

Nello spazio di senso di *La baracca dei saltimbanchi*

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 375-382 ◇

IL CARATTERE ‘aperto’ dell’opera d’arte, ossia la sua capacità di entrare in contatto con altri testi, conduce frequentemente alla creazione di insiemi inconsueti di testi che differiscono, per esempio, da quelle aggregazioni usuali come il ‘ciclo poetico’, ‘l’opera dello scrittore’, il ‘simbolismo europeo’ ecc. Per questi gruppi di testi a volte non ci sono definizioni precise né nella lingua naturale, né nella metalingua scientifica. Nei lavori contemporanei di teoria del testo, comparativistica e teoria della letteratura si incontrano spesso i termini ‘intertexto’, ‘intertestualità’, ‘approccio intertestuale’, che comprendono una cerchia di eventi significativamente più ampia e di difficile definizione, rispetto a quella descritta nel presente articolo¹. In seguito affronteremo solo i testi d’arte e della ‘cultura artistica’ (opere che negli intenti sono orientate poeticamente l’una verso l’altra)², nonché uno dei molti approcci possibili alla tipologia di intertestualità analizzata. Definiremo i testi che compongono l’intertexto ‘concatenati’, e il loro spazio di senso generale – ‘spazio di senso di testi concatenati’.

Le parti costitutive dei ‘testi concatenati’, di nor-

ma, sono funzionalmente asimmetriche: tra loro si evidenziano con facilità le opere che influenzano e sono influenzate, che citano e che vengono citate, ecc. Al contempo, nei gruppi che si vengono a costituire si può spesso distinguere il testo dominante, intorno al quale si forma uno ‘spazio di senso’ particolare. Il testo dominante ‘cattura’ (non solo nel momento della sua creazione, ma anche durante il *processo di ricezione culturale*) i testi precedenti e diffonde la sua influenza su quelli successivi. In questo caso, nello spazio semantico dei testi concatenati possono essere messi in evidenza sia lo spazio di senso ‘interiore’ che quello ‘esteriore’ del testo dominante (sebbene, beninteso, i ‘testi concatenati’ possano essere anche policentrici e indagati *non* dalla posizione del testo dominante).

All’epoca del simbolismo, il diffuso orientamento del testo artistico verso altri testi della cultura genera sistemi particolarmente complessi di intersezione di ‘spazi semantici’ tra le più diverse opere. Dalla fine del XIX – inizio del XX secolo questo processo si accompagna a un’autoriflessione artistica e critica (per esempio vengono generate la concezione del simbolismo quale sintesi di tutte le tendenze della cultura mondiale precedente e l’idea di ‘sintesi delle arti’), e in tale forma esso diventa particolarmente rilevante.

In seguito saranno delineati alcuni testi, per questa o quella ragione ‘concatenati’ con il dramma lirico di Blok *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi, 1906]. L’analisi non si pone il compito di elencarli in maniera completa. Vorrei solo riportare alcuni esempi di ‘concatenazioni’ che non hanno attirato l’attenzione degli storici letterari dell’inizio del Novecento.

Gli studiosi dell’opera di Blok hanno più volte rivolto l’attenzione al legame fra il dramma lirico *La*

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

¹ Per una panoramica sui problemi dell’intertexto e dell’intertestualità cfr. P. Torop, *Problema inteksta*, in *Tekst v tekste*, “Trudy po znakovym sistemam”, 1981, XIV (“Učën. zap. Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta”, 567).

² Si veda il concetto analogo di ‘dialogo fra testi’ nei lavori di V. Toporov, R. Timenčik e altri. Come nei casi di ‘dialogo (più precisamente di polilogo) fra testi’, qui saranno presi in esame insiemi più grandi di opere (ci distanzieremo quindi dall’analisi per coppie, che domina nella comparativistica: ‘prototesto-testo’, ‘testo-metatesto’ ecc.). Essenziale è che i testi che compongono gli intertesti di nostra pertinenza modificano continuamente la propria funzione, comparando ora come proto-, ora come metatesti. Al tempo stesso l’esame del ‘dialogo fra testi’ sottolinea la relativa uguaglianza delle parti costitutive dell’intertexto. In seguito metteremo in rilievo un’altra particolarità delle aggregazioni testuali, il carattere gerarchico dei ‘testi concatenati’.

baracca dei saltimbanchi e la lirica di Blok contemporanea (*Balagan* [Il baraccone, 1906], *Balagančik* [Il piccolo baraccone, 1905] e le poesie correlate *Poët* [Il poeta, 1905], *U morja* [Vicino al mare, 1905] e alcune altre) o precedente (*Svet v okoške šatalsja...* [Barcollava la luce a una finestra, 1902], *Javilsja on na strojnom bale...* [Egli comparve all'armonioso ballo, 1902], *Vse kričali u kruglych stolov...* [Tutti gridavano alle tavole rotonde, 1902], *Dvojniki* [Il doppio, 1903], ecc.)³.

Già nell'estate del 1902 lo stesso Blok scriveva che la "feroce arlecchinata" era un fiotto della propria poesia⁴. In seguito anticipò le origini dell'arlecchinata agli anni dell'adolescenza: "Circa a quindici anni comparvero [...] gli attacchi di disperazione e ironia, che trovarono uno sbocco molti anni dopo nel mio primo esperimento drammaturgico (*Balagančik*, scene liriche)"⁵. Ma, evidentemente, le origini dell'arlecchinata di Blok risalgono a impressioni ancor più precoci, infantili. Un memorialista scrive che da ginnasiale Blok "a casa, sotto l'albero di Natale, con addosso il costume di Pierrot [...] si esibiva agli ospiti in giochi di prestigio e leggeva versi francesi"⁶.

Difficile dire quanto fu premeditata la scelta del costume di Pierrot, ma la trama del triangolo 'Arlecchino-Colombina-Pierrot' era sicuramente nota a Blok e, probabilmente, non per la lettura (o i racconti) di alcune esecuzioni classiche delle 'arlecchinata', ma per le rappresentazioni del carrozzone dei saltimbanchi, che ogni anno si tenevano diffusamente a Pietroburgo durante i cortei della Settimana grassa negli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento⁷.

³ Cfr. P. Gromov, *Geroj i vremja*, Leningrad 1961, p. 431.

⁴ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, VIII, Moskva-Leningrad 1963, p. 46.

⁵ Ivi, VII, p. 13.

⁶ G. Blok, *Iz semejnyh vospominanij*, in *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, I, a cura di V. Orlov, Moskva 1980, pp. 106-107. Il ricordo appartiene al noto traduttore M. Lozinskij, lontano parente di Blok.

⁷ A queste rappresentazioni spesso venivano condotti i bambini. Al *balagan* Blok aveva la possibilità di assistere di persona, ma poteva apprendere le trame delle 'arlecchinata' Pietroburghesi anche dai racconti dei coetanei o degli adulti. Le rappresentazioni del *balagan* e i 'cortei sui carrozzoni' venivano organizzati nel centro di Pietroburgo, all'inizio di fronte al Palazzo d'Inverno, nella piazza dell'Ammiraglio (1827-1872), e più tardi (1873-1897) a Caricynij lug (al Campo di Marte). In seguito, su ordine del sindaco di San Pietroburgo i cor-

Ecco che cosa scrive Aleksandr Benua nel libro *Moi vospominanija* [I miei ricordi] sullo "spettacolo", che nel 1874⁸, "gli era capitato [...] di vedere in uno dei più grandi teatri di legno, più precisamente al teatro Egarev, nel quale si continuavano a mettere in scena le arlecchinate secondo la tradizione antica [...]. Questo mio primo incontro con il teatro in qualche modo mi illuminò" (I-III, 293). Benua riassume la trama dell'opera. Nel corso della rappresentazione Arlecchino e Pierrot si azzuffano ferocemente (I-III, 294); si confronti con la poesia *Il doppio* di Blok:

Nel trastullo mortale, noi due Arlecchini –
Giovane e vecchio, ci stringemmo, ci abbracciammo...⁹

In seguito "Pierrot uccide Arlecchino" (I-III, 294). Cfr. "la morte" e "la resurrezione" di Pierrot, di Colombina e dei "mistici" in *La baracca dei saltimbanchi*, un chiaro tratto della poetica delle rappresentazioni del *balagan*. Arlecchino "posa una mano sulla spalla di Pierrot. Pierrot cade supino e giace immoto nel bianco camicione", i mistici "penzolano inerti sulle sedie. [...] D'improvviso Pierrot balza in piedi e corre via"; mentre Arlecchino porta lontano Colombina, l'"amica cade bocconi"¹⁰ e muore.

Nel finale di *La baracca dei saltimbanchi* compare la morte, "A mano a mano che [Pierrot] s'avvi-

te furono trasferiti al Preobraženskij plac (per la Settimana santa del 1897) e Semënovskij plac (1898 – inizio del XX secolo), dopo di che tramontarono e qualche anno più tardi furono interrotti. Negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza di Blok, le rappresentazioni del *balagan* erano dunque ancora molto popolari. Avevano luogo durante due settimane (la Settimana grassa e la Settimana santa), contemporaneamente in diversi teatri-*balagan* di legno. Cfr. *Russkie narodnye guljan'ja pod rasskazom A.Ja. Alekseeva-Jakovleva v zapisi i obrabotke Evg. Kuznecova*, Moskva-Leningrad 1948; i chiarimenti sulla topografia dei cortei sono stati condotti sul manoscritto dell'articolo: A. Konečnyj, *Peterburgskie guljan'ja na balaganach*, gentilmente concessomi dall'autore [Z.M.].

⁸ I commentatori ritengono che Benua unisca una serie di impressioni infantili suscitate dalle rappresentazioni più tarde (si veda A. Benua, *Moi vospominanija*, IV-V, Moskva 1980, p. 646. In seguito nel testo si danno i riferimenti in questo modo: i numeri romani indicano i volumi, i numeri arabi le pagine). Il testo dei ricordi sui *balagan* della Settimana grassa in *Moi vospominanija* è affine a A. Benua, *Maslenica (vospominanija)*, "Reč", 01.02.1917, nonché alla variante ampliata del citato articolo A. Benua, *Predislovie*, in A. Lejfert, *Balagany*, Petrograd 1922, pp. 5-20. I richiami a *La baracca dei saltimbanchi* di Blok in questi articoli sono comunque minori che in *Moi vospominanija*.

⁹ "В смертном весельи — мы два Арлекина — / Юный и старый — сплелись, обнялись!..", cfr. A. Blok, *Sobranie*, op. cit., I, p. 288.

¹⁰ A. Blok, *Drammi lirici*, trad. it. di S. Leone – S. Pescatori, Torino 1977, p. 11, 13 [N.d.T.].

cina, i lineamenti di lei *cominciano a ravvivarsi*¹¹, è Colombina, che però in seguito di nuovo sparisce.

Nella rappresentazione vista da Benua Pierrot “sul posto fa a pezzi il compagno defunto, come se giocasse a birilli con la testa, con le gambe e le braccia (mi sconcerta il perché non scorra il sangue)” (I-III, 294-295). Si confronti la poesia *Il piccolo baraccone*: “Io perdo sangue-succo di mirtillo”¹² in entrambi i casi la ‘non conformità al reale’ degli avvenimenti turba la percezione infantile (di Benua-bambino nei *Miei ricordi*, degli eroi-bambini in *Il piccolo baraccone*), che però non viene compromessa.

In seguito “Arlecchino rianimatosi [...] *vola dalla finestra aperta*” (I-III, 295). Si confronti la famosa scena in *La baracca dei saltimbanchi*: Arlecchino, che desidera uscire dal mondo teatrale-convenzionale ed entrare nel mondo autentico, dove “la primavera aleggia nel cielo”, “salta dalla finestra [...] La carta si squarcia. Arlecchino vola nel vuoto a gambe levate”¹³.

Nel terzo atto dello spettacolo del Teatro Egarev “Arlecchino e Colombina accompagnano i propri inseguitori né più, né meno che *all’inferno*, rischiato dalla luce rossa dei bengala [...]. Sembra che la morte incomba su tutto [...], ma [...] è stato solo lo scherzo di una fata” (I-III). Si confronti la poesia *Il piccolo baraccone*:

Osserva laggiù: *da sinistra*
si appressa un corteo di fiammelle...
 Vedi le fiaccole? Ne scorgi il fumo?
 [...]
*Questa è la schiera infernale...*¹⁴

Anche in Blok ciò che viene raffigurato si rivela uno ‘scherzo’, una rappresentazione da *balagan*.

L’arlecchinata-pantomima al Teatro Egarev non era l’unica fra le arlecchinate del *balagan* a Pietroburgo. Da bambino, Aleksandr Benua aveva visto la medesima rappresentazione con attori parlanti al *balagan* di Wilhelm Berg (cfr. I-III, 296). In questo spettacolo “la risata amichevole veniva provocata

dalle dame-burattini, che danzavano in maniera esilarante, e quando cadevano risultavano internamente cave” (I-III, 296). Nel dramma *La baracca dei saltimbanchi* “la fidanzata cade nella neve”, e si rivela di cartone:

Intorno alla mia *amica di cartone* –
 Egli suonava ed alto saltava,
 [...]
 [...] io e te piangeremo,
 Per la tua *fidanzata di cartone*¹⁵.

E, infine, in quello stesso teatro “tende gigantesche erano sistemate a guisa di *diavoli* seduti carponi”, le cui “*zampe avvolgevano i nemici* di Arlecchino” (I-III, 296); cfr. nella poesia *Il piccolo baraccone* “*Un orrido diavolo agguanta un ometto*”¹⁶. Questa scena avviene “al suono della musica ‘infernale’” (I-III, 296).

Le ultime parole sono una citazione diretta della poesia *Il piccolo baraccone*, già più volte menzionata: “E risuona una musica infernale”¹⁷.

Rispetto ai paralleli menzionati sorge spontanea una domanda: Benua non interpreta forse le proprie impressioni infantili sotto l’influenza della lirica e del dramma di Blok? Evidentemente è così, sebbene il grado di queste influenze non sia chiaro. Tuttavia, il carattere complessivo dei ricordi dell’artista – la memoria precisa dei dettagli degli oggetti e delle figure d’arte (le loro caratteristiche cromatiche, sonore, spaziali ecc.) e degli episodi (della vita o dei testi artistici) – ci persuade che tale discorso può riguardare solo una sua particolare selezione di fatti che vengono esposti nella ‘lingua di Blok’, ma non l’invenzione di scene mancanti nelle arlecchinate. Queste immagini, senza dubbio, erano presenti nelle arlecchinate dei *balagan* del periodo in cui Benua e Blok erano bambini¹⁸.

¹⁵ Idem, *Drammi*, op. cit., p. 13 [N.d.T.].

¹⁶ Idem, *Poesie*, op. cit., p. 55 [N.d.T.].

¹⁷ Ibidem [N.d.T.].

¹⁸ Tra gli spettacoli del *balagan* le arlecchinate avevano un ruolo primario. Già nel 1831 F. Bulgarin scriveva su “*Severnaja pčela*” del 17 febbraio (n. 38, citato in *Russkie narodnye guljan’ja*, op. cit. p. 9) a proposito di “Colombina, eroina abile della pantomima”. La “pantomima italiana, l’arlecchinata” (Ivi, p. 12) dominò nel repertorio nel corso di vari decenni, sebbene venisse gradualmente lasciata in ombra da stilizzazioni nello spirito nazionale e da messe in scena dei classici russi. Egarev, Legat e Berg misero in scena arlecchinate

¹¹ Ivi, p. 18 [N.d.T.].

¹² Idem, *Poesie*, trad. it. di A. M. Ripellino, Milano 2016, p. 55 [N.d.T.].

¹³ Idem, *Drammi*, op. cit., p. 17 [N.d.T.].

¹⁴ Idem, *Poesie*, op. cit., p. 55 [N.d.T.].

La ‘concatenazione’ dei frammenti tratti dalle memorie di Benua con *La baracca dei saltimbanchi* risulta, in questo modo, pluriplanale. Essa si fonda anche sul fatto che entrambi i testi risalgono alla comune sfera di impressioni culturali infantili, nonché sul fatto che per Benua *La baracca dei saltimbanchi* è una lingua che codifica e sistematizza i suoi primi ricordi dei *balagan* pietroburghesi, mentre i *Ricordi* sono una particolare metadescrizione del dramma lirico di Blok, di cui mettono in luce la genesi.

Le immagini delle arlecchinate sono messe in risalto nella lirica di Blok degli anni 1902-1904, nelle opere che in seguito il poeta riporta alle sezioni V-VI di *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi sulla Bellissima Dama, 1901-1902] e al ciclo *Rasput'ja* [Crocicchi, 1902-1904]. Le fonti biografiche di queste immagini ci riportano alle impressioni suscitate dai balli in maschera che Ljubov' Mendeleeva e Blok frequentavano nella casa dei Botkin, amici dei Mendeleev. Solitamente i versi-arlecchinata vengono studiati come una delle manifestazioni di quell'ironia che aveva distrutto l'utopia ‘solov'ëviana’ dell'eterno femminino nell'opera di Blok. Ma la ‘arlecchinata’ precede cronologicamente di molto le ‘delusioni della mistica’ e, al contrario, emerge al picco del *pathos* mistico dei *Versi sulla Bellissima Dama* come ironia romantica, inevitabile per qualsivoglia romanticismo rivolto alla realtà. Solo più tardi l'ironia acquista un carattere tragico (come in Heine), si contrappone alla fede (come è accaduto più volte all'inizio degli anni 1890 anche in Vladimir Solov'ëv) e, infine, allontana temporaneamente tutti i problemi dell'ideale mistico (oggettivo) alla periferia della coscienza poetica. La semantica e la funzione delle immagini della *commedia dell'arte* [in italiano nel testo – C.C.] sono dunque modificate nella sostanza: l'‘arlecchinata’, l'ironia, si interpretano nel 1906 come una forza di distruzione escatologica del mondo nel suo complesso (cfr. il finale di *La baracca dei saltimbanchi* con la dissoluzione del mondo-*balagan* di fronte agli spettatori), e, di conseguenza, a tale disgregazione

anche nella seconda metà del secolo. Nel libro di A. Lejfert (cfr. p. 46) sono riportati i programmi delle rappresentazioni del *balagan* degli anni 1889-1890; in essi le arlecchinate sono ricordate piuttosto spesso (cfr. p. 51, 57, 61 ecc.).

è facile attribuire un significato di escatologia rivoluzionaria (di rivolta, cfr. il finale di *Korol' na ploščadi* [Il re sulla piazza, 1906]). L'ampiezza dei significati delle immagini della *pièce* ha determinato la varietà della sua ricezione.

La baracca dei saltimbanchi, e in particolare la messa in scena di Mejerchol'd al teatro di Vera Komissarževskaja, furono eventi eccezionali nella storia della cultura russa. La loro influenza e il loro riflesso nei testi culturali più diversi sono moltissimi. Ne ricordiamo solo alcuni.

Come noto, il tradizionale ‘triangolo’ dell'arlecchinata aveva in *La baracca dei saltimbanchi* anche un sottotesto biografico, legato intricatamente ai rapporti fra Blok, Ljubov' Blok e Andrej Belyj. Belyj, che aveva aspramente attaccato *La baracca dei saltimbanchi* nei suoi articoli critici¹⁹, nella lirica del 1906 fa riferimento in modo meno univoco al sistema di immagini della *pièce* (nonché della lirica giovanile di Blok)²⁰. Nella poesia *Vakchanalija* [Baccanale] scritta a Monaco nel 1906, “Arlecchino” è un becchino che sotterra l'eroe lirico:

Armeggiando, trascinarono in casa
La bara sanguinolenta due arlecchini²¹.

Lo stesso nella poesia *Arlekinada* [Arlecchinata, 1906], che è dedicata agli “arlecchini contemporanei”:

Andavamo a seppellirlo
[...]
Un misero arlecchino –
Un vecchietto canuto, mezzo cieco, –
In una domanda caustica, muta
Di scatto alzò un volto rugoso

¹⁹ Cfr. A. Belyj, *Sinematograf*, “Vesy”, 1907, 7, (Il cinema “è un baraccone dei saltimbanchi nel senso più alto di questa parola” è contrapposto a “Balagan-čik”, alla sua ironia: “Tutti questi ‘ini’, sono, bisogna dirlo, qualcosa di beffardo e schifoso”); Idem, *Simvoličeskij teatr: po povodu “gastrolej Komissarževskoj”*, “Utro Rossii”, 28.09.1907, 16; e in particolare Idem, *Oblomki mirov. Blok Aleksandr. Liričeskije dramy* (rec.), “Vesy”, 1908, 5 (“Balagančik è una invocazione alla morte”, “i frammenti di mondi in rovina”, p. 66; “l'inutile cerimonia funebre del poeta alla sua anima, che ha gettato sé stessa e i propri idoli sull'altare [...] del vuoto”, p. 67 ecc.).

²⁰ Andrej Belyj era presente alla lettura di *La baracca dei saltimbanchi* a casa di Blok nella primavera del 1906 (cfr. V. Pjast, *Vospominanija o Bloke. Pis'ma Bloka*, Peterburg 1923, p. 35; Idem, *Poëma v nonach*, Moskva 1911, p. 11.

²¹ A. Belyj Andrej, *Stichotvorenija i poëmy*, Moskva-Leningrad 1966, p. 232.

Con incollato un naso di cartone²².

Ma sempre lì agli “arlecchini” si contrappone il profeta che risorge, il “defunto”:

[...] E si alzò il defunto,
[...]
“Voi pensavate che io fossi morto,
Voi pensavate? Sono di nuovo con voi.
Vi vengo incontro, maledicendo e minacciando
Con le mani morte.

Voi pensavate che io fossi uno scherzo?..
Prego che la pesante nube
A sette teste scagli il tuono
Sulla stirpe blasfema e maligna”²³.

Ma anche in questo profeta non è difficile scoprire... Arlecchino, ucciso, “rianimato”, e che “dileggia per vendetta con scherzi feroci i suoi nemici” (I-III, 295).

L'eroe lirico di queste poesie di Belyj non è l'ingenuo fortunello di *La baracca dei saltimbanchi*, che si mette nei pasticci, ma una figura polemica nei confronti di Blok, un Arlecchino tragico, che nasconde, sotto la maschera del pagliaccio, la sua essenza di profeta incompreso, cacciato, ma vendicativo. Questa figura è una variante di quelle immagini costitutive dell'Io lirico di Belyj, come il “Cristo-impostore follemente ridicolo” del primo periodo e la “maschera”, il “domino rosso” dell'opera più tarda (comprese le metadescrizioni di questa immagine in *Peterburg* [Pietroburgo], e in seguito nella prosa memorialistica)²⁴. È degno d'attenzione il fatto che una delle immagini più solide e caratteristiche dell'eroe lirico di Belyj del primo decennio del Novecento – il “domino” – si sia formata superando lo stadio di “Arlecchino”²⁵.

Nel 1911 Benua collaborò come artista-decoratore e co-autore al libretto *Petruška* di Igor' Stravinskij. Sul legame di *Petruška* con *La baracca dei saltimbanchi* è già stato scritto²⁶, ma è peculiare che questo legame sia stato notato dal Benua memorialista in maniera prevalentemente indiretta, attraverso il suo accostamento di *Petruška* e Arlecchino nell'infanzia: “*Petruška* non meno di Arlecchino è stato mio amico dall'infanzia”.

Nel teatro di *Petruška*,

come alle pantomime del *balagan*, tutto si riduce a infinite buffonate di un malandrino, che si concludono con un diavolo irsuto, che trascina la ‘simpatica canaglia’ all'inferno [cfr. la citazione sopra riportata, tratta dalla poesia *Il piccolo baraccone*, Z.M.]. [...] Ma mi ha affascinato ancora di più l'idea di rappresentare sulla scena teatrale la Settimana grassa, i cari *balagan*, questa grande consolazione della mia infanzia. (IV-V, 521)

Nell'interpretazione di *Petruška* in generale, Benua ritiene protagonista principale “la rappresentazione di tutto ciò che di spirituale e sofferente c'è nell'essere umano, ovvero il principio poetico”, ma “la sua dama, Colombina-ballerina, risulta la personificazione dell'eterno femminile” (IV-V, 522). Quest'ultima affermazione è già uno sbocco alle immagini di Blok.

Tanto più curiosa è la trasformazione della trama blokiana in Benua. Il suo *Petruška* viene associato, è evidente, a Pierrot, ma solo come principio “sofferente [...] e poetico” (sul piano della trama come innamorato respinto della Ballerina). Gli è estranea l'assenza di compromesso della tragicità blokiana: il suo eroe deve trionfare, anche se romanticamente, con un trionfo dell'anima liberata dal corpo mortale. Non sorprende che a *Petruška*, nel pieno spirito delle associazioni infantili di Benua, siano conferiti anche i tratti di Arlecchino: egli “*si lancia* con la testa dritto nella *finestra*”, mentre dopo la morte compare ai suoi nemici per vendicarsi di loro.

da *Mednyj vsadnik* [Il Cavaliere di bronzo] [...] a buon diritto avrebbe dovuto recare in epigrafe i versi di Blok noti a Belyj: “Io indossavo brandelli variopinti!”, Ivi, p. 48. Ha senso indagare il livello di ‘concatenazione’ di *Pietroburgo* con il dramma lirico di Blok. Approfitto dell'occasione per ringraziare N. Skvorcov per avermi indicato la recensione di Gidoni, che non era rientrata negli studi contemporanei su Blok.

²⁶ Cfr. per esempio: J. Slonimiskij, *K postanovke Petruški*, Leningrad 1933, p. 14; M. Druskin, *Igor' Stravinskij*, Leningrad 1979, p. 55 ecc.; J. Slonimskij – M. Druskin, *Petruška*, Leningrad 1935, p. 8.

²² Ivi, p. 233.

²³ Ivi, p. 234.

²⁴ La ‘concatenazione’ dell'opera critica e artistica di Belyj con *La baracca dei saltimbanchi* è caratterizzata, con ogni probabilità, anche da un'altra peculiarità: A. Fëdorov ipotizza che lo stesso dramma di Blok sia un riferimento polemico al frammento tratto dal mistero incompiuto di Andrej Belyj *Prišedšij* [Colui che è venuto], pubblicato nell'almanacco “*Severnye cvety na 1903 god*” (cfr. A. Fëdorov, *Al. Blok – dramaturg*, Leningrad 1980, pp. 57-61).

²⁵ È singolare che una serie di critici identificassero il “domino rosso” di Nikolaj Apollonovič Ableuchov con il costume di Arlecchino (cfr. A. Gidoni, *Omračennyj Petrograd*, “Apollon”, 1916, 9/10, p. 46). A. Gidoni ritiene che *Pietroburgo* sia colmo di citazioni sia da *La baracca dei saltimbanchi*, che dalla lirica di Blok, legata al tema del *balagan*: “Tutto il romanzo, che reca un'epigrafe tratta

Quanto è stato detto è curioso non solo per l'intreccio di sistemi artistici di testi lontani l'uno dall'altro, quali l'arlecchinata del *balagan*, il 'dramma lirico' simbolista, il balletto postsimbolista, la lirica di Belyj e Blok, *Peterburg* di Belyj e le memorie tarde di Benua. Non meno interessanti sono le differenze nella ricezione dell'arlecchinata da parte dei tre artisti.

Per Benua il protagonista preferito dell'arlecchinata è in assoluto Arlecchino. "Mi sono semplicemente innamorato del personaggio principale, di Arlecchino" (I-III, 293). Anche Belyj sceglie per sé il ruolo di Arlecchino 'presentato' in *La baracca dei saltimbanchi* di Blok, ma lo trasforma in un Arlecchino tragico e sofferente, in Arlecchino-Dioniso (cfr. il motivo della morte e della risurrezione) o, nello spirito delle identità simboliste, in 'Arlecchino-Cristo'. Invece Blok, che ha avvicinato l'eroe lirico della poesia del 1902-1903 ora ad Arlecchino, ora a Pierrot, in *La baracca dei saltimbanchi* fa diventare Pierrot il proprio eroe, mentre rende Arlecchino il suo doppio, l'antagonista. La scelta di un 'proprio' eroe simboleggia palesemente l'approccio 'estetico' al mondo di Benua, futuro *miriskusnik* [membro di *Mir iskusstva*], il neoromanticismo tragico e buffo di Andrej Belyj e l'avvicinamento del tardo Blok ai temi della sofferenza del mondo.

Questa differenza di approcci può essere interpretata anche in altro modo. Per Blok e Belyj le 'maschere' di Pierrot e Arlecchino sono maschere 'liriche', raffigurate dall' 'interno', dalla posizione di chi le indossa (per questo è noto anche ciò che sta "sotto la maschera"²⁷). Nella prosa artistica e memorialistica di Belyj ha luogo una trasformazione soltanto apparente del punto di vista sulla 'maschera'. Cambia la lingua della descrizione, la 'metodologia' (tanto importante per il postkantiano Belyj), ma l'oggetto della descrizione e il suo rapporto con quanto viene descritto sono gli stessi: si descrive l'Io dell'artista.

La posizione del *miriskusnik* Benua, autore del libretto e della messa in scena di *Petruška*, è vicina all'acmeismo: qui viene creato (stilizzato) un fatto d'arte *al di fuori dell'artista* ("i cari *balagan*" dell'infanzia del padre e della propria). Il carattere da

balagan del balletto di Stravinskij-Benua è affine alle messe in scena dello Starinnyj teatr o ad alcune linee delle ricerche registiche di Vsevolod Mejerchol'd negli anni Dieci.

Infine, è plausibile l'opinione per la quale oggetto della raffigurazione artistica diventa la stilizzazione stessa, in quanto tratto dell'arte di una determinata epoca o sua particolarità. Anche in questo caso sono possibili due approcci. Il primo è interiore: l'autore è lo stesso 'stilizzatore' che vive all'interno del 'mondo dell'arte'; si vedano ad esempio i drammi ironici di Fëdor Sologub *Van'ka Ključnik i paž Žean* [Van'ka il dispensiere e il paggio Jean, 1909], *Nočnye pljaski* [Danze notturne, 1909] ecc., nonché la posizione della giovane Achmatova, riflessa per esempio nella poesia *Vse my bražniki zdes', bludnicy...* [Qui siamo tutti puttane e libertini]. Il secondo approccio è esteriore: l'autore è separato dall' 'epoca della stilizzazione' (approssimativamente o nello spazio o nel tempo). Così è *Poëma bez geroja* [Poema senza eroe] di Achmatova.

Non a caso qui il mondo delle 'maschere' e della 'buffonata' non è il *balagan* (che ha sempre conservato nella letteratura russa il fascino del carattere 'popolare'), ma piuttosto il ballo in maschera (il mondo lermontoviano delle 'maschere' mondane)²⁸, simbolo di un'epoca straordinaria prossima alla fine.

È ancora più interessante che quanto viene raffigurato nella prima parte del poema, all'inizio della seconda parte venga connotato come l' "infernale arlecchinata del '13"²⁹. Le immagini dell' "arlecchinata" della lirica di Blok e del dramma *La baracca dei saltimbanchi* rivivono qui in maniera nuova. L'identificazione di uno dei volti dell'eroina con Colombina³⁰ e del suo innamorato respinto con "il dragone Pierrot"³¹ denota chiaramente il "famoso rivale"³² di Pierrot come Arlecchino. Ma al tempo stesso, come si è suggerito più volte, i pro-

²⁸ Lo stesso si riscontra nella lirica di Belyj degli anni in cui egli crea il motivo del 'domino'. Ma in Belyj si tratta, come appare chiaro da quanto è stato detto sopra, dell'immagine dell'Io lirico (punto di vista interiore) (la posizione 'primaria' e non la metadescrizione).

²⁹ A. Achmatova, *Poema senza eroe e altre poesie*, trad. it. di C. Riccio, Torino 1966, p. 103 [il corsivo è di Z.M.] [N.d.T.].

³⁰ "Agli uni sembra che sia Colombina", Ivi, p. 85 [N.d.T.].

³¹ Ivi, p. 91 [N.d.T.].

³² Ibidem [N.d.T.].

²⁷ A. Blok, *Sobranie*, op. cit., II, p. 236.

totipi di questi personaggi del poema sono Ol'ga Glebova-Sudejkinina, Vsevolod Knjazev, Aleksandr Blok. La linea 'Blok-Arlecchino' conduce al primissimo 'testo-arlecchinato' di Blok, la poesia *Barcolava la luce a una finestra*. In *Poema senza eroe* in parte si ricrea anche la situazione di questa poesia (cfr. i versi di Blok "[...] la luce a una finestra, / [...] bisbigliava all'ingresso / con l'oscurità un arlecchino"³³ e quelli di Achmatova "Da mezzanotte erra sotto le finestre, / su di lui implacabile è puntato / il raggio opaco del lampione all'angolo"³⁴). Ma in Achmatova Pierrot "passeggia sotto le finestre", e l'epilogo macchiato di sangue (che evidentemente ci riporta alle scene 'insanguinate' con Arlecchino nei *balagan* Pietroburghesi!) ancora una volta annulla l'autoidentificazione di Blok con Pierrot proposta in *La baracca dei saltimbanchi*, sottolineando la vittoria momentanea di 'Arlecchino' e la 'tragica colpa' fatale della gente dell' 'epoca in maschera'.

www.esamizdat.it ◇ Z. Minc, *Nello spazio di senso di La baracca dei saltimbanchi*. Traduzione dal russo di C. Criveller (ed. or: Idem, *V smyslovom prostranstve Balagančika*, "Trudy po znakovym sistemam", 1986, XIX, pp. 44-53) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 375-382.

³³ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 27 [N.d.T.].

³⁴ A. Achmatova, *Poema*, op. cit., p. 97 [N.d.T.].

◇ *In the Conceptual Space of The Puppet Show* ◇
Translated by Claudia Criveller

Abstract

Italian translation of *V smyslovom prostranstve Balagančika* by Zara Minc.

Keywords

Aleksandr Blok, Theatre, Lyric Dramas, Balagančik, Aleksandr Benua.

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 russkij simvolizm*, Sankt-Peterburg 1999-2004).

Translator

Claudia Criveller is Associate Professor in Russian Literature and Language at the University of Padua. Her main research areas are Russian Modernism and early twentieth-century Russian literature, with a particular focus on Andrei Belyi's works. She has also worked on intersemiotic translation, working on Fedor Dostoevskii's as well as Belyi's works. She has authored theoretical works on Russian autobiographical fiction with a focus on Vladimir Nabokov, Venedikt Erofeev, Andrei Siniavskii and Evgenii Kharitonov.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Claudia Criveller

