

Il problema del ‘simbolismo dei simbolisti’. La *pièce* di Fëdor Sologub *Van’ka il dispensiere e il paggio Žean*

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 415-426 ◇

BREVE NOTA

DI ANNA MEZZINA

Nel vasto corpus letterario di Fëdor Sologub non manca, accanto alla poesia e alla prosa, una significativa produzione teatrale. Il suo esordio come drammaturgo è databile al 1906 con la *pièce* *Liturgija mne* [Liturgia per me] e coincide con l'avvicinamento dei simbolisti pietroburghesi al teatro. Infatti nella prima decade del Novecento Sologub si concentra sulla scrittura di *pièce* e sugli studi sul teatro: dal 1912 l'autore collabora con la rivista settimanale “Teatr i iskusstvo” [Il teatro e l'arte] per la quale pubblica una serie di studi fino alla prima metà del 1917^a. Generalmente le produzioni teatrali dall'autore erano riservate alla lettura nella *bašnja* [la torre] di Vjačeslav Ivanov e alle *subbotnie večera* [i sabati, serate dedicate alla lettura di opere teatrali] organizzate da Vera Komissarževskaja. Solo un numero limitato di soggetti teatrali di Sologub è stato effettivamente messo in scena; uno di questi è la *pièce* scherzosa *Van’ka ključnik i Paž Žean* [Van’ka il dispensiere e il paggio Žean, 1908]. Infatti, è proprio nel Dramatičeskij teatr [Teatro drammatico] in via Oficerskaja, fondato dalla celebre attrice, che la *pièce* debuttò e rimase nel repertorio per tre stagioni riscuotendo un discreto successo^b.

* Copyright for publishing the article belongs to Tallinn University and it is granted by Juri Lotman Semiotics Repository of Tallinn University.

^a G. Petrova, *Fëdor Sologub o teatre i o tragedii*, “Studia Litterarum”, 2019, 4, p. 208.

^b Sulle vicende teatrali della *pièce* cfr. N. Evreinov, *V škole ostroumija: vospominanija o teatre “Krivoe zerkalo”*, Moskva 1998, pp. 288-304. Allo scadere del contratto il critico e fondatore del teatro Krivoe Zerkalo, A. Kugel', decise di metterla in scena nel suo teatro con la regia di N. Evreinov. Tuttavia, secondo l'impresario, risultava necessario apportare una modifica significativa rispetto alla messa in scena del Dramatičeskij teatr: “Надо было [...] присочинить к двум прежним версиям, древнерусской и средневековой, еще третью версию: современную!” (“Alle versioni russa antica e quella medievale era necessario aggiungere una ulteriore versione: quella contemporanea!”, p. 333). A seguito della mediazione tra l'autore, il critico teatrale e il regista si ottenne una *pièce* composta a sua volta da tre versioni di otto scene ciascuna, in cui alla storia di Van’ka il dispensiere e Žean il paggio si accosta quella contemporanea di Ivan Ivanovič. La *pièce* prese il nome di *Vsegdašnie šašni* [Eterni intrighi] e debuttò il 25 novembre 1912 al teatro Krivoe zerkalo, tuttavia non è presente nella *Sobranie sočinenij* dell'autore pubblicata nel 1912 a differenza di *Van’ka ključnik i Paž Žean*.

L'opera è strutturata in tredici scene duplici: al soggetto ambientato nella Rus' dei principati è affiancata una versione nella Francia medievale. Come suggerito da Zara Minc, nella descrizione della trama verranno utilizzate le diciture ‘russa’ ed ‘europea’ per distinguere le due versioni. Questo sdoppiamento dei soggetti viene reso graficamente evidente nella prima versione a stampa, in cui il testo è disposto in due colonne – la colonna di sinistra riporta la storia del dispensiere Van’ka, quella di destra i casi del paggio Žean. Questa impostazione grafica non è stata mantenuta nelle successive edizioni a stampa, nelle quali il testo è stato disposto sequenzialmente. L'accostamento dei testi crea una costante opposizione tra i due soggetti, rendendo lampante il contrasto tra il mondo rozzo della versione russa e quello elegante, più complesso e ricco di dettagli della versione europea. L'evoluzione degli eventi è analoga, eccetto per gli episodi assenti: generalmente la versione russa è più succinta rispetto a quella europea. Grazie alla lettura che ne fa Zara Minc si può affermare che il testo sia una riflessione sul concetto stesso di simbolismo, del quale Sologub fa emergere, criticandoli, i sistemi di valori e l'estetica. Nella versione russa il protagonista Van’ka lascia la propria casa e, dopo un lungo peregrinare, giunge alla corte di un principe prendendovi servizio in qualità di stalliere. Nella corrispondente versione europea il protagonista Žean lascia la casa per dirigersi dal conte al fine di prestare servizio nel suo castello (prima scena). Entrambi i protagonisti iniziano la loro carriera da stallieri ed entrambi vengono promossi: il protagonista russo diviene dispensiere, quello europeo paggio [seconda scena]. Tutti e due intraprendono una relazione clandestina: Van’ka con la principessa Annuška e Žean con la contessa Žeanna (terza, quarta e quinta scena). Entrambe le nobildonne richiedono al proprio amante di non bere in compagnia per scongiurare il rischio di lasciarsi sfuggire il segreto (sesta scena). Sia Van’ka che Žean incontrano le loro precedenti amanti, cioè la *Devka-černavka* (la “Moretta” della traduzione) e Rajmonda, ma entrambi le respingono (settima scena). Disattendendo la promessa fatta alle due nobildonne, i protagonisti si dirigono in una trattoria dove, in compagnia di tre donne di facili costumi e degli avventori del posto, si ubriacano e si lasciano sfuggire il segreto della loro relazione. In ascolto, tuttavia, ci sono i servitori del principe e del conte che decidono di consegnare i traditori ai rispettivi padroni (ottava e nona scena). Nel frattempo, la *Devka-černavka* e Rajmonda decidono di andare a confessare i loro sospetti al principe e al conte (decima scena). Il vecchio

servo per la versione russa e il servo Agobard per la versione europea comunicano ai rispettivi padroni quello che hanno udito in trattoria. La reazione sarà analoga per entrambe le versioni: la condanna a morte dei due protagonisti, Van'ka per decapitazione e Žean per impiccagione. Emerge qui la prima differenza sostanziale: Van'ka confessa la sua relazione al principe, invece Žean, mentendo, afferma che la sua unica colpa è l'ubriachezza (undicesima scena). Le due nobildonne reagiscono in maniera differente all'annuncio della pena: la principessa della versione russa mette a punto uno stratagemma per risparmiare la vita di Van'ka facendo giustiziare al suo posto un *poganyj tatarin* [sporco tataro]; la contessa della versione europea chiede al conte la grazia per Žean. Così entrambi i protagonisti si salvano e si allontanano dalla corte (dodicesima scena). L'epilogo è lieto e vede il principe e il conte perdonare le mogli fedifraghe (tredicesima scena).



L'IDEA comune, secondo la quale il simbolismo russo è un fenomeno letterario sorto per sostituire il 'decadentismo' degli anni Novanta dell'Ottocento con l'opera dei *mladšie simvolisty*¹ della prima decade del Novecento, ha determinato l'approccio dei ricercatori nei confronti del problema della definizione del simbolo nella 'nuova arte'. Già Vjačeslav Ivanov aveva messo in relazione l'*istinnyj, realističeskij simvolizm* [simbolismo vero, realistico] (per cui il simbolo è il segno di una realtà spirituale superiore) con la poetica dei *mladšie simvolisty*, cioè i seguaci di Solov'ëv, e l'*idealističeskij simvolizm* [simbolismo idealistico] (per il quale il simbolo è un segno della 'sofferenza soggettiva') con la poetica dei decadentisti e dei loro eredi nell'arte degli anni della prima decade del Novecento². Sempre allora (e più tardi nelle opere degli studiosi sovietici) veniva espressa un'altra idea, ma simile: la poetica decadente era definita impressionistica, mentre quella dei *mladšie simvolisty* era quella simbolica nel vero senso della parola³.

Tuttavia, reputiamo che la questione del 'simbolismo dei simbolisti' sia molto più complessa. La creazione della poetica del simbolo nella 'nuova arte' è stata un processo contraddittorio e graduale, che

ha avuto come risultato la creazione di diversi tipi di simbolizzazione, in nessun modo riducibili a una o all'altra modalità di comprensione ontologica della realtà simbolizzata⁴.

Questo articolo non si pone l'obiettivo di ricercare una tipologia del simbolo nella letteratura russa della fine del XIX-inizio XX secolo. Il mio unico intento è mostrare una serie di tendenze nella creazione del simbolo nel simbolismo nella prima decade del Novecento, che non sono ancora state oggetto di analisi scientifica. Come oggetto dell'analisi è stata selezionata la *pièce* di Fëdor Sologub *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean*⁵ non per via di particolari meriti artistici, ma perché alcune questioni sulla struttura e sul concetto del simbolo in Sologub (e in senso più ampio nei simbolisti della prima decade del Novecento) si sono qui concretizzate in modo lampante e consapevolmente artistico (metaletterario).

La singolarità della *pièce* *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean* (pubblicata nel 1909) è evidente già *prima* della lettura, nella composizione grafico-visiva del testo⁶. In piena corrispondenza con il sottotitolo "Dramma in dodici duplici scene", la *pièce*, nella versione analizzata, viene stampata in due colonne; nella colonna di sinistra c'è la versione 'russa' della trama, in quella di destra c'è la versione 'occidentale'. Lo spazio tra le colonne diviene un piano di

⁴ In generale si può parlare di un contrasto tra simbolismo di orientamento soggettivo e simbolismo di orientamento oggettivo-idealistico solo per la situazione degli anni Novanta dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (nella fattispecie, tale contrasto si riflette maggiormente sulla critica che non sulla poetica della 'nuova arte'). In seguito, specialmente dopo il 1905-1906, il significato dei conflitti interni al movimento si complica considerevolmente, e i punti di vista e le opere di una serie di artisti (che avevano subito l'influenza della cultura russa del secolo XIX) fuoriescono dall'antitesi tra 'oggettivo-idealistico' o 'soggettivo-idealistico'. Questo si ripercuote sulla concezione e sulla funzione del simbolo.

⁵ Edizione analizzata: F. Sologub, *Van'ka Ključnik i paž Žean. Drama v dvenadcati dvojnyh scenach*, Sankt-Peterburg 1909, i riferimenti successivi provengono da questa edizione (tra parentesi è indicato il numero di pagina).

⁶ Nell'articolo si parla solo di una versione a stampa del testo. La rappresentazione teatrale (tenutasi nel 1908 nel teatro Kommissarževskaja in via Oficerskaja, per la regia di Nikolaj Evreinov) era strutturata in maniera tale che le 'duplici scene' si susseguissero. Una distribuzione analoga dei testi è rilevabile nell'ottavo volume della *Sobranie sočinenij* di Sologub. Si è scelto di non analizzare questa versione in quanto rileviamo che questa distribuzione del testo modifichi l'asse e il tipo di simmetria, pur conservandone la natura simmetrica.

¹ *Mladšie simvolisty* o *mladosimvolisty* o, in italiano, seconda generazione dei simbolisti o giovani simbolisti [N.d.T.].

² Vjač. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Bruxelles 1974, II, pp. 547-554.

³ Cfr. B. Michajlovskij, *Izbrannye sta'i o literature i iskusstve*, Moskva 1969, pp. 390, 428 e seguenti.

simmetria, ai lati del quale vengono disposti i frammenti corrispondenti o parzialmente corrispondenti di 'scene parallele':

Il principe esce sul terrazzino d'ingresso, con lui c'è la principessa. Tutti si inchinano.

(p. 3)

Il conte e la contessa escono sul terrazzino d'ingresso. Tutti si inchinano.

e anche frammenti in cui l'isomorfismo della trama degli episodi viene combinata con dei contrasti drastici nella lingua e nel comportamento dei personaggi, nei dettagli dell'intreccio ecc.:

(La principessa ride civettuola. Van'ka fa il prezioso).

Principessa: Van'ka, ho un certo prurito tra le scapole.

Van'ka: Avvicinati, principessa, alla betulla e ti ci gratti la schiena.

(La contessa rivolge uno sguardo languido. Žean arrossisce).

Contessa: Il sole è talmente alto e ardente, il cielo limpido, i figli di Eolo dormono e anche il vispo Zefiro si è nascosto tra i cespugli sulla riva del fiume. C'è un caldo soffocante, i miei occhi si offuscano e il mio cuore inquieto sussurra... sai cosa sussurra?

Žean: Benevola contessa, è oscura ma distinta al giovane orecchio la lingua del cuore.

Oppure:

La principessa ride. Van'ka con un'abile mossa colpisce col palmo della mano la schiena.

Principessa (squittisce acutamente): I-I-I! Diavolo di un orco, con che forza mi hai colpito!

Van'ka (sghignazzando): Sei terribilmente liscia! (p. 11)

La Contessa arrossisce [...] Žean si allontana e lancia furtivamente uno sguardo appassionato.

La Contessa si avvicina a lui e gli pizzica una guancia. Žean arrossisce e le sorride dolcemente.

Žean: Dolce Contessa Žeanna ecc.

Il testo è caratterizzato da una grande varietà di costrutti simmetrici: cambiano i 'tipi di simmetria' (traslatoria – speculare; cfr. ad esempio la simmetria speculare della struttura grammaticale del titolo, il cui asse passa attraverso la congiunzione 'i'), il 'piano di simmetria' (la simmetria dominante rappresentata dalle colonne destra / sinistra viene ampliata

da relazioni analoghe all'interno di una stessa – o entrambe – le versioni: la relazione tra l'inizio di una scena e la sua conclusione, o la relazione tra l'inizio e la conclusione di un quadro con un altro ecc.); cfr. le didascalie conclusive del terzo e del sesto quadro:

Escono assieme.

(p. 11)

Escono assieme.

Escono separandosi.

(p. 15)

Escono separandosi.

La struttura della *pièce* si complica ulteriormente se si confrontano la sua composizione grafica e la lingua dell'opera: unità provenienti dai più disparati livelli linguistici si trovano in posizione di simmetria visiva (in alcuni casi sono parole, in altri sono frasi e altri costrutti grammaticali ecc.) e sono messe in rapporto di significato in svariati modi (ripetizione precisa / imprecisa, isomorfismo nel sistema dei personaggi o della funzione del soggetto, dei contrasti stilistici, sinonimia, antinomia ecc.). E, infine, le strutture costruite simmetricamente si alternano con strutture asimmetriche; le asimmetrie vengono costruite in primo luogo perché una delle due versioni (solitamente quella 'occidentale'; a questo proposito cfr. di seguito) risulta essere più prolissa, quindi alla fine di molte scene la pienezza di una delle due colonne (solitamente quella di destra) è in correlazione con il vuoto dell'altra colonna (solitamente quella di sinistra). In questo modo, la stessa composizione grafica del dramma col suo costante, evidente, quasi ossessivo e al contempo assai variegato alternarsi di costrutti simmetrici crea nel lettore un'aspettativa complessa e ambigua. È evidente che una struttura di questo livello comporta una dipendenza costante di una versione del dramma dall'altra, ed è proprio sulla base di questo confronto che diviene palese il senso stesso dell'opera. Tuttavia, già qui emerge la paradossalità della impostazione di Sologub. Il piano espressivo della composizione grafica sottolinea la generale armonia e la finezza della struttura, mentre l'alternanza delle composizioni simmetriche e asimmetriche suggerisce il raffronto delle due versioni del dramma come chiaro accostamento o altrettanto manifesta contrapposizione. Eppure, emerge contemporaneamente anche un effetto del tutto diverso.

Sia il piano dell'espressione, con la sua complessità, sia il piano del contenuto (i frammenti analogamente simmetrici possono ricevere i più disparati contenuti semantici) possono contenere il senso non solo della complessa contraddittorietà, ma anche della caoticità del mondo artistico del dramma e della complessità generale delle conclusioni che vengono tratte dalla contrapposizione delle versioni 'russa' e 'occidentale'. Questo 'presentimento' viene giustificato dalla struttura delle 'duplici scene'; difatti, e non a caso, il dramma di Sologub ricevette da parte dei contemporanei interpretazioni diametralmente opposte⁷.

La sensazione di caoticità del 'mondo del dramma' non viene attenuata, al contrario diviene più forte nella lettura consecutiva delle scene (di quadro in quadro). La conclusione non produce un 'lieto fine', al contrario acuisce al massimo l'ambiguità della correlazione tra le versioni. L'acme, cioè l'episodio in cui la principessa / contessa salva il suo innamorato dalla pena capitale, genera una lunga serie di possibili sviluppi della narrazione (la principessa corrompe i boia affinché taglino la testa non a Van'ka, ma a uno "sporco tataro" capitato lì casualmente / la contessa va dal "caro consorte" per supplicarlo di risparmiare la "vita [...] del giovane scapestrato" Žean p. 30); la simmetria della struttura grafiche, della lingua e delle azioni dei personaggi qui è poco percepibile. Il 'lieto fine' (il castigo e il pentimento delle mogli fedifraghe e il riprenderle in seno alla vita coniugale) ancora una volta produce una sensazione di comparazione delle scene netta, ma semanticamente duplice: la generale similarità dei soggetti emersa in superficie (come corrispondente semantico del costruito simmetrico) è di nuovo in contrasto inconciliabile con l'antitesi culturale e stilistica della narrazione di entrambe le versioni.

La struttura della *pièce* diviene chiara, tuttavia, se si guarda al testo come a un paradigma, come a un unico simbolo a più strati, il quale presuppone diversi

livelli di comprensione, da quello elementare a quello profondamente simbolico. Qui è mantenuta l'ambivalenza della rappresentazione tipica di Sologub: è ammissibile comprendere il dramma in modo tale che ogni sua percezione più profonda sia in grado di annullare quelle precedenti definendole 'profane', ma è possibile anche una lettura per la quale coesistono tutte le interpretazioni dell'opera, correlate tuttavia da una relazione gerarchica.

Il primo livello di percezione è quello del livello di lettura 'preliminare' delle composizioni grafiche asimmetrico-simmetriche delle quali si parlava in precedenza. Rappresenta il piano dell'espressione dei livelli più alti di interpretazione e possiede anche un contenuto 'proprio', da noi descritto mediante l'accostamento delle varianti del dramma. Basandosi sulla premessa del carattere simbolico dell'opera, si può collegare questa impostazione visiva con l'idea simbolica della 'corrispondenza' degli eventi. È rilevante che a questo livello vengano usati dei tipi di segni che definiamo 'indici' e che assomigliano alle icone grazie all'evidenza sensoriale dei loro significati, alla subitanità e all'integrità di percezione e anche alla parziale traducibilità in parole.

Al livello successivo di percezione, connesso alle strutture linguistiche e artistico-letterarie, il dramma appare come un oggetto di percezione 'primaria' e 'ingenuo-profana'. Chiaramente l'intento non è di parlare di due storie d'amore in modo da renderle percepibili come veritiere o quotidiane: il carattere stilizzato-convenzionale è evidente già dalle primissime righe. La questione è diversa: al livello cui si fa qui riferimento possono essere evidenziate quelle *kartiny mira* [immagini del mondo] e strutture, che per Sologub sono proprie dei testi 'profani' e della percezione 'profana' dell'arte (cioè all'interno del dramma è implicitamente inclusa anche la figura del suo interprete).

Nell'approccio alla *pièce* descritto, tutto quello che si riferisce alla comunanza delle sue due versioni o non sarà 'ancora' percepito⁸ (profondo isomorfi-

⁷ V. Azov, *Dvenadcat' pljuch*, in *O Fëdore Sologube. Kritika, stat'i i zametki*, Sankt-Peterburg 1911, p. 350. La tesi della profonda affinità di entrambe le versioni del dramma è sostenuta anche da una ricercatrice contemporanea (Cfr. M. Ljubimova, *Dramaturgija Fëdora Sologuba i krizis simvolističestogo teatra*, in *Russkij teatr i dramaturgija načala XX veka*, Leningrad 1984, p. 79).

⁸ È comprensibile pensare che il susseguirsi dei livelli di comprensione evidenziati possa solo essere interpretato con riserva come modello del 'graduato' passaggio da una interpretazione alle altre: Sologub e il 'suo' lettore dovrebbero percepire tutti i possibili significati del testo sincronicamente. Il susseguirsi evidenziato nell'articolo

smo del soggetto), o creerà lo sfondo (le ripetizioni stilistiche e di significato) sul quale appariranno in maniera più netta le differenze tra la variante 'russa' e quella 'occidentale', che creano l'immagine di due 'mondi' nazional-culturali contrapposti.

Le immagini vengono presentate nelle opposizioni:

rozzo – galante ('cortese')
 sgraziato – elegante
 comico – poetico
 primitivo – culturalmente complesso ecc.

Il mezzo della creazione di questi contrasti, oltre alle già menzionate antitesi stilistiche (volgarismi / lingua poetica, orientamento prevalente sulla lingua parlata o sulla lingua letteraria scritta e i rispettivi modi di comportamento), è l'orientamento delle versioni 'russa' e 'occidentale' verso tradizioni diverse se non opposte⁹. Il polo poetico nella storia del dispensiere Van'ka è rappresentato da riferimenti alla versificazione tradizionale folclorico-popolare (ora ' lirica', ora 'della *bylina*', in altri casi conformi alle opere della cultura urbana di massa dell'inizio del XX secolo). Nella storia di Žean e Žeanna hanno un ruolo analogo le autocitazioni della poesia di Sologub (cfr., ad esempio, le parole della contessa a proposito del sole paragonato a un drago malvagio a pagina 11 con le prime liriche di Sologub *Dlja čego v pustyne dikoj...* [Perché nel deserto selvaggio...], *Opjat' v lazuri jasnoj...* [Ancora nell'azzurro terso...] I, 34, 71¹⁰ e altre), ma anche l'inclinazione alla lirica intimista russa ed europea (in traduzione!) (cfr. specialmente la canzone di Žean nell'undicesimo quadro). Il chiaro avvicinamento alla propria lirica e alle proprie preferenze estetiche presente solo in

sottolinea il percorso dal senso superficiale a quelli profondi della *pièce*.

⁹ Lo stesso Sologub nella prefazione a *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean* riporta: "Questo dramma, nella sua parte russa, è composto sulla base di *Velikorusskie pesni*, a cura di A.I. Sobolevskij, I, Sankt-Peterburg 1895", F. Sologub, *Sobranie sočinenij*, VIII, Sankt-Peterburg 1910, p. 159. La questione della genesi di questo dramma di Sologub non viene deliberatamente affrontata in questo articolo. Non essendo possibile comparare le parole di Sologub con ciò che è incluso nella raccolta di A. Sobolevskij, rileviamo che le parole dell'autore nella prefazione sono in un rapporto di complesso 'gioco' artistico con la *pièce*.

¹⁰ I riferimenti vengono dati all'edizione: F. Sologub, *Sobranie Sočinenij*, Sankt-Peterburg 1909 – 1912, I-XII.

'una' versione del dramma genera l'opposizione tra il vicino e intimo e il distante acculturato. Al livello di percezione analizzato, la prolissità della variante 'occidentale' della *pièce* riceve un'interpretazione semantica: l'opposizione tra la brevità / prolissità delle rappresentazioni grafiche corrisponde all'opposizione tra la primitività / complessità dei 'mondi' rappresentati. Si confronti ad esempio l'episodio dello storno nel secondo quadro: non ha un analogo nella versione 'russa' e allunga la versione 'occidentale' di due pagine. Žean, per meritarsi il benevolo bacio della dama, ha dovuto insegnare a uno storno a strillare "il conte fa paura ai nemici!" e "Splendida contessa", si è dovuto impiasticciare di olio di rosa per coprire gli "sgradevoli" odori della stalla ecc.; Van'ka, al contrario, non necessita di alcun espediente perché la contessa lo considera un "cortese prode" dopo il suo "inginocchiarsi e uscire sputando" (p. 7).

Uno sguardo più approfondito alle opposizioni evidenziate ci porta alla conclusione che tutte queste hanno una sfumatura valutativa comparabile con le idee generali dello scrittore. Dunque, mettiamo a confronto il carattere squisitamente estetico della contrapposizione con il panestetismo simbolico di Sologub, con l'opposizione Bellezza / bruttezza che caratterizza la sua produzione. È rilevante anche che l'immagine del mondo 'occidentale' sia collegata al culto della Dama (è la fonte dello stile 'cortese' che caratterizza la vita all'interno del castello del conte); il mondo 'russo' non conosce questo culto: il comportamento degli eroi è definito dal loro rapporto con le 'donne'.

Principessa: Van'ka, ma-scalzone, che hai combinato? Ero una moglie fedele a mio marito, come farò ora a guardarlo negli occhi?

Van'ka (sputa): Così come hai sempre fatto... (p. 12)

Contessa: Žean, Žean, maledetto! Cosa hai fatto? Ero la moglie fedele del conte, come potrò guardarlo negli occhi?

Žean: Guardalo senza vergogna, cara Žeanna.

Oppure come nella scena dell'interrogatorio del principe / conte a Van'ka / Žean:

Principe: [...] Come hai potuto?

Conte: Come hai potuto?

Van'ka (sputa): Col mutuo consenso [...] Non posso manco baciare una femmina? Sono fatte apposta per quello. (p. 26)

Žean: (s'inchina nuovamente): Ero ubriaco e ho fatto una sciocchezza [...] ho preso a contar frottole incredibili.

Bisogna ricordare che, sebbene sia sempre stato scettico a proposito dell'incarnazione del principio 'femminile', Sologub lo ha glorificato nelle sue liriche: il mondo del culto della Dama e quello del disprezzo per la 'baba' ('vilipendio alla Bellezza') non possono essere equivalenti.

I mondi 'estetico' e 'non-estetico' sono caratterizzati anche da una contrapposizione marcata tra i principi individuali 'colto' e 'incolto'. È presente già dalla lista dei personaggi – l'antitesi tra la presenza del nome e l'assenza del nome (Vecchio servo – Agobard il maggiordomo; cfr. bettola – trattoria "Zolotoj Olen"); la contrapposizione tra l'uso di nomi propri e l'uso di nomignoli (Moretta – Rajmonda, la serva; Van'ka – Žean) – e si realizza nei dettagli del dramma, ad esempio nella menzione del nome della principessa solo nell'ottavo quadro e il 'gioco di consonanza' che si dipana in tutto il testo tra i nomi 'Žean – Žeanna'¹¹ ecc. L'immagine tipica di Sologub del mondo borghese come di un mondo 'senza volto' e il *pathos* spiccato sul principio individuale (e anche l'identificazione simbolista della 'ricerca del Nome' con la trasfigurazione del mondo) suggeriscono che nel dramma l'opposizione tra il 'mondo dei nomi' e quello 'senza nomi' ha una sfumatura valutativa. E infine, nel dramma l'estetica ottiene una connotazione etica (caratteristica del tardo Sologub): il mondo 'colto' risulta essere più incline alla misericordia (il perdono del conte per Žean), ai principi cavallereschi (Žean e il suo rapporto con la contessa) e al pentimento (Žeanna).

In questo modo, a tale livello di percezione del dramma viene constatata una diseguaglianza di valori tra i due 'mondi'. La posizione dell'autore della *pièce* è allineabile con le simpatie occidentali di Sologub (emerse dai tempi del "Severnyj Vestnik"[Il

messaggero del Nord]), e denota il suo rapporto ironico verso l'apologia 'neopopulista' dello 'spirito del popolo' riscontrata in una serie di simbolisti di inizio Novecento. Questo ha dato modo ai critici (e in seguito ad alcuni ricercatori) della *pièce* di Sologub di identificare il 'mondo russo' in essa descritto con una realtà rozza e di constatare la presenza, nella versione 'russa' della *pièce* di un filone di denuncia e di allusioni politiche ecc.; mentre il mondo 'occidentale' è stato inteso come il mondo della bellezza, del sogno e dell'ideale poetico. Questo tipo di lettura del testo, in parte, rende possibile un'ulteriore interpretazione della sua veste grafica: le due colonne rappresentano visivamente 'la dualità del mondo', una delle principali caratteristiche della sua opera¹².

Al livello di comprensione del dramma dove dominano i profondi contrasti, dove il mondo appare multiforme, con sfumature nazionali, storiche, e sociali (il tema del favorito, le scene 'popolari' ecc.), colorite e dinamiche – a questo livello è possibile solo un approccio primordiale al senso del testo, privo di sostanziali correttivi alteranti.

In tutta l'opera di Sologub i molteplici eventi della vita vengono intesi come apparenza, una 'maschera', un variopinto "velo di Maya" sull'essenza unitaria del mondo. Questo tema è presente anche nel dramma.

Quello che precedentemente appariva diverso e contrastante, nel nuovo e più approfondito livello di percezione si tramuta in un unico mondo di *pošlost'* [volgarità] terrena, oggetto dell'ironia romantica. L'ironia nega il valore e la realtà, e conferma la miseria e l'illusorietà di tutto quello che appariva come 'alto'. La sua funzione principale è quindi di livellare i due mondi della *pièce*, e il suo campo di azione primario è la versione 'occidentale', precedentemente fulcro di tutto ciò che è 'alto'. Ora, a differenza di quanto avviene al livello precedente di percezione, lo sfondo passivo diventa ciò che separa i 'mondi' del dramma, mentre in primo piano emergono le ripetizioni diverse, i parallelismi e gli isomorfismi nel testo di

¹¹ Nel sottotesto del dramma di Sologub evidentemente rientra anche la familiarità genetica dei nomi Žean – Žeanna e Ivan (Ioann), e il gioco fonico Ioann – Anna. Tuttavia, nella versione 'russa' questa potenziale somiglianza è assente.

¹² È possibile che, sebbene questo pensiero richieda ulteriori verifiche, nel 'passaggio' dalla *kartina mira* romantica e tradizionalmente verticale a una opposizione di colonne destra / sinistra, non sia un caso che la 'sinistra' sia associata al soggetto 'russo' e quella 'destra' al soggetto 'occidentale'.

entrambe le varianti.

Così emerge che nella rappresentazione del mondo 'occidentale' si incuneano piccole caratteristiche ironiche, non immediatamente evidenti, che 'corrodono' la sensazione di poeticità (per esempio il racconto di Žean sul monaco virtuoso che per la sua educazione "non risparmiava il lavoro e la verga"). La cosa più importante, tuttavia, è che la differenza stessa tra il 'rozzo' e l' 'aggraziato' acquisisce un significato inedito. Per quanto le scene della separazione di Van'ka / Žean dalle amanti siano diverse tra loro:

<p>Van'ka [alla Moretta]: Vattene prima di buscarle [...] Sparisci, seccatrice! Levati di torno, canaglia! (p. 15)</p>	<p>Žean: [a Rajmonda]: Va' a casa, tornatene nella tua stanza [...] Rajmonda, non mi va di baciarti [...] Rajmonda, stanotte non posso venire.</p>
---	---

il loro senso è il medesimo. La versione 'russa' e la versione 'occidentale' sono come in precedenza contrastanti, ma ora osserviamo che queste sono 'espressioni contrastanti dello stesso contenuto'. L'opposizione 'breve / prolisso' viene vista sotto un'altra luce. Il mondo che viene rappresentato dettagliatamente è di norma il mondo degli eufemismi, delle parafrasi elaborate, delle sottili allusioni e dei silenzi eloquenti:

<p>Moretta (rivolta al principe): [...] La tua principessina non è sincera, la tua principessina non è fedele! Fa l'innamorata col tuo dispensiere Van'ka. Principe: [...] Menti, sciocca (la scalcia via: la Moretta ruzzola via). (p. 24)</p>	<p>Rajmonda (rivolta al Conte): [...] Perché ha messo gli occhi su una nobile dama? Conte: Inebriarsi della bellezza di una dama non è vietato ai paggi. Rajmonda: Non si inebria solamente, lui ne gode! Conte (irato): E chi sarebbe la dama? Raimonda: Egregio Conte, come posso dirvelo [taccio]. Il conte fa un gesto e Raimonda esce).</p>
---	---

La contrapposizione di questi episodi (e di molti altri) porta ad almeno tre interpretazioni: 1) la rozzezza della versione 'russa' è in opposizione con la cultura del mondo 'occidentale' che si presenta come più pregevole; 2) la schiettezza e la sincerità (la

corrispondenza tra il contenuto rozzo della vita e la forma della sua espressione) del mondo popolare-farsesco 'russo' mettono in luce l'artificioso, l'aspetto forzatamente affettato del mondo 'occidentale', dove l'espressione nasconde il contenuto e riabilita (in un certo senso) quello 'russo'; 3) entrambe le varianti rappresentano lo stesso concetto in una 'veste' differente. La posizione dell'autore consente di mutare il contenuto e l'espressione del testo, gioca con le caratteristiche valutative ecc., cioè dà un aspetto romantico-ironico del dramma.

Talvolta il mondo 'russo' appare più persino gradevole di quello 'occidentale' (l'ottavo quadro, in cui viene introdotto il motivo dell'invidia dei paggi nei confronti di Žean entrato nelle grazie del conte, non ha un corrispettivo nella storia del dispensiere Van'ka; l'undicesimo quadro, in cui la compassione dei boia che conducono Van'ka al patibolo viene espressa con l'intonazione lirica di una canzone, mentre la compassione dei servi per Žean e la contessa vengono percepiti in modo canzonatorio ecc.). Tuttavia, questo 'nuovo' rapporto tra i due mondi viene introdotto nella *pièce* al solo scopo di sottolineare la piena libertà dell'autore nella sua valutazione. Il contrasto tra le due versioni risulta immaginario e tutte le valutazioni insensate.

L'azione distruttiva dell'ironia romantica non si limita a questo: distrugge non solo il valore di quello che viene rappresentato, ma anche tutti i suoi possibili 'legami' con la realtà. Così quella fermezza di convinzioni che emerge nel livello precedente di percezione, cioè che i soggetti del dramma corrispondano all'epoca della Russia degli Zar e alla corte medievale europea, viene istantaneamente rimossa dagli anacronismi storici. Nella figura del principe, della principessa, del dispensiere Van'ka è facile riconoscere la piccola borghesia contemporanea allo scrittore, già personaggi della prosa di Sologub, con i loro affanni quotidiani e i loro usi e costumi ("Il principe picchiò a lungo la principessa e divenne maddido di sudore [...] La principessa è distesa per terra e implora perdono" p. 31). La minore saturazione di anacronismi intenzionali nella versione 'occidentale' (si veda, tuttavia, la penetrazione nella lingua 'cortese' delle espressioni "Už, zaodno" [E intanto]

a pag. 12 e “nu, bros” [piantala] a pag. 19, ecc.) viene compensata dalla replica rivolta dalla Terza donnina allegra a Žean, il quale aveva timore di entrare nella trattoria (settimo quadro): “Resta pure solo, sprofonda nel tuo individualismo. Noi abbiamo un’allegra *sobornost’* [compagnia]” (p. 17). Questa replica non è solo una reazione di Sologub al superamento dell’individualismo, alla *sobornost’* e a simili questioni che avrebbero dilaniato il simbolismo negli anni successivi alla prima Rivoluzione russa e che avrebbero condotto alla sua crisi; né si limita a rappresentare un’identificazione parodica della *sobornost’* con il divertimento da trattoria. È anche l’indicazione di un raffronto degli episodi ‘occidentali’ col mondo dell’*intelligencija* russa dell’epoca. Le ‘duplici scene’ acquisiscono un’ulteriore definizione, evidentemente parodica: ‘il mondo del popolo / il mondo dell’*intelligencija*’.

Il filone delle allusioni rivolte al presente pare strappare al dramma il contatto con la ‘realtà storica’, e mantiene il suo rapporto con la realtà attuale. Ma anche questo si rivela essere un’illusione. Sologub dimostra *in toto* il meccanismo romantico-ironico di ‘distruzione del tempo’: la contemporaneità, messa alla pari con un quasi-passato stilizzato e ironico, risulta essere essa stessa un quasi-presente.

Nella *pièce*, la reazione a catena di distruzione ‘della realtà’ tocca anche quello che sembra essere il tema centrale del dramma, cioè il contrasto di due mondi nazionali e di due culture. Il mondo ‘europeo’ è un mondo tanto russo quanto quello della versione ‘russa’, si veda ad esempio l’episodio in cui il conte scherzosamente chiama il rispettabile maggiordomo “vecchiaccio della malora Agobard” e lo stesso Agobard, possessore della “saggezza popolare” la formula in questi termini “Non a caso i vecchi dicono: ‘Presto e bene non stanno assieme’” (p. 30)¹³. Per essere più precisi, si tratta dell’immagine russa della cultura europea così come viene formulata sia nella cultura ‘di massa’ (cfr. la traslitterazione dei nomi: Žean, Žeanna), che nelle goffe traduzioni (cfr. il racconto di Žean mentre viene portato al patibolo:

“Tremja upivšijsja glubokimi čašami...” [Ubriacatomi con tre bicchieri...] p. 29), ecc. La comicità viene aumentata dal fatto che la versione ‘occidentale’ sembra essere una qualche strana ‘traduzione dall’europeo’; il ‘colorito francese’ e la ‘cortigiana’ del testo vengono facilmente sostituiti per esempio dall’introduzione di cori ‘parodici’ (le donne della taverna / le allegre donnine, i servi / i paggi, ecc.), con un riferimento ironico di Sologub all’esortazione, fatta prima da Nietzsche e poi dai simbolisti, di guardare al dramma antico, alla riflessione sul ruolo del coro e dell’orchestra nella struttura del teatro del futuro, ai sogni di una “rappresentazione teatrale ecclesiale” ecc. La versione ‘occidentale’ è vicina specialmente alla cultura francese, ma il filone ‘francese’ del testo, in sostanza, è messo ironicamente in relazione alle stilizzazioni della cultura occidentale (gli elementi ‘occidentali’ nella cultura russa del secolo XVIII) nei simbolisti (da Andrej Belyj a Michail Kuzmin). L’ultimo colpo a una percezione ‘ingenua’ della *pièce* si verifica tramite lo smascheramento della sua natura di ‘testo nel testo’: così come Johann Tieck e Aleksandr Blok portavano sulla scena gli autori delle *pièce* per sottolineare il carattere artefatto dell’opera, Sologub già all’inizio avverte che nella sua *pièce* non viene riflessa la “vita”, ma viene trasposto il soggetto delle canzoni popolari sul dispensiere Van’ka. Ed è proprio nel popolare che Sologub cerca non il vero punto di vista sul mondo, ma i ‘testi’ e i ‘modi di parlare’.

Ne consegue che l’unica realtà della *pièce* è una giustapposizione del testo ‘russo’ stilizzato e del ‘testo europeo tradotto’ stilizzato (o una giustapposizione ironica e parodica delle interpretazioni delle culture russa e occidentale compiute dai simbolisti).

Acquisisce un nuovo significato anche la composizione grafica del testo. Adesso risulta essere solo una copia ironica della duplicità del mondo: poiché il mondo ‘alto’ non è ‘alto’ e non è nemmeno reale, il dramma diventa la rappresentazione di una ‘moltiplicità di mondi’ relativa, dove tutto può pretendere di essere la realtà, ma nulla effettivamente lo è. Dinanzi a noi c’è il modello romantico-decadente dello ‘specchio delle ombre’ (cfr. i motivi dello ‘specchio’ in Zinaida Gippius, Andrej Belyj, Valerij Brjusov e il

¹³ Allo stesso tempo viene rimossa anche la percezione della lingua di questa versione come ‘alta’ (cfr. anche la comicità dello stile parlato dei personaggi, costruito secondo i canoni di quello scritto).

racconto di Sologub *Teni* [Ombre, 1896]): il piano di simmetria proietta il riflesso della versione 'russa' in quella 'occidentale' e viceversa, ma risulta impossibile distinguere quello che è 'reale' e 'originale' da quello che viene riflesso ed è quindi secondario. Il relativismo e l'ironia sono applicabili anche alla possibile definizione delle due versioni come 'originale' e 'traduzione' (il dramma viene stampato come un volume con testo a fronte!): il 'testo originale' (in base alla composizione grafica e alla posizione può essere solo la versione 'russa') non è l'originale della 'traduzione da lingua straniera' che si trova nella colonna di destra. La gerarchia viene disattesa anche qui.

È così oltre il variopinto "velo di Maya" è visibile l'Uno, che però si è rivelato essere non la 'vita terrena', ma solo il 'testo', cioè una stilizzazione.

Avremmo potuto concludere così la nostra analisi del dramma se la concezione del mondo di Sologub nella prima decade del Novecento fosse rimasta inalterata rispetto agli anni prerivoluzionari (cioè decadente-romantica), e non avesse subito durante la prima Rivoluzione russa l'influenza dei *mladšie simvolisty* a proposito della possibilità di ricreare la vita secondo le leggi della Bellezza (idea della 'dulcineizzazione' dell'esistenza).

Nella prima decade del Novecento Sologub non partecipa all'ebrezza 'dionisiaca' delle forze elementari della natura, delle passioni e della rivolta, che l'aveva investito in passato; ma il soffio della Fede nella possibilità di trasfigurazione nel mondo lascia un'impronta nella sua produzione. La posizione di Sologub è vicina all'identificazione della Bellezza con la cultura (così come per Andrej Belyj). La missione di 'trasformazione' viene affidata alla cultura e all'arte (come in *Tvorimaja Legenda* [La leggenda che si va creando]). Pertanto, ridurre la realtà rappresentata in *Van'ka il dispensiere e il paggio Žean* alla realtà dell'opera stessa in quanto testo non scredita il dramma. Al contrario. L'opera d'arte per il simbolista è un'analogia segreta con l'essenza del mondo, e il 'testo sul testo' di Sologub diviene un modello per il testo simbolista, un modello del simbolo.

La composizione grafica delle 'scene parallele' ac-

quisisce un'ulteriore interpretazione, indicata dallo stesso Sologub nella sua già citata prefazione: riproduce la struttura delle pubblicazioni filologiche (folcloristiche, testologiche, ecc.) che presentano varianti parallele di un testo¹⁴.

La struttura delle 'scene duplici' chiarisce il suo senso definitivo. Quello che 'distingue' i testi della colonna di sinistra dalla colonna di destra: il 'quotidiano' (per quanto stilizzato), il 'nazionale', il 'sociale', lo stilistico, della fabula ecc., sono solo delle varianti di una certa invarianza, 'l'abito dell'Uno'. Le 'Varianti dell'Uno' sono la vita terrena nella molteplicità dei suoi eventi, e il 'primo piano' del simbolo che scopre questa molteplicità.

Quello che i due soggetti hanno in comune, e che rappresenta la loro invarianza, è l'essenza simbolica del testo, lo strato profondo del significato del simbolo. Quando l'ironia romantica spoglia della 'veste' esterna il simbolo, nella profondità dei due soggetti isomorfi viene messo in evidenza il loro nucleo simbolico unitario: il 'mito principale' del simbolismo russo¹⁵, il mito delle incarnazioni terrene della Bellezza. Le composizioni simmetriche / asimmetriche che si attualizzano in maniera diversa su tutti i livelli del testo ne fondono tutti i filoni in una struttura unitaria, il 'modello' di simbolo di Sologub.

Che significato assume la costruzione globale del dramma in quanto modello di simbolo? Già dagli esordi dei *mladšie simvolisty* nella scena letteraria erano emerse due tendenze nella costruzione dell'opera simbolista, ed entrambe rientravano nel concetto solov'eviano del simbolo come segno della realtà trascendente.

Per il Blok dei primi anni la 'veste' esterna del simbolo (la 'prima', quella legata alla sfera sensoriale, connessa alla sfera della realtà terrena del suo significato) non è casuale. Essa emerge come risul-

¹⁴ La menzione alle "47 varianti" della canzone come origine del dramma ha probabilmente un significato ironico che parodia lo stile e l'impostazione accademici. Nella prefazione viene presentata l'immagine dell'*intelligent* russo, lo studioso specialista di arte popolare. Non è invece parodica la concezione del simbolo, che deve molto ai concetti del testo e delle sue varianti tipici della filologia del XIX – inizio XX secolo.

¹⁵ Cfr. N. Pustygina, *K izučeniju èvoljucii russkogo simvolizma*, in *Tezisy I Vsesojuznoj (III) konferencii "Tvorčestvo A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka"*, Tartu 1975, p. 144.

tato di un particolare tipo di relazione (somiglianza simbolica) tra l'essenza mistica di quello che viene rappresentato e lo strato semantico profondo e mistico del simbolo. I suoi principali attributi sono riflessi precisamente nelle sue realizzazioni terrene (o almeno possono essere percepiti solo in questa maniera dall'artista). L'essenza espressa nei segni 'vitali' è alta, complessa e poetica. Il mondo dell'Uno è massimamente poliedrico e sfaccettato. Le incarnazioni terrene della *Duša mira* [Anima del mondo] sono splendide e infinite. L'artista simbolista è un Testimone attento e innamorato di tutti i segni visibili e udibili dell'incarnazione terrestre della mistica Bellezza.

Per Belyj tutto ciò che è 'esterno' al mondo è solo un'apparenza che nasconde l'essenza mistica e simbolica dell'essere. Il collegamento tra qualsivoglia involucro terrestre, cioè le 'maschere', e l'essenza è casuale (sebbene non sia affatto casuale la presenza stessa della 'maschera' e la molteplicità della vita). Le relazioni tra sacralità e profanità dei significati del segno rendono questa casualità il carattere convenzionale dei 'primi piani' del simbolo. La varietà e la sfaccettatura degli eventi sono un segno del mondo materiale che nasconde la sua essenza. Quindi i 'primi' strati di significato del simbolo vengono mantenuti dall'artista-simbolista esclusivamente con l'intento di mostrare l'illusorietà del mondo: sono inevitabilmente ironici e, al tentativo di penetrare nel significato trascendente del simbolo, scompaiono. Il mondo in apparenza molteplice è effettivamente unico. Il compito del simbolista è l'eliminazione delle 'maschere', illusioni della sfaccettatura del mondo. L'artista-simbolista, secondo Belyj, conduce dal regno delle molteplici ombre terrestri nel mondo dell'Essenza (anche se, così come è avvenuto per il Belyj del primo decennio del Novecento, questa essenza risulta essere una "unità vacua").

Verso la fine del primo decennio del Novecento la concezione iniziale del simbolo si realizzava sia nell'opera di Blok, che aveva attraversato un periodo di 'antitesi scettica', sia in qualche misura in Vjačeslav Ivanov (con il suo interesse per gli aspetti nazionali e culturali, diverse manifestazioni dell'*Anima*

Mundi). Essa aveva subito l'influsso del realismo e, parzialmente incarnatasi in un 'nuovo realismo' piuttosto modesto, aveva condotto, di conseguenza, a quel tipo particolare di simbolismo storico che ha dato vita a *Vozmezdie* [La nemesi] e a *Dvenadcat'* [I dodici], all'opera di Michail Bulgakov e un'altra serie di rilevanti fenomeni letterari degli anni Venti e Trenta del Novecento.

La seconda linea ha condotto all'espressionismo, per il quale l'unica cosa davvero reale è l'unità dei pensieri dell'autore, mentre il quasi-reale consiste nella sua 'veste' grottescamente convenzionale¹⁶. La posizione di Sologub alla fine della prima decade del Novecento è particolare. La sua costante "lotta contro il mondo" (*miroborčestvo*) è connessa alla consapevolezza del fatto che ciò che è terreno è una serie infinita di miraggi. Ma in Sologub questa percezione del mondo simbolista (e romantica) assume uno stretto legame con la satira realistica del XIX secolo (di Michail Saltykov-Ščedrin, e in particolar modo di Anton Čechov), in quanto l'autore non riconosce gli 'altri mondi' come una realtà trascendente superiore; a suo avviso, inoltre, il contrasto tra il reale e l'immaginario è un abisso tra il dato storico e il mondo terrestre desiderato, tra la bruttezza rappresentata dal filisteismo e la bellezza rappresentata dalla trasfigurazione ("I vsë navek složilos' / ne tak, kak ja choču" [Eternamente niente va / come voglio che vada]).

La semantica e la costruzione del simbolo per il tardo Sologub sono generati dalla sensazione della mancanza di 'altri mondi'¹⁷ extra-materiali, quindi nel simbolo quello che viene rappresentato e la

¹⁶ Il concetto stesso non deve essere necessariamente compreso come il risultato di una rappresentazione oggettiva o soggettivo-idealistica: esso può essere presentato in veste di idee storico-materialistiche (Majakovskij). È cruciale solo che l'Unità venga rappresentata dalla posizione dell'autore, mentre la molteplicità empirica del mondo reale dell'opera venga aperta dalla lingua della rappresentazione.

¹⁷ In realtà questo è corretto per tutta l'opera di Sologub: si pensi alla sua negazione del "kumir [...] na nebesach" [idolo [...] nei cieli], alla sua mancanza di fede nell'incarnazione terrena della Bellezza mistica, all'apoteosi della morte come "nullità della vita" e all'utopia filosofica di Nikolaj Fëdorov sulla trasformazione della materia terrena nella "Terra di Ojle". Tuttavia, evidentemente, solo tra la fine degli anni Novanta dell'Ottocento e l'inizio degli anni Dieci del Novecento, Sologub ha rivalutato il suo punto di vista e ha dismesso la 'trascendenza'.

rappresentazione stessa hanno la stessa natura, e, avendo la stessa natura, sono i significati 'primi' (storico-quotidiani) e profondi (cioè dischiudono l'unità panstorica dell'essere terrestre) del simbolo. Se per Blok, Belyj, Ivanov ciò che è terreno è simbolo della trascendenza, per Sologub l'immagine mistica dei 'seguaci' di Solov'ëv è un segno terreno.

Tuttavia, nonostante tutte le connessioni esistenti tra Sologub e il realismo grottesco del XIX secolo, la sua visione del mondo è profondamente simbolista: non di un simbolismo 'decadente', 'psicologico', ma di un simbolismo che presuppone una percezione artistica del mondo esterno *a realia ad realiora*. Il mondo oggettivo per lui è prima di tutto un 'fenomeno estetico' che possiede una struttura simbolica e che viene adeguatamente rappresentato nei simboli. La cognizione del simbolo può essere solo irrazionale ed estetica, non logica; quello che viene 'taciuto' simbolicamente è più vicino all'essere di quanto non lo sia la descrizione 'diretta' (e sta proprio in questo il ruolo del filone 'prelinguistico' della *pièce*).

Così come i 'seguaci' di Solov'ëv, Sologub è convinto che la struttura stessa del simbolo riproduca il mondo extra-testuale nella sua interezza, con la sua struttura a più livelli e la misteriosa e irrazionale complessità, con i suoi contrasti tra l'infinito, la caotica illusorietà degli eventi e l'essenza unitaria profonda. Così come i *mladšie simvolisty*, anche Sologub reputa questa natura non solo bellissima (la 'Bellezza'), ma anche potenzialmente realizzabile nella storia (utopismo estetico dei 'seguaci' di Solov'ëv) — seppur non effettivamente realizzata (conflitto tra il mondo 'visibile' e quello 'nascosto'). Sologub è vicino alle Idee teurgiche di Belyj, secondo il quale la trasfigurazione del mondo è raggiungibile solo tramite l'arte, tramite la forza dell'artista-creatore.

Per questo il simbolo in Sologub è una struttura eterogenea. Il suo primo significato (come in Blok) è legato all'attenzione per una rappresentazione sfaccettata della quotidianità, della psicologia ecc., ma sottende sempre una sfumatura valutativa (come in Belyj). Il Sologub simbolista costruisce i 'primi piani' del testo sia come uno 'scrittore di costume' che come un romantico-ironico (sebbene in *Van'ka il dispensiere* il primo piano sia convenzionale in

quanto stilizzato, com'è stato dimostrato è possibile anche percepirlo in modo immanente, slegato dalla componente romantico-ironica).

Tuttavia, in questa rappresentazione 'a specchio' l'Essenza unitaria universale della vita non viene resa in modo manifesto (cfr. le ultime teorie scientifiche sulla differenza delle descrizioni a livello dell'osservazione e a livello dei costrutti): si presta unicamente alla rappresentazione simbolica con la lingua del simbolo. Ed essendo questa rappresentazione 'simile al simbolo', lo studio della stessa diviene 'un'arte sull'arte', 'un testo sul testo', una stilizzazione, 'metaletteratura'. L'arte simbolica più prossima all'Uno è la transustanziazione della 'vita rozza' nella 'bellissima leggenda' dell'armonia terrestre. L'autore è il fautore di questa nuova 'vita nella bellezza' e della trasformazione del mondo. Nel dramma, questo principio è rappresentato dal tema della bellezza e dell'amore — tema applicabile sia al primo che agli altri piani di percezione — e dal soggetto con il suo finale certamente lieto, seppur ironico.

Dinanzi a noi abbiamo un tentativo interessante di creare un simbolo 'realistico' (nel senso di contrapposto al soggettivismo del decadentismo e al misticismo dei 'seguaci' di Solov'ëv) che assorbe sia la gnoseologia simbolistica che l'utopismo estetico. Il declino artistico degli anni Dieci e Venti del Novecento ha interrotto lo sviluppo dell'originale percezione del mondo e dell'opera di Fëdor Sologub.

www.esamizdat.it ◇ Z. Minc, *Il problema del 'simbolismo dei simbolisti'* (La pièce di Fëdor Sologub *Van'ka il dispensiere* e il paggio Žean. Traduzione dal russo di A. Mezzina (ed. or: Idem, *K probleme "simvolizma simvolistov" (p'esa F. Sologuba "Van'ka Ključnik i paž Žean")*, "Trudy po znakovym sistemam", 1987, XXI, pp. 104-118) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 415-426.

◇ **Z. Minc, *The ‘symbolism of the symbolist’. Van’ka Ključnik i paž Žean by F. Sologub*** ◇
Translated by Anna Mezzina

Abstract

Italian translation of *K probleme ‘simvolizma simvolistov’ (p’esa F. Sologuba Van’ka Ključnik i paž Žean)* by Zara Minc.

Keywords

Fedor Sologub, Pièce, Van’ka Ključnik i paž Žean, Symmetry.

Author

Zara Minc (1927-1990) was one of the most prominent scholars dealing with Russian symbolism. A member of the Tartu-Moscow Semiotic School, she worked at the University of Tartu and wrote several seminal essays, focusing especially on the poet Aleksandr Blok. Some of her most important essays were collected in three posthumous volumes (*Blok i rusckij simvolizm*, Sankt-Peterburg 1999-2004).

Translator

Anna Mezzina is a second-year Ph.D. student at the University of Bari Aldo Moro. She holds a master’s degree in Philology from Tver State University. Her doctoral research focuses on the life and work of Aleksandr Tinjakov, a minor symbolist poet of the Russian “Silver Age”.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Anna Mezzina