



La poesia di Blok e la “lingua altrui”

Blok's poetry and the “language of the other”

Cesare G. De Michelis

Università di Roma Tor Vergata, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Sui primi poeti del Novecento: la generazione degli anni Ottanta*, a cura di Giuseppe Merlino, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 81-100 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 6).

SOMMARIO | ABSTRACT

Nonostante la poetica e l'estetica di Aleksandr Blok si compattino in una grande idea di fondo, la sua scrittura lirica non ci appare statica, e men che meno ripetitiva. Si propone qui, nel prisma del concetto di “lingua altrui” così opportuno per la sua opera, un rapidissimo itinerario nell'universo lirico di Blok che, fatte salve inevitabili approssimazioni e omissioni, deviazioni locali e contingenti elementi in controtendenza, è atto a offrire un'immagine soddisfacente del *corpus* poetico di questo autore nel suo svolgersi diacronico. | Although Aleksandr Blok's poetics and aesthetics are consolidated into one great basic idea, his lyrical style does not appear static, much less repetitive. Here, through the prism of the concept of “language of the other”, which is so appropriate for his work, we offer a very brief itinerary through Blok's lyrical universe which, subject to inevitable approximations and omissions, local deviations and contingent countertrends, is capable of offering a satisfactory picture of this author's poetic corpus in its diachronic development.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Blok, simbolismo, lingua altrui, Solov'ev, Dante | Blok, symbolism, Solov'yov, Dante

Il *corpus* poetico blokiano è relativamente compatto, compreso com'è (data la scomparsa prematura del poeta: 1880-1921) nell'arco di circa un ventennio (1898-1921). All'interno di esso, la ricchissima riflessione critica ha operato differenti ipotesi di partizione, in relazione ovviamente alle diverse ipotesi interpretative; ma la periodizzazione e partizione fondamentale è stata operata dall'Autore stesso, quando ha raccolto la sua produzione lirica in tre tomi¹: I - 1898-1904, II - 1904-1908, III - 1907-1916.

Le poesie rimaste fuori da questa tripartizione non sono molte, stante la estrema esiguità dei testi composti nell'ultimo lustro di vita; lo stesso,

non ampio, repertorio teatrale, legato per più versi con la lirica, si riconduce abbastanza agevolmente alla stessa “periodizzazione interna”:

- 1906 Trilogia lirica: *Balagančik* (Il piccolo baraccone), *Korol' na ploščadi* (Il re sulla piazza), *Neznakomka* (La sconosciuta), *O ljubvi, poezii i gosudarstvennoj službe* (Sull'amore, la poesia e il servizio dello stato).
- 1908 *Pesnja sud'by* (Il canto del destino).
- 1912 *Roza i Krest* (La rosa e la croce).
- 1919 *Ramzes*.

Dal punto di vista della poetica, si può convenire con Efim Etkind che il principio unitario su cui si fonda la poetica di Blok si riduce alla affermazione dell'esistenza di due mondi: attraverso l'opera poetica, dedicata a ciò che è vicino, traspare ciò che è lontano, e in tale concezione sta l'essenza della [stessa] poetica simbolista (Etkind 1989: 160).

Anche da un punto di vista tematico, l'organizzazione essenzialmente binaria, dicotomica del suo linguaggio poetico rimanda a una dilacerata opposizione fondamentale CAOS / ARMONIA che si rifrange in una serie di opposizioni: *strašnyi mir / prekrasnyj mir*; *civilizacija / Kul'tura*; *voj / muzyka* (mondo terribile/mondo bellissimo; civilizzazione/cultura; rumore/musica) etc.

Tali opposizioni, pur mutando diacronicamente di accentuazione semantica, di connessioni extra-letterarie, di intensità patetica, rimangono saldamente al centro del suo “parlare in versi”. Del resto, come sintetizza esemplarmente Zara Minc,

La peculiarità fondamentale della percezione del mondo simbolista, che condiziona il suo orientarsi verso il mito e l'aspirazione al “neo-mitologismo”, era il *panestetismo*, la nozione di Bellezza come *essenza* profonda del mondo, suo massimo valore, e come forza più attiva della trasformazione dell'esistente. Manifestazione somma del Bello risulta essere, di norma, l'arte (Minc 1979: 78).

Questa mitopoiesi panestetica emerge con forza nella stagione del cosiddetto ‘secondo simbolismo’ russo, che, superando o contestando una valenza meramente estetizzante del Bello, intendeva conferirgli valenza teurgica: Blok – a differenza per esempio del suo coetaneo e amico/nemico Andrej Belyj – non s'impegnò molto nella elaborazione teorica, in compenso apparve da subito, quasi naturalmente (e si badi: non per la sua poesia soltanto, ma per la sua vicenda esistenziale stessa) il ‘campione’

di quel ‘secondo simbolismo’ (‘mistico’, dunque, e non ‘decadente’) che nell’elaborazione mitopoietica del modello dicotomico voleva raggiungere l’esperienza stessa del Divino.

Se la poetica blokiana e, implicitamente, la sua estetica, risulta dunque sostanzialmente compatta, ciò non vuol dire che la scrittura lirica sia statica, e men che meno ripetitiva (anche se la accorta strategia della ripetitività è elemento non secondario della costruzione simbolica). Proporrò dunque un rapidissimo itinerario nell’universo lirico di Blok che, fatte salve inevitabili approssimazioni e omissioni, deviazioni locali e contingenti elementi in controtendenza, mi sembra atto a offrire un’immagine soddisfacente del *corpus* poetico blokiano nel suo svolgersi diacronico.

In Blok – e qui sta certo una delle sue peculiarità, rispetto agli altri poeti della sua generazione, almeno in Russia – il raggiungimento della visione mistica, o se più piace, la realizzazione mitopoietica della sua catacresi (Žirmunskij 1928: 228-29) sta non al termine, ma all’inizio della sua esperienza lirica. Sono gli *Stichi o Prekrasnoj Dame* (*Versi sulla bellissima dama*, 1904) diario minuzioso non solo e non tanto dell’amore per Ljubov’ Dmitrievna Mendeleeva (che divenne sua moglie nel 1903), quanto dell’epifania dell’Eterno Femminino (tra l’altro, così in un primo tempo intendeva titolare la raccolta dei versi scritti tra il 1901-2: *Večnaja Ženstvennost’* [*L’Eterno Femminino*]), da lui inteso in senso solov’eviano, nel senso cioè della *Sofia* di quel Vladimir Solov’ev che egli glorificò con l’epiteto, vagamente “templare”, di *Rycar’-monach*, monaco-cavaliere. Per esemplificare, mi riferisco a una delle liriche più celebri del ciclo² (25.X.1902):

Io entro nei templi oscuri,
celebro un povero rito.
Lì aspetto la Prekrasnaja Dama
nello scintillio di solenni lampade.

Nell’ombra, presso un’alta colonna,
trépido al cigolio delle porte,
e mi guarda in viso, illuminato,
solo il sembiante, appena un sogno di lei.

Ah, sono avvezzo a queste *rize*³
della solenne Eterna Sposa!
Fuggono in alto, lungo i costoloni,
sorrisi, favole, sogni.

Ah, Santa, come sono amorevoli i ceri,
come sono consolanti i tuoi tratti!
Io non sento né sospiri né discorsi,
ma credo: l'Amata sei TU (Blok 1960-1965.I: 232)⁴.

Non mi soffermo adesso su un commento improntato al tema del mio intervento, cioè su quanta “lingua altrui” vi sia in questa lirica, apparentemente limpida e piana; mi basta ricordare, con Angelo Maria Ripellino che

Atteggiandosi a paggio, a novizio, a scudiero, in una sorta di culto cavalleresco, il poeta invoca la mistica Sposa con gli appellativi delle litanie, e si tende a cogliere nell'infinito ogni battito [...] che annunzi il suo avvento (Ripellino 1960: 21),

specificando che, naturalmente, l'Eterna Sposa è quella di Apocalisse, 21, 9, la “moglie dell'Agnello” che si manifesta nella Nuova Gerusalemme: tra il testo neotestamentario e la dizione limpida e definitiva di Blok ci son più cose, starei per dire, che “tra cielo e terra”. Ma andiamo avanti.

Passano pochi anni, e il “novizio” perde l'empito mistico, anzi: portando fino in fondo la tendenza auto-ironica presente sin dall'inizio tra i simbolisti mistici (in particolare, il gruppo degli “Argonauti”), e già nel loro comune mentore, il poeta e filosofo Solov'ev, tra gli sconvolgimenti politici della prima rivoluzione russa (del 1905) e quelli privati della crisi coniugale in cui s'inserisce come “terzo” l'amico Belyj, la *Bellissima dama* diventa Colombina, la fidanzata di Pierrot-Blok, sottrattagli da Arlecchino-Belyj (mentre i mistici, equivocando sul doppio significato della parola russa *kosà*, “treccia” e “falce”, l'hanno presa per la Morte), che in una fuga molto russa in slitta cade e perisce. È *Il piccolo baraccone* (1906), dal quale leggo il famoso monologo di Pierrot tradito:

Stavo lì, tra due lampioni,
e avvertivo le loro voci,
che sussurravano, coperti dai mantelli;
la notte li baciava sugli occhi.

E l'argentea bufera arrotolava
per loro un anello-cerchietto nuziale.
E io vidi attraverso la notte [che] l'amica
a lui sorrideva in viso.

Ah! allora, su una slitta di piazza
egli fece accomodare la mia amica!
Io vagai nella gelida nebbia,
li seguii a distanza.

Ah! egli l'avvinse nelle reti
e ridendo faceva tintinnare il sonaglio!
Ma quando l'ebbe avviluppata –
ahi!, cadde bocconi, l'amica!

No, egli non l'aveva offesa,
ma l'amica cadde nella neve!
Non riuscì a reggersi sul sedile..
Non riuscii a trattenere, io, il riso!...

E nel danzare degli aghi di gelo,
attorno alla mia amica di cartone –
egli tintinnava, e faceva alti balzi,
io, dietro a lui, danzavo attorno alla slitta!

E ci mettemmo a cantare per la strada assonnata:
“Ah, che disgrazia è capitata!”
E lassù – sopra l'amica di cartone –
alta verdeggiava una stella.

E tutta la notte per le vie innevate
vagammo – Arlecchino e Pierrot ...
S'era stretto a me tanto teneramente,
la [sua] penna mi solleticava il naso!

Mi bisbigliava: “Fratello mio, insieme,
saremo inseparabili per giorni e giorni ...
Tu ed io piangeremo la fidanzata,
la tua fidanzata di cartone!” (Blok 1960-1965.IV: 9)⁵

Anche qui non mi soffermerò per ora sulla matrice polisemica e stratificata della ‘semplice’ lingua di Blok in questa romanza; ricordo solo che nella prefazione del 1907 ai *Drammi lirici* Blok scrisse:

La vita stupenda [*prekrasnaja*: come la Dama!] è l'incarnazione dell'immagine dell'Eterno Femminino: per uno è Colombina, la luminosa fidanzata

che solo l’immaginazione morbosa e clownesca di Pierrot ha trasformato in fidanzata di cartone (Blok 1960-1965.IV: 434).

Sarà, ma intanto Pierrot è, non dimentichiamolo, Blok stesso; e poi si noti, al v. 8, “[...] l’amica / a lui sorrideva in viso” che è la ripresa dei vv. 7-8 della lirica sulla *Bellissima Dama* letta prima:

e mi guarda in viso, illuminato,
solo il sembiante, appena un sogno di lei.

Qui non ci interessa, naturalmente, il risvolto biografico, dell’atteggiamento di Ljubov’/Dama verso il paggio/eroe lirico, nel 1902, e di Ljubov’/Colombina verso Arlecchino/Belyj nel 1906; ma sì che la “litania mistica” s’è trasformata, nella ripetizione, nella “ironia trascendentale” di cui parlavano i romantici.

Passa una decina d’anni (sono gli anni fondamentali della creatività blokiana), l’ex-*Bellissima Dama* subisce un ulteriore, più radicale processo di degrado, *La sconosciuta*, prostituta, e, parallelamente, è sempre più difficile a Blok scorgere i tratti del *prekrasnyj mir* attraverso il prisma luttuoso dello *strašnyj mir*, il mondo orrendo non soltanto della sua vicenda esistenziale, altresì della Russia di Stolypin, dell’agonizzante autocrazia. A proposito di “lingua altrui”: nel 1909 s’impegna a rifare il verso a Dante, e scrive la *Pesn’ Ada (Un canto dell’Inferno)*, una sorta di apocrifo dantesco in terzine d’endecasillabi, che s’apre con la parafrasi di Inf. II, 1, “Lo giorno se n’andava...”, che diviene:

Si è estinto il giorno là su quella terra
dove cercai la via, il dì più breve. (Salmon 1987: 250)

La dialettica tra caos e armonia, mondo stupendo e mondo orrendo, eccetera, divampa nuovamente nei giorni della Rivoluzione (sia ben chiaro: di quella d’Ottobre), e la “musica” finisce per prevalere ancora una volta sul frastuono: in pochi giorni, nel gennaio 1918, scrive *Dvenadcat’ (I dodici)* e quando l’ha terminato annota sul *Taccuino* “oggi sono un genio”.

È forse l’opera blokiana più famosa, in Italia ha avuto un numero considerevole di traduzioni (al Convegno di Salerno del 1987 dedicato alla traduzione, ne avevo contate 8 complete, più almeno 5 parziali o frammentarie), nessuna delle quali, va pur detto, adeguata. L’apparente disorganicità dei dodici capitoletti, di misura, tono, e metro diversissimi tra di loro, cela in realtà come ha mostrato Efim Etkind (Etkind 1978: 407-78) un disegno simmetrico e armonioso, imperniato sulla sequenza: epos-lirica-dramma-lirica-epos; dall’universo alla città, dalla marcia del drappello

alle sue canzoni, al dramma, per tornare alle canzoni, alla marcia, alla città, alla prospezione cosmologica. In che cosa consiste il “dramma”, che rappresenta per così dire il centro della costruzione concentrica, che giunge alla “circolarità” della concezione epica? Ma in una nuova (e ultima) incarnazione della *Bellissima Dama*, in un nuovo (e ultimo) triangolo amoroso, che si conclude, ancora una volta, con una fuga in slitta, e la morte della Bella.

Katja è una prostituta, Petja ne è innamorato; mentre col suo drappello fa una ronda rivoluzionaria, nella gelida Pietrogrado del gennaio 1918, incontra la bella che fugge con Vanja, che ha “tradito”, s’è arruolato nell’esercito del Governo provvisorio. Petja gli spara, ma colpisce Katja che stramazza nella neve. Vorrei citarvene qualche passo in una mia “versione di lavoro”:

2.
[...]
Freddo compagni, fa freddo.
– All’osteria stanno Van’ka e Katja...
– Lei tiene la grana nella calza...
– Anche Van’ka adesso s’è arricchito...
– Era dei nostri poi è partito...
– Figlio di cagna, borghese: toh!
Leccamelo, dà, provaci un po’!
Libertà libertà:
e la croce non ci sta.
Katja a Vanja insieme sta:
che ci fa, che ci fa?

4.
Tra il nevischio urla il ganzo,
Van’ka e Kat’ka van di schianto:
una bella lampadina
sulla slittina.
Ma va in malora!
[...]

6.
Ci viene incontro tutto al galoppo,
vola, urla, strilla il giovinotto...

Fermo! fermo! Aiuto, Andrjucha...
Corrigli dietro tu, Petrucha!

Trach-tararàch-trach-tach-tatàta
Neve in polvere al cielo s'è levata!

La vettura, con Van'ka: via d'un botto...
Su, ancora, il cane dello schioppo!

Trach-tararachDevi impararti
a fregare la ragazza agli altri!..

Vigliacco, è andato: ma sta attento
che un domani ci faremo i conti!

Dov'è Kat'ka? Spirata!
La testa è stata crivellata! [...]

8.

Tu scappa, borghese, passerotto!
Berrò il tuo sangue
alla salute
della morosa,
una brunetta...

Dona pacem ancillae tuae, Domine! (Blok 1960-1965.III: 350-55)

Così, a poco a poco, tra frammenti di discorsi beffardamente antireligiosi (“Non mi sei più allegro: come/ compagno prete?”; “... E la croce non ci sta”) interiezioni convenzionalmente bigotte (“Un incendio abbiám nel cuore/ Benedicici, Signore!”), invocazioni pie (“Dona pacem...”), lo sguardo si sposta nuovamente sui dodici nella tormenta, fino al celebre solenne finale:

12.

[...]

Van così, possente il passo –
dietro segue il cane tristo:
ma davanti (è sangue il drappo)
oltre il turbine invisibile,
dalle palle invulnerabile,
incedendo calmo e lieve

tra le perle sparse a neve:
bianche rose fatte a serto,
là davanti, Jesu Christo (Blok 1960-1965.III: 359).

Non toccheremo neppure l'intricata e per gran parte caduca discussione che hanno suscitato questi versi in termini 'ideologici'; basterà ricordare che questa volta il “mondo dell'armonia” si intravede non là, dove per tanti anni l'aveva cercato, nella *Bellissima Dama*, che è caduta, ma alla testa del drappello di dodici bolscevichi, che marciano “nella tormenta”, verso il “futuro” (noi oggi sappiamo dove avrebbe condotto *quel* futuro: ma il testo è del 1918, e certo Blok, allora, se lo prefigurava diverso). A questo proposito vorrei sottolineare una curiosa contraddizione interna al lirismo di Blok: esso, lungi dal prescegliere come cronotopo naturale il presente, nega il presente: come caos, appunto, e questa è una dichiarazione estetica:

L'ARTISTA (1913)
Il passato con passione si specchia nel futuro.
Non esiste presente. Non c'è lo squallore (Blok 1960-1965.III: 145).

Questo passato-futuro avrebbe dovuto trovare la sua massima espressione nel poema che Blok lavorò dal 1910, fino agli ultimi giorni, nel 1921, e che, se fosse stato portato a termine (ma c'erano forse ragioni interne) avrebbe probabilmente rappresentato il vertice della sua creazione poetica: *Vozmezdie* (*La nemesi*). Ho cercato di chiarire tutto ciò nella prefazione alla edizione italiana del poema incompiuto, che ho curato per Einaudi nel 1980, e qui non mi ripeterò. Vorrei però citare due frammenti, uno dal *Prologo* (che contiene una vera e propria 'invocazione', di tipo epico), e l'altro dalla conclusione del III capitolo (l'ultimo completato).

[...] Sia pur vuota la chiesa oscura, dorma
pure il pastore; prima dell'uffizio
io varcherò la soglia rugiadosa,
nel chiavistello girerò la chiave
arrugginita, e nell'atrio scarlatto
per l'aurora, celebrerò il mio rito.
Tu, che hai colpito l'Astro mattutino⁶,
benedici la via che qui tracciamo!
Concedimi di voltare una pagina,
sia pur breve, dal libro della vita.

Fammi narrare, davanti al Tuo volto,
senza fretta e senza menzogna alcuna,
quello che celiamo dentro noi stessi... (Blok 1980: 15)

Il *Tu* a cui si rivolge è la “Donna avvolta di sole” (Solov’ev 1973: 609), cioè la Teotocos russa, seconda Eva, versione teologale della *Bellissima Dama*: e non può non colpire il fatto che la celebrazione solitaria del rito nella ‘chiesa oscura’ di prima mattina ricalchi, a tanti anni di distanza, la analoga celebrazione della poesia che abbiamo letto sopra, dalla prima raccolta di liriche.

Il secondo brano conclude con afflato lirico di ‘speranza contro speranza’ il percorso di cupa disperazione che l’eroe lirico ha intrapreso dopo il funerale del padre, quando il passato tragico e grandioso ha lasciato il passo a uno squallido presente, carico però di nemesi:

Quando l’angoscia oppure la mestizia
o gli uomini, ti braccano e ti opprimono;
quando sotto la stele d’una tomba
riposa tutto quello che ti ha attratto;
quando per il deserto cittadino
disperato e malato torni a casa
e la brina rende gravi le ciglia:
allora, fermati per un istante
e ascolta il silenzio della notte.

Coglierai con l’udito un’altra vita
che tu durante il giorno non hai colto;
in modo nuovo poserai lo sguardo
sulle lunghe vie innevate; sul fumo
d’un falò; sulla notte ch’è in attesa
placida dell’imminente mattino,
sopra il bianco giardino tutto vuoto;
sul cielo, libro tra i libri; di nuovo
troverai nell’anima devastata
l’immagine ricurva della madre,
e in questo incomparabile momento
gli arabeschi sul vetro del lampione,
il freddo che ti ha ghiacciato il sangue,
persino il tuo amore raggelato⁷
tutto divamperà nel cuore grato:

allora tu benedirai ogni cosa,
 una volta compreso che la vita
 è smisuratamente più complessa
 del *quantum satis* della volontà di Brand,
 e che il mondo è stupendo, come sempre (Blok 1980: 115).

Qui dunque il *prekrasnyj mir*, che conclude in modo marcato il progetto più ambizioso di Blok, ha bisogno, per esprimersi, d'un accostamento sintagmatico con una celebre battuta ibseniana, l'ultima di Brand nel dramma omonimo: “[...] per raggiungere un briciolo di salvezza non serve dunque il *quantum satis* della volontà umana”, che, a ben guardare, è una professione di ortodossia luterana (il *servo* arbitrio). Non direi che qui abbiamo a che fare con una semplice, dotta citazione (che tra l'altro è ultima d'una serie omogenea: il poema ha difatti un'epigrafe tratta da *Il costruttore Solness* “La gioventù significa... nemesi!”, e il *Prologo* si conclude con un calco su *Il cavatore*, sempre di Ibsen). Qui abbiamo invece a che fare con l'emergere allo scoperto d'un procedimento fondamentale di tutto il linguaggio poetico blokiano, e particolarmente dopo il 1909, senza la comprensione del quale la stessa intellegibilità dei versi di Blok rischia di rimanere superficiale, appannata. Evidentemente ciò richiede in primo luogo una minuziosa mappa dei riferimenti alle “parole altrui” che in parte, per certi testi – penso ad esempio alle pagine di Žirmunskij sul dramma *Roza i Krest* (Žirmunskij 1963) – è stata fatta, per altri invece è allo stadio di primo sondaggio. Né mi nascondo che il fenomeno è talmente centrale e profondo, che limitare le osservazioni di metodo ad alcuni pochi testi è fortemente riduttivo. Il percorso che abbiamo proposto, trascegliendo alcuni pochi brani da quattro testi soltanto (i *Versi sulla Bellissima Dama*, il *Piccolo baraccone*, *I dodici*, e *La nemesi*) lascia ovviamente da parte altri testi che al pari e forse ancor più di questi testimoniano del fenomeno: accanto al *Canto dell'Inferno* e alla *Rosa e la croce*, che abbiamo già ricordato, come si fa a non menzionare almeno cose come *Il re è sulla piazza* (basato anch'esso sul *Costruttore Solness* di Ibsen), o il poemetto *Skify* (*Gli sciti*), coevo ai *Dodici* che non solo porta un'epigrafe da Vl. Solov'ev (da chi altri, se no?), ma è costruito sul modulo di *Klevetnikam Rossii* (*Ai calunniatori della Russia*) di Aleksandr Puškin. Proveremo tuttavia a mostrare l'assunto, ripercorrendo ancora una volta i testi proposti, ma non prima d'aver affrontato, almeno schematicamente, i termini della questione.

A tal fine, ricorderemo alcune indicazioni, classiche, che sono state avanzate sulla poesia di Blok. Dice Belyj:

Sembrava che Blok non avesse fatto altro che scrivere ciò che l’aria stessa faceva giungere alla nostra coscienza. Blok aveva precipitato in un condensato di parole l’atmosfera, rosa e oro, la tensione stessa dell’epoca (Belyj 1995: 31-32).

Commenta Georges Nivat: “Si può ritrovare all’infinito il contesto culturale dei versi di Blok” (Nivat 1989: 155). “Materia” dell’aria stessa, dell’atmosfera, del contesto culturale, sono appunto le “parole altrui”. Come è organizzata, e quali sono le funzioni di questa materia? Si può rispondere così: alla base c’è la tendenza di Blok alla *catacresi* (Žirmunskij 1928: 228-29), entro un sistema in cui la ripetitività d’una metafora trapassa in sistema simbolico (Etkind). Da noi, Bazzarelli ha studiato la metafora in Blok, e anche i suoi non semplici rapporti col simbolo (Bazzarelli 1972); ma qui tralascieremo. Il fatto è che Blok costruisce un sistema di riferimenti cristallizzato in categorie/simboli già a livello “primario”, nella prosa. La sua poesia non fa che utilizzare questo linguaggio, già sofisticato, come sistema modellizzante. Dina Pocepnja ha dedicato un libretto (Pocepnja 1976) all’organizzazione categoriale nella prosa blokiana dei termini fondamentali, raccolti attorno al concetto di “musica”, che Zbigniew Barański ha pertinentemente definito (Barański 1973: 231) il “medio equidistante” tra la “volontà del mondo” (*Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer) e l’“anima del mondo” (titolo d’un capitolo de *La Russia e la chiesa universale* di Solov’ev); e, accanto alla musica, al concetto oppositivo di ‘cultura/civilizzazione’.

Tenendo conto di tutto ciò, si può affrontare con Zara Minc – che ha scritto un saggio essenziale su questo tema (Minc 1973), il problema della “lingua altrui”: “La citazione, come procedimento artistico, svolge nell’opera di Blok un ruolo fondamentale”, e in particolare dopo il 1909-10, quando cioè inizia *La nemesi*, “i tipi e le funzioni delle citazioni, unificandosi, acquistano una nuova peculiarità, e la citazione diventa uno dei fenomeni artistici essenziali che determina, in larga misura, la specificità della sua lirica”.

In realtà, la stessa “citazione” è solo una delle modalità d’impiego della “lingua altrui”, in un sistema che si rivela piuttosto articolato. Andranno in primo luogo esaminate le *motivazioni* di tale mezzo espressivo:

- a. l’idea, propria a gran parte della poesia russa della seconda metà del XIX secolo, che il mondo percepito “artisticamente” sia più spesso e significativo di quello colto in maniera prosaica, “primaria”;
- b. il legame con la poetica del simbolismo, nel senso di utilizzare un codice già noto per la definizione del nuovo modello simbolico;

- c. l’atmosfera culturale di casa Beketov (la famiglia materna in cui crebbe il poeta dopo il divorzio dei genitori, dominata dalla figura del nonno, già rettore dell’Università di Pietroburgo), il suo “lessico familiare” cifrato, virgolettato, nutrito di riferimenti colti (nella *Nemesi* la “casa Beketov” risulta dunque oggetto di rappresentazione, e metodo rappresentativo).

Tali motivazioni si realizzano in diverse modalità:

- a. la citazione diretta: frammenti di discorso altrui nel proprio testo;
- b. le perifrasi d’un qualche testo di riferimento;
- c. il rimando in forma ellittica a un intero sistema linguistico pretestuale.

Infine, tutto ciò porta alla formazione di un procedimento generale, che è di natura sostanzialmente metonimica (in un sistema simbolico in cui le metafore sono come carne e sangue), a vari livelli, via via più formalizzati e astratti, fino alla rappresentazione d’un intero sistema culturale o d’una tradizione di linguaggio, fino alla sublimazione estrema, puramente “musicale”: una forma metrica (il giambico) come “citazione”, inteso cioè come segno d’un’epoca, d’un mondo. Questo viene detto esplicitamente nella *Prefazione* (1919) alla *Nemesi*:

Credo che l’espressione più semplice del ritmo di quell’epoca [gli anni Dieci] sia il giambico. È probabilmente per questo che venni attratto anch’io – che da tempo ero incalzato per il mondo dalla sferza del giambico – dall’idea di lasciarmi andare alla sua onda elastica per un tempo più prolungato. Fu allora che mi capitò d’iniziare la costruzione d’un vasto poema, intitolato *La nemesi* (Blok 1960-65.III: 297).

Possiamo allora andare a leggere il verso conclusivo del *Prologo*, “Drobi, moj gnevnyj jamb, kamenja” (“iroso giambico mio, spacca la pietra”) e sarà forse più chiaro perché può venir considerato “il più bel giambico della letteratura russa”. Ma possiamo provare a fare qualcos’altro, a ripercorrere alcuni frammenti dei testi da cui siamo partiti, cercando di cogliere alla luce di quel che siamo venuti dicendo la funzione, la specificità, lo spessore della “lingua altrui” nella lirica blokiana.

Io entro nei templi oscuri,
celebro un povero rito.
Lì aspetto la *Prekrasnaja Dama*
nello scintillio di solenni lampade (Blok 1960-1965.I: 232).

La “prekrasnaja dama” (tradotta di solito semplicemente “bellissima dama”, con un letteralismo che non rende ragione al poeta) è in realtà la risultante di tre “lingue altrui”, infilate una nell’altra come le *matrioske*: quella della “sofija” di Vl. Solov’ev, che continua e rinnova quella dell’eterno femminino di Goethe, che vien percepita a sua volta come rinascita della Beatrice di Dante (gli antenati illustri, i *večnye sputniki*, sono ricorrenti nella poetica del simbolismo). Funzionalmente e geneticamente “prekrasnaja dama” significa “gentile (o bella) Donna”; nei versi citati essa si trova al centro d’una opposizione simbolica, essenzialmente visiva (templi “oscuri”/splendore; rito “povero”/lampade *krasnye*, che non vuol dire qui, come hanno inteso Ripellino e Bazzarelli, “rosse”, ma è un uso antiquato del lemma per “belle, solenni”, come le “*krasnye vorota*”). Oppure, la “ironia trascendentale” del *Piccolo baraccone*: per uscire dal cerchio mistico del giovanile stordimento sofianico, Blok compie un marcato abbassamento, e usa la “lingua” della commedia dell’arte, abbassata ancora, da un lato, della variante dei baracconi da fiera russi, ma nobilitata dall’altro nell’accezione delle “maschere” del simbolismo francese, pensiamo alle *Fêtes galantes* di Verlaine (sul che Ripellino ha lasciato pagine memorabili); e se rispetto al triangolo Pierrot-Colombina-Arlecchino i “mistici” sono parodizzati nelle vesti della letteratura più raffinata del tempo (non solo Maeterlinck e Verhaeren, come dice nel primo abbozzo della *pièce*, anche il Belyj di *Prišedšij* [Il nuovo venuto], “mistero” del 1903), a Pierrot/Blok disperato, che siede sulla panchina “dove di solito si baciano Venere e Tannhäuser”, vien data la voce, banalizzante, della romanza tzigana: “Ja stojal mež dvumja fonarjami” (“Stavo lì, tra due lampioni”), ad andamento anapestico, non giambico (perché il giambo significa un’altra cosa), a contenuto altamente patetico, a intenzioni di denuncia “cifrata” (la fidanzata è di cartone non solo e non tanto per la sua natura di marionetta, ma perché nell’epistolario con l’amico Evg. Ivanov “cartone” stava a indicare quanto c’era di “falso” nella cultura dei decadenti).

Ma la “lingua altrui” ha modo di dispiegarsi nel *Piccolo baraccone* anche in termini assai più complessi: se la “storia d’amore” di Aleksandr e Ljubov’ era iniziata sotto il segno di Amleto e Ofelia (quando da ragazzi, in campagna, recitavano assieme l’*Amleto*), qui egli parodizza la crisi coniugale, privata, col triangolo Pierrot-Colombina-Arlecchino, in una vera e propria “trappola per topi”, che fa del teatro nel teatro la forma simbolica del grottesco tragico.

Oppure, il finale de *I dodici*. Perché la bandiera (*znamja*) diventa solennemente un vessillo (*flag*), e soprattutto perché da rossa (qui davvero

krasnoe) diviene cruento (*krovavyy*)? Perché Cristo è detto Isus (con una I sola, come i vecchi credenti), e soprattutto perché porta quella enigmatica “coroncina di rose bianche” (*v belom venčike iz roz*)? Ma perché (come ho cercato di mostrare in altra sede [De Michelis 1989: 232]) qui Blok sta usando una citazione poligenetica (il termine è sempre della Minc), la cui fonte primaria è ancora una volta Dante, Paradiso XXXI, 1-3:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa.

Il nesso – sfuggito ai più – sta nel fatto che nella liturgia ortodossa delle nozze viene posta sul capo dei nubendi una coroncina, spesso di fiori. Certo che Blok era riluttante a “spiegare” in termini ideologici quel suo enigmatico “Jesuchristo”: egli aveva difatti scritto, usando come sotto-testo Dante, e forse in parte contro i suoi stessi convincimenti “politici”, che Cristo aveva fatto sposa nel suo sangue la milizia santa dei *dodici* bolscevichi (e, tanto per restare in tema di lingua altrui, dopo aver scritto del “cane affamato” che segue il drappello, segnò sul taccuino: “Oggi ho capito il *Faust* di Goethe: Knurre nicht, pudel!”).

Quanto a *La nemesi*, siamo partiti proprio da essa per evidenziare il fenomeno, e non vorrei ripetermi (una mappa, credo discreta, della “lingua altrui” nel poema l’ho tracciata nell’edizione che dicevo). Concepito come una sorta di *Rougon-Macquart* “in scala ridotta” (*Prefazione*), all’insegna dell’amato Ibsen, come s’è visto, e dell’ancora più sognato Wagner (“... Così sulla fucina/ Sigfrido affila la spada”, *Prologo*), sull’onda lontana della *Chanson de Roland* (“la cornetta di truppa, anziché il corno/ di Rolando, il chepì invece dell’elmo”, Cap. I), il poema è tutto, ossessivamente pervaso di citazioni, di primo, secondo e terzo grado, per far scaturire dalle vicende private d’una famiglia liberale russa (la sua) i segni del destino che regola la storia ‘grande’, della Russia in generale. E lo specifico di quella famiglia è la “lingua altrui”:

le proprie paroline, i propri vezzi,
le virgolette su tutto ciò che è altrui (Blok 1980: 41)

Ecco: *La nemesi*, se possibile più e più organicamente del resto dell’opera blokiana, è parlata “tra virgolette”.

Volgo rapidamente alla conclusione. La grande letteratura è sempre, in misura più o meno marcata, letteratura sulla letteratura. La strategia delle citazioni, l’uso programmatico della “lingua altrui”, persino

il “plagio”, non sono certo fenomeni esclusivi di Blok, né del simbolismo russo. In sé, non sono né un valore, né un disvalore: sono un mezzo canonico di elaborare sistemi modellizzanti secondari. Ma nella poetica di Blok la “lingua altrui” raggiunge un’intensità e una valenza che non hanno pari nella poesia russa d’inizio secolo, e non solo d’inizio secolo. La sua funzione non è esornativa, ma costruttiva; la sua percettibilità non è esibita, ma non viene nemmeno mimetizzata: essa si pone come al punto d’incontro tra la tradizionale referenzialità sinsemica dell’antica letteratura russa, e l’intertestualità polisemica della poesia moderna.

NOTE

- 1 Edizione delle opere: Blok 1960-1965. Repertori bibliografici: Serebrjakova, Zacharneko 1980.
- 2 A. Blok, *Vchožu ja v temnye chramy*, in *Sobranie sočinenij* cit., vol. I, p. 232.
- 3 Coperture ornamentali delle icone.
- 4 Cfr. le traduzioni precedenti in: Blok 1960: 113; Bazzarelli 1986: 37.
- 5 Cfr. le traduzioni precedenti in: Blok 1971; Blok 1977¹: 3-19; Blok 1977².
- 6 Lucifero.
- 7 *Cholodnaja ljubov’*, titolo d’una lirica dell’amato poeta Jakov Polonskij.

BIBLIOGRAFIA

- Barański, Zbigniew (1973), “Polski’ poemat A. Bloka”, in B. Galster (ed.), *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk, Ossolineum: 229-37.
- Bazzarelli, Eridano (1972), *Blok e la metafora*, Milano, Cisalpina.
- (1986), *Invito alla lettura di Blok*, Milano, Mursia.
- Belyj, Andrej (1995), *Vospominanija o Bloke*, Moskva, Respublika.
- Blok, Aleksandr (1960-1965), *Sobranie sočinenij v 8 tomach. Zapisnye knižki*, Moskva-Leningrad, GICHL.

-
- (1960), *Poesie*, ed. it. a c. di A. M. Ripellino, Milano, Lerici.
- (1971), *La baracca dei saltimbanchi*, trad. it. A. M. Ripellino, *Terzoprogramma*, 1/2: 29-36.
- (1977¹), *Drammi lirici*, trad. it. S. Leone e S. Pescatori, Torino, Einaudi.
- (1977²), *La baracca dei saltimbanchi*, trad. it. I. Sibaldi, *Sipario*, XXXII, 375-376: 107-12.
- (1980), *La Nemesi*, ed. it. a c. di C. G. De Michelis, Torino, Einaudi.
- De Michelis, Cesare G. (1989), *Dalla «candida rosa» al «bianco serto di rose»: osservazioni aggiuntive sul tema Blok-Dante*, in E.J.S. Guidubaldi (a cura di), *Dantismo russo e cornice europea*, vol. I, Olschki, Firenze: 229-37.
- Etkind, Efim (1978), *Materija sticha*, Paris, Institut d'études slaves.
- (1989), “La poetica di Blok”, *Storia della letteratura russa*, ed. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, III. Il Novecento, I. Dal decadentismo all'avanguardia, Torino, Einaudi: 159-70.
- Minc Zara (1973), *Poetika reminiscencij v poetike Bloka, Semeiotiké*, Tartu, IV, 1973.
- (1979), “O nekotorych ‘neomifologičeskich’ tekstach v tvorčestve russkich simvolistov”, in Z.G. Minc, ed., *Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka. Blokovskij sbornik III (Učenyje zapiski Tartusskogo Gos. Un-ta)*, Tartu, Tartusskij Gosudarstvennyj Universitet: 76-120.
- Nivat, George (1989), “Aleksandr Blok”, in *Storia della letteratura russa*, ed. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, III. Il Novecento, I. Dal decadentismo all'avanguardia, Torino, Einaudi: 135-58.
- Pocepnja Dina (1976), *Proza A. Bloka: stilističeskij problemy*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta.
- Salmon Laura (1987), “Tra specchi ed ombre: il Dante di Blok e di Bal'mont. Studi per una traduzione”, in *Dantismo russo e cornice europea. Atti dei convegni di Alghero-Gressoney (1987)*, a cura di E. Guidubaldi, I, Firenze, Olschki: 239-61.
- Serebrjakova, V.V.; Zacharenko, N.G. (1980), *Russkie sovetskie pisateli. Poety. Bibliografičeskij ukazatel'*, t. 3, c. 2: *A. Blok*, Moskva, Kniga.
- Solov'ev, Boris (1973), *Poet i ego podvig. Tvorčeskij put' Aleksandra Bloka*, Moskva, Sovetskja Rossija.
- Žirmunskij Viktor (1928), *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926*, Leningrad, Academia.
- (1963), *Drama A. Bloka «Roza i Krest»*. *Literaturnye istočniki*, Leningrad, Nauka.
-

Cesare G. De Michelis (Roma, 1944) è professore emerito di Letteratura Russa dell'Università di Roma 'Tor Vergata', dove ha insegnato per trent'anni, dopo un decennio all'Università di Bari. Nei suoi numerosi e rinomati studi si è occupato di cultura russo-antica e di quella moderna e contemporanea, dal Settecento al Novecento. Ha affiancato alla ricerca un'intensa attività di traduttore (Puškin, Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, Brjusov, Blok, Pasternak, Šklovskij) e pubblicistica. | Cesare G. De Michelis (Rome, 1944) is professor emeritus of Russian Literature at the University of Rome “Tor Vergata”, where he taught for thirty years, after a decade at the University of Bari. In his numerous and renowned studies, he has dealt with ancient, modern and contemporary Russian culture, from the 18th to the 20th century. Alongside his research, he has been intensely active as a translator (Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Bryusov, Blok, Pasternak, Shklovsky) and he wrote for several newspapers.