

**VASILIJ ROZANOV E LA PROSA RUSSA DEL XX SECOLO.
CONSIDERAZIONI SU ACCETTAZIONE E RIFIUTO
DELLA CULTURA RINASCIMENTALE ITALIANA***

Stefania PAVAN

La figura, di uomo e di letterato di Vasilij Vasil'evič Rozanov ha ultimamente attirato in modo crescente l'attenzione degli studiosi e di chi si interessa di cultura russa. Stefano Garzonio ne ha parlato come della figura che rappresenta l'approccio alla cultura russa come ad una cultura della contraddizione, dei contrasti che trovano, ma non necessariamente, un punto di incontro. Garzonio lo collega agli studi lotmaniani sulla cultura russa, ai momenti che Jurij Lotman ha definito *vzryvy i pučki* [esplosioni e fasci]. (Garzonio 1999; Lotman 1992).

Rozanov va visto nel contesto del fenomeno del *russskoe duchovnoe vozroždenie* [rinascita spirituale russa], dove all'aggettivo *duchovnoe* si trovano spesso aggiunti, ad ulteriore precisazione, *filosofsko-religioznoe* [filosofica e religiosa]; fenomeno tra i più complessi e sfaccettati della cultura russa che, non a caso, si è verificato al passaggio tra due secoli, rispettivamente il XIX e il XX. In realtà, il fenomeno si deve far iniziare dagli anni Settanta del XIX secolo, quando Vladimir Solov'ev scrisse della pacificazione religiosa tra Oriente e Occidente, come della missione storica della Russia, nel trattato *Krizis zapadnoj filosofii protiv pozitivizma* [Crisi della filosofia occidentale contro il positivismo] e soprattutto nella monografia *Sofiologija* [Sofiologia]. Solov'ev afferma che il destino dell'umanità è determinato da tre forze: la civiltà europea, la civiltà orientale e il mondo slavo. La civiltà europea esalta il mondo dell'uomo; la civiltà orientale, al contrario, il mondo divino; solamente il mondo slavo, etimologicamente ortodosso, è in grado di superare queste scorrette supremazie e insufficienze. In tal senso, Solov'ev, richiamando le famose affermazioni dostoevskiane sull'universalismo dell'uomo russo e sulla bellezza che salverà il mondo, sottolinea l'impossibilità di separare il bello dal bene e dalla verità, poiché esso è l'unica concretizzazione formale delle altre due categorie immediatamente accessibile alla mente umana. L'idea di Solov'ev è rimasta vitale e fruttuosa nel primo decennio del Novecento, soprat-

* Questo saggio è il risultato dell'intervento al convegno internazionale di studi *Rinascimento e antirinascimento. Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*, tenutosi a Firenze nei giorni 11-13 dicembre 2003.

tutto con il movimento denominato *Vechovstvo* che augurava una “rinascita spirituale dell’intelligencija russa” [*duchovnoe vozroždenie russkoj intelligencii*]. Il *Vechovstvo* si opponeva al predominio del populismo e del marxismo, in nome del recupero della “vera filosofia” da Čadaev a Solov’ev, con un’attenzione particolare anche al sistema di pensiero tolstoiano; a questa vera filosofia si attribuiva la denominazione di “idealismo concreto”. Uno dei maggiori esponenti fu Nikolaj Berdjaev, con la sua “antropodicea”: la giustificazione dell’uomo nella creazione e tramite la creazione. La creazione, in tal senso, avrebbe dato vita a un mondo particolare, rendendo l’uomo simile a una divinità creatrice e mettendo l’uomo russo, in particolare, davanti all’inevitabilità di grandi sconvolgimenti, poiché ogni creazione promana dalla libertà e dalla lotta contro il male. Nel 1946, a Parigi, Berdjaev pubblica *Russkaja ideja* [L’idea russa], ispirato dall’articolo omonimo di Vjačeslav Ivanov del 1908, dove svolge la tesi della contraddittorietà dell’anima russa: l’iniziale paganesimo dionisiaco convive con l’ortodossia ascetico-monastica. I due principi, in ovvia e perenne lotta tra loro, hanno originato una particolare coscienza creativo-religiosa, che è appunto la sostanza dell’anima russa e che ha raccolto in sé tutte le più svariate tendenze di pensiero: i massoni, i decabristi, gli slavofili, gli occidentalisti, gli anarchici e i marxisti. Interessante che Berdjaev colleghi questa assenza di confini precisi dell’uomo russo anche all’enorme estensione del paese, all’impossibilità di abbracciarne con la mente l’intera spazialità. Il concetto di “idea russa” costituisce il fondamento della “russità”.

A questo passaggio si può senza dubbio attribuire la definizione di *vzryv*, se abbiamo presente Lotman, oppure *lomka* [frattura], se abbiamo invece presente Berdjaev. In un caso e nell’altro, questa “esplosione”, ovvero “frattura” culturale è stata seguita da una rivoluzione concreta, reale, con sangue, morte e conseguenze nefaste per la cultura stessa.

Il tentativo, l’esigenza costante di una continua ridefinizione del canone della “russità”, ha evidenziato il “carattere paradossale e marginale della cultura russa, la sua posizione di confine e eccentricità”, cito Garzonio; si potrebbe senz’altro parlare di un costante tentativo di conciliare forze centripete con forze centrifughe, che ha prodotto una situazione di tensione altrettanto costante. Rozanov incarna perfettamente, e come uomo e come scrittore, questa costanza di tensione, non tanto di conciliazione degli opposti, quanto di diritto dell’uomo a collocarsi ora ad un estremo ed ora all’altro del segmento che gli opposti li separa. Questo specifico rozanoviano rende inoltre estremamente complesso definire i confini della sua storia mentale e spirituale; altro, come è ovvio sia, accade con la sua storia umana. Quest’ultima è rintracciabile, i fatti sono collocabili nel tempo e nello spazio, anche se i momenti “esplosivi” sono in essa strettamente e intenzionalmente collegati e, direi anche, provocati dalla storia altra.

Rozanov rivendica il diritto a non fare una scelta definitiva, giustificato da quella che egli ha definito, nella prima delle tre autobiografie che ci ha lasciato¹: “*ideja ob estestvennyh celjach čelovečeskoj žizni*” [idea degli scopi naturali della vita dell’uomo].

“L’idea della felicità come principio supremo della vita dell’uomo è, in verità, incontrovertibile, ma essa è un’idea escogitata, creata dall’uomo, non scoperta; si tratta solamente della sintesi ultima degli scopi, che l’uomo si è posto nella storia, e non dello scopo di cui la natura lo ha investito.” (Rozanov 1990: 690).

Già questa affermazione pone Rozanov in uno spazio distante rispetto a quello dell’uomo rinascimentale, o che comunque informa del canone rinascimentale se stesso e la propria esistenza. La ricerca della felicità come principio supremo dell’esistenza è incontrovertibile, ma artificiosamente ideata dall’uomo; è l’ultima generalizzazione, la sintesi, di quegli scopi che l’uomo pone a se stesso, ma non è lo scopo che la natura ha posto all’uomo.

Queste parole di Rozanov sono, forse, le uniche che egli non ha più contraddetto, perché condensano e giustificano quelle che da quel momento in poi, che Rozanov colloca intorno ai primi anni Novanta², sono state le sue posizioni nei confronti della definizione di: fede, religione e Stato.

“Ma se così è, proprio da ciò deriva anche la sofferenza, provocata da questa idea: essa non coincide o, più esattamente, soffoca se stessa, finisce per sopraffare alcuni scopi naturali, insiti nella natura dell’uomo che, a differenza di quelli artificiali, ne costituiscono lo scopo. Quest’ultimo non lo si può inventare oppure escogitare, bensì soltanto scoprire, e scoprirlo è possibile, rivelando la natura dell’uomo e così via.

Considero questo pensiero il punto di svolta del mio sviluppo. In seguito al grado di raffinatezza, che ho ottenuto con la costante riflessione sull’idea di felicità, una volta sorta in me l’idea degli scopi naturali della vita dell’uomo, mi sono messo a cercarli e ben presto li ho trovati, e con essi anche i concetti di Stato, morale e similari ben presto sono mutati; era mutato il punto di vista, e ho iniziato a vedere tutto sotto una nuova luce e in una nuova disposizione.” (Rozanov 1990: 690).

Gli scopi naturali sono per Rozanov un qualcosa che fa parte dell’uomo, che gli è stato assegnato, dai quali egli non si può esimere; aver compreso ciò è stato

¹ V. V. Rozanov scrisse questa autobiografia su richiesta dello studioso di storia della filosofia N. Ja. Kolubovskij, perché fosse pubblicata nell’*Ėnciklopedičeskij slovar’* di Brokgauz e Efron, non oltre il 20 febbraio 1890. Essa venne, quindi, pubblicata da S. F. Šarapov nel quotidiano *Russkij trud*, 42, 16 ottobre 1899, pp. 24-27, con il titolo “*Avtobiografija V. V. Rozanova. Pis’mo V. V. Rozanova k Ja. N. Kolubovskomu*” [Autobiografia di V. V. Rozanov. Lettera di V. V. Rozanov a Ja. N. Kolubovskij].

² Nel 1892, nei nn. 14 e 15 della rivista *Voprosy filosofii i psichologii*, apparve il saggio “*Cel’ čelovečeskoj žizni*” [Lo scopo della vita dell’uomo]; nel numero di dicembre del 1895 della rivista *Russkaja mysl’*, nell’elenco dei manoscritti non accettati dalla redazione, compare “*Issledovanie idei sčast’ja kak idei verchovnogo načala čelovečeskoj žizni*” [Analisi dell’idea di felicità, come idea del principio supremo della vita dell’uomo].

per lui il punto di perfezione, raggiunto per mezzo dell'aver così a lungo, ma in precedenza, riflettuto su come raggiungere la felicità, dell'aver erroneamente creduto che la ricerca della felicità fosse lo scopo dell'uomo. Questo lungo riflettere, inoltre, lo ha costretto e indotto ad un'analisi, volta a scoprire e comprendere quale sia la natura dell'uomo.

Il Rozanov che, prima di questo punto di svolta, aveva letto e apprezzato le *Esperienze* di McCauley, le opere di A. Thierry, le *Ricerche* di J. S. Mill, la *Mine-ralogia* di Naumann, le opere di Dobroljubov e Pisarev, quelle di Machiavelli e di Lassalle, sente adesso la necessità di scrivere, di comunicare agli altri quanto egli ha compreso, fornendo l'intero percorso che ha portato alla comprensione e non solamente la conclusione. Rozanov disvela se stesso e "sente parlare di alcune «Confessioni» di un certo conte Tosltoj"; questo conte però, si badi bene, era sì tormentato da quella stessa idea di felicità che tanto a lungo aveva tormentato lui, Rozanov; ma senza riuscire, come invece ha fatto lui, a risolvere questo tormento.

La narrazione del sé, questa forma nuova, perché si oppone, distruggendola di fatto, alla tradizione del grande romanzo russo dell'Ottocento è il lascito più importante di Rozanov nella letteratura russa; lascito che lo pone, altrettanto di fatto, a capostipite di una diversa forma narrativa, che da subito realizzerà se stessa negli scrittori che vengono dopo di lui (Remizov, Zamjatin, Vaginov) e che attira l'attenzione di un critico come Viktor Šklovskij, il quale sottolinea il sostanziale carattere di "ossimoro" che sta alla base del pensiero rozanoviano e, quindi, delle sue opere. Egli parla, per Rozanov, di "opere vergognosamente intime" e, nel collegare questa intimità all'espressione dell'anima dello scrittore, definisce questa anima "niente altro che la struttura, la forma [dell'opera]"; al contempo, vengono a buon diritto inseriti, come temi letterari, temi "domestici", della quotidianità, riprendendo quanto già aveva fatto la Tat'jana dell'*Evgenij Onegin*. Quest'ultima notazione spiega l'affermazione per cui "il fatto biografico viene innalzato al livello di fatto stilistico". La necessità, o per meglio dire la scelta, di introdurre nell'opera un elevato numero di temi fattuali porta alla naturale conseguenza di distruggere l'intreccio, caratteristica di cui la letteratura russa è debitrice soprattutto a Lawrence Sterne, che era già presente, ma che Rozanov ha portato ai limiti estremi. All'assenza di motivazioni che costruiscano l'intreccio si sopperisce con la presenza costante dello scrittore-autore-attore, che pesca i temi e persino i singoli motivi ovunque: nella vita propria e degli amici, nelle lettere, sui giornali e nelle riviste, nella letteratura colta e da strada. Soprattutto, Šklovskij rileva come Rozanov faccia tutto questo in un momento in cui la tradizione letteraria precedente è ancora molto forte.

Šklovskij inserisce Rozanov in una idea della storia della letteratura come "rivoluzionaria", nel cui procedere ogni nuova scuola assume le caratteristiche di una rivoluzione che, a sua volta, trae le proprie origini dagli strati più bassi della letteratura stessa, in quelli che si è soliti considerare i generi minori.

“Dostoevskij eleva a norma letteraria gli espedienti del romanzo d’appendice. Ogni nuova scuola letteraria è una rivoluzione, un qualcosa di simile all’apparizione di una nuova classe.” (Šklovskij 1921: 7).

Il cenno a Dostoevskij è intenzionale, poiché i legami di Rozanov con Dostoevskij sono stati dichiarati e plateali, e già questo basterebbe per inserirlo in una linea se non antirinascimentale, certamente che dal Rinascimento e dall’Umanesimo è molto distante. Il sottolineare šklovskiano di una storia letteraria fratta, frammentata si accompagna ad un sottolineare di segno contrario: la scuola superata non muore, resta vitale e vigile, pronta a riprendere il predominio; la nuova scuola dominante ingloba in sé sia i propri tratti distintivi già esistenti, sia i tratti delle altre giovani scuole, sia quelli della scuola testé superata, questi ultimi in un ruolo secondario, di servizio.

Certo, Šklovskij nel 1921 scrive tutto questo avendo presente soprattutto la forma, i rapporti dei materiali, ma non può sfuggire una parentela, un eco, con gli studi lotmaniani e il loro porre l’accento su *vzryv* e *pučok* (Garzonio 1999: 25). Ogni epoca rappresenta un fascio di tendenze culturali diverse, di regola in contrasto tra loro e non coincidenti. All’interno una è, di norma, la prevalente, tende a dominare l’epoca nella sua interezza, ma questo non significa che le altre non siano presenti e che non richiedano a loro volta un’attenta lettura. Gli intrecci oppositivi non sono solamente binari, ma ben più complessi.

Più ampia appare quindi la visione lotmaniana, che tende ad abbracciare una storia della cultura piuttosto che della letteratura, che dà alla storia un peso ben maggiore, ma innegabile è il legame “da zio a nipote”.

Altrettanto innegabile, il vicinato tra la *literaturnaja revoljucija* [rivoluzione letteraria] šklovskiana, lo *vzryv* culturale di Lotman e i *lomki* di Berdjaev, ovvero le fratture tra i diversi paradigmi culturali che dovrebbero fornire gli strumenti per una periodizzazione storica.

Infine, va anche ricordato come il periodo tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX, durante il quale Rozanov ha vissuto e scritto, viene ormai definito *Russkij kul’turnyj renessans* [Rinascimento culturale russo], con un chiaro rimando al *filosofsko-religioznoe vozroždenie*.

Curioso l’utilizzo dei termini *renessans* e *vozroždenie*, senza che esso implichi un necessario vicinato con il *Rinascimento* italiano; anzi, esso ha segnato un rifiorire, un acuirsi del “problema della specificità nazionale della cultura, della sua russità, della sua rapportabilità alle altre diverse culture” [Garzonio]. Va da sé, che il problema della rapportabilità della cultura russa alle altre non va inteso solo in senso spaziale, se non addirittura geografico, bensì anche in senso temporale, più che semplicemente storico.

Vasilij Vasil’evič Rozanov è sembrato incarnare, rendere concreto e visibile, nella propria fisicità, nel comportamento, negli scritti e nelle idee, il fenomeno del *pučok*, del fascio di elementi compresenti, ma pur sempre dichiaratamente contrastanti. Nessun vero tentativo di conciliare l’inconciliabile, bensì l’agire alternativo

di tendenze e convinzioni oppositive. Va, infatti, sottolineato che in Rozanov ora agisce una tendenza, ora un'altra, ora predomina l'una ora l'altra, esse coesistono ma non in modo simultaneo, la compresenza si realizza solo per il tramite della loro esistenza in un unico individuo.

Rozanov non esclude nulla, tutto rileva come esistente e tutto accetta, in un insieme complesso che esclude di fatto qualunque sintesi. In altre parole, esso è tutto in Rozanov, che lo percorre tutto, cerca di chiarirlo agli altri e a sé, che si appropria di tutto, niente escluso. A che scopo? Come egli ha lasciato scritto: comprendere la natura dell'uomo, ciò che gli viene assegnato in sorte. A ciò va legata anche quella forma confessoria, quell'analisi disordinata, quel susseguirsi di pensieri slegati che si rincorrono l'un l'altro, quella distruzione del canone letterario, che tanto ha interessato e interessa la critica, che più di qualunque aspetto della sua personalità di uomo è stato oggetto di dialogo con i prosatori che sono venuti dopo di lui.

La centralità della sua figura giustifica e il costante autobiografismo rozanoviano e il fatto che egli stesso, Vasilij Vasil'evič Rozanov, sia diventato un personaggio letterario. Rozanov stesso, in *Opavšie list'ja* [Foglie cadute] ha scritto:

“Dopo la pubblicazione di *Solitaria* [*Uedinennoe*], si è stabilizzata definitivamente la tesi che io sia Peredonov, o Smerdjakov. *Merci.*” (Rozanov 1913: 359).

Peredonov è personaggio del *Melkij bes* [Il demone meschino] di Sologub, pubblicato nel 1907; Smerdjakov è personaggio dei *Brat'ja Karamazovy* [I fratelli Karamazov] di Dostoevskij, pubblicato nel 1878-1880; Rozanov, dunque, nel 1913 per la “Prima cesta” [*Korob pervyi*] e nel 1915 per la “Seconda cesta” [*Korob vtoroj*], anni di pubblicazione di *Opavšie list'ja*, “ringrazia” per essere stato accostato a due tra i personaggi più abietti e meschini della letteratura russa. I suoi “ringraziamenti” avrebbero potuto essere ben più estesi: Vladimir Solov'ev nell'articolo *Porfirij Golovlev o svobode i vere* (*Po povodu stat'i V. Rozanova "Svoboda i vera"*) [Porfirij Golovlev parla di libertà e fede (A proposito dell'articolo di V. Rozanov “La libertà e la fede”) del 1894, lo definisce Porfirij Golovlev, ovvero il piccolo Giuda; Merežkovskij, nel saggio *Revoljucija i religija* [Rivoluzione e religione] del 1907, lo definisce una mescolanza tra l'Akakij Akakievič gogoliano e il Grande Inquisitore dostoevskiano; A. K. Zakrčevskij nel 1912, nel libro *Karamazovščina* [Karamazovismo], lo accosta a Fedor Pavlovič Karamazov; uguale parallelo è stato tratteggiato da Berdjaev nel 1923 in *Mirosozercanie Dostoevskogo* [La concezione del mondo di Dostoevskij]; è palese come tutti i paralleli siano con personaggi letterari non positivi, i cui tratti salienti vanno dall'abiezione alla lussuria, dalla meschinità all'avidità. Il parallelo più benevolo è quello, parziale, di Merežkovskij, che gli attribuisce qualcosa del Grande Inquisitore, ma, forse, questo giudizio merežkovskiano era viziato dal più che famoso testo rozanoviano *Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Opyt kritičeskogo kommentarija* [La leggenda del Grande Inquisitore di F. M. Dostoevskij. Un

tentativo di commento critico], pubblicato a San Pietroburgo nel 1894 e che nel 1906 ebbe la sua terza edizione.

Quanto a sé, Rozanov ha forse scelto quale modello più prossimo a quello ideale il principe Myškin, l'*Idiota* dostoevskiano, l'antitesi dell'*intelligent*. Solo l'*Idiota*, l'estraneo (Strada 1986), è in grado di oltrepassare il limite, di valicare agevolmente ogni confine prestabilito e accettato.

L'intelligenza di Myškin è una "intelligenza non euclidea"; una intelligenza che non pretende di trovare tutte le risposte secondo una linea logica di ragionamento; una intelligenza che sa, senza alcuna spiegazione logica, che il mondo non è stato creato idoneo a "concepire soltanto uno spazio a tre dimensioni". In conseguenza a ciò, questa intelligenza sa che non è vero che una cosa deriva dall'altra in linea retta; che non è vero che tutto scorre via e viene a controbilanciarsi.

"Ma ecco, tuttavia, che cosa occorre rilevare: posto che Dio esista, e che abbia realmente creato la terra, questa, come tutti sappiamo, è stata creata secondo la geometria euclidea, e l'intelletto umano è stato creato idoneo a concepire soltanto uno spazio a tre dimensioni. Vi sono stati, invece, e vi sono anche ora, geometri e filosofi, e anzi fra i più grandi, i quali dubitano che tutta la natura, o più ampiamente, tutto l'universo, sia stato creato secondo la geometria euclidea, e s'avventurano persino a supporre che due linee parallele, che secondo Euclide non possono a nessun patto incontrarsi sulla terra, potrebbero anche incontrarsi prima o poi nell'infinito. E così, cuore mio, io ho tratta la conclusione che, se nemmeno questo mi riesce intelleggibile, come potrei mai innalzarmi al concetto di Dio? Umilmente riconosco che in me non c'è nessuna capacità di risolvere problemi simili: in me c'è una mente euclidea, terrestre, e come potrei pretendere di ragionare su ciò che non è di questo mondo?" (Dostoevskij 1964: 301).

Se da un lato è possibile leggere sullo sfondo delle parole dell'Ivan Karamazov dostoevskiano la ripulsa e la contemporanea accettazione del male della prosa russa di oggi; se da un lato non è possibile non ricordare i saggi *non euclidei* che Evgenij Zamjatin ha scritto nel primo quarto del Novecento, quando ha creato anche il primo vero romanzo antiutopico della letteratura russa³; dall'altro è altrettanto chiara la distanza che separa una simile linea di pensiero culturale dal sostanziale antropocentrismo del Rinascimento italiano. Anticipando le considerazioni sulla prosa russa di questi giorni, si potrebbe anche sottolineare come la pubblicazione dell'antiutopia di Zamjatin abbia, quasi un secolo orsono, evidenziato la trasformazione del sogno utopico in un incubo senza scampo. Se l'epos è il prologo di una storia romanzesca dell'umanità, se il romanzo ne è la narrazione, non l'utopia è stata né sarà mai di questa megastoria l'epilogo, bensì l'antiutopia. (Strada 1988: 160-161). Ma la considerazione da farsi, oggi, è un'altra: oggi neppure l'antiutopia sembra più esistere; l'elemento propriamente romanzesco della

³ Cfr. E. I. Zamjatin, *My* [Noi], scritto, secondo quello che lo scrittore stesso afferma nell'*Avto-biografija* [Autobiografia], nel 1920, venne pubblicato in russo nel 1927.

dissonanza e della resistenza non sovverte la prefigurata partita a scacchi, di cui scriveva Thomas More nel 1615, con un estremo gesto aleatorio di ribellione.

Nessun altro scrittore ha avuto così tante identificazioni letterarie, quanto Rozanov; quasi la sua biografia fosse un paradigma di esistenza progettata e costruita in modo da poter essere identificata con paradigmi di esistenze fittizie e fittive.

Il trasferimento attivo di un personaggio letterario nella vita è un fenomeno tipicamente russo; i personaggi letterari hanno generato una folla di seguaci. (Erofeev 2000).

Esiste, però, l'altro aspetto del fenomeno: come Giano, anche Rozanov ha due volti, se da un lato sembra agevole identificarlo con un personaggio della letteratura, identificare in quale personaggio letterario egli abbia trasferito se stesso, dall'altro la biografia umana di Rozanov lo ha reso più volte prototipo di personaggi letterari. Lo Stratilatov del racconto *Neuemnyj buben* [Il tamburello incontenibile] di Remizov, ancora nel 1909, è chiaramente modellato su Rozanov; Venedikt Erofeev nel 1973 scrive il racconto *Vasilij Rozanov. Glazami èkcentrika* [Vasilij Rozanov. Con gli occhi di un eccentrico], dove l'io narrante, creato da Erofeev, sembra essere un Rozanov proiettato nella realtà storica e sociale dei primi anni Settanta a Mosca. Per altro, a voler ricordare che il *poëma Moskva – Petuški* [Mosca-Petuški] è del 1969, l'attenzione che Venedikt Erofeev regala a Rozanov serve a leggere in un'ottica ben precisa il *Venička* del *poëma*, specchio deformato e deformante del suo autore e, quindi, di Rozanov, Remizov, Sologub, Saltykov-Ščedrin, Gogol', Dostoevskij, nonché di Stratilatov, Peredonov, Ijuduška, Akakij Akakievič, il Grande Inquisitore, Fedor Karamazov e, quindi e in ultima analisi, anche della tradizione dello *jurodstvo* nella letteratura russa.

Venedikt Erofeev attribuisce al personaggio, che è anche l'io narrante di *Moskva – Petuški*, il suo nome: "Venedikt", "Venička"; la confusione tra personaggio, narratore, autore e scrittore sembra autorizzata; il modello rozanoviano di scrittura è chiaro. "Venička"-personaggio costruisce il testo sulla narrazione delle sue esperienze personali, che sono a loro volta facilmente riconducibili all'auto-biografia di Venedikt Erofeev-scrittore. A loro volta, sia il primo che il secondo, modellano la propria esistenza, fittiva per il primo e reale per il secondo, su molti tratti caratteristici e dello *jurodivyj* e del *čudak*; questa modellizzazione non è, per altro, diretta, bensì mediata e complicata dai passaggi intermedi: Rozanov; il principe Myškin, sfaccettato dalla compresenza di altri personaggi letterari come si è appena visto; Dostoevskij; per approdare al *čudak*, allo stolto, e allo *jurodivyj*, al santo folle.

Questa linea riporta anche a un altro prosatore russo della seconda metà del XX secolo: Andrej Sinjavskij. Sinjavskij pubblica nel 1982 a Parigi "*Opavšie list'ja*" *V. V. Rozanova* [Le "Foglie cadute" di V. V. Rozanov]; nel 1990, sempre a Parigi, *Ivan durak* [Ivan lo scemo]; le due monografie sono il risultato di corsi universitari. Nella prima il debito a Rozanov e l'interesse principalmente verso la forma rozanoviana di scrittura sono dichiarati; nella seconda, Sinjavskij ripercorre

la storia di *Ivan lo scemo* sia come figura letteraria, sia come possibile modello di riferimento per fenomeni concreti, basti pensare alla lunga disamina della setta degli *Skopcy* [I castrati], che, guarda caso, ritroviamo anche nelle pagine dell'*Idiota* dostoevskiano. Nel saggio su Andrej Sinjavskij, Georges Nivat parla di “arte come espressione di se stesso” e di “causa endogena” per la creazione dell’alter ego Abram Terc, poiché si tratta di “scrittore proprio nella sua funzione di scrittore”. Innegabile che tale caratteristica si accentua, si definisce in modo stabile dopo l’emigrazione coatta a Parigi nel 1973, quando Andrej Sinjavskij assume definitivamente per il proprio io di prosatore il ruolo dello stolto dissacratore, dell’“Arlecchino investito del sacro mistero della derisione”. Scrive Nivat:

“Non a caso Sinjavskij, appena diventato professore alla Sorbona, scrisse un libro su Rozanov. Infatti Rozanov, che celebrava la morte della letteratura cinquant’anni prima che questa espressione facesse furore in Francia, si era rivelato scrittore inventando l’ostentazione dell’intimo: un antigenere in cui il frammento diventa la norma, l’anacoluto il tropo più frequente, in cui il capriccio e l’umore mutevole mettono a nudo (o sembra che mettano a nudo) l’interiorità dell’uomo che scrive.” (Nivat 1991: 827).

Andando oltre, Andrej Sinjavskij e Venedikt Erofeev vedono in Rozanov sia lo scrittore che già all’inizio del 1900 aveva parlato di morte della letteratura, di dissoluzione del canone narrativo, sia l’uomo che aveva coscientemente scelto un modello di comportamento basso e svilito. Rozanov sembra, quindi, essere in questo caso una personificazione della confluenza dello *jurodivjy* con il *čudak*, espressa mediante un volontario comportamento che ne sottolinea l’estraneità, l’idiozia. Possiamo parlare di un anticomportamento, che si ritrova anche in forma marcata nella prosa russa degli Ottanta e Novanta del XX secolo, come vedremo più avanti.

I due i fenomeni appena indicati: il trasferire un personaggio letterario nell’esistenza reale come modello di riferimento; l’essere un modello reale particolarmente atto a trasformarsi in personaggio letterario; sono in Rozanov due aspetti della coesistenza di opposti che lo ha caratterizzato.

Se il primo atteggiamento è riconducibile al carattere di testimonianza, di guida ideologica, di appassionata volontà di comprensione del destino dell’uomo e dei suoi fini ultimi, che è stata indubitabilmente propria alla letteratura russa dell’Ottocento; il secondo è più nuovo e dissacrante, se realizzato come il caparbio atto di volontà rozanoviano. Porre a modello letterario un uomo tanto insignificante, meschino all’apparenza, anche volgare come il sé di Rozanov, significa anche prendere le distanze, rifiutare il carattere soteriologico abitualmente attribuito alla letteratura russa, troncando in modo netto con l’anelito di salvare l’uomo e l’umanità; significa scrivere in una situazione di assoluta libertà, svincolati da qualsivoglia compito di testimonianza o insegnamento, senza per questo sposare l’idea dell’arte per l’arte.

A ciò, va collegato il dissacrante autobiografismo delle opere di Rozanov, il suo costante porre le questioni, condurre la narrazione (se mai di narrazione si può

parlare) dal punto di vista del sé. Non per questo i suoi libri possono essere definiti veri e propri documenti; non vogliono essere scritture autorevoli, né attestati, né oggetti utilizzabili a fini di consultazione e di ricerca; sono testi in fieri, basati sul vissuto e dichiarati tali, che hanno inghiottito il loro autore, che coinvolgono al massimo il lettore in questo loro svilupparsi e progredire davanti ai suoi occhi e che, appunto per questo, tendono a inghiottire anche il lettore.

Il coinvolgimento, razionale e irrazionale, sul piano filosofico e sul piano estetico, è determinato dalla novità del genere e della forma, dall'illusione di *besformennost'* [assenza di forma] e di trovarsi quindi *vne literatury* [fuori della letteratura]. L'autobiografismo rozanoviano è una questione di stile piuttosto che di fatti; anche se Rozanov sembra scrivere per sé e non per il lettore, rifiutare l'esistenza del lettore è a sua volta un atto stilistico che equivale a rifiutare lo spettatore, il testimone e a poter scrivere in tutta libertà.

Non sembra possibile parlare di un netto antirinascimento rozanoviano; certo che la sua non è neanche un'appartenenza al canone dell'umanesimo rinascimentale, arduo inserirlo; come già sottolineato, alcune sue caratteristiche sembrerebbero giustificare ora l'una ora l'altra appartenenza, ma non si può non rilevare la netta dominanza di elementi del tutto estranei, se non contrari, alla tradizione della cultura rinascimentale. Per altro, è difficile, se non addirittura impossibile, trasferire *ipso facto* il canone rinascimentale, secondo la nostra tradizione, nella cultura russa.

Appare, invece, innegabile che Rozanov si inserisce alla perfezione nella frattura che il passaggio dal XIX al XX secolo ha prodotto nella cultura russa, ne è addirittura uno degli alfieri. Amico di Pavel Florenskij, intrattiene rapporti stretti con tutti i simbolisti, di lui scrivono anche Berdjaev, Zinaida Gippius, Dmitrij Merežkovskij. Alcuni anni dopo, persino Mandel'stam esprime un giudizio lusinghiero sul modo libero da ogni preconconcetto, "anarchico", con cui Rozanov si rivolge a fatti e persone e sull'attenzione maniacale che egli rivolge al ruolo della parola (Mandel'stam 1987). Se la grande prosa letteraria dell'Ottocento aveva voluto insegnare all'uomo a restare uomo in ogni condizione e situazione, Rozanov e il "secolo d'argento" sembrano voler indicare che l'ostinata speranza nelle grandi possibilità dell'uomo è insensata, che l'uomo è anche un essere meschino, depravato, funambolico, che accoglie in sé sia il male che il bene o, per meglio dire, sia il brutto che il bello.

Subito dopo la rivoluzione, in *Apokalipsis našego vremeni* [L'Apocalisse del nostro tempo], Rozanov legge la grande frattura storica come un fatto negativo, foriero di morte e distruzione; stupisce quella che, con il senno di poi, è possibile definire una profezia circa un "possibile egemone europeo" e "il lupo tedesco grosso e cattivo" che non risparmierà nessun paese europeo, perché grande è il suo appetito. Soprattutto, egli indica una distruzione dell'arte, il sipario è calato, la tradizione di testimonianza della prosa russa non ha più spazio per esistere. Già in precedenza, nel 1914, Rozanov aveva pubblicato il saggio *Apokaliptičeskaja sekta*.

Chlisty i skopcy [Una setta apocalittica. I flagellanti e i castrati], il che crea un ulteriore legame diretto con Sinjavskij. Curioso che anche il personaggio di Lebedev, in *Idiot*, parli spesso del libro dell'Apocalisse, citandolo; per altro, Lebedev si definisce “forte nell'interpretazione dell'*Apocalisse*”, nel cui commento è impegnato “da quindici anni”. La setta dei *chlisty* è stata, inoltre, modello per la setta dei colombi nel romanzo di Andrej Belyj *Serebrjanyj golub* [Il colombo d'argento] del 1909; le sette religiose e i loro rituali si ritrovano anche nell'ultima opera della trilogia storiosofica di Dmitrij Merežkovskij *Antichrist: Pëtr i Aleksej* [L'Anticristo. Pietro e Alessio] del 1905.

Questa posizione, apparentemente nichilista, ritroviamo nel romanzo di K. Vaginov *Kozlinaja pesn* [Il canto del capro] dieci anni dopo, nel 1928. Si tratta di un testo a chiave, dove non è difficile rintracciare le persone reali di M. M. Bachtin e di coloro che formavano la sua cerchia a Leningrado, il cosiddetto “terzo circolo di Bachtin”, tra i quali: Maria Judina, Lev Pumpjanskij, Vladimir Vološinov, Pavel Medvedev, Ivan Sollertinskij, nonché Nikolaj Kljuev, Daniil Charms e lo stesso Konstantin Vaginov.

Ancora in *Apokalipsis našego vremeni*, Rozanov parla di Michelangelo e Leonardo da Vinci come “veri costruttori” in quanto “veri sognatori”, preda di un sogno destinato a restare tale e in grado di regalare quell'ansia di creazione e, soprattutto, quella certezza di una meta sempre agognata e mai raggiunta, che costituiscono il lascito più importante e più trascurato dell'umanesimo. La convinzione della perfezione, dell'insegnamento geometrico, della capacità umana di costruire l'opera perfetta, assieme a tutte le opere concrete che a questa convinzione si possono ascrivere, sono, per Rozanov, di fatto la negazione del vero umanesimo e il silenzio della vera arte.

Non è casuale che nel 1917 Rozanov si sia trasferito da Pietroburgo a Sergiev Posad, diventando intimo di Pavel Florenskij. L'influsso e il fascino, esercitati su Florenskij dagli studi sulla geometria non euclidea che Nikolaj Lobačevskij aveva iniziato ancora nel 1817, sono presenti in quasi tutti i suoi scritti, sino alla dichiarazione palese contenuta nel titolo del saggio del 1922 *Mnimosti v geometrii* [Gli immaginari in geometria]. Inoltre, ancora nel 1914, quando pubblica il trattato *Stolp i utverždenie istiny* [La colonna e il fondamento della verità], risultato della sua tesi di dottorato in teologia, Florenskij si era focalizzato nella definizione di *istina* [verità] e della contraddittorietà in essa insita: *istina* è espressa dall'insieme antinomico di tesi e antitesi; la verità è solo antinomica e l'uomo può accostarvisi solo nel reale vissuto quotidiano, riflesso antitetico dell'invisibile trascendente divino (Kauchtschischwili 1988). Il legame tra Rozanov e Florenskij, e di ambedue con le riflessioni e gli enunciati lobačevskiani è tema non ancora sufficientemente studiato; è, comunque, possibile ipotizzare per il loro tramite un dialogo ininterrotto sino ai nostri giorni di parte della cultura russa con il matematico che nella prima metà dell'Ottocento, partendo dal tentativo di dimostrare il quinto postulato di Euclide, giunse alla formulazione di un altro sistema geometrico, da lui definito

voobražaemaja geometrija [geometria immaginaria], oppure *pangeometrija* [pangeometria].

Rozanov, inserisce di prepotenza all'interno della letteratura russa un nuovo genere, che Šklovskij definisce una sorta di "romanzo parodico":

"“Sì” e “no” esistono contemporaneamente su di uno stesso foglio; il fatto biografico è elevato al livello di fatto stilistico." (Šklovskij 1921: 48).

Considerato che la breve monografia di Šklovskij è del 1921; che la ben più ricca monografia di Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa* [L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del medioevo e del rinascimento], va datata alla seconda metà degli anni Quaranta nella sua stesura manoscritta e nella sua variante dattiloscritta, anche se verrà pubblicata solo nel 1965; che le discussioni sul significato e la funzione della carnevalizzazione in arte avvenivano nella cerchia bachtiniana già negli anni Venti del Novecento, interessando però anche tutti quegli artisti che poi daranno vita al movimento oberiuta; il parallelo tra i due studi serve anche a delineare gli antecedenti bachtiniani.

L'umanesimo, come nota acutamente Viktor Erofeev (Erofeev 2000: 11), rinasce paradossalmente con il consolidarsi dell'ideologia sovietica: chiunque osava dubitare dell'umanesimo e delle fondamentali capacità dell'uomo (sovietico) commetteva un crimine contro l'umanità; Platonov ha parlato all'epoca di "orgia di umanesimo".

Anche la letteratura non allineata, per altro, si conformava nella sua quasi totalità a questa linea di fiducia incondizionata nell'uomo, in una posizione portata avanti sino agli anni Settanta del Novecento; poche le voci discordanti, fuori dal coro: Michail Bulgakov, Andrej Platonov e Leonid Dobyč'in hanno rappresentato quelle di maggior significato.

Gli anni Settanta indicano i primi segnali di svolta: Venedikt Erofeev e Andrej Bitov, Igor' Efimov e Vladimir Vojnovič, Andrej Sinjavskij (già a Parigi) e Sergej Dovlatov (già negli Stati Uniti); per giungere agli anni Ottanta, Novanta e ai nostri giorni, con Eduard Limonov e Vjačeslav P'ecuch, Vladimir Sorokin e Tat'jana Tolstaja, Evgenij Popov e Viktor Erofeev, Viktor Pelevin e Sergej Bolmat, anche il misterioso Dmitrij Bakin, per non indicare che i nomi più famosi. Con tutti questi scrittori l'iperumanesimo della tradizione russa "ha subito una drastica correzione" e "al mercato ontologico del male c'è l'imbarazzo della scelta" (Erofeev 2000: 27). Non a caso, molti di loro sono in debito nei confronti di Rozanov, un debito dichiarato, o comunque palese, come per Sinjavskij, Venedikt Erofeev, Viktor Erofeev e Evgenij Popov, oppure un debito del quale non sono, forse, neppure consci. Il loro dialogo con Rozanov e quello che egli ha messo con evidenza sul piatto della prosa e della cultura russe: l'uso degli aforismi; il carattere manoscritto del testo; lo stravolgimento del canone narrativo ottocentesco; il marcato autobiografismo; i motivi apertamente *bytovyje* [quotidiani]; il comportamento riconducibile a quello di uno *jurodivyj* e di un *čudak*; le riflessioni ad alta voce, tal-

mente libere da sconfinare nell'eresia, sulla religione cristiana e la figura del Cristo; il sesso posto in primo piano quale espressione più vera e diretta dell'esistenza di Dio, di quella vita che Dio ci ha dato e di quel mondo che Dio ha creato; questo dialogo, forse, non è per molti di loro così chiaro, ma esso c'è. Tanto più è forte, da quando la prosa non ha più avuto il diritto-dovere di opporsi al potere che la opprimeva.

Se gli autori degli anni Settanta del XX secolo potevano ancora sperare di avere una meta: la liberazione dell'uomo russo e della cultura russa dal potere che li opprimeva entrambi, raggiunta la quale il cammino verso il miglioramento avrebbe potuto riprendere; gli autori degli anni Ottanta cominciano a nutrire alcuni dubbi e, oggi, la quasi totalità di loro sembra aver perso ogni speranza di svolta. In tal senso è, forse, più facile comprendere le loro paradossali esortazioni per la rinascita del comunismo (il bisogno di contrastare, di sollecitare a ritrovare il ruolo storico dell'intelligencija); per un cammino a Oriente. Quest'ultimo fenomeno da una parte contraddice in modo stridente l'opposta esortazione di Lev Lunc affinché la letteratura russa andasse ad Occidente nel 1923; dall'altra non può non richiamare la poesia di Vladimir Solov'ev *Panmongolizm* [Panmongolismo], quella di Valerij Brjusov del 1905 *Skify* [Gli Sciti], il poema di Blok sugli Sciti del 1918 assieme al saggio, dal titolo emblematico di *Krušenie gumanizma* [La distruzione dell'umanesimo], del 1919. Ancora una volta, la decomposizione della Russia ufficiale richiama una Russia altra, popolare e barbara. La rivoluzione, il comunismo vengono ancora una volta visti come:

“una manifestazione del ringiovanimento della razza, come un ritorno dei barbari, degli Sciti. [...] si pongono sotto il vessillo della gioiosa barbarie, contro il compromesso, lo spirito borghese, la civiltà moderata e tiepida, mentre Blok, nel suo celebre poema del febbraio 1918, lancia una sfida selvaggia all'Occidente, nel nome di una Russia asiatica.” (Nivat 1989: 101).

La saldatura con un malinteso nazionalismo è evidente. Oggi, sembra possibile credere nell'ortodossia e nel popolo russo, ma non credere in Dio e si richiama alla mente lo Šatov del romanzo *Besy* [Demòni] di Dostoevskij. L'ortodossia sembra poter essere identificata con il patriottismo, con l'idea di unità nazionale; credere nella patria è più semplice che credere in Dio. La disputa tra slavofili e occidentalisti sembra continuare con rinnovato vigore, lo slavofilismo viene inteso quale sinonimo di ortodossia e patriottismo, l'occidentalismo come laicità e democrazia. Sia l'una posizione che l'altra danno adito a fraintendimenti ed eccessi estremi; sconfinano spesso, confondendosi, da un lato con il conservatorismo e il nazionalismo, dall'altro con la convinzione che tutto sia permesso e un capitalismo da rapina.

Quella di Rozanov, quasi un secolo prima, è stata una cosciente e caparbia scelta di anticompportamento: come uomo, come pensatore e come scrittore; un anticompportamento teso a differenziare se stesso dagli altri e, paradossalmente, a recuperare il diritto dell'uomo a non dover sempre scegliere il polo positivo; a rifiu-

tare anche il razionalismo proprio all'umanesimo degli illuministi francesi; a riconoscere il male, la meschinità, la vigliaccheria come proprie alla natura umana, componenti con le quali tutti primo o poi si ritrovano a dover fare i conti; ad asserire il diritto a coagulare in sé contrasti insanabili. Umiliazione e orgoglio, vanità e modestia, vigliaccheria e coraggio, sionismo e antisemitismo coesistono.

Lo sforzo costante di contrastare le convinzioni prevalenti, le norme e i giudizi consolidati è un tratto caratteristico di Rozanov e come pensatore, e come scrittore e come uomo. (Sinjavskij 1982: 259; Danilevskij 1994: 120) Esso è anche il manifestarsi di una opposizione cosciente a qualunque ideologia e prassi riconducibile all'impegno sociale progressista degli intelligenty. Nel caso di Rozanov si può correttamente parlare di *žiznetvorčestvo*, una creazione della propria vita dove l'uomo conduce il gioco della propria esistenza ma è, al contempo, in balia degli altri giocatori in un procedere complesso ed inestricabile (Lotman 1981). Parafrasando Lotman, Rozanov è "un uomo con biografia".

Principe Myškin a parte, l'altra icona di non-intelligent della cultura russa è il dostoevskiano "uomo del sottosuolo":

"Sono un malato... Sono un malvagio. Sono un uomo odioso. Credo d'aver male al fegato." (Dostoevskij 1975: 21).

La citazione non è casuale, soprattutto quando si prende in considerazione Rozanov. Il legame con Dostoevskij è fortissimo, ineludibile. Nel 1894 esce la prima edizione della sua opera ancora oggi più famosa *Legenda o Velikom Inkvizitore F. M. Dostoevskogo*, al proposito bisogna sottolineare l'importanza della *Pre-dislovie ko vtoromu izdaniju* [Prefazione alla seconda edizione] per comprendere la posizione di Rozanov, soprattutto dove egli rileva i limiti e gli errori del pensiero e della poetica dostoevskiani, sottolineando in modo particolare la non comprensione dei rapporti che legavano Europa e Russia:

"Il contenuto ideologico di Dostoevskij è enorme, benché, a venti anni dalla sua morte, matita alla mano, si possa sempre sottolineare dove egli non è giunto sino a dove era necessario, dove è andato oltre il necessario. Il limite e i confini di quanto egli ha detto sono pur sempre visibili, mentre non era possibile definirli in modo netto al momento della sua morte. Si può dire che noi dobbiamo andare più lontano di Dostoevskij, giacché e il tempo e l'oggetto stesso dello stupore e dell'entusiasmo sono in un certo qual modo trascorsi... I suoi errori si sono fatti chiari, ad esempio, quella confusione sull'Europa e la Russia (nei loro reciproci rapporti) adesso si presenta come un'evidente aberrazione dell'intelletto." (Rozanov 1996: 8).

Solomon Volkov, in *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga* [Storia della cultura di San Pietroburgo], mette la monografia di Rozanov in parallelo con quella, senza dubbio più conosciuta, di M. M. Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo* [Problemi della poetica di Dostoevskij]. Anche Volkov rileva che già alla fine del XIX secolo Rozanov aveva, per primo, compreso il significato filosofico dell'opera di Dostoevskij, così importante da sopravanzare l'aspetto artistico-letterario. Rozanov,

nel 1894, definisce Dostoevskij “un genio flessibile e dialettico, che conduce quasi tutte le tesi sino alla loro negazione”. (Volkov 2001: 381). In questo *perechod k otricaniju* [passaggio alla negazione] va cercato soprattutto il fascino che il primo ha esercitato sul secondo.

Rozanov si spinge ben oltre, sino a sposare in prime nozze nel novembre 1880 l'amante di Dostoevskij, Apollinarija Prokof'evna Suslova. La Suslova lo abbandonò nell'estate del 1886 ed egli ne soffrì moltissimo (Rozanov 1990; Gippius 1925). I rapporti tra i due furono improntati ad una sorta di autodistruzione e reciproca distruzione, soprattutto da parte di Apollinarija Prokof'evna che per lungo tempo impedì a Rozanov di regolarizzare la posizione con colei che era diventata la sua compagna e la madre dei suoi figli, Varvara Dmitrievna Rudneva, rifiutandosi di concedergli il divorzio.

Come Dostoevskij, Rozanov si ferma a Firenze durante il viaggio in Europa; Rozanov si riteneva un viaggiatore, o piuttosto uno *strannik* [pellegrino], un essere errabondo alla ricerca della verità, mosso da “*čto-to stichijnoe, a ne čelovečeskoe*” [una forza naturale e non umana] e da una meravigliosa *zadumčivost'* [capacità di riflessione], come egli stesso ha lasciato scritto in *Uedinennoe* [Solitaria], pubblicato nel marzo 1912.

Come Dostoevskij, ne rimane distaccato, estraneo; i segni palesi del Rinascimento italiano lo lasciano indifferente. Quella di Rozanov nei confronti della culla del Rinascimento è una posizione di estraneità piuttosto che di alterità. Egli pubblica *Ital'janskije vpečatlenija* [Impressioni d'Italia] a San Pietroburgo nel 1909, ma alcuni frammenti erano già apparsi sulle pagine di *Mir iskusstva* e, tra questi, anche quello dedicato a Firenze. Rozanov, nell'Introduzione alla pubblicazione integrale, scrive di aver compiuto questo viaggio senza preconcetti “*s pustym serdcom*” [con cuore puro]; di essere stato spinto da un interesse storico e non geografico; e che L. S. Bakst, senza interpellarlo, aveva realizzato dei bellissimi disegni su *Mir iskusstva* per i frammenti dedicati a Firenze e Paestum.

“Quando ho trovato gli articoli sulla rivista, mi è successo di ammirare a lungo questi disegni che egli aveva, probabilmente, eseguiti ispirandosi al testo. Ma, dal canto loro, questi disegni stupendi a me hanno ispirato una moltitudine di fantasie antiche. In Bakst c'è molto dell'uomo antico: ingenuo come un bambino, egli non vuole risvegliarsi alla prosa fattuale dell'Europa del secolo XIX-XX.” (Rozanov 1909: VI).

Bakst, “ingenuo come un bambino”, ha saputo ritrovare se stesso in spazi che pertengono all'uomo antico e non alla prosa fattuale e pratica dei secoli XIX e XX; l'opinione di Rozanov è espressa in modo indiretto, anche se egli termina l'“Introduzione” con un apprezzamento, che suona di maniera, per quei tempi antichi, quando natura, uomo e realizzazioni artistiche “*svjazyvalos' v edinoe celoe, ešče bez grecha i zavisti*” [costituivano un tutto unico, ancora privo di peccato e di invidia].

Rozanov titola il libro *Vpečatlenija* [Impressioni] e marca il carattere frammentario del testo; ricordi scelti nella memoria personale; scelta casuale e volonta-

ria; narrazione rivolta ad un altro per parlare del sé; autorizzato autobiografismo. Il libro di Rozanov si distingue per il carattere documentario, per la sovrapposizione funzionale tra l'individualità dell'autobiografia e la collegialità della storia. Non per questo può essere definito un vero e proprio documento; non vuole essere scrittura autorevole; è un testo basato sul vissuto e dichiarato tale, che coinvolge al massimo il lettore in questo suo progredire e svilupparsi davanti ai suoi occhi. Non si tratta soltanto del fatto che il lettore è cosciente della quasi totale assenza di fiction; il coinvolgimento, razionale e irrazionale, sul piano filosofico e sul piano estetico, è determinato dalla novità del genere e della forma. Io, Vasilij Vasil'evič Rozanov sono questo; io, Vasilij Vasil'evič Rozanov, da questo sono stato colpito; io, Vasilij Vasil'evič Rozanov, questo ho scelto di raccontarvi; piaccia a voi oppure no, non è affar mio. Come ha già sottolineato Šklovskij, l'eleganza della frase, dal contenuto spesso paradossale, per Rozanov sembra uno scopo autosufficiente; questo perché egli fissa liberamente sulla carta le proprie emozioni subitanee, i sentimenti passeggeri, le visioni fugaci, i dettagli microscopici. Anche Sinjavskij:

“L'“assenza di forma” rozanoviana è, a sua volta, un genere determinato di principio estetico. L'“assenza di forma” rozanoviana sottolinea la percezione della prosa. È anche un genere determinato di abbassamento stilistico, lungo il quale Rozanov procede in modo intenzionale e cosciente.” (Sinjavskij 1982: 191).

L'impressione dell'istante conduce all'importanza fondamentale del dettaglio, della cosa o della persona apparentemente prive di importanza. L'esperienza concreta è momentanea ma vissuta intensamente, e l'annotazione di essa diviene nucleo fondante della prosa rozanoviana, l'immagine fisicamente percepibile, la realizzazione estetica delle contraddizioni dell'uomo. (Sinjavskij 1982: 235-237).

Sarebbe, comunque, non corretto dedurre semplicisticamente un legame tra Rozanov e l'Impressionismo; le deduzioni portano, viceversa, a delineare possibili affinità con il Post-Impressionismo e con quello che è stato uno degli stili fondamentali dei primi del Novecento: l'Espressionismo. Post-Impressionismo è termine convenzionale, che individua esperienze, soprattutto figurative, diverse, ma collegate dall'eredità dello stile precedente. L'Impressionismo aveva rivendicato la specificità del linguaggio pittorico, obbligato a ciò anche dalla nascita della fotografia e del cinema. La pittura non poteva competere con esse nella riproduzione della realtà visibile e rischiava anche una sostanziale marginalizzazione. Sul piano tecnico, gli Impressionisti hanno formulato per la pittura una specificità che non era più quella della riproduzione della realtà visibile. Il Post-Impressionismo in un certo senso supera anche il problema-obiettivo della riproduzione; l'accento è posto sulla comunicazione tra due soggetti: l'artista e colui che di questa arte fruisce; la forma diventa essa stessa realtà, senza la necessità di riprodurre questa realtà visibile. Da qui alla nascita dell'astrattismo, il passo è breve. In tal senso, l'Espressionismo rompe anche con il dato implicito e costante di tutta l'esperienza artistica occidentale; recupera un aniconismo, proprio invece delle culture araba e cosiddette barbariche, ricorda l'iconoclastia bizantina affermata nell'altomedioevo.

Inoltre, mentre l'Impressionismo era connotato da una posizione sostanzialmente positiva e gioiosa nei confronti dell'esistenza, l'Espressionismo presenta una forte carica di drammaticità, che dà spazio a sentimenti e sensazioni dolorosi e intensi, che accentua i valori emozionali ed espressivi, il cromatismo, al punto da dar luogo a immagini all'apparenza deformate. Non è possibile non ricordare che uno dei principali ispiratori del gruppo *Der Blaue Reiter* [Il Cavaliere Azzurro], costituitosi a Monaco nel 1911, fu Vasilij Kandinskij. Una volta di più, sono palesi i rimandi al cosiddetto post-modernismo russo.

Per tornare a noi, sulle 248 pagine di testo delle *Ital'janskije vpečatlenija*, 126 sono dedicate a Roma, 84 al Golfo di Napoli, 23 a Venezia, 8 ad un Post-Scriptum dove egli cerca di spiegare il suo personalissimo cattolicesimo, 6 a Firenze. L'esiguità delle pagine scritte per la culla del Rinascimento, cui corrisponde un'ovvia analoga esiguità di "Impressioni" è di per sé eloquente e non lascia spazio a dubbi.

"Che caso fortunato. Ero appena giunto a Firenze, alle cinque del mattino, e, sia pur preda della stanchezza, della necessità di contare il denaro e del desiderio di dormire, gettai ugualmente un'occhiata dalla finestra. Vidi una chiesa così meravigliosa, come mai ne avevo viste e con perplessità domandai a me stesso: «Forse che sono capitato a Milano, invece che a Firenze». [...] Per costruire il «Duomo», è stato necessario cominciare a lavorare non con l'idea che: «ci verrà in soccorso il genio»; bensì con un'idea forse più geniale e in ogni caso più necessaria: «non ci stancheremo mai di lavorare, né noi, né i nostri figli, né i nostri nipoti». [...] Tanto il «Duomo» è chiaro, luminoso e comunica gioia all'esterno, tanto all'interno mi ha colpito perché povero, essenziale e oscuro." (Rozanov 1909: 211-212).

Rozanov rimane colpito dalla bellezza dei marmi che rivestono Santa Maria del Fiore e, viceversa, definisce l'interno "povero, severo, buio". In altre parole, Rozanov apprezza quanto di, in larga misura, non originariamente rinascimentale è nella chiesa e non apprezza l'essenzialità originale dell'interno. Nell'esclamazione iniziale: "Forse che sono giunto a Milano, anziché a Firenze", echeggia anche una certa ironia, convalidata poche righe dopo dalla descrizione del servizio divino. Innegabilmente, Rozanov vede nell'interno di Santa Maria del Fiore e nel servizio divino la concretizzazione di quel Cattolicesimo e di quella Chiesa di Roma, nei confronti dei quali i suoi giudizi sono stati spesso più che negativi.

Non a caso, le poche pagine sul soggiorno fiorentino terminano con le frasi: "Con loro [gli italiani, intesi come sinonimo di cattolici] è piuttosto difficile parlare di un'unione delle Chiese"; "Vi metteranno al tappeto con il loro modo stesso di essere, prima che possiate fare una sola proposta"; "Loro, con la pace, non hanno niente a che fare"; "Anche questa è fede, ma non come la nostra, calda, oscillante come il fuoco di una lampada, silenziosa, bellissima, debole" (Rozanov 1909: 214). L'arroganza, la certezza del sé, l'assenza di dubbi, collegano Firenze, la chiesa di Santa Maria del Fiore come monumento del Rinascimento e la fede cat-

tolica. Rozanov non ci lascia di Firenze nessun'altra "impressione", né visita altre città toscane, a loro volta ricche di testimonianze di questo Rinascimento.

Parafrasando il saggio di Jakov Gordin che precede il testo di Solomon Volkov dedicato alla storia di San Pietroburgo (Gordin 2001), possiamo dire che per Rozanov non esisteva il "mito" di Firenze e del Rinascimento; che egli non ha interloquuto con i creatori di questa cultura e con gli infiniti legami tra uomini e epoche che a Firenze si sono collegati; la sfera dei rapporti ideali di Rozanov si è sempre volutamente mantenuta al di fuori di una cosiddetta tradizione classica, forse proprio per recuperare un originale significato di classicismo, che tenesse conto dello specifico della "russità".

Stefania Pavan
Università di Firenze
spavan@unifi.it

Bibliografia

- Berdjaev, N. A. 1910 *Christos i mir. Otvet V. Rozanovu*, Sankt-Peterburg.
 Berdjaev, N. A. 1914 *O "večno bab'em" v russkoj duše*, Sankt-Peterburg.
 Berdjaev, N. A. 1971 *Russkaja ideja*, Pariž, Ymca Press.
 Danilevskij, A. 1994 "V. V. Rozanov kak literaturnyj tip", in *Klassicizm i modernizm: sbornik statej*, Tartu, Ülikooli Kirjastus: 112-128.
 Dostoevskij, F. M., 1964 *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi.
 Dostoevskij F. M., 1975 *Ricordi del sottosuolo*, Milano, Mondadori.
 Erofeev, V. 1995 "Vasilij Rozanov glazami èkcentrika", in Kostanjan, A. (a cura di), *Ostav'te moju dušu v pokoe (počti vse)*, Moskva, Ch. G. S.: 149-167.
 Erofeev, V. 2000 *I fiori del male russi. Prefazione*, Roma, Voland: 9-27.
 Erofeev, V. 1987 "Rozanov protiv Gogolja", *Voprosy literatury*, 8: 146-175; riedito "Raznocvetnaja mozaika rozanovskoj mysli" vst. st., in V. V. Rozanov, *Nesovmestimye kontrasty žitija*, Moskva, Iskusstvo, 1990.
 Garzonio, S. 1999 "Problemi di periodizzazione della letteratura russa moderna", in Associazione Italiana Slavisti (a cura di), *Le letterature dei paesi slavi: storia e problemi di periodizzazione*, Milano, ILLEO: 17-36.
 Gippius, Z. N. 1925 *Zadumčivyy strannik*, Praha, Plamja.
 Gordin, Ja. A. 2001 "Peterburg – sud'ba i mif", in Volkov S. 2001, Moskva, *Nezavisimaja gazeta*: 5-14.
 Kauchtschischwili, N. 1988 "P. A. Florenskij tra antichità e mondo moderno", *Europa Orientalis* 7: 431-449.
 Lotman, Ju. M. 1981 *Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja*, Leningrad, Prosveščenie.

- Lotman, Ju. M. 1992 *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis.
- Mandel'stam, O. E. 1987 *Slovo i kul'tura*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Merežkovskij, D. S. 1911 *O novom religioznom dejstvii. Otkrytoe pis'mo N. Berdjaevu*, t. XI, Sankt-Peterburg, Sobranie sočinenij.
- Nivat, G. 1991 "Andrej Sinjavskij", in AA. VV. (a cura di), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino, Einaudi: 825-834.
- Nivat, G. 1989 "Il simbolismo russo", in AA. VV. (a cura di), *Storia della letteratura russa III. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino, Einaudi: 75-110.
- Rozanov, V. V. 1990 "Apokalipsis našego vremeni", in *O sebe i žizni svoej*, Moskva, Moskovskij rabočij: 577-647.
- Rozanov, V. V. 1990 "Avtobiografija", in *O sebe i žizni svoej*, Moskva, Moskovskij rabočij: 685-691.
- Rozanov, V. V. 1909 *Ital'janskije vpečatlenija*, Sankt-Peterburg, tipografija A. S. Suvorina.
- Rozanov, V. V. 1996 *Legenda o Velikom Inkvizitore F. M. Dostoevskogo*, Moskva, Respublika.
- Rozanov, V. V. 1913 *Opavšie list'ja*, Sankt-Peterburg.
- Rozanov, V. V. 1990 "Uedinennoe", in *O sebe i žizni svoej*, Moskva, Moskovskij rabočij: 35-132.
- Sinjavskij, A. D. 1982 «Opavšie list'ja» V. V. Rozanova, Paris, Sintaksis.
- Šklovskij, V. B. 1921 "Rozanov", in *Sžužet kak javlenie stilja*, Petrograd, Opojaz: 3-56.
- Strada, V. 1986 "Il «santo idioto» e il «savio peccatore»", in Strada, V. *Le veglie della ragione: miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak / Vittorio Strada*, Torino, Einaudi: 39-64.
- Strada, V. 1988 "L'utopia come romanzo, il romanzo come antiutopia", in Strada, V., *Simbolo e storia: aspetti e problemi del Novecento russo*, Venezia, Marsilio: 157-162.
- Volkov, S. 2001 *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga*, Moskva, Nezavisimaja gazeta.

Abstract

This critical essay tries to draw the line, connecting Rozanov with the Russian greatest prose writers of the 20th century till our days. Rozanov, as a man a thinker and a writer, is seen as the initiator of a new prose form and as the heir of the previous cultural tradition, especially as a Dostoevsky's successor. In a certain sense, Rozanov's life and works act as many-sided links with the works of Remizov, Vaginov, Bakhtin, Siniavsky, Bitov, Venedikt Erofeev, Viktor Erofeev and many others. The most important thing is that all these many-sided links hint at the specificity of the Russian idea of Humanism, at the leading role of the *Intelligentsia* in the history of the country.