

EUROPA ORIENTALIS 26 (2007)
KONSTANTIN VAGINOV
E LA CONQUISTA DELLA FORMA ROMANZO

Milly Berrone

In fondo il fenomeno estetico è semplice; che soltanto si abbia la capacità di vedere di continuo un giuoco vivo e di vivere costantemente attornati da schiere di spiriti, e si è poeti; che soltanto si senta l'impulso a trasformare se stessi e a parlare immedesimati in altri corpi e in altre anime, e si è drammaturghi.

(F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*)

Forma espressiva dominante nella Russia sovietica degli anni Venti, il genere romanzo conquista una diffusione prima raggiunta solo con il grande realismo ottocentesco. Dopo decenni di predominio della poesia, gli anni Venti del Novecento vedono improvvisamente crescere il numero di romanzi e soprattutto di romanzieri che, spesso abbandonando la propria precedente attività di poeti, vanno progressivamente accostandosi alla prosa, secondo un percorso che in Konstantin Vaginov e nel suo primo romanzo, *Kozlinaja pesn'*, permette di scorgere, nonostante la posizione marginale da lui occupata nell'ambiente intellettuale pietrogrado-leningradese, una sorta di campione rappresentativo di un'intera generazione e di un preciso fenomeno letterario e culturale.

Mantenendosi alla periferia dell'epoca culturale e letteraria sovietica e presentandosi come un tipico rappresentante di quella che, sulla scorta delle affermazioni di Dmitrij Segal, definisco *intelligencija* estetizzante e arivoluzionaria,¹ Konstantin Vaginov si offre come testimone delle diffi-

¹ D. Segal, *Literatura kak ochrannaja gramota*, "Slavica Hierosolomytana", 5-6 (1981), p. 157.

coltà espressive della generazione postsimbolista, incapace di individuare un nuovo ed originale percorso creativo e quasi costretta dalle circostanze a cedere alla prosa.

Dalla poesia alla prosa: Apollo, Filostrato, Teptelkin

Nel corso della sua breve parabola letteraria ed esistenziale Konstantin Vaginov (1899-1934) si trasforma da promettente poeta, nutrito della rivoluzione e soprattutto degli echi della triade simbolismo-acmeismo-futurismo e dell'atmosfera decadente della Pietroburgo prerivoluzionaria, in misconosciuto prosatore, autore di romanzi difficilmente accettabili per i canoni del nascente realismo socialista. Dalla poesia prende infatti avvio l'attività letteraria di Vaginov, che finirà per dedicarsi alla prosa, senza tuttavia mai abbandonare i versi.

Tra il 1920 e il 1923 Vaginov è membro di numerosi gruppi ed associazioni poetiche d'orientamento spesso contrapposto: *Kol'co poetov imeni Fofanova* si ispira all'egofuturismo; *Zvučšačaja rakovina* e *Cech poetov*, fondati e presieduti da Nikolaj Gumilev, sono strettamente legati all'eredità acmeista; *Ostrovitjane* si presenta come una sorta di filiale poetica dei Fratelli di Serapione; il gruppo degli *emocionalisty*, capeggiato da Michail Kuzmin, tenta di importare in Russia l'espressionismo tedesco. Le liriche di Vaginov appaiono su una serie di raccolte direttamente o indirettamente legate alle attività della Casa delle Arti, uno dei principali centri della vita culturale della Pietroburgo del comunismo di guerra, di cui Vaginov è assiduo frequentatore, e nel 1922 appare la sua prima raccolta, *Putešestvie v chaos*, seguita dalla pubblicazione di due racconti, *Monastyr' gospoda našego Apollona* e *Zvezda Vifleema*, con i quali abbandona temporaneamente la poesia, affacciandosi per la prima volta alla prosa.

Pur riflettendo in parte le posizioni teoriche sostenute dal gruppo degli *emocionalisty* (rilevanza accordata all'espressione dell'esperienza emozionale dell'autore e sovrapposizione di immagini temporalmente e spazialmente distanti), questi due racconti sono stati intesi dalla critica posteriore come testi metapoetici,² e vengono qui interpretati come fase intermedia

² T. Nikol'skaja definisce *Monastyr' gospoda našego Apollona* e *Zvezda Vifleema* opere metapoetiche (T. Nikol'skaja, *Žizn' i poezija Konstantina Vaginova*, in Id., *Avan-*

nel contesto di una riflessione di carattere estetico sulle modalità rappresentative di cui dispone l'autore di un testo e dunque all'interno del percorso che conduce Vaginov dalla poesia alla prosa.

Pur risentendo dell'influenza tanto dell'espressionismo tedesco quanto delle contemporanee tecniche di montaggio della prosa e della cinematografia sovietiche,³ *Monastyr' gospoda našego Apollona* e *Zvezda Vifleema* sono strettamente legati, per temi affrontati ed espliciti richiami intertestuali, alla produzione poetica di Vaginov e soprattutto al ciclo *Peterburgskie noči* (1922).⁴ I due racconti si presentano come il tentativo – ancora immaturo – di sganciarsi dal retaggio poetico delle avanguardie prerivoluzionarie assorbito attraverso la frequentazione di gruppi letterari postrivoluzionari ancora profondamente condizionati da una tradizione ormai superata, cui farà seguito il più meditato esperimento del poema drammatico *Tysjača devjat'sot dvadcat' pjatyj god* (1925), presupposto alla definitiva conquista della prosa cui Vaginov approda infine con il romanzo *Kozlinaja pesn'*.

Definendosi, nel 1931, come il cantore dello spettacolo della morte del vecchio mondo (caratterizzazione che, ancora nel 1973, Michail Bachtin utilizza per individuare nel “tramonto del grande impero” uno dei principali temi della sua poesia),⁵ è d'altra parte lo stesso Vaginov a orientare i futuri ricercatori in direzione dell'ambigua contrapposizione di notte/mondo d'oltretomba/arte/antichità/vecchia cultura vs. alba/vita/civilizzazione/nuevo mondo in via di formazione, che contraddistingue la sua poesia e in

gard i okrestnosti, SPb., Izd. Ivana Limbacha, 2002, p. 198), mentre Šindina considera *Monastyr' gospoda našego Apollona*, *Kozlinaja pesn'* e *Trudy i dni Svistonova* rispettivamente il testo canonico, il canone realizzato e il metatesto all'interno dell'unitario spazio semantico costituito dall'intera opera, tanto in prosa quanto in poesia, di Vaginov: O. Šindina, *K interpretacii romana Vaginova "Kozlinaja pesn'"*, “Russian Literature”, 34 (1993), p. 221.

³ T. Nikol'skaja, *Priloženija. Priloženie pervoe. Rannjaja proza. Zvezda Vifleema*, in K. Vaginov, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, SPb., Akademičeskij proekt, 1999, p. 568.

⁴ Terminato nel 1922, il ciclo è stato pubblicato per la prima volta nella sua interezza solo nel 2002 grazie a Aleksej Dmitrenko (K. Vaginov, *Peterburgskie noči*, SPb., Giperion, 2002).

⁵ M. Bachtin, *Besedy s V. D. Duvakinym*, M., Soglasie, 2002, p. 216.

particolare il ciclo *Peterburgskie noči*.⁶ Il tentativo di preservare arte e cultura dalle insidie della civiltà moderna, in Russia presentatasi con il volto – ora attraente ora minaccioso – del bolscevismo, costituisce infatti il tema intorno a cui ruotano i due racconti apparsi su *Abraksas*, la rivista degli *emocionalisty*, nel 1922. Di indubbia derivazione spengleriana e bloki-ana, questo tema è anche strettamente legato, come sottolinea Nikol'skaja,⁷ alle posizioni dei membri del circolo *Voskresenie*,⁸ cui Vaginov, verso la metà degli anni Venti, si avvicina attraverso il circolo di Bachtin.

In *Monastyr' gospoda našego Apollona* il poeta protagonista del racconto è il fondatore di un monastero intitolato ad un Apollo sifilitico e “prostrato dalla corruzione”, dalla cui gamba spezzata fluiscono binari ed automobili e nelle cui vene non scorre sangue ma petrolio. In compagnia degli spettri dei suoi compagni, delle cui ossa di vittime sacrificali Apollo si ciba per ritrovare forza e vigore prima di tornare a giacere emaciato e divorato dai vermi, il poeta è costretto, vivo tra i morti, a fare ritorno a bordo di una nave avventuratasi nel mare in tempesta alla sua amata città, divenuta la Pietrogrado del comunismo di guerra. Qui il poeta, morto tra i vivi, trova rifugio in un prosaico monastero situato in un vicolo sulla *Senajaja*, da cui esce unicamente per vendere al miglior offerente la sua arte, trasformata in mezzo di sostentamento. In *Zvezda Vifleema* l'uomo con la stella di Betlemme, che al termine di *Monastyr' gospoda našego Apollo-*

⁶ A. Gerasimova, *Trudy i dni Konstantina Vaginova*, “Voprosy literatury”, 1989, n. 12, p. 137.

⁷ T. Nikol'skaja, V. Erl', *Žizn' i poezija Konstantina Vaginova*, cit., p. 200.

⁸ Circolo filosofico-religioso fondato nel 1917 dal filosofo Aleksandr Mejer. Ne fanno parte: Ksenija Polovceva, nel cui appartamento si tengono le riunioni, Nikolaj Anciferov, Georgij Fedotov, pensatore religioso ed ex rivoluzionario. Dal 1920 il circolo è frequentato anche da Lev Pumpjanskij, Marija Judina e Michail Bachtin. Considerato come l'ala sinistra dei *Religiozno-filosofskie sobranija*, cui avevano partecipato Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius, il circolo *Voskresenie*, basando le proprie riflessioni sul concetto di *so-bornost'*, mira a fondere religione e rivoluzione, proponendosi come fulcro di un nuovo movimento saintsimoniano e continuando l'opera degli utopisti francesi, di fatto esponendo un punto di vista non diverso da quello del Blok in *Dvenadcat'* (K. Clark, M. Holquist, *Michail Bachtin*, Bologna, Il Mulino, pp. 169-74; I. Savkin, *Delo o Voskresenii*, in *M. M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka: Problemy bachtinologii*, Vyp. 1, SPb., 1991, pp. 106-21).

na sputa dalla finestra del caffè e accoglie il poeta al suo ritorno a Pietrogrado, diventa il simbolo del trionfo della nuova era e della nuova religione che hanno definitivamente scalzato Apollo dal suo piedistallo del *Letnij sad*, per trasportarlo sul sarcofago di Černaja Rečka, fatale luogo dell'ultimo duello di Puškin.

In *Zvezda Vifleema i vifleemcy*, latori del nuovo verbo bolscevico, avvolti nei loro lunghi e ruvidi pastrani, si aggirano per il Nevskij prospekt capeggiati dal selvaggio Bujran, seminando violenza e terrore tra le fanciulle dell'Istituto Smol'nyj e costringendo il protagonista del racconto, ora trasformatosi in Filostrato, ed i suoi compagni a trovare rifugio l'uno in una Pietroburgo mitica ed eterna, gli altri in un più reale collegio dei poeti. "Girata la ruota dalla parte dell'antichità", Filostrato riesce infatti a vedere nella Pietrogrado bolscevica, in cui alla popolazione affamata non resta che divorare la carne dei cavalli morti, una città ancora armoniosa che si confonde ora con Roma, ora con Gerusalemme, ora con Alessandria, ora con la Pietroburgo di Caterina II, che tuttavia assume le sembianze di una Venere rugosa e decrepita.

Preannunciando la prosa di *Kozlinaja pesn'*, i due racconti lasciano coesistere realtà e finzione: da un lato, la Pietrogrado del comunismo di guerra e i numerosi riferimenti alla sua topografia; vicende tratte dall'esperienza biografica di Vaginov (l'abuso di cocaina, la frequentazione di caffè malfamati, l'amore per la giovane prostituta Lida, il rifiuto dell'emigrazione); luoghi eponimi come la Casa delle Arti o lo *Cech poetov* di cui vengono esplicitamente nominati tre membri (Georgij Ivanov, Georgij Adamovič, Nikolaj Ocu), il "salotto dei Nappel'baum"; dall'altro un ellenismo disperato che avvicina le posizioni estetiche ed ideologiche di Vaginov più a Vjačeslav Ivanov di *Ellinskaja religija stradajuščego Boga* che all'Ellade mitica e dorata di Osip Mandel'stam o di Maksimilian Vološin.⁹

Parallelamente due immagini oscure, quella dell'Apollo corrotto e quella del sincretico Filostrato, attraversano l'intera opera di Vaginov, accompagnandolo nel suo passaggio dalla poesia alla prosa. Comprensibili solo alla luce di *Kozlinaja pesn'*, le due immagini alludono sia alla sua

⁹ Cfr. L. Čertkov, *Poezija Konstantina Vaginova*, in K. Vaginov, *Sobranie stichotvorenij*, München, Sagner, 1982, p. 223.

vicenda artistica di poeta destinato, come molti coetanei, ad abbandonare la poesia in favore della prosa, sia alla sua storia personale di giovane cittadino cresciuto negli anni della rivoluzione, la cui fede nella cultura e nella poesia è vanificata dalla decadenza dell'immobile *intelligencija* conservatrice e dall'aggressività delle nuove forze al potere.

Come l'immagine della Venere decrepita, simbolo della degenerazione del sentimento d'amore inteso come principale fonte di ispirazione poetica – chiaramente derivata dalle Muse malate di Baudelaire e talora alternantesi con quella di una vecchia Musa in cuffia da notte –, percorre i versi di *Peterburgskie noči*, la prosa di *Monastyr' gospoda našego Apollona* e *Zvezda Vifleema* e il poema drammatico *Tysjača devjat'sot dvadcat' pjatyj god*, per trasmigrare infine nelle pagine di *Kozlinaja pesn'* ormai degradata a statua vecchia ed irsuta dal petto grinzoso in vendita sui banchi del mercato dell'usato, così l'Apollo di Vaginov costituisce il principale mito intorno a cui si svolge il suo progressivo avvicinamento alla prosa.

Derivato, secondo Nikol'skaja, dall'articolo di Bal'er *Apollon budničnyj i Apollon Černjavj*, apparso nel 1913 sulla rivista "Žizn' iskusstva", in cui si predice la morte di Apollo quale ideale di armonia,¹⁰ e secondo Gerasimova dal racconto *Apollo in Picardy* degli *Imaginary Portraits* di Walter Pater, in cui un Apollo esule porta il terrore tra gli abitanti del nord d'Europa,¹¹ il singolare Apollo di Vaginov – in decomposizione, sifilitico, privo di un occhio – è in ogni caso simbolo non solo di una cultura minacciata dall'avvento della nuova era della civilizzazione e costretta per autoconservazione ad un eremitico ritiro, ma anche di un'arte, frutto di quella stessa cultura, ormai sprofondata nelle nebbie della decadenza, a tal punto ripiegata su stessa da sfiorare l'autodistruzione e la morte. Individuata già dai contemporanei e successivamente intesa da Vladimir Toporov come anello conclusivo del fenomeno dell'apollinismo pietroburchese, l'originale immagine dell'Apollo corrotto di Vaginov (già presente nei versi di *Peterburgskie noči* e nei racconti *Monastyr' gospoda našego Apollona* e *Zvezda Vifleema*) costituisce pertanto lo sfondo mitico su cui si delinea la prosa di *Kozlinaja pesn'*, nelle cui pagine predomina tuttavia l'immagine

¹⁰ T. Nikol'skaja, *Priloženija. Priloženie pervoe. Rannjaja proza. Monastyr' gospoda našego Apollona*, in K. Vaginov, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, cit., p. 566.

¹¹ A. Gerasimova, *Trudy i dni Konstantina Vaginova*, cit., p. 138.

del giovane e bellissimo Filostrato, apparsa per la prima volta nel racconto *Zvezda Vifleema*.

Il poeta protagonista di *Monastyr' gospoda našego Apollona*, devoto discepolo di un Apollo corrotto e dunque custode di un'arte viziata e mortifera, si trasforma infatti in *Zvezda Vifleema* in Filostrato, ipostasi dell'autore, non solo consapevole del letale potere di Apollo e dell'impeto devastante dei *vifleemcy*, ma anche capace di gettare ancora lo sguardo oltre il tempo e lo spazio. Ultimo poeta pietroburchese, Filostrato da un lato affonda "i suoi piedi nella palude" della tragica concretezza della Pietrogrado bolscevica del comunismo di guerra, ben piantato in "lunghezza, larghezza e profondità" e con i suoi ben pochi "44 chili e 9 etti" nella realtà di una città affamata e devastata; dall'altro riesce ancora a cogliere la mitica armonia della Pietroburgo morente, inclinando il capo circondato di stelle splendenti e piangendo "per le città che mai torneranno, per i popoli che mai vedranno il sole, per le religioni scomparse nelle tenebre".

Variamente interpretata dalla critica, la sincretica immagine di Filostrato vuole essere qui letta come concretizzazione del processo che conduce Vaginov poeta alla prosa, intesa non solo come modalità espressiva, ma anche come atteggiamento nei confronti della realtà. Filostrato può infatti essere sia il sofista Flavio Filostrato l'Ateniese (II-III sec. d.C.), autore di un romanzo di ispirazione mistica e neopitagorica, la *Vita di Apollonio di Tiana*, e di una raccolta di *Vite dei sofisti* e di numerose lettere erotiche,¹² sia Filostrato di Lemno (II-III sec. d.C.), autore del dialogo *L'eroico* e di *Quadri*, descrizione di sessantaquattro quadri di soggetto mitico di una villa di Napoli;¹³ ma Filostrato è anche e soprattutto il nome di uno

¹² Flavio Filostrato (170 circa-244/249 d.C.), sofista, detto l'Ateniese. Da Atene si trasferisce a Roma sotto Settimio Severo e viene introdotto negli ambienti di corte, ottenendo il patrocinio dell'imperatrice Giulia Domna, cui fa capo un ambiente di inclinazioni mistiche e da cui Flavio Filostrato è spinto a scrivere una *Vita di Apollonio di Tiana*, prolisso romanzo in otto libri, espressione del neopitagorismo che caratterizza il seguito dell'imperatrice.

¹³ Come alcuni studiosi, anche Vaginov in *Kozlinaja pesn'* confonde i due Filostrato, attribuendo al secondo le lettere erotiche del primo: "Тептелкин [...] начинал понимать, что совсем не исторического Филострата, не придворного романиста времен Юлии Домны (и не другого – составителя эротических писем к гетерам и юношам, и не третьего), любил он": K. Vaginov, *Kozlinaja pesn'*, cit., pp. 137-38.

dei tre giovani narratori che nel *Decameron* raccontano a turno le novelle che ne compongono la struttura.

Delineando in *Monastyr' gospoda našego Apollona* i tratti fondamentali della propria poetica fondata sul lirismo, il ritmo, le rime e ciò che egli definisce combinazione delle parole, nei due racconti Vaginov sembra tuttavia non trovare un'adeguata risposta ai propri dubbi circa le possibilità espressive e rappresentative della prosa, oscillando tra ornamentalismo e tecnica del montaggio.

Per un verso, l'estrema frammentarietà formale e contenutistica (*Monastyr' gospoda našego Apollona* è suddiviso in tre parti, a loro volta articolate in dodici, dieci e quattro brevi paragrafi numerati; *Zvezda Vifleema* in due parti ulteriormente articolate in cinque e trentadue brevi paragrafi che mediante scarti spaziali e temporali spezzano l'intreccio), la ritmizzazione della prosa (anteponizione del predicato, posposizione degli epiteti, parallelismi e ripetizioni sintattiche e lessicali, brevità delle proposizioni), la stilizzazione linguistica (arcaizzazione del linguaggio grazie all'uso di aggettivi, verbi e sostantivi di derivazione slavo-ecclesiastica o latina), la ricchezza metaforica e immaginifica, e soprattutto l'espressione diretta della voce dell'autore (che tanto in *Monastyr' gospoda našego Apollona* quanto in *Zvezda Vifleema* non permette di affidare il racconto alla voce di un narratore, ma si esprime utilizzando la prima persona, secondo un canale diretto di comunicazione *io-tu* peculiare della poesia) permettono di accostare i due racconti di Vaginov alla prosa di Michail Kuzmin, a lui vicina anche da un punto di vista biografico, di Andrej Belyj, di Aleksej Remizov o Vasilij Rozanov.¹⁴ Per un altro verso, la predominanza della ripetizione e dei parallelismi tematici, sintattici e lessicali, derivanti dall'assenza di una *fabula* cronologicamente lineare e dalla presenza di un intreccio ricco di scarti spaziali e temporali, avvicinano i due racconti alla contemporanea riflessione formalista sulla pratica del montaggio. Il procedimento della ripetizione e del parallelismo sembra d'altra parte caratterizzare, come sottolinea Aage Hansen-Löwe,¹⁵ tanto la prosa ornamenti-

¹⁴ L. Levin, *La prosa dell'inizio del secolo (1900-1920)*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1989, vol. 1, pp. 315-39.

¹⁵ A. Hansen-Löwe, *Die formalistische Sujettheorie*, in Id., *Der russische Formali-*

sta d'inizio Novecento quanto la prosa di montaggio dei primi anni Venti e si offre pertanto come indizio al tempo stesso di continuità e di frammentazione all'interno del complessivo processo di evoluzione letteraria di cui i due racconti vogliono essere un campione rappresentativo.

Più maturo e meditato si rivela il successivo passo di Vaginov verso la conquista di una prosa meno debitrice alla tradizione d'inizio secolo, passo costituito dal poema drammatico *Tysjača devjat'sot dvadcat' pjatyj god*, datato 1925. Lungo il percorso di ricerca di una nuova modalità rappresentativa, già preannunciato dalla trasformazione dell'io narrante di *Monastyr' gospoda našego Apollona* nel Filostrato di *Zvezda Vifleema*, il poema costituisce non solo uno strumento per riflettere sulle peculiarità proprie della modalità lirica rispetto a quella mimetica, ma è anche testimone della nascita del personaggio Teptelkin, futuro protagonista di *Kozlinaja pesn'*.

Se la prosa dei due racconti mantiene infatti una connotazione fondamentalmente lirica, il poema drammatico permette invece all'autore di occultare la propria voce di poeta, lasciando che la comunicazione *io-tu* si svolga attraverso la voce dei personaggi, presentati come enunciatori e ricettori dei discorsi. Preludio alla prosa di *Kozlinaja pesn'*, il poema drammatico *Tysjača devjat'sot dvadcat' pjatyj god* si presenta come strumento di riflessione per un scrittore come Vaginov, che tuttavia non prende mai concretamente in considerazione la modalità mimetica e la rappresentazione di tipo teatrale.

Definito come una variazione sul tema del puškiniano *Pir vo vremja čumy*,¹⁶ il poema drammatico ha nuovamente per protagonista Filostrato, cui si aggiungono tuttavia i nuovi personaggi di Teptelkin e del Filosofo, destinato anch'egli a riapparire in *Kozlinaja pesn'*. Dopo essere riandato con il ricordo alla sua gioventù, trascorsa in compagnia di Bacco tra vagabondaggi notturni per i vicoli di una Pietroburgo affollata di giovani prostitute, nella convinzione che l'ebbrezza e la follia possano essere stru-

smus. *Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien, ÖAW, 1978, pp. 250-51.

¹⁶ M. Mejlach, "Ja ispytyval na ogne i na straže", in *Poety gruppy OBERIU*, SPb., Sovetskij pisatel', 1994, p. 51; T. Nikol'skaja, *Konstantin Vaginov, ego vremja i knigi*, in K. Vaginov, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, cit., p. 8.

menti di conoscenza e di fusione con l'universo, Filostrato, ormai invecchiato, si aggira per una città di cui percepisce chiaramente il terribile futuro di morte ed in cui non riconosce l'armonia di un tempo e non ritrova né l'abbraccio dell'amata né il calore degli amici, travolti anch'essi da un inglorioso destino di morte. Nella Leningrado postrivoluzionaria Filostrato può solo sperare nella resurrezione della Fenice e nell'immortalità della poesia, conversando con il volgare Teptelkin, frequentando gli antiquari in cerca delle *Notti attiche* di Aulo Gellio, partecipando ad un anacronistico ballo in maschera e soprattutto recandosi a teatro con un suo manoscritto che – testo nel testo – viene messo in scena alla presenza dello stesso Filostrato e di Teptelkin.

All'interno del poema il tema del banchetto in tempo di peste è affrontato grazie al ricorso ad un inserto metatestuale, che consente di riprodurre il primo atto dell'opera teatrale di cui Filostrato è autore e protagonista insieme alla giovane Silvia, al vecchio Filosofo, ad un fantomatico Presidente della corporazione, a Giove, Mercurio, Venere, Bacco ed Apollo. Ritenendosi portatori e difensori di un'arte e di una cultura minacciate dal flagello della nuova civiltà postrivoluzionaria, i protagonisti della *pièce* di Filostrato trovano rifugio dal contagio pestilenziale in un castello, dove ognuno di loro ha modo di dare voce alle proprie convinzioni in una sorta di novella circolare che è tuttavia un succedersi di brevi monologhi teatrali all'interno di quello che si presenta formalmente come un poema.

Se solo la giovane Silvia sembra ancora credere nel potere salvifico di una cultura destinata a ritrovare forza e vigore attraverso il contatto con la natura e nella sincera amicizia del gruppo di sodali riuniti nel castello, Filostrato e il vecchio Filosofo, entrambi testimoni del terribile invecchiamento di Venere, intravedono invece la sterilità di una poesia che si presenta come mero e casuale 'mitologema' e il progressivo inaridimento della vecchia cultura di cui si consideravano latori: lasciano così al Presidente della corporazione la responsabilità di percepire con chiarezza il potere benefico di un'arte e di una cultura che gli artisti rinchiusi nel castello, paradossalmente trasformati in propagatori del contagio, ritenevano un tempo salvifiche.

A Venere, un tempo messaggera di sentimenti sinceri, non resta pertanto che ciondolare sulla scena, trascinando con sé Bacco, non più cantore dell'ebbrezza, ma anche Apollo, ormai incapace di arrecare l'oblio, suscitando con tale indecoroso spettacolo la violenta irritazione di Teptelkin.

Nuova immagine nel contesto del graduale avvicinamento di Vaginov poeta alla prosa, Teptelkin è infatti in *Tysjača devjat'sot dvadcat' pjatyj god* la voce dissonante dell'epoca della disillusione. Spacciandosi per fervente ammiratore della poesia di Filostrato, durante un ballo in maschera confessa in realtà ad una zingara il suo disprezzo per la miserevole follia di Filostrato e al termine della rappresentazione della sua opera teatrale esprime il proprio risentimento per un'arte che appare come una minaccia.

Se Apollo costituisce dunque lo sfondo mitico intorno al quale è costruita la prospettiva poetica e ideologica dell'intera opera di Vaginov, Filostrato è la concretizzazione della volontà di abbandono della poesia in favore della prosa e Teptelkin la voce di una falsa coscienza che critica esplicitamente l'arte e la cultura del passato, intese come un pericolo per la nuova civiltà postrivoluzionaria.

In *Kozlinaja pesn'* Apollo si presenta infatti come il nume tutelare del Poeta ignoto e intorno all'immagine di Apollo si aggregano le vicende relative alla sua esistenza, spesa tra abuso di alcol e cocaina, la frequentazione di locali *bohémien* e di disperate prostitute, vagabondaggi notturni per la Pietrogrado devastata dalla rivoluzione, la rinuncia all'emigrazione in ricordo degli amici non sopravvissuti a quegli stessi anni di sofferenze e privazioni. Scalzato dal suo piedistallo nel corso del romanzo, ambientato negli anni tra il 1924 e il 1927, Apollo cede tuttavia il suo posto al misterioso Filostrato, esplicitamente descritto dal personaggio Teptelkin come immagine sincretica e polisemica.

Se in *Zvezda Vifleema* Filostrato si presenta come ipostasi dell'autore e in *Tysjača devjat'sot dvadcat' pjatyj god* non riesce ancora a liberarsi del tutto dall'istanza biografica e autoriale, in *Kozlinaja pesn'*, pur confondendosi inizialmente con il personaggio del Poeta ignoto, acquisisce definitiva concretezza di personaggio. Il romanzo lascia infatti spazio alle apparizioni del sincretico Filostrato, modello ideale, tanto per Teptelkin quanto per il Poeta ignoto, dell'artista sopravvissuto alla rivoluzione, capace di cantare una realtà profondamente mutata e rappresentabile quindi solo attraverso il prisma della prosa. Fin dal primo capitolo del romanzo non solo accompagna costantemente Teptelkin, ma si manifesta pienamente, lasciando che il Poeta ignoto individui in lui la propria fonte di ispirazione in quanto prezioso modello di artista sincero ed onesto.

Kozlinaja pesn': il gioco con la voce e il punto di vista

Il primo romanzo di Vaginov appare per la prima volta in versione ridotta nel 1927 sul decimo numero della rivista "Zvezda" e circa un anno dopo, nel 1928, in forma integrale presso la casa editrice Priboj. La scelta di evitare per il titolo un termine neutro come *tragedija* e preferire un'espressione dal sapore decisamente più intellettualistico come *kozlinaja pesn'* – 'canto sul capro', 'canto per il capro', 'canto dei coreuti mascherati da capri' o, più semplicemente, 'canto del capro', con evidente allusione – in russo come in italiano – all'etimologia della parola 'tragedia' – rende subito il romanzo una struttura estremamente complessa e stratificata.

Se infatti il titolo sembra fare di *Kozlinaja pesn'* una tragedia classica travestita da romanzo contemporaneo, esso presenta d'altra parte il romanzo come la narrazione della 'tragedia' di un ambiente culturale e di una generazione spezzati dalla rivoluzione. Tanto la critica contemporanea quanto quella posteriore definiscono *Kozlinaja pesn'* un romanzo senza intreccio,¹⁷ definizione che preferisco trasformare in romanzo dall'intreccio ridotto al minimo. Vi si può infatti individuare il più semplice tipo di intreccio proposto da Viktor Šklovskij, lo sviluppo di un parallelismo, il cui risultato produce un effetto di assenza di intreccio.¹⁸

In *Kozlinaja pesn'* la fabula, rispettando le relazioni di carattere spazio-temporale e causale, è costituita dalla narrazione delle vicissitudini quotidiane di un gruppo di intellettuali pietroburghesi negli anni 1924-1927 e delle loro reazioni di fronte alla nuova realtà sociale prodottasi a poco meno di un decennio dalla rivoluzione bolscevica. L'undicesimo capitolo (in cui la gran parte dei personaggi si ritrova nello stesso luogo, la torre di *Petergof*), il diciassettesimo (in cui dopo il ritorno a Leningrado da *Petergof* il gruppo si riunisce in occasione di uno spettacolo al *Mariinskij teatr*) ed il ventesimo (in cui l'Autore prende definitivo congedo dai personaggi nati dalla sua penna) costituiscono gli snodi spazio-temporali del testo.

¹⁷ Cfr. V. Strada, *Nota*, in K. Vaginov, *Bamboccia*, Torino, Einaudi, 1972, p. 11; V. Goffenšefer, *Konst. Vaginov. Kozlinaja pesn'*, "Molodaja gvardija", 12 (1928), pp. 203-4; D. Tal'nikov, *Literaturnye zametki*, "Krasnaja nov'", 2 (1929), pp. 189-99.

¹⁸ A. Hansen-Löwe, *Modell der Sujettypen. A. Sujettyp I (razvernuta parallel')*, cit., pp. 245-46.

Protagonisti del romanzo sono Teptelkin e il Poeta ignoto. I loro destini costituiscono i due estremi – l’adattamento, foriero di insoddisfazione e solitudine, al nuovo potere sovietico ed il suicidio – entro i quali si situano, secondo differenti sfumature, le trasformazioni di tutti gli altri personaggi.

Nel corso del romanzo l’apparente solidità del personaggio del Poeta ignoto è tuttavia insidiata dall’attribuzione ad esso di elementi tratti dall’esperienza personale di Vaginov (le posizioni estetiche, le vicende biografiche, la passione per il collezionismo) e dalla presenza, all’interno della storia raccontata, del personaggio dell’Autore. Come sostiene Giacomo Debenedetti, nel romanzo del Novecento il personaggio classico, omogeneo e compatto, pur conservando i suoi diritti di emblema collettivo, viene spesso sostituito da un succedersi di atomi psicologici o figurativi, dotati di straordinaria autonomia, da una miriade di corpuscoli che ritrovano unità e compattezza soltanto quando serve incollarne i minutissimi cocci e il circolo si chiude, facendo coincidere l’inizio con la fine.¹⁹

L’affermazione del narratore, presente nella seconda prefazione al romanzo, secondo cui in *Kozlinaja pesn’* l’Autore starebbe preparando la bara ai ventisette anni della propria vita (attribuendo al personaggio dell’Autore la stessa età di Vaginov al momento della conclusione del romanzo), pone inoltre fin da subito in rilievo il complesso rapporto che nella narrazione si instaura tra il personaggio dell’Autore, l’istanza biografica dell’autore reale del testo e il personaggio del Poeta ignoto che, in un rapidissimo passo del romanzo, il personaggio Troicyn chiama con il suo diminutivo, volutamente incompleto, ...čka, accostabile a quello di Vaginov (Konstantin-Kostja-Kostjačka) e il cui successivo appellativo – Agafonov – è stato interpretato come un anagramma di Vaginov.²⁰

All’interno del romanzo il personaggio dell’Autore è d’altra parte l’autore di *Kozlinaja pesn’*, come viene chiarito in uno degli ultimi capitoli, ma al fatto che egli sia anche il creatore, messo al mondo dal Poeta ignoto, dei personaggi di cui il lettore va seguendo le vicende si allude fin dal

¹⁹ G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, in Id., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 70-1.

²⁰ S. Nikolaev suggerisce che il nome Agafonov sia un anagramma, seppure incompleto, di Vaginov: T. Nikol’skaja, *Primečanija. Kozlinaja pesn’* cit., p. 529.

terzo capitolo, nel quale l'Autore appare per la prima volta come personaggio all'interno della storia raccontata. Nel testo il personaggio dell'Autore manifesta la propria presenza principalmente in forma di discorso narrativizzato condotto in prima persona e si offre come fenomeno di voce, interagendo in forma dialogata con gli altri personaggi. Alla crisi spirituale e artistica che conduce il Poeta ignoto alla sterilità poetica e al suicidio corrisponde il progressivo intervenire dell'Autore, che può infine rileggere il manoscritto di *Kozlinaja pesn'* e conversare con gli altri personaggi nati dalla sua penna.

Mettendo in scena un dialogo con il proprio doppio, nell'ottavo capitolo il Poeta ignoto si dispiace che l'Autore viva nel mondo che egli stesso ha creato e soprattutto lo accusa di diffamazione nei confronti propri e del proprio gruppo di amici, rivendicando la propria onestà ed il coraggioso tentativo di mostrare nei propri versi la tragedia della sua generazione, che l'Autore, definito sprezzantemente un "letterato professionista", con il suo romanzo starebbe bassamente distruggendo. L'Autore da parte sua ribatte all'accusa dando del folle al Poeta ignoto e definendosi semplicemente un curioso. Nel corso della visione del Giudizio universale il Poeta ignoto confessa infine di aver messo al mondo egli stesso l'Autore, senza peraltro avere desiderato che con *Kozlinaja pesn'* si diffamassero i personaggi nati dalla sua penna.

Il ventesimo capitolo, *Pojavlenie figury*, è un chiaro riferimento alla figura dell'Autore, fino a quel momento non definita con totale chiarezza, e un'ulteriore tappa nel processo di sdoppiamento Poeta ignoto/Autore. L'Autore attribuisce infatti a se stesso alcuni tratti (la vestaglia cinese di Teptelkin, la collezione di oggetti di cattivo gusto di Kostja Rotikov, il bastone con l'ametista, la passione per la numismatica e per i libri antichi, la convinzione che esista un profondo legame tra l'ebbrezza e la poesia), precedentemente attribuiti ai personaggi di *Kozlinaja pesn'*. In altre parole, si presenta come autore delle loro vicende, e, dopo averli invitati ad un brindisi e al racconto di una novella, li osserva riflettersi in uno specchio, lentamente scomparire, prendendone definitivo congedo in vista della loro definitiva trasformazione in personaggi di romanzo.

Lo sdoppiamento del Poeta ignoto/Autore si riflette anche in un complesso gioco narrativo: la narrazione è infatti affidata ora alla voce del narratore, che si esprime in terza persona e utilizza il tempo passato, ora alla voce del personaggio dell'Autore, che si esprime in prima persona e usa il

presente, per indicare la sua costante presenza accanto ai propri personaggi. Se inoltre, sul piano dell'intreccio, alla voce del narratore corrisponde la narrazione del soggiorno dei personaggi nella torre di *Petergof* e della loro ultima riunione per lo spettacolo al *Mariinskij teatr*, e alla voce dell'Autore corrisponde la narrazione della loro ultima riunione, tale alternanza di voci è palese fin dalle due prefazioni speculari con cui si apre il romanzo.

La prima prefazione, intitolata *Predislovie, proiznesennoe pojavljajuščimsja na poroge knigi avtorom*, presenta già nel sottotitolo il personaggio dell'Autore, che descrive in forma di sogno la Pietroburgo degli anni immediatamente precedenti e successivi al 1917, esprimendosi in prima persona. La seconda prefazione, intitolata *Predislovie, proiznesennoe pojavivšimsja posredine knigi avtorom*, anche se il personaggio dell'Autore appare nel sottotitolo, è invece dominata dalla voce del narratore, che caratterizza il personaggio dell'Autore e descrive la realtà di Leningrado nella seconda metà degli anni Venti, utilizzando la terza persona. La presenza, al termine del primo capitolo, di un'allocuzione del narratore al lettore, facendo nuovamente riferimento al personaggio dell'Autore, precorre e anticipa d'altra parte la scomparsa della voce dell'Autore in favore di quella del narratore.

La progressiva scomparsa della voce dell'Autore coincide con il procedere del testo verso una sempre maggiore e quindi definitiva narrativizzazione, che dovrebbe costituire la marca distintiva della modalità diegetica rispetto alla modalità mimetica, ma che in *Kozlinaja pesn'* viene a sovrapporsi ad un complesso gioco con il punto di vista, perno intorno a cui ruota l'intero romanzo.²¹ Se a rigor di logica i capitoli in cui a parlare è la voce del narratore dovrebbero infatti essere caratterizzati dalla predominanza del discorso narrativizzato sul discorso diretto e, d'altra parte, i capitoli dominati dalla voce dell'Autore (che in più di una occasione descrive i suoi personaggi osservandoli attraverso una finestra – mezzo che vale non solo come perno per la prospettiva ristretta attraverso la quale egli li osserva, ma anche come una chiara allusione alla rappresentazione teatra-

²¹ Punto di riferimento per questa analisi sono i testi di C. Segre *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione*, Torino, Einaudi, 1983; Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; Id., *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1991.

le) dall'opposta predominanza del discorso diretto sul discorso narrativizzato, nel corso del romanzo si verifica proprio il contrario. Nei primi infatti il discorso narrativizzato tende costantemente a trasformarsi in scena dialogata e contiene numerosi accenni di discorso indiretto libero, mentre nei secondi a prevalere è il discorso narrativizzato.

La centralità della relazione tra metodo scenico e metodo narrativo, tra *showing* e *telling*,²² si manifesta d'altra parte in una differente versione del trentacinquesimo capitolo. Se nella versione definitiva di questo capitolo il personaggio dell'Autore, rileggendo il proprio manoscritto, stabilisce il definitivo distacco dai propri personaggi, ben più dettagliata, ma più ingenua, è la versione del capitolo presente nell'edizione del romanzo, apparsa sulla rivista "Zvezda" nel 1927, esplicitamente intitolata *Mežduslovie ustanovivšegosja avtora*. Qui il personaggio dell'Autore, dopo aver riletto il proprio manoscritto sulla riva di *Novyj Petergof* e aver conversato con i propri personaggi, esprime il desiderio di disintegrarsi, di scomparire, getta nella stufa il proprio manoscritto e fornisce diverse informazioni su se stesso e il proprio metodo creativo. Esprimendosi in prima persona, afferma di scrivere traendo spunto da ciò che osserva dalla finestra del suo appartamento e dalla lettura di testi francesi, italiani, spagnoli e latini. Definisce se stesso in relazione ai propri personaggi, e la propria opera in rapporto alla propria concezione dell'arte.²³ Alternando stima e disprezzo per se stesso, per un verso non ritiene di essere un grande autore, per un altro si stupisce della propria raffinatezza spirituale e delle proprie acute convinzioni filosofiche, esprimendo esplicitamente il desiderio di rimanere incompreso.

L'ultimo capitolo di *Kozlinaja pesn'* si conclude tuttavia con il definitivo trionfo della voce del narratore che, facendo esplicito riferimento alla Casa delle Arti, intesa come immagine simbolica di un'epoca tramontata, ritrae il personaggio dell'Autore nuovamente intento ad osservare i propri personaggi attraverso una finestra, negandogli tuttavia la possibilità di esprimersi con la propria voce:

²² H. James, *Teoria del punto di vista. La prospettiva ristretta. Lo sguardo e la voce. Punto di vista e metodo scenico*, in D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 1-37.

²³ T. Nikol'skaja, *Priloženie tret'e. Kozlinaja pesn'. Iz rannich redakcij*, cit., p. 465.

Большая луна освещала Дом искусств, уже не существовавший. Служитель с лицом последнего императора готовился запереть двери. Тептелкин и Марья Петровна спустились вниз по черному ходу и вышли в пустой перерождающийся город. Черт возьми, как это было давно! Свет стоял над проплеванными зданьями, когда Тептелкин и Марья Петровна шли вместе. И в предрасветном томлении сжималось сердце, и холодный ветер рвал, и прицелкивал, и присвистывал. Автор смотрит в окно. В ушах его звенит, и поет, и воет, и опять поет, и опять звенит и, переходя в неясный шепот, замолкает Козлиная песнь. Автор молод еще. Если его станут слушать, он расскажет еще одну петербургскую сказку. Итак, до следующей ночи, друг.²⁴

Tace dunque la voce dell'Autore, lasciando che la modalità diegetica prenda il sopravvento su quella mimetica. Sviluppando il testo su due piani complementari e paralleli rappresentati per un verso da fabula, intreccio e personaggi, per un altro dal gioco con la voce e la differenziazione di livelli narrativi, Vaginov conquista la forma romanzo, che in *Kozlinaja pesn'* si realizza grazie allo sdoppiamento dell'autore reale del testo nelle due ipostasi di Vaginov-poeta (il Poeta ignoto) e di Vaginov-romanziere (l'Autore) e nel progressivo allontanamento dell'Autore dai personaggi da lui stesso creati, i quali, acquisita oggettività e consistenza di eroi di romanzo, possono infine liberamente conversare con il loro creatore ma solo attraverso le pagine di un manoscritto. In altre parole, *Kozlinaja pesn'* prende forma di romanzo nel momento in cui Vaginov prosatore riesce a ridurre al silenzio Vaginov poeta.

Il gioco con lo spazio e il tempo

Sul piano spazio-temporale, all'alternarsi delle voci dell'Autore e del narratore corrisponde l'avvicinarsi della Pietroburgo pitonica degli anni intorno alla rivoluzione e della Leningrado cimiteriale della seconda metà degli anni Venti, chiaramente delineate fin dalle due prefazioni speculari con cui si apre *Kozlinaja pesn'*.

La condensazione del tempo rende complessa l'individuazione della scansione temporale che attraversa il testo.²⁵ L'indicazione degli anni, cui fanno riferimento le vicende narrate, è resa confusa dagli interventi della

²⁴ K. Vaginov, *Kozlinaja pesn'*, cit., p. 146.

²⁵ T. Nikol'skaja, *Primečanija. Kozlinaja pesn'*, cit., p. 533.

voce dell'Autore, che si sposta liberamente nel tempo e nello spazio, e della voce del narratore, che parla da una posizione imprecisata ma temporalmente posteriore. L'esatta collocazione temporale delle vicende narrate (1907, 1913, 1916, 1917, 1918-1920) è esplicitamente indicata solo nel secondo capitolo (*Detstvo i junost' neizvestnogo poeta*, 1918-1920), nel titolo del decimo (*Nekotorye moi geroi v 1921-1922 gg.*) ed è deducibile per via indiretta nel terzo ("dodici o tredici anni prima"),²⁶ mentre deliberatamente imprecise sono le indicazioni temporali sporadicamente offerte dalla voce del narratore. Solo una precisazione contenuta nel ventitreesimo capitolo ("il settimo anno dopo la rivoluzione") permette di indicare nel triennio 1924-1927 il periodo in cui sono ambientate le principali vicende narrate. Il 1924, anno della morte di Lenin e della trasformazione di Pietroburgo/Petrogrado in Leningrado, e il 1927, anno del decennale della rivoluzione bolscevica, hanno un palese significato simbolico, evidentemente connesso con l'intento satirico del romanzo.

Se il tempo della storia è dunque sostanzialmente appiattito, regolare è invece il tempo del racconto che, al di là di alcuni inserti di natura retrospettiva o anticipatrice affidati alla voce del narratore o alla voce dell'Autore, ha un andamento lineare, permettendo alla dimensione temporale del romanzo, strettamente connessa con quella spaziale, di assumere una connotazione mitica che ne costituisce uno dei principali elementi strutturali.

Il 1924, anno in cui sono collocati i capitoli centrali di *Kozlinaja pesn'*, costituisce infatti lo spartiacque tra le due differenti immagini della città sulla Neva, secondo un percorso di progressiva degradazione di ciò che Vladimir Toporov ha definito "apollinismo pietroburghese", delineato nelle due prefazioni con cui si apre il romanzo.²⁷ La città della prima prefazione è la Pietroburgo degli anni 1916-1922, città fantastica e demoniaca,

²⁶ Qui la voce dell'Autore fa riferimento agli stessi episodi già narrati dalla voce del narratore nel secondo capitolo: l'Autore è accanto al Poeta ignoto negli anni del suo rigo-
glio poetico (1913-1917) e nel periodo dell'addio agli amici di gioventù (1918-1920); poi,
seguendolo anche nel lasso di tempo in cui sono collocate le principali vicende del roman-
zo, dice esplicitamente di avere alle proprie spalle una carta, conservatasi dai tempi della
Prima guerra mondiale, probabilmente utilizzata, *dodici o tredici anni prima*, dai famigliari
del Poeta ignoto per seguire gli spostamenti degli eserciti.

²⁷ V. Toporov, *Iz istorii peterburgskogo apollinizma: ego zolotye gody i ego krušenie*
in Id., *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, SPb., Iskusstvo-SPB, 2003, pp. 119-262.

trasformista e ingannatrice, frutto di un sogno dell'Autore che dichiara esplicitamente di non amarla, ma alla quale, come tutti i personaggi, è in realtà profondamente legato e in cui trova riflesso la Pietroburgo del Poeta ignoto, suo doppio speculare. La città descritta dalla voce dell'Autore non è molto diversa dalla città del Poeta ignoto, dalla capitale occidentale e *fin de siècle* degli anni prerivoluzionari, la Pietroburgo divisa tra i balletti del *Mariinskij teatr*, le passeggiate in carrozza alle isole, i *klub*, i ristoranti e i *café chantant* alla moda. La Pietroburgo che, nel fatidico 1917 e negli anni del comunismo di guerra, si trasforma per il Poeta ignoto non solo nella città "terribile, inchiodata d'assi, deserta, coperta d'erba" dei suoi ebbri vagabondaggi, ma anche in una Roma spettrale, nel lago Averno, dove, tra i giardini di Nerone e il cimitero Esquilino, il Poeta ignoto crede di vedere folle scomposte di nuovi cristiani distruggere gli idoli. L'armonica Pietroburgo dell'adolescenza del Poeta ignoto, profondamente amata e ritenuta il centro dell'ellenismo, la città del *Letnij sad* e delle Veneri senza braccia, si presenta sostanzialmente come "l'alto tempio di Apollo" che, sfidando la morte ed il pericolo, egli si ripromette di difendere.

Come suggerisce Toporov, si tratta della fase conclusiva dell'apollinismo pietroburghese: attraverso i versi di Blok *Russkij bred* e la sua prosa civile, il romanzo *Peterburg* di Belyj, la poesia di Annenskij, il pensiero filosofico di Vjač. Ivanov, S. Bulgakov, F. Stepun e gli scritti di A. Volynskij si conclude con la prosa di Vaginov il processo di graduale distruzione del mito settecentesco di una Pietroburgo apollinea, progressivamente insidiato nei primi decenni del Novecento dal manifestarsi dell'elemento dionisiaco, riconosciuto da Toporov in un arcaico mito greco secondo il quale sarebbe stato Pitone a sconfiggere ed uccidere Apollo.

È in un sogno, manifestazione dell'apollineo, che nella prima prefazione a *Kozlinaja pesn'* si concretizza l'immagine della Pietroburgo 'pitonica' che l'Autore non vuole più sognare e sul cui sfondo si delinea l'intreccio del romanzo. È soprattutto nei luoghi (*Letnij sad*, ma anche *Petergof*, *Pavlovsk*, *Carskoe selo*) della 'vecchia Pietroburgo' lineare, neoclassica e teatrale, ideata dagli artisti di *Mir iskusstva*, che i protagonisti del romanzo cercano rifugio per se stessi e per la cultura di cui si ritengono portatori, minacciata dall'insorgere dell'elemento pitonico e dionisiaco.

Nei capitoli che fanno riferimento agli anni compresi tra il 1916 e il 1922, il Poeta ignoto si aggira per i viali del *Letnij sad*, dove si trovano una copia ottocentesca dell'Apollo del Belvedere, raffigurato nell'atto di

scoccare la freccia dall'arco e un busto settecentesco di Apollo, per il *Nevskij prospekt* e in altre zone della città, indicate con le loro denominazioni prerivoluzionarie e spesso letterariamente allusive, per trovare infine rifugio, insieme agli altri protagonisti di *Kozlinaja pesn'*, dalla sovietica peste che minaccia Pietroburgo lungo una costa finnica di soloveviana memoria e tra i viali del *Nižnij park* e le colonne del Belvedere di *Petergof* dell'undicesimo capitolo, facendo talora ritorno ad una Leningrado che ai loro occhi stenta a perdere la fisionomia della Pietroburgo prerivoluzionaria.

La città della seconda prefazione è invece la Leningrado in cui ha trionfato l'elemento pitonico e mortifero scatenatosi negli anni della rivoluzione, che per la maggior parte dei protagonisti non esiste. Leningrado è nominata solo in tre occasioni e unicamente in relazione a Teptelkin o a personaggi minori come Asfodeliev, Evdokija Sladkopevceva e Kandalkyn, che hanno un più diretto rapporto con la realtà sovietica.

Nei capitoli relativi all'anno 1927, la città è rappresentata da *Novaja Gollandija*, solida costruzione settecentesca e antica sede dei magazzini che custodivano il legname destinato ai cantieri navali dell'Ammiragliato, intesa come simbolo della vocazione marinara e europeistica della città sulla Neva.²⁸ Per Troicyn la città assume invece le sembianze di Sirin, l'uccello del paradiso, immagine che sembra fondere Oriente ed Occidente, Russia e Europa, tradizione colta e tradizione popolare. Per il personaggio dell'Autore gli echi della vecchia Pietroburgo risuonano sulla riva di *Novyj Petergof*, per il filosofo Andrievskij nello stile modernista del suo cadente villino sulla *Karpovka* e della casa dell'amico ingegnere sulla *Špallernaja* nonché nel *Letnij sad* dove incontra per l'ultima volta, prima del suo suicidio, il Poeta ignoto.

Desolazione e squallore sono d'altra parte i principali tratti che caratterizzano l'immagine della Leningrado di *Kozlinaja pesn'*: *Obvodnyj kanal*, lungo le cui rive si aggira Kostja Rotikov alla ricerca di letteratura clandestina incisa sulle pareti dei bagni pubblici; la squallida casa di periferia, in cui vivono Teptelkin e Mar'ja Petrovna; il locale malfamato sopra il quale abita Ekaterina Ivanovna; l'equivoca casa da gioco in cui si reca il Poeta ignoto in compagnia di Asfodeliev. Una Leningrado povera e disperata,

²⁸ Ivi, p. 219.

sconosciuta a gran parte della letteratura ufficiale del periodo, diversa da quella della propaganda ufficiale, che ne voleva fare la città della prima repubblica proletaria del mondo e che è tratteggiata nelle litografie di Mstislav Dobužinskij, *Peterburg v 1921 godu* (1922) e *Peterburg Dostoevskogo* (1922-1923), nella prosa di Veniamin Kaverin, nel film dei *feksy Čertova koleso* (1926, regia di Leonid Trauberg e Grigorij Kozincev) e nella poesia di Nikolaj Zabolockij, in particolare nelle liriche della raccolta *Stolbcy* (1929), opere accomunate da una particolare attenzione per le ambientazioni legate alla Leningrado dei bassifondi e della malavita.

L'intento satirico del romanzo

Una breve prefazione scritta su un foglio applicato alla prima pagina di una copia d'autore di *Kozlinaja pesn'* costituisce una delle pochissime pagine in cui il romanziere Vaginov riflette esplicitamente sul proprio lavoro:

ПРЕДИСЛОВИЕ,

написанное реальным автором на берегу Невы

Художественное произведение раскрывается, как шатер, – куда входят творец и зритель. Все в этом шатре связано с творцом и зрителем. Невозможно понять ничего без знания обоих: если знаешь зрителя, то поймешь только часть шатра, если знаешь только творца, то, наверное, ничего не поймешь. А кроме того, читатель, помни, что люди, изображенные в этой книге, представлены не сами в себе, т. е. во всей своей полноте, что и невозможно, а с точки зрения современника. Автор в следующих предисловиях и книге является таким же действующим лицом, как и остальные, и поэтому, если можешь, не соотноси его с реально существующим автором, ограничи тем, что дано в книге, и не выходи за ее пределы.

Если же ум твой так устроен, что каждое литературное произведение ты соотносишь с жизнью, как большинство людей, а не с литературными произведениями, – то соотнеси с эпохой, с классом, с чем угодно, только не с реальным автором, – будь человеком воспитанным.²⁹

Scritta dall'autore reale in un luogo imprecisato sulle rive della Neva, quasi a volere distogliere l'attenzione dalla città che fa da sfondo al romanzo – Pietroburgo o Leningrado che sia –, la prefazione si rivolge direttamente al lettore e lo ammonisce a non confondere l'arte con la vita, a

²⁹ Т. Nikol'skaja, *Priloženie tret'e. Kozlinaja pesn'*. *Iz rannich redakcij*, in K. Vaginov, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, cit., p. 461.

non confrontare l'Autore e gli altri personaggi del romanzo con l'autore reale, a non uscire dai 'confini' del testo. La prefazione, scritta nel 1928, poco dopo l'apparizione dell'edizione in volume di *Kozlinaja pesn'*, è con ogni probabilità destinata ad un ristretto gruppo di amici e conoscenti con l'intento di giustificare i tratti caricaturali attribuiti a molti dei protagonisti e consente di individuare gli intenti che caratterizzano il romanzo.

Molti personaggi si presentano come caricature, ispirate ad altrettante persone realmente esistite dell'ambiente intellettuale e letterario della Pietrogrado/Leningrado dei primi due decenni del Novecento. Subendo nel corso del romanzo un processo di progressiva generalizzazione, finiscono per trasformarsi in veri e propri tipi da romanzo satirico. In parte indicati da Nikolaj Čukovskij e Michail Bachtin nelle loro memorie³⁰ e successivamente identificati da Tat'jana Nikolskaja nelle sue ricerche,³¹ i prototipi dei personaggi di *Kozlinaja pesn'* sono ormai stati individuati con sufficiente certezza. I numerosissimi particolari disseminati nel corso del romanzo lasciano infatti intendere che in Teptelkin sia possibile riconoscere Lev Pumpjanskij, nella doppia figura del Poeta ignoto e dell'Autore lo stesso Vaginov (anche se le modalità del suicidio fanno pensare a Sergej Esenin), nel filosofo Andrievskij Michail Bachtin, nel farmacista che lo accompagna a *Novyj Petergof* il biologo Ivan Kanaev e nell'ingegnere viaggiatore N. l'ingegner Vladimir Rugevič, in Kostja Rotikov il traduttore Ivan Lichačev, in Miša Kotikov Pavel Luknickij, in Asfodeliev Pavel Medvedev, in Troicyn Vsevolod Roždestvenskij, nel poeta Zaevratskij Nikolaj Gumilev, in Ekaterina Ivanovna la sua seconda moglie Anna Engel'gardt e nella studentessa Evgenija Aleksandrovna Vera Lur'e o Nina Berberova, in Mar'ja Petrovna la moglie di Pumpjanskij Evgenija Isserlin, in Sveč'in il poeta Sergej Kolbas'ev, in Kovalev il fratello di Vaginov, Nikolaj, in Sentjabr' il poeta Venedikt Mart, negli studiosi definiti come giovani folli il gruppo degli 'ellenisti leningradesi' (*Abdem*), nella cantante Aglaja Ivanovna Anna Achmatova, nei poeti *zaumniki* i membri del gruppo *Oberiu*, nello studente che si occupa di freudismo Ivan Sollertinskij, nelle due signorine che scrivono versi le sorelle Nappel'baum.

³⁰ M. Bachtin, *Besedy s V. D. Duvakinym*, M., Soglasie, 2002, pp. 219-23; N. Čukovskij, *Konstantin Vaginov*, in Id., *Literaturnye vospominanija*, M., 1989, pp. 179-201.

³¹ T. Nikol'skaja, *Konstantin Vaginov, ego vremja i knigi*, cit., pp. 5-12.

I personaggi più esplicitamente caricaturali del romanzo sono frutto di una stilizzazione comica in cui la derisione sfuma talora in malignità – Teptelkin è ridicolo, il Poeta ignoto velleitario, Kostja Rotikov grottesco, Miša Kotikov superficiale, Troicyn, Asfodeliev, Svečin e Kokoša Šljapkin volgari, Evdokija Sladkopevceva grottescamente seducente – ma sono anche dotati di ‘nomi parlanti’ che contribuiscono a sottolinearne il valore caricaturale. I nomi di Kostja Rotikov e Miša Kotikov alludono alla funzione di coppia comica e clownesca svolta dai due personaggi, quello di Kokoša Šljapkin mira a sottolinearne la natura di *viveur* e uomo di mondo, quello di Asfodeliev – con ogni probabilità ispirato al nome dell’asfodelo, fiore sacro ai morti nell’antichità classica – allude al valore negativo del suo comportamento nei confronti della realtà, quello della Sladkopevceva ad un improbabile fascino di seduttrice attempata, mentre quelli di Troicyn e Svečin si presentano come deformazioni allusive dei nomi dei loro prototipi.

Il nome di Teptelkin, sottoposto ad analisi dal narratore all’inizio e dal personaggio stesso sul finire del romanzo, con il suo suono inconsueto produce all’orecchio russo una sensazione negativa e sarebbe stato ideato dallo stesso Pumpjanskij per definire la volgarità universale.³²

“Что бы было, – подумал он, – если моя фамилия была бы не Тептелкин, а совсем иная. Два слога ‘тептел’ несомненная ономатопия, слово ‘кин’ могло бы быть зловещим, вроде ‘книг’, но этому мешает консонантная ‘л’, а если бы здесь было слоговое ‘л’, то получилось бы Тептеолкин, это было бы страшно заунывно. Господи, – выпрямился Тептелкин, опуская книжечку. – Никто не думал о Возрождении, только я. За что же такая мука!” – и опять он провалился в реальность.³³

Altrettanto allusiva è d’altra parte anche la definizione di Poeta ignoto, attribuita da Vaginov al personaggio più autobiografico del romanzo: da anonima generalizzazione che fa del Poeta ignoto il simbolo di una generazione e classe sociale destinate alla sconfitta, trapassa in Agafonov, di chiara derivazione greca, trasformando il Poeta ignoto in una “brava persona”, diametralmente opposta all’antieroe Teptelkin.

³² T. Nikol’skaja, V. Erl’, *Žizn’ i poezija Konstantina Vaginova*, in T. Nikol’skaja 2002, cit., p. 204; T. Nikol’skaja, *Primečanija. Kozlinaja pesn’*, cit., p. 515.

³³ K. Vaginov, *Kozlinaja pesn’*, cit., p. 144.

Dotati di nomi non parlanti o tuttalpiù letterariamente allusivi, come nel caso di Kovalev, gli altri personaggi del romanzo non sono oggetto di caricatura e si presentano da subito come tipizzazioni di natura satirica. Per quanto spesso definito romanzo a chiave e in quanto tale accostato a numerosi altri romanzi dello stesso periodo (*Sumasšedšij korabl'* di Ol'ga Forš, *Belaja gvardija*, *Teatral'nyj roman* e *Master i Margarita* di Michail Bulgakov, *Skandalist* di Veniamin Kaverin),³⁴ in questo contesto *Kozlinaja pesn'* è tuttavia inteso come romanzo dall'intento satirico. È d'altronde lo stesso Vaginov ad invitare il lettore a paragonare il testo con l'epoca contemporanea e con la classe sociale cui i suoi personaggi appartengono, ma anche a lasciare che nella scena del Giudizio Universale il personaggio del Poeta Ignoto/Autore non sia ritenuto degno di conquistarsi un posto tra i grandi autori della satira mondiale.

Come indicato fin dal titolo, il romanzo si presenta come la tragedia di una generazione spezzata dalla rivoluzione e sconfitta nel tentativo di preservare ciò che ritiene autentica cultura da ciò che si sta trasformando in minaccia proletaria e bolscevica. Ognuno dei personaggi 'tipizzati' esprime una differente reazione dell'*intelligencija* estetizzante ed arivoluzionaria di fronte al consolidarsi del potere sovietico, offrendo un ritratto corale del processo di *perestrojka intelligencii* subito da quella parte della classe intellettuale, decisa a non emigrare ed inizialmente attratta dai nuovi ideali rivoluzionari, ma per formazione e convinzioni ad essi profondamente estranea.

Come sottolinea Nikolaj Žukovskij nelle sue memorie,³⁵ *Kozlinaja pesn'* si presenta come uno spietato *pamphlet* contro le manifestazioni di ciò che viene generalmente definito *meščanstvo*, espressione di grettezza e opportunismo tanto più assurda in quanto si manifesta all'interno di una società ormai sovietizzata. La situazione che nel 1917 aveva condotto l'*intelligencija* conservatrice alla bancarotta, negli anni in cui è ambientato il romanzo assume i tragici contorni del tradimento, come spesso suggerito dalle riflessioni del Poeta Ignoto e dalla temuta trasformazione in demoni

³⁴ Vjač. Vs. Ivanov, *Žanry istoričeskogo povestvovanija i mesto romana s ključom v ruskoj sovetskoj proze 1920-1930-ch godov*, in Id., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Tom II. Stat'i o ruskoj literature*, M., Jazyki ruskoj kul'tury, 2000, pp. 596-609.

³⁵ N. Čukovskij, *Literaturnye vospominanija*, cit, p. 193.

che tanto angustia Teptelkin. In questo senso *Kozlinaja pesn'* si offre come satira del compromesso cui, in seguito alla rinuncia all'emigrazione e alla definitiva affermazione del potere sovietico, è costretta la porzione più conservatrice dell'*intelligencija* russa, ben delineata nella figura del filosofo Andrievskij. È d'altra parte lo stesso Bachtin, prototipo del filosofo Andrievskij, ad esprimere esplicitamente in una conversazione del 1970 con Sergej Bočarov la propria amarezza per il tradimento della patria e della cultura, di cui si ritiene egli stesso responsabile a causa del suo atteggiamento compromissorio nei confronti del potere sovietico, dichiarandosi intenzionato a scrivere un articolo "non scientifico" dedicato ai "sopravvissuti": un articolo che non vedrà mai la luce, ma che sembra trovare riflesso proprio nelle pagine del romanzo di Konstantin Vaginov.³⁶

³⁶ S. Bočarov, *Ob odnom razgovore i vokrug nego*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2, 1993, p. 83.