

GENEALOGIA DI UN'IMMAGINE
"IL GLADIATORE MORENTE" DI LERMONTOV

Caterina Graziadei

Immagini persistenti trovano modulazioni diverse nel tempo della letteratura e a tratti affiorano, s'accampano imperiose in un'epoca o nell'opera di un singolo autore, a tratti invece sembrano aver perduto centralità e senso, scompaiono alla percezione immediata. Tuttavia esse ricompariranno, se la gamma dei significati, la virtualità loro non è stata esaurita da un'epoca, da una tendenza letteraria, da un autore. È quanto disegna la teoria letteraria di Tynjanov, dove il rapporto tra centro e periferia, la modalità dello *scarto* per valutare l'alternanza dei generi letterari appaiono varianti di un unico movimento del corpo della letteratura. A questo può corrispondere, in un processo di ingrandimento d'un singolo nucleo tematico, anche il postulato di Jakobson, secondo il quale un autore evade dalla ossessione di un tema, di un'immagine, esaurendoli nella distanza della parodia. Forse, con le parole di Zara Minc, si può ipotizzare un campo d'attrazione relativo all'arte (*chudožestvennoe pole*),¹ dove queste immagini si rifrangono in formazioni complesse, stratificate, che a volte riverberano l'intensità raggianti della figura primaria, iterandola quasi, a volte si complicano di apporti contigui, conservando solo una traccia allusiva del nucleo originario; altre ancora, casomai a distanza di molti decenni, emergono improvvisamente a suggellare un percorso non sempre manifesto.

¹ Z. Minc, V "chudožestvennom pole" Balagančika, in *Semiotics and the History of Culture. In Honor of Jurij Lotman. Studies in Russian*. Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1988, p. 400.

Nel novero di tali immagini itineranti, in letteratura russa trova un'eco ripetuta la morte del Gladiatore nell'arena, fissata nel Canto IV del *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron:

CXL

I see before me the Gladiator lie:
 He leans upon his hand – his manly brow
 Consents to death, but conquers agony,
 And his droop'd head sinks gradually low –
 And through his side the last drops, ebbing slow
 From the red gash, fall heavy, one by one,
 Like the first of a thunder-shower; and now
 The arena swims around him – he is gone,
 Ere ceased the inhuman shout which hail'd the wretch who won.

CXLI

He heard it, but he heeded not – his eyes
 Were with his heart, and that was far away;
 He reck'd not of the life he lost nor prize,
 But where his rude hut by the Danube lay,
 There were his young barbarians all at play,
 There was their Dacian mother – he, their sire,
 Butcher'd to make a Roman holiday –
 All this rush'd with his blood – Shall he expire
 And unavenged? Arise! ye Goths, and glut your ire!

Innanzi ai nostri occhi, trascorrendo con lo sguardo per il diruto Colosseo in una notte lunare, il pellegrino Aroldo evoca le leggi del Circo sanguinario, e si animano della folla vociante le tribune, mentre al centro dell'Anfiteatro giace scultorea a terra una figura. Il Gladiatore vinto nell'agone dei giochi circensi, “macellato per una festa romana”, cerca appoggio sul braccio, mentre dall'ampia ferita nel fianco lente, pesanti le ultime gocce di sangue cadono, come un presagio di temporale. Indifferente alla turba fragorosa, alla gloria o alla vita che l'abbandona, è preso in una sua rimembranza. E vede la semplice capanna accanto al Danubio, i figli “giovani barbari” che giocano, la madre loro, una donna dacica.

Tradotta in terra russa, la plastica figura del Gladiatore sembra patire la medesima sorte del volumetrico *Demone seduto* (*Demon sidjaščij*) effigiato da Vrubel' nel 1890. Il giovane atleta dalle labbra di carbone, che serra le ginocchia tra le braccia muscolose, verrà ritratto nell'ultima tela del ciclo dedicato a questo soggetto come *Demone pre-*

cipitato (*Demon poveržennyj*, 1902): il corpo ormai senza spessore, quasi privo d'ossa, le membra spezzate e inerti sul fondo di una valle, l'ala divina confitta nel ghiacciaio.² Così l'immagine circense del Gladiatore sconfitto, nell'interpretazione di Lermontov, trasmuta in quella teatrale dell'*attore fischiato*, parafrasi svilita del Poeta, sua "epifania derisoria",³ fino a perdere corpo nell'ascetica figura del *Profeta*, romito costretto al deserto, quasi lapidato dal prossimo suo, oggetto di scherno,⁴ preannunciato dall'*irriso profeta* della lirica *Il poeta* (1838).

Assumerà poi ambigua fattezze di maschera della *Commedia dell'Arte* nel teatro blokiano, sempre prossima a rivelarsi legnosa marionetta, spessore di cartone o pagliaccio imbottito di trucioli, colante "sangue di mirtillo". E ancora lo riconosceremo raggrinzito buffone nel lirismo grottesco di Belyj, quasi un presagio della "pelle vedovata" del vecchio acrobata nella *V Elegia duinese* di Rilke. Tuttavia sarà Pasternak a concludere il peregrinare dell'immagine primeva e a rendere ragione dell'identità di poeta e attore, esposto al periglio mortale del suo mestiere, quando collocherà la lirica sulla vocazione poetica nell'anacronistico spazio di un Circo romano, suggerendo che le leggi dello spazio-tempo in poesia non sono forse diverse da quelle che presiedono all'ordine dell'astrofisica. Intreccio, questo del Poeta e del Gladiatore, che appare svolgersi lungo un duplice percorso, come scorrendo sul nastro di Möbius, stretto dal nodo tematico dell'attore.

Se è vero che Puškin scrivendo *Il Profeta* – con la sua cruenta iniziazione dai gravi toni biblici (Isaia, 6: 1-10) – ha segnato per sempre e in modo drammatico il destino della letteratura russa a venire;⁵ così il tema di quella lirica, la vocazione del poeta, ha determinato nel tempo immagini parallele e correlate, più volte riprese e variate nel corso di circa un secolo.

² Cf. l'esegesi di questa tela nelle parole di A. Blok, *Pamjati Vrubelja*, in *Sobranie sočinenij v 6-ti tomach*, Moskva 1971, t. V, pp. 337-340.

³ J. Starobinski, *Portrait de l'artist en saltimbanque*, Paris 1983, p. 8.

⁴ Scritta nel 1841, forse l'ultima lirica di Lermontov, *Prorok* si colloca come prosecuzione e risposta ideale al *Prorok* (1826) di Puškin, alla *missione del poeta*, quale verrà riconosciuta da Blok nel memorabile anniversario puškiniano, nella serata del 1921 alla Casa dei Letterati di Pietrogrado (A. Blok, *O naznačenii poeta*, in *Sobranie sočinenij*, cit., t. V, p. 518-525).

⁵ Cf. in questo senso le interpretazioni di V. Chodasevič (*Okno na Nevskij*, "Severnnye dni" 1922, p. 83) e di A. Belyj (*Tjaželaja lira i russkaja lirika*, "Sovremennye zapiski" 1923, XV, pp. 371-388).

Un appunto di Puškin del 1830 suggerisce un'inconsueta vicinanza tra il sentimento della perdita e della nostalgia amorosa e il ricordo della patria lontana, che riaffiora negli istanti premortali all'animo del gladiatore abbattuto sull'arena nei versi di Byron:

Nell'istante in cui l'amore scompare, il cuore ancora ne vezzeggia il ricordo. Così il gladiatore in Byron consente alla morte, mentre la sua immaginazione vola alle sponde del Danubio.⁶

Le strofe di Byron avevano già suscitato, intorno agli anni Venti, l'interesse di Mickiewicz e di Puškin, che esortava Ljubič-Romanovič a tradurre il poeta inglese;⁷ ma sarà Vasilij Nikolaevič Ščastnyj a cogliere il suggerimento e dare la prima traduzione russa dell'episodio, pubblicata su "Nevskij Al'manach" nel 1830 con il titolo *Il gladiatore morente (Umirajuščij gladiator)*. Sei anni dopo, con lo stesso titolo, le strofe CXL e CXLI del Canto IV di *Childe Harold's Pilgrimage* troveranno nei versi di Lermontov una nuova, libera trasposizione:

I see before me the Gladiator lie...
(Byron)

Esulta Roma in tumulto... Trionfale risuona
d'applausi la vasta arena:
ma lui, ferito al petto, muto giace,
nella polvere e nel sangue scivolano i ginocchi...
E invano pietà l'opaco sguardo implora:
l'arrogante favorito e il senatore che l'adula
coronano di lode la vittoria e l'onta...
Che vale pei patrizi e per la folla il gladiatore vinto?
Sprezzo e oblio... come per un attore fischiato.

E il sangue suo stilla – balenano
gli ultimi istanti – l'ora s'appressa.. Ecco una visione
radiosa nell'animo gli brilla... Innanzi a lui schiuma il Dunaj...
E la patria è in fiore... paese libero di vita;
ed egli vede la cerchia familiare, lasciata per la guerra,
il padre, che tende le mani ormai inette,
che invoca appoggio ai suoi giorni senili...
E gli amati figli intenti al gioco.

⁶ A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, Moskva 1962-1966, t. VII, p. 514.

⁷ Cf. V. Vacuro, *Pervyj russkij perevodčik 'Farisa' A. Mickeviča*, in *Slavjanskije strany i russkaja kul'tura*, Leningrad 1973, p. 58.

Tutti lo attendon di ritorno, ricco di preda e di gloria...
 Invano. Misero schiavo è caduto, come fiera boschiva,
 effimero svago d'una folla spietata...
 Addio, Roma dissoluta, addio, terra natale...⁸

Al tema centrale della opposizione tra il figlio del Danubio e la corte dissoluta di Roma⁹ si intreccia, nella elaborazione di Lermontov, un altro motivo, che nel tempo mostrerà la persistenza di un tema letterario, capace di irraggiare nuovi significati, varianti: la perdita dell'aureola, ovvero la figurazione del poeta degradato e deriso, celato nei tratti dell'*attore fischiato*, martire di una folla "spietata".

Per due volte l'immagine della vittima sigla la chiusura di una sezione: ecco che il guerriero reso "schiavo" cade "come fiera boschiva", figura presaga di *Mcyri* (1839), dove il novizio verrà agguagliato alla fiera, fin quasi allo scambio di identità nella lotta con la pantera. Confronto mortale, che ha luogo in una "radura" improvvisa del fitto bosco, circondata dal "muro impenetrabile" degli alberi, a delineare lo spazio curvo di un'arena naturale, "schiarata" dalla luna.¹⁰ Forte alla lettura è la suggestione del Colosseo notturno di Byron, e percepiamo nei due esseri che là si fronteggiano il pegno della vita, come preteso dalla "naturale legge del Circo", in un'interpretazione simbolica che fa dell'arena "una figura del mondo".¹¹

Il verso di chiusura della prima 'stanza'¹² rinvia certo alla prece-

⁸ L'ultimo verso suona come eco della traduzione di I. Kozlov della strofe XIII del Canto I di *Childe Harold's Pilgrimage*, pubblicata su "Severnnye cvety na 1825 god": "Adieu, adieu! My native shore" (Prosti, prosti, moj kraj rodnoj!).

⁹ L'episodio mostra una coloritura slavofila e così venne interpretato, tra gli altri, da A. Mickiewicz (*L'Eglise officielle et le messianisme*, Paris 1845), S. Sevyrev (*Istorija russkoj slovesnosti*, Moskva 1846, t. I) e, in tempi più recenti, da B. Ejchenbaum (M. Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij v 5-ti tomach*, Leningrad, "Academia", 1936, t. II).

¹⁰ M. Lermontov, *Polnoe sobranie stichotvorenij v 2-ch tomach*, Leningrad 1989, t. 2, pp. 481-483.

¹¹ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit., p. 136.

¹² Il testo di Byron, scritto in stanze spenseriane – 9 versi formati da 8 decimetri e 1 esametro – è reso da Lermontov con una lirica composta in esametri giambici e suddivisa in 4 parti di 9+12+6+9 versi, delle quali la prima e l'ultima conservano nel numero dei versi una traccia del modulo inglese (cf. J. T. Shaw, *Byron, Chênédollé and Lermontov's "Dying Gladiator"*, in *Studies in Honor of John C. Hodges and Alwin Thaler*, Knoxville 1961, p. 2).

dente riflessione di Byron sulla *vanitas*: “Sono due teatri, dove i primi attori putrefanno” (strofa CXXXIX), ma la sposta di fuoco, sostituendo all’urlo inumano del testo inglese l’applauso trionfale che introduce il tema dell’attore. Sostituzione preparata da Šcastnyj, che nella sua traduzione aveva già sovrapposto gli applausi all’urlo della folla: “Morrà prima che taccia il rombo degli applausi”.

Il modello figurativo del “barbaro” colpito a morte nell’arena che fluttua attorno a lui – la posa raccolta, lo sguardo offuscato e distante – era stato suggerito a Byron dalla statua del cosiddetto *Galata morente*, copia romana d’un originale greco in bronzo, conservata ai Musei Capitolini, fulcro della riflessione che Adam Mickiewicz dedicherà alla “archeologia slava”.¹³ In quel mirabile ‘tipo’ creato dall’arte scultorea egli scorge infatti lo “Schiavo vittima, simbolizzato dal Gladiatore morente”, destinato al ruolo di “vittima espiatoria”, figurazione sincretica che Byron sembra aver letto nel marmo, interprete geniale della “storia d’un popolo”. Una copia della statua capitolina si trovava a Pietroburgo già dal 1802, a Carskoe Selo, collocata nel Michajlovskij Zamok, Potemkinskij dvorec, trasferita in seguito all’Ermitage.

Tuttavia, se in Byron lo schiavo catturato in terre slave diviene pretesto di barbarica vendetta, che la storia abatterà su Roma corrotta e sanguinaria, l’interpretazione di Mickiewicz già si colora di contrapposizione religiosa, quando all’Occidente pagano si opporrà un Oriente pronto ad accogliere il Verbo cristiano.

La visione di una civiltà dissoluta, ormai al declino e prossima a scomparire, appare quasi inseparabile dalla riscoperta dell’antico, che cerca un senso nelle rovine, fascinazione e *Fatum* insieme, ben espressi dal mito della rovinante Pompei. Accanto alla figura byroniana del gladiatore morente si collocano negli anni Trenta anche le dettagliate descrizioni del romanzo di Bulwer-Lytton *The last Days of Pompei* (1834), che dedica ai giochi del Circo un intero capitolo, *The Amphitheatre*, tradotto su “Moskovskij nabljudatel” nel giugno 1835.

E certo al romanzo inglese risalgono i versi della variante di Lermontov che seguono lo sguardo implorante del caduto, memori del costume romano che nei giochi circensi consentiva di far salva la vita al gladiatore vinto, secondo il capriccio degli spettatori.

¹³ A. Mickiewicz, *L’Eglise officielle et le messianisme*, cit., pp. 134-35.

Ma ancor prima delle traduzioni di Ščastnyj o di Lermontov, le strofe CXL-CXLI del Canto IV di *Childe Harold's Pilgrimage* avevano trovato in Europa un devoto estimatore, che aveva da quelle estrapolato la grandiosa figura del barbaro ferito, trasponendo in francese i versi byroniani. Charles de Chênedollé, che scrive la lirica *Le Gladiateur mourant*, pubblicata nel 1820 in *Etudes Poétiques*,¹⁴ esplicita in una nota della seconda edizione del 1822 il prestito da Byron.¹⁵ In epigrafe alla poesia di Chênedollé sono riportati i versi virgiliani "Dulces moriens reminiscitur Argos", che esprimono il nucleo emotivo dell'intera lirica, il medesimo che attrarrà Puškin e poi Mickiewicz e Lermontov: l'affiorare del ricordo della patria, la cerchia degli affetti famigliari, antagoniste della crudeltà dei Romani. Sicché nella versione francese "l'arena omicida" non ha ragione del "gran cuore" di questo guerriero, innocente barbaro contemplato con gli occhi di Rousseau, "attore d'uno spettacolo inumano", in un "teatro orribile"!

E di nuovo colpisce, nell'epigrafe al romanzo di Bulwer-Lytton, tratta da Dione Cassio (Lib. LXVI), la menzione del teatro:

..Il giorno volse in notte, e la luce in tenebra.. un'indicibile quantità di cenere venne eruttata e ricoprì la terra, il mare e tutto il cielo.. distrusse inoltre due intere città, Ercolano e Pompei, mentre la gente era a teatro..¹⁶

Figurazioni apocalittiche sul destino dell'Occidente europeo ormai fatiscente hanno eco fra gli scritti e le opinioni degli slavofili, mentre nella poesia civile degli anni '10-'20,¹⁷ nel linguaggio esopico dei progressisti Roma imperiale, con la sua corruzione, il lusso, l'accidia, dimentica degli scabri costumi repubblicani, diviene cifra della auto-

¹⁴ Nell'articolo *Lermontov, Bajron i Sendole* ("Vestnik literatury" 1922, n. 2-3), M. Ja. Breltman asserisce essere la lirica di Chênedollé – a suo dire pubblicata già una prima volta nel 1808 – all'origine della suggestione lermontoviana. L'ipotesi è stata fomite di qualche perplessità negli studiosi russi ed accolta in parte nell'edizione di Lermontov curata da Eichenbaum (t. II, pp. 162-164) e nella *Lermontovskaja Enciklopedija* (1981, p. 590). Con decisione ricusa questa ipotesi J. T. Shaw in *Byron, Chênedollé and Lermontov's "Dying Gladiator"*, cit., pp. 1-10.

¹⁵ Charles de Chênedollé scrive nella nota alla prefazione di *Etudes Poétiques* (Paris 1822, p. 2): "...on trouvera encore de nombreuses traces des emprunts que j'ai faits à Lord Byron dans l'ode du *Gladiateur*, dans celle de *la Mer* et du *Tombeau de la jeune vierge*, et peut-être aussi dans quelques autres..".

¹⁶ Cassii Dionis Cocceiani, *Historiarum Romanarum quae supersunt*, edidit Ursulus Philippus Boissvain, vol. III, Berolini apud Weidmannos, 1901, pp. 157-158.

¹⁷ Cf. D. Maksimov, *Poezija Lermontova*, Leningrad 1964, p. 141.

crazia russa. L'arrogante favorito (*nadmennyj vremensčik*) lermontoviano trova quindi un antecedente nei versi di Ryleev *Al favorito (K vremensčiku, 1820)* – “Favorito arrogante, vile e malvagio, / del monarca astuto adulatore” – mentre la sua “Roma dissoluta” mostra parentela genetica con l'immagine che Puškin ne aveva dato con i versi *A Licinio (Liciniju, 1815)*: “O Roma, altera, dissoluta terra di crimini! / Verrà tremendo giorno, giorno di vendetta e castigo”.

Qui Puškin, anticipando Byron, scorgeva nelle popolazioni della provincia dell'Impero la futura nemesis storica. Motivi questi che a cento anni di distanza, all'esordio del nostro secolo, risuoneranno ancora nei versi di Blok (*Skify, Vozmezdje*), di Brjusov (*Grjaduščie Gunny*), nelle profezie di Ivanov-Razumnik sullo “scitismo” o nei deliri berlinesi di Belyj (*Odna iz obitelej carstva tenej*).

Ecco di quali accenti risuona la tradizione antipetrina della cultura russa, con la sua opposizione alla nuova capitale Pietroburgo che, nel fasto delle sue costruzioni, nel gusto neoclassico dei colonnati, diviene presto emblema di una volontà innaturale, di artificio funesto. Si attende per l'irreale città, nordica morgana di pietra, un Castigo esemplare, pari a quello che nella fantasia dei suoi detrattori si abbattè su Sodoma e Gomorra oppure sulla dissoluta Pompei. La nuova capitale è minacciata sin dalla sua fondazione dalla violenza dell'elemento naturale, dalla furia delle acque che nei versi del *Cavaliere di bronzo* muoverà echi classici: “Petropoli nuotò come tritone / nell'acqua immerso fino alla cintura”.

Quando nell'agosto del 1834 venne esposta al pubblico, nelle sale dell'Ermitage, la grandiosa tela di Karl Pavlovič Brjullov *L'ultimo giorno di Pompei* (456,5 x 651), dipinta in Italia tra il 1830 e il 1833,¹⁸ gran clamore accolse l'opera, che non mancò di suggerire inevitabili affinità con il mito cupo di Pietroburgo.¹⁹ Herzen ne coglierà il senso di tragico destino e le sue parole suonano come una profezia:

¹⁸ Anche Bulwer-Lytton scrive 'dal vero' il proprio romanzo, soggiornando tra Napoli e Pompei nell'inverno 1832-33 (cf. la prefazione all'edizione del 1834 in E. J. Bulwer-Lytton *The last Days of Pompei*, Leipzig 1879, p. V). Come molta parte della Romanità ottocentesca, il romanzo mostra un carattere di posticcio, un sentore di fondale di cartapesta, da teatro di posa che prelude alle celebrazioni del cinema.

¹⁹ Cf. N. P. Anciferov, *Duša Peterburga*, Peterburg 1922, *Byl' i mif Peterburga*, Peterburg 1924; E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo*, Milano 1960.

Sulla enorme tela si affollano in disordine gruppi di persone in preda al terrore, che invano cercano salvezza. Essi periranno per il terremoto, l'eruzione del vulcano, in una tempesta di cataclismi. Sono annientati da una forza selvaggia, irrazionale, spietata, alla quale è inutile opporsi. Ecco qual'è l'ispirazione suscitata dall'atmosfera di Pietroburgo.²⁰

Non c'è quasi scrittore russo che non parli del quadro di Brjullov, Puškin scrive un abbozzo in versi ("Spalanca le fauci il Vesuvio", *Vezuvij zev otkryl...*), dove viene fissata la scena che si apre allo sguardo dello spettatore di questa trasposta catastrofe. Gruppi di persone annientate dal terrore, sullo sfondo la bocca del vulcano che vomita fuoco, dispiegato in lungo vessillo di guerra, a destra le statue che crollano dalle colonne vacillanti. Ma non fa menzione della figura dell'artista — un pittore con i tratti del volto di Brjullov — che salva la cassetta di lavoro, con pennelli e colori, volgendo lo sguardo innanzi a sé a contemplare l'immane rovina, testimone nel tempo della sopravvivenza dell'arte. E ancora *L'ultimo giorno di Pompei* sarà uno dei temi offerti all'improvvisazione poetica nelle *Notti egiziane*.

Nel 1836 Lermontov ne scrive nella *Principessa Ligovskaja*, alludendo alle contrapposte accoglienze riservate al quadro dal pubblico italiano e francese. È lo stesso anno di composizione della lirica *Il Gladiatore morente*: difficile non vedere intrecciati i due motivi, e Roma identificata con Pompei.

Il Gladiatore abbattuto sull'arena dei giochi, esposto al mutevole umore della folla, al suo ludibrio e allo scherno, annunzia l'attore tragico imbellettato (*razrumjanennyj tragičeskij akter*) della lirica *Non credere a te stesso* (*Ne ver' sebe*, 1839), che "mena la sua spada di cartone". In questa variante umiliata la figura del poeta, con i segnali di una teatralità fittizia, migra in seguito nella pièce *Il piccolo baraccone* di Blok (*Balagančik*, 1905-1906), dove nella didascalia al vorticare di mantelli, maschere e coppie d'innamorati è scritto:

Medioevo. Lei, china in atto pensoso, segue i movimenti di lui. Lui, racchiuso entro rigide linee, è grande e penseroso. Porta un elmo di cartone e disegna sul pavimento, davanti a lei, un cerchio con un'enorme spada di legno.²¹

²⁰ A. Herzen, *Russkij narod i socializm*, in *Sočinenija v 2-ch tomach*, Moskva 1986, t. II, p.174.

²¹ A. Blok, *Drammi lirici*, Torino 1977, p. 15.

Nella lirica omonima *Balagančik* (1905), che precede la stesura del testo teatrale, sono le medesime connotazioni per la figura del pagliaccio (*pajac*):

D'un tratto un pagliaccio si sporse
dalla ribalta gridando: "Aiutatemi!"
Io perdo sangue-succo di mirtillo!
Sono fasciato d'un cencio!
Sulla mia testa è un elmo di cartone!
E nella mano una spada di legno!²²

Non è difficile riconoscere l'identità che si stabilisce tra le due figure, indovinare nel rovesciamento dei ruoli il destino cifrato del Poeta che perde consistenza nel mondo. Lo stesso Blok aveva parlato nella prefazione per i suoi *Drammi lirici* del "tono derisorio" e dell'"ironia trascendentale" che li avvicina al romanticismo.

...la scelta dell'immagine del clown non significa privilegiare un motivo pittorico o poetico, ma un modo obliquo e parodico di porre la questione dell'arte. A partire dal romanticismo (pur con qualche segno premonitore), il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini iperboliche e volutamente *deformanti* che agli artisti piacque offrire di se stessi e della condizione dell'arte. Si tratta di un autoritratto camuffato, la cui portata non si limita solo alla caricatura sarcastica o dolorosa.²³

Allora nel personaggio di Arlecchino, "baladin mercuriale" e alter-ego del Poeta, "che straccia il fondale di carta di sigaretta" rinveniamo il clown che in una delle *Odes funambulesques* di Banville "balza così alto, così alto sulla sua 'planche élastique' da sfondare il soffitto di tela, scomparendo poi tra le stelle".²⁴ Travestimento derisorio dell'io lirico, il pagliaccio, nelle maschere di buffone, clown, saltimbanco, si sostituisce al poeta del Novecento:

Il mio mondo magico è divenuto arena delle mie personali azioni, mio 'teatro anatomico' o *baraccone*, dove recito io stesso una parte accanto alle mie mirabili bambole (*ecce homo!*).²⁵

²² A. Blok, *Sobranie sočinenij v 6-ti tomach*, cit., t. II, p. 61 (trad. di A. M. Ripellino).

²³ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit., p. 7.

²⁴ A. M. Ripellino, *Il teatro del giovane Blok*, in *Drammi lirici*, cit., p. XII.

²⁵ A. Blok, *O sovremennom sostojanii russkogo simbolizma*, in *Sobranie sočinenij v 6-ti tomach*, cit., t. V, p. 330.

Costante nell'opera di Blok è il motivo del poeta svilito, del criminale notturno sul quale recita i propri versi, illuso da parvenze metafisiche che presto riveleranno la propria inconsistenza, la qualità trievale che lo sostanzia. Per la disillusione e la ferita del proprio tempo Blok attinge al mondo delle maschere, sembianze e stratagemmi, il poeta traligna nella grottesca figura d'un Arlecchino smargiasso o d'un inerte Pierrot, e se veste la cotta di medioevale Cavaliere, parla della malia che nasce dall'universo del mascheramento, del costume, laddove Lermontov aveva irretito in cabale e intrighi, allusive sciare l'eroe di *Un ballo in maschera* (*Maskarad*, 1835).

E si attagliava al poeta Lermontov — "cinto da folla variopinta" — la figura d'un isolato, tra il "chiasso dell'umana turba", "ospite non gradito alla lor festa", che trova rifugio nel ricordo del passato, con accenti che promanano dalla "radiosa visione" del Gladiatore ("Come sovente cinto da folla variopinta", 1840). Nelle liriche lermontoviane dell'ultimo periodo molti tratti avevano accomunato l'immagine del poeta a quella del sognatore deluso, oscillando tra figurazioni cristologiche (la "corona di spine" che cinge la fronte di Puškin nella *Morte del Poeta*, o quella del novizio in *Mcyri*) e immagini mondane di caduta e dileggio. Cupi allori d'un medesimo serto ecco allinearsi il Gladiatore vinto, Puškin ucciso dall'intrigo di Corte, il nichilista, il Profeta lapidato dalla turba, l'attore fischiato.

Più violenta, grottesca che in Blok, nella poesia di Belyj la figura degradata del poeta provoca il sarcasmo non di una folla plaudente nell'arena o nel circo, né tantomeno in un moderno teatro, ma piuttosto in un corteggio funebre, autodafè dell'io lirico:

Affannati, trascinavano in casa
una bara insanguinata due arlecchini (*Vakchanalija*, 1906).²⁶

Più vicino all'iconografia di *Pulcinella*, che Giandomenico Tiepolo aveva collocato sullo sfondo di una Venezia malinconica, il poeta-buffone di Belyj ha smarrito il sentimento di una possibile palingenesi e sembra perire senza garanzia di rinascita, becchino di se stesso. Altrove, sempre avviato alle esequie, il poeta diviene vecchio, laido pagliaccio, "Arlecchino miserello – vecchio canuto, mezzo cieco" che inalbera un "naso di cartone incollato", grinzoso, appassito come *Le*

²⁶ A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*, Moskva-Leningrad 1966, p. 232.

Vieux Saltimbanque in Baudelaire. Risorgerà sì dalla bara, ma per chiamare vendetta e scagliare maledizioni, balzando su dal feretro con lo scatto protervo d'un pupazzo a molla, patetico vindice dalla voce stridula: "Pensavate ch'io fossi un pagliaccio?" (*Arlekinada*, 1906).²⁷

Dopo la delusione di Dornach, la rottura con Rudolf Steiner, Belyj si farà persecutore di se stesso, immolandosi come vittima sacrificale all'irrisione degli antichi sodali, e le immagini circensi ben si adattano al poeta oltraggiato:

...dinanzi
a voi
io, –

vecchio
balordo, –

solevo suonare
il mandolino
[...]
Un giorno
mi percossero
e
mi scacciarono
dal
circo

in
brandelli
e
in –
sanguinato,
urlante –
– di Dio! (*Sutka*, 1915).²⁸

La lirica calca i moduli conclusivi di un martirologio, dove il poeta si incastona come novello Cristo con indosso un blasfemo "berretto da buffone". Nella prima pubblicazione del 1919, sulla rivista "Jav", la poesia recava il titolo emblematico *Il pagliaccio (Pajac)*.

Negli stessi anni in cui il simbolismo declina e le sue mascherate accentuano il carattere di lugubre reminiscenza, intrisa d'ironia fune-

²⁷ A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*, cit., p. 234.

²⁸ A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*, cit., p. 365-366 (trad. ital. di A. M. Ripellino).

bre, la levità della *Commedia dell'Arte* viene meno e si afflosciano funambolesche invenzioni, artifici scenici, *Feuerwerke* da "Mondo dell'arte". Molti artisti lavorano in quel periodo per i cabarets e i Teatri di miniature con versi, traduzioni, dipingendo scenografie, fondali. Per il cabaret moscovita di Baliev "Il pipistrello" Vladislav Chodasevič scrive tra l'altro, nel 1914, una lirica dall'ingenuo andamento da filastrocca, dedicata in origine "Ad una silhouette": *L'acrobata*.

A ben guardare il quadretto di genere che sembra tratteggiarsi — una cittadina tedesca di provincia che segue l'esercizio di un funambolo alla corda — decifriamo negli ingenui contorni festivi i segni del luogo ove Zarathustra ha raccolto l'artista di circo precipitato, per riconoscere col suo gesto una vocazione.²⁹

Con i versi che nel 1921 Chodasevič aggiungerà alla poesia, il richiamo alla figura e al compito del poeta si palesano, evocando la distanza siderale tra il Poeta puškiniano e la folla, qui distesa nell'allegoria dei due universi separati dall'esile canapo, su cui "lieve e sicuro l'acrobata avanza":

Ma se, scivolando, cadrà il giocoliere,
e falsa la folla farà un segno di croce —

poeta, tu passa con volto incurante:
non vivi forse dello stesso mestiere?³⁰

Il poeta nomina il periglio del "mestiere", assimilato al destro acrobata in lotta con il peso del corpo, la gravità della terra, opposta alla levità del cielo, all'ispirazione poetica. Un *camouflage* che esalta l'androgina silhouette dell'artista da circo, esposta al rischio della caduta, al bigotto, falso compianto della folla, la stessa pronta a scuotere con "infantile irrequietezza" il tripode del *Poeta*, oppure a lapidarlo, in un inconsapevole rituale cruento che lo consacra *Profeta*, "vittima sacrificale", come aveva scritto Mickiewicz.³¹

Con la voce di Pasternak, a cento anni di distanza dall'appunto di Puškin sul Gladiatore di Byron, e poco meno dalla interpretazione di

²⁹ Cf. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano 1968, pp. 8-13.

³⁰ V. Chodasevič, *Stichotvorenija*, Leningrad 1989, p. 99.

³¹ Cf. V. Chodasevič, *Krovavaja pišča*, in *Literaturnye stat'i i vospominanija*, New York 1954, pp. 290-291: "Sembra che nella sofferenza dei profeti il popolo annulli in forma mistica la propria sofferenza. Lapidare il profeta diviene un atto sacrificale, un sortilegio (...) Per la sua natura sacra, l'annientamento dei poeti è gesto misterioso, rituale."

Lermontov, sembra saturarsi, condensato come per entropia dell'immagine e del suo "campo artistico d'attrazione", lo stemma che dalla figura originaria era gemmato. L'immagine del poeta-vittima, poeta-attore, sullo sfondo della Roma imperiale e dell'Anfiteatro.

Nella lirica della raccolta *Seconda nascita (Vtoroe roždenie, 1930-1931)* – "Oh, s'io avessi allora presagito" – il Poeta depone per sempre l'aureola sacrale del Profeta puškiniano e scende per l'ultima volta nella cruenta arena dei giochi romani. Per un'attrazione quasi orbitale d'immagini, consapevole del rischio ultimo che attende il mestiere di poeta — "che le righe con il sangue uccidono" — Pasternak evoca l'ultima stazione dell'arte: Roma decrepita.

Oh, s'io avessi allora presagito,
quando mi avventuravo nel debutto,
che le righe con il sangue uccidono,
mi affluiranno alla gola e mi uccideranno.

Mi sarei nettamente rifiutato
di scherzare con siffatto intrigo.
Il principio fu così lontano,
così timido il primo interesse.

Ma la vecchiezza è una Roma
che, invece di ciarle e di ciance,
non prove esige dall'attore,
ma una completa, autentica rovina.

Quando detta una riga, il sentimento
manda uno schiavo sulla scena,
e qui l'arte vien meno,
qui respirano la terra e il fato.³²

Il padre di Pasternak, il pittore Leonid Osipovič, era stato fra gli illustratori della lirica di Lermontov *Il gladiatore morente*.

La seconda parte della lirica — cancellata nella copia manoscritta e ripristinata nell'edizione curata da B. Ejchenbaum — stabilisce una similitudine tra la figura del Gladiatore e l'Europa. Il paragone trova di nuovo un modello nei versi di *Childe Harold's Pilgrimage*, nella stro-

³² B. Pasternak, *Stichotvorenija i poemy*, Moskva-Leningrad 1965, p. 371 (trad. ital. di A. M. Ripellino).

fa XCIV del Canto IV, che tutto poggia su questo indagare i segni del Tempo che dissolve, le rovine degli Imperi e della Gloria degli uomini.

Non forse anche tu, mondo europeo,
idolo un tempo d'ardenti sognatori,
alla tomba il capo inglorioso reclini,
estenuato nella lotta fra dubbi e passioni
senza fede, né speranze – trastullo d'infanti,
deriso dalla folla che esulta!

E prossimo a morire lo sguardo hai volto
con sospiro di profondo compianto
alla giovinezza luminosa, colma di forze,
che da tempo pel morbo della civiltà,
per l'alterigia del lusso obliasti noncurante:
ingegnandoti tacitare le ultime pene,
avidamente ascolti i canti dell'antichità
e dei tempi cavallereschi le magiche leggende –
irrealizzati sogni di adulatori beffardi.

Alcuni di questi temi si svolgeranno in seguito nelle riflessioni degli ultimi anni di Lermontov, espresse dalle liriche *Meditazione e Non credere a te stesso*, come il declino delle speranze nelle sorti progressive, che l'*idolo* europeo aveva suscitato negli "ardenti sognatori" dei moti rivoluzionari della fine del XVIII secolo e degli anni Trenta del XIX (evidente il riferimento al movimento decabrista). O l'irresolutezza del conflitto tra sentimento e ragione, il crescente nichilismo dei figli del secolo, irretiti, con parole che rinviano a Rousseau, dalla "alterigia del lusso" e dal "morbo della civiltà". Compendio di temi.

Il motivo della contrapposizione tra natura e civiltà, tradizione rousseauiana radicata nella letteratura russa,³³ trova così nuove sfumature nei versi del *Gladiatore morente*, poi riprese e addensate nel poemetto *Mcyri*, che scopre i tratti dell'*uomo naturale*.

Il mondo europeo, con i suoi sproni libertari, giace sconfitto dalla Reazione, umiliato, e si sovrappone alla figura del barbaro in-

³³ Cf. S. Suvalov, *Vlijanija na tvorčestvo Lermontova russkoj i evropejskoj poezii*, in *Venok Lermontova*, Moskva-Petrograd 1914, pp. 290-342; M. N. Rozanov, *Bajroničeskie motivy v tvorčestve Lermontova*, Ivi, pp. 342-384; Ju. Lotman, *Rousseau e la cultura russa del XVIII secolo e Le origini della "corrente tolstoiana" nella letteratura russa degli anni 1830-1840*, in *Da Rousseau a Tolstoj*, Bologna 1984, pp. 43-137, 251-345.

nocente, anch'egli "trastullo d'infanti", deriso dalla turba "che esulta". Sentì allora nel fragile giocattolo in balia dell'estro infantile la traccia dell'opposizione puškiniana tra il Poeta e la folla (*Al poeta*, 1830) e insieme lo slittamento che prelude al *Profeta* lermontoviano, additato alla beffa dei bambini. E se i più hanno scorto nella censura di questa seconda parte una valutazione politica del testo, enfatizzando le allusioni al moto decabrista e all'oscurantismo di Nicola I,³⁴ affiora comunque nella sua trama l'immagine dell'uomo di lettere, il poeta sedotto dai temi cavallereschi o dal fascino dell'antico.

Aleksandr Blok, che nel Novecento più d'altri ha guardato alla poesia di Lermontov, traendone motivi e stilemi, riannoda i fili di quelle trame, sovrapponendo le considerazioni del saggio su *Catilina* (aprile-maggio 1918) agli eventi della storia russa tra il 1905 e il 1917. La visione di un'incluttabile caduta dell'Impero, di un destino quasi iscritto nella sua stessa storia, nel solco di una storiografia romantica, è *dominante* nelle meditazioni di quel periodo quali ritornano nel saggio *Il crollo dell'umanesimo* (*Krušenie gumanizma*, 1919):

Così avvenne un tempo per l'impero romano; esso rovinò definitivamente solo nel V secolo della nostra era... e all'inizio della nostra era Tacito cantava la possanza e la freschezza di una nuova razza che avanzava, una razza barbara.³⁵

E quando deve trovare un'immagine che esprima il sentimento di catastrofe imminente, proprio della Russia dopo il 1905, nel ripetere l'opposizione tra *stichija* e *kul'tura*, Blok ricorre alla figura del vulcano e dell'eruzione, assimilando la rovina di Pompei a quella del terremoto che distrusse Messina nel 1908.

³⁴ Soprattutto gli studi più recenti, nella scia dell'interpretazione "occidentalista" di L. Ginzburg, *Tvorčeskij put' Lermontova* (L. 1940) sottolineano la coloritura decabrista della similitudine, sviluppata nella seconda parte della lirica, forse espunta per motivi di censura. Altri, come B. Ejchenbaum (nelle note all'edizione *Academia*), hanno accentuato la coloritura "slavofila" di queste strofe. D. Maksimov in *Poezija Lermontova* (p. 142) inclina invece ad una spiegazione 'interna' della cancellatura, determinata da ragioni di compattezza artistica, proponendo di stampare la seconda parte solo tra le varianti.

³⁵ A. Blok, *Krušenie gumanizma*, in *Sobranie sočinenij*, cit., t. V, pp. 337-340.