno del fabbricante di bare. Al ritorno da un banchetto il fabbricante di bare, Adrian Prochorov, si addormenta e sogna di essere svegliato dalla notizia di un imminente funerale di cui gli viene commissionata l'organizzazione. Dopo una giornata di fervidi preparativi, rientrando a casa, vede una figura che lo attende presso il suo cancello. Il fabbricante di bare, superato l'iniziale spavento, lo invita ad entrare e, con grande stupore, trova nella sua dimora un convivio di morti, tutti a lui noti perché da lui sotterrati. Il protagonista riconosce nell'uomo che lo attendeva in strada un brigadiere da lui sepolto, il quale gli comunica che i morti si sono presentati a seguito del suo invito. Infatti, durante un banchetto a cui Prochorov aveva partecipato la sera precedente, era stato alzato un calice alla salute di tutti i clienti dei partecipanti. Qualcuno aveva scherzato sui 'clienti' di Adrian, incitandolo a bere alla salute dei suoi morti. Il fatto aveva terribilmente irritato il fabbricante di bare che si era sentito umiliato e, giunto a casa, aveva deciso di inaugurare la nuova dimora in compagnia dei suoi morti, anziché dei vicini che si burlavano di lui. Nel sogno l'invito viene accolto e Prochorov si trova contornato dai suoi defunti. Fra essi il sergente Kurilkin, ormai trasformatosi in scheletro, che gli ricorda l'inganno in base al quale il padrone di casa gli aveva venduto una bara di pino per una di quercia. Kurilkin gli tende le braccia per abbracciarlo, ma Prochorov lo respinge e lo scheletro cade a pezzi, suscitando l'indignazione generale. Adrian, stordito dalle minacce e dalle invettive degli ospiti, cade lui stesso sulle ossa del povero scheletro, si risveglia e realizza che si trattava di un sogno.

Di fronte a questo materiale onirico Dosužkov procede ponendosi di volta in volta interrogativi chiave a cui trova puntualmente una risposta che enuclea una tesi freudiana. La prima domanda a essere posta sul tappeto è la seguente: "Che cos'è questo sogno e perché il fabbricante di bare lo

sogna?”³⁰ La risposta all’interrogativo posto (“il sogno è sempre un prodotto dell’attività psichica di colui che sogna”)³¹ è un chiaro postulato freudiano, derivato da *L’interpretazione dei sogni*, in cui Freud afferma:

“Dimostrerò nelle pagine seguenti che esiste una tecnica psicologica che consente di interpretare i sogni, e che, applicando questo metodo, ogni sogno si rivela come una formazione psichica densa di significato che va inserita in un punto determinabile dell’attività psichica della veglia.”³²

Interessante notare come Dosužkov inserisca le parole del maestro prive di un diretto rimando alla fonte, ma contrassegnate in corsivo. D’altronde l’autore ha enunciato all’inizio del suo saggio, che il suo studio si basa su *L’interpretazione dei sogni* ed è in questo testo che va rintracciata la maggior parte delle citazioni freudiane da lui riportate.

A partire da questo momento, Dosužkov intraprende una disquisizione teorica, che ripercorrendo pedissequamente il testo di Freud, riferisce quelle che sono le fonti del sogno:

“Il sogno, in realtà, è una reazione a stimoli esterni e interni al sonno, ma il suo eterogeneo contenuto è determinato dallo stato psichico del sognatore. Questo, in ogni momento, è l’esito dell’azione del mondo extra psichico (stimoli corporei interni ed esterni) sul mondo psichico interno dell’uomo. Quest’ultimo è il risultato dello sviluppo storico di peculiarità psichiche congenite che seguono leggi organiche proprie e che subiscono l’influsso delle pressioni del mondo esterno.”³³

³⁰ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., p. 104.

³¹ *Ibidem*.

³² S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere 1899*, vol. III, *L’interpretazione dei sogni*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1971, p. 11; questo concetto viene ribadito più volte all’interno del testo.

³³ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., p. 104. Freud riconosce quattro tipi di fonti: 1) stimoli sensoriali esterni; 2) stimoli sensoriali interni; 3) stimoli corporei interni (organici); 4) fonti di stimolo psichiche (cfr. S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., pp. 30-49).

Chiarito che il contenuto del sogno è determinato “dallo stato psichico interiore” del dormiente, Dosužkov procede con una domanda retorica che gli serve a introdurre un’altra tesi freudiana. Interrogandosi (e interrogando il lettore) su quale fosse “lo stato psichico del fabbricante di bare prima del sonno”³⁴, egli risponde cedendo la parola a Puškin e citando il passo in cui lo scrittore descrive lo stato d’animo di Prochorov. Apprendiamo così che, alla vigilia del sogno, Prochorov era afflitto da due preoccupazioni. Essendosi appena trasferito, temeva che i parenti della ricca anziana di cui attendeva da tempo la morte, potessero rivolgersi ad altri per la cerimonia funebre, inoltre nutriva un forte risentimento nei confronti dei vicini che si erano burlati del suo lavoro e lo avevano deriso per ‘i suoi clienti’.

La descrizione dello stato d’animo del personaggio, della sua afflizione e preoccupazione, fornisce l’occasione all’autore di introdurre la tesi avanzata da Freud in *L’interpretazione dei sogni* secondo cui “*il sogno è la realizzazione di un desiderio di colui che sogna*”³⁵ tramite una citazione indiretta, segnalata dal corsivo, che rimanda alle parole di Freud:

“Il sogno è un fenomeno psichico pienamente valido e precisamente l’appagamento di un desiderio; va inserito nel contesto delle azioni psichiche della veglia, a noi comprensibili; è frutto di un’attività mentale assai complessa.”³⁶

Seguendo tale tesi, Dosužkov afferma che il lavoro onirico che produce il sogno di Prochorov cela, in realtà, due desideri:

³⁴ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., p. 104.

³⁵ Ivi, p. 106.

³⁶ S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 121. L’argomento è trattato in un capitolo del libro dal titolo *Il sogno è l’appagamento di un desiderio* (ivi, pp. 121-130).

“Il fabbricante di bare desiderava che, nonostante il cambiamento di residenza, i funerali della Trjuchina fossero a lui commissionati; inoltre voleva vendicarsi dei vicini che lo avevano deriso invitando, al loro posto, alla festa di inaugurazione della casa i suoi clienti defunti.”³⁷

L'assunzione del teorema freudiano consente a Dosužkov di proseguire la sua analisi introducendo un altro concetto psicoanalitico estrapolato questa volta da un diverso testo freudiano, l'*Introduzione alla psicoanalisi*. Questa citazione è contrassegnata da virgolette, ma non presenta un rimando esatto alla fonte: “I sogni sono eliminazioni, mediante soddisfacimento allucinatorio, di stimoli (psichici) che disturbano il sonno”.³⁸ Secondo questo assunto uno stato psichico doloroso (causato per esempio da una preoccupazione o un'offesa, come nel caso di Prochorov) può essere combattuto e calmato nel sonno tramite soddisfacimento allucinatorio. Così, in sogno, Prochorov vede la realizzazione dei suoi desideri: gli viene affidata la commissione del servizio funebre della Trjuchina e al suo convivio i morti da lui sepolti prendono il posto dei suoi vicini.

Proseguendo nell'esame della descrizione dei meccanismi psichici che regolano il sonno, Dosužkov riprende la nota definizione freudiana secondo cui il sogno svolge la funzione di ‘custode del sonno’:

“Freud confronta il sogno a un guardiano notturno che batte un martello. Naturalmente il suo fragore va, in parte, a infrangere la tranquillità notturna, però i ladri vengono allontanati dal rumore. Il sogno, che realizza il desiderio del dormiente, viola il suo ‘nirvana’ completo ma, nello stesso tempo, scaccia le emozioni spiacevoli che minacciano il sonno”.³⁹

³⁷ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanija po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., p. 108.

³⁸ Ivi, p. 107. Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in Id., *Opere 1915-1917*, vol. VIII, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1978, p. 330.

³⁹ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanija po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., p. 107.

Così recita Freud:

“Il processo onirico viene ammesso come appagamento di un desiderio dell’inconscio; se questo tentativo di appagamento scuote il preconcio con intensità tale da non consentirgli di mantenere la sua tranquillità [...] il sogno viene [...] immediatamente interrotto e sostituito dal risveglio completo. In verità, neppure in questo caso è colpa del sogno se esso deve comparire in veste di disturbatore del sonno, mentre di solito ne è il custode, e non per questo dobbiamo dubitare della sua utilità.”⁴⁰

Tuttavia – sostiene Dosužkov – il sogno di Prochorov si erge a custode del sonno in modo particolarmente ‘complesso’ rispetto allo schema del custode del sonno: l’abbraccio dello scheletro e le minacce dei restanti ospiti provocano in lui turbamento e ansia e, al posto del risveglio, interviene un sogno d’angoscia (*strašnyj son*). Anche quest’ultimo viene definito in termini freudiani:

“Freud dimostra che anche in questo caso [nei sogni d’angoscia] lo schema rimane invariato: il sogno costituisce il compromesso fra il desiderio di dormire e lo stato psichico interiore. Il desiderio che viene soddisfatto dal sogno tramite allucinazioni, alle volte è tale che il suo soddisfacimento suscita angoscia. Bisogna tenere presente che questo è il caso dei desideri ‘rimossi’, quelli cioè assolutamente non riconoscibili in stato di veglia e che rappresentano, per la maggior parte, desideri dimenticati risalenti all’infanzia. Nel sonno, quando la coscienza si indebolisce (e si rafforza l’inconscio), tali desideri si possono attivare, chiedendo soddisfacimento. Per non interrompere il sonno, il sogno li deve appagare; questo avviene in forma figurata, cioè simbolica. In questo caso il dormiente non si sveglia, ma il sogno diventa incomprensibile o confuso. È così che avviene il ‘lavoro onirico’, condizionato dalla ‘censura’, cioè dalla resistenza che l’‘io’ del dormiente oppone, al fine di impedire a pulsioni inammissibili di giungere alla coscienza. Alle volte (nel caso di una forte pressione della pulsione o di una resistenza molto debole) avviene uno ‘sfondamento’ della linea difensiva e il sogno riporta una realizzazione non mascherata del desiderio. In questi casi l’‘io’ si angoscia, si turba e il dormiente si sveglia. Il custode notturno sveglia il padrone perché i ladri sono entrati nel luogo difeso. Nel sogno del fabbricante di bare non si è arrivati a tal punto; Prochorov non si è svegliato, ma ha perso i sensi: il sogno è terminato e lui ha continuato a dormire senza sogni.”⁴¹

⁴⁰ S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 529. L’immagine del sogno come guardiano del sonno è ricorrente nel testo freudiano.

⁴¹ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanija po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., p. 108. Si tratta di una sintesi del

Dunque, nonostante la minaccia del forte turbamento espresso dal sogno d'angoscia, tale da provocare la perdita di coscienza del protagonista, il sogno di Prochorov è riuscito a preservare la sua funzione di custode.

Con queste considerazioni, il mosaico interpretativo di Dosužkov si va completando. L'autore è ora in grado di avanzare la sua ipotesi sul significato del sogno di Prochorov che, in un saggio che scriverà qualche tempo dopo, riassume con le seguenti parole:

“Nel saggio *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”* [Osservazioni psicologiche sul sogno di Adrian Prochorov nel racconto di A. S. Puškin “Il fabbricante di bare”] ho mostrato che il sogno del fabbricante di bare, soddisfacendo alcuni desideri del sognatore, è stato in grado di tranquillizzare la sua inquietudine e rabbia. In quella sede ho osservato che il contenuto angoscioso del sogno si trovava in rapporto col suo senso di colpa e poteva essere spiegato col desiderio di espiarlo.”⁴²

Il senso di colpa a cui si allude deriva dall'aver ingannato in passato il sergente Kurilkin, vendendogli una bara di pino anziché di quercia, ed è acuito dalla consapevolezza di essere intenzionato a frodare anche i parenti dell'anziana signora di cui attende con trepidazione la morte. Tale senso di colpa risulta essere la causa del sogno d'angoscia di Prochorov:

“Il senso di colpa, rimosso nel subconscio [*podsoznanie*], esige incondizionatamente una soddisfazione, che può essere data solo dall'espiazione tramite una punizione adeguata. Il desiderio di punizione, soprattutto inconscio

pensiero freudiano espresso ne *L'interpretazione dei sogni*, in particolare nel paragrafo dal titolo *Il risveglio per mezzo del sogno. La funzione del sogno. Il sogno d'angoscia* (S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 523-535). L'accento al “lavoro onirico” nel brano di Dosužkov fa riferimento al paragrafo omonimo di Freud (*Il lavoro onirico*, ivi, pp. 257-464).

⁴² F. N. Dosužkov, *Strašnye sny v proizvedenijach A. S. Puškina*, cit., p. 111.

[*bessoznatel'noe*], può facilmente trasformarsi in una forza che si contrappone al sonno e chiede soddisfazione nel sogno d'angoscia."⁴³

A conclusione della sua analisi Dosužkov vorrebbe dimostrare un'altra tesi freudiana, secondo cui le pulsioni sessuali costituiscono un polo necessariamente presente nel conflitto psichico, in quanto sono l'oggetto privilegiato della rimozione nell'inconscio e svolgono un ruolo importante nell'attività onirica. A questo proposito lo psicoanalista russo afferma che, in realtà, il senso di colpa del fabbricante di bare "maschera un atto più importante, nascosto nel subconscio [*podsoznanie*]". Dosužkov allude qui alle "pulsioni sessuali" di cui Freud "sottolinea l'importanza nella vita psichica dell'uomo" e che svolgono un'importante funzione anche nel sogno.⁴⁴ Al riguardo, Freud afferma:

"Quanto più ci si occupa della soluzione dei sogni, tanto più si deve essere pronti a riconoscere che la maggior parte dei sogni di adulti tratta materiale sessuale e porta a espressione desideri erotici. [...] Nessun'altra pulsione è stata tanto repressa sin dall'infanzia quanto quella sessuale nelle sue numerose componenti, di nessun'altra rimangono desideri inconsci così numerosi e così forti, che ora agiscono durante il sonno provocando dei sogni."⁴⁵

A coronamento del suo saggio, Dosužkov vorrebbe concludere l'analisi del sogno esaminato individuando le pulsioni sessuali che si

⁴³ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin "Grobovščik"*, cit., p. 109. Notiamo come Dosužkov utilizzi indifferentemente i termini "subconscio" (*podsoznanie*) e "inconscio" (*bessoznanie*) con i loro derivati avverbiali e aggettivali. Freud, invece, aveva usato il termine "subconscio" solo in alcuni dei suoi primi articoli degli anni Novanta dell'Ottocento, mentre ne *L'interpretazione dei sogni* l'aveva già definitivamente sostituito con il concetto di inconscio (cfr. Ž. Laplanš, Ž. B. Pontalis, *Slovar' po psichoanalizu*, Moskva-Sankt Peterburg, Centr Gumanitarnykh Inicativ, 2016, pp. 398-400; trad. it. in *Enciclopedia della psicoanalisi*, a cura di J. Laplanche, J.-B. Pontalis, Bari, Laterza, 2010, pp. 616-618).

⁴⁴ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanja po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin "Grobovščik"*, cit., p. 109.

⁴⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 363-364.

celano dietro al materiale onirico di Prochorov, fornendo così una dimostrazione concreta della fondatezza delle tesi di Freud. Ma se fino a questo momento il testo letterario aveva fornito un materiale perfetto per un'interpretazione del sogno in termini psicoanalitici, nel finale l'autore non è in grado di rintracciare elementi sufficienti per sostenere l'ultima tesi freudiana. Qui Dosužkov è costretto a fare i conti con i limiti dell'atteggiamento metodologico da lui adottato, in quanto, se nella realtà si può risolvere un caso clinico grazie ad un lavoro prolungato e costante col paziente, nel campo della finzione il testo letterario si propone nella sua finitezza e non è suscettibile di ulteriori sviluppi:

“Nel racconto *Il fabbricante di bare*, il sogno, tranne una sfuggente allusione agli amanti delle figlie, non contiene nulla di sessuale in senso stretto, quindi il racconto non contiene materiale sufficiente per decodificare il simbolismo del sogno, cioè per individuare il cosiddetto senso nascosto del sogno.”⁴⁶

Di fronte a questo ostacolo, Dosužkov non recede e, fiducioso che il grande forziere della letteratura russa sia in grado di fornirgli ulteriore materiale in futuro, più adatto a questo tipo di analisi, rimanda il lettore allo studio di un nuovo racconto puškiniano, *La dama di picche*:

“Ci proponiamo in un altro articolo di ritornare sul problema dei sogni d'angoscia (nuovamente ricorrendo alle opere di Puškin) e in quel caso toccheremo la questione del retroscena sessuale dei sogni. In questa sede ci sembra del tutto sufficiente giungere alla conclusione che la correttezza del pensiero di Freud sul ruolo del sogno come custode del sonno è facilmente dimostrata dal sogno del fabbricante di bare.”⁴⁷

⁴⁶ F. N. Dosužkov, *Psichologičeskie zamečanija po povodu snovidenija Adriana Prochorova iz povesti A. S. Puškin “Grobovščik”*, cit., pp. 109-110.

⁴⁷ *Ibidem*. Nel testo l'autore allude a F. N. Dosužkov, *Strašnye sny v proizvedenijach A. S. Puškina (v psichoanalitičeskom tolkovanii)*, cit.

5. *Per una conclusione*

Nel saggio di Dosužkov il materiale onirico descritto da Puškin nel *Fabbricante di bare* viene utilizzato per illustrare i meccanismi psichici che regolano il sonno secondo l'insegnamento freudiano. A tal fine l'autore utilizza un solido apparato citazionale, costruito sull'intreccio di due diversi discorsi, uno letterario, l'altro psicoanalitico, i quali dialogano tra loro sotto la diretta regia di Dosužkov. L'autore alterna lunghe digressioni letterarie estrapolate dal racconto puškiniano a dettagliate disquisizioni teorico-psicoanalitiche derivate da alcuni testi freudiani quali *L'interpretazione dei sogni* o la *Gradiva*. In tal modo Dosužkov mette il padre della psicoanalisi e il padre della letteratura russa moderna in uno stretto rapporto dialogico. Dalle battute di questo dialogo deriva un brillante trattato di psicoanalisi, teso a diffondere il discorso psicoanalitico fra i giovani medici e il pubblico russo.

L'intertestualità, data in questo caso dalla presenza del testo di Puškin e di alcuni scritti di Freud, diventa un gioco letterario al servizio della psicoanalisi. La citazione letteraria, che si fonda sulla circolazione di saperi condivisi da una determinata comunità culturale, è utilizzata per promuovere il discorso freudiano. La parola di Puškin accompagna e apre la porta al discorso freudiano, rendendolo familiare e al contempo autorevole, contribuendo così a sconfiggere quell'aura sovversiva che lo circondava.



Recensione / Review

A. Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 384.

Edito per Quodlibet nella collana *Letteratura tradotta in Italia*, il volume *Tradurre poesia russa. Analisi e Autoanalisi* segna un'importante tappa negli studi sulla traduzione poetica in Italia. L'autore è Alessandro Niero, professore di letteratura russa all'Università degli Studi di Bologna, il quale, selezionandone alcuni dei momenti più significativi, offre un'ampia panoramica della traduzione di poesia russa in Italia e su questa sviluppa un'articolata riflessione.

Nell'*Avvertenza*, che apre il volume assieme a una breve *Premessa*, si indica che il libro è in parte frutto della rifusione di numerosi saggi e interventi apparsi sin dai primi anni Duemila, ampliati e riorganizzati per proporre un percorso coeso.

Il libro si compone di una prima sezione introduttiva (cap. 1, *Alla ricerca di una 'zona franca'*), seguita da sei capitoli nei quali l'autore, con scopi e metodi diversi, analizza traduzioni proprie e altrui di testi poetici, ripercorrendo cronologicamente per tappe buona parte della poesia russa: si comincia dal XIX secolo con una ricognizione delle traduzioni dell'immane *Onegin* puškiniano (cap. 2, *Metro e non solo: gli 'Onegin italiani'*) e poi dei testi di Afanasij Fet, meno noto in Italia (cap. 3, *Ritardi*

e improvvise accelerazioni: la vicenda di Afanasij Fet), si passa per una celebre antologia che traduce principalmente testi russi a cavallo tra XIX e XX secolo (cap. 4, *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli*), per poi attraversare il Novecento con il *Lenin* di Angelo Maria Ripellino (cap. 5, *Poeta che traduce poeti: il Lènin 'italiano' di Angelo Maria Ripellino*), le traduzioni di Giovanni Buttafava da Iosif Brodskij (cap. 6, *'Inquadramento stilistico': Iosif Brodskij tradotto con echi montaliani?*) e infine alcune riflessioni sulle traduzioni da Dmitrij Prigov (cap. 7, *Tradurre la poesia concettualista: il caso di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*).

La conclusione dell'*excursus* dei capp. 2-7 è dunque offerta al lettore nel cap. 8 (*Traduzioni recenti: segnali di ritorno alla forma?*), in cui l'autore rivolge l'attenzione alle traduzioni più recenti, studiandone le caratteristiche e le possibilità formali.

Chiudono infine il volume: un'ultima, breve sezione (*In luogo di conclusione*) che lascia da parte l'analisi più propriamente accademica e offre una considerazione sul rapporto tra storia e traduzione poetica; un utile *Indice dei nomi*; e una ricca *Bibliografia* (26 pagine) che mostra la vasta quantità di fonti primarie e secondarie alla base del libro.

Numerosi sono i temi legati alla traduzione poetica affrontati nel volume da Niero: una delle questioni centrali – certo non l'unica – è quella dell'onnipresente strutturazione formale dei testi poetici russi, e di come essa possa (o non possa) riflettersi nel passaggio alla cultura italiana, la quale nel Novecento ha in larga parte abbandonato le forme chiuse.

Lo studio della forma, a cui sono dedicate molte pagine, dai testi di Puškin a quelli di Prigov, non si limita a una semplice rassegna diacronica delle soluzioni adottate dai traduttori (incluso Niero stesso), bensì le ricollega sul piano teorico alle discrepanze tra il sistema di versificazione italiano e quello russo. Di queste riflessioni vengono tirate fila nel cap. 8, nel quale, analizzando tre recenti traduzioni condotte da Cesare G. De

Michelis, Remo Faccani e Laura Salmon, viene indicato un esempio virtuoso di come, più o meno all'altezza degli anni Duemila, si possano adottare soluzioni marcate sul piano metrico e rimico con risultati felici. L'autore non si schiera in modo assiomatico a favore di traduzioni in metro e in rima – aspetto testimoniato anche dalla sua attività di traduttore in proprio, che non esclude testi in versi liberi non rimati –, e tuttavia rimarca la *possibilità* di soluzioni formalmente connotate e si oppone all'inevitabilità del verso libero, di cui con un'analisi statistica rileva lo “strapotere” (p. 316).

È negli anni più recenti (2008-2018) che Niero ravvisa segnali di ritorno alle forme chiuse, e li ricollega agli ultimi sviluppi in direzione metrica della lirica italiana, in particolare con l'esperienza del *Neometricismo*. Se dunque il lungo predominio del verso libero nelle traduzioni italiane era stato dettato dalla crisi delle forme chiuse nella lirica nazionale, appare *possibile* anche che esse si riaffaccino in traduzione – certo, con il ritardo dettato dalla sua “natura seconda” (p. 334) – allorché riaffiorino anche nella poesia italiana originale.

Il segno di una sensibilità (metrica) che muta è forse rilevabile anche in ambito accademico: alcuni studiosi riconsiderano ad esempio le soluzioni ritmicamente marcate, ibridate al contatto con il sillabo-tonismo russo, di Renato Poggioli – soluzioni che ancora verso la fine del Novecento venivano giudicate impraticabili da slavisti e metricologi, e che oggi vengono in parte rivalutate, sebbene Niero nel cap. 4 ne sottolinei alcuni aspetti che non hanno retto alla prova del tempo.

L'attenzione per le intersezioni tra poesia italiana e traduzione italiana, già espressa in chiave teorica nel primo capitolo, è evidente anche nelle pagine dedicate all'inquadramento stilistico (la categoria è mutuata dall'articolo *Stilističeskaja perspektiva v perevodach chudožestvennoj literatury* di Michail Gasparov), ossia all'acclimatazione dei testi tradotti

attraverso l'utilizzo di stilemi o citazioni appartenenti alla cultura (poesia) d'arrivo. La questione è controversa e alcuni studiosi considerano questi procedimenti una mistificazione della poesia originale, e tuttavia Niero, pur con cautela, ne sostiene la possibilità: d'altronde la traduzione poetica, osserva l'autore, "tradisce alterità, ma la declina tra noi" (p. 20). Nel cap. 6, ad esempio, l'autore analizza gli stilemi montaliani – e in un caso persino una citazione diretta – utilizzati da Buttafava per volgere testi di Brodskij in italiano: questo contributo è il primo del suo genere (per sistematicità) nella russistica italiana, e suggerisce molte interessanti prospettive di ricerca, per le quali, occorre sottolinearlo, le *Digital Humanities* offrono oggi strumenti sempre più raffinati.

Rimane costante in tutto il libro lo sforzo dell'autore per individuare nella tradizione italiana uno spazio in cui i testi tradotti possano inserirsi, non solo proponendo dei parallelismi tra poeti russi e italiani (al di là di Montale e Brodskij, Niero accosta Afanasij Fet a Giovanna Bemporad, e Dmitrij Prigov a Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti), ma anche offrendo spunti di analisi in territori ancora poco battuti: ad esempio per i testi di Renato Poggioli l'autore caldeggia uno spoglio che sia in grado di stabilire i debiti del traduttore con la poesia a lui contemporanea e precedente (specie l'ermetismo e la *koinè* pascoliano-dannunziana).

Niero offre punti di vista nuovi anche per quanto riguarda gli studi sulla ricezione. Se infatti è ben studiata la ricezione della poesia russa presso gli slavisti italiani, rimane ancora spazio per indagarne la fortuna presso i *poeti* italiani, studiando come essi abbiano tradotto, letto o siano stati influenzati dai poeti russi. In questa direzione Niero si muove ad esempio nel cap. 5, non a caso intitolato *Poeta che traduce poeti*: qui l'autore considera la traduzione del *Lenin* di Majakovskij e ne segue l'eco nella poesia originale di Ripellino, una figura liminare in cui, come d'altronde avviene nel caso dello stesso Niero, poeta e slavista coincidono.

Coniugando la ‘micro-analisi’ minuziosa dei testi con la ‘macro-analisi’, anche comparatistica, di ampi fenomeni storico-letterari, politici ed editoriali, il libro costituisce dunque una lettura obbligata per chi si occupi di poesia russa tradotta in italiano, ma può offrire molti spunti anche a chi si interessi di traduzione poetica *tout court*. E la ricerca non è chiusa, giacché se da un lato il volume rappresenta in un certo senso il consuntivo di oltre due decenni di attività traduttiva e critica dell’autore, dall’altro – lo si apprende a p. 314, nota 11 – è anche il preludio di una futura, più ampia storia della poesia russa in Italia dal 1987 a oggi.

STEFANO FUMAGALLI



Recensione / Review

Marco Sabbatini, *Viktor Nekrasov e l'Italia. Uno scrittore sovietico nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Mantova, Universitas Studiorum, 2018, pp. 200, € 25,00

Italia e Russia sono tradizionalmente legate da scambi e contaminazioni sociali e culturali. Nel 1739 fu un esploratore italiano, Francesco Algarotti, a raccontare la nuova città di Pietro, chiamandola “finestrone sull’Europa”, definizione poi ripresa e immortalata per sempre nella tradizione letteraria russa da Aleksandr Puškin nella celebre poesia *Il cavaliere di bronzo*. Parimenti, nel corso dei secoli, moltissimi letterati russi si nutrono delle bellezze e dell’humus culturale italiano: Gogol’, Dostoevskij, Blok, Brodskij, per citarne alcuni. Per questi e per molti altri artisti russi, ogni esperienza vissuta in Italia diventò uno spazio dove incontrare nuovi stimoli e retaggi culturali che a loro volta davano origine a mutamenti nella produzione artistica secondo logiche di negoziazione e appropriazione di significati “altri”.

In questa cornice si inserisce lo studio *Viktor Nekrasov e l'Italia. Uno scrittore sovietico nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*. Il sottotitolo del volume di Marco Sabbatini è in realtà cronologicamente fuorviante: se in effetti lo studioso si concentra sulle prime frequentazioni dell’Italia da parte di Nekrasov, in particolare nel decennio 1955-1965, in

realtà non tralascia nemmeno l'ultimo decennio di vita dello scrittore, trascorso in emigrazione.

La domanda al centro dell'indagine è la correlazione, nell'opera nekrasoviana, tra “i testi della cultura originaria russo-sovietica e quella italiana di ricezione”,¹ ovvero l'analisi dell'impatto dei testi di Nekrasov nella cultura europea, secondo l'accezione lotmaniana di cultura come “memoria della collettività” e, viceversa, l'influenza della cultura occidentale nella formazione ed evoluzione dello scrittore “sovietico per anagrafe, russo per tradizione narrativa ed europeo per impulso estetico”.² L'ambizione, apertamente espressa, è quella di “considerare lo sviluppo recente della letteratura russa nei termini di poetica storica e in relazione alle altre culture letterarie”³ prendendo come modello la biografia di Viktor Nekrasov la cui parabola esistenziale e artistica è di complessa definizione e lontana da etichette e convenzioni.

Nekrasov, inoltre, offre al lettore di oggi uno sguardo peculiare sulle dinamiche dei processi letterari e artistici del dopoguerra italiano ed europeo; per tale motivo Sabbatini tiene sempre ben presente l'orizzonte allargato in cui si muove Nekrasov, sia attraverso viaggi (fisici o sotto forma di traduzione dei suoi romanzi e racconti) sia attraverso l'appropriazione di autori e fenomeni culturali: Nekrasov si nutre, infatti, della prosa di Remarque e Hemingway e del cinema neorealista italiano e francese, di cui rimangono profonde tracce e citazioni nelle sue opere più mature.

La Seconda guerra mondiale è il perno intorno a cui ruota l'evoluzione artistica dello scrittore; egli ne è testimone lucido e

¹ M. Sabbatini, *Viktor Nekrasov e l'Italia. Uno scrittore sovietico nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Mantova, Universitas Studiorum, 2018, p. 5.

² Ivi, p. 12.

³ Ivi, p. 11.

intransigente e la sua prosa dedicata al tema bellico, scarna e scevra di roboante pathos retorico, gli regala un successo inaspettato, al tempo stesso ingabbiandone la complessa figura in “scrittore delle trincee”, appellativo da cui non riuscirà mai pienamente a liberarsi. Il suo romanzo *Nelle trincee di Stalingrado* venne pubblicato nel 1946 con il titolo *Na kraju zemli (Ai confini della terra)*, poi apparve come *Stalingrado* (nn. 8-9-10) della rivista “Znamja” e in volume a sé per l’editore Moskovskij rabočij; l’anno seguente fu ripubblicato da Sovetskij pisatel’ come *V okopach Stalingrada (Nelle trincee di Stalingrado)* vincendo il premio Stalin che gli permise l’ingresso nell’Unione degli scrittori. Questo è il primo punto di svolta fondamentale per Nekrasov poiché, da un lato, egli assurge a scrittore ‘canonizzato’ dall’ideologia ufficiale, paradossalmente proprio negli anni dello ždanovismo, ovvero della feroce *persecuzione* di alcuni esponenti della letteratura e dell’arte considerata non allineata (Anna Achmatova e Michail Zoščenko prima di tutti), e con un romanzo che, a uno sguardo attento, non concede nulla al canone del realismo socialista. Dall’altro, l’ingresso nell’Unione degli scrittori è il canale per entrare in contatto con altri paesi attraverso le visite ufficiali promosse dal PCUS, in collaborazione con i partiti comunisti europei, e quindi di alimentare un’identità già multiforme con nuove esperienze umane e artistiche.

È proprio nel decennio 1955-1965 che avviene un passaggio cruciale per Nekrasov, in buona parte favorito dall’incontro con la cultura italiana durante i viaggi da delegato dell’Unione degli scrittori: i primi taccuini di viaggio italiani, intitolati *Pervoe znakomstvo* (letteralmente, *Prima conoscenza*) escono nel 1958 sulla rivista “Novyj Mir”, poi editi in volume dalla casa editrice Sovetskij Pisatel’ nel 1960 e pubblicati nello stesso anno in italiano, grazie a Giancarlo Vigorelli, con il titolo *Sovietico in Italia* sulla rivista “Mezzo secolo” (n. 4).

Come nota Sabbatini, dopo il primo viaggio in Italia del 1957 il tema bellico, da sempre e per sempre centrale in Nekrasov, si riflette in intrecci intertestuali in *Čao Dzhuljančik* (1962) che evoca e a volte anticipa opere cinematografiche importanti del periodo, quali le pellicole congiunte italo-sovietiche *Italiani brava gente – Loro andavano all'est* (1965) di Giuseppe de Santis, coprodotto con Mosfil'm e *I girasoli* (1969) di Vittorio De Sica.

Sono gli anni in cui Nekrasov entra in contatto con alcune personalità di spicco dell'intelligenza italiana – Carlo Levi, Vittorio Strada, Franco Fortini, Pietro Zveteremich – con i quali intesse profondi rapporti e dialoghi di natura diversa, intellettuale o emotiva, ma tutti in grado di lasciare profonde tracce nella sua scrittura, di cui Sabbatini dà conto; in esse è ravvisabile una metamorfosi della concezione etica di Nekrasov e dei suoi rapporti con l'Occidente, a cui coincide un sempre maggiore distacco dall'ideologia sovietica e un rapporto conflittuale con le autorità che sfocerà nella campagna per denunciare i crimini di Babij Jar e nelle lettere aperte di protesta contro le decisioni del governo sovietico che costeranno a Nekrasov l'emigrazione nel 1974. Ma oltre al cambio di rotta etico, l'Occidente regala a Nekrasov nuove suggestioni artistiche e non sempre legate all'ambito della letteratura. Sabbatini pone attenzione all'infatuazione dello scrittore per il cinema neorealista di cui ampie citazioni si trovano in varie opere, per esempio in *Kira Georgievna*, ma ancor più nei racconti di guerra degli anni Sessanta e in *Po obe storony okeana*.⁴

Un ennesimo paradosso, che coinvolge in prima persona lo scrittore, avviene nel 1962 con l'uscita su "Novyj Mir" (n. 11), della prima parte di *Po obe storony. Putevye zametki* (*Ai due lati. Appunti di viaggio*). Il testo che racconta le impressioni raccolte nei viaggi negli USA (1960) e in Italia

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 156-157.

(1962) decreta la spaccatura finale di Nekrasov con il potere, proprio nel numero della rivista in cui esce *Una giornata di Ivan Denisovič* di Aleksandr Solženicyn, opera simbolo della destalinizzazione e della possibilità di affrontare in forma artistica il trauma del Gulag. La ricezione del volume rappresenta dunque un ennesimo esempio della complessità dei rapporti culturali tra Italia e URSS in decenni di grandi sconvolgimenti nel panorama culturale e geopolitico mondiale.

Viktor Nekrasov e l'Italia costituisce pertanto un prezioso strumento per indagare una stagione fertile e contraddittoria nei rapporti tra Italia e Russia alla luce della biografia e dell'esperienza artistica di Viktor Nekrasov che ne è testimone e agente attivo, nutrito da quelle stesse relazioni e in grado di trasporre tutta la forza e la portata morale attraverso una visione artistica singolare e degna di attenzione da parte degli studiosi.

GIULIA DE FLORIO



Recensione / Review

Raffaella Vassena, *Dostoevskij post-mortem. L'eredità dostoevskiana tra editoria, stato e società (1881-1910)*, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 204, € 28,00

Negli ultimi anni gli studi sulla fortuna postuma di grandi personalità letterarie stanno conoscendo un successo crescente. Ricostruendo le diverse tappe con cui si dipanano le diverse narrazioni sulla vita e sull'opera di un autore, queste indagini offrono agli studiosi un duplice approccio: da un lato risignificano in senso retrospettivo il percorso esistenziale e creativo dello scrittore in questione, dall'altro danno conto di come la sua prima ricezione abbia concorso a rimodellare e a condizionare la sua immagine, consegnandola alla posterità. Esse, dunque, si caratterizzano per un doppio sguardo che si indirizza sull'autore stesso, ma anche sul periodo che segue immediatamente la sua morte.

Tracciare, dunque, queste *afterlives* letterarie porta lo studioso a misurarsi con una complessità di problematiche che vanno dalla critica letteraria alla storia delle idee o alla sociologia della letteratura e dell'editoria, sfiorando anche tematiche più specifiche come la storia della pedagogia, quella degli istituti culturali e benefici e, non ultime, delle diverse forme di censura. Recepiti e modellati da particolari politiche editoriali, da ambienti istituzionali e da varie modalità di trasmissione, i testi cominciano a

vivere una loro vita pubblica particolare e le scelte precise che la forgiano, pur in alcuni casi già presenti nell'opera o nelle intenzioni autoriali, possono spostare il *focus* su nuovi aspetti, in nuove direzioni, mostrando così che ogni lettura, quella dell'autore compresa, costituisce un esito provvisorio e implementabile, in una sorta di infinito *work in progress* collettivo.

È questo il processo che viene descritto nel libro di Raffaella Vassena. Qui l'eredità postuma di Dostoevskij, alimentata da una mitologizzazione quasi agiografica della sua biografia da un lato e da precise strategie editoriali dall'altro, viene a costituire una sorta di 'campo' specifico, con i suoi confini ben delineati, ma anche in relazione ad altri campi, che la condizionano e la fecondano, proprio nel senso *bourdieuiano*. E Pierre Bourdieu è sicuramente presente in modo fruttuoso nell'orizzonte teorico della studiosa, fin dall'epigrafe iniziale.

Così, citazioni, riscritture e appropriazioni, oltre che le concrete situazioni e le forme materiali in cui l'opera dostoevskijana viene trasmessa, vengono studiate per comporre il quadro complesso della potente azione dell'eredità dello scrittore. Essa è continuamente risignificata e riattualizzata in una serie di scelte e strategie adottate per motivazioni ora morali, ora ideologiche, e, meno frequentemente, commerciali.

Raffaella Vassena fa luce sul ruolo fondamentale in questo processo di Anna Grigor'evna Dostoevskaja, la seconda moglie dello scrittore, che non si limitò a essere l'editrice delle opere del marito, cosa che, del resto, aveva iniziato già dal 1873 con l'edizione in volume dei *Demoni* e poi via via di altri romanzi. Anna Grigor'evna correggeva le bozze, curava la parte promozionale, si occupava di gestire i rapporti coi lettori, tanto importanti per lo scrittore, soprattutto per il progetto del *Diario di uno scrittore*. Dopo la morte di Dostoevskij, sarà lei a decidere cosa e come pubblicare, a interloquire con i primi studiosi dell'opera dostoevskijana come Leonid Grossman, oppure con interpreti come Dmitrij Merežkovskij, Vasilij

Rozanov e Sergej Bulgakov, commissionando loro interventi o in qualche modo ‘censurandoli’ se non corrispondevano alle sue aspettative come nel caso di Merežkovskij, che avrebbe dovuto scrivere la prefazione all’*Opera omnia* del 1906. Lei gelosamente selezionerà i materiali da rendere disponibili ai biografi (anche loro scelti da lei). Lei darà impulso alla diffusione delle opere del marito al di là dello stretto circuito letterario, imprimendo alle sue edizioni via via un carattere sempre più divulgativo e componendo raccolte particolarmente adatte a un’ampia fruizione popolare, anche avvalendosi di adattamenti *ad hoc*. A tal proposito, ad esempio, Vassena riporta l’interessante episodio del suo tentativo, bloccato dalla censura, di pubblicare nel 1886, un estratto edificante dai *Fratelli Karamazov*, dal titolo *Il racconto dello starec Zosima*, con la casa editrice Posrednik, fondata da Tolstoj a scopo educativo e divulgativo. Sarà sempre Anna Grigor’evna, inoltre, a sostenere speciali edizioni per l’infanzia che, con fortune alterne, andarono a stimolare le riflessioni e le polemiche del tempo sul significato e sulla funzione della letteratura per i bambini e adolescenti, anche all’interno dei circuiti scolastici.

Già in vita Dostoevskij aveva iniziato a creare una propria immagine che travalicava l’ambito a lui stretto della letteratura. Dal 1876 egli aveva cominciato a pubblicare a proprie spese il *Diario di uno scrittore*, dopo averlo condotto come rubrica della rivista conservatrice e pro-governativa “Grazdanin” di cui era stato redattore per poco più di un anno dal 1873. Si trattava di una sorta di almanacco mensile con commenti di cronaca, riflessioni, inserti narrativi, *report* da processi giudiziari. Anche grazie alla gestione oculata della moglie, la pubblicazione aveva ottenuto un numero insperato di abbonamenti, andando letteralmente a ruba e provocando una serie infinita di discussioni, polemiche e plausi.

Il *Diario* era diventato così una sorta di piattaforma da dove Dostoevskij sentiva di poter parlare al proprio paese. In esso la scrittura

letteraria si mescolava alla pubblicistica socialmente orientata, generando una vera e propria ‘forma di azione’ di intervento sociale e politico: ne sono testimoni la partecipazione del suo autore alla creazione di un fondo per l’Erzegovina e di un’antologia i cui proventi erano destinati alla causa slava nei Balcani, il coinvolgimento attivo nella Società di Beneficenza Slava o le visite in carcere a persone coinvolte in processi particolarmente controversi.

Un’altra tappa della creazione del proprio ruolo morale sarà poi il *Discorso su Puškin*, pronunciato nei primi giorni del giugno 1880, che consacrerà definitivamente la fama di Dostoevskij come scrittore nazionale e, soprattutto, come profetica coscienza del paese. Poco più di sei mesi dopo, i suoi funerali consolideranno questo suo *status* di profeta che imponeva una rilettura e un rimodellamento dell’intera sua opera alla luce di una precisa ‘missione’ pedagogica e ideologica che vedrà diversi schieramenti in competizione per far propria la sua eredità, ma anche fieri oppositori al suo culto, come Nikolaj Michajlovskij, l’autore della fortunata definizione di Dostoevskij come “genio crudele”.

Sostenuto da una robusta analisi delle fonti, lo studio segue da vicino la nascita e l’evolversi di ipotesi intellettuali e pragmatiche, volte a forgiare la ricezione dei testi dostoevskijani; in modo documentato dà conto delle strategie messe in campo per orientare e condizionare tale ricezione, ma in ultima analisi, anche allargando la visione oltre l’ambiente specifico della letteratura colta e partendo dalla distinzione di circuito letterario e circuito popolare, esso mostra come il testo letterario in qualche modo è fatto per sfuggire dai binari stringenti di letture pre-codificate e si fa incontro ai lettori delle generazioni successive in modo spesso imprevedibile e difficilmente controllabile.

MARIA CANDIDA GHIDINI

MATERIALI / MATERIALS



ITALO PANTANI

**PER LA FORTUNA DEL BOCCACCIO LIRICO:
MODELLI E IMITATORI DEL SONETTO LVI**

1. *Una fortuna da ricostruire*

L'analisi intertestuale non costituisce soltanto uno strumento critico imprescindibile per ricostruire cultura poetica, modalità di riuso e apporti innovativi degli autori: nel caso ad esempio delle *Rime* di Boccaccio, essa rappresenta anche il più affidabile indice disponibile per misurarne diffusione e impatto nella tradizione poetica tre-quattrocentesca.

Come noto, infatti, le liriche boccacciane ci sono pervenute attraverso tardive o frammentarie trascrizioni. Su un *corpus* di oltre 130 componimenti, ben 55 si sono salvati solo grazie alla testimonianza cinquecentesca del letterato fiorentino Lorenzo Bartolini, che intorno al 1530 ne raccolse un centinaio in una sua preziosa miscellanea, oggi codice 53 dell'Accademia della Crusca.¹ La silloge derivava quasi integralmente

¹ Su questo manoscritto si veda M. Barbi, *La raccolta bartoliniana e le sue fonti*, in Id., *Studi sul Canzoniere di Dante*, riproduzione anastatica, introduzione di C.

da una raccolta precedente, oggi perduta, di proprietà del giovane umanista bolognese e futuro arcivescovo Ludovico Beccadelli,² ma la sua conformazione, caratterizzata dalla “continuità materiale di sonetti sicuramente del tutto divergenti per argomenti e per cronologia”, dimostra che entrambe le raccolte furono compiute attingendo senza alcun ordine dalle rispettive fonti, dando origine cioè a una “sequenza del tutto casuale”.³ Analoghi aspetti dispersivi, d'altra parte, presenta il resto della tradizione, sia pur per ragioni opposte: si tratta infatti di “oltre un centinaio di manoscritti, prevalentemente quattro e cinquecenteschi [...], per lo più testimoni assai avari e spesso non omogenei, e di conseguenza, salvo numerati casi, continuamente varianti e raramente convergenti intorno a uno stesso componimento”.⁴

In questo labirinto, i quattro editori moderni delle *Rime* di Boccaccio hanno adottato tre soluzioni diverse, il che ha generato altrettante differenti numerazioni dei testi. Respinto il raggruppamento su base tematica di Aldo Francesco Massèra (seguito invece per mancanza di alternative da Vittore Branca) e quello effettuato da Antonio Lanza seguendo principi stilistici, Roberto Leporatti, curatore dell'edizione critica più recente, ha deciso di “tornare all'ordinamento della Bartoliniana raccogliendo al seguito i testi ricavati da altri testimoni”, in linea con l'unico criterio da lui ritenuto

Bologna, Firenze, Le Lettere, 2021, pp. 119-206 (1^a ed. 1915); per la sezione che qui interessa, cfr. anche G. Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di R. Leporatti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. XXVIII-XXXII.

² Bartolini morì nel 1533, mentre il Beccadelli (nato nel 1501) vivrà fino al 1572. Ai testi desunti dalla raccolta di quest'ultimo, il Bartolini aggiunse un solo sonetto di corrispondenza, con relativa risposta, tratto da un codice di Giovanni Brevio.

³ Così V. Branca nella *Nota al testo* di G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, vol. V.1, Milano, Mondadori, 1992, pp. 201-202.

⁴ D. De Robertis, *A norma di stemma (Per il testo delle Rime del Boccaccio)*, in “Studi di filologia italiana”, XLII, 1984, p. 109.

“filologicamente oggettivo”.⁵ È questa in realtà una conclusione molto discutibile, alla luce del valore pressoché nullo che sul piano macrotestuale deve essere attribuito alla testimonianza della Raccolta Bartoliniana (fatta forse eccezione per brevissime serie); né essa agevola lo studio tematico e intertestuale del Boccaccio lirico, disseminando in posizioni distanti e casuali testi ispirati da modelli, temi e forme stilistiche affini.⁶ Anche per questa ragione, oltre che per facilitare l’individuazione dei riscontri qui forniti, continuerò ad adottare la numerazione di Massèra e di Branca (ancora in uso nelle biblioteche digitali, e ovviamente nei commenti stampati in anni non recentissimi), pur accostandole quella introdotta dall’edizione critica più recente. Del resto, non di questioni strutturali interessa in questa sede trattare, quanto invece della possibilità di ricorrere all’analisi intertestuale non solo come via d’accesso al laboratorio lirico di

⁵ L’ordinamento di Massèra (*Rime di Giovanni Boccacci*, a cura di A. F. Massèra, Bologna, Romagnoli-Dall’Acqua, 1914), basato su gruppi tematici disposti seguendo un’ideale biografia sentimentale e spirituale del poeta, fu criticato come fantasioso e “arbitrario”, ma non sostituito da Branca; più fondato nei presupposti ma soggettivo nell’attuazione è risultato anche quello applicato da Lanza sulla base di “diversi registri stilistici che, sostanzialmente, corrispondono anche a differenti fasi cronologiche” (G. Boccaccio, *Le rime*, a cura di A. Lanza, Roma, Aracne, 2010, p. XII). La soluzione infine adottata da Loporatti (G. Boccaccio, *Rime*, cit., pp. CCLVI-CCLXIX; ma la citazione è tratta da Id., *Sonetti in morte di Fiammetta* (Boccaccio, ‘Rime’ XXII [CV], LXII [CII], XC [XCIX], XCIX [CXXVI]), in “Per leggere”, X, 19, 2010, p. 58) si identifica con il criterio che già Branca aveva respinto come “illegittimo”, in quanto, basandosi su una sequenza nata in modo del tutto casuale, sarebbe stato “certo motivo di grandi equivoci” (G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, cit., p. 202).

⁶ Se probabilmente Boccaccio non stabilì mai un ordine definitivo da dare alle sue rime, certamente le compose intorno a nuclei tematici consequenziali (introducendo anche testi di anniversario, come il XLVII [LXXXVII]); e non ha importanza che l’autore possa essersi dedicato a situazioni tematicamente simili in tempi anche molto lontani tra loro, visto che tale pratica non era ignota allo stesso Petrarca. Di fatto, uno studio come quello realizzato da G. Natali, *Il Canzoniere di Giovanni Boccaccio*, in “La Cultura”, XXXIX, 2001, pp. 55-89, riconoscendo nei sonetti I-VIII dell’ed. Massèra una sequenza autorizzata dalla giovanile epistola boccacciana *Mavortis miles extrenue*, poggia su basi filologiche assai più solide dell’adozione della casuale successione (XIII, XL, XXXII, XVIII, XLIII, XXXIII, LV, XIX) assegnata a questi testi dalla raccolta Bartoliniana.

Boccaccio, ma più ancora come indice di misurazione della fortuna tre-quattrocentesca delle sue rime, per lo meno in termini di quantità e rilevanza di imitatori. Se ci si affidasse infatti ai soli dati forniti da una tradizione manoscritta con le caratteristiche sopra ricordate, non molto si potrebbe aggiungere alle seguenti conclusioni:

“Boccaccio non si curò di raccogliere le sue rime e, soprattutto nella sua maturità, probabilmente neppure ne sorvegliò e promosse la circolazione, che nel complesso deve essere stata piuttosto scarsa [...]. Un momento cruciale nella tradizione, sostanzialmente in negativo, è rappresentato dalla Raccolta Aragonese (1477), riprodotta in un gran numero di copie, che accoglie solo quattro suoi componimenti [...]. Difficile dire se ciò sia dipeso dalla scarsa considerazione per l’esperienza lirica del Boccaccio da parte dei compilatori della Raccolta nel momento in cui lo consacravano come prosatore in volgare (vi avevano incluso il *Trattatello* e Lorenzo nel *Comento* celebrava la *copia* e l’*eloquenzia* del *Decameron*), o non piuttosto dalla ridotta disponibilità di testi, come farebbe pensare la stentata tradizione esplicita superstita. Solo nel Cinquecento si assiste a una rinascita d’interesse per il Boccaccio lirico.”⁷

2. Sondaggi intertestuali, per una prima misurazione complessiva

Accanto a una progressiva affermazione del modello petrarchesco, nei rimatori del XIV e del XV secolo si avvertono, come noto, perduranti o nuove suggestioni di tutt’altra origine: stilnovistica, petrosa, classicistica, popolareggiante, e in misura tanto ampia quanto finora sottostimata, boccacciana. Facilmente riconosciute sono ovviamente le riprese di alcuni caratteristici temi del certaldese (specie quelli di derivazione romanzesca ed elegiaca, come l’amore gioioso perché ricambiato, ma poi tradito e rimpianto): sono questi però anche i contenuti più ricorrenti nelle opere di Boccaccio, e per i quali soprattutto il *Filostrato* costituì il riferimento privilegiato di tanti successivi fruitori.

Dati funzionali a un’iniziale misurazione della specifica presenza delle *Rime* nella cultura poetica tre-quattrocentesca possono derivare da

⁷ R. Leporatti, *Sonetti in morte di Fiammetta*, cit., p. 53.

indagini intertestuali dedicate a singoli componenti: è quanto cercherò di fare qui analizzando esemplarmente il solo sonetto LVI (così numerato, caso unico, sia nelle edizioni di Massèra e di Branca sia in quella di Leporatti). Vorrei tuttavia anche cogliere l'occasione per compiere, introduttivamente, un primo passo verso una quantificazione più complessiva. A tale scopo, presento i risultati di un sondaggio ancora parziale, limitato a formule e locuzioni: a) molto difficilmente ricorrenti per poligenesi; b) mai altrove attestate, né in autori precedenti, né in altre opere di Boccaccio; c) appartenenti esclusivamente a rime ritenute autentiche.⁸

II [XL], 1-4 “All’ombra di mill’arbori fronzuti, / [...] / lacci tendea”: cfr. Cariteo, *Endimion a la Luna*, 55, 1-2.

III [XXXII], 2-10: “il tempo era bello, / quieto il mar [...]. / Neptuno, Glauco, Forco e la gran Teti / dal mar lei riguardavan”: cfr. N. da Correggio, *Rime*, 177, 1-2, 7-10.

V [XLIII], 1-4 “Non credo il suon tanto soave fosse / [...], / né d’Anfion la citara a udire / quando li monti a chiuder Tebe mosse”: cfr. M. Davanzati, *Corona di sonetti*, III, 10-14.

IX [III], 1-4 “Candide perle, orientali e nuove, / sotto vivi rubin chiari e vermigli / [...] / che sfavillar sotto due neri cigli”: cfr. G. Mantelli di Canobio, *Versi d’amore*, 107, 32; B. Ilicino, *In divam Genevram Lutiam*, 14, 55-56 e 72, 6-7; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, I 49, 5-6.

XI [XLII], 2 “m’aperse prima l’amorosa via”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, I 52, 4.

XIII [XXV], 1-2 “Il folgor de’ begli occhi, el qual m’avampa / il cor”: cfr. G. Gherardi, in *Lirici toscani del ’400*, XX, 8-9; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, III 51, 9.

XVIII [LXXXVI], 3-5 “una soavità, la qual mi pare / che [...] pongavi un desio”: cfr. G. de’ Conti, *Sonetti e canzone, Estr.*, XXX, 12.

XX [XLVII], 1-2 “Sì dolcemente a’ sua lacci m’adesca / Amor, con gli occhi vaghi di costei”: cfr. F. degli Uberti, *Rime*, III, 4-5.

XXIV [XXI], 1-14: “Quello spirto vezzoso, che nel core / mi misero i begli occhi di costei, / parla [...] / leggiadramente, [...] / una speranza crea ne’ pensier miei, / che sì lieto mi fa [...]. / Ma un tremor [...] / lo scaccia e rompe in mezzo il porto, / ch’aver preso credea, di mia salute; / e veggio aperto ch’alcun ben non dura / [...], /

⁸ La prima numerazione è quella dell’ed. Massèra-Branca, riferita ai soli testi della parte I; la seconda quella dell’ed. Leporatti. Per motivi di spazio non riporto i versi degli imitatori né le riprese cinquecentesche, che si confermano più abbondanti: Ludovico Ariosto, Giangiorgio Trissino, Gaspara Stampa, Benedetto Varchi, Bernardino Rota, Bernardo e Torquato Tasso si dimostrano fra i più attenti fruitori delle *Rime* boccacciane, pur non disponendo di un’edizione a stampa.

quantunque possa natural virtute”: cfr. G. de’ Conti, *Sonetti e canzone*, 136, 10-14; A. Braccesi, *Sonetti e canzoni*, 65, 5-8; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, I 32, 12.

XXV [XXIII], 8-9: “non sarest’or, per merzé chieder, fioco. / Adunque piangi”: cfr. R. Roselli, *Canzoniere Riccardiano*, XLV, 99; A. Sforza, *Canzoniere*, 351, 8-12.

XXVI [XXIV], 3-4 “sovente Amore / mi tira”: cfr. A. Sforza, *Canzoniere*, 64, 8; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, III 4, 5.

XXVIII [XLI], 2-6 “gli occhi ne’ quali stava la mia pace; / [...] come il ghiaccio si disface / al sol, così mi sento il cor disfare / per soverchio disio nel riguardare: / e s’altro miro, tanto mi dispiace”: cfr. B. da Montemagno il Giovane, *Rime*, 27, 3-12; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, II 11, 85.

XXXIV [LIX], 3 “ch’ancor con prieghi impetrar non potei”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, II 44, 131.

XXXVII [LXXIX], 3-9 “vestiti son i monti e la pianura / di bianca neve e nudi gli arbuscelli, / l’erbette morte, e non cantan gli uccelli / per la stagion contraria a lor natura. / E io, dolente, solo ardo e incendo”: cfr. D. Brocardo, *Vulgaria fragmenta*, 45; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, II 56, 5.

XLVII [LXXXVII], 1-10 “in cinqu’anni / [...] de’ mia danni / per ristorato avermi de’ mia affanni / potrei forse sperare ancora aiuto / [...] / a condolermi de’ mia stessi inganni. / Ma poi che gli è così, come sperare / posso merzé?”: cfr. M. Malatesti, *Rime*, 1, 32-35.

XLVIII [V], 2-7 “Come potevi tu già mai sperare / che [...] / ov’ancor le sirene uson cantare, / amor, fede, onestà potesse stare”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, III 24, 7 e III 49, 12; N. da Correggio, *Rime*, 316, 57 e 107, 14.

LI [LXXXIX], 1-4 “Le lagrime e i sospiri e il non sperare / [...], / ch’io me ne vo per via com’uom smarrito: / non so che dire e molto men che fare”: cfr. S. Serdini, *Rime*, 96, 5-6, 9.

LIV [113], 5-10 “Ma s’io potesse / [...] / io farei quei begli occhi pietosi, / [...] quando lacrimando a lor m’inchino”: cfr. D. Brocardo, *Vulgaria fragmenta*, 6, 3-4.

LV [108], 10-11 “el vago sguardo degli occhi lucenti, / col quale Amor mi prese”: cfr. A. Galli, *Canzoniere*, 27, 7.

LVIII [LXVIII], 12-13 “Io che farò, che nella tua fornace / ardo, premuto da mille desiri?”: cfr. L. de’ Medici, *Canzoniere*, CLVII, 11; S. Aquilano, *Strambotti*, 53, 1.

LX [XXXV], 2, 8, 13 “di verde le piante rivestire / [...] un duol, il qual par che m’accuori / [...] / e che io vadia là mi è interdetto”: cfr. G. de’ Conti, *Sonetti e canzone*, 80, 11; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, II 59, 4 e II 42, 10.

LXII [XVI], 4 “la catena sciolta”: cfr. D. Brocardo, *Vulgaria fragmenta*, 14, 3.

LXVIII [CIV], 3-4 “Io piango spesso con tanto disio / quant’alcun rida”: cfr. D. Brocardo, *Vulgaria fragmenta*, 31, 5; 46, 5; 66, 3; G. de’ Conti, *Sonetti e canzone*, 56, 1-2.

LXVIII [104], 7-8 “col lieto aspetto vago e pio / conforta ’l core e l’anima rassicura”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, I 34, 8.

LXIX [125^a], 45 “però che tanto avanti alcun non vede”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, I 15, 81-82.

LXXI [LXXI], 2 “i folti boschi e l’acqua e ’l ghiaccio e ’l vento”: cfr. D. Brocardo, *Vulgaria fragmenta*, 70, 6.

LXXII [IV], 5 “in pianto si converta ogni tuo gioco”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, II 22, 24.

LXXIII [XLV], 1-2 “O miseri occhi miei più ch’altra cosa, / piangete omai, piangete, e non restate”: cfr. Poliziano, *Rime*, LXXV, 1-2.

LXXXII [CII], 16 “oltre ’l disio che per lei mi molesta”: cfr. B. da Montemagno il Vecchio, *Rime*, 9, 1.

LXXXIV [LXXXIII], 2-3 “seguendo l’appetito / è il mio folle pensier del tutto uscito”: cfr. F. Sacchetti, *Rime*, 93, 5-6; M. M. Boiardo, *Amorum libri*, I 1, 5.

LXXXVI [XXXIV], 10-11 “questo rabbioso spirito d’amore, / ch’a poco a poco alla morte mi tira”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, III 59, 7; B. Ilicino, *In divam Genevram Lutiam*, 20, 13.

CI [XXX], 13 “piangendo penso”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, II 17, 13.

CIII [C], 1 “Era sereno il ciel, di stelle adorno”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, I 3, 9-10.

CVIII [LXXVI], 9-10 “Credo n’ha colpa il mio debil ingegno, / ch’alzar non può a vol sì alto l’ale”: cfr. G. de’ Conti, *Sonetti e canzone*, 150, 1-2.

CX [I], 6 e 12 “scampati ci ha dai perigli eminenti / [...] / quivi aspettar el fin del viver corto”: cfr. G. Mantelli di Canobio, *Versi d’amore*, 89, 6; Cariteo, *Endimion a la Luna*, 13, 6 e 35, 14.

CXI [XLIV], 11 “in questa vita labile e meschina”: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri*, III 5, 13.

CXVI [LI], 7-10 “sì m’impenna l’ali, / che io possa volare a’ beni eterni. / Lieva dagli occhi mia l’oscuro velo / che veder non mi lascia lo mio errore”: cfr. M. Davanzati, in *Lirici toscani del ’400*, 24, 12-14; B. Ilicino, *In divam Genevram Lutiam*, 28, 7-8.⁹

Da questo inventario, per quanto appena abbozzato, credo si possa in primo luogo dedurre che, nelle *Rime* di Boccaccio, non pochi lirici tre-quattrocenteschi di primo piano trovarono formule e immagini utili al riuso. Naturalmente, data la diffusione frammentaria della lirica boccacciana e i pochi commenti disponibili sui canzonieri successivi, è al momento impossibile dire se agli autori di questi ultimi fu possibile leggere poche

⁹ Per le edizioni di riferimento degli autori citati, qui e in seguito, si rimanda in prima istanza a quelle utilizzate dalla biblioteca digitale <http://www.bibliotecaitaliana.it/>. Nei seguenti casi sono ricorso a edizioni più recenti: M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Interlinea, 2012; D. Brocardo, *Vulgaria fragmenta*, a cura di D. Esposito, in corso di stampa (ma già disponibile su <https://iris.unica.it/handle/11584/266511>); Cariteo, *Endimion a la Luna*, a cura di A. Carlomusto, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2021; R. Bennardello, *La Corona di sonetti di Mariotto Davanzati*, in corso di stampa su “Interpres”; B. Ilicino, *In divam Genevram Lutiam*, a cura di M. M. Quintiliani, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2020; R. Roselli, *Il Canzoniere Riccardiano*, a cura di G. Biancardi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005; S. Aquilano, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2002; Fazio degli Uberti, *Rime*, a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013; riguardo a Giusto de’ Conti, ho adottato la numerazione proposta nel mio *L’amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno editrice, 2006, e il testo finora approntato in vista dell’edizione.

unità o varie decine di componenti del certaldese; va detto però che il commento agli *Amorum libri*, uno dei pochi davvero esaustivi finora realizzati, consente di sostenere la seconda tesi, riguardo al Boiardo lirico. In ogni caso, si può con certezza sostenere che le testimonianze manoscritte tre-quattrocentesche della lirica di Boccaccio non rappresentano che un piccolo, superstite manipolo di un ben più ampio contingente allora circolante: non si spiegherebbe altrimenti la conoscenza dimostrata da questi rimatori anche di rime boccacciane oggi conservate da singoli testimoni quattrocenteschi, o perfino dal solo codice cinquecentesco Bartoliniano, come nel caso dei testi III [XXXII], LI [LXXXIX], LX [XXXV], LXXIII [XLV], LXXXIV [LXXXIII], CIII [C]; e come nel caso del sonetto LVI [LVI], che anche per tale motivo sembra meritare le attenzioni che gli saranno dedicate nei prossimi paragrafi.¹⁰

3. Rime *LVI*: libera rivisitazione di un ampio patrimonio testuale

Il sonetto sviluppa il tema della difficoltà incontrata da un amante nell'avvicinare una donna desiderata, o meglio *bramata* (vv. 1-2), e per ciò che la riguarda non insensibile (vv. 4-5), ma sottoposta a stretto controllo da un guardiano instancabile. Al poeta non mancherebbe il coraggio dinanzi all'amata, sebbene in passato ciò sia accaduto (vv. 6-8); ma il guardiano è talmente resistente e insonne che l'amante disperava di poter sfruttare un suo momento di stanchezza (vv. 9-10), ritenendo più probabile e vicina la propria morte, dovuta ai tormenti d'amore (vv. 12-14):

¹⁰ Trasmettono il testo, senza alcun risalto all'interno del *corpus* lirico di Boccaccio, solo altri tre codici, più tardi della raccolta Bartoliniana e da questa derivati: dunque di nessun interesse in questa sede, per quanto utili per ricostruire la circolazione cinquecentesca delle *Rime*.

“Se quel serpente, che guarda il tesoro
 del qual m’ha fatto Amor tanto bramoso,
 ponesse pur un poco el capo gioso,
 io crederrei con un sottil lavoro 4
 trovar al pianto mio alcun ristoro:
 né in ciò sarebbe il mio cor temoroso,
 come che già in punto assai dubbioso
 già mi negasse il promess’adiutoro. 8
 Ma pria Mercurio chiuderà que’ d’Argo
 cantando di Syringa, che ’n que’ due
 io possa metter sonno col mio verso; 11
 e prima nelle lagrime ch’io spargo
 morendo adempierò le voglie tue,
 crudel Amor, ver me fiero e perverso!”¹¹ 14

Il testo non nomina Fiammetta, né attribuisce alla figura femminile caratteri e movenze che la ricordino; mancano anche allusioni al tipico ambiente partenopeo o campano. Tuttavia, un aspetto ben attinente al personaggio è la fiducia che l’amante ripone nella possibilità di essere ricambiato: un evento non ancora avvenuto, ma ormai solo a causa di ostacoli esterni. Tale condizione sospesa spiega la posizione mediana assegnata al sonetto LVI dal Massèra nel *corpus* lirico boccacciano; e forse anche l’analogia scelta compiuta dal Bartolini o dalla sua fonte.¹²

¹¹ Trascrivo il sonetto da G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti, cit., pp. 153-154; precedenti edizioni: G. Boccacci, *Rime*, a cura di G. B. Baldelli, Livorno, Masi e Compagno, 1802, p. 27; Id., *Rime*, a cura di A. F. Massèra, cit., p. 75; Id., *Rime*, a cura di V. Branca, cit., pp. 58-59 e 243; Id., *Rime*, a cura di A. Lanza, cit., pp. 54-55. Dell’edizione curata da Leporatti riporto anche l’apparato critico: 7-8 già ... già] pria ... già *Baldelli* già ... e’ *Massera* 10 due] dua *mss.* Si noterà che ai vv. 7-8 la ripetizione dell’avverbio (*già ... già*) parve indifendibile sia a Baldelli che a Massèra, che proposero di emendare il testo in due modi diversi: *pria ... già* Baldelli, *già ... e’* Massèra. Branca, Lanza e Leporatti hanno preferito conservare il testo tràdito, ma la soluzione di Massèra rimane degna di massima considerazione.

¹² Nella raccolta bartoliniana, infatti, quasi tutti i componimenti di ambientazione baiana, benché disposti in ordine sparso, lo precedono; inoltre, ritagliando una mini-sequenza costituita dai testi LIV-LVIII del codice (XXXVI, VII, LVI, LXXIV, XCIV dell’edizione Massèra), è possibile riconoscere un percorso, lacunoso ma coerente, in cui l’amante procede dall’iniziale contemplazione dell’amata in ambiente napoletano (LIV-LV) al disappunto per la stretta sorveglianza cui la donna è sottoposta (il nostro LVI), alla denuncia del tradimento subito e alle conseguenti invettive contro Amore e la corruzione morale imperante (LVII-LVIII). Non intendo

Il tema portante viene introdotto con singolare energia; fin dalle quartine infatti il testo esibisce un impianto argomentativo serrato, che si può così parafrasare: ‘Se quel guardiano (*serpente*), che custodisce la donna (*il tesoro*) di cui Amore mi ha reso così bramoso, vinto dal sonno reclinasse solo un po’ la testa, sono certo che con un abile comportamento saprei ottenere conforto al mio dolore. Né in questa impresa il mio cuore sarebbe timoroso, sebbene in una circostanza assai incerta (*in punto assai dubbioso*) esso mi abbia negato l’aiuto promesso’.

Erroneamente è stato sostenuto che il motivo della sorveglianza dell’amata fosse “assai in voga nella poesia [...] italiana” coeva: non pertinenti sono infatti gli esempi citati a supporto, sia perché si tratta di testi giocosi, in cui il debole ostacolo è una vecchia madre maltrattata dalla figlia ribelle; sia perché gli autori coinvolti (Adriano de’ Rossi e Alesso Donati) non rappresentarono certo un esempio per Boccaccio, ma ne furono eventualmente influenzati, essendo più giovani, e con lui in sicuri rapporti a Firenze.¹³ Opportunamente è stata invece segnalata la diffusione del tema nella lirica provenzale,¹⁴ ma sorprende che non siano stati indicati gli ovvi modelli ispiratori a cui l’autore guardava, quelli offerti dall’elegia latina: di cui il tema costituiva situazione notoriamente fra le più ricorrenti, visti i frequenti impropri rivolti contro portinai, sorveglianti o anziane custodi da

sostenere, ovviamente, che questa breve sequenza possa essere letta come passaggio narrativo autosufficiente, mancando tanti necessari episodi intermedi, affrontati in altri testi; ma soltanto che chiunque sia stato ad attribuire a questi frammenti lirici la disposizione rilevata, questi leggeva il sonetto LVI non solo come appartenente alla produzione napoletana dedicata a Fiammetta, ma anche come testo intermedio tra la fase dell’innamoramento e quella del tradimento.

¹³ La tesi citata è di A. Lanza (commento a G. Boccaccio, *Le rime*, cit., p. 54), che si basa su esempi tratti da *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969, pp. 540, 905, 1011, 1039 e 1047.

¹⁴ Cfr. V. Branca, commento a G. Boccaccio, *Rime*, cit., p. 243.

Tibullo e Ovidio, per citare solo autori certamente noti al giovane Boccaccio.¹⁵ Riporto due esempi particolarmente attinenti:

“*Nam posita est nostrae custodia saeva puellae [...].
Tu quoque ne timide custode, Delia, falle.*”

“*Ianitor, indignum, dura relige catena,
difficilem moto cardine pande forem [...].
Lentus es, an somnus, qui te male perdat, amantis
verba dat in ventos aure repulsa tua?*”¹⁶

La dipendenza del sonetto dall’elegia di età augustea è confermata dal fatto che Boccaccio, nel riprendere questa topica situazione, segue gli antichi modelli anche nel ricorso a parallelismi con episodi mitici, relativi soprattutto ai tanti e sempre vittoriosi amori di Giove. Tuttavia, se nella prima terzina l’autore applicherà questa tecnica sulla base, come vedremo, del modello ovidiano, la protasi del periodo ipotetico che occupa i primi tre

¹⁵ A questo proposito vorrei esprimere il mio dissenso nei confronti di una tendenza che si va diffondendo negli studi dedicati all’antica poesia d’amore, per la quale testi inscindibilmente legati alla gioventù di un poeta vengono postdatati sulla base di informazioni in essi presenti, che l’autore a quell’epoca non avrebbe dovuto conoscere, non disponendo ancora di una copia integrale delle fonti più pertinenti (cfr. ad esempio N. Gensini, *I classici nelle “Rime” di Boccaccio: una proposta di lettura*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*, Atti del Seminario internazionale di studi, a cura di S. Zamponi, Firenze, University press, 2016, pp. 15-25). La cultura medievale aveva infiniti canali attraverso cui era possibile accedere, frammentariamente, alle informazioni più disparate; ma per seguire presunti criteri oggettivi si preferisce attribuire incantate visioni d’amore non a un giovane poeta, ma a un vecchio erudito finalmente entrato in possesso di una fonte: situazione che può essersi verificata in rari casi, ma che deve essere ammessa solo di fronte all’impossibilità di qualsiasi alternativa, anche solo ipotetica.

¹⁶ I primi versi citati sono di Tibullo, *Elegiae*, I 2, 5, 15 (“*Alla mia fanciulla è stata imposta una custodia spietata / [...] / Anche tu, o Delia, inganna senza paura i guardiani*”; dall’ed. a cura di F. Della Corte, Milano, Fondazione L. Valla – Mondadori, 1980, pp. 18-19). Ancora più vicino è il secondo riscontro, tratto da Ovidio, *Amores*, I 6, 1-2, 41-42 (“*Portinaio – o indegnità! – legato alla crudele catena, muovi / il cardine e schiudi per me l’inesorabile porta. / [...] / Sei insensibile, o il sonno, che ti mandi in malora, disperde / al vento le parole dell’amante respinte dalle tue orecchie?*”; traduzione di L. Canali, dall’ed. Ovidio, *Amori*, Milano, Bur, 1985, pp. 66-73).

versi del testo introduce un accostamento del tutto originale, assimilando il guardiano della donna a un *serpente*, insolito in tali vesti.

Per il serpente “quale esempio di maligna astuzia e vigilanza”, si è fatto rimando genericamente a situazioni comuni “dalla Bibbia in poi”.¹⁷ Ma la successiva definizione dell’amata come *tesoro* dimostra che Boccaccio metaforizza qui in chiave amorosa il mito del giardino degli dèi nel quale crescevano piante dai frutti d’oro: un giardino affidato alle Esperidi e custodito da un drago guardiano, spesso raffigurato come serpente. Com’è noto, tale sorveglianza fu violata da Ercole, incaricato da Euristeo di portargli alcuni di quei pomi. Le tradizioni più comuni riferiscono che Ercole dovette avvalersi dell’aiuto di Atlante; secondo altre, però, egli stesso “uccise il drago, oppure lo addormentò, e s’impadronì personalmente dei pomi d’oro [...]. Il drago fu trasportato in Cielo, dove diventò la costellazione del Serpente”.¹⁸ Questa seconda versione fu seguita da Lucano, il quale, attribuendo contemporaneamente al drago l’aspetto del serpente e la facoltà dell’insonnia, appare l’evidente modello da cui prese le mosse Boccaccio.¹⁹

“atque, *insopiti* quondam *tutela draconis*,
Hesperidum pauper spoliatis frondibus hortus.
[...] Fuit *aurea silva*
divitiisque graves et fulvo germine rami
virgineusque chorus, nitidi custodia luci,
et *numquam somno damnatus lumina serpens*
robora complexus *rutilo curvata metallo*.”²⁰

¹⁷ V. Branca, commento a G. Boccaccio, *Rime*, cit., p. 243.

¹⁸ P. Grimal, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990, p. 232.

¹⁹ Più rapidi (seppur non trascurabili) gli accenni all’insonne drago (non serpente) presenti in Virgilio, *Eneide*, IV, 484-487 e in Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 188-190.

²⁰ M. A. Lucano, *La guerra civile*, a cura di R. Badali, Torino, UTET, 1988, IX, 357-364 (“si trova, spoglio e privo di fronde, il giardino delle Espèridi, / che un tempo era *custodito* dal drago *insonne*. / [...]. / V’era una *foresta d’oro*, / i cui rami erano appesantiti da ricchezze e da biondi frutti, / v’erano un coro di vergini a guardia della

Naturalmente, per esprimere le seccate rimostanze dei primi tre versi nonché la convinzione nelle proprie capacità dei cinque successivi, Boccaccio si servì anche di formule tratte dal patrimonio lessicale volgare. Innanzitutto, merita attenzione la struttura sintattica che, introdotta dal primo verso, si riverbera sull'intero componimento: “*Se ... ponesse ... crederrei ... Ma pria ... che*”. Branca indica come modello il sonetto XV di Cavalcanti: “*Se Mercè fosse amica a' miei disiri / [...] i miei sospiri / [...] / giriano agli occhi con tanta vertute / [...]. / Ma sì è al cor dolente tanta noia / [...] / che per disdegno uom non dà lor salute*”; ma non meno deve aver qui agito il ricordo di Dante, *Purgatorio*, XXXII, 64-69: memoria forse perfino ispiratrice dell'intera trama testuale, dato che questo passaggio dantesco presenta non solo analoga articolazione (*S'io potessi ... disegnerei ... ma*), ma anche il paragone con i miti di Argo e di Siringa che il sonetto introdurrà nella prima terzina (a proposito della quale, dunque, sarà più avanti riferito).²¹

Struttura e contenuti analoghi, si capisce, erano in questi precedenti introdotti a sostegno di un discorso poetico del tutto diverso; e analoga abilità nel lessicalizzare formule derivate da tutt'altri contesti Boccaccio dimostra anche introducendo più ridotte locuzioni, di varia origine. La clausola del v. 1, *guarda il tesoro*, proviene ad esempio dal *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, VI, 47-48 (“così ancor a *guardar lo tesoro*, / ed a farlo maggiore a suo potere”); quella del v. 3, *un poco el capo gioso*, sembra memore, per la presenza dell'avverbio di quantità, del *Tesoretto* di Brunetto Latini, v. 1809 (“cavalca bellamente, /

splendida selva / e un *serpente*, attortigliato con le sue spire curve allo splendido metallo, / condannato a *non poter chiudere gli occhi nel sonno*”).

²¹ Cfr. V. Branca, commento a G. Boccaccio, *Rime*, cit., p. 243. Lo studioso segnala anche il passo citato del *Purgatorio*, ma solo come riferimento della prima terzina.

un poco a capo chino”); il v. 6, *né [...] cor temoroso*, è ispirato dalle *Rime* di Chiaro Davanzati, 52, v. 55 (“*non è già mai lo suo cor temoroso*”); il raro termine *adiutoro*, che chiude il v. 8, è locuzione di Dante, *Paradiso*, XXIX, 69 (“aiutorio”).

Le terzine, come accennavo, si aprono con l’inatteso innesto di un nuovo episodio mitologico, collegato al precedente dai comuni motivi del guardiano e del suo sonno: ‘Ma meno tempo impiegherà Mercurio per chiudere gli occhi di Argo, cantando di Siringa, di quanto ne sarebbe necessario a me per far scendere il sonno, con i miei versi, sui due soli occhi di quel serpente; e morendo nelle lacrime che spargo, adempierò prima le tue voglie, Amore crudele, feroce e perfido nei miei confronti’.

La prima terzina fornisce una rapidissima sintesi di un mito ampiamente narrato da Ovidio (*Metamorfosi*, I, 568-750), e da Boccaccio più volte citato nelle sue opere.²² Prima assimilato al serpente dell’*Hesperidum hortus*, il custode di Fiammetta viene dunque (con scatto logico altrettanto repentino) paragonato anche ad Argo, guardiano di Io. Questa seconda associazione giungeva da Ovidio, che negli *Amores* se ne era servito per tentare di spaventare il custode, alla luce del destino toccato ad Argo:

“Si sapis, o *custos*, odium, mihi crede, mereri

²² Giove, dopo essersi unito con Io, per sottrarla alla gelosia di Giunone l’aveva trasformata in giovenca e donata proprio alla moglie, la quale l’aveva affidata alla custodia di Argo. Incaricato da Giove di liberare Io, Mercurio, mentre Argo dormiva con cinquanta occhi, fece cadere nel sonno anche gli altri cinquanta: prima suonando il flauto di Pan, poi cantandone l’invenzione da parte dello stesso dio, che per realizzarlo aveva utilizzato la canna in cui si era trasformata, pur di non sottostare al suo amore, la ninfa Siringa. Il mito di Io e di Argo era molto caro a Boccaccio, che ne diede una distesa narrazione in *Amorosa visione*, XVII, 1-42. Il canto di Mercurio compare come termine di paragone per esaltare quello di Fiammetta in *Rime*, V [XLIII], 1-2 (versi che dovrò citare tra breve); un’antitesi fra i propri due occhi e i cento di Argo si trova nell’*Elegia di madonna Fiammetta*, V, 13, in una preghiera rivolta al Sonno dalla protagonista.

desine [...].

Dum nimium servat custos Iunonius Ion,
ante suos annos occidit, illa dea est.”²³

Ovidio era anche ricorso a questo mito per dimostrare ai mariti gli effetti controproducenti, in amore, di una gelosa sorveglianza:

“Dure vir, inposito tenerae custode puellae
nil agis [...].
Centum fronte oculos, centum cervice gerebat
Argus, et hos unus saepe fefellit Amor.”²⁴

Tuttavia, se l'utilizzo del mito di Io e Argo in ambito elegiaco era già ovidiano, Boccaccio nel nostro sonetto lo richiama in funzione opposta: non quale argomento utile a ridurre il controllo, ma come termine di paragone con cui misurare la difficoltà dell'impresa in cui l'amante è impegnato; per far cadere nel sonno i due soli occhi del *serpente* guardiano, infatti, il poeta sente che gli sarebbe necessario più tempo di quello impiegato da Mercurio per chiudere i cinquanta occhi desti di Argo. Va anche notato che, pur potendo apparire tale nella forma, il ragionamento non costituisce un *adynaton*: così sarebbe stato se Mercurio non fosse riuscito nel suo intento, che invece raggiunse. Il paragone, dunque, riguarda solo i *tempi* eccessivamente lunghi richiesti all'amante, come confermerà l'ultima terzina: la sua morte per consunzione amorosa si prospetta come effetto di un'interminabile attesa. La rinuncia all'*adynaton* si rivelerà opportuna alla luce dei successivi sviluppi, che vedranno il poeta esultare per il raggiungimento del suo scopo.

²³ Ovidio, *Amores*, II 2, 8-10, 45-46 (“Se sei saggio, guardiano, credimi, smetti di meritare odio [...]. / *Il custode di Giunone sorvegliava troppo Io*: / egli perì prima del tempo, ella è una dea”; traduzione di L. Canali, dall'ed. Ovidio, *Amori*, cit., 133-141).

²⁴ Ivi, III 4, 1-2, 19-20: “Uomo crudele, imponendo un *custode* alla tenera fanciulla, / non ottieni nulla [...]. / *Argo aveva cento occhi sulla fronte, e cento sulla nuca*: / tutti li ingannò da solo Amore”.

D'altra parte, per l'origine della prima terzina (e probabilmente dell'intero sonetto) un ruolo importante svolse il ricordo, piegato poi a veicolare tutt'altro messaggio, di *Purgatorio*, XXXII, 64-69:

“S'io potessi ritrar come assonnaro
li occhi spietati udendo di *Siringa*,
li occhi a cui pur *veggliar* costò sì caro;
come pintor che con essempro pinga,
disegnerei com'io m'addormentai;
ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.”

Anche nelle terzine, del resto, Boccaccio conferma la propria abilità nel saper ricavare tessere utili alla propria scrittura lirica dalla precedente tradizione poetica volgare, e la miniera più sfruttata è ancora quella dantesca. La clausola del v. 13, *adempierò le voglie tue*, proviene ad esempio dall'incontro del lessico, decisamente rifunzionalizzato, di *Paradiso*, XXII, 61-62 (“*il tuo alto disio / s'adempierà* in su l'ultima spera”) con *Paradiso*, IX, 109 (“Ma perché tutte *le tue voglie piene / ten porti*”). Il v. 14 invece, se pare aprirsi con un ricordo del *Fiore* (LXXVII, 4-7: “*Sì la trovai ver' me crudel e fera. / Lo dio d'Amor*), inconfondibilmente si chiude con una definizione ‘petrosa’ di Amore (*Rime* XLIII, 41: “*esto perverso*”). Il dominante ricorso al linguaggio poetico duecentesco e dantesco s'interrompe solo per un breve istante al v. 12, la cui clausola *lagrime ch'io spargo* s'ispira alla giovanile locuzione petrarchesca di *Rerum vulgarium fragmenta*, 55, 7 (“*Per lacrime ch'i' spargo a mille a mille*”).

Molte e assai diverse suggestioni testuali cooperarono dunque all'ideazione e alla stesura di un sonetto che risultò fortemente innovativo e altrettanto caratterizzato. Il tema romanzesco, ma soprattutto elegiaco, della fanciulla accessibile ma soggetta ad attenta sorveglianza, viene non solo qui inserito nella nostra tradizione lirica, ma anche autonomamente gestito,

attraverso la citazione di miti rifunzionalizzati rispetto ai classici stessi; locuzioni soprattutto dantesche, ma provenienti dall'intero repertorio poetico volgare, sottoposte ad analogo trattamento conferiscono al linguaggio effetti di singolare energia.

4. *Le tracce intertestuali di una notevole fortuna tre-quattrocentesca*

Anche per le ragioni appena rilevate, dal momento della sua composizione fino alla trascrizione bartoliniana, il sonetto LVI di Boccaccio non giacque inerte in un'isolata e poi perduta miscellanea, come la mancanza di copie manoscritte potrebbe far credere; la ricerca intertestuale permette di riscoprire, al contrario, che il sonetto fu ben presente nella memoria di importanti poeti.

I rapporti più complessi sono quelli che lo legano con diversi componimenti di Fazio degli Uberti, a partire dall'assai simile prima stanza della canzone IV (vv. 1-12):

“*S’i’ savessi formar quanto son begli
gli occhi di questa donna onesti e vaghi,
Amor, quando ’l cor piaghi,
per dolci bramerei i colpi amari;
e canterei con versi tanto cari
che non che ’ nostri cuor, ma que’ de’ draghi
fare’ udendo appaghi,
e per le selve innamorar gl’uccegli.
E’ non sonar con più diletto quegli
d’Anfione, co’ quai movia le pietre,
né di Mercurio a chiuder gl’occhi d’Argo
(deh, nota ciò ch’i’ spargo!).*”²⁵

Questa canzone, ispirata come noto dall'amore per Ghidola Malaspina, deve risalire al soggiorno veronese di Fazio, avvenuto tra il

²⁵ F. degli Uberti, *Rime*, cit., p. 321.

1336 e il 1345: anni almeno in parte coincidenti con quelli in cui si può ipotizzare composto il sonetto boccacciano. Nella prima stanza, più delle affinità con *Rime* LVI, sono state segnalate quelle con il sonetto in cui Boccaccio celebra la soavità del canto di Fiammetta (V [XLIII], 1-4):

“Non credo il suon tanto soave fosse
che *gli occhi d’Argo tutti fè dormire*
né d’Anfion la citara a udire
quando li monti a chiuder Tebe mosse.”

È stato peraltro osservato che, pur essendo difficile “stabilire quale sia il verso dell’eventuale dipendenza, in assenza di datazioni certe” per i tre componimenti coinvolti, questa canzone si distingue da altre analoghe di Fazio “per l’introduzione di un complesso apparato mitologico”, e “per questo potrebbe essere posteriore a esse”.²⁶ A me sembra che questo sviluppo possa essere stato favorito dal modello costituito da alcune rime boccacciane, tra cui il sonetto LVI. Rilevato infatti che la canzone di Fazio sembra come diluire entro *tòpoi* stilnovistici allusioni mitiche gestite da Boccaccio con ben maggiore sicurezza e pregnanza, si dovrà tener conto del fatto che altri brani dell’Uberti rivelano stretti rapporti con *Rime* LVI. Il contenuto della prima quartina, in particolare, trova corrispondenze in passi diversi del *Dittamondo*, come quello in cui Roma ricorda con parole di condanna l’impero di Commodo (II 8, 43-45, 52-53):

“Ma qui torno a *colui che ’l mio tesoro*
guardava allora, che, senza dì o mesi,
fe’ tredici anni con meco dimoro [...].
E, poi che morte il corpo suo *assonna*,
Elio fu eletto e ordinato.”

²⁶ Si vedano l’introduzione e il commento di C. Lorenzi (ivi, rispettivamente p. 291 e pp. 326-327).

Ancor più chiari rapporti si riscontrano tra il v. 4 e *Dittamondo*, V 7, 86 («molto ingegnosi e di *sottil lavoro*»), così come tra la clausola del v. 7 e *Dittamondo* I 3, 13-14 («ho peccati *assai / dubbiosi*»).

Non ritengo verosimile che Boccaccio sia andato raccogliendo formule disperse nell'ampia produzione poetica dell'Uberti (e in particolare in quella più tarda, a cui il *Dittamondo* appartiene) sintagmi da inserire in un breve testo lirico; né che si sia determinato un mutuo scambio tra i due, con il primo imitatore della canzone ubertiana nel sonetto, e il secondo fruitore del sonetto boccacciano nel poema: è sufficiente un attento confronto tra le modalità d'uso dei termini condivisi da canzone e sonetto, per concludere che la prima non può aver ispirato la sicurezza elocutiva del secondo. Mi sembra invece assai più verosimile ed economico concludere che il sonetto LVI di Boccaccio ebbe un notevole, rapido impatto nella memoria di Fazio, al punto da soccorrerlo nella scrittura di passaggi differenti della sua opera. In tal caso, avremmo con l'Uberti individuato il primo rilevante episodio della funzione modellizzante che *Se quel serpente* già esercitava nel panorama lirico di metà Trecento.

Tale ipotesi dovrebbe risultare rafforzata, se si tiene conto del sicuro e ampio riuso tre-quattrocentesco che del sonetto boccacciano fecero numerosi rimatori, attenti sia a immagini strutturalmente portanti, sia a inconfondibili locuzioni. Inizio con queste ultime, esponendole schematicamente:

1-4. *Se ... ponesse ... io crederrei*: cfr. P. J. De Jennaro, *Rime*, LXXXVII, 1-5 (“Se avesse Amore el mio animo insonte / [...] io crederei gostar con rime conte”).

2. *tanto bramoso*: sintagma ripreso da A. Sforza, *Canzoniere*, 12, 5 (“Né so come al pensier tanto bramoso / resista la mia mente”), e nel secolo XVI da vari autori.

4. *con un sottil lavoro*: fortunato emistichio, che, dopo la citata ripresa di F. degli Uberti, si ritroverà nel *Morgante* di L. Pulci, II 20, 2, nell'*Inamoramento de Orlando* (quattro occorrenze), ma soprattutto in un'ampia citazione di L. Alamanni, *Rime*, I, 151 (*Satira decima*), vv. 61-62 (“Qui non bisogna ordir *sottil lavoro* / per adempir le sue *bramose voglie*”), oltre che in altri poeti cinquecenteschi.

5. *trovar al pianto mio alcun ristoro*: altro verso oggetto del riuso di A. Sforza, in *Canzoniere*, 365, 2 (“Ove *trovar* soleva qualche ristoro”). Fu ben noto anche a Serafino Aquilano, che forse ricorse ad esso nel sonetto *Dubbi*, 4, 4 (“Per *trovar* pace, et al mio mal ristoro”), certamente in *Strambotti*, 320, 6 (“abbi a morir per darne alcun ristoro”). La stessa clausola fecero propria anche A. Cornazano, *Canzoniere*, 39, 10 e M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando* (due occorrenze).²⁷

12-14. *nelle lagrime ch'io spargo / morendo ... / crudel Amor*: anche se, come visto, Boccaccio si ispirò a un verso petrarchesco per la locuzione del v. 12, fu probabilmente la sua variazione a suggerire a G. de' Conti i vv. 2-3 del suo sonetto 10 (“*le lagrime ch'io spargo et ho già sparte / Amor per consumarme*”).

13. *Adempierò le voglie*: formula presto ripresa da F. Landini, *Poesie musicali del '300*, ballata 14, 8, avrebbe in seguito attirato l'attenzione di P. Bembo (*Asolani*, canzoni, 15, 85: “*S'adempia una mia voglia*”) e soprattutto di L. Alamanni, che la inserì nel passo citato a proposito del v. 4.

14. *crudel Amor, ver me fiero e perverso*: verso, come visto, ispirato probabilmente da ricordi del *Fiore* e delle petrose dantesche, ma al quale sembra direttamente guardare Serafino Aquilano nel sonetto 74, 11 («*Che così vole Amor, crudo e perverso*»).

Ma un meno rapido accenno merita la fortuna a cui sarà destinata l'innovativa adozione in contesto amoroso dell'immagine del serpente guardiano. Dopo la citata ripresa compiuta dall'Uberti, infatti, un'interpretazione in chiave politica fu data poco dopo il 1377 da Franco Sacchetti nella sua canzone CXCVII, dove il *serpente* è immagine di Milano (vv. 37-42):

“*Hercole ancora li pomi dell'oro
rapì, ch'eran guardati da quel drago
che non dormia già mai, come si scrive.
Fiorenza attenta, e qual maggior lavoro
che quel serpente, ch'era tanto vago
di nimicarti da tutte tue rive [...]*?”

Di nuovo però, intorno al 1440, l'esempio del sonetto sarà ripreso in ambito amoroso da Giusto de' Conti, poeta a cui suggerì (oltre alla già

²⁷ Ma più compiutamente G. B. Marino, in *Adone*, IX 78. 1-2 («*Sperai di tanti danni alcun ristoro / trovar*»), e XIX 289, 7-8 («*onde mi dian col pianto alcun ristoro / quegli occhi*»).

segnalata citazione dei vv. 12-14) espressioni intense con cui lamentare, nel polimetro 144, la perdita dell'amata, concessasi a un rivale.

“*Se 'l serpe che guardava il mio tesoro
fusse dal sonno stato allor più desto
quando per Damne Iove si fé d'oro!*
[...]
Venga *Siringa* all'infamata riva!
[...]
O tu ch'al mondo ancor *Certaldo* onori,
deh, maladetto sia quando mostrasti
tal arte nel trattar de' nostri amori!”²⁸

Va segnalato che nella sua ripresa, pur apertamente citazionale con l'acquisizione quasi perfetta dell'*incipit* boccacciano, Giusto abilmente rovescia la prospettiva del suo modello, deplorando non l'assiduità del serpente guardiano ma la sua disattenzione, che ha favorito il proprio rivale.

Combinerà in seguito le interpretazioni di Boccaccio e di Giusto in un'intensa raffigurazione allegorica Matteo Maria Boiardo, che negli *Amorum libri* (II 22, 10-16) introduce come Boccaccio *tesoro* (in rima con *lavoro*) quale immagine delle chiome dorate dell'amata, ma con la figura del 'freddo serpente', guardando al riuso di Giusto, allude alla sua malizia, che l'ha condotta al tradimento:

“*Odite* come preso a laci d'oro

²⁸ Vv. 34-36, 82, 85-87, secondo l'edizione da me allestita in I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006, p. 123; l'allocuzione a Boccaccio vuole in particolare riferirsi, come poi esplicitato, alla novella IV, 1 del *Decameron*. In realtà, anche del polimetro contiano è stata data una lettura politica, da G. Biancardi (*Esperimenti metrici del primo Quattrocento: i polimetri di Giusto de' Conti e Francesco Palmario*, in "Italianistica", XXI, 1992, pp. 651-78); al riguardo, già in altre sedi ho espresso il mio dissenso, avanzato un'interpretazione alternativa, ma anche perplessità riguardo a tale approccio (cfr. da ultimo I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, cit., pp. 132-137).

fu il giovenil desir, che [...] credea
 starsi zoioso fra quel *bel lavoro*.
 Non avia visto *a guardia del tesoro*
 tra l'erbe *il frigido angue*".²⁹

Da questa ricognizione emerge dunque che il sonetto LVI di Boccaccio, giuntoci grazie a un solo testimone cinquecentesco, tra la metà del XIV e la fine del XV secolo fu attentamente letto e imitato da Fazio degli Uberti, Francesco Landini, Franco Sacchetti, Giusto de' Conti, Pietro Jacopo De Jennaro, Alessandro Sforza, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo, Antonio Cornazano, Serafino Aquilano. È probabile che un'analogha ricerca compiuta sull'intero *corpus* lirico di Boccaccio pervenga a conclusioni simili, e offra in tal modo una nuova percezione dell'impatto esercitato dalle *Rime* sulla poesia tre-quattrocentesca; nonché un'idea più compiuta di quest'ultima, nei suoi numerosi caratteri. Qui non resta che formulare l'auspicio che in tempi non lunghissimi una tale ricerca si possa realizzare.

²⁹ Allineata con la prospettiva boccacciana, ma probabilmente influenzata anche dal precedente contiano, sarà la ripresa di Luigi Alamanni, *Rime*, II 50, 314-315 ("Cinto avea intorno *il sommo suo tesoro* / e del *fero serpente a guardia* dato"). Si deve pensare che fosse ancora il sonetto boccacciano, in virtù della rima *tesoro* : *ristoro*, a risuonare nella memoria di Luigi Tansillo durante la stesura del libro III, vv. 136-138, del poemetto *Il podere* (1560): "e' mi parrà, già pago, / ch'abbia negli arbor miei maggior *tesoro*, / che non avean quei che *guardava il drago!* / Non avesse altro bene, altro *ristoro*". Di nuovo, invece, dall'incontro tra l'originale e le precedenti riletture sembra esser nata la rivisitazione del tema operata da Tasso, il quale come Giusto presenta l'amante vittima di inadeguato controllo, ma dal sonetto di Boccaccio desume il parallelo con Argo: "*Del bel tesoro, a la cui guardia* intento / mi tenne e desto lagrimando *Amore*, / *altri me spoglia* [...] / Io che dianzi *v'apria cent'occhi* e cento / [...] / de la *guardia* alfin mi lagno e pento" (*Rime*, 463, 1-8). Altrettanto sembra si possa dire di G. B. Marino, *Adone*, XX 447, 7-8 ("*se non per custodir sì bel tesoro* / *quasi serpe che guardi i pomi d'oro*").



VALERIA DI IASIO

**INTERTESTUALITÀ TASSIANA NELLE
“GUERRE DEI GOTI” DI CHIABRERA:
IL CASO DEGLI ‘AMORI’**

1. Sotto il segno dell’epica: fonti e modelli delle “Guerre”

Le *Guerre dei Goti*, opera d’esordio di Gabriello Chiabrera, rappresentano una significativa presa di posizione all’interno del panorama epico coevo, sia per l’adozione della materia storica, che colloca in modo programmatico l’epica del savonese sulla scia delle maggiori prove ‘eroiche’ del secolo, sia per l’osservanza del principio dell’unità d’azione, interpretato in modo scrupoloso, forse sulla scorta della lezione di Sperone Speroni, che il poeta aveva avuto modo di frequentare – probabilmente negli stessi ambienti legati alla revisione della *Liberata* – negli anni romani immediatamente precedenti alla pubblicazione del poema.¹

¹ Si rimanda, a tal proposito, a E. Russo, “*Fra pianti e fra pensier dolenti*”. Una lettura della “*Gotiade*” di Chiabrera, in “*Schifanoia*”, XXII-XXIII, 2002, p. 209. Chiabrera stesso, non a caso, rivendica l’unità d’azione come tratto distintivo della sua

In questo contesto, la ripresa della fonte storica principale, le *Guerre gotiche* di Procopio di Cesarea, si limita ad alcune semplici ma inequivocabili coordinate, sufficienti ad attestare un grado sufficiente di adesione al vero senza tuttavia limitare eccessivamente lo spazio dell'invenzione.²

Su questa base si innestano quindi i rapporti coi principali modelli letterari a cui Chiabrera guarda per mettere a punto la sua opera, l'*Italia liberata dai Goti* di Giovan Giorgio Trissino e la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Il legame con il primo consiste, sostanzialmente, in una generale continuità narrativa, marcata grazie ai calchi testuali di alcune specifiche zone, come i cataloghi degli eserciti, e al recupero di diversi personaggi. Ad uno sguardo più attento, l'inusuale ripresa della *Liberata* trissiniana funge proprio da termine di mediazione con il modello omerico, nei riguardi del quale Chiabrera non gioca la carta dell'imitazione diretta – come aveva fatto in modo evidente Alamanni, nell'*Avarchide* – ma quella della ripresa attraverso l'esempio di Trissino, della cui esperienza di rielaborazione dell'epica greca vengono recuperate in modo evidente alcune specifiche strategie espressive.³ Il debito con il capolavoro tassiano

produzione eroica, per cui cfr., almeno, le lettere 278 e 284 e la *Vita*, in G. Chiabrera, *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. Morando, Firenze, Olschki, 2003, pp. LIII-LIX.

² Per il rapporto con la storia contemporanea cfr., invece, l'introduzione a G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, a cura di V. Di Iasio, Milano, BITEs, 2021, pp. 9-19.

³ La ripresa del modello omerico è, per certi versi, ancora più fedele di quella di Trissino, con la circoscrizione del narrato all'ultimissima fase della guerra. Cfr. G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., pp. 9-19. E. Russo, "Fra pianti e fra pensier dolenti". Una lettura della "Gotiade" di Chiabrera, cit.; A. Corrieri, *Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino a "Delle guerre de' Goti" di Gabriello Chiabrera*, in "Lettere italiane", LXV, 2013, pp. 238-262. Tra tali strategie, la più importante è senz'altro la ricerca dell'energia rappresentativa, precetto di derivazione demetrianica che costituisce il cardine del sistema formale dell'*Italia liberata*, da cui deriva, per esempio, l'uso estensivo della similitudine che, pur attestandosi molto spesso, nelle *Guerre*, all'interno di un perimetro ormai comune alle forme espressive del poema cinquecentesco, lascia volentieri intuire la sua derivazione omerico-trissiniana (a tal proposito, si veda in particolare il canto II).

consiste invece nell'assorbimento sistematico dei moduli narrativi amorosi. L'obiettivo del presente studio è proprio quello di compendiare, attraverso la lettura di due snodi significativi, il profilo complessivo di tale introiezione, sia sul piano del funzionamento narrativo che su quello del rapporto più strettamente testuale.

2. *L'intertestualità tassiana*⁴

Il primo dei due snodi è rappresentato dalla morte del goto Sereno, potenziale antagonista del più forte campione romano, Vitellio (canto III).⁵ Il cavaliere compie, su invito di Teia, una sortita notturna, al fine di spiare il campo romano, presso il quale proprio Vitellio, inviato da Dio, era da poco sopraggiunto. Durante l'impresa, però, Sereno incontra la sua amata, la romana Marzia, qui novella Erminia, uscita a sua volta alla ricerca dello stesso Sereno. I due, nascosti dalle tenebre e dalle armature, non si riconoscono. Il cavaliere ingaggia un duello, uccide l'amata e poi, in preda alla disperazione, si suicida.

Per altri aspetti formali e stilistici rimando a V. Di Iasio, *"Di me non si aspetti paragone al Tasso": forme e caratteri delle "Guerre dei Goti" di Chiabrera*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di L. Facini, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2018, pp. 281-306.

⁴ Per 'intertestualità' si intende qui l'insieme delle relazioni che testimoniano la lettura, il recupero e la riscrittura di un luogo testuale in un altro. Secondo questo approccio, tali relazioni si basano sulla ripresa di elementi differenti (lessicali, stilistici, sintattici, topici e tematici), la cui ricombinazione complessiva determina la relazione intertestuale stessa. In considerazione di ciò, in questa sede sono segnalate in corsivo solo alcune tangenze formali, al fine di guidare la lettura comparata dei passi testuali coinvolti, che occorre condurre tenendo conto dell'insieme globale dei dati sopra citati. Per altri rapporti tra l'opera chiabrerisca e quella tassiana rimando all'interessante saggio di Federico Della Corte, dove lo studioso rileva il ricorso, da parte di un ormai più maturo savonese, anche al testo della *Conquistata*. F. Della Corte, *"Favoleggiando". Ipotesi sul "Rapimento di Cefalo" di Gabriello Chiabrera (1600). "Italice"*, XCVIII, 2021, pp. 155-175.

⁵ La vicenda di Marzia rappresenta l'unica deroga alla regola globale che confina le vicende amorose nel perimetro testuale dei personaggi goti.

Nonostante alcune differenze, il calco qui operato sul triangolo amoroso di Tancredi, Clorinda ed Erminia è del tutto evidente.⁶ Per quanto concerne il nucleo narrativo dell'uscita notturna di Erminia, la tangenza maggiore è rappresentata dal soliloquio notturno,⁷ ispirato, nella sua funzione, al contenzioso tassiano tra Amore e Onore del canto VI, da cui scaturisce, con la prevalenza delle ragioni del primo, il prosiegua dell'azione.⁸ Tra le altre tangenze troviamo il riepilogo, seppur fortemente compendiato, dell'innamoramento della donna, la vestizione delle armi da parte della stessa e il sostegno di Amore all'impresa.⁹

Il duello tra gli amanti segna, ovviamente, lo slittamento verso il modulo narrativo di Tancredi e Clorinda, in occasione del quale la ripresa si fa più cogente sul piano testuale. Vediamo, ad esempio, l'ottava 34, che dialoga apertamente con le celebri ottave tassiane del canto dodicesimo da diversi punti di vista, a partire dalla tramatura topica e lessicale.¹⁰ Questa l'ottava di Chiabrera:

“Ma scarse escon tutte opre a sua difesa,
sì fieramente il cavallier la batte.

⁶ Le differenze principali consistono negli elementi dell'amore ricambiato e del suicidio, assenti nella *Liberata*.

⁷ Cfr. G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., pp. 80-81 (III, 20 ss.).

⁸ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009, p. 401 (VI, 71 ss.).

⁹ Per l'innamoramento della donna cfr. G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 81 (III, 21) e T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 1188-1193 (XIX, 91-100); per quanto riguarda la vestizione delle armi, si confrontino i seguenti passi: “Fra queste voci impetuosa spinge / da sé le piume, e le dure armi trova” e “Co ’l durissimo acciar preme ed offende / il delicato collo e l’aurea chioma”, tratti rispettivamente da G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., pp. 82-83 (III, 27, 2-5), e da T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 414-415 (VI, 92, 1-2). Sempre a un confronto tra due distici, infine, ci si può riferire per l'intervento di Amore: “Tu le reggesti il poco san pensiero, / tu governasti gli egri soi disiri” e “Ma rinforzan gli spirti Amore e spene / e ministran vigore a i membri lassi”, per cui si vedano in un caso G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 83 (III, 28, 5-6) e nell'altro T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 415 (VI, 93, 5-6).

¹⁰ Evidente, in questo caso, anche la sovrapposibilità dell'impostazione sintattica dell'ottava, nonostante Chiabrera non ricorra all'inarcatura.

Già l'ha nel fianco di due punte offesa,
e feroce insta, e con furor combatte,
ed ecco il ferro a terminar l'impresa,
entra nel viso tra le rose e 'l latte,
e di tepido sangue inonda il petto,
e sì funesta l'amoroso aspetto."¹¹

E questa, invece, l'ottava tassiana:

"Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè e manca egro e languente."¹²

Analoga, inoltre, è anche la regia narrativa, con la donna che prende la parola ormai mortalmente ferita:¹³ "*Gridò cadendo: – Ha pur il ciel fornito / l'ingiusto sdegno –, e nominò Sereno*",¹⁴ che richiama il distico tassiano "*Ella, mentre cadea, la voce afflitta, / movendo, disse le parole estreme*".¹⁵

Nel contesto dello sviluppo del dialogo tra amata e amante, un'altra ripresa registica significativa riguarda, poi, le parole di conciliazione pronunciate dalle donne: "– Guerrier, non odio, ma n'ha tratti 'l fato / a l'arme, ed uso di malizia dura", dice Marzia a Sereno; "– Amico, hai vinto: io ti perdon...perdona", diceva Clorinda a Tancredi. Parole seguite, in

¹¹ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 84 (III, 34).

¹² T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 777-778 (XII, 64).

¹³ Momento significativamente adornato, nelle *Guerre*, con la ripresa di un altro luogo gerosolimitano di carattere patetico, quello del fiore parzialmente reciso. Cfr. G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 84 (III, 35, 1-4): "Cade allor quasi un arboscel fiorito / che svella Borea da natio terreno"; e T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 1285, (XX, 128, 3-4): "Ella cadea, quasi fior mezzo inciso, / piegando il collo [...]". Per il *topos* si potrebbe rimandare anche alla morte di Lesbino (ivi, pp. 616-617, IX, 85-86).

¹⁴ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 84 (III, 35, 5-6).

¹⁵ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 778-779 (XII, 65, 3-4).

entrambi i casi, dalla teatrale sequenza della rimozione dell'elmo:¹⁶ “E ’l sangue asciuga frettoloso e *scioglie / l’elmo*”,¹⁷ si legge in Chiabrera; “Tremar sentì la man, mentre *la fronte / non conosciuta ancor sciolse e scoprio*”,¹⁸ si leggeva in Tasso.

L'intreccio di riprese e riscritture dei differenti luoghi tassiani coinvolti prosegue poco oltre con l'indubbio riecheggiamento, sia pure secondo una prospettiva rovesciata, del patetico lamento di Erminia su Tancredi esanime:

“indi così ragiona: – *O lungamente*
lunge bramato, e fra i nimici ferri,
che ’l cielo a torto a le mie angosce volto
m’ha concesso in un momento e tolto.”¹⁹

“*Dopo gran tempo i’* ti ritrovo a pena,
Tancredi, e ti riveggio e non son vista:
vista non son da te benché presente,
e trovando ti perdo eternamente.”²⁰

Ancora, le parole e l’atteggiamento complessivo di Marzia (“so che la vita ti fia grave e dura / ma per i miei prieghi *vivi lieto ancora*”; e poco oltre: “*Che tu sempre fia meco*, e se è concesso, / di me sovente apporterò novella, / *or vivi [...]*”) riprendono quelle che l’eroina tassiana rivolge, in sogno, a Tancredi:²¹

¹⁶ Anche se qui si assiste ad una palese perdita di potenza del recupero registico, dal momento che il riconoscimento, nelle *Guerre*, era già avvenuto, a differenza che nella *Liberata*.

¹⁷ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 85 (III, 39, 5-6).

¹⁸ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 780 (XII, 67, 5-6).

¹⁹ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 85 (III, 41, 5-8).

²⁰ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 1195-1196 (XIX, 105, 5-8).

²¹ In quest’ultimo passaggio, tuttavia, venendo meno il dato della conversione, il recupero, infettivo sul piano della narrazione – Sereno, infatti, di lì a poco si toglierà la vita – appare forse più meccanico che non sostanziale.

“Se tu medesmo non t’invidii il Cielo
e non travii co’l vaneggiar de’ sensi
vivi e sappi ch’io t’amo, e non te’l celo,
quanto più creatura amar conviensi.”²²

Con il passaggio del *focus* narrativo su Sereno si assiste poi ad un circoscritto ma icastico recupero di tratti erminiani che presenta, in questo caso, calchi lessicali e topici piuttosto esibiti. Così Chiabrera:

“Sovra l’essangue corpo ei si distende
e le bramate e care membra preme,
e dal bel viso impallidito prendi
freddi baci, e lungamente geme.”²³

E così Tasso:

“da le pallide labra i freddi baci,
che più caldi sperai, vuo’ pur rapire;
parte torrò di sue ragioni a morte,
baciando queste labra essangui e smorte.”²⁴

Nella seconda metà della stessa ottava, invece, si avvia la prevedibile trasfigurazione di Sereno in Tancredi, con il teatrale passaggio del cavaliere che infierisce su sé stesso:

“indi rivolto in sé lo sdegno offende
il petto e batte ambe le palme insieme,
morde le labbia e da la pena oppresso
ora le stelle accusa, ora se stesso.”²⁵

“Qui tronca le parole, e come il move
suo disperato di morir desio,
squarcia le fasce e le ferite, e piove
da le sue piaghe essacerbate un rio.”²⁶

²² T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 797 (XII, 93, 1-4).

²³ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 86 (III, 44, 1-4).

²⁴ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 1196-1197 (XIX, 107, 5-8).

²⁵ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 86 (III, 44, 5-8).

Sempre al personaggio Tancredi, inoltre, Chiabrera ispira le movenze retorico-tematiche della *lamentatio* di Sereno:

“*Ed io vivrò, te cara Marzia estinta,
io ch’a la vita di mia man ti tolsi?
Né m’aprirà la strada a seguitarti
la scellerata man ch’osò piagarti?*”²⁷

“*Io vivo? Io spiro ancora? e gli odiosi
rai miro ancor di questo infausto die?
[...]
Ahi! man timida e lenta, or ché non osi,
tu che sai tutte del ferir le vie,
tu, ministra di morte empia ed infame,
di questa vita rea troncar lo stame?*”²⁸

L’episodio si avvia alla conclusione con la comparsa della luna, la cui luce provoca la visione del corpo straziato dell’amata. La sequenza, che evoca chiaramente la contemplazione di Clorinda morta da parte di Tancredi,²⁹ determina il recupero complessivo di geometrie narrative già presenti nella *Liberata*. In entrambi i poemi, infatti, la rappresentazione dell’amante omicida risulta sdoppiata in due fasi: la prima relativa al riconoscimento della donna nel momento della sua morte, la seconda relativa alla contemplazione del corpo. Nell’economia delle *Guerre*, la condensazione sequenziale dei due momenti è funzionale alla più tragica chiusura della parabola narrativa del personaggio, che deve avere come esito il suo suicidio; sul piano testuale, il rapporto tra i due momenti è rafforzato dalla ripresa topica dell’apostrofe agli occhi (“ – Occhi – diss’egli, pallido e tremante, / – ecco che la vittoria a voi si mostra, / che

²⁶ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 790-791 (XII, 83, 2-6).

²⁷ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., pp. 86-87 (III, 45, 5-8).

²⁸ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 790-791 (XII, 83, 2-6).

²⁹ Ivi, pp. 789-791 (XII, 81-83).

portar seppi da la donna nostra”),³⁰ comune alla medesima zona testuale della *Liberata* (“Oh di par con la man *luci spietate*: / essa le piaghe fe’, voi le mirate”).³¹

Il secondo nucleo narrativo oggetto di analisi si origina dalla gelosia del goto Getulio per Edalia, prigioniera di Vitellio, che, portando il campione alla morte, sancisce definitivamente l’inferiorità militare dei Goti (canti VII-X). Essi, su chiara ispirazione tassiana, affidano la residua speranza di vittoria alle forze dell’amore, incarnate da Irene, che dovrebbe sedurre ed uccidere Vitellio (canto XI). La donna, inviata al campo romano nelle vesti di novella Armida, finisce tuttavia per innamorarsi proprio della vittima designata (canto XII). Il canto XIII si avvia quindi con il tormento notturno di Irene che, con l’arrivo del giorno, si reca impaziente dal cavaliere, prima proponendosi come sua consorte, poi implorando, a fronte del diniego, di essere accolta almeno come ancella. La perorazione, però, non ha successo. La donna, ormai senza speranza, svela così, con un clamoroso colpo di scena, il suo piano omicida, con l’intenzione di presentarsi agli occhi del cavaliere sotto la pretesa, ma poco verosimile, veste di salvatrice. Vitellio, pur furente d’ira, risparmia la donna, che si era offerta alla sua spada, e la caccia dal campo.

In questo caso, gli schemi narrativi di riferimento sono rappresentati sia dal nodo di Armida che di Erminia. Proprio l’avvio del canto, ad esempio, richiama ancora la funzione della ‘psicomachia’ notturna della principessa di Antiochia che, per mezzo della contesa tra le forze divergenti dell’amore e della ragione, porta il personaggio – come nel caso di Marzia – a contravvenire al proprio codice comportamentale di riferimento e ad

³⁰ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 87 (III, 48, 6-8).

³¹ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 790 (XII, 82, 7-8).

innescare, di fatto, le azioni necessarie al coerente sviluppo teleologico della favola.³²

L'intreccio tra Irene e le due figure femminili della *Liberata* si conferma, poi, nelle ottave 23 e 29 del canto XIII, con la configurazione – sostanziale nel primo caso, più strettamente testuale nel secondo – della donna che prega l'amato di potersi mettere al suo seguito:

“io mi credea fra voi lieta e contenta,
fermar la mia fortuna e la mia speme;
o pur almen dopo la guerra spenta
con voi potessi accompagnarvi insieme,
e sì mi fosse per pietà concesso
di seguitarvi, e di venirvi appresso.”³³

“Solo verrò teco in questa parte o 'n quella,
non tua consorte, ma devota ancella.”³⁴

D'obbligo, per questi brani, è il rimando sia topico che formale a due diversi luoghi della *Liberata*, rispettivamente afferenti alla preghiera di Armida e alla fantasia di Erminia.³⁵

Sul piano prettamente testuale va rilevato che il bilancio complessivo rimane – sulla scorta della costruzione del personaggio avviata nel canto XII – a favore di Armida e, in particolare, come è evidente, dell'Armida abbandonata del canto XVI, presente in filigrana almeno a partire dalla già vista ottava XIII, 29, e poi più ampiamente nella successiva XIII, 34:³⁶

³² Cfr. G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 239 (XIII, 1 ss.); T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. (VI, 70 ss.).

³³ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 244 (XIII, 23, 3-8).

³⁴ Ivi, p. 245 (XIII, 29, 7-8).

³⁵ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 991 ss. (XVI, 48 ss.)

³⁶ La ripresa lessicale di *ancella* rappresenta, naturalmente, il più importante aggancio testuale, per cui cfr. ivi p. 991 (XVI, 48, 3-8): “Solo ch'i segua te mi si conceda: / picciola fra nemici anco richiesta. / [...] / Ma fra l'alte tue spoglie il campo veda / ed a l'altre tue lodi aggiunga questa, / che la tua schernitrice abbia schernito / mostrando me sprezzata ancella a dito” nonché ivi, pp. 1193-1194 (XIX, 101, 1-6): “Oh, pur colui che circondolle intorno / a l'alma, sì che non fia chi le scioglia, / non

“A questo dir la bella donna bagna
e versa sovra ’l sen lacrime nove,
e i sospiri co ’l piagnere accompagna,
e de le grazie tutta l’arte move;
cosa quivi non vuol che si rimagna,
ma s’apparecchia a far l’ultime prove,
e ricerca quei prieghi e quei lamenti
ch’ella stima più dolci e più potenti.”³⁷

L’ottava ricalca evidentemente la regia complessiva del seguente passo tassiano:

“Così costei, che ne la doglia amara
già tutte non oblia l’arti e le frodi,
fa di sospir breve concerto in prima
*per dispor l’alma in cui le voci imprima.”*³⁸

Il rapporto tra le due figure, Irene e Armida, si consolida quindi ulteriormente lungo una successiva sequenza di ottave.³⁹ In particolare, è forte la ripresa delle movenze della maga tassiana nelle ottave 46-48:

“*Vada pur lieto*, e verrà tempo ancora,
ch’ei vorrà forse intenerirmi il petto,
e sorda a i prieghi mirerammi, e forte
ne l’opre di suo sangue e di sua morte.

Che parlo? dove sono? o qual disire,
la mente vaneggiando or mi disvia?
Io pur minaccio a quel crudel martire,

dica: - Errante ancella, altro soggiorno cercati pure -, e me seco non voglia; / ma pietoso gradisca il mio ritorno / e ne l’antica mia prigion m’accoglia!”

³⁷ G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 246 (XIII, 34).

³⁸ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 988-989 (XVI, 43, 5-8).

³⁹ Sul piano sintagmatico altri contatti dalla *Liberata* sono presenti in G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 243 (XIII, 21, 6), che rimaneggia il distico “Quinci, versando da’ begli occhi fora / umor di doglia cristallino e vago” (T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 365-366 [VI, 16, 5-6]). Ma ancora si veda il sintagma “finto dolor” (G. Chiabrera, *Guerre dei Goti*, cit., p. 244 [XIII, 26, 2]), ricalco fedele di “Questo finto dolor da molti elice” (T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 282 [IV, 77, 1]).

*minaccio morte dispietata e ria,
ma come adempirò gli sdegni? e l'ire?
Onde avrò forza a la minaccia mia?
[...]*

*Dovevi, o folle, mantener costante,
dovevi Irene, a la bell'opra il core,
e non piegarti, e non venirme amante,
e non andarne in subitano ardore.”⁴⁰*

Sono versi in cui risultano ben rintracciabili diversi lasciti delle ottave 59, 60, 64 e 65 del canto XVI della *Gerusalemme liberata*, tra cui, principalmente, la minaccia che la donna rivolge al cavaliere e la commiserazione che riserva a sé stessa.⁴¹

3. *La funzione narrativa degli 'amori'*

Come è evidente, la ripresa degli amori della *Liberata* rappresenta un elemento sostanziale nell'economia narrativa delle *Guerre* e si configura, sulla scorta dell'esempio gerosolimitano, come preteso elemento di disturbo dell'azione principale. Tale azione di disturbo, tuttavia, si sviluppa e si esaurisce senza arrivare a interagire in modo profondo con la macrostruttura narrativa del poema. L'uscita notturna di Marzia (debitrice di quella Erminia) termina infatti con il suicidio del campione goto Sereno, mentre l'innamoramento di Irene (debitore di quello di Armida per

⁴⁰ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 990-991 (XVI, 46, 5-8; 47, 1-6; 48, 1-4).

⁴¹ Cfr. nell'ordine ivi, p. 998 (XVI, 59, 1): “*Vattene pur, crudel, [...]*”; *ibidem* (XVI, 60, 1-2): “*là tra 'l sangue e le morti egro giacente / mi pagherai le pene, empio guerriero*”; ivi, p. 1001 (XVI, 64): “*Che fa più meco il pianto? Altr'arme, altr'arte / io non ho dunque? Ahi! seguirò pur l'empio, / né l'abisso per lui riposta parte, / né il ciel sarà per lui sicuro tempio. / Già 'l giungo, e 'l prendo, e 'l cor gli svello, e sparte / le membra appendo, a i dispietati essemplio. / Mastro è di ferità? Vuo' superarlo / ne l'arti sue... Ma dove son? che parlo?*”; ivi, p. 1002 (XVI, 65, 1-4): “*Misera Armida, allor dovevi, e degno / ben era, in quel crudele incrudelire / che tu prigion l'avesti; or tardo sdegno / t'infiamma, e movi neghittosa a l'ire*”.

Rinaldo) ha il doppio esito di annullare del tutto il piano omicida a carico del personaggio – già compromesso in partenza, in verità, dalla mancata seduzione di Vitellio – e di portare alla morte volontaria un altro eroe barbaro innamorato, Settimio.

Nonostante l’incertezza dell’esito complessivo di tale architettura, è chiaro come Chiabrera abbia colto un aspetto tanto peculiare quanto significativo della strategia narrativa tassiana, ovvero il magistrale lavoro di connessione narratologica operato da Tasso tra la materia amorosa e l’azione epica, e abbia tentato di replicarlo, per mezzo di un fitto lavoro di intarsio intertestuale, nel contesto della sua prima prova epica, al fine di conciliare il dato della varietà e del diletto, incarnato dal tema amoroso, con il dato dell’osservanza della norma aristotelica dell’unità d’azione.⁴²

⁴² Si tratta di un nesso che, nella *Liberata*, è assicurato dalla cogente necessità narrativa degli errori amorosi di Erminia, a cui è di fatto dovuta la possibilità di svelamento del complotto tessuto dagli egiziani ai danni di Goffredo (T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 1183 ss. (XIX, 83 ss.).

Publicato *online*, Dicembre 2022 / Published online, December 2022

Copyright © 2022

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.