

ANALISI DI UNA POESIA:
NEZNAKOMKA DI ALEKSANDR BLOK

MICHAELA BÖHMIG

Da testimonianze di contemporanei sappiamo che la poesia *Neznakomka* (La sconosciuta, 1906) di Aleksandr Blok produsse, fin dalle prime letture pubbliche, un effetto quasi magico sugli ascoltatori. Kornej Čukovskij ci fornisce una vivida descrizione della notte durante la quale Blok esordì con la lettura del proprio componimento. Egli scrive:

Ricordo quella notte, poco prima dell'alba, quando per la prima volta lesse "Neznakomka", – a quanto pare poco dopo che fosse stata scritta. La lesse sul tetto della famosa torre del poeta simbolista Vjačeslav Ivanov, presso il quale ogni mercoledì si riuniva per la veglia notturna tutta la Pietroburgo artistica. Dalla torre si poteva accedere al tetto appena spiovente e nella notte bianca pietroburchese noi, pittori, poeti, artisti, inebriati dai versi e dal vino – e di versi ci inebriavamo allora come di vino –, uscimmo sotto il cielo biancastro, e Blok, lentamente, esteriormente calmo, giovane, abbronzato (egli si abbronzava sempre già all'inizio della primavera), si arrampicò sulla grande cornice di ferro che congiungeva i fili del telefono e, a seguito della nostra insistente preghiera, lesse già per la terza, quarta volta questa immortale ballata con la sua voce trattenuta, sorda, monotona, irrisolta, tragica. E noi, assorbendo la sua geniale eufonia, soffrivamo già in anticipo che ora sarebbe finito l'incanto, mentre volevamo che durasse per ore (Čukovskij 1963: 436-437).

Nei suoi ricordi su Blok Sergej Gorodeckij arricchisce questo quadro ancora di alcuni tratti caratteristici, soffermandosi in parti-

colare sul portamento e la qualità della lettura dell'amico:

Nella lunga finanziaria, con la morbida cravatta annodata in maniera raffinatamente negligente, con l'aureola dei capelli oro cinerino, egli era romanticamente bello allora, nell'anno 1906-07. Si avvicinava lentamente al tavolino con le candele, sfiorava tutti con occhi di pietra ed egli stesso si faceva di pietra, finché il silenzio non diventava assoluto. E si metteva a recitare, tenendo la strofa tormentosamente bene e rallentando appena il tempo nelle rime. Egli incantava con la sua lettura e quando terminava la poesia, senza cambiare voce, improvvisamente, sembrava sempre che il godimento fosse terminato troppo presto e fosse necessario ascoltare ancora (Gorodeckij 1922: 80).

Nell'analisi che mi sono proposta, cercherò di scandagliare, almeno in parte, il campo delle associazioni poetiche e delle astuzie formali che sono all'origine di una composizione dai poteri incantatori. Per raggiungere questo scopo sezionerò la poesia nelle sue parti costitutive, dal cui sapiente amalgama scaturisce il suggestivo effetto d'insieme (per semplificare i rimandi, contrassegnerò le strofe con numeri romani ed i versi con cifre arabe).

TESTO E CONTESTO

La poesia *Neznakomka*, scritta nel 1906 dopo la disillusione delle attese mistiche dell'autore ed inserita nel ciclo *Gorod* (La città), ripropone, anche se in un'ottica ormai alterata, i vecchi temi del *dvoemirie* e dell'apparizione di un'arcana figura femminile. Il doppio mondo, privo ormai della sua dimensione metafisica, oscilla fra l'inquieto sguardo su una squallida realtà suburbana e l'illusoria liberazione dell'eroe lirico nei fumi dell'alcol, mentre l'immagine femminile, precario e fugace anello di congiunzione fra la Bellissima Dama dei primi versi e le prostitute dei cicli poetici successivi, è anch'essa svuotata di ogni sostanza spirituale e si trova ridotta a semplice feticcio fisico (cf. VII, 3: *devičij stan*), abbellito di accessori conformi alla moda del tempo.

Blok stesso ci illustra la genesi di questa nuova figura femminile nel saggio *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma* (Della condizione attuale del simbolismo russo, 1910), nel quale la Sconosciuta appare come coronamento dell'antitesi (o, secondo la metafora della cosmogonia di Vladimir Solov'ev, come anima del mondo in preda al caos) (cf. Solov'ev 1988: 388; cf. anche Solov'ev 1988 a:

392). E ce ne fornisce questa descrizione:

Si è dunque compiuto: il mio mondo magico è diventato l'arena delle mie azioni personali, il mio "teatro anatomico" o *teatro dei burattini*, dove io stesso svolgo un ruolo insieme alle mie mirabili marionette (ecce homo!). La spada d'oro si è spenta, i mondi color lilla mi hanno irrorato il cuore. Il mio cuore è un oceano, tutto in esso è ugualmente magico: non distinguo la vita, il sogno e la morte, questo mondo e gli altri mondi (attimo, fermati!). In altre parole, ho già reso arte la mia vita (una tendenza che passa molto chiaramente attraverso tutto il *decadentismo* europeo). La vita è diventata arte, ho fatto gli esorcismi e dinnanzi a me è sorto infine ciò che io (personalmente) chiamo la "Sconosciuta": una bellezza-marionetta, uno spettro azzurro, un prodigio terrestre.

Questo è il coronamento dell'antitesi. E dura a lungo la leggiadra, alata meraviglia dinnanzi alla mia creazione. I violini la glorificano nel loro linguaggio.

La Sconosciuta. Non è affatto semplicemente una dama in una veste nera con piume di struzzo sul cappello. È una lega diabolica di molti mondi, principalmente azzurri e lilla. Se avessi i mezzi di Vrubel' avrei creato un Demone; ma ognuno fa ciò cui è destinato.

Ciò che è creato in questa maniera — dalla volontà esorcizzante dell'artista e con l'aiuto dei tanti piccoli demoni che ogni artista ha al suo servizio — non ha né inizio, né fine; non è né vivo, né morto (...).

È una creazione dell'arte. Per me è un fatto compiuto. Sto dinnanzi alla creazione della mia arte e non so cosa fare. Detto diversamente, cosa fare con questi mondi, cosa fare della propria vita, che d'ora in poi è diventata arte, perché accanto a me *vive* la mia creazione — né viva, né morta, uno spettro azzurro. Vedo chiaramente "il lampo fra le sopracciglia delle nubi" di Bacco ("Eros" di Vjač. Ivanov), chiaramente distinguo la madreperla delle ali (Vrubel' — "Il demone", "La principessa-cigno") o sento il fruscio delle sete ("La sconosciuta"). Ma tutto è uno spettro (Blok 1982: 145-146).

La doppia natura della Sconosciuta è messa in rilievo dalle componenti cromatiche: azzurro, lilla e nero, e dall'accompagnamento sonoro: note di violini, che ne seguono la scia. Nella teoria dei colori cronologicamente ed ideologicamente più vicina a Blok, quella espressa da Vladimir Kandinskij nel trattato *O duchovnom v iskusstve* (Dello spirituale nell'arte, 1911-12), l'azzurro è definito come "colore tipicamente celestiale" (Kandinskij 1914: 62), il violetto, che senza soluzione di continuità sfuma nel lilla (cf. p. 65, nota 1), "suona in maniera un pò morbosa, come qualcosa di spento e triste" (p. 64), mentre il nero è un "nulla morto", un "silenzio eterno" (p. 63).

Analogamente in Blok il bianco e l'azzurro contraddistinguono il regno dell'armonia, mentre il nero ed il violetto caratterizzano il mondo del caos (cf. Bazzarelli 1968: 201-203, ove si riportano i dati delle tabelle elaborate da R. Miller-Budnickaja). L'ambigua posizione della sua creatura fra cielo e terra, vita e morte, è d'altronde chiaramente indicata dallo stesso Blok, quando confessa che, se avesse avuto i mezzi di Vrubel', avrebbe creato un demone, quindi un angelo caduto.

Nella stessa direzione rimanda l'accompagnamento dei violini. Nella filosofia della cultura di Blok, che si articola su una serie di antinomie, quali armonia e caos, civiltà e civilizzazione, musica e rumore, il violino, dal suono stridulo e desolato, rientra nella serie dai connotati semanticamente negativi. In questa accezione appare nella poesia *Balagančik* (La baracca dei saltimbanchi), di poco anteriore a *Neznakomka*, ove l'*unylyj smyčok* si qualifica come *adskaja muzyka*.

Questo dettaglio acquista una particolare rilevanza se visto sullo sfondo della tradizione musicale russa sia sacra che profana. Nella Russia antica gli strumenti erano banditi dalla musica religiosa, in quanto espressione del principio terrestre e carnale e di una concezione del mondo pagana, nonché, successivamente, degli "eretici" ideali religiosi occidentali (cf. Rycareva 1987: 7-8). Già nella *Povest' vremennyx let* (Cronaca degli anni passati) dell'inizio del XII secolo si ammoniva:

Ma il diavolo inganna con questi ed altri mezzi, distogliendoci con tutte le possibili astuzie da Dio, con trombe e giullari, con *gusli* e *rusalii* (cit. da Dmitriev-Lichačev 1978: 184 e 185).

Anche nel folklore, più accondiscendente verso la musica strumentale, come sta a dimostrare il ciclo epico dedicato al suonatore di *gusli* Sadko, si è sedimentata una diffusa diffidenza nei riguardi degli strumenti. Torna con particolare insistenza la convinzione dei poteri magici del violino e del connesso baratto fra il Maligno e l'uomo, nel quale quest'ultimo spesso si gioca l'anima. Questa tematica sta alla base di alcune favole popolari incentrate sulla figura del soldato, quali *Beglyj soldat i čert* (Il soldato disertore e il diavolo), *Soldat-skripač i čert* (Il soldato violinista e il diavolo), *Soldat-skripač i nečistyj* (Il soldato violinista e il Maligno), ai quali si possono affiancare ancora *Kuplennaja žena* (La moglie comperata) e *Skripač v adu* (Il violinista all'inferno) (cf. Afanas'ev 1984-85: I, 275-277; II, 174-

182; III 82-84, 325-326, 327). Quanto il retaggio fiabesco sia ancora sentito come congeniale alla sensibilità moderna è dimostrato dal fatto che è rielaborato in un capolavoro del '900, la *Histoire du soldat* (1917-18) di Igor' Stravinskij.

Non va neanche trascurato un altro possibile confronto, culturalmente più prossimo, ossia il *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (Autoritratto con la morte che suona il violino, 1872) di Arnold Böcklin, pittore notoriamente ossessionato da tematiche sepolcrali. Sulla tela di Böcklin è la stessa morte a destreggiarsi sull'ultima corda del violino, un'immagine che, oltre al valore simbolico più palese, cela forse anche una larvata allusione all'indemoniato virtuosismo di Nicolò Paganini, autore di una serie di composizioni per la sola 4^a corda. In Russia il culto di Böcklin aveva raggiunto il suo apogeo alla fine del XIX secolo, quando, come ricorda il critico d'arte Jakov Tugendchol'd,

le riproduzioni dei simbolisti tedeschi, di Böcklin e Stuck, erano estremamente popolari da noi (chi non ricorda il predominio dell'"Isola dei morti" nella sala di ricevimento di ogni medico ed avvocato e perfino sopra il letto di ogni studentessa?) (Tugendchol'd 1924: 105; cf. anche Benua 1980: 674).

Per completare la trama di riferimenti nella quale si inserisce *Neznakomka*, la poesia va letta in controluce rispetto all'omonimo e contemporaneo dramma lirico, il quale, com'è noto, è preceduto da due epigrafi tratte dall'*Idiota* di Dostoevskij ed imperniate sulla descrizione del conturbante fascino di Nastas'ja Filippovna. L'immagine di una enigmatica, altezzosa ed inaccessibile bellezza vestita di nero si ritrova ancora in una tela di Ivan Kramskoj, forse non priva di suggestioni dostoevskijane e per più di un aspetto anticipatrice delle visioni blokiane. Il quadro, intitolato *Neizvestnaja* (L'ignota, 1883), non solo visualizza sembianze ed abbigliamento (vestito nero e piume di struzzo) di una bella donna di fine '800, ma potrebbe perfino aver suggerito a Blok la denominazione della sua misteriosa creatura femminile. Nel dramma blokiano, la Sconosciuta appare come incarnazione di una stella caduta, che, rivelatasi per la prima volta su un ponte — tramite fra due sponde (o due mondi?) — e trasformatasi in una bellissima donna in nero, si imbatte nel personaggio dell'Az-zurro. Pregna di una profonda simbologia è inoltre la circostanza che, nella pièce, la Sconosciuta dice di chiamarsi Maria (ed il manto stellato è uno degli attributi della Vergine), nome poi storpiato duran-

te una festa mondana nel più triviale Mary, che, evocando la protagonista della piccola tragedia puškiniana *Pir vo vremja čumy* (Festino in tempo di peste), riafferma la doppia natura del personaggio bloskiano.

L'ambigua ed inquietante oscillazione fra due piani, in questo caso realtà e delirio, è riprodotto anche sul piano compositivo e strutturale di *Neznakomka*.

METRO, RIMA E ORGANIZZAZIONE SINTATTICA

Dal punto di vista formale la poesia si presenta a prima vista come assai convenzionale. Essa consiste di 13 quartine, costituite, ad eccezione della XIII, da un unico periodo concluso da un punto; il metro è una tetrapodia giambica, la forma più diffusa nella versificazione russa; la rima, quasi sempre perfetta, si articola sulla regolare alternanza di terminazioni dattiliche e maschili, con le chiuse dattiliche costituite di preferenza da sostantivi allo strumentale plurale o da participi passati passivi. L'apparente neutralità stilistica, dovuta all'impianto compositivo tradizionale, si pone in un voluto contrasto con il contenuto, incentrato su un avvenimento paranormale. Ad un esame più approfondito si scopre comunque una serie di accorgimenti metrici, retorici e stilistici, che incrinano l'esteriore regolarità e producono una nascosta tensione.

Salvo poche significative eccezioni, la scansione ritmica non contempla la regolare realizzazione di tutti e quattro gli accenti metrici. La presenza in quasi tutti i versi di almeno un pirrichio fa sì che gli *ictus* si stabilizzino su una media di tre, per arrivare in alcuni casi estremi a soli due (I, 1; III, 2 e 4; X, 4) con intervalli fino a cinque sillabe atone (III, 2 e 4). Questo procedimento, che colloca i versi in prossimità di un andamento tonico, sposta da una parte l'attenzione dall'asse ritmico a quello melodico, imprimendo fluidità e cantabilità alla poesia, mentre riproduce dall'altra una cadenza più vicina alla lingua parlata.

Una più marcata scansione ritmica con la realizzazione di tutti e quattro gli accenti ed un conseguente rallentamento della dizione (e quindi dell'attenzione) si incontra solo in pochi punti "strategici" dell'intero componimento. La VII strofa, centro compositivo e "nevralgico" della poesia, che a livello tematico coincide con l'apparizione della Sconosciuta, è introdotta da tre versi (e si sa quale

importanza avesse la simbologia del tre nella filosofia e poetica del simbolismo) con quattro *ictus*. Vi preludono i versi 2 della I strofa, 1 della III e 1 della V, che, succedendosi nelle strofe dispari e ripetendo la stessa cadenza ritmica per tre volte, annunciano, a mò di sommessi, ma profetici rintocchi di campana, l'avvenimento centrale. Una risonanza ritmica, che comporta anche una lontana eco semantica, si ritrova poi ancora nei versi 1 e 3 dell'XI strofa e 1 e 2 di quella conclusiva.

Le strofe I-VI presentano, ad eccezione della V, una certa varietà nel numero e nella posizione degli accenti, mentre le strofe dalla VII in poi, preannunciate dalla V, acquistano un andamento ritmico più regolare, stabilizzandosi, salvo le eccezioni già menzionate, su un'isotonia di tre *ictus*, suffragata da una crescente isocronia. Con questo mutamento nella tendenza ritmica si vuole forse alludere al passaggio dal "caos", caratteristico del mondo dei ristoranti e delle dacie suburbane, all'"armonia", connessa all'apparizione della Sconosciuta, la quale per un breve quanto illusorio momento riesce a rievocare almeno il ricordo di un equilibrio ormai perduto.

La rima alternata con terminazioni dattiliche e maschili, se propone da una parte un avvicendamento forse non del tutto privo di significato di una fine particolarmente cedevole con una chiusa breve e dura, come ad evocare il dondolio fra dolce oblio e brusco risveglio, permette dall'altra una scansione ritmica senza soluzione di continuità fra la fine di un verso o di una strofa e l'inizio di quello o quella successivi, favorendo in tal modo una lettura estremamente scorrevole e quasi d'un fiato dell'intero componimento.

A considerazioni interessanti si prestano inoltre alcune delle parole rimanti, che attraverso l'isotopia a livello di suono istituiscono precise associazioni semantiche fra i termini rimati. Nei versi 2 e 4 della I strofa l'astratto e spiritualizzato *duch* (che ritorna al plurale e quindi nell'accezione più triviale di "profumo" nel verso 3 dell'VIII strofa per caratterizzare la Sconosciuta) è smorzato dalla rima con il predicato nominale *gluch*, così come nei versi 2 e 4 della V strofa il participio passato passivo *otražěn* è ridimensionato da *oglušen*, quasi a voler togliere ogni dimensione trascendente all'idea del riflesso. *Dač* (II, 2) e *disk* (IV, 4), parola "prosaica" impiegata al posto del "poetico" *luna*, si caratterizzano rispettivamente per l'abbinamento con *plač* (II, 4) e *vizg* (IV, 2), come per rimarcare la disperazione di un'umanità sofferente e sconsolata. Inizia poi una successione di rime che, sorretta anche da alcune ripetizioni lessicali, instaura un

legame fra l'io lirico e l'apparizione della Sconosciuta in una finestra, per negare però la consistenza della visione fantastica grazie alla sua spiegazione "razionale" con un sogno o il vino: si concatenano così (*snit'sja*) *mne* – (*dvižetsja /v/*) *okne* (VII, 2 e 4), *odna* – */u/ okna* (VIII, 2 e 4) e (*poručen /.../*) *mne* - */v/ vine* (XIII, 2 e 4). Anche la dimensione metafisico-spirituale, che sembra doversi rivelare con l'atteso arrivo della Sconosciuta, è tosto ricondotta per mezzo della rima ad un banale sostrato terreno-mondano: si corrispondono pertanto *tumanami* – *p'janymi* (VIII, 3 e 1), (*drevnimi*) *pover'jami* – (*traurnymi*) *per'jami* (IX, 1 e 3) e (*očarovannuju*) *dal'* - (*temnuju*) *vual''* (X, 4 e 2). Analogamente è svelata dalla rima l'illusorietà del messaggio collegato alla misteriosa apparizione: concordano infatti *vručeno* - *vino* (XI, 2 e 4), *sokrovišče* - (*p'janoe*) *čudovišče* (XIII, 1 e 3) e, come già detto, (*poručen /.../*) *mne* - */v/ vine* (XIII, 2 e 4), indicando nel vino un possibile comune denominatore per una serie di fenomeni altrimenti inesplicabili.

LESSICO, STILE E IMMAGINI POETICHE

Se prendiamo in esame il lessico usato in questo componimento, procedendo dapprima ad una analisi quantitativa del vocabolario, suddiviso per sostantivi, verbi, aggettivi/avverbi e pronomi, e soffermandoci in seguito sui termini ripetuti, le annominazioni, le voci sinonimiche e le espressioni che rientrano nello stesso campo semantico, ci si schiude a prima vista un universo già noto dai primi cicli poetici di Blok e strettamente legato all'immaginario artistico di decadentismo e simbolismo. Ci inoltriamo in un mondo crepuscolare, rarefatto ed allusivo, nel quale l'uomo, grazie ad un atto intuitivo o visionario, si cimenta a compiere un'esperienza mistica per varcare la soglia dell'assoluto. Nel caso di *Neznakomka* l'itinerario iniziatico è però ripetutamente turbato da inquietanti presenze di segno negativo, dettagli concreti, quotidiani e spesso triviali, che creano ben percepibili dissonanze e compromettono in definitiva la trasfigurazione.

Nel computo dei generi di parole predominano nettamente i sostantivi con qualche aggettivo e pronomi sostantivati (69), fra i quali si nota una chiara, quanto inattesa, prevalenza di nomi concreti. Segue significativamente il gruppo degli aggettivi ed avverbi (39). Solo il terzo posto spetta ai verbi (37), di cui ben 14 appaiono però nella forma del participio passato passivo, risultando spesso usati in

senso attributivo, oltre che di predicato. Concludono l'elenco i pronomi (19). Si evidenzia da questo rapido confronto come il tenore stilistico del componimento sia di impronta nominale, atto cioè ad evocare atmosfere e suscitare impressioni, come anche a suggerire una condizione di immobilismo ed attesa, cui i numerosi epiteti conferiscono un colorito emotivo.

Un campionario più differenziato ci è offerto dall'analisi delle iterazioni lessicali e semantiche, dalla quale emergono alcune parole o gruppi di parole, dotate nella poetica di Blok e di tutto il simbolismo di una precisa gamma connotativa. Esse ci indicano le trame tematiche e ci forniscono come le chiavi di lettura per accedere agli strati profondi del testo.

Le parole che ricorrono con maggiore frequenza sono *večer* (4 volte: I, 1; III, 1; V, 1; VII, 1), rafforzato dall'aggettivo *temnyj* (X, 2), e *p'janyj / p'janica* (rispettivamente 3 ed 1 volta: I, 3; VI, 3; VIII, 1; XIII, 3), affiancato da *vino* sia in russo che in latino (3 volte: VI, 4; XI, 4; XIII 4). Va notata la perfetta corrispondenza numerica fra le due parole chiave *večer* e *p'janyj / p'janica*, come anche la regolarità della loro disposizione all'interno delle diverse strofe. Considerando anche *temnyj* e *vino*, risulta infatti che i primi due versi sono riservati all'immagine della sera, mentre nel terzo e quarto verso si impone la sensazione del delirio, che diventa dominante dopo lo "spartiacque" della VII strofa. Con questi due assi tematici si delinea un mondo dai contorni incerti, sottratto al regno del sole (che risorge solo nel verso 2 dell'XI strofa in una audace trasfigurazione metaforica), come anche della ragione (che ricompare solo nel verso 2 della XII strofa nella riduzione metonimica di *mozg*). Quest'atmosfera, che ci è familiare dai primi cicli poetici di Blok, sembrerebbe propizia all'agognata esperienza mistica, ma produce soltanto il misero surrogato di una banale allucinazione da sbronza.

Intorno a questi due tracciati maestri si raggruppano diversi nuclei tematici, costituiti da termini sinonimici o comunque rientranti nella stessa area di significato, spesso variamente coordinati da mezzi sintattici o artifici retorici.

L'immagine di una realtà confusa, impalpabile, aerea è confermata dalla serie: *vozduch* (I, 2), *duch* (I, 4), *duchi* (VIII, 3), *tuman* (VIII, 3), *tumannyj* (VII, 4), *dysat'* (VIII, 3) e *vejat'* (IX, 1), cui si può forse ancora associare la duplice presenza di *duša* (XI, 3; XIII, 1). In questo universo dai connotati mistici germina l'intuizione, cara a romantici e simbolisti, di un doppio mondo, evocato dal gioco di ri-

specchiamenti e riflessi, resi possibili da una membrana trasparente, come l'acqua, il vetro, lo specchio, che separa e collega due aspetti della stessa realtà. Tutta una serie di eventi e sensazioni converge pertanto intorno ad *ozero* (IV, 1), *stakan* (V, 2), *otrazit'* (V, 2), *vлага* (V, 3) ed *okno* (VII, 4; VIII, 4), il quale ultimo ricorre due volte proprio in concomitanza alla manifestazione del fenomeno sovranaturale. L'esistenza di un ambito trascendente è adombrato ancora dall'immagine di un "altrove" lontano e misterioso, cui si allude, da una parte, con *bereg* (X, 3; XII, 4), presente due volte ad indicare il limite estremo oltre il quale si apre un altro mondo, accezione già ampiamente praticata nei precedenti cicli poetici di Blok ed in tutto l'immaginario simbolista e genericamente romantico, con *dal'* (X, 4) e *dal' nij* (XII, 4), epiteto di *bereg*, e, dall'altra, con *tainstvennyj* (V, 3), *tajna* (XI, 1) ed *očarovannyj* (X, 3 e 4), ripetuto due volte in versi contigui a caratterizzare una volta *bereg* ed un'altra *dal'*. La dimensione metafisica implica l'attivazione della componente visionaria, legata ai sostantivi *glaz* (VI, 3) e *oči* (XII, 3), qualificati per giunta come *sinie* e quindi correlati simbolicamente alla sfera celeste, ed ai verbi *smotret'* (X, 2) e *videt'* (X, 3).

L'immagine di un universo magico e spirituale è negata, se non annullata, da nuclei di termini sinonimici o semanticamente affini di segno contrario. Lo sfondo sonoro, in stridente contrasto con l'ovattata apparenza visiva, è costituito solo da rumori sgradevoli o molesti, come *okrik* (I, 3), *plač* (II, 4), *vizg* (IV, 2), gli ultimi due collegati e rafforzati dall'iterazione dello stesso verbo *razdat'sja*, cui fanno eco *skripet'* (IV, 1) e *kričat'* (VI, 4). Quando all'apparizione della Sconosciuta i rumori si placano per dar luogo ad un religioso silenzio, l'attenzione, che vorrebbe ormai proiettarsi fuori dai condizionamenti contingenti, è invece distratta e "catturata" dai particolari dell'abbigliamento: compaiono ben due volte sia *selk* (VII, 3; IX, 2) che *per'ja* (IX, 3; XII, 1), accompagnati da altri inequivocabili accessori, come *sljapa* (IX, 3), *kol'co* (IX, 4) e *vual'* (X, 2). La trasparenza e trascendenza risulta pertanto soffocata da un'ingombrante attrezzatura "scenica", come d'altronde ci era stato annunciato fin dai primi versi con *duch* (I, 4) in rima con *gluch* (I, 2) e *otražen* (V, 2) in rima con *oglušen* (V, 4), cui si aggiunge ancora *gluchie* (XII, 1), epiteto di *tajny*. Allo stesso modo la più volte annunciata rivelazione di *veritas* o *istina* (VI, 4; XIII, 4) è affogata in ambo i casi in *vino*.

Mentre la poesia, almeno nella sua prima parte, poggia su una densa partitura sonora, si incontrano soltanto sporadici riverberi

della vecchia simbologia cromatica dell'autore. L'oro, connesso nei primi cicli poetici di Blok al mondo dell'armonia (cf. Bazzarelli 1968: 201), è evocato dal verbo *zolitit'sja* (II, 3), svilito però dal fatto di essere riferito semplicemente al bagliore di un'insegna di fornaio. Solo *sinij* (XII, 3), anch'esso fortemente connotato nella poetica simbolista, compare in un'accezione familiare: come epiteto degli occhi della Sconosciuta può ancora evocare antiche malie.

Alcune utili considerazioni si possono infine trarre dall'analisi dell'evoluzione delle forme di pronomi e verbi nell'arco del componimento. Questo esame conferma che la protagonista dell'opera è, come d'altronde già annunciato nel titolo, la Sconosciuta, mentre l'io lirico agisce da comprimario, spesso confinato in una posizione subalterna e passiva.

Il pronome personale di terza persona singolare femminile riferito alla Sconosciuta appare al nominativo nel verso 4 dell'VIII strofa e regge forme verbali attive, già introdotte nella strofa precedente sempre in connessione al personaggio femminile. Invece il pronome personale di prima persona singolare usato dall'eroe lirico figura al nominativo e quindi come soggetto unito ad un predicato verbale attivo soltanto nell'ultima quartina, dopo essere rimasto sottinteso nella X strofa. Questi due tardivi tentativi di azione dell'io lirico sono però inframmezzati e come frenati da numerose costruzioni passive, in cui il pronome personale di prima persona appare al dativo come complemento di termine e l'insistenza su un campionario molto ridotto di verbi costituisce un ulteriore elemento di vischiosità. Inoltre, nei pochi casi in cui l'iniziativa passa al personaggio maschile ci si serve di verbi legati, più che ad un'azione materiale, ad una partecipazione emotiva o esperienza spirituale, come *smotret'* e *videt'* (X, 2 e 3), preannunciati e rafforzati semanticamente dall'impersonale *snit'sja mne* (VII, 2). Per tirare le somme della propria esperienza l'io lirico ricorre poi all'affermazione conclusiva *ja znaju* (XIII, 4), con cui interiorizza la massima *v vino veritas* (all'occasione resa totalmente assimilabile dalla traduzione in russo), riconoscendovi l'approdo del proprio itinerario spirituale.

FIGURE RETORICHE E STILISTICHE

Il repertorio dei tropi impiegati nel componimento si divide in due grandi blocchi, dominati da metonimie e sineddoci, da una parte, e

metafore e personificazioni, dall'altra. La scelta e soprattutto la distribuzione dei tropi avviene sullo sfondo di una precisa visione del mondo, ricostruita nell'esiguo spazio di 13 quartine.

Metonimie e sineddochi compaiono massicciamente nella prima parte della poesia, dove si menzionano singoli dettagli che concorrono a costituire la squallida realtà suburbana. Parlando dell'aria al di sopra dei ristoranti (strofa I), dell'insegna di un fornaio e del pianto di bimbi al di sopra della polvere dei vicoli e della noia delle dacie suburbane (strofa II), si isolano come in un fascio di luce soltanto alcuni frammenti di una realtà ben altrimenti complessa.

Il procedimento metonimico esprime in questo caso non soltanto la volontà di dare concretezza e tangibilità alla descrizione, ma riflette anche la convinzione di una realtà parcellizzata e distorta, contrapposta ad un'originaria compagine completa, organica ed armoniosa. Affiora così l'ipotesi condivisa da Blok di un'insanabile antinomia fra un mondo governato dalla cultura, che permette all'uomo un'esistenza piena, ed una realtà ormai soggiogata dalla civilizzazione, la cui manifestazione emblematica è appunto la città moderna, in cui l'uomo, anonimo ed estraniato da sé, è destinato a perdersi.

All'universo artificiale della città si contrappone il mondo naturale, ultimo baluardo di una simbiosi organica. Nella rapida descrizione di fenomeni e manifestazioni della natura ricorrono quindi non a caso metafore e soprattutto personificazioni. Parlando di "aria /che/ è selvaggia e sorda" (I, 2), di "spirito (odore) /che/ infervora grida ubriache" (I, 3 e 4), di "disco /che/ si corruga insensatamente" (IV, 4) e di "liquido aspro e arcano" (V, 3), si insinua la certezza di una realtà animata e come pervasa da forze divine o al contrario demoniache. In tal modo, oltre a riallacciarsi ad una concezione genericamente mitologica e mistica del creato, si riprende l'idea di una sostanza spirituale celata dietro l'apparenza materiale, di un'anima del mondo, di cui le varie Sofie, Eterni Femminini e Bellissime Dame non sono che un'incarnazione, il cui ultimo ed ormai distorto riflesso si chiama Sconosciuta.

La percezione di forze della natura personificate è comunque già pervasa dall'oscuro presentimento di un'animazione quasi demoniaca e di un possibile risvolto minaccioso nei riguardi dell'uomo, destinato a smarrirsi in un universo potenzialmente ostile ed a soccombere di fronte a forze soverchianti. Questa tematica, qui appena abbozzata, sarà sviluppata successivamente, per esempio nel futurismo, con il motivo della rivolta degli oggetti, che, sottratti al dominio dell'uomo,

gli oppongono una perversa vitalità.

Una visione riduttiva e parziale della realtà, suffragata dalla ricomparsa di una figura metonimica, si impone di nuovo all'apparire della Sconosciuta, sottraendola così al regno della natura per inserirla nell'universo urbano. La visione fantastica si concretizza infatti sorprendentemente nella sineddoche *devičij stan* (VIII, 3). Il nuovo simulacro femminile, che sull'orma della Bellissima Dama dovrebbe rappresentare l'incarnazione di un'entità spirituale ed un possibile tramite con altri mondi, appare pertanto ridotto a feticcio fisico, caratterizzato da una serie di attributi reificati.

La perdita della dimensione spirituale e di ogni apertura trascendente è suggerita inoltre dalla precisazione che ella si manifesta "sempre senza compagni, sola" (VIII, 2), quasi a volerla privare del suo "altro", di un possibile "doppio", ultimo malinconico residuo di un mondo che si completa specularmente.

Le metafore aumentano poi di nuovo, fino a dominare su ogni altro artificio retorico, nella seconda metà del componimento, in cui si compie la trasfigurazione dell'eroe lirico a seguito della misteriosa apparizione. Dalla strofa X in poi quasi tutti i versi contengono almeno un'espressione traslata, così da intrecciare una fitta trama metaforica. Con la sapiente manipolazione della doppia natura della metafora, del completamento e reciproco arricchimento fra tenore e tendenza e della trasfigurazione dell'accezione ordinaria in significato traslato, si sottolinea la duplice natura del reale e si ribalta l'apparenza immediata su un nuovo piano di significato.

La densa testura dei tropi è punteggiata da alcune figure stilistiche, fra cui dominano le iterazioni lessicali e sintattiche. Esse acquistano un peso particolare nell'ambito della poetica simbolista, rimandando in parte all'idea dell'eterno ritorno, mutuata da Nietzsche, ma alludendo anche alla teoria delle corrispondenze, riattualizzata sulla scia di Baudelaire.

Subito in apertura l'ambigua doppiezza che caratterizza l'intero componimento è introdotta da un dettaglio denso di significato: il duplice epiteto di *duch* (I, 4), parola a sua volta già "compromessa" dalla rima con *gluch* (I, 2). Se i due aggettivi *vesennij e tletvornyj* esprimono un'antitesi pregnante di tensione fra l'idea della rinascita primaverile e la contemporanea percezione di un odore di decomposizione e putrefazione, la dizione *tletvornyj duch* è una citazione diretta del capitolo dedicato nei *Fratelli Karamazov* alla morte dello *starec* Zosima e all'estinzione del principio spirituale.

Su questo sfondo l'apparizione della Sconosciuta è annunciata dalla triplice anafora *i každyj večer*, che si ripete in apertura delle strofe III, V, VII, già contraddistinte dall'isotonia dei versi iniziali. E non è affatto un caso che l'arcana visione si riveli all'apice di una triade. Già nel poema *Tri svidanija* (Tre incontri, 1898) Vladimir Solov'ev, poeta e filosofo ispiratore di un'intera generazione di poeti, narra di tre apparizioni di Sofia. Ed anche nella cosmogonia solov'eviana l'anima del mondo attraversa una triplice metamorfosi: da un iniziale stato di armonia con il cosmo divino, essa cade prigioniera del caos del mondo materiale, che cerca di riscattare per ricongiungere nuovamente il principio celeste con quello terrestre. Nell'opera di Blok il tre è altrettanto significativo. Egli a più riprese sistema i propri versi in tre raccolte poetiche e crea una trilogia di drammi lirici, di cui fa parte la pièce *Neznakomka*, articolata non in atti, ma in tre visioni. Inoltre, nella summa poetica *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma*, stilata dopo la disillusione mistica, Blok, seguendo il sistema mitopoietico tracciato da Solov'ev, struttura il processo creativo nelle fasi di tesi ed antitesi, rassegnandosi a non trovare più la forza per una risolutiva sintesi.

Una seconda anafora è costituita dalla congiunzione *i*, che ricorre in tutte le strofe almeno una volta. Oltre all'idea dell'eterno ritorno, vi si potrebbe scorgere ancora un'altra implicazione, forse non meno pertinente. Soprattutto se usata in apertura di strofa, la congiunzione si riallaccia come ad un discorso pregresso più generale e dato per sottinteso fra iniziati, iscrivendo il testo in un contesto più ampio, o, per usare la terminologia di Zara Minc (cf. Minc 1979), in un testo mitologico più vasto.

Fra le figure stilistiche sono da annoverare ancora la similitudine (V, 4), che coinvolge l'io lirico in uno stato di torpore provocato dal vino o forse anche dall'estenuante attesa, e l'inversione, che assume la configurazione di un chiasmo, fra *bereg očarovannyj* (X, 3) e *očarovannaja dal'* (X, 4). Sono equiparati in tal modo i due sostantivi, che rimandano ambedue ad un mondo incantato oltre la contingenza, com'è d'altronde suggerito dalla rima di *dal'* con *za (...) vual'* (X, 2).

Non è affatto casuale in questo contesto la menzione di un velo, fosse anche solo una veletta da lutto. Fin dal romanticismo tedesco l'ipostasi femminile, che di volta in volta coincide con la natura, la bellezza, l'amore, la verità, è raffigurata come una misteriosa dea velata. In Schelling ed anche in Friedrich Schlegel la metafora del velo ricorre quando si parla della necessità, da parte dell'uomo, di

scoprire i segreti della natura (cf. Schelling 1859: IV, 164; 1859 a: V, 545, e Schlegel 1967: 256). Ed anche nel romanzo *Die Lehrlinge zu Sais* (I discepoli di Sais) di Novalis il pellegrinaggio alla ricerca della verità si conclude dinnanzi alla dea velata Iside, nella quale si riconosce la donna amata. L'immagine è ripresa, in un'accezione più decisamente connotata in senso religioso e cristiano, da Vjačeslav Ivanov (cf. Ivanov 1905: 144; cf. anche 1987: 271, 275), per passare, in una forma ormai quasi del tutto spogliata del suo alone mistico, in Blok, che con la veletta da lutto suggerisce non solo un attributo alla moda, ma suscita pure la sensazione del rimpianto per una perdita.

L'immaginaria quanto precaria trasfigurazione dell'eroe lirico, sorretta da un'ininterrotta sequela di metafore, culmina nella strofa XII, che prelude al brusco risveglio della chiusa. La quartina, che si conclude con l'immagine della "lontana riva", ottenuta dalla contrazione del chiasmo della strofa X, è articolata su una ardita costruzione analogica, che si serve di un ampio parallelismo sintattico comprendente i versi 1-2 e 3-4, saldamente intrecciati dalle rime e sorretti a livello ritmico da una perfetta isocronia. Si instaura in tal modo una compiuta corrispondenza fra realtà tangibile e visione o sogno (verso 1 e 3), da una parte, come anche fra interiorità psichica e lontananza metafisica (verso 2 e 4), dall'altra. Ciò permette di compiere il passaggio fra l'apparenza esteriore e la sua trasfigurazione ideale, fra l'esperienza soggettiva e la sua proiezione su un diverso, e forse superiore, piano di significato.

PREPOSIZIONI E AVVERBI DI TEMPO E SPAZIO

La dimensione temporale, chiaramente circoscritta dalla triplice anafora *i každyj večer* (III, 1; V, 1; VII, 1), dalla locuzione *v čas naznačennyj* (VII, 1) e dall'avverbio *vsegda* (VIII, 2), impiegati tutti in preparazione o in coincidenza dell'apparizione della Sconosciuta, suggeriscono per la vicenda uno svolgimento reiterato, circolare, incardinandola sull'idea dell'eterno ritorno ed inserendola quindi in un quadro di riferimento sostanzialmente statico, suffragato d'altronde dalle numerose forme verbali passive.

Nell'uso di preposizioni ed avverbi di spazio si apre invece una singolare quanto significativa dicotomia. Finché il discorso verte sulla realtà circostante e vengono forniti squarci del mondo subur-

bano, si ripetono quasi ossessivamente preposizioni ed avverbi quali *nad*, *vdali* e *za*, come per alludere all'esistenza di un altrove. Con l'apparizione della Sconosciuta, giunta chi sa da quali misteriose lontananze, si infittiscono invece preposizioni come *v* (stato in luogo), *mež* ed *u*, che inseriscono la visione fantastica nella realtà contingente.

L'apertura di nuovi orizzonti sembra infine avverarsi con *smotrju za /.../ vual'* (X, 2), per essere subito smentita dalla triplice ripetizione di *v*, che equipara *mozg* (XII, 2), *duša* (XIII, 1) e *vino* (XIII, 4) come temporanei luoghi d'azione. Con questi piccoli accorgimenti formali la trascendenza è risolta nell'immanenza e la visione fantastica risulta ricondotta ad una banale allucinazione.

SOSTRATO IDEOLOGICO E APPARTENENZA DI GENERE

In tutto il componimento si osserva una costante oscillazione fra due piani, realizzata ai livelli lessicale, sintattico, retorico e stilistico. Le considerazioni sin qui espresse possono essere riassunte sinteticamente nei seguenti punti:

- 1) Una forma narrativa piana ed apparentemente neutrale dal punto di vista dello stile è chiamata a dare corpo ad un contenuto fantastico.
- 2) Oggetti e fenomeni della natura sono animati e personificati, mentre sono materializzate e reificate persone umane ed essenze spirituali.
- 3) La realtà abituale subisce una temporanea trasfigurazione metaforica, mentre il sovranaturale è ridotto a feticcio materiale.
- 4) Avverbi e preposizioni spaziali alludono alla trascendenza quando si parla dell'immanente, mentre inseriscono la visione irreali in un contesto quotidiano.

Tutto ciò si compendia nella spiegazione "logica" e "razionale", con la quale si tenta di circoscrivere il fenomeno fantastico: la massima *in vino veritas / istina v vine*, rafforzata psicologicamente dalla domanda retorica fra parentesi del verso 2 della VII strofa *il' eto tol'ko snit'sja mne?*, è situata nel verso 4 della VI strofa e nel verso 4 della XIII, cioè in apertura ed in chiusura dell'avvenimento centrale. Incorniciando simmetricamente il nucleo tematico, essa ne costituisce la cornice formale e la chiave di lettura.

Sulla base di questi elementi possiamo determinare il carattere di ambigua doppiezza dell'intero componimento con la formula di

realismo fantastico o di "fantastico strano". Secondo la classificazione proposta da Tzvetan Todorov (1977: 46-48) si tratta di quel genere ove il sovrannaturale ed il fantastico trovano una spiegazione "razionale", risultando pertanto sostanzialmente privati della loro autenticità.

A questo punto si inserisce però l'ultima sorpresa del componimento. Il vino, che annulla l'eventualità di una reale irruzione del fantastico nel quotidiano e smentisce ogni illusione circa una possibile duplicità dell'esistente che oltrepassi la durata di una sbronza, è legato, tramite l'epiteto *terpkij*, a *vlaga*, a sua volta caratterizzata ancora come "arcana" (cf. XI, 4 e V, 3). Si riprende così per un ultimo inatteso istante il gioco di vacillanti rispecchiamenti e riaffiora ancora una volta la meditazione sul mistero. E sorge il sospetto che l'unico amico riflesso nel bicchiere ed annebbiato come l'eroe lirico dal vino, dal "liquido aspro ed arcano", cui si accenna nella strofa V, per più versi preludio alla VII, sia in realtà un esile indizio di sdoppiamento ed alterità, anche e forse proprio nell'abbruttimento.

BIBLIOGRAFIA

- Afanas'ev A.
1984-85 Narodnye russkie skazki. Vol. I-III. Moskva 1984-85.
- Bazzarelli E.
1968 Aleksandr Blok. L'armonia e il caos nel suo mondo poetico. Milano 1968.
- Benua A.
1980 Moi vospominanija. Moskva 1980. Vol. II.
- Blok A.
1982 O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma. — In: A. Blok, Sobranie sočinenij v šesti tomach. Vol. IV. Leningrad 1982, pp. 141-151.
- Čukovskij K.
1963 Sovremenniki. Portrety i etjudy. Moskva 1963.
- Gorodeckij S.
1922 Vospominanija o A. Bloke. — Pečat' i revoljucija 1922, 1: 75-88.

- Ivanov V.
 1905 Ellinskaja religija stradajuščego boga. — Voprosy žizni 1905, 7: 122-148.
 1987 O Novalise. — In: V. Ivanov, Sobranie sočinenij. Vol. IV. Bruxelles 1987, pp. 252-277.
- Kandinskij V.
 1914 O duchovnom v iskusstve. — In: Trudy vserossijskogo s"ezda chudožnikov. Petrograd (1914), Vol. I, pp. 47-76.
- Minc Z.
 1979 O nekotorych "neomifologičeskich" tekstach v tvorčestve russkich simbolistov. — In: Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, fasc. 459 (Blokovskij sbornik III: Tvorčestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka). Tartu 1979, pp. 76-120.
- Dmitriev L., Lichačev D. (a cura di)
 1978 Pamjatniki literatury drevnej Rusi. X-načalo XII veka. Moskva 1978.
- Rycareva M.
 1987 Russkaja muzyka XVIII veka. Moskva 1987.
- Schelling F. W. J.
 1859 Darstellung meines Systems der Philosophie. — In: F. W. J. Schelling, Sämtliche Werke. 1800-1802. Vol. IV. Stuttgart-Augsburg 1859, pp. 105-212.
 1859 a Philosophie der Kunst. — In: F. W. J. Schelling, Sämtliche Werke. 1802-1803. Vol. V. Stuttgart-Augsburg 1859, pp. 353-736.
- Schlegel F.
 1967 Ideen. — In: F. Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Vol. II (Charakteristiken und Kritiken I 1796-1801). München-Paderborn-Wien-Zürich 1967, pp. 256-272.
- Solov'ev V.
 1988 Krasota v prirode. — In: V. Solov'ev, Sočinenija. Vol. II. Moskva 1988, pp. 351-389.
 1988 a Obščij smysl' iskusstva. — In: V. Solov'ev, Sočinenija. Moskva 1988. Vol. II, pp. 390-404.
- Todorov Tz.
 1977 La letteratura fantastica. Milano 1977.
- Tugendchol'd Ja.
 1924 Vystavka germanskogo iskusstva v Moskve. — Pečat' i revoljucija 1924, 6: 105-111 [ora in: Ja. Tugendchol'd, Iz istorii zapadnoevropejskogo i sovetskogo iskusstva. Moskva 1987, pp. 130-137].