

La Scrittura e la steppa.
L'esegesi figurale e la cultura russa.

Ringraziamenti

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza una Honorary Fellowship che mi è stata offerta nell'Anno Accademico 1997-98 dall'Institute for Research in the Humanities della University of Wisconsin - Madison, senza l'assenso della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Urbino, senza le collezioni della Memorial Library dell'UW - Madison e il materiale di Simeon Polockij fornitomi dalla Hilandar Research Library di Columbus, Ohio.

Dato però che le istituzioni son fatte di persone devo e voglio ringraziare in particolare coloro che, a diverso titolo, hanno reso possibile la ricerca: il direttore dell'IRH, Paul Boyer, gli altri fellows, gli slavisti della UW - Madison e della University of Chicago, i miei colleghi di Urbino e in particolare il preside Giovanni Bogliolo, nonché Giovanna Moracci che si è generosamente sobbarcata il mio lavoro nell'anno di assenza. David Bethea, Toma Longinovich, Chris Kleinhenz, Alan Perry e Milton Ehre sono gli amici-colleghi con cui, tra l'altro, ho potuto discutere ampie parti di questo studio nel corso del suo procedere. Ezio Raimondi, Piero Boitani, Cesare De Michelis, Riccardo Picchio, Michele Colucci e Carlo Ginzburg hanno gentilmente letto una prima versione del testo e mi hanno offerto molti utili consigli. Maria Giovanna Tassinari mi ha fornito una preziosa citazione altrimenti introvabile.

Come avvenimento familiare, questo libro si confonde con l'anno sabbatico affascinante e irripetibile che ho trascorso a Madison con Alessandra, Federico, Gioacchino, e Antonietta: per questa avventura ringrazio i non occasionali compagni di viaggio.

A Federico,
europeo per nascita e per scelta.

Non a me, ma al cappellano,
disse: "Sono in pace con
Dio". E sorrise, ma non a
me.
Poi si tornò all'eterna
fontana.

C.S. Lewis

Summary

Modern Europe often held and projected a negative, inverted image of Russia most likely because she maintained a traditional, if not always conservative culture, through the ages. This book analyzes one of the most important cultural devices of this traditional culture, the fourfold figural pattern of biblical typology.

Beginning with E. Auerbach's seminal research (1938), scholars have identified this figural pattern in its four Scriptural senses—historical, allegorical, moral and analogical—within several cultural fields, including English Medieval and American Puritan Literatures. Until now, scholars have not considered its relevance to Russian studies, except R. Picchio's discovery in the literary code of Slavia Orthodoxia of the so-called synsemia (con-significance, i.e., the presence of a higher, spiritual meaning of a text beyond its first, literal one).

This present text provides six examples of persistent figural representation in Russian culture. The first is one of the first East-Slavic texts (ca. 1050), the so-called Sermon on Law and Grace, authored by Hilarion as strong critical tradition holds. The work is grounded upon a typological pattern of prefiguration-fulfillment which explicitly recalls biblical passages and explains the "position" of the newly baptized Rus' in sacred history.

The second example comes from an extraordinary icon created after Ivan IV's victory over the Tartars in 1570. Here, as in the following third example of the Palm Sunday procession of the same period, biblical typology is combined with the "Moscow-Third-Rome" ideology and keen Apocalyptic expectations.

The fourth example is a picture belonging to the period of Moscow Baroque. It's taken from the Epithalamion presented by the official court poet Karion Istomin for Peter the Great's first marriage in 1689. In taking advantage of Baroque use of mottos and quotations, three marriages in this image are typologically juxtaposed: the Old Testament marriage celebrated by God Himself (Gen 1), the New Testament marriage at Cana in Galilee celebrated by Christ (John 2) and Peter and Eudokia's marriage to which, as the poem explains, Christ is invited. In this extraordinary picture—one of the first, truly realistic Russian portraits—Istomin merged traditional Old Russian culture with new Jesuit Western fashion.

Two centuries later, Dostoevsky patterned his last masterpiece, The Brothers Karamazov, after a figural model. We may view it most especially in the relationship between the Evangelic epigraph and several Christ-shaped characters of the novel. The last example is taken from Boris Pasternak's *Doctor Zhivago*. Here the relationship between Hamlet, Christ and Zhivago himself carries forward a "rehabilitation" of everyday life.

The presence of the figural pattern in Russia's culture demonstrates that when Europe left traditional European culture in order to embrace modernity, Russia still actively nurtured and kept biblical-liturgical patterns: in the far Russian steppe, European values were reserved for a post-modern Europe.

Prefazione

C'è nella letteratura russa, accanto all'ampio fiume del realismo psicologico¹ che si snoda maestoso e lento nell'immensa pianura centrale, un torrente nervoso e salmastro dal percorso assai irregolare: esso saltella di regola ai margini del piano, a tratti fa perdere le sue tracce e si fa vena carsica, a tratti invece si congiunge ad uno dei rami del grande fiume, irrompe col suo flusso vorticoso e traslucido sulla superficie cheta e specchiante dell'altro, per poi tornare a dividersene e ad abbeverarsi a nuove fonti salmastre.

Il torrente di cui parlo è fatto di opere di un realismo più alto, non meramente psicologico; di un realismo cioè che apre decisamente ad una soprannatura non impazzita, si ribella all'immanenza di tanto pensiero europeo, si nutre in particolare delle tradizioni bibliche e liturgiche della cristianità. Spesso queste opere presentano un realismo figurale non dissimile da quello studiato da Auerbach in ambito occidentale.

Se seguiamo il percorso di questo torrente fino alla sua fonte, allargandoci dal campo letterario a quello più latamente culturale, ci troveremo nel tempo in cui la Rus' si infiumò nella cristianità medievale, si aggregò - operaia dell'ultim'ora - alla squadra inviata nella vigna del Vangelo.

Da quel momento la Russia fu parte dell'Europa. Di più: da quel momento essa fu erede di un'Europa che, allontanandosi dalla cristianità, si allontanò ugualmente anche dalla Russia, si fece di quest'ultima un'immagine deformata, rovesciata e spesso demoniaca per poter definire se stessa "moderna".

Ai margini di quell'Europa moderna, invece, la Russia e l'I

Iberoamerica² conservarono tradizioni che essa aveva abbandonato, privato di valore alcuno. Se, come dimostra Caturelli, l'Iberoamerica conservò la concezione e il respiro della cristianità imperiale, la Russia mantenne vitale ancora per secoli quella cultura biblico-liturgica che solo un riduzionismo razionalista ha permesso di considerare morta e infeconda. Vera reliquia vivente, invece, questa cultura scorre insieme alla civiltà russa: per secoli ne è al centro, poi ne viene estromessa e sopravvive nella prassi liturgica e nella parola biblica, in attesa che qualche autore originale la immerga nuovamente nel centro e nel profondo della sua opera, in attesa cioè che ne venga riattivata la tradizione.

Di questa cultura si è voluto qui studiare un solo momento, quello "figurale", seguendolo dalle origini kieviane, attraverso le incarnazioni moscovite e all'interessantissimo episodio barocco, fino alle riprese dostoevskiane e pasternakiane. Nel corso dei secoli il modello figurale si trasforma, a volte sfuma, poi recupera. In tutto questo, però, esso mostra, per così dire, la fedeltà della Russia ad una retorica europea che il Curtius, a differenza di alcuni suoi commentatori, non restrinse al solo Occidente³. Nell'adesione al modello figurale, nella sua creativa rielaborazione del modello figurale, la Russia mostra di essere Europa. E davvero: la cultura europea sarebbe tale senza Dmitrij, Ivan e Ales@a, senza Zosima e Grus@en'ka, senza Lara e Tonja e Jurij Z@ivago?

ⁱ Cfr. Ginzburg 1977. Non è un caso, spiega Strada nell'introduzione (p. 12), che Dostoevskij non compaia nell'ampia analisi della Ginzburg.

ⁱ Cfr. Caturelli 1992.

ⁱ Cfr. su questo punto le opposte posizioni di Antonelli (in Curtius 1948: IX e XVI) e Raimondi (1997).

Introduzione

Allegoria, tipologia biblica, figura.

Lo studio delle applicazioni letterarie di ciò che, in prima approssimazione, possiamo chiamare tipologia biblica ha avuto un imponente sviluppo dalla comparsa dell'articolo *Figura* di Erich Auerbach (1938). La bibliografia critica compilata da Sacvan Bercovitch ben 25 anni fa riportava esempi significativi e convincenti dall'Alighieri alla letteratura puritana del New England, dai *mystery plays* inglesi ai romantici tedeschi, dalla poesia devozionale francese del XVI secolo a Milton, dal dramma sacro tedesco a Shakespeare, da Swift a Dryden, da Chaucer a Ezra Pound⁴. Più recentemente, né poteva accadere diversamente, la *biblical typology* ha fatto la sua comparsa anche su Internet, con una voce - peraltro piuttosto sommaria e imprecisa - curata da Dee per il *Glossary of World Cultures*⁵. La russistica, dal canto suo, doveva attendere gli Anni 80 prima di avvantaggiarsi di tale strumento interpretativo e chiudere con esso il circolo ermeneutico che separava studiosi appartenenti ad una cultura secolarizzata ed autori appartenenti ad un'altra tradizione scrittoria. L'acquisizione del "pre-giudizio" figurale, che non può darsi tuttora per acquisita nella russistica e che costituisce uno degli obiettivi fondamentali del presente testo, doveva tuttavia attuarsi in questa disciplina con modalità interessanti e peculiari.

Mi riferisco anzitutto alla convergenza degli studi dostoevskiani sulle caratteristiche figurali dei *Fratelli Karamazov*, la cui "scoperta" doveva avvenire quasi contemporaneamente negli USA⁶, in Italia⁷ e in Gran Bretagna⁸. Tali studi, più che su di un isolato accenno di Ralph Matlaw⁹, potevano già allora contare

sulla pionieristica opera di Riccardo Picchio in un ambito distinto ma non separato della slavistica: l'individuazione di molteplici livelli di senso nella letteratura russa antica¹⁰ e di "chiavi tematiche bibliche" nell'intero corpus slavo ortodosso¹¹ portava infatti quasi naturalmente lo studioso attento al background religioso di Dostoevskij ad ipotizzare una referenzialità biblica delle sue opere.

Anche alcuni accenni di Bachtin nelle pagine dedicate alla parola agiografica in Dostoevskij potevano condurre verso questa direzione, a patto tuttavia di interpretare il critico russo alla luce di Auerbach e di leggerlo nell'originale. In un brano dedicato al rapporto tra i personaggi nell'ambito della parola agiografica, si legge infatti nella traduzione italiana: "Nello stesso stile analoghe parole sul paradiso, ma in tono di *esecuzione*, suonano dei discorsi del "giovine fratello dello starec Zosima", nei discorsi dello stesso Zosima, dopo la vittoria su se stesso (episodio con l'ordinanza e il duello) e, infine, nei discorsi del "visitatore misterioso" dopo la confessione da lui compiuta"¹². Dove il termine tradotto con "esecuzione" è il russo *ispolnenie*¹³ al quale corrisponde sia il significato di "esecuzione", sia quello di "compimento" (non a caso la traduzione inglese sceglie *fulfillment*¹⁴). Ora, alla luce di Auerbach e ammettendo un'accezione corrispondente a "compimento", il progressivo inveroimento del significato della parola agiografica nei diversi personaggi è decisamente assai prossimo alla nozione di figura.

Tuttavia la caratteristica forse più peculiare del rapporto figura-russistica è il suo uso estremamente parco, cauteloso anche relativamente alla letteratura russa antica. Se si confronta un'opera letteraria come la *Divina commedia* dantesca con un testo omiletico come il *Sermone sulla legge e la grazia* [*Slovo o zakone i blagodati*] del metropolita Ilarione (1050 ca.) non può non colpire il diverso uso dello strumento figurale, non giustificato dall'ovvia differente importanza dei due scritti. Nel primo la figura è stata di volta in volta invocata per spiegare il rapporto tra il personaggio nella sua vita terrena e lo stesso personaggio nell'aldilà (Auerbach 1938), il rapporto Cristo-Dante (Charity

1966), Beatrice-Cristo (Singleton 1978), lettore-Dante (Singleton 1978), nonché il rapporto tra le diverse Cantiche (Chydenius 1958); quanto al secondo, ai limitati accenni di E. Hurwitz (1980) e di Podskalsky (1982) è seguita la recente, pur essa esitante e parziale, lettura di Seeman (1991). Nel mentre che, come si vedrà ampiamente capitolo seguente, ispirazione, tema, e struttura del *Sermone* si prestano ad una lettura figurale.

All'origine di queste esitazioni, mi pare ci siano sostanzialmente due ordini di motivi. In primo luogo, non pochi studiosi preferiscono altre categorie rispetto a quella figurale: Picchio ad esempio facendo centro sulla convergenza dei diversi livelli del testo verso un unico significato, aderente alla verità storica e alieno da qualunque "poetica finzione", predilige consapevolmente il termine - e la relativa prospettiva - di *synsemia*¹⁵. Altri autori si arrestano prima di varcare la soglia che separa la figura biblica da altri fenomeni meno specifici ed arretrano conseguentemente su più vaghi "modelli duali" (Lotman e Uspenskij), "anticipazioni immaginifiche" (E. Hurwitz)¹⁶, "metafore" (Sciacca)¹⁷, "metafore-simboli" (Lichac@ev)¹⁸, "mimesi" (Sciacca)¹⁹, *syncrasis* (Seeman, Freidank)²⁰.

Il secondo ordine di motivi è da ascrivere all'ambiguità a cui la categoria figurale da sempre soggiace ma ancor più allo scarso utilizzo di alcuni studi imprescindibili come quello di Henry de Lubac sulla storia dell'esegesi dei quattro sensi della Scrittura e quello di Pépin sulla tradizione allegorica²¹. Ad esempio, l'articolo di Seeman sui procedimenti allegorico-esegetici nella letteratura kieviana - un articolo che promette più di quanto non mantenga, a dire il vero - fonda in pratica l'intera sua analisi su di un testo di Goppelt del 1939; e quest'ultimo analizza bensì l'interpretazione figurale neotestamentaria ed i suoi precedenti ebraici, ma liquida in poche righe la successiva applicazione patristica e medievale, sicuramente non meno importante in prospettiva russo antica²². Nel suo studio, inoltre, Seeman prescinde non solo da tutti gli studiosi dell'importante "French school"²³ ma anche da Picchio contribuendo a quella monologizzazione e provincializzazione degli studi di cui la rus

sistica soffre non meno di altre discipline umanistiche²⁴. Ora, il primo passo per uscire dall'ombra metaforica ed entrare nella luce figurale - per riprendere metaforicamente il tema figurale dello *Slovo* - sembra essere proprio quello di fornire una serie di puntualizzazioni fondate su una bibliografia possibilmente ampia e aggiornata.

Senza naturalmente pretendere di fornire una completa classificazione delle allegorie, occorre distinguere anzitutto le allegorie in cui un termine è riducibile all'altro, sta per l'altro e le allegorie in cui il primo termine coesiste con il secondo anche dopo il processo di allegorizzazione. Walter Benjamin chiama le prime "simbolo" e le seconde "allegorie"²⁵. Il romanticismo avrebbe a suo parere sostituito la nozione di simbolo a quella di allegoria, formulando su quest'ultima il giudizio negativo di cui tuttora viene caricata dall'uso comune. Secondo Benjamin, il simbolo, antidialettico e statico, propone una mistica trasfigurazione della caducità della natura; l'allegoria, dialettica e temporale, riconosce la dualità insita nella natura, e apre conseguentemente ad un'estetica della dualità.

Prendendo lo spunto dalle riflessioni di Chesterton, in una conferenza pubblicata tra le *Altre inquisizioni*, Borges distingue analogamente due modi a disposizione di Dante per parlarci di un'unica esperienza, la "fede": "Uno assai povero, la parola "fede", l'altro Beatrice, la beata che scese dal cielo e lasciò la sua orna nell'Inferno per salvare Dante"²⁶. Beatrice è anzitutto se stessa, essere in carne ed ossa, e contemporaneamente significa l'esperienza della fede. Ciò che è possibile, evidentemente, solo in una concezione del mondo e della storia come scrittura sacra. "In termini medievali: - spiega Raimondi commentando queste pagine di Borges - non ci sono solo i "verba" che parlano, ma anche le "res"; nella scrittura sacra gli eventi, gli oggetti, le figure, hanno un significato aggiunto a quello delle parole. La storia è come una grande scrittura, perché come quella deve avere un senso; e quel senso lo pone Dio stesso. C'è una doppia scrittura: la scrittura in quanto parola, e gli eventi raccontati che sono anch'essi un'altra scrittura"²⁷. Nel rapporto tra "Beatrice" e

"fede" viene evidentemente utilizzato un procedimento assai vicino all'allegoria benjaminiana, da questa tuttavia distinto per il diverso contesto culturale. "L'allegoria medievale riposa infatti sul presupposto che la storia dell'umanità e del singolo abbia un senso e che lo si possa cercare attingendo a quel testo che è la parola totale, Scrittura e mondo. L'allegoria moderna deve invece fare i conti con una realtà di cui dubita, con una storia che contiene il caso. L'allegoria - così Raimondi conclude la sua indagine sugli aspetti moderni di quest'ultima - è allora ombra di un mistero indecifrabile"²⁸.

L'ampio spettro coperto dal concetto di allegoria nel Medioevo ci costringe tuttavia a procedere nelle nostre distinzioni. La caratteristica fondamentale implicita nell'esempio riportato da Borges è che *Beatrice* sia un *essere reale* e che la *fede* sia un *fatto*; l'abolizione della concretezza di uno dei due poli conduce alle *moralities*, al teatro allegorico, dove un personaggio *sta per* un vizio o una virtù; oppure porta all'allegorizzazione di un personaggio, all'antonomasia, così frequente nella cultura russa del secolo scorso: "essere un Don Chisciotte", "essere un Oblomov". È soprattutto il primo di questi due fenomeni ad essere entrato trionfalmente nella concezione moderna dell'allegoria e ad averne provocato la condanna generalizzata²⁹. Applicata alla Bibbia è questa l'allegoria che ha per capostipite Filone di Alessandria, in cui ogni pagina, immagine e personaggio può costituire il primo polo di un'allegoresi funambolica, irrefrenabile, senza limiti. A Filone terrà dietro - ma la conclusione non è pacificamente accettata da tutti gli studiosi - la cosiddetta scuola Alessandrina, nei cui commenti esegetici è questa libera allegorizzazione a prevalere, poco importando il fatto che essa venga applicata ad un evento (*allegoria facti*, o *allegoria historiae*, o *parabola rei gestae*) o ad una espressione verbale (*allegoria sermonis*, o *allegoria verbi*, o *parabola verbi*)³⁰.

La vera distinzione, distinzione concettuale, dato che i Padri della Chiesa e gli esegeti medievali usarono in modo del tutto indistinto il termine "allegoria"³¹, passa invece tra questa alle

goria nell'accezione moderna del termine - quella che Singleton, rifacendosi ad una solida tradizione, chiama "allegoria dei poeti" - e quella che invece la stessa tradizione definisce "allegoria dei teologi"³². Onde evitare equivoci nella definizione di quest'ultima, che molti commentatori definiscono "tipologia biblica", Auerbach preferì il termine "figura" dandogli così diritto di cittadinanza nel lessico della critica contemporanea.

L'interpretazione "figurale" - scrive Auerbach - stabilisce una connessione tra due avvenimenti o due personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l'altro, e il secondo, invece include il primo o lo integra. [...] Questo genere di interpretazione porta, come è facile comprendere, un elemento del tutto nuovo ed estraneo nel modo antico di contemplare la storia. Se, ad esempio, un fatto come il sacrificio d'Isacco viene interpretato quale prefigurazione di quello di Cristo, cosicché nel primo è per così dire annunciato e promesso il secondo, e il secondo "integra" il primo - *figuram implere* è l'espressione usata - viene stabilita una connessione tra due avvenimenti che non sono legati né cronologicamente né causalmente, una connessione che la stessa ragione non può stabilire in senso orizzontale, ammettendo per questa parola un'estensione temporale. Si tratta unicamente di stabilirla collegando verticalmente i due fatti con la provvidenza divina, che soltanto in tal modo può creare un piano della storia e soltanto può dare la chiave della sua comprensione³³.

Confermando questo ormai classico passo di Auerbach e contemporaneamente aggiornando felicemente gli studi di Daniélou e de Lubac, uno studioso di Filone ha di recente messo in evidenza come l'approccio *storico* proprio della tipologia biblica sia in netto contrasto con il *sincronismo tipologico* di Filone³⁴. Se la tipologia biblica - o figura - mette in relazione due eventi nel corso della storia, la tipologia filoniana - e la "extremist allegory" - negano ogni valore storico agli eventi e alle persone che compaiono nella Bibbia, e li usano invece come rappresentanti

di determinati valori morali³⁵. Da un punto di vista strutturale, si ritorna qui all'opposizione allegoria-simbolo di Walter Benjamin.

La critica sovietica, una critica dal palato invero assai grossolano nell'apprezzamento del simbolismo medievale, ha spesso confuso queste due fondamentali direttrici di pensiero e di scrittura. Nel III capitolo della sua *Poetica della letteratura russo-antica*, Lichac@ev, caposcuola riconosciuto degli studi medievistici nella Russia sovietica, unisce in un'unica trattazione sotto la definizione ombrello di "metafore-simboli" l'interpretazione ellenistica della mitologia greca, la tipologia biblica paolina, l'allegorizzazione filoniana, l'interpretazione "simbolica" dell'Antico e del Nuovo Testamento da parte di Origene, nonché l'interpretazione simbolica degli eventi naturali³⁶.

Neppure la seconda edizione (1970) di *C@elovek v literature drevnej Rusi* distingue le due prospettive, e la trattazione lichac@eviana dello *Slovo* si limita ad affermare che "Ilarione esamina questa correlazione [tra i due Testamenti] facendo uso di simboli comuni nella teologia cristiana e di una dettagliata applicazione del parallelismo simbolico"³⁷. Analoghe difficoltà di approccio alla cosiddetta "logica simbolica", come vedremo nel prossimo capitolo, portano quindi il critico russo a scorgere un'insanabile opposizione tra Chiesa universale e Chiesa particolare (russa).

Proseguendo nella definizione della figura a modo di approssimazioni successive, è ora indispensabile soffermarsi su alcune differenze *qualitative* tra la figura biblica vera e propria e fenomeni analoghi. Nella descrizione della figura sopra riportata, Auerbach rinvia a due concetti fondamentali: il primo è il concetto di *compimento*; il secondo è relativo alla funzione esplicativa della *provvidenza divina*. L'allegoria scritturale integrale, come già s'è detto, va anzitutto distinta da quella che è stata chiamata "allegoria pagana". Se quest'ultima, spiega de Lubac, non racconta niente di storicamente accaduto e si riferisce invece a realtà astratte e atemporali, nella prima "non solo non c'è alcun mito ma non c'è neanche un pensiero naturalistico o un'astrazione filosofica. Essa si propone di "introdurre mediante

delle figure" - i fatti e le leggi dell'Antica Alleanza - "fino alla visione della verità", la quale non è altro che "la pienezza di Cristo". Per essa si va, almeno con un primo passo, dalla storia alla storia"³⁸.

Questo non è però sufficiente a definire l'allegoria cristiana propriamente intesa, la figura. In essa infatti, prosegue de Lubac, "si è guidati da una serie di fatti singolari fino a un altro Fatto singolare: [...] il Fatto di Cristo"³⁹. Quella di Cristo non è solo una seconda storia che coincide con una prima narrata secoli addietro. La differenza che passa tra le due storie è un'abissale differenza qualitativa: è "il salto dalla storia dell'Antico Testamento alla grazia del Nuovo Testamento"⁴⁰, dalla "vetustà della lettera" alla "novità dello spirito"⁴¹. Ciò che non trova posto nell'allegoria pagana e neppure nella *syncrisis*, l'artificio retorico classico che consiste nel mettere in relazione due biografie. Conseguentemente, quando Seeman paragona il rapporto che corre tra le "vite parallele" di Plutarco al rapporto istituito dalle agiografie tra i santi e i personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento⁴², egli incorre in un errore di prospettiva analogo a quello in cui incappò a suo tempo il Saintyves. Come i santi sono infatti tali solo per partecipazione alla santità di Dio, così i 'personaggi' della storia sacra cristiana convergono dal loro tempo verso il centro stesso della storia, verso l'Incarnazione. Non siamo dunque in presenza di una nuda tipologia, di una semplice relazione di due realtà storiche⁴³. Per usare una definizione sintetica, Cristo non è solo un modello; è anche il destino dei personaggi storici che lo hanno prefigurato e di quelli che nei secoli intendono seguirlo. "Ci fermeremmo a metà strada - scrive Bernard nella sua *Teologia simbolica* - se considerassimo la vita cristiana unicamente come un'imitazione del comportamento di Cristo: Cristo è la via in un senso molto più profondo. Più che un modello etico, Cristo è esemplare del nostro destino. In virtù dell'unità che regna tra il Capo e le membra del Corpo mistico, questi appare come il capofila di tutta l'umanità; ciò che si è realizzato in lui, si realizzerà in noi"⁴⁴.

Precisamente per questo motivo Daniélou, e al suo seguito

altri studiosi, definiscono l'allegoria cristiana essenzialmente "cristologica"⁴⁵, il senso cristologico della Scrittura, ne indicano come caratteristica essenziale una certa "trasfigurazione" (*sensus plenior*) che supera la dimensione di mera somiglianza⁴⁶. L'allegoria pagana, dunque, si oppone a quella cristiana per l'assenza di questa necessaria marca cristologica.

Ma la figura cristiana non ha solo una dimensione interiore che l'allegoria "pagana" non ha, né può avere. "Scritta" dalla Provvidenza divina, e tramite essa "letta", essa tende al futuro, ad un futuro che oltrepassa la dimensione storica, il tempo dell'uomo e perviene inevitabilmente al "tempo" di Dio, all'eternità. Non siamo pertanto in presenza soltanto di un senso spirituale che coesiste con un senso storico, letterale, né, tanto meno, di una semplice "metafora estesa". La figura è inestricabilmente connessa con una specifica prospettiva storica, che non si può che definire provvidenziale. Data questa prospettiva, è chiaro che il rapporto che viene istituito tra l'Antico e il Nuovo Testamento, e il senso spirituale delle Scritture nonché il loro quadruplice significato non sono un diletto retorico, ma una necessità esegetica. "La diversità dei sensi della Scrittura - spiega ancora Bernard - non nasce da un procedimento esegetico un po' artificiale, che però un determinato autore magari giudica conveniente per dar vita ai propri pensieri: essa è generata dal mistero cristiano stesso che si dispiega secondo piani di profondità diversi. Abbiamo già verificato questo principio nel passaggio dal senso storico al senso tipico e poi a quello anagogico: lo spessore spirituale delle diverse epoche della storia richiedeva il superamento di un senso nell'altro"⁴⁷.

Veniamo con ciò alle due formule di questa esegesi dei diversi sensi della Scrittura, due formule che, a differenza di tanti studiosi, de Lubac da un lato distingue e dall'altro mostra procedere entrambe da Origene⁴⁸. Il fondamento non è, come molti commentatori sbrigativamente spiegano, un brillante *escamotage* di s. Paolo allo scopo di "salvare" l'Antico Testamento o di "tradurre il Cristianesimo in forme europee"⁴⁹. Il fondamento è costituito dall'esigenza di spiegare le due tappe dell'economia

della salvezza, di comprendere la pedagogia progressiva e progressivamente universalistica attuata da Dio nella storia, di cogliere appieno la svolta culturale e la rivoluzione storiografica causata dall'Incarnazione. A tale scopo gli autori neotestamentari e poi la *Wirkungsgeschichte* biblica distinguono due modelli. Secondo il primo, come nella persona umana possiamo distinguere *corpo*, *anima*, e *spirito*, così nella Bibbia abbiamo un senso *storico* o *letterale*, un senso *morale* o *tropologico* e da ultimo un senso *allegorico* o *mistico*. Il secondo modello, dal canto suo, al di là del senso *storico* o *letterale* individua un senso *allegorico* o *mistico*, uno *morale* o *tropologico* ed infine uno *anagogico*. “Quando usa la prima formula, - spiega de Lubac - Origene ricava dal testo sacro diverse "moralità" che possono non aver nulla di specificamente cristiano; generalmente sono osservazioni sull'anima, sulle sue facoltà, sulle sue virtù, specie di anatomia e di fisiologia morale ("fisica dell'anima" la chiama Filone); è una descrizione del microcosmo, di natura piuttosto filosofica, astratta. Questo è quello che oggi viene chiamato allegorismo origeniano. Quando usa la seconda formula Origene, partendo dalla stessa "storia", soltanto dopo aver esposto il Mistero e in rapporto con esso, arriva alla spiegazione spirituale”⁵⁰. È solo questo secondo modello che, secondo de Lubac, corrisponde pienamente al mistero cristiano. In esso, come legge generale, partendo dal *dato storico* dell'Antico Testamento, viene evocato il *mistero di Cristo* in uno dei suoi aspetti, mistero che viene poi applicato all'anima cristiana dapprima *in statu viae* e poi nella *gloria* definitiva. A titolo di esemplificazione, può essere utile riportare qui i quattro sensi della Pasqua, che, com'è noto, significa "passaggio". 1. senso storico: il passaggio dell'angelo sterminatore in Egitto al tempo della schiavitù degli Ebrei; 2. senso allegorico: Cristo passa dalla morte alla vita nella Resurrezione (*la Pasqua*), e la Chiesa - il senso allegorico si applica a Cristo e alla Chiesa - attraverso il battesimo passa dalla infedeltà alla fede; 3. tropologico: l'anima deve passare attraverso la confessione e la contrizione dal vizio alla virtù; 4. anagogico: il passaggio di Cristo ha come risultato

finale il nostro passaggio dal mondo terrestre alla beatitudine eterna⁵¹.

Com'è evidente, è assai significativa l'inversione tropologia-allegoria nei due modelli. Tendenzialmente, infatti, a seconda che segua o preceda il senso allegorico, il senso tropologico può essere qualcosa di molto diverso, può costituire una morale pagana o una morale pienamente cristiana, e pertanto cristiana. "Tuttavia - nota ancora de Lubac, mitigando la sua prima osservazione - anche la prima formula se doveva qualcosa alla filosofia pagana (all'allegorizzazione della filosofia nel platonismo), nel suo terzo senso mostrava qualcosa di specificamente cristiano: al di fuori della tradizione cristiana non esiste nulla che corrisponda al terzo senso [del primo modello] origeniano, quello mistico o spirituale"⁵².

Quello che abbiamo finora esposto è l'apparato definitorio della figura in sede di esegesi scritturistica. A tale ricca fonte, come s'è detto all'inizio, si sono alimentati nei secoli scrittori e artisti, trasportando quello che era uno strumento esegetico nel loro campo: letteratura, pittura, scultura. Conseguenza inevitabile fu la modifica della struttura originaria, pur nella conservazione dello "spirito" figurale. Fin da Auerbach, dunque, i dantisti non verificano l'applicabilità sistematica e meccanica di una rigida struttura figurale alla *Commedia*; mostrano invece la ricchezza di "ispirazione strutturale" che Dante poté rinvenire nella figura biblica⁵³. Le interpretazioni che essi suggeriscono non si escludono dunque a vicenda, ma si integrano l'un l'altra.

Dobbiamo anche aspettarci che il procedere della cultura e la sua progressiva secolarizzazione conducano ad una nuova percezione e ad un diverso uso della figura, quando non ad un oblio quasi completo. Questo non esclude tuttavia che, come ha notato Borges, provenendo da secoli lontani uno scrittore si abbeverì nuovamente alla figura biblica, costruisca a sua volta un testo letterario animato dallo "spirito figurale". Ancor meno sarà lecito in questi casi misurare il testo con una rigida "maschera figurale", precludendosi così la possibilità di comprendere e di gustare le tracce, se mai un po' impolverate, di un

paradigma culturale che è poco più giovane della cultura europea.

¹ Cfr. Typology 1972: 245-337, e in particolare le ultime 10 pagine. Una recente interessante estensione è quella di G.P. Landow alla letteratura vittoriana.

¹ Cfr. Typology 1997.

¹ Ad opera di Nina Perlina, la cui tesi di dottorato inedita venne presentata alla Brown University nel 1977; da questa tesi venne tratto nel 1985 il libro citato in bibliografia come Perlina 1985. Cfr. soprattutto le p. 11 e segg.

¹ Cfr. la mia tesi inedita *Bunt, obnovlenie, raj v dus@e: sofferenza e giustizia nei Fratelli Karamazov di F.M. Dostoevskij* Bologna 1982, da cui è stato tratto l'articolo citato in bibliografia come Ghini 1988. Cfr. soprattutto le ultime pagine.

¹ Ad opera di Diane Oenning Thompson dalla cui tesi inedita (Ph.D. Cambridge, 1985) doveva essere tratto il Thompson 1991 della bibliografia. Cfr. soprattutto le pagine 65 e segg. Il sorgere dell'interpretazione figurale di Dostoevskij a diverse latitudini nello stesso periodo non necessita naturalmente di una spiegazione "etnologica" (come per esempio le "idee elementari" di Bastian o i "cicli culturali" di Ratzel). È infatti sufficiente ammettere elaborazioni autonome ma legate culturalmente alla stessa sensibilità e alle stesse letture. La sua universalità mi pare, per altro verso, un buon argomento a favore della "necessità" di questa interpretazione.

¹ Cfr. Matlaw 1957: 5. Cfr. anche l'accento alla figura auerbachiana in Pirog 1983: 93 a proposito dei *Versi italiani* di Blok.

¹ Cfr. Picchio 1983.

¹ Cfr. Picchio 1991b, non a caso citato, ovviamente nella versione originale del 1977, da Ghini 1988: 513; 541 e Thompson 1991: 67 - ma non dalla Perlina.

¹ Cfr. Bachtin 1968: 327-328. La sottolineatura è mia.

¹ Bachtin 1963: 335.

¹ Bakhtin 1973: 210.

- ⁱ Cfr. Picchio 1991b: 5 e Picchio 1983: 364-365.
- ⁱ Hurwitz 1980: 330.
- ⁱ Sciacca 1990: 256 a proposito del rapporto Boris-Cristo.
- ⁱ Lichac@ev 1967: 158 segg.
- ⁱ Sciacca 1990: 256 a proposito del rapporto Gleb-Cristo.
- ⁱ Cfr. Seeman 1991 e Frajdank 1987.
- ⁱ Cfr. Lubac 1972 e Pépin 1987.
- ⁱ Goppelt 1939: 6.
- ⁱ Definizione di Carny (1988: 33).
- ⁱ Un sintomo piuttosto grave di tale malessere sembra essere l'uso di fonti dubbie o sorpassate. Plateale in tal senso è il decostruzionista *Rereading allegory. A narrative approach to genre*, di D.L. MADSEN (New York, St Martin's Press, 1994), che cita le fonti patristiche solo indirettamente, attraverso articoli a dir poco obsoleti, ignora testi fondamentali come Lubac 1972, Goppelt 1939, Pépin 1987, e che ascrive a s. Agostino i seguenti 4 sensi della Scrittura: storico, eziologico, analogico, allegorico (p. 55).
- ⁱ Benjamin 1928: 174 segg. Sull'intero argomento decisive sono state per me le pagine di Raimondi 1985. Devo a questo testo che raccoglie il corso tenuto da Raimondi a Bologna nel 1984-85 le suggestioni relative a Borges, Chesterton, Benjamin, Bloy.
- ⁱ Borges 1949: 957.
- ⁱ Raimondi 1985: 37.
- ⁱ Ivi: 39; 49.
- ⁱ Un buon esempio di questa concezione dell'allegoria può essere la relativa voce della Enciclopedia Italiana Treccani, v. II: 534--541, curata per l'edizione del 1929 da G. Mazzoni.
- ⁱ Cfr. Bernard 1978: 108; Lubac 1972: 880-881.
- ⁱ Cfr. il fondamentale studio di Pépin (1987), soprattutto alle p. 268-270, nonché il chiaro Olsen 1977.
- ⁱ Cfr. Singleton 1978. Si veda anche su Singleton il giudizio di Contini (1956).
- ⁱ Auerbach 1964: I, 83. In questo senso, naturalmente, la figura è una specie particolare di *allegoria facti* (cfr. Pépin 1987: 269 su s. Agostino e Lubac 1972: 885).
- ⁱ Carny 1988: 35. Sull'argomento cfr. anche Davis 1972: 15.
- ⁱ Cfr. anche le due definizioni che Olsen (1977: 163) riprende da studi di altri specialisti.
- ⁱ Lichac@ev 1967: 158-159.

- ⁱ Lichac@ev 1979: 34.
- ⁱ Lubac 1972: 918.
- ⁱ Lubac 1972: 918.
- ⁱ Lubac 1972: 903.
- ⁱ Lubac 1972: 925.
- ⁱ Seeman 1991: 29.
- ⁱ Cfr. Lubac 1972: 637-642; 913.
- ⁱ Bernard 1978: 206.
- ⁱ Cfr. Daniélou 1948: 48.
- ⁱ Cfr. Olsen 1977: 164
- ⁱ Bernard 1978: 107-108; 93; 98-99.
- ⁱ Per quanto segue si confronti Lubac 1972: 250-361.
- ⁱ Typology 1997.
- ⁱ Lubac 1972: 359. Al contrario, cfr. ad esempio Davis 1972: 14.
- ⁱ Lubac 1972: 277.
- ⁱ Lubac 1972: 361.
- ⁱ Non tutti, evidentemente. Un'applicazione un po' rigida sembra quella di Seung 1976.

I Capitolo

Il popolo della Rus', ovvero La figura e la storia.

Il clemente Dio nostro ebbe pietà di tutte le nazioni e non dispregiò noi: così volle, e ci salvò e ci guidò alla conoscenza della verità. Deserta e inaridita era a quel tempo la terra nostra, poiché l'aveva resa arida l'arsura dell'idolatria; all'improvviso, sgorgò la fonte del Vangelo, e disseccò tutta la terra nostra, così come aveva detto Isaia: Si aprirà l'acqua a coloro che procedono nell'abisso e si muterà la terra arida in lago, e nella terra assetata vi sarà una sorgente d'acqua. A quel tempo noi eravamo ciechi e non vedevamo la luce della verità, ma vagavamo nella menzogna dell'idolatria, e inoltre eravamo sordi all'insegnamento salvifico; ma Dio ebbe pietà di noi e fece splendere anche su di noi la luce della conoscenza, affinché lo riconoscessimo secondo la profezia: Allora si apriranno gli occhi dei ciechi e le orecchie dei sordi udranno. A quel tempo noi percorrevamo vie di perdizione per seguire i demoni e non conoscevamo la via che conduce alla vita e, per di più, con le nostre lingue balbettavamo pregando gli idoli e non il Dio nostro e Creatore. Ma l'amore di Dio ci ha visitato. E non seguiremo più i demoni, ma sinceramente lodiamo Cristo Dio nostro, secondo la profezia: Allora lo zoppo salterà come un cervo e la lingua dei balbuzienti sarà comprensibile. E sebbene prima noi vivessimo simili ad animali e a bestie, non distinguessimo la mano destra dalla sinistra ed essendo attaccati alle cose terrene e non ci curassimo di quelle celesti, il Signore inviò anche a noi i suoi comandamenti che conducono alla vita eterna, secondo la profezia di Osea: Avverrà così in quel giorno, dice il Signore: farò per loro un'alleanza con gli uccelli del cielo e con le bestie della terra, e dirò a Non-

popolo-mio: Tu sei Popolo-mio, e quello mi dirà: Tu sei il Signore Dio nostro. E così noi, che eravamo stati estranei, ci chiamammo popolo di Dio e pur essendo stati nemici ci appellammo suoi figli⁵⁴. (181a-182b)

Queste parole appassionate giungono al nostro secolo dalla remota Rus' kieviana⁵⁵, il primo "stato" slavo orientale. Il titolo che una corposa tradizione ha assegnato a questa "esposizione esegetica in forma di narrazione"⁵⁶ è *Discorso* oppure *Sermone sulla legge e la grazia* [*Slovo o zakone i blagodati*]. Molti critici sostengono che questo scritto sia stato composto verso il 1050 da Ilarion il quale, come ricorda la *Cronaca dei tempi passati*⁵⁷, appena un anno dopo avrebbe ricevuto l'investitura a metropolita di Kiev. Avvenimento straordinario, questo, trattandosi del primo metropolita russo. Ciononostante di Ilarione sappiamo pochissimo: la *Cronaca* ci informa ancora che, prima della nomina, era sacerdote nella chiesa di Berestovo, ma non specifica se facesse parte del clero secolare o di quello regolare. La *Cronaca di Novgorod*, dal canto suo, ci informa laconicamente che già nel 1055 si procedette alla nomina di un metropolita greco, di nome Efrem⁵⁸. Anche la paternità di Ilarione relativamente allo *Slovo* è filologicamente quanto meno dubbia, non essendo sufficientemente probante, nella tradizione scrittoria slavo-ortodossa, la sua "firma" in coda alla professione di fede che accompagna uno dei manoscritti del testo, il cosiddetto MS Sinodale⁵⁹.

Tanto egli si nasconde, eppure, aldilà delle cautele testuali, come appare nitida al lettore la sua figura morale, il suo orgoglio di neobattezzato, di cristiano dell'undicesima ora! Come è già viva e creativa la sua partecipazione alla concezione storiografica "cristiana"! Di secolo in secolo questo scritto sul battesimo della Rus' non ha mancato di influenzare schiere di scrittori, di solleticare magari un malcelato, e malinteso, orgoglio nazionale russo⁶⁰. E proprio l'originalità del testo ha portato tanti critici a superare di slancio i pur fondati dubbi filologici e a cercare per queste pagine un vero e proprio autore, Ilarione, appunto.

Ora, se negli ultimi secoli il *Sermone* è rimasto appannaggio di pochi specialisti - soprattutto di quelli non sovietici - e ha trovato posto solo nelle antologie, non così fu fino al tempo di Pietro il Grande. Come è stato giustamente osservato, se è ragionevole pensare che ci sia giunto solo l'1% dei codici della Russia medievale, i 52 manoscritti dello *Slovo* databili tra il XIII e il XVI secolo stanno a significare che ci troviamo davanti a una sorta di bestseller (o meglio, most-copied)⁶¹. A partire dal secolo di Pietro invece, dalla decisa secolarizzazione avvenuta nella cultura russa, la diffusione e la conoscenza di quest'opera viene pesantemente ridimensionata. Solo nel 1844 si pubblica in Russia la prima edizione a stampa accompagnata dall'ormai necessaria traduzione in russo moderno; con ritmo irregolare appaiono quindi nella Russia zarista altre edizioni in lingua originale - per specialisti, dunque - e si dovrà aspettare il 1962 perché il tedesco L. Müller pubblichi un'edizione filologicamente fondata. Nella Russia sovietica, poi, lo *Slovo* sembra condannato a un lungo ostracismo, se è vero che solo nel 1985 viene approntata la seconda traduzione in russo moderno. Neppure le storie letterarie dell'antica Rus' pubblicate in questo periodo gli rendono maggiore giustizia: O.V. Tvorogov (1981) lo nomina appena, mentre Kuskov (1966) e Vodovozov (1977) sposano acriticamente la tesi di Lichac⁶² riguardo ad un presunto spirito antibizantino dello *Slovo*.

Ma veniamo al nostro *Discorso*. Nella proposizione iniziale l'autore introduce direttamente i temi del testo, nonché il quadro interpretativo generale: “Sulla Legge data da Mosè e sulla Grazia e sulla Verità poste in essere da Gesù Cristo; e di come la Legge venne meno, allorché la Grazia e la Verità colmarono tutta la terra e la fede si diffuse in tutte le nazioni fino alla nostra nazione russa; e sia gloria al *kagan* nostro Vlodimer, dal quale noi fummo battezzati” (168a). Dunque: una celebrazione di Volodimer il Santo, colui a cui tutti i Kieviani, volenti o nolenti, debbono la loro fede; una celebrazione, questa, che si estende all'attuale discendente di Volodimer, Jaroslav, qui nominato col suo nome di battesimo Georgij. Una celebrazione, e questo è l'a

spetto più interessante, che legge l'intera storia della Rus' per mezzo di categorie bibliche⁶².

Nella prima parte del testo, infatti, Ilarione illustra la contrapposizione tra Legge e Grazia, derivandola dalla Lettera di s. Paolo ai Galati (4: 21-31). In questa, l'apostolo si rivolge con dure parole ai Galati, a quanto sembra, una popolazione composta prevalentemente di ex-pagani convertiti da Paolo al cristianesimo e spinti successivamente da un gruppo di "sovvertitori del Vangelo" a praticare la circoncisione e altri riti giudaici. Pratiche inutili e sbagliate, argomenta l'apostolo, vista la superiorità della nuova alleanza rispetto all'antica; della Grazia rispetto alla Legge. E a coloro che volevano porsi sotto la Legge, s. Paolo adduce un argomento tratto dalla Scrittura. Le due donne di Abramo, la schiava Agar e la moglie Sara, con la loro rispettiva discendenza rappresentano infatti allegoricamente le due alleanze, quella del monte Sinai e quella stipulata da Cristo con la sua morte sulla croce.

Commentando questo passo della Lettera ai Galati, s. Giovanni Crisostomo, uno dei grandi Padri della Chiesa, le cui omelie ebbero diffusione vastissima anche nella Rus' kieviana, applica le parole di s. Paolo ai cristiani del suo tempo (il IV/ sec.) e della sua città (Costantinopoli o Antiochia): "Per numero di figli la sterile [Sara] superò quella [Agar] , giacché quest'ultima aveva dato vita ad un popolo soltanto; i figli della Chiesa, invece, riempiono la Grecia, la regione dei Barbari, la terra, il mare, perfino l'intero universo. Vedi come Sara attraverso i fatti e il profeta attraverso le parole rappresentarono tipicamente le cose che dovevano accadere a noi?"⁶³.

Non sappiamo se Ilarione conoscesse il commento del Crisostomo, se questo scritto esegetico comparisse in uno dei tanti *Zlatostruj*, le raccolte kieviane delle omelie del grande predicatore bizantino. Certo è che egli stende la sua argomentazione seguendo quella linea, adottando il medesimo modello di applicazione figurale, espandendo la lista delle antitesi paoline, aggiungendovi con dovizia metafore, ripetizioni, e apostrofi sì da far parlare di un vero e proprio *tour de force* di retorica⁶⁴. Legge-

Grazia; limitatezza della prima-universalità della seconda; Agar-Sara; Antica Alleanza-Nuova Alleanza; luna-sole; freddo della notte-caldo del giorno; aridità-abbondanza di acque; cecità-dono della vista; mutismo-dono della parola; Cristo Dio-Cristo uomo; Ebrei-Cristiani: sono queste, in sintesi, le coppie su cui Ilarione fonda la sua argomentazione. Notiamo tra l'altro che l'aspetto formale estremamente raffinato di questo testo è stato fatto oggetto nel 1975 di un importante studio da parte di Roman Jakobson, il quale ha accolto le osservazioni di Riccardo Picchio sulla scansione isocolica finalizzata a rinforzare liricamente la "vittoria di Cristo nella terra russa"⁶⁵. Ed invero è questo il secondo tema sviluppato da Ilarione allorché, innovando rispetto alla lettera di s. Paolo, o meglio attualizzandola, egli aggiunge alle precedenti un'ultima fondamentale antitesi, quella che oppone i *Kieviani pagani* ai *Kieviani cristianizzati* e che si dispiega nella citazione riportata all'inizio del capitolo.

Prima di affrontare direttamente questo argomento, dobbiamo tuttavia almeno accennare al terzo tema del testo, la lode del principe Jaroslav introdotta dal panegirico in onore del capostipite Volodimer. Com'è dunque evidente, Ilarione riprende ordinatamente i temi che ha presentato nella prima frase del testo e li dispone con logica, consequenzialità e ricchezza di artifici retorici.

Senza preoccuparsi troppo dell'ordinata disposizione di Ilarione, la critica si è spesso slanciata a identificare chi e che cosa si dovesse intendere sotto il termine Legge e chi invece sotto il termine Grazia. Secondo Priselkov⁶⁶ il testo di Ilarione rappresenta un attacco al Patriarcato bulgaro identificato con la Legge e opposto alla Grazia simboleggiante il Patriarcato di Costantinopoli; secondo altri studiosi - Tichomirov, Koz@inov⁶⁷ - il regno della Legge raffigura metaforicamente il chanato Chazaro situato nell'attuale Ucraina e appartenente alla religione ebraica mentre il regno della Grazia è la Rus' appena cristianizzata; secondo altri ancora - Lichac@ev, Mil'kov, Kuskov, Vodovozov, Abramov, Karmin⁶⁸ - la Legge è il Patriarcato di Costantinopoli e la Grazia è la Rus': di conseguenza avremmo qui la prima "dichiarazione

d'indipendenza" della Rus' dalla Madre Bisanzio (Madre, almeno in termini religiosi e culturali). Si tratta evidentemente di letture in chiave politica e neppure troppo rispettose del contesto storico. Se infatti nello *Slovo* non si trova neppure menzione della Bulgaria, tutti i dati storici e archeologici sembrano confermare che il chanato chazaro non esistesse più da 80 anni al tempo di Ilarione⁶⁹. La politica culturale-religiosa bizantina, poi, era basata sul concetto di *oikoumene*, di "commonwealth bizantino"⁷⁰, ciò che forse oggi chiameremmo "casa comune": uno spazio politico, culturale e religioso al cui interno c'era spazio per le particolarità regionali, "nazionali", per liturgie in altre lingue, per metropoli relativamente autonome. Come scrive D. Obolensky "è importante rendersi conto che la devozione di Ilarione per la sua patria coesiste con un forte senso dell'universalità della Cristianità di cui i Russi ora fanno parte"⁷¹. La concezione ecclesiale di Ilarione, è stato ancora notato, si oppone a quella che troviamo nella *Cronaca dei tempi passati*: come mostra un'analisi di passi paralleli in quest'ultima sono presenti espressioni antilatine sconosciute ad Ilarione la cui visione riposa su di una chiesa unita, apostolica ed ortodossa⁷².

Lo stesso rapporto autonomia-universalità, secondo molti studiosi, sarebbe implicito nell'attribuzione del titolo di *kagan* che, come abbiamo visto, Ilarione riserva al principe russo. Sostituendo deliberatamente la terminologia bizantina con quella locale, Ilarione intenderebbe sottolineare la posizione esclusiva che spetta alla Rus' nell'ecumene bizantina. Contemporaneamente, tuttavia, il fatto che, a differenza di quanto avviene per l'imperatore bizantino, al gran principe russo non venga assegnato il compito di imitare direttamente Cristo (*mimesis tou theou*) bensì di imitare proprio l'imperatore bizantino a sua volta imitatore di Cristo, veicolerebbe la struttura gerarchica insita nell'idea stessa del commonwealth bizantino⁷³.

Prescindendo dal contesto storico, alcuni critici sono in certo modo obbligati a "lavorare" sulle metafore, supponendo un'analogia implicita: come Isacco, il figlio minore di Abramo, fu preferito a Ismaele, il figlio maggiore, così i Kieviani - gli "ultimi"

cristiani - sono superiori ai Greci, cristiani di vecchia data. È la stessa analogia che troviamo alla base della contrapposizione più generale che Jurij Michailovic@ Lotman e Boris Andreevic@ Uspenskij intravedono in questo testo come in tutta la cultura russa antica, e cioè la contrapposizione tra "vecchio" e "nuovo", tra il "vecchio Impero bizantino" e la "nuova Rus'". "Ilarione, - essi scrivono - nel momento in cui esulta perché la Rus' è entrata a far parte del cristianesimo universale, si riferisce in senso peggiorativo a Bisanzio da lungo tempo battezzata paragonandola al *Vecchio Testamento* e ad Agar sottoposti ad una legge coercitiva e contrapponendola alla Russia-Sara e alla grazia del *Nuovo Testamento*"⁷⁴. La conclusione che i due semiologi traggono dallo *Slovo* conferma la loro tesi dell'esistenza di "modelli duali" nella cultura russa, modelli di lunga durata in cui il "nuovo" rimpiazza cronologicamente, ma ancor più assiologicamente, il "vecchio". Con funambolica operazione culturale Lotman e Uspenskij mettono dunque lo *Slovo* - e la politica "ecumenica" di Bisanzio - in linea di diretta continuità con la teoria di Mosca III Roma - ed il proto-stato nazionale moscovita⁷⁵.

Com'è evidente il problema fondamentale è qui costituito dalla natura della *opposizione* stessa. Ogni critico, infatti, possiede un suo proprio concetto di opposizione, ha una sua immagine di ciò che un'opposizione è in se stessa. E la maggior parte dei critici dello *Slovo* sembra conoscere solo un tipo di opposizione, quella in cui uno degli elementi esclude totalmente l'altro, in cui un polo lotta con l'altro: Kieviani contro Ebrei, Kieviani contro Greci, Antico Testamento contro Nuovo Testamento, Legge contro Grazia, Rus' pagana contro Rus' cristiana⁷⁶. Ora, lo *Slovo*, al pari di ogni scritto, come tutti i critici più recenti si sono sforzati di sottolineare, è un'opera che va letta con le medesime categorie con cui è stato costruito, e cioè con una "coscienza storica cristiana"⁷⁷, attenti al "fondamento cristiano"⁷⁸ dell'antitesi Legge-Grazia, all'"aspetto spirituale che illumina la sua concezione storiografica"⁷⁹. Lo *Slovo* non può essere inteso al di fuori di un'esegesi figurale che ne fa un'opera di teologia della storia assai più che un testo meramente politico⁸⁰ o di *fiction*⁸¹.

In altre parole, se la Bibbia, come ogni testo e ancor più di ogni altro testo, possiede una sua *Wirkungsgeschichte*, una storia degli "effetti" interpretativi affidati in questo caso ad una Tradizione patristica e ad un Magistero istituzionale è qui che dovremo cercare la natura di queste opposizioni. È qui, in questa *Wirkungsgeschichte*, in questa tradizione biblico-patristico-ecclesiale che dobbiamo ricercare le radici delle opposizioni dello *Slovo*.

La ricerca, a ben vedere, non è poi difficile: Ilarione stesso ci presenta almeno tre incarnazioni del paradigma oppositivo che fonda e spiega le sue "antitesi". Si tratta di opposizioni che, com'è logico, hanno assai più a che fare con il pensiero simbolico che non con la lotta politica.

La prima opposizione è l'unione senza confusione della natura umana e di quella divina, l'unione di *Logos* e *sarx* nell'unica persona di Gesù Cristo. "Perfetto uomo per la sua natura umana e non apparizione - così recita lo *Slovo* - e anche perfetto Dio per la divina natura, e non soltanto uomo, egli ha manifestato sulla terra la natura divina e umana. Come uomo nel grembo materno si formò e come Dio ne venne fuori senza intaccare la verginità [...] Come Dio andò alle nozze di Cana e come Dio trasformò l'acqua in vino [...] Come uomo fu deposto nella bara e come Dio distrusse le porte degli inferi e liberò le anime" (176b-177b). Noi interrompiamo la citazione, arginando con parentesi e puntini la sovrabbondanza espositiva di Ilarione: non possiamo tuttavia passare sotto silenzio che la serie delle antitesi prosegue fino al numero 17, accoppiando ordinatamente 34 momenti della vita di Cristo in cui si è manifestata la sua umanità e la sua divinità. Toporov parla a questo proposito di "originale micro-trattato sulle due nature" e vi individua una linea compositiva "dogmatica" che nello *Slovo* si interseca con la presentazione storica⁸². Se dunque la base vera e propria delle antitesi di Ilarione è questa, se l'unica persona di Gesù Cristo contemporaneamente vero Dio e vero uomo è il cosiddetto *primum analogatum*, non possiamo ridurre la lista delle opposizioni ad un conflitto politico: Greci o Ebrei contro Kieviani.

La seconda opposizione concerne la relazione tra la chiesa universale e le chiese particolari, una relazione-opposizione non escludente che abbiamo già visto trattando dell'*oikumene* bizantina. Senza entrare in ardue spiegazioni ecclesiologiche, può essere sufficiente dire che il rapporto che qui si configura non corrisponde a quello tra enti "federati" o "associati", né tantomeno a una relazione "tutto-parte", bensì piuttosto a quella "genere-specie", così che tutte le caratteristiche della chiesa universale sono proprie altresì della chiesa particolare. Questa aria universale, "cattolica" ("Aderisco alla Chiesa cattolica e apostolica", 203b, dichiara Ilarione nella sua Professione di fede, facendo uso di un prestito dal greco *katholikos*) e contemporaneamente russa, ultima testimonianza slava orientale dell'unità della Chiesa che sarebbe stata presto divisa dallo Scisma, spira in tutto lo *Slovo* e ha creato non pochi problemi agli interpreti. "E in noi - scrive Ilarione - si realizzò quello che era stato detto delle nazioni: Il Signore ha mostrato il Suo santo braccio dinanzi a tutte le nazioni e tutti i confini della terra vedranno la salvezza del Dio nostro. [Segue una serie di 14 citazioni bibliche a conferma della missione evangelizzatrice universale della Chiesa]. Rende gloria dunque con voce di osanna il paese romano a Pietro e Paolo, grazie ai quali credette in Gesù Cristo Figlio di Dio, l'Asia ed Efeso e Patmos a Giovanni il Teologo, l'India a Tommaso, l'Egitto a Marco; tutti i paesi e le città e le genti onorano e glorificano ciascuno il proprio maestro da cui ha ricevuto la vera fede; renderemo gloria, dunque, anche noi secondo la nostra forza, ancorché con modeste lodi, a colui che ha fatto cose grandi e meravigliose, al nostro maestro ed educatore, al grande kagan della nostra terra, Volodimer, nipote dell'antico Igor', figlio del famoso Svjatoslav, i quali, negli anni in cui hanno regnato, per il coraggio e il valore furono noti in molte nazioni e per le vittorie e per la forza sono ancor oggi ricordati e celebrati. Non in una terra povera e sconosciuta essi regnarono, ma nella terra russa che è conosciuta e nota a tutti e quattro i confini della terra" (183a-185a).

Se anche accogliamo la distinzione operata da Jakobson tra

paese [*strana*] e terra [*zemlja*] , tra i diversi “paesi” e la “terra russa”, dove il termine *zemlja* sarebbe caricato di un'accezione cosmica⁸³, non sembra che ciò deponga a favore di una visione particolaristica, esclusivista, a favore cioè di una sorta di gretto proto-nazionalismo. Tutt'altro: il tono è un tono di festa, il tono di una gioia universale in cui, come già nel commento del Crisostomo, si associano tutti i popoli e i “paesi” e la “terra russa” guidati dai loro evangelizzatori. Ilarione è fiero del suo essere cristiano e del suo essere russo e non vi è incompatibilità alcuna nel suo essere appunto un “cristiano russo”. Come nota giustamente Toporov, nello *Slovo* “la coscienza "nazionale" [le virgolette sono una licenza e una cautela di chi scrive, GG] nasce non da una pretesa di esclusività, di differenziarsi dagli altri popoli cristiani, ma al contrario, dalla certezza che, accogliendo il cristianesimo, entrando nel regno della grazia, i Russi sono diventati esattamente come gli altri popoli cristiani”⁸⁴.

La terza opposizione è quella *figurale*, ed essa pervade l'intero scritto di Ilarione. In questa opposizione c'è allo stesso tempo comunanza e dissimilarità⁸⁵: La Legge è qualcosa di completamente diverso dalla Grazia, ma, allo stesso tempo è la sua prefigurazione, nel mentre che la Grazia è il suo compimento. Vengono qui alla mente le parole di Cristo sulla sua missione di compimento della Legge, e non è strano che noi ritroviamo questa stessa citazione dal Vangelo di Matteo (5: 17) nello *Slovo*: “Io non sono venuto ad abolire la Legge, ma a darle compimento” (178a). Questo è il motivo per cui Ilarione presenta due tipi di immagini per spiegare la relazione Legge-Grazia: la Legge è l’“ombra” della “luce” che è la Grazia (170a); ma la Legge è anche la “lampada” e la “luna” in rapporto al “sole” che è la Grazia (173a). La Legge è ripetutamente opposta alla Grazia, ma essa è anche chiamata “precorritrice ed ancella della Grazia e della Verità, mentre la Verità e la Grazia sono le ancelle del secolo futuro: della vita eterna” (169a). Le due serie di immagini, quella che distingue e quella che accomuna, debbono essere accolte entrambe se vogliamo davvero intendere il messaggio del testo, un testo che, com'è stato scritto, combina sapere

bizantino, visione cristiana e pensiero politico-filosofico russo antico⁸⁶. "Combina", giacché, a differenza di quanto pensa Lichac@ev, la linea "dogmatico-teologica" e la linea "storica" dello *Slovo*⁸⁷ non sono in drammatica alternativa, bensì in logica continuità. Nella lettura operata da quella comunità interprete che è la Chiesa, l'esegesi-teologia medievale (non è possibile infatti distinguere tra le due, a quel tempo⁸⁸) si innerva in una comprensione spirituale più viva⁸⁹, senz'altro ordinata alla *institutio morum*⁹⁰ e all'autocoscienza storica. Questo spiega anche il "tono pratico" dello *Slovo*. Di nuovo non vi è contraddizione insanabile, nella visione cristiana di Ilarione, tra "il significato teologico del posto della Chiesa russa nella storia del piano divino di salvezza" e la sua concreta tematica morale⁹¹.

Siamo con ciò giunti al punto centrale di questo capitolo, la caratteristica figurale dello *Slovo* e la sua teologia della storia. I riferimenti presenti all'interno stesso dello *Slovo* hanno naturalmente condotto già in passato la critica a rivolgersi all'esegesi figurale, almeno *en passant*⁹². Solo di recente, tuttavia, L.V. Poljakov e K.D. Seeman hanno dedicato a questo argomento una ricerca specifica. Neanche in questo caso però, a parere di chi scrive, siamo di fronte a studi decisivi. Nel suo *Il metodo dell'esegesi simbolica nella "teologia storica" di Ilarione*, Poljakov nega una qualunque possibile conciliazione tra escatologia e storia, dimostra di conoscere solo l'esegesi di tipo filoniana ed equipara il rapporto tra Nuovo e Antico Testamento a quello tra realtà e simbolo⁹³. Lo scritto di Ilarione rappresenterebbe pertanto una sorta di eccezione originalmente russa alla tendenza antistorica propria dell'escatologismo cristiano, un'eccezione spiegata ricorrendo al modello dell'Esamerone e alla "tradizione mistica in cui venne gradualmente formandosi lo storicismo immanente"⁹⁴.

Lo studio di Seeman sugli *Artifici allegorico-esegetici nella Rus' Kieviana*, dal canto suo, se pure è meno sommario, mostra di dipendere troppo da Goppelt, una fonte datata (1939) e che prescinde interamente dall'esegesi patristica e scolastica: manca conseguentemente anche qui ogni distinzione tra le due formule

da noi trattate nell'Introduzione. Non risulta poi chiara, nonostante tutto, la differenza tra tipologia e allegoria. Come conciliare infatti l'affermazione secondo cui l'allegoresi biblica dei quattro sensi non fu probabilmente conosciuta in Russia prima di Simeon Polockij con l'affermazione secondo cui la figura auerbachiana (qui chiamata anche esegesi tipologica) è l'oggetto proprio dello *Slovo* di Ilarione⁹⁵? Importante è invece in questo scritto il riconoscimento della figuralità dello *Slovo* e dei suoi molteplici livelli⁹⁶.

Ritorniamo ora al brano citato in apertura di capitolo. La struttura compositiva del testo è piuttosto semplice. Ilarione riprende 4 volte il tema della conversione dei Kieviani e ogni volta presenta questo fondamentale "passaggio" come il compimento di una profezia veterotestamentaria: le prime tre volte si tratta di profezie di Isaia (35: 5-7), l'ultima è invece tratta dal Libro di Osea (2: 18, 23). Da un punto di vista concettuale, occorre notare, questa struttura è tutt'altro che ingenua e mostra anzi una piena consapevolezza esegetica. Nel progressivo disvelamento del progetto divino sulla *storia*, le profezie veterotestamentarie subiscono, infatti, un processo di graduale universalizzazione. Una prima attuazione, il primo radicale *compimento* coincide con la venuta nel mondo di Cristo. È questo il primo "passaggio", quello che s. Paolo ha ben presente quando rimprovera i Galati di tornare all'economia della Legge⁹⁷. È il passaggio dalla fede del popolo ebraico alla fede cristiana, un passaggio che l'apostolo giudica inevitabile, dato che proprio in Cristo si sono attuate le profezie isaiane, la prova delle prove messianiche.

Quando infatti Gesù Cristo vuole svelare la sua identità, cita proprio le profezie di Isaia. "Venuti da lui, quegli uomini dissero: "Giovanni il Battista ci ha mandati da te per domandarti: Sei tu colui che viene o dobbiamo aspettare un altro?". In quello stesso momento Gesù guarì molti da malattie, da infermità, da spiriti cattivi e donò la vista a molti ciechi. Poi diede loro questa risposta: "Andate e riferite a Giovanni ciò che avete visto e udito: i ciechi riacquistano la vista, gli zoppi camminano, i lebbrosi

vengono sanati, i sordi odono, i morti risuscitano, ai poveri è annunciata la buona novella" (Luca 7: 20-22). Analogamente Matteo, l'apostolo evangelista che scrive per una comunità di giudei-cristiani ellenistici e che per dare maggior forza al suo Vangelo vi inserisce ben 10 "formule di compimento", quando vuole dichiarare la messianicità di Gesù, riprende la stessa citazione: "E la folla era piena di stupore nel vedere i muti che parlavano, gli storpi raddrizzati, gli zoppi che camminavano e i ciechi che vedevano. E glorificava il Dio di Israele" (Matteo 15: 31)⁹⁸.

Questo primo compimento, questo primo "passaggio" (da popolo ebreo a popolo cristiano, dalla Legge alla Grazia) non esclude tutti gli altri successivi "passaggi"; in particolare, non esclude il "passaggio" dei Kieviani dal *paganesimo* al *cristianesimo*. Come abbiamo visto precedentemente, Ilarione al contrario istituisce un'analogia tra la cristianizzazione degli Ebrei del tempo di Cristo e il Battesimo della Rus' del X sec. d.C.: ciò che appare logico se noi facciamo centro sul "passaggio" vero e proprio. Sul "passaggio", sulla conversione, infatti, si basa l'analogia dello *Slovo*, e questo dissipa le difficoltà di spiegare lo slittamento dei poli dell'analogia stessa (come si ricorderà alle antitesi ebraismo-cristianesimo, [172a-175a] seguono e si legano le antitesi paganesimo russo-cristianesimo russo [179b-184b]). I problemi interpretativi nascono quando si rinuncia a collocare i due "passaggi" nel loro contesto storico: quando cioè si proietta retrospettivamente la situazione di statica contrapposizione tra ebrei e cristiani propria del mondo moderno ma ben lontana dalla fluida continuità dei primi tempi del cristianesimo, la continuità delle chiese giudeo-cristiane studiate da p. Bellarmino Bagatti⁹⁹; ovvero quando si sposta in avanti la prospettiva paolina, cercando sotto la metafora della Legge un popolo di fede ebraica contemporaneo ai Kieviani e a questi opposto.

Qualcuno obietterà che il paganesimo russo era anti-cristiano mentre la fede del popolo ebraico preparava il terreno al cristianesimo, era perciò pre-cristiano. Non sembra questa, tuttavia, la prospettiva di Ilarione. Egli non sembra condannare irri

mediabilmente la Rus' pagana ma neppure, come qualcuno ha creduto, "riabilita il paganesimo [russo]"¹⁰⁰. Nello Slovo prevale una prospettiva *lato sensu* figurale anche sotto questo rispetto: non solo la fede del popolo ebraico prefigurava la fede del popolo cristiano, non solo la Legge era una lampada del sole che è la Grazia, ma, a suo modo, anche la fede pagana dei Kieviani preannunciava, seppur più da lontano, come una luce ancora più fioca, la fede cristiana. Neppure in questo Ilarione "innova" radicalmente rispetto alla tradizione esegetica nel cui ambito si muove, quanto piuttosto "applica originalmente" alla sua situazione quanto già Clemente e Origene avevano sostenuto, che cioè Cristo rappresentasse il compimento di tutte le istituzioni ispirate ebraiche e pagane¹⁰¹. Parafrasando il detto scolastico, si potrebbe dire: "Gratia non tantum Legem perficit, sed etiam Naturam", intendendo con questa la "naturalis religio" della Rus'. Questo può forse spiegare più adeguatamente di altre interpretazioni l'orgoglio di Ilarione per la terra russa "conosciuta e nota in tutti e quattro i confini della terra" anche prima della conversione, cioè sotto Igor' e Svjatoslav (184b-185a).

Detto in altre parole, Ilarione non solo, com'è ovvio, è "costretto" ad accedere al suo passato, alla storia della Rus' attraverso le categorie sue proprie¹⁰², le categorie cristiane, ma le usa consapevolmente, soprattutto il potente e duttile strumento della figura. Ciò inserisce perfettamente lo *Slovo* nel codice letterario della Slavia ortodossa, in particolare in quella "poetica del senso spirituale" dei testi illustrata da Picchio nei suoi studi sull'uso delle cosiddette "chiavi tematiche bibliche"¹⁰³. Picchio definisce in questo modo le citazioni bibliche che, collocate in posizione marcata, fungono da ausili esegetici e consentono al lettore di cogliere, accanto all'interpretazione letterale, una seconda, globale interpretazione delle vicende narrate: consentono, in altre parole, di cogliere il *sensus spiritalis* del testo¹⁰⁴. Compiendo un ulteriore metaforico "passo indietro", non sarà difficile cogliere ciò che questa poetica ha in comune con quella "poetica della citazione biblica" che un dantista americano ha di recente messo in luce¹⁰⁵. Comune ai "diversi medioevi" è infatti la centralità

della Bibbia, l'analogia tra Bibbia e Creato, tra Dio-autore-della-Rivelazione e Dio-autore-del-creato¹⁰⁶. Di qui, da questo costante riferirsi al "Libro", da questa presupposizione di una conoscenza biblica nel lettore-modello, proviene la corrispondenza tra "poetica della citazione biblica" e "poetica del senso spirituale". Il senso spirituale seminato dall'autore e raccolto dal lettore medievale non sarà allora "libero", non funzionerà come la metafora rinascimentale, "lusso del discorso", aggiunta alla verità; al contrario esso farà convergere il lettore verso la verità, verso una verità più alta, fungerà, secondo la penetrante definizione di Picchio, da *synsemia*, consignificazione¹⁰⁷.

La prospettiva di Ilarione prevede dunque almeno tre momenti¹⁰⁸:

- 1) la profezia-figurazione veterotestamentaria,
- 2) il compimento neotestamentario,
- 3) il compimento nell'attualità russa.

Diamo di seguito solo tre esempi. L'ultimo, che ha per tema la *proskynesis*, l'inchino-adorazione di origine bizantina, è veramente straordinario perché innovativo rispetto alla pagina biblica¹⁰⁹. Si osservi anche come Ilarione si serve della duplice accezione fisica e metaforica del verbo *poklonitisja-poklanjatisja* (inchinarsi, adorare) e dei suoi derivati:

- 1) la Legge data a Mosè e da questi introdotta nel mondo (oltre all'incipit già citato, si veda anche 170a, 171a),
- 2) la Grazia incarnata in Gesù Cristo ("nacque la Grazia", 171b; cfr. inoltre i passi comuni a quelli di Mosè, nonché il "microtrattato sulle due nature di Cristo" 176b-177b) e
- 3) "lo splendore della Grazia e della Verità sul nuovo popolo" (180a), la "fede della Grazia [che] è giunta fino alla nostra nazione russa" (180b);

- 1) l'"apparizione" di Dio ad Abramo alle querce di Mamre ("apparve Dio ad Abramo" 171a), con il conseguente dichiudersi

del seno sterile di Sara (ibidem),

2) la "visita del Signore" a Maria ("visitò il Signore il genere umano", "avendo visitato Dio l'essere umano", 171a) e il conseguente aprirsi del grembo vergine di Maria (ibidem),

3) la "visita dell'amore di Dio" al popolo russo (182a), la "visita dell'Altissimo a lui [Volodimer]" (185b) e il conseguente "sgorgare della fonte evangelica" (181a);

1) la *proskynesis* di Abramo al Dio apparso a Mamre ("Abramo gli corse incontro, gli si prostrò fino a terra e lo accolse nella sua capanna" [*poklonisja emu do zemle@ i priat" i v" kus@c@u svoju*], 171a),

2) la *proskynesis* di Maria ("Lo accolse la Vergine, prostrandosi, nella capanna del suo corpo" [*s poklanjanjem" v" kus@c@u plotjanuju*], 171a; cfr. anche la *proskynesis* dei magi, 176b);

3) la *proskynesis* dei kieviani ("non teniamo più assemblee per crocifiggere, bensì per prostrarci al crocifisso" [*jako raspjatomu poklonitisja*] 182b; "rendiamo gloria a Colui che è, ognora, lodato dagli angeli e prostriamoci a Lui" [*poklonimsja emu*] 168b).

La forte sottolineatura del momento neotestamentario, la dovizia di citazioni evangeliche, la centralità di Cristo Dio-uomo e del ruolo di Maria non consentono qui di parlare di una semplice proporzione tipologica Ebrei-Kieviani. Se ciò è forse possibile in riferimento ad alcuni testi della letteratura puritana americana, dove il New England rappresenterebbe un antitipo dell'Antico Israele¹¹⁰, nello *Slovo*, la cosa dovrebbe essere ora evidente, non si può parlare di una Rus'- Nuovo Israele¹¹¹ senza tener conto del compimento neotestamentario.

L'ultima citazione biblica del passo dal profeta Osea, ci permette di procedere ulteriormente nella nostra analisi. Anzitutto, va sottolineato che ciò che "il Signore invia ai Kieviani" coincide con *i comandamenti*, cioè con la Legge di Mosè perfezionata da Gesù Cristo. Importante è qui, all'interno della prospettiva figurale, il riferimento già ricordato al comportamento pratico, all'in

stitutio morum. Il secondo aspetto è però ancor più importante: i comandamenti conducono alla *vita eterna*. Il termine proprio di questa prospettiva figurale, qual è chiaramente indicato, consiste allora in un'apertura escatologica, in un compimento che ha luogo nell'aldilà. Tutto lo *Slovo*, a ben guardare, rinvia a tale apertura: “[Il Signore] giustificò dapprima la stirpe di Abramo con le Tavole della Legge; poi, con il Figlio suo, salvò tutte le nazioni introducendole con il Vangelo e con il battesimo nel rinnovamento della resurrezione, nella vita eterna” (168a-b); “La Legge, dunque, fu precorritrice e ancella della Grazia e della Verità; la Verità e la Grazia sono le ancelle del secolo futuro, della vita eterna” (169a); “Il kagan nostro si spogliò delle vesti dell'uomo vecchio, allontanò le cose caduche, scosse la polvere dell'incredulità ed entrò nel sacro fonte. E rinacque egli dallo Spirito e dall'acqua, essendo stato battezzato in Cristo, e di Cristo rivestito; e venne fuori dalla fonte candido, perché era divenuto figlio dell'eternità, figlio della resurrezione. Assunse egli il nome di Vasilij, nome eternamente celebrato da generazioni e generazioni, col quale era stato iscritto nel libro della vita nella città superna, l'eterna Gerusalemme” (186a). Questo consente di aggiungere ai 3 momenti già indicati (Antico Testamento, Nuovo Testamento, attualità russa) un quarto momento: il compimento nell'aldilà, nell'oltre-storico¹¹². Nella prospettiva storiografica cristiana si tratta, come si è detto nel precedente capitolo, di un compimento *necessario*, non affidato alla discrezionalità dello scrittore-storico; a questo "necessario" coronamento corrisponde il significato "anagogico" della figura.

Quando dunque Ilarione cita la profezia di Osea: “Avverrà questo in quel giorno, dice il Signore: farò per loro un'alleanza con gli uccelli del cielo e con le bestie della terra, e dirò a Non-popolo-mio: Tu sei Popolo-mio, e quello mi dirà: Tu sei il Signore Dio nostro. E così noi, estranei, ci chiamammo popolo di Dio e pur essendo stati nemici ci appellammo suoi figli” (182b), egli sta applicando alla storia della Rus' un'"immagine" che già possiede una tradizione esegetica straordinaria, una tradizione attivata dalla poetica della Rus' così come l'abbiamo

poc'anzi descritta. Nell'insieme, i significati-compimenti di questa "immagine" sono 4:

1. La prima volta noi incontriamo la strana espressione "Non-mio-popolo" nell'Antico testamento, come "parabola in azione": "Non-mio-popolo" è il terzo figlio del profeta Osea (cfr. Os 1-2) e il suo nome, imposto da Dio stesso, incarna l'idolatria degli Ebrei. Nello stesso libro, tuttavia, Dio annuncia tramite la profezia di Osea che egli cambierà il nome del bambino da "Non-mio-popolo" a "Mio-popolo" (Os 2: 23): questo è il primo senso, il senso *storico*, dove "Non-mio-popolo" è un nome proprio.

2. Contemporaneamente, come spiegano s. Paolo nella Lettera ai Romani (9: 25) e s. Pietro nella sua Prima Lettera (1 Pt 2: 10) questa rinominazione riguarda anche il popolo della Nuova Alleanza dove il cosiddetto "Mio-popolo" è la Chiesa (in Pietro, propriamente, il passaggio è da Non-popolo-mio a "popolo di Dio"): e il secondo senso della figura, quello *allegorico* è effettivamente un compimento neotestamentario relativo a Cristo o alla Chiesa.

3. Il terzo compimento è l'applicazione di Ilarione: qui il popolo che passa dal non-essere all'essere (si ricordi il significato dell'attribuzione del nome nella cultura semitica e biblica in particolare) è il popolo della Rus', in accordo con il terzo senso, *morale*, applicazione a un singolo cristiano, a una chiesa particolare. A questo "Popolo-mio" come popolo della Rus' si può senz'altro collegare non solo l'identica espressione della PVL all'anno 983, ma anche l'espressione "novye ljudi" ["nuovo popolo" (180a)]¹¹³. È questa un'espressione tutt'altro che comune nei testi della Rus' kieviana, apparendo anzi, a giudizio degli storici, solo nel gruppo di testi legati al primo diffondersi del cristianesimo tra gli Slavi orientali. Ciò che pare testimoniare la diffusione di questa autocoscienza del popolo della Rus', a un tempo "nuovo popolo" e "Popolo di Dio".

4. Ma l'orientamento escatologico dell'intero scritto e di questa citazione in particolare, ci obbliga a considerare un'attualizzazione ancor più vera di questo popolo di Dio. È l'attualizzazione che avrà luogo, stando all'ultima immagine dello *Slovo*,

“davanti al trono dell'onnipotente Dio”, dove i due kagan Volodimer e Jaroslav “riceveranno da Lui la corona della gloria eterna con tutti i giusti che per Lui operarono” (195a). Qui, in questa Gerusalemme celeste non a caso citata da Ilarione, il concetto di popolo di Dio riceve un'ulteriore espansione, riceve *il compimento* finale. Al veggente dell'Apocalisse appare infatti “una moltitudine immensa, che nessuno poteva contare, di ogni nazione, razza, popolo e lingua. Tutti stavano in piedi davanti al trono e davanti all'Agnello, avvolti in vesti candide, e portavano palme nelle mani” (Ap 7: 9). E nella città santa, la nuova Gerusalemme, egli ode “una voce potente che usciva dal trono: “Ecco la dimora di Dio con gli uomini! Egli dimorerà tra di loro ed essi saranno suo popolo ed egli sarà il "Dio-con-loro"” (Ap 21:3)

Ecco dunque la figura così come la reinterpreta Ilarione nella Rus' kieviana dell'XI secolo, una figura che, uscita dalla Bibbia, viene rivolta verso la verità e applicata alla storia¹⁴. O, detto in altre parole, ecco la storia del popolo della Rus' così come la vede Ilarione: saldamente ancorata al riferimento biblico, figuramente intrecciata con gli avvenimenti di Dio incarnato, essa riposa su di una concezione provvidenziale della storia dove Dio stesso “volge il suo occhio misericordioso” (185b) sugli uomini, “visita” i popoli e i loro principi; in questa storia, orientata dalle esperte mani di Ilarione verso la verità definitiva, verso il suo compimento escatologico, si muove ora il neobattezzato popolo della Rus'. “E così noi, estranei, ci chiamammo popolo di Dio e pur essendo stati nemici ci appellammo suoi figli”.

ⁱ Indico la numerazione del MS S 591 (MS Sinodale) presentato nell'edizione di Rozov (1963), Moldovan (1984), Idejno-filosofskoe nasledie (1986, I: 13-41), nonché dalla traduzione italiana di I.P. Sbriziolo (1988). In questo manoscritto lo *Slovo* vero e proprio è seguito da un breve Credo, da una più lunga Professione di fede e

dal Colophon. Una riproduzione anastatica dell'intero manoscritto è in *Idejno-filosofskoe nasledie* (1986, I: 101-171). Per una valutazione delle edizioni e per una presentazione dell'intero *Slovo* si veda l'ottimo Franklin 1991.

ⁱ Nella scelta dei termini si è cercato, per quanto possibile, di non "russificare": si è perciò optato per Rus', Kieviani, Volodimer, o Vlodimer senza modificare naturalmente i testi citati.

ⁱ Picchio 1997: 36.

ⁱ PVL 155.

ⁱ NPL 193.

ⁱ 203a.

ⁱ Cfr. Nikol'skaja 1928-1929.

ⁱ Cfr. Koz@inov 1988: 134.

ⁱ Sulla funzione di Volodimer come sovrano evangelizzatore che ripete in Terra Russa le gesta di Costantino si è soffermata più volte la critica anche in modo assai penetrante (cfr. ad esempio il recente Pljuchanova 1995: 120-121). Non trattandosi tuttavia di un rapporto figurale vero e proprio ma di qualcosa assai più simile al parallelismo di Plutarco di cui si è trattato nel precedente capitolo, ho preferito trascurare questa tematica.

ⁱ PG LXI: 662. Mi pare che nessuno dei commentatori si sia soffermato su questo testo in particolare, che potrebbe rappresentare uno di quei "trattati sul tema della Legge e della Grazia" ipotizzati da Toporov (1988: 36).

ⁱ Fennell 1974: 45.

ⁱ Jakobson 1975: 409.

ⁱ Priselkov 1913: 97-98.

ⁱ Cfr. Tichomirov 1968: 132-133; Koz@inov 1988: 136-137.

ⁱ Cfr. Lichac@ev 1979: 37; Mil'kov 1986: 52; Kuskov 1966: 36; Vodovozov 1962: 32; Abramov 1986: passim; Karmin 1986: passim. Su questa linea sembra muoversi I.P. Sbriziolo (1988: 32).

ⁱ Cfr. la polemica tra Koz@inov (1988 e 1989) e Robinson-Sazonova (1988 e 1989).

ⁱ Cfr. Obolensky 1974.

ⁱ Obolensky 1982: 64. L'intera questione è ben discussa da Franklin in Franklin 1991: XXIV-XXVI e XXXIV-XXXVIII e da Toporov 1988: 20-29.

ⁱ Cfr. Poppe 1990: 494.

ⁱ Avenarius 1990: 695-698; cfr. anche Poppe 1991: 8-9; Robinson-Sazo

nova 1988: 171; Arrignon 1984.
ⁱ Lotman-Uspenskij 1980: 377. La traduzione è stata modificata sulla base dell'originale russo.
ⁱ Cfr. la critica a questa posizione condotta da Hurwitz (1980: 323-324) e da Seeman (1991: 38).
ⁱ Cfr., oltre a quelli già menzionati, Zarec@njak 1988: 90-92 e 105; Gorskij 1987: 43.
ⁱ Cfr. Hurwitz 1980, passim.
ⁱ Solov'ev 1979: 59.
ⁱ Koz@inov 1988: 149.
ⁱ Robinson- Sazonova 1988: 16.
ⁱ Seeman 1991: 39.
ⁱ Cfr. Toporov 1988: 48; 47 e segg.
ⁱ Jakobson 1985: 404.
ⁱ Toporov 1988: 6.
ⁱ Su questo rapporto è senz'altro utile consultare il Cap. V del testo di de Lubac, intitolato *L'unità dei due testamenti*.
ⁱ Cfr. Poppe 1991: 16.
ⁱ Cfr. Lichac@ev 1979: 38. C'è da aggiungere che in questo grande studioso fa capolino un caratteristico messianismo russo, laddove afferma che lo scopo dello scritto di Ilarione è "stabilire la missione storica della Rus'" (ibidem).
ⁱ Cfr. Lubac 1972: 194.
ⁱ Cfr. Lubac 1972: 648-652.
ⁱ Cfr. Lubac 1972: 72.
ⁱ Cfr. *ex adverso* Gorskij 1987: 40.
ⁱ Cfr. almeno Müller 1962: 17-18; Podskalsky 1982: 88; Robinson-Sazonova 1988: 173-175; Franklin 1991: XXXII.
ⁱ Cfr. Poljakov 1986: 67; 72; 73.
ⁱ Cfr. Poljakov 1986: 79.
ⁱ Cfr. Seeman 1991: 31-32; 36-37
ⁱ Cfr. Seeman 1991: 37-40.
ⁱ Cfr. Olsen 1977: 360-364 sulla dimensione figurale del passo paolino.
ⁱ Forse non è casuale allora che, come nota Toporov 1988: 32, oltre la metà delle citazioni neotestamentarie dello *Slovo* provenga proprio da Matteo.
ⁱ Cfr. Bagatti 1981.
ⁱ Cfr. Zamaleev-Zoc 1987: 45.
ⁱ Cfr. Blair 1982: 264.

ⁱ Cfr. Burke 1989: 99.

ⁱ Cfr. Picchio 1991a.

ⁱ Né paia strana questa subitanea e attiva appropriazione culturale. Una conversione assai recente e pertanto meglio documentabile, quella degli Indiani Lakota, ci fornisce la medesima prospettiva storico-figurale: “Trent'anni fa io ero un indiano tradizionale - scrive Alce Nero - e avevo qualche conoscenza del Grande Spirito, Wakan Tanka. [...] Ero orgoglioso, forse ero coraggioso, forse ero un buon indiano, ma adesso sono migliore. Anche San Paolo diventò migliore quando si convertì. Adesso so che la preghiera della Chiesa cattolica è migliore della preghiera della Danza degli Spiriti” (M.F. STELTENKAMP, *Alce Nero, missionario dei Lakota*, Milano, Leonardo Mondadori, 1996: 104-105). Egli era convinto, commenta la figlia Lucy Looks Twice, [che] “la [sua famosa] visione, la Danza del Sole e tutte le cerimonie indiane erano connesse al cristianesimo. Mio padre diceva che noi eravamo come gli israeliti, come gli ebrei, che aspettavano Cristo” (Ibidem: 120).

ⁱ Cfr. Kleinhenz 1988.

ⁱ Sull'intero argomento si veda ad esempio Averincev 1977.

ⁱ Cfr. il primo capitolo, nota 11. Cfr. anche Seeman 1991: 40.

ⁱ Cfr. Toporov 1988: 41.

ⁱ Sulla *proskynesis*, si veda Averincev 1977: 60.

ⁱ Cfr. Lowance 1972: 139; 144-145. Sull'argomento si vedano almeno gli altri articoli di Typology 1972 nonché Brumm 1970.

ⁱ Cfr. Efimov 1912.

ⁱ Cfr. le 4 "sections" di E. Hurwitz: Antico Testamento; Nuovo Testamento; conversione della Rus'; progresso e salvezza della Rus'. Occorre aggiungere che la Hurwitz nota come tutte e quattro le sezioni sono "caricate con la motivazione dell'eskaton" (1980: 324). Anche Gorskij (1988: 42) individua 4 momenti nella realizzazione della figura di Ilarione. Si tratta però di momenti solo in parte riconducibili alla concezione figurale: episodi dell'Antico Testamento; applicazione alla storia universale dell'umanità; applicazione al ruolo del popolo della Rus' nella storia universale; giudizio sulla contemporaneità antico-russa.

ⁱ Cfr. Toporov 1988: 86.

ⁱ Sul senso spirituale della Scrittura e l'interpretazione della storia può essere utile rifarsi alle osservazioni di Olsen 1977: 176.

II Capitolo

Icone e processioni, ovvero La figura e l'Apocalisse

L'icona qui raffigurata rappresenta un intero gruppo di icone che è possibile studiare sotto l'aspetto figurale. L'evidente estensione di questa ricerca ad una nuova sfera dell'attività umana non deve stupire. Da un lato, infatti, è solo per esigenze di razionalizzazione che noi frammentiamo la cultura in diverse discipline, discipline più *distinte* che *separate*, soprattutto in epoche volte verso un'arte globale, sintetica. In secondo luogo, è la natura stessa del "discorso figurale" che porta a non accontentarsi di una ricerca puramente letteraria o artistica. Esso è invero estremamente pervasivo e procede secondo una logica di progressiva espansione: dal Nuovo Testamento all'esegesi in senso lato, dall'esegesi alla liturgia, alla filosofia della storia, all'arte visiva, all'architettura, alle rappresentazioni di corte, alla letteratura¹¹⁵. Da ultimo, l'estensione ad un settore come quello delle icone risulta particolarmente naturale; se è vero, come sostiene Auerbach, che il realismo figurale riceve origine e giustificazione dall'Incarnazione di Dio, questo medesimo avvenimento è altresì il fondamento teologico su cui si basa l'intera iconografia sacra occidentale come orientale¹¹⁶.

Ora, se alle origini della storia letteraria della Rus' troviamo lo *Slovo* figurale di Ilarione, alle origini della storia artistica della Rus' troviamo lo schema figurale degli affreschi della Cattedrale di Santa Sofia a Kiev. Il coro di quella che è considerata la madre delle chiese della Terra russa presenta infatti una serie di affreschi particolarmente interessanti dal nostro punto di vista: *L'ospitalità di Abramo alle querce di Mamre*, *Il sacrificio di Isacco*, *Il matrimonio di Cana di Galilea*, *L'ultima cena*. Il punto

di convergenza di questa serie, come ha osservato Lazarev quasi 40 anni or sono, è naturalmente l'Ultima cena neotestamentaria¹¹⁷, di cui i due avvenimenti veterotestamentari rappresentano una prefigurazione e il banchetto di Cana un simbolo universalmente diffuso nell'ambito dell'arte cristiana¹¹⁸. Dal punto di vista tematico, nulla qui è propriamente originale: la prospettiva figurale non era rimasta infatti estranea all'arte bizantina, penetrando anzi fino a quel prodotto straordinario e sintetico che è il libro illustrato, come dimostrano i salteri miniati bizantini del IX secolo¹¹⁹. Particolarmente interessante è che solo la correlazione stabilita dall'artista e fatta propria dal lettore-spettatore permette di individuare il "significato figurale" che la scena assume: *L'ospitalità di Abramo alle querce di Mamre* per esempio, diventerà nota come *La Trinità dell'Antico Testamento* e, spogliata di ogni riferimento al patriarca ebreo acquisterà, nell'interpretazione di Andrej Rublev, una dimensione sacrificale sovratemporale, eterna. Qui invece la giustapposizione figurale costringe ad assegnare alla misteriosa visita ad Abramo presso il querceto di Mamre un significato conviviale, quello appunto di una prefigurazione dell'istituzione dell'Eucaristia.

Ma torniamo alla nostra icona, la quale ha ricevuto l'intitolazione di *Chiesa militante* solo a partire dal XVIII secolo; prima di allora, come dimostra un inventario dell'inizio del secolo precedente, essa portava il titolo-soggetto di *Benedetto è l'esercito dello zar celeste*¹²⁰, derivato da una liturgia commemorativa di santi martiri. Questa icona, come ha notato Valentina Ivanovna Antonova, è stata "inventata" verso il 1560 per commemorare la presa di Kazan' da parte dell'esercito moscovita guidato da Ivan IV (1552). Kazan', la città appena sottratta ai Tatars, brucia nel circolo in alto a destra; Ivan il Terribile è il cavaliere con l'alto stendardo che guida l'esercito moscovita nella classica formazione tripartita del XVI secolo; più indietro seguono altri cavalieri, i quali, data l'assenza di stendardi e di insegne, sono soltanto ipotizzabili e hanno ricevuto infatti diverse identificazioni da parte degli studiosi. Ivan il Terribile è preceduto dall'Arcangelo Michele, cavaliere alato su di cavallo altrettanto alato cir

condato da un nimbo, che guida dunque l'intero esercito verso il grande circolo in alto a sinistra, raffigurante la Gerusalemme celeste. Qui Maria e il Bambino in trono offrono a una schiera di angeli alati le corone della gloria che essi recano per i cavalieri moscoviti caduti in battaglia¹²¹.

Gli studiosi hanno identificato in due testi apocalittici le fonti scritturistiche di questa icona. Nel primo, una visione del Libro di Daniele (12:1), l'arcangelo Michele - denominato *velikij knjaz'*, cioè gran principe, il titolo dei regnanti della Rus' - guida l'esercito celeste contro un non meglio identificato "re del nord" nella battaglia degli ultimi giorni. Nel secondo, la famosa visione di Armageddon nel Libro dell'Apocalisse (19: 11-16), è Cristo stesso su di un cavallo bianco che guida l'esercito dei martiri contro le forze del male.

Non stupisce allora che tra le immagini appartenenti a questo stesso gruppo venga annoverato lo stendardo di battaglia di Ivan il Terribile, nel quale Cristo segue l'Arcangelo Michele e guida una schiera angelica. L'iscrizione sulle insegne recita nuovamente alcuni versetti dal capitolo 19 dell'Apocalisse e rinvia pertanto alla Seconda venuta di Cristo, anche se il testo neotestamentario non fa menzione alcuna dell'Arcangelo. Combinando le caratteristiche delle diverse icone di questo gruppo con lo stendardo di battaglia di Ivan IV e le fonti scritturistiche corrispondenti, Daniel Rowland ha di recente concluso: "L'uso che i Moscoviti fecero di queste immagini dipende da ciò che potremmo chiamare un *sensu tipologico del tempo* [sottolineatura mia, G.G.] , una concezione che può essere estranea a noi, ma che era perfettamente naturale a chiunque fosse allevato nella cultura liturgica ortodossa. Lo stesso evento cosmico - la battaglia delle schiere di Dio contro l'esercito del male, di certo una delle maggiori preoccupazioni nell'immaginario storico moscovita - era pensato occorrere diverse volte: nell'Antico Testamento, a Bisanzio e a Kiev, nel "presente" della Mosca cinquecentesca, e all'Apocalisse"¹²². Ad un primo sguardo, potremmo dire pertanto che ci troviamo qui di fronte ad un nuovo schema figurale: verso un avvenimento presente - la campagna dell'e

esercito moscovita alla conquista di Kazan' - convergono ad un tempo la sua prefigurazione veterotestamentaria - la marcia dell'esercito israelita scortato dall'arcangelo Michele - e la sua realizzazione escatologica - il procedere della schiera angelica guidata da Cristo al tempo della sua Seconda Venuta.

È difficile, tuttavia, non percepire una grande differenza tra questa immagine complessivamente intesa e l'interpretazione della storia offerta da Ilarione. Anzitutto non c'è qui spazio per il secondo, cruciale senso della Scrittura, quello cristologico, e questa assenza è senz'altro della massima importanza. Ancor più, sono qui manifeste due caratteristiche assenti in Ilarione ed estremamente significative per l'ideologia moscovita: il senso di esclusivismo e il carattere messianico, due caratteristiche che è senz'altro legittimo far risalire all'ideologia della Mosca Terza Roma¹²³. Non a caso, nel suo prezioso commentario, Valentina Antonova ha fatto notare come l'"invenzione" di questo modello iconografico sia in linea con la teoria del "Nuovo Israele" sviluppata nel XV secolo in connessione con la teoria della Mosca Terza Roma¹²⁴. Dal canto suo Rowland ha mostrato come l'insieme dell'imagery sia qui perfettamente funzionale all'inserzione dello zar e dei boiari - i cavalieri - nella storia sacra, alla glorificazione dunque del clan dello zar e al rafforzamento della simbolica del potere: un rafforzamento dell'imagery che poi, circolarmente, condurrebbe ad una stabilizzazione ed espansione del potere stesso.

Ancor più interessante, a mio parere, è tuttavia un elemento simbolico dell'icona già notato dalla Antonova e trascurato invece da Rowland. Mi riferisco al ruscello che prende origine da una vasca appena sotto la Gerusalemme celeste e che, dopo essere passato attraverso una vasca più piccola, fluisce ingrossandosi verso la schiera inferiore dell'esercito moscovita. Stando all'interpretazione dell'Antonova, la vasca di proporzioni maggiori rappresenterebbe Roma; la vasca più piccola rappresenterebbe Mosca, mentre l'identica vasca completamente asciutta accanto a quest'ultima simboleggerebbe Bisanzio¹²⁵. Mediante tale simbolica, l'icona manifesterebbe essa stessa la sua dipendenza dalla teoria della Mosca Terza Roma, in particolare dal

senso di esclusivismo di quest'ultima. Ripensiamo alla classica formulazione della "tradizione" legata al nome del monaco Filofej: in essa si parla del "nostro illuminatissimo e felicissimo sovrano, il quale sotto il cielo è l'unico zar dei cristiani e solo rispetta i santi altari di Dio, la santa chiesa apostolica e universale, che sta al posto di quella romana e di quella costantinopolitana, e che ha sede nella città di Mosca da Dio salvata, la città della santa e famosa Dormizione della Vergine, la quale sola in tutto l'universo brilla più del sole. Così sappi, amante di Cristo e di Dio, - prosegue l'autore nascosto sotto il nome di Filofej nella sua lettera - che tutti i regni cristiani sono giunti alla fine e sono convenuti nell'unico regno del nostro sovrano, in accordo coi libri profetici, cioè nel Regno russo: perché due Rome sono cadute, la terza sta, e una quarta non ci sarà"¹²⁶. Ora questo concetto, se l'interpretazione dell'Antonova è corretta, è reso nell'icona con una simbologia che, se da un lato ristabilisce una certa continuità con la "prima" Roma, dall'altro tuttavia ne esclude una nuova realizzazione. In altre parole, Mosca non è qui rappresentata - in accordo con una regola generale del pensiero simbolico - come *una* Roma e i Russi non sono qui *una* delle molteplici incarnazioni del Popolo eletto; al contrario, Mosca è qui rappresentata come la *sola* nuova Roma e i Russi come *l'ultimo ed escatologico* compimento del Popolo eletto. Mentre dunque Ilarione mostra la Rus' nel suo divenire parte del "mondo" - del mondo cristiano, cioè - l'iconografo mostra qui simbolicamente l'esercito moscovita divenire l'unico erede dell'eredità veterotestamentaria e dell'eredità imperiale romana.

Il carattere messianico di quest'icona non proviene però solo dal suo senso di esclusivismo, ma anche dalle sue allusioni ad un compimento del tempo in questo mondo, un compimento, cioè, intramondano. Le prefigurazioni veterotestamentarie, infatti, presentano un duplice tipo di compimento: un compimento - o meglio, una serie di compimenti - parziale, imperfetto, che ha luogo nell'aldiqua e che ubbidisce alla logica del già-ma-non-ancora, e un compimento definitivo, perfetto che ha luogo nell'aldilà. Tra i due compimenti, nella teologia della storia cristiana

e dunque anche nella concezione figurale tradizionale, passa una barriera insuperabile, quella che divide appunto l'imperfetto aldiqua dalla perfezione dell'aldilà. In questa icona, al contrario, non sembra esistere una tale barriera: l'arcangelo Michele conduce infatti l'esercito moscovita direttamente verso la Gerusalemme celeste. E, come ha notato acutamente Koc@etkov in un recente articolo, egli non vi conduce solo i cavalieri morti in battaglia, i cavalieri santi riconoscibili per l'aureola, ma anche i cavalieri ancora vivi, quelli senza aureola¹²⁷. Siamo pertanto qui davanti ad un'escatologia realizzata, ad una trasposizione dell'*eschaton* (la realtà ultima) dal campo della teodicea al campo della storia. Vi è qui assai più della semplice identificazione di Mosca con Gerusalemme, quella tendenza che trova un riflesso nella costruzione del nuovo centro di Mosca nel 1555-1561¹²⁸. L'identificazione è qui tra Mosca e la Gerusalemme celeste, verso cui marciano infatti le truppe moscovite trionfanti.

Una profonda autocoscienza apocalittica, è noto, permea la cultura moscovita dopo la caduta di Costantinopoli. Secondo il pensiero apocalittico bizantino, infatti, la storia del mondo sarebbe dovuta durare una settimana cosmica, cioè sette millenni; e all'inizio dell'ottavo millennio si sarebbe realizzata la Seconda Venuta di Cristo, il Giudizio universale e la Gerusalemme celeste. Ora, i calcoli bizantini ereditati dai Russi ponevano la nascita di Cristo all'anno 5508 dall'inizio della Creazione: conseguentemente l'inizio dell'ottavo millennio, il confine tra aldiqua e aldilà, era atteso per il 1492. E decisivi eventi di poco precedenti come il "tradimento" della Chiesa Ortodossa Greca al Concilio di Ferrara-Firenze (1438-39), la caduta di Costantinopoli (1453) e la liberazione dal giogo tataro (1480) vennero letti in chiave apocalittica: mentre la Chiesa Greca si "dava" ai Latini, e a Costantinopoli l'Islam sostituiva l'Ortodossia, in Russia l'Ortodossia si liberava dei "senzadio", i Tatars¹²⁹. L'ideologia della Mosca Terza Roma nasce pochi anni dopo, e si alimenta a questa stessa tensione "profetica", a fonti veterotestamentarie apocalittiche¹³⁰. Come scrive con eleganza P. Siniscalco, "la razionalità delle concezioni giuridiche si apre con ciò alla conoscenza intuitiva dei

profeti”¹³¹. A differenza di quanto pensano alcuni studiosi, tra cui Vladimir Pas@uto, non sembra di poter affermare che “nel definire la sua epoca "ultima", come anche la terza Roma, Filofej non esce dai limiti del pensiero escatologico del Medioevo cristiano”¹³². La tradizione "Filofej", al contrario, riprende la profezia del Libro di Daniele sui quattro regni e la modifica radicalmente alla luce della visione apocalittica del deuterocanonico IV Libro di Esdra, la "abbrevia" in una profezia tripartita, ne rovescia i caratteri assiologici e, soprattutto, la mostra compiuta nel presente moscovita¹³³. “L'ideologia politico-religiosa caratterizzata dalla percezione di Mosca come Terza Roma - possiamo pertanto concludere con Z@ivov e Uspenskij - si può definire come una "teocrazia-escatologica": Mosca rimane l'ultimo regno ortodosso e i compiti dello zar russo acquistano un carattere messianico”¹³⁴.

Ora se, come hanno mostrato i due studiosi russi, la connotazione messianica dello zar nella Moscovia del XV-XVI secolo è funzionale alla sua sacralizzazione, dobbiamo desumere che pure lo schema figurale è utilizzato a questo fine. È importante chiarire bene questo concetto. Z@ivov e Uspenskij, a differenza di altri studiosi, si soffermano acutamente sulla differenza che passa tra un "semplice" parallelismo strutturale monarca-Dio e una semiotica sacralizzante (con l'ovvia, implicita conseguenza che un'interpretazione meramente strutturale, cieca alla semantica del simbolo, rischia pericolosi fraintendimenti). Il parallelismo monarca-Dio, importato da Bisanzio e largamente utilizzato nella Rus' kieviana, non comporta necessariamente la sacralizzazione del monarca. È infatti solo il riconoscimento nel monarca di un particolare carisma, di precise virtù benefiche (la presenza del sacro, direbbe Eliade) che conduce alla percezione dello zar come creatura soprannaturale¹³⁵. Ma c'è di più. Finché permane una chiara distinzione tra creatura e Creatore, tra la compiuta realizzazione del Regno di Dio e le sue sempre perfettibili anticipazioni, finché l'aldilà rimane separato dall'aldiqua, il parallelismo monarca-Dio può essere istituito senza soverchi rischi di sacralizzazione. Per questo non è sufficiente rilevare il semplice trasferimento di un'attribuzione come la metafora solare da Cristo allo zar: lo zar-

sole, come vedremo nel prossimo capitolo, non prende automaticamente il posto di Cristo-sole¹³⁶. Senza sostituire Cristo-sole, ad esempio, lo zar-sole può coesistere con quello: può essere - e di fatto sarà nella produzione panegirica russa - un "sole illuminato dai raggi del sole spirituale", cioè da Cristo¹³⁷.

È solo il contesto, e un contesto *immanentistico*, che conduce alla sostituzione di Cristo-sole con il monarca-sole. È solo un contesto che cancella la differenza tra aldiqua e aldilà, rigettando in sostanza l'analogia medievale, che porta alla sacralizzazione dello zar. Ciò che l'icona presa in esame sembra effettivamente segnare è il passaggio da una concezione "dualistica" in cui immanenza e trascendenza sono entrambe presenti, ad una concezione "monistica" dove la seconda viene trasferita nell'aldiqua, e la prima acquista conseguentemente caratteri sacri. La nuova percezione dello zar che oppone in quegli anni Ivan IV e il principe Andrej Kurbskij sembra confermare questa crisi del concetto tradizionale di monarca in Russia. Ivan afferma di fronte a Kurbskij di non essere soggetto a giudizio, di essere cioè "come Dio". Kurbskij - come pure Iosif Volockij - è invece uno degli ultimi rappresentanti di una concezione che vuole limitare moralmente il potere dello zar, e prescrive pertanto l'obbedienza al solo zar giusto¹³⁸.

Analizzando la prima incoronazione russa, quella appunto di Ivan IV (1547), R. Wortman ha di recente puntualizzato come il rito officiato dal metropolita Makarij comprendesse un'importante nota escatologica: alla consegna dei simboli del potere e alla benedizione, fece seguito infatti un'*Istruzione* che si concluse con la visione dello zar, asceso al cielo, e al governo della Russia insieme a Cristo e ai santi in ricompensa della sua "opera regale". Seppur estremamente ridotta - che significa questo tipo di governo? E' un governo metaforico, ovvero morale? -, qui sembra ancora presente la fondamentale distinzione tra terra e cielo¹³⁹.

Nella nostra icona, no. L'arcangelo Michele - creatura soprannaturale - guida Ivan IV e gli altri cavalieri - creature viventi sulla terra - da Kazan' - città terrena - alla Gerusalemme del cielo. Nel processo di "costruzione" dello zar e del potere in

Russia¹⁴⁰, siamo qui di fronte ad uno svincolo estremamente importante, quello in cui le tensioni escatologiche ed esclusiviste proiettano immanentisticamente nel Regno di Moscovia il definitivo compimento della storia, e nel sovrano russo "lo zar di tutti i cristiani". La figura si piega all'escatologia realizzata della Mosca Terza Roma.

* * *

La Domenica che prende il nome dai rami di palma sparsi davanti a Cristo nel suo ingresso in Gerusalemme - mentre i fanciulli intonano le parole del Salmo "Benedetto è colui che viene nel nome del Signore, Osanna nell'alto dei cieli" - il metropolita di Mosca, e, nelle rispettive città di residenza, gli arcivescovi, fanno il loro ingresso nella cattedrale che prende il nome dalla città di Gerusalemme seduti su di un asino. Solitamente è il gran principe stesso [magnus ipse dux] che guida l'asino del metropolita; una croce di legno lo precede come precede gli altri vescovi¹⁴¹.

Con queste parole Daniel von Buchau, ambasciatore del Sacro Romano Impero a Mosca, descrive la Processione della Domenica delle Palme (*Verbnoe Voskresenie*) così come la vide nel 1576. È questa processione il secondo distinto "evento" figurale su cui intendiamo soffermarci, un evento che ha ricevuto anch'esso una grande attenzione da parte degli studiosi, in particolare in relazione allo spettacolo della corte russa¹⁴². Registrato a Mosca a partire dal 1558, inferiore per importanza alla sola Processione della Benedizione delle Acque (6 gennaio), questo rituale fu probabilmente dapprima introdotto a Novgorod e quindi trasferito in forma più elaborata nella capitale della Moscovia sotto il metropolita Makarij pochi anni prima che Daniel von Buchau vi assistesse¹⁴³. Accanto ad un elemento non ancora chiarito - il corteo era preceduto da un albero issato su di un carro e pieno di frutti di ogni tipo che quattro ragazzi cercavano di raggiungere - ciò che ha attirato gli studiosi è l'inusuale posizione *subordinata* occupata dal sovrano nei confronti

del metropolita (e poi del patriarca). Tale interpretazione riduttiva, semplicistica della simbologia racchiusa nella processione accomuna sintomaticamente gli spettatori stranieri del XVI-XVII secolo, gli interpreti contemporanei, nonché il modernizzatore per antonomasia della mentalità russa, Pietro il Grande, che infatti provvide ad abolirla nel 1697¹⁴⁴.

Solo recentemente Michael Flier ha proposto una convincente interpretazione alternativa, grazie all'intelligente recupero dell'orizzonte ermeneutico proprio di questo evento, dei "pregiudizi" simbolici e liturgici dello spettacolo della corte moscovita¹⁴⁵. Confrontando questa *performance* con l'affresco che riproduce l'Entrata di Papa Silvestro a Roma, nella Basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma (1246), Flier ha rovesciato radicalmente la lettura corrente: è vero - ha sostenuto lo studioso americano - che lo zar è in una posizione più bassa rispetto al metropolita, e che cammina a piedi mentre questi è seduto sull'asino; e tuttavia, a differenza di quanto è raffigurato nell'affresco romano inteso appunto a confermare la supremazia del potere spirituale, lo zar non regge qui la briglia, bensì le redini. Questo particolare simbolico, che Flier dimostra grazie a incisioni del secolo successivo, risulta essenziale ai fini interpretativi: se nell'affresco romano Costantino, tenendo la briglia, dimostrava deferenza verso il papa, qui Ivan, tenendo le redini della cavalcatura, intende significare che in lui stesso risiede il controllo e l'autorità, che è lui a condurre il destino della Russia. Tutt'altro che sottomesso, lo zar moscovita riveste allora simbolicamente secondo Flier la duplice veste dello stesso Cristo: umile e tuttavia guida, agnello e contemporaneamente pastore. Di più, grazie alla simbologia cristologica, Ivan fonde in sé le immagini dell'imperatore e del sacerdote, del pastore secolare e spirituale del gregge russo (secondo la metafora che comunemente gli applica la letteratura del tempo)¹⁴⁶.

L'aspetto tuttavia più interessante di questa processione risiede ancora una volta nella sua dimensione polisemica. Come Kantorowicz ha dimostrato, l'Entrata di Cristo in Gerusalemme - primo e storico *Adventus* di Cristo-Re - si fonde, nello specifico

rituale moscovita, con il secondo, escatologico *Adventus* di Cristo alla fine dei tempi: l'evento storico è qui inestricabilmente connesso con l'avvento escatologico. La prima fase della *performance*, cioè la lettura evangelica dell'Entrata in Gerusalemme nell'Uspenskij Sobor', la "ricerca" dell'asino da parte di due chierici e la "parte" rappresentata dal metropolita-patriarca sono chiaramente, afferma Kantorowicz, la riattuazione dell'Entrata "storica" di Cristo¹⁴⁷. Lo zar, invece, che rivestito delle insegne del potere imperiale precede e guida la cavalcatura del patriarca come precursore di Cristo fino alla moscovita Cattedrale di Gerusalemme rappresenta la parte escatologica dell'*Adventus*; quella parte che Kantorowicz segue nella sua simbologia ellenistica, poi nell'interpretazione degli imperatori romani, quindi nell'uso che ne fa l'evangelista e infine nelle processioni della cristianità occidentale ed orientale¹⁴⁸.

Ma questa processione moscovita è completamente "immersa" in una dimensione escatologica. Non solo, come nota Flier, nella liturgia ortodossa la Domenica delle Palme è preceduta, seguendo il Vangelo di Giovanni, dalla Resurrezione di Lazzaro, a sua volta immagine della Resurrezione generale (come dimostrano il Tropario del Sabato e della Domenica)¹⁴⁹; non solo da questa successione risulta che coloro che acclamano Cristo nel suo Ingresso in Gerusalemme sono appunto i testimoni della resurrezione di Lazzaro¹⁵⁰; non solo, si può aggiungere, le letture evangeliche del Lunedì e del Martedì della Settimana di Passione sono legate alla Seconda venuta di Cristo, e come tali le presenta infatti quello straordinario documento dell'autocoscienza ecclesiale russa del Primo Novecento che è il *Pravoslavie* di Sergej Bulgakov¹⁵¹; non solo le *palme* nella liturgia russa ortodossa sono un chiaro segno escatologico, che accomuna l'Entrata in Gerusalemme, la Gerusalemme celeste - in cui cantano e agitano le palme i santi del cielo -, nonché "l'uso - ricordato ancora da Bulgakov - di mettere le palme benedette in mano ai morti in segno del fatto che essi, per la fede in Cristo vinceranno la morte e, risorti al suono della tromba dell'arcangelo, con le sante palme usciranno dalle tombe incontro al Salvatore"¹⁵². Non solo questo.

Occorre infatti ricordare altresì il significato più generale della Domenica delle Palme, dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme, un significato in gran parte ormai velato all'uomo contemporaneo. Come ci ricorda invece senza fallo lo studio dell'iconografia cristiana, è questo un Ingresso Messianico, e le Palme e l'Osanna sono, nella tradizione giudeo-cristiana, tributi d'onore al Re consacrato¹⁵³. Non a caso, il Vangelo di Giovanni, nonché l'iconografia che vi si ispira - ad esempio le illustrazioni del manoscritto greco delle omelie di Gregorio Nazianzeno indicato dalla Schiller - presentano la sequenza: Resurrezione di Lazzaro, Unzione di Cristo a Betania, Ingresso messianico¹⁵⁴. Ora l'Unzione *dei piedi* di Cristo a Betania da parte di Maria, la sorella di Lazzaro (Giov. 12, 1-11), viene spesso fusa-interpretata con un'altra unzione avvenuta sempre a Betania ad opera di una donna il cui nome rimane sconosciuto e narrata invece dagli evangelisti Matteo (26: 6-13) e Marco (14: 1-9): si tratta, in questo caso, di un'unzione *del capo*, ciò che si presta assai meglio a significare l'unzione regale, messianica di Cristo. E la liturgia ortodossa sostituisce significativamente nella lettura liturgica del Martedì della Settimana di Passione il passo del Vangelo di Matteo al Vangelo di Giovanni: inserendo con ciò nella sequenza l'unzione del capo di carattere indubitabilmente regale e messianico¹⁵⁵.

A partire dal IV secolo, poi, le immagini di Gerusalemme appaiono influenzate dal suo duplice significato di città storica della Palestina e di Città di Dio. "Gerusalemme - scrive la Schiller - non è solo la capitale politica e ideale del Giudaismo [...], o la scena della Passione di Cristo, bensì anche la città eterna, la Gerusalemme celeste della Cristianità"¹⁵⁶. Se questo non bastasse, si può ricordare l'icona dell'Uspenskij Sobor' del Cremlino di Mosca - da cui, come s'è detto, prendeva inizio la processione - e che rappresenta l'adorazione celeste dell'Agnello dell'Apocalisse: un'icona in cui il duplice atteggiamento dei santi - alcuni con le palme, altri stesi a terra in atto di *proskinesis* (l'adorazione bizantina) - non può non ricordare proprio l'atteggiamento dei partecipanti alla Processione moscovita della Domenica delle Palme: anch'essi sono infatti descritti e raffigurati in atto di agi

tare rami di albero e di adorare il corteo in processione (un atteggiamento, quest'ultimo, che trova la sua origine nell'Apocalisse e non nel Vangelo)¹⁵⁷.

L'indubitabile significato escatologico ci rivela altresì il carattere figurale di questa processione.

1. Anzitutto, a livello neotestamentario, essa intende riattualizzare l'Ingresso messianico nella Gerusalemme storica, con Cristo re-umile che procede sull'asino accolto dalla folla festante che agita le palme e si inchina al suo passaggio (come spiega Flier, questo particolare è da ricondurre piuttosto ai Vangeli apocrifi e all'iconografia che vi si ispira; siamo pertanto davanti ad un livello neotestamentario "arricchito").

2. In secondo luogo, a livello della "contemporaneità" della Mosca-Nuova Gerusalemme, essa presenta lo zar, re-umile, che procede a piedi, tirando l'asino per le redini e accolto dagli strelizzi inchinati e agitati rami di albero (le palme sono qui sostituite, per ragioni climatiche, da salici, così come altrove sono sostituite da rami d'ulivo; la simbologia, tuttavia, non ne risente). Non sembra forzato leggere questo secondo livello di significato come tropologico; occorre tuttavia notare il suo estremo esclusivismo, la sua applicazione alla sola figura dello zar, unico perfetto rappresentante di Cristo in terra.

3. Il livello anagogico della processione è poi rappresentato dalla sua natura di *Adventus* escatologico, dai suoi numerosi elementi escatologici: in particolare vanno sottolineati il suo essere diretta verso la Cattedrale di Gerusalemme, nonché il suo legame con l'icona dell'Apocalisse, in cui Cristo, Agnello mansueto ora nella gloria del Gerusalemme celeste è osannato dai beati recanti palme e inchinati ai piedi del Trono dell'Agnello.

Si noterà l'assenza di un primo livello, quello veterotestamentario¹⁵⁸. La tradizione iconografica russa, per quanto mi è dato di sapere, non presenta manifestamente una prefigurazione veterotestamentaria dell'Ingresso in Gerusalemme; la presenta invece la tradizione occidentale, che legge in Mosè al ritorno in Egitto sull'asino per liberare gli Ebrei dalla schiavitù (Esodo 4: 18) un parallelo tipologico di Cristo che entra in Gerusalemme

sull'asino per liberare gli uomini dalla schiavitù del peccato: questo è per esempio il soggetto tipologico esplicito nello smalto dell'Altare di Kolsterneuburg¹⁵⁹. Non possiamo tuttavia passare sotto silenzio il clima fortemente figurale di questa settimana liturgicamente centralissima, un clima che significativamente Bulgakov conferma appoggiandosi all'autorevole martirologio detto Sinassario¹⁶⁰.

Se non possiamo, senza forzare, introdurre un livello di senso veterotestamentario, possiamo invece notare le somiglianze tra l'icona analizzata nella prima parte di questo capitolo e la Processione della Domenica delle Palme. Non solo esse sono accomunate dal senso di esclusivismo, un esclusivismo che la Processione tende a circoscrivere addirittura alla sola persona dello zar. Soprattutto però sembra crescere la tensione escatologica della *performance*, la dimensione messianica che lo zar eredita da un'intera tradizione imperiale e cristiana. Se l'icona mostrava lo zar seguire l'arcangelo Michele verso Gerusalemme, qui è lo zar stesso che guida tutta la Moscovia, patriarca compreso, verso la Cattedrale di Gerusalemme, sempre più associata alla Gerusalemme celeste. La struttura figurale è qui indubitabilmente presente; eppure è piegata ad un messianismo che le è originariamente estraneo, è decisamente escatologizzata. Perduta la chiara nozione del confine tra Gerusalemme storica, Mosca-Nuova Gerusalemme e Gerusalemme celeste, la figura si tinge dei colori dell'Apocalisse.

ⁱ Cfr. Battistini-Raimondi 1990: 18. A proposito del passaggio più generale di elementi dall'esegesi alla politica si veda Reventlow 1984. Sulla filosofia della storia paolina in cui la tesi del popolo come corporazione spirituale si accompagna all'idea del perfezionamento personale secondo il modello di Cristo, cfr. Dempf 1939, soprattutto il I capitolo.

- ⁱ Cfr. Auerbach 1946: I, 49; Sendler 1984; Pozzi 1989: 62-63.
- ⁱ Lazarev 1960: 45-48.
- ⁱ Cfr. Schiller 1966-1991: v.1, 171-173.
- ⁱ Cfr. Corrigan 1992: 20-23.
- ⁱ Cfr. Rowland 1994: 186. A questo interessante articolo rimando per l'interpretazione generale dell'icona.
- ⁱⁱ Antonova-Mneva 1963: 128-134 e Koc@etkov 1985.
- ⁱ Rowland 1994: 189.
- ⁱ L'esclusivismo - sostiene giustamente Tamborra (1983: 529) - è una delle caratteristiche discriminanti della Mosca Terza Roma.
- ⁱ Antonova-Mneva 1963: 131.
- ⁱ Ibidem: 133.
- ⁱ PLDR 1984: 453.
- ⁱ Cfr. Koc@etkov 1985: 190 e 199.
- ⁱ Cfr. Efimov 1912 e Koc@etkov 1985: 199-200.
- ⁱ Cfr. Flier 1994: 226; Z@ivov-Uspenskij 1987: 54.
- ⁱ Cfr. Pas@uto 1983: soprattutto 467.
- ⁱ Siniscalco 1997: 15.
- ⁱ Pas@uto 1983: 468.
- ⁱ Cfr. Sinicyna 1995: 31 segg. e soprattutto De Michelis 1986.
- ⁱ Z@ivov-Uspenskij 1987: 61.
- ⁱ Z@ivov-Uspenskij 1987: 49. Per le conclusioni di questa accurata ricostruzione dell'idea di sacralizzazione dello zar confrontata con la concezione del basileus bizantino e del re-*taumaturgo* occidentale, si veda alla pagina 142. Cfr. anche Wortman 1995: 13.
- ⁱ Cfr. per es. Sazonova 1991: 142-144. Più fondata l'analisi di Z@ivov-Uspenskij 1987: 57 e segg.
- ⁱ Cfr. Pamjatniki I: 101 per quanto riguarda Karion Istomin e Grebenjuk 1989: 190-191 per Simeon Polockij.
- ⁱ Cfr. Z@ivov-Uspenskij 1987: 56-57.
- ⁱ Cfr. Wortman 1995: 27-28.
- ⁱ Cfr. Ivi: 24 segg.
- ⁱ Buchau 1681: 141.
- ⁱ L'ultimo eccellente studio a cui è d'obbligo un rimando è di M. Flier (1994). Cfr. anche il già citato Wortman 1995, nonché Crummey 1985. Non è tuttavia comprensibile nel Flier il motivo del costante riferimento alla traduzione russa del testo latino di von Buchau, ad una traduzione, per giunta, che tradisce in parte la relazione originale.
- ⁱ Come spiega chiaramente il testo di Buchau - ma non la sua tra

duzione russa - la processione non era originariamente limitata alla sola Mosca. Ancora Adam Olearius, nel 1636, riporta le circostanze di *performance* in altre città della Moscovia, dove i vescovi prendono la parte del metropolita-patriarca e i voevodi quella dello zar (Olearius 1669: 39-40). La tendenza, tuttavia, è verso la proibizione delle altre processioni: nel 1661 il metropolita Pitirim venne scomunicato dal patriarca Nikon proprio per averlo sostituito sull'asino (cfr. Z@ivov-Uspenskij 1987: 109-111).

¹ Cfr. Crummey 1985: 134; Z@ivov-Uspenskij 1987: 112.

¹ Cfr. Crummey 1985: 132; 139-140; Wortman 1995: 40; Z@ivov-Uspenskij 1987: 52-53.

¹ Cfr. Flier 1994: 234-235.

¹ Cfr. Kantorowicz 1944: 229.

¹ Cfr. Kantorowicz 1944: 229-231 e passim.

¹ Cfr. Flier 1994: 218-220.

¹ Schiller 1966-1991: II, 28.

¹ Bulgakov 1913: 115-116.

¹ Bulgakov 1913: 112.

¹ Cfr. Schiller 1966-1991: II, 28-33.

¹ Cfr. Schiller 1966-1991: II, 28-29.

¹ Cfr. Bulgakov 1913: 116.

¹ Cfr. Schiller 1966-1991: II, 28.

¹ Cfr. le immagini riprodotte da Flier (1994: 217).

¹ Poco convincente mi sembra la tesi di H. de Lubac, secondo cui “non sarebbe troppo paradossale sostenere ch'essi [gli avvenimenti della vita di Cristo precedenti alla Resurrezione] appartengono ancora, in certo modo, al tempo dei segni e delle figure, cioè ai tempi dell'Antico Testamento” (Lubac 1972: 1193). Mi pare che qui il grande patrologo francese forzi la sua interpretazione adattando al canone biblico la periodizzazione dei tempi della salvezza.

¹ Cfr. Schiller 1966-1991: II, 31-32 con figure. Cfr. anche V: 58-61, dove si rimanda esplicitamente al corrispondente tipologico rappresentato dall'icona dell'Apocalisse sopra menzionata. L'altra prefigurazione veterotestamentaria raffigurata nell'altare è L'agnello pasquale introdotto da un ebreo nella sua casa al tramonto secondo la tradizione, appunto, della Pasqua ebraica.

¹ Cfr. Bulgakov 1913: 115.

III Capitolo

L'ultima figura dello zar,
ovvero
La figura e l'emblema.

L'immagine qui riprodotta proviene dal *Libro dell'amore a guisa di degno matrimonio*, un libretto augurale composto per le nozze di Pietro il Grande (1689) da Karion Istomin, il più significativo autore del Barocco russo della fine del XVII secolo. Nato verso la metà del secolo a Kursk, alla fine degli anni Settanta, presi gli ordini monastici, si trasferì a Mosca, dove l'amico e parente Sil'vestr Medvedev, altra figura di spicco del Barocco moscovita, lo introdusse nei circoli di corte e in quelli ecclesiastici. Letterato di talento, lavoratore indefesso, abile, a quanto pare, nell'arte di non schierarsi apertamente, Karion riuscì ad entrare nelle simpatie del patriarca Ioakim e cominciò con successo la tipica carriera dell'uomo di lettere. Fu docente presso la scuola del Monastero Zaikonospasskij, segretario del patriarca, traduttore dal latino e dal polacco, ma soprattutto poeta e predicatore di corte, secondo una prassi avviata da Simeon Polockij (1629-1680), l'iniziatore del Barocco russo, e proseguita da Sil'vestr Medvedev (1641-1691). In tale ruolo egli compose tutto ciò che è materialmente possibile comporre in una corte imperiale, nell'unica corte russa: panegirici per ogni tipo di ricorrenza, epitaffi, versi d'occasione, iscrizioni per icone e per oggetti, libretti, divise per imprese, peana. Grazie alla capacità di non schierarsi apertamente (o di schierarsi dalla parte vincente), che gli valse poi l'iscrizione al partito dei "variegati" (*pestrye*)¹⁶¹, Karion Istomin riuscì nel 1689 a superare indenne la sanguinosa resa dei conti tra i pretendenti al trono dello zar; quella resa dei conti che costò invece la testa al suo amico Sil'vestr. Sotto il nuovo patriarca Adrian (1690-1700), egli mantenne l'ufficio di segretario

addetto alla cultura e nel marzo del 1698 ricevette addirittura la promozione a capo della prestigiosa Tipografia di corte (Pec@atnyj dvor). Morto il patriarca Adrian, in quella fase del Barocco russo che ormai andava definendosi come pietroburghese, Karion uscì dalla scena pubblica pur continuando a scrivere opere in versi e in prosa fino alla morte sopravvenuta nel 1717. L'immagine si inserisce dunque in quel contesto culturale particolarissimo che, da non molti anni, gli studiosi chiamano Barocco russo. Siamo all'inizio del 1689, precisamente al 27 gennaio del 1689; Pietro ha appena 17 anni, ed è figlio di secondo letto dello zar Aleksej Michajlovic@; egli è co-zar insieme al gracile fratellastro Ivan V, mentre le due famiglie capeggiate dalle madri degli zar lottano per la successione reale e di lì a pochi mesi verranno allo scontro decisivo. Lo zar Pietro che poi sconvolgerà la Russia è qui ancora soltanto un ragazzo sveglio e interessatissimo a tutto ciò che si svolge nel quartiere degli stranieri di Mosca, a tutte le innovazioni tecnologiche e alle sperimentazioni belliche; la Russia dovrà attendere ancora 5 anni prima che lo zar incida a fuoco la sua impronta sulla vita del nuovo Impero.

Non stupisce perciò la chiara impressione di arcaicità che l'immagine comunica già a un primo sguardo. Qui lo zar Pietro non sembra aver nulla del Pietro imperatore; sembra anzi inserito in un contesto culturale russo antico che contrasta decisamente con la sua immagine canonica. Al confine tra iconografia e ritrattistica, lo zar è raffigurato con i simboli tradizionali dell'autocrate russo: il copricapo di Monomach, parte di quella mitica donazione con cui già gli ultimi Rjurikidi a partire dal XV secolo presero a legittimare il loro potere, l'orbe e lo scettro recentemente ordinati a Istanbul sul modello di quelli bizantini¹⁶². Accanto a lui, in vesti non meno raffinate, la giovane sposa Evdokija. Essi poggiano i piedi su di un terreno ondulato, realisticamente raffigurato con erba e sassi. Sul loro capo un denso strato di nubi separa il regno terreno dal regno celeste. Qui, a lato di un Cristo benedicente e della Madonna, assistono alla cerimonia l'apostolo Pietro e s. Evdokija, i santi protettori della coppia nuziale. Senza lasciare margini al dubbio, l'autore del

l'immagine ha indicato esplicitamente i nomi dei personaggi celesti nelle iscrizioni dorate sopra i loro capi.

Le scritte intorno e internamente all'immagine stessa non sono meno importanti ai fini della sua interpretazione. In alto, in inchiostro vermiglio, campeggia un versetto dal Vangelo di Giovanni, completo dell'indicazione della fonte citata:

Ci fu uno spozalizio a Cana di Galilea e c'era la madre di
Gesù.

Fu invitato alle nozze anche Gesù con i suoi discepoli.
Giovanni. 2

Dalla bocca di Cristo procede incurvandosi verso le nuvole una scritta in inchiostro marrone scuro che recita: "Vi benedico con ogni benedizione e grandemente moltiplicherò la vostra discendenza. Gen. 22". Un'altra scritta "celeste" si diparte dalla Vergine: "Guarda Signore e visita la tua vigna". Specularmente dalla terra ascendono due scritte: la prima è dello zar Pietro: "Benedici noi, o Dio, Dio nostro, benedici noi o Dio. Sal. 66". La seconda è di Evdokija: "Vergine potente aiutataci".

Una scritta rossa interseca la croce ideale formata dalle scritte (piegate per la loro lunghezza, come dimostra la scritta della Madonna) e congiunge la terra al cielo. Essa cita nuovamente il Libro della Genesi: "E Dio creò l'uomo, a immagine di Dio lo creò, maschio e femmina li creò. Gen. 1".

In basso, al di fuori della figura ma all'interno della doppia cornice rossa, compare l'ultima scritta in versi isosillabici:

Petr Aleksievic@, zar caro alla gente,
Dio gli dia anche nel matrimonio una vita gratificante.
La zarina Evdokija, nata Fedorovna,
viva con lo zar in uno con l'amore a Dio.
Dio li ha uniti, tutti benedicono.
Allo zar, alla zarina tutti onore portino.

Il libretto-epitalamio composto da Karion Istomin non si esaurisce qui, seguendo anzi alla figura iniziale (1v) ben 19 fogli.

Dopo una lunga dedica, un breve poema “a spiegazione delle figure” fonde polisemicamente la celebrazione del matrimonio di Cana e quello di Pietro:

In Cana a un matrimonio	Cristo è ospitato,
con la Madre egli	quest'oggi è chiamato
Al matrimonio del famoso	e grande zar Pietro,
Aleksievic@	Signore ben noto,
E della sua zarina	la giusta Evdokija
Feodorovna	a lui pari in ottime virtù.
Gesù chiamato	viene a tutti nella gioia
portando con sè	la Madre e i discepoli (3r)

Segue quindi un'interessantissima lista di personificazioni - il cuore, la mente, la vista, l'udito, il gusto, il tatto, i piedi - che in una serie di domande e risposte augurano alla coppia ogni felicità. Nel suo complesso, a quanto pare, la serie rimanda anzitutto all'importanza che il secolo XVII attribuì ai sensi fisici, alla sua caratteristica commistione di didattica - la sequenza domanda-risposta - e sensualità¹⁶³; in secondo luogo, la significativa espulsione dell'olfatto ma non del gusto, nonché la contemporanea preminenza accordata alla vista - “il senso più elevato”, lo definisce Istomin (7v) - sembrano indicare che il secolo XVII “passò” alla cultura russa una visione degli oggetti a metà strada tra quella pre-scientifica legata appunto ai sensi più grossolani e quella scientifica legata alla vista¹⁶⁴.

Nello specifico, tuttavia, non può non colpire la seconda immagine che il libretto ci presenta, quella del cuore. Istomin ci presenta invero un cuore propriamente barocco, uno dei milioni di cuori che questo secolo infilzò con le frecce di Cupido, ovvero con quelle di Gesù Bambino. L'amore nella duplice accezione di “amore profano” e “amore sacro” domina infatti la scena del Barocco, ed il cuore ne rappresenta il simbolo principale¹⁶⁵. Trionfano sia l'emblematica erotica, testimoniata dai tanti *Emblemata amatoria*¹⁶⁶; sia una retorica¹⁶⁷ e una spiritualità¹⁶⁸, dirette quant'altre mai ai centri della sensibilità: si pensi ai *Pia desideria*

del gesuita Herman Hugo, un testo del 1624 tradotto anche in russo nel 1718¹⁶⁹, alla Herten-Theologie¹⁷⁰, alla *Schola cordis*¹⁷¹, agli Emblemi dell'amor divino¹⁷² e alla nascita del culto pubblico e liturgico al Cuore di Gesù¹⁷³.

Il cuore di Istomin che in prima persona pronuncia un cruciforme augurio agli sposi ("Vi auguro di vivere in Dio [...]” afferma benedicente il cuore - 3v - e z@elaju [auguro] recita la scritta dorata impressa sul cuore rosso vivo) si inserisce appunto in questa tradizione, non nuova nel Barocco russo. Famosissima è la poesia cuoriforme che appare nella raccolta di Simeon Polockij *Orel rossijskij* [L'aquila russa], forse il testo più riprodotto dell'intera letteratura Barocca russa¹⁷⁴.

Tuttavia, in quell'aspirazione tutta barocca alla sintesi delle arti, la poesia cuoriforme di Simeon e il cuore di Karion rappresentano due diverse soluzioni del rapporto scrittura-immagine: la prima è senz'altro una poesia grafica, mentre il secondo presenta tutte le caratteristiche di un vero e proprio emblema, così come era stato codificato dall'Alciato nel 1531, completo cioè di un'iscrizione-motto, di un'immagine e di un breve componimento in forma isosillabica (cioè in una delle prime forme assunte dalla poesia russa).

Probabilmente sulla scia di questo fatto difficilmente discutibile, la Sazonova non ha esitato a definire l'intero libretto un "poema emblematico nello stile del Barocco russo, dove vengono unite l'arte della parola e dell'illustrazione"¹⁷⁵. La tesi è senz'altro degna della massima considerazione, venendo - come viene - dalla maggiore esperta di Barocco russo e potendo contare su di un favorevole contesto culturale¹⁷⁶.

Espandendosi verso Occidente, infatti, la Russia dello zar Aleksej Michajlovic@ incorporò, a partire dal 1654, ampie regioni precedentemente appartenenti alla Polonia (e oggi parte dell'Ucraina e della Bielorussia), regioni partecipi del fervore educativo proprio della Riforma cattolica e delle sue applicazioni didattiche. Decisivo a questo riguardo fu il ruolo giocato dal Collegio Mohyljano di Kiev (fondato nel 1632; dal 1701 Accademia) la cui impostazione didattica di chiaro stampo gesuita fu poi trasferita all'Accademia Slava Greca Latina di Mosca, fondata nel 1687. Operanti nel cuore stesso della Russia, queste due istituzioni scolastiche prevedevano lo studio delle classiche discipline del *trivium* (grammatica, retorica, dialettica), della filosofia, della teologia, del greco, del latino e del polacco, ponevano l'accento sul teatro didattico, nonché sull'insegnamento della retorica e della poetica: in una parola, introducevano nella Moscovia ortodossa quella *ratio studiorum* che i padri della Compagnia di Gesù avevano elaborato tra il 1580 e la fine del secolo¹⁷⁷. Le due figure cruciali di questa trasmissione culturale furono, dal lato occidentale, il gesuita polacco Sarbiewski e, dal lato orientale, il già menzionato Simeon Polockij, monaco uniate bielorusso¹⁷⁸. Sarbiewski, dottore in filosofia e teologia, professore di poetica e retorica, poeta laureato da papa Urbano VIII, "Orazio cristiano", fu non solo uno dei più noti autori cattolici del suo tempo, ma fu anche colui che, grazie ai corsi tenuti negli Anni Venti del 1600 a Polock e Vilnius esercitò un'influenza diretta sul corso della cultura russa. I suoi trattati volti ad una cristianizzazione della retorica rinascimentale passarono di mano in mano tra gli studenti, tra i quali, pochi anni dopo, figurò anche Simeon (chiamato Polockij, appunto, dal nome della città che gli aveva dato i natali e la cui scuola frequentò prima di passare al Collegio Mohyljano di Kiev). I suoi appunti studenteschi, ma

anche la sua produzione originale, rivelano la conoscenza di Sarbiewski, come pure degli altri teorici della scuola gesuita, il Suarez, il Pontanus¹⁷⁹.

Conseguenza neanche tanto paradossale dell'espansione territoriale verso Occidente fu dunque l'apertura della cultura russa, ben prima dell'avvento di Pietro, alla Classicità¹⁸⁰, alla letteratura contemporanea di lingua latina, al Barocco europeo cattolico¹⁸¹, alla sua tensione verso la sintesi delle arti. Si trattò, evidentemente, di un'apertura non incondizionata. La "lunga durata" del Medioevo russo¹⁸², l'assenza di un precedente Rinascimento, come pure la caratteristica ecclesiasticità della cultura russa non solo antica¹⁸³, determinarono in gran parte la peculiare ricezione del cosiddetto Barocco moscovita¹⁸⁴. Lungi dall'affievolirsi¹⁸⁵, i motivi filosofico-religiosi del Barocco occidentale incontrarono a Mosca la profonda spiritualità ortodossa, gli "affetti" mossi dai gesuiti fecero lega con la dimensione liturgica e biblica della cultura russa. Questo spiega da un lato l'assenza di poesia erotica nel Barocco moscovita¹⁸⁶, nonché l'uso sostanzialmente moderato della mitologia classica in favore dell'*imagery* biblica¹⁸⁷; sull'altro versante di una cultura ambigua com'è quella Barocca, questo spiega la sua dimensione innovativa, il suo essere percepita come modernizzante, come "altra" rispetto al contesto antico russo¹⁸⁸. Sintomatico può essere considerato un campo ancora poco studiato, eppure importantissimo, quello musicale. Come dimostrano gli studiosi dell'opera di Vasilij Titov (1650-1715), il quale musicò tra l'altro il *Salterio rimato* di Simeon Polockij, egli innovò la melodia liturgica ortodossa con un occhio alla nuova "mozione degli affetti" del Barocco occidentale (polacco) e l'altro alle forme tradizionali¹⁸⁹.

Se questo è il quadro di riferimento generale non stupirà l'interesse degli autori del Barocco moscovita per l'emblematica, la disciplina "inventata" da Andrea Alciato e diffusasi con rapidità straordinaria in tutta Europa. Sintesi di arte visuale, lirica ed epigramma, è questo il più importante fenomeno del simbolismo barocco¹⁹⁰, e come tale non poteva lasciare indifferenti i monaci attivi a Mosca. Non è un caso che nella ricostruita (almeno parzialmente) biblioteca di Simeon Polockij, biblioteca che poi passò a Sil'vestr Medvedev, figurino almeno 7 raccolte di emblemi, sacri e profani¹⁹¹.

Di qui scaturisce la tesi della Sazonova: data la conoscenza degli emblemi da parte di Polockij; dato lo stile emblematico della sua poesia¹⁹²; dimostrata l'influenza di questi sull'opera di Karion Istomin, il passaggio di interi "blocchi poetici" da testi del primo a testi del secondo, in linea con una prassi consueta in quel tempo¹⁹³; data la presenza di almeno un emblema canonico, quello del cuore¹⁹⁴, la studiosa russa argomenta l'appartenenza del *Libro dell'amore* al genere dei libri emblematici e in particolare dell'immagine da noi riprodotta al genere degli emblemi¹⁹⁵. La frase estratta dal Vangelo di Giovanni costituirebbe allora il motto, mentre l'immagine e il breve poema sarebbero le altre due parti canoniche dell'emblema.

Procedendo all'esame di questa tesi, notiamo anzitutto che gli studiosi più avvertiti piuttosto che forzare testi para-emblematici entro le maglie strette di un genere codificato - il genere emblematico, appunto - si stanno di recente muovendo nella riconsiderazione del quadro interpretativo generale; stanno cioè rivalutando il genere emblematico come una delle possibili soluzioni del rapporto immagine-scrittura, accanto al

"frontespizio", all'impresa, al libro di sermoni illustrato, alla biografia con ritratto e così via.¹⁹⁶

In secondo luogo, come ha argomentato il recente riscopritore dell'emblematica, Mario Praz, la logica che soprintende alla costruzione di un emblema è indubbiamente una logica metaforica¹⁹⁷; e una logica metaforica barocca, propria di un poeta - secondo la lezione di Calcaterra - in gara continua con la natura per riproporne creativamente la meraviglia, la quale riflette il duplice, triplice, molteplice volto di una realtà non più certa, infinitamente avvolta nella "piega" dell'essere¹⁹⁸.

Nell'immagine di Istomin, invece, ciò che prevale è un rapporto fattuale, il rapporto tra eventi reali - i matrimoni - celebrati in diverse epoche della storia umana: il matrimonio tra Adamo ed Eva al suo inizio, il matrimonio di Cana di Galilea nella pienezza del tempo cristologico, il matrimonio di Pietro ed Evdokija nella contemporaneità della Moscovia secentesca. Un rapporto, cioè, che ci riconduce piuttosto allo schema figurale, con i momenti Veterotestamentario, Neotestamentario e Tropologico. Immagine aliena da ogni brivido metafisico e ancor più dall'angoscia che traspare da tanta letteratura barocca, essa riposa invece sulla concezione di una storia costruita da Dio, una storia che Dio ha dotato di un senso che l'uomo può ritrovare solo che lo voglia. Più vicina ad un'esegesi "analogica" che ad una *factio* parabolica sganciata dall'ordine metafisico, per usare la terminologia di Battistini e Raimondi¹⁹⁹, la teologia della storia sottesa all'opera di Istomin è quanto di meno involuto, "ripiegato" possiamo immaginare.

Il rapporto semantico tra i diversi matrimoni è confermato una volta di più dalla sintassi cromatica dell'immagine di Istomin, una componente estremamente importante dell'estetica barocca²⁰⁰. Si noterà infatti, particolare sfuggito all'analisi della Sazonova, che i due "testi biblici matrimoniali", a differenza degli altri, sono entrambi in inchiostro vermiglio: nel coro di citazioni bibliche della pagina, dunque, il matrimonio della Genesi e quello di Cana "consuonano" in modo tutto particolare.

L'emblema per contro tratta i suoi soggetti *allegorikos*, come scrive il suo inventore²⁰¹. Esso si presenta, secondo la successiva definizione del Tesauro, come una "metafora simbolica, [...] un Simbolo Popolare; composto di Figura e Parole, significante per modo di Argomento, alcun Documento appartenente alla vita humana"²⁰². E, chiarisce lo stesso autore nel celeberrimo *Cannocchiale aristotelico*, "per Popolare, & per Popolo, tu non devi intendere la ignara Plebe: ma quegli mezzani ingegni, che pure intendono il Latino"²⁰³; mentre la metafora è "il più ingegnoso e acuto [...] parto dell'umano intelletto [...]: perche se l'ingegno consiste nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti: questo apunto è l'officio della Metafora, & non di alcun'altra figura: percioche trahendo la mente, non men che la parola, da un Genere all'altro; esprime un Concetto per mezzo di un'altro molto diverso: trovando in cose dissimiglianti la simiglianza [...] Et per consequente ell'è frà le Figure la più Acuta: perche l'altre, quasi grammaticalmente si formano & si fermano nella superficie del Vocabulo; ma questa riflessivamente penetra e investiga le più astruse nozioni per accoppiarle: & dove quelle vestono i Concetti di parole: questa veste le parole medesime di Concetti"²⁰⁴. Non rapporto tra fatti, dunque, ma tra concetti e parole. Quello stesso rapporto, quella stessa logica metaforica che è indubbiamente anche alla base dell'emblematica barocca russa. "Epigramma che consiste di simboli, analogie e raffigurazioni di

significato metonimico”: così l'anonima *Poetica* scritta nel Collegio Mohyliano nel 1637 definisce l'emblema; mentre Simeon Polockij, nella sua giovanile *Poetica* dichiara che “nell'emblema deve essere introdotta la figura stilistica della personificazione”²⁰⁵.

Si dirà che l'opposizione tra allegoria dei teologi e allegoria dei poeti cui sembra riconducibile quella tra l'immagine di Istomin e l'emblematica, si assottiglia notevolmente in altre pagine e in altre definizioni di quel secolo. Daniello Bartoli, ad esempio, estende il campo delle relazioni metaforiche a quello delle relazioni tra “cose”. “Dilettevolissimo - egli scrive - è, come insegna e prova Aristotele, il vedere una cosa dentro un'altra; e riscontrando il vero col somigliante, venire in conoscenza, l'una esser l'altra, nulla ostante che veramente nol sia”²⁰⁶. E tanto più apprezzata dal secolo metaforico è la “Proportione” quanto più dissimili, “astrusi” sono gli elementi accostati, quanto più ardua e inaspettata è l'*agudeza de ingenio*, così che “non sia [...] tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda”, come afferma il Giovio a proposito dell'impresa²⁰⁷.

La definizione di Bartoli, tuttavia, reintroduce altre linee di opposizione tra l'immagine di Istomin e l'emblema. Da questo punto di vista, infatti, l'immagine composta dal monaco moscovita non presenta alcun *acumen* barocco, raffigurando anzi in modo piano e prevedibile eventi ben noti, con una logica direttamente opposta alla natura geroglifica di cui l'emblema partecipa. Di più: Istomin potrà certo stupirsi della corrispondenza tra gli eventi che propone, tra i matrimoni a cui allude, ma la sua sarà la meraviglia di chi *describe* l'infinita saggezza di Dio; il creatore d'emblemi, dal canto suo, cerca di *creare* la meraviglia e proprio per questo affina più di ogni altra virtù la sua “arguzia”.

L'immagine di Istomin presenta anche, in contrasto con le “regole” dell'emblema e dell'impresa, figure reali, tratte dalla storia contemporanea, non dalla mitologia. “La maggior parte degli Scrittori - scrive il Picinelli a proposito delle imprese, ma lo stesso vale per gli emblemi - esclude dall'Imprese i corpi umani. Quando per sorte vi si permettano, siano corpi ò storici, ò favolosi, ma facili da essere riconosciuti, come Ercole, Polifemo”²⁰⁸.

Un confronto concreto tra l'immagine nuziale di Pietro e gli emblemi amatoriali può ben riassumere i termini della questione. Consideriamo l'emblema 19 di Heinsius, derivato dal sonetto petrarchesco *Se voi poteste*: in esso, sotto il motto “Le deux sont un”, un Cupido paffutello innesta un albero con due rami, facendo dei due una sola cosa²⁰⁹. L'immagine rimanda visivamente allo stesso concetto, presentando un evento analogo da un'altra serie della realtà. Si tratta bensì di due fatti, ma disparati, come esige la logica metaforica e il concettismo proprio del secolo²¹⁰. La cosa non cambia se prendiamo l'emblema 81 del *Theatre des bons engins* di La Perrière, intitolato *Le jardinage de Cupido*²¹¹ o un qualunque altro emblema d'amore. Dal punto di vista barocco, se vogliamo utilizzare un paragone di Baltasar Gracián, l'immagine di Istomin non è altro che una “cansada alegori;a” così lontana dall'*agudeza* di un sermone di s. Agostino o dell'elegante Ambrogio²¹².

Prodotto artistico-celebrativo al punto d'incontro tra varie arti²¹³ e di natura molteplice²¹⁴, il libretto di Istomin appartiene certamente al genere degli epitalami; ciò che ci autorizza ad estendere questa analisi per confronto agli epitalami europei occidentali coevi. Ora, se quello di Istomin si riallaccia alla tradizione figurale e biblica, l'epitalamio occidentale si fonda per contro - è l'opinione corrente degli studiosi - su di una struttura

metaforica, che include, laddove è presente, una metaforizzazione dell'*imagery* biblica²¹⁵. Il *Libro dell'amore* è pertanto opposto anzitutto alla tradizione classico-mitologica originata dai carmi 61 e 62 di Catullo, quella tradizione codificata da Giulio Cesare Scaligero nel 1561 e che è rappresentata da autori neolatini del Tardo Medioevo, dal Tasso, dai poeti stuardiani, dal cavalier Marino e da tanti altri²¹⁶.

Rappresentativi di tale tradizione possono essere considerati due epitalami pressoché contemporanei a quello di Istomin. Nel primo, scritto da La Grancour per il matrimonio di re Giacomo Stuart con Maria Beatrice d'Este (1673), i due sposi sono paragonati rispettivamente alla palma e all'oliva, con una logica chiaramente metaforica: "A chi più somigliante è l'Oliva - scrive il La Grancour - Gieroglifico di quanto il mondo ha di più vago [cioè, la Pace, GG] ch'all'inclita Maria"²¹⁷. Inoltre, in omaggio alla moda del secolo, vi compaiono Nettuno, Afrodite, le Nereidi, Castore, Polluce e vari altri personaggi mitologici, ma nessun riferimento alle Sacre Scritture. Il secondo epitalamio, composto da Philip de Cardonnel per il matrimonio di Carlo II d'Inghilterra e Caterina, infanta di Portogallo (1662), è ancora più interessante dal nostro punto di vista perché comprende un'immagine. Essa rappresenta, come spiega l'epigramma in calce, l'arrivo di Caterina nell'isola inglese su di una conchiglia tirata da Tritoni, un arrivo celebrato da "Cieli" che potremmo definire "agnostici" recanti una corona d'alloro e da Sirene, personificazioni dei "Mari inglesi trasformati in coro"²¹⁸.

Ma il Libretto di Istomin sembra opporsi anche a quell'altra tradizione che, sfruttando le maglie piuttosto lasse di questo genere, a partire da Sidonius (V sec.) fuse nell'epitalamio motivi cristiani e mitologici sotto il segno dell'allegoria. È questa la tradizione che riprende ciò che il Medioevo chiamò epitalamio, dove l'unione, il "matrimonio" è per lo più quello tra Cristo e la Chiesa, o quello mistico di un cristiano con Cristo, con la Chiesa, con Madonna Povertà, con la Vergine. Adattata alla nuova sensibilità da alcuni autori della Pléiade, da Spenser ecc.²¹⁹, questa seconda tradizione, come dimostra l'ampio e tuttora fondamentale studio di Virginia Tufte, non rinnega il fondamento classico-mitologico, bensì lo integra nell'*imagery* cristiana, facendolo "morire nell'allegoria", secondo un'espressione di C.S. Lewis²²⁰. Nell'epitalamio composto da J.C. Gent nel 1658 per l'Earl di Shrewsbury, ad esempio, i riferimenti alle romane dee dell'abbondanza (Cerere e Giunone) sono uniti ad un augurio simbolicamente legato alla Stella dei Magi: possa la stella che ci ha portato il Salvatore - è l'augurio di Gent - apparire ancora e con il suo influsso portare ogni anno agli sposi nuove "natività"²²¹.

Il libretto di Istomin sembra invece più vicino, almeno idealmente, ad un'altra tradizione occidentale che dell'epitalamio conserva il nome ma non le caratteristiche. *L'Institutio, epithalamium & militia viri ac militis Christiani* composto da Robert Hatcher nel 1645, può esserne portato ad esempio: si tratta di una collezione di brani biblici in cui l'abituale parafrasi del Cantico dei Cantici è introdotta e legata a brani di Isaia (62: 5) e al riferimento al "codice matrimoniale" contenuto nella Lettera di s. Paolo agli Efesini (5: 32)²²². Non legato ad alcun matrimonio concreto, esso presenta affinità non casuali con i manuali matrimoniali del tempo i quali ponevano l'origine del matrimonio nell'Eden e ne avvaloravano la validità con argomenti biblici²²³.

Il peso dell'*imagery* e del punto di vista biblico è infatti preponderante in quella che possiamo chiamare la tradizione

dell'epitalamio barocca moscovita. Il *Privetstvo brac@noe*, che ne è un altro esempio significativo, venne scritto da Sil'vestr Medvedev nel 1682 per le seconde nozze dello zar Fedor Alekseevic@. Esso presenta nella prima pagina una serie citazioni bibliche di argomento matrimoniale, quasi come una complessa epigrafe allo scritto vero e proprio. Il quale, pur con un'allusione ad Ercole e i lunghi appelli alle costellazioni, rimane nell'ambito di una dotta poesia di contenuto biblico²²⁴. Manca, tra i brani neotestamentari citati da Sil'vestr, il passo evangelico relativo a Cana di Galilea che è invece presente nell'epitalamio scritto per la stessa occasione da Simeon Polockij²²⁵.

Questi due epitalami, tuttavia, a differenza del nostro non uniscono, almeno nella versione da noi posseduta, scrittura a immagine, e per di più non legano i matrimoni biblici al matrimonio corrente con quel legame che Istomin stabilisce in modo così saldo e peculiare. Simeon e Sil'vestr, infatti, rappresentano Cristo in atto di benedire il matrimonio dall'eternità beata (il primo specifica semplicemente che questa benedizione venne pronunciata per la prima volta da Cristo a Cana di Galilea); Karion Istomin, invece, connette Cana col presente, mostra Cristo invitato alle nozze stesse di Pietro, insieme alla Vergine e ai discepoli. Commentando questa "idea principale" del *Libro dell'amore*, pur con una terminologia che risente di pesanti riduzioni mitologiche della Sacra Scrittura, la Sazonova riconosce: "La storia si riflette [qui] nel mito, il mito nella storia. L'avvenimento della vita della famiglia dello zar viene elevato al rango di avvenimento storicamente significativo per mezzo dell'analogia con l'evento evangelico, il matrimonio famoso perché Cristo stesso lo benedisse con la sua presenza e vi compì il primo miracolo della trasformazione dell'acqua in vino. Proiettando il presente nel passato mitologico e il passato mitologico nel presente, Karion Istomin sottolinea la dimensione universale dell'avvenimento presente, il cui invisibile autore risulta essere lo stesso Cristo"²²⁶. Ora, questa connessione tra i due eventi, cui va aggiunta la connessione con il matrimonio tra Adamo ed Eva nell'Eden, è esattamente ciò che costituisce la logica figurale, logica dell'*et-et*, del "questo e quello", senza transfert semantico e soppressione di uno dei termini analogati²²⁷.

Per proseguire nella nostra analisi è ora indispensabile riprendere il discorso sull'emblema e sulla sua logica metaforica. La netta distinzione tracciata prima tra logica figurale e logica metaforica dell'emblema non può lasciarci infatti pienamente soddisfatti: essa vela piuttosto che favorire la comprensione di ciò che la "figura" è diventata sotto il segno della metafora barocca. Per meglio dire: se è vero che da un punto di vista astratto la logica metaforica è direttamente opposta a quella figurale, è altrettanto vero che storicamente il Barocco venne modificando quest'ultima avvicinandola alla prima. Già Praz, nel suo studio su concettismo ed emblematica, commentando il complesso *Silenus* del Cats (1618) sosteneva che esso "pare arieggiare la quadruplice interpretazione letterale, allegorica, tropologica e anagogica del Medioevo"²²⁸.

Ora: come si combina questa affermazione con la distinzione da noi tracciata precedentemente? Si danno emblemi figurali? La questione è molto interessante e rientra nelle più recenti discussioni tra gli specialisti del settore²²⁹. Nel suo ultimo studio, in cui aldilà dell'emblema passa ad analizzare appunto più ampie "strutture emblematiche", Daniel Russell sfiora il tema della vitalità della figura nei secoli XVI e XVII. Egli osserva che essa

giocava ancora un ruolo importante nel Cattolicesimo del 17 secolo; riferisce che il gesuita Louis Richeome, in un testo del 1601, ne consigliava l'uso nella composizione dei sermoni²³⁰; che il Menestrier, nella sua *L'art des emblemes* del 1684, sosteneva che “tutte le figure dell'Antico Testamento sono Emblemi dei Misteri del Nuovo”²³¹; e che, da ultimo, “a partire dalla fine del 16 secolo, la tipologia fu usata anche nella composizione degli emblemi in Francia e nelle Fiandre”²³². Secondo lo studioso americano si può rintracciare pertanto una linea di continuità tra *Bibles moralisées*, *Biblia pauperum*, libri a xilografie pre-emblematici, emblemi di argomento biblico²³³, una continuità che coinvolge altresì l'iconografia biblica tipologica.

Emblemi biblici possono essere rintracciati ad esempio nella raccolta di Jakob Bornitz del 1669. Alcuni di essi presentano per giunta un motto evangelico, ma, trattandosi di emblemi di etica-politica, tutto è volto direttamente al fine morale di “conformare la volontà umana alla divina”²³⁴. Colpisce qui la sintomatica assenza della figura di Cristo, che compare invece crocifisso ad un albero frondoso nel VI emblema di una raccolta di Andreas Friedrich²³⁵ e, sotto forma di Gesù Bambino crocifisso a un melo, nel già citato testo di Christian Hohburg²³⁶. Aldilà del riferimento alla Sacra Scrittura è però veramente difficile trovare qualcosa che accomuni questi emblemi chiaramente metaforici alla struttura figurale. L'ultimo tra quelli citati, ad esempio, presenta sotto l'albero una figura femminile, probabilmente Anima, che contempla il Bambino crocifisso; la sottostante citazione dal Cantico dei cantici spiega la metafora amorosa.

Più interessanti dal nostro punto di vista sono gli emblemi a doppia struttura. L'emblema intitolato *Par pari* dalla raccolta di van Veen presenta sullo sfondo una barocca Annunciazione: in primo piano Anima in veste di bimba abbraccia al petto un Gesù Bambino che non ha depresso l'arco di Cupido. Il significato dell'immagine (il famoso “Amor con amor si paga”) è confermato da quattro citazioni latine dai Padri della Chiesa, nonché da epigrammi in spagnolo, olandese e francese. In linea con quanto scrive l'autore nella prefazione il fine di questa complessa struttura è “trarre dagli emblemi un senso spirituale e divino”²³⁷. È chiaro qui l'uso strumentale che l'emblema fa della scena evangelica, quasi smaterializzata in vista di un'ampia moralità. La Madonna Annunciata è prototipo della risposta d'amore a Dio; ma essa potrebbe venire prontamente e più adeguatamente sostituita con una coppia di animali monogami o, ancor meglio, con una calamita o un'altra stridente analogia. Un trattamento analogo riserva alla Crocifissione di Cristo l'emblema 20 di Gabriel Rollenhagen studiato da Peter Daly²³⁸: dal petto del Cristo crocifisso raffigurato sullo sfondo sgorga una fontana di sangue che gli astanti cercano di raccogliere con calici ben alzati; in primo piano un pellicano nutre i suoi piccoli con il sangue che gli sgorga dal petto. Il motto recita “Pro lege et pro grege” ed allude alla disponibilità del buon sovrano di morire per il suo popolo. Se pure possiamo ipotizzare qui una molteplicità di piani e di attori (Cristo, il pellicano, il sovrano), tutto sembra però immerso una volta di più in un clima metaforico, in un astratto insegnamento morale diretto ad ogni sovrano: l'emblema converge infatti nel pellicano, allegoria di Cristo, non sua prefigurazione concreta.

Se esiste una linea di continuità tra le figurali *Bibles moralisées* e questi emblemi, occorre dire che essa è limitata al solo senso tropologico, o meglio alla produzione di una moralità il cui riferimento cristologico non è affatto necessario²³⁹. La

discontinuità tra figura ed emblema non è dunque meno evidente. Non è perciò casuale che Pietro il Grande, nel suo progetto di rottura con la cultura russa antica radicata, come abbiamo visto, nella Bibbia e nella sua *Wirkungsgeschichte*, ordinasse la pubblicazione, avvenuta nel 1705, del primo libro di emblemi russi²⁴⁰. L'emblematica conosciuta nel corso della sua spedizione diplomatica in Occidente, e in particolare un'emblematica prefettamente laica estranea a quella dei padri gesuiti, gli dovette sembrare un ottimo strumento simbolico per indirizzare la riottosa nobiltà russa verso la "modernità".

Alla medesima conclusione porta l'analisi della cosiddetta *Biblija Korenja*, la Bibbia illustrata che il misterioso artista Vasilij Koren' dette alle stampe tra il 1692 e il 1696²⁴¹. Bibbia in senso improprio, dal momento che essa si concentra esclusivamente sull'inizio e sulla fine, sulla Genesi e sull'Apocalisse, rendendo così noti i timori e le aspettative della Russia del tempo. L'autore della Bibbia di Koren' - spiega Antonina Sakovic@ - si rivolse consapevolmente non alle Bibbie occidentali a lui cronologicamente più vicine, quella di Borcht o quella di Piscatore, ma alle *Biblia pauperum* costruite sul parallelismo degli avvenimenti neotestamentari e veterotestamentari²⁴². Soprattutto, particolare sfuggito alla studiosa russa, Koren' sembra stabilire un chiaro nesso tra il foglio XIII della Genesi e il foglio XIII dell'Apocalisse: il primo, relativo alla cacciata di Eva e di Adamo dal Paradiso con la vittoria temporanea del drago; il secondo, raffigurante la Madonna - nuova Eva - coronata di stelle, che sconfigge il drago a sette teste. Il rapporto qui stabilito da Koren' è un "pesante", "terrestre" rapporto tra due fatti e tra due persone concrete, il rafforto figurale tra Eva e Maria, nuova Eva: esso non ha nulla della preziosità, leggerezza e giocosità di certe costruzioni barocche. La linea di continuità che, nella Moscovia della fine del XVII secolo, la *Biblija Korenja* stabilisce con la *Biblia pauperum* è assai più diretta di quella tra figura ed emblemi; essa, ulteriore conferma di quanto andiamo analizzando, sembra tuttavia segnata di tratti arcaici, medievali, antimoderni.

Allargando ulteriormente l'orizzonte, possiamo cogliere meglio il posto della figura nel secolo Barocco. Nella prima parte del già menzionato *Cannocchiale aristotelico*, il Tesoro ripropone la classica esegesi dei quattro sensi della Scrittura. Il capitolo in cui ne tratta, significativamente intitolato *Argutezze divine*, inizia affermando che "il grande Iddio, godè talora di fare il Poeta, & l'arguto favellatore: motteggiando agli Huomini e agli Angeli, con varie Imprese heroiche, & Simboli figurati, gli altissimi suoi concetti". E prosegue: "Tal'è dunque il linguaggio di Dio nella Scrittura Sacra. Peroche i precetti necessari alla salute, furono veramente promulgati con piano & aperto stile, che da qualunque huomo incapace di dottrina si potesser capire: come NON OCCIDES. NON FURTUM FACIES: che tanto suonano all'intelletto, quanto all'orecchia: & questo è il SENSO LETTERALE. Ma le cose più alte & peregrine ci vengono copertamente scoperte, & adumbratamente dipinte à chiaro oscuro, con tre maniere di *Simboli Figurati*; che da' Sacri Svolgitori de' Divini arcani, grecamente chiamar si sogliono Senso TROPOLOGICO, ALLEGORICO, & ANAGOGICO; mà son tutti METAFORICI"²⁴³.

Si noterà, come in questa prospettiva in cui Dio diventa un "arguto favellatore" e i diversi significati vengono chiamati "argutie", "acutezze" o "argute metafore", avviene quell'inversione del quadruplice senso di cui si è trattato nel primo

capitolo. La tendenza è dunque verso la riproposizione di una forma non cristocentrica della figura, come conferma anche la spiegazione delle “ARGUTIE TROLOGICHE [...] che figuratamente ci'nsegnano *Documenti morali*, in guisa di metafore [...]. Come questo: QUIDQUID OBTULERIS SACRIFICII SALE CONDIES. Per significare, che anco nella Liberalità si de' adoperar la Prudenza, simboleggiata nel *Sale*”²⁴⁴. Se questa morale classica, pre-cristiana è l'esito barocco della tropologia, un'intensa ed esclusiva metaforizzazione attende le “ARGUTIE ALLEGORICHE [...] che sotto Metaforico velo ascondono *Misteri della fede, concernenti cose di quà giu*. Come questa: EGREDIETUR VIRGA DE RADICE IESSE: ET FLOS DE RADICE EIUS ASCENDET. Motteggiando, che la Beatissima Vergine Maria, nascerebbe da David figliuol di Iesse: & il Messia dalla Vergine: quella come stelo dalla *radice*: questi come *Fior* dallo Stelo”²⁴⁵.

Se poi cercheremo nell'opera del Tesauro traccia del rapporto figurale tra fatti-prefigurazioni e fatti-compimenti ci troveremo di fronte ad una speciale metafora, l'“Hipotiposi [...] una figura vivace, che hà la sua forza [...] nel trarci davanti agli occhi un'oggetto lontano di luogo, ò di tempo, ò per se stesso invisibile, come se visibile, & presente l'havessimo”²⁴⁶. E in questo clima concettuale il Tesauro può suggerire, nella sezione dedicata ai “concetti predicabili”, di mettere in relazione il *Pulvis es et in pulverem reverteris* della Genesi con il fango utilizzato da Cristo per curare il cieco nato (Giov. 9). “Si confronterà questo passo della Genesi con il passo precitato dell'Evangelio: facendo conoscere la meravigliosa harmonia della Sacra Scrittura antiqua e nuova, poiche l'una consuona con l'altra e l'una l'altra dichiara. Che cosa è dunque Adamo *impenitente* nella Genesi, senon un Cieco? che cosa è il *Cieco* nell'Evangelo, senon Adamo impenitente? l'uno è la figura, l'altro è il figurato: & ambi han bisogno della luce. L'uno è curato dal Padre eterno, l'altro dal Verbo eterno: & ambi son curati con l'istess'Arte spagirica”²⁴⁷.

Siamo qui indubbiamente di fronte ad un'ampia e caratteristica metaforizzazione della figura, dove la lettura dell'esegeta lascia il posto alla creazione dell'arguto motteggiatore e comporta la contestuale perdita della discriminante cristologica. Filippo Picinelli può conseguentemente immaginare Dio impegnato nel creare “imprese” sul modello di quelle di cui ogni nobile italiano si muni a partire dall'occupazione francese di Milano²⁴⁸: “Molti simboli delle Sacre Scritture - scrive egli nel *Mondo simbolico* - segnati con quelle precise parole, o sensi, che loro si ritrovano aggiunti, fanno un composto così vago, che il nome d'impresa [...] pare che denegar non se gli possa”²⁴⁹.

Ciò ha portato de Lubac a parlare di “decadenza” dell'interpretazione figurale in favore di una rigida schematizzazione antiprotestante ovvero di un vago ed onnicomprensivo “omnia in figura”²⁵⁰. Con quest'ultima espressione lo studioso francese si riferisce in particolare all'esegesi del gesuita Alfonsus Salmeron, un autore che troviamo non casualmente nella biblioteca moscovita di Simeon Polockij. Il Tractatus XVII del secondo volume dei *Commentarii in evangelicam historiam*, posseduti dal monaco bielorusso²⁵¹, può ben esemplificare l'affermazione di de Lubac. Salmeron si sofferma qui sul “modo in cui il Verbo sia stato la luce dei Giudei”, e identifica sostanzialmente la “preparazione” disposta da Dio per la comprensione dei misteri dell'Incarnazione con la “praefiguratio”²⁵². Si tratta tuttavia, nello spirito del tempo, di una prefigurazione ampia e allegorica: la verga di Aronne che emette

un umore vegetale e quindi fiorisce (Num 17; Is 7) prepara e prefigura il concepimento del Verbo da parte di una donna senza opera e senza materia di uomo (Mt 1); la porta che nessun uomo riesce ad aprire (Ez 44) prepara e prefigura la verginità di Maria *ante, in e post partum*, e così via. La lista potrebbe proseguire indefinitamente abbracciando tutti i livelli dell'espressione e del contenuto della pagina biblica.

Se questa è la rivisitazione della figura nel quadro del barocco europeo occidentale, soprattutto nell'ambito della produzione dei padri gesuiti, possiamo chiederci qual è la sua sorte in terra moscovita. Nel *Vertograd mnogocvetnyj*, Simeon Polockij ha dedicato il secondo poema, tuttora inedito, della serie intitolata *Pisanie* [Scrittura] al quadruplice senso figurale:

Chi chiama paradiso la Sacra Scrittura
in nulla con la parola pecca contro la verità:
vi sono infatti piantati diversi alberi
che significano la vita delle persone vissute nel passato
tra i quali l'albero della vita, la vita di Cristo,
il verbo incarnato che è la nostra vita.
Dall'albero fisico sgorgano quattro fiumi
i quali di abbondanti acque inondano la terra.
Da quello spirituale ancora fuoriesce un senso
quadruplici che dà vita all'anima.
Il primo senso è letterale, e con esso le Scritture
consegnano al mondo i fatti storici.
Il secondo è allegorico, ed esso rende i fatti con la parola
sotto il manto della metafora.
Il terzo insegna la morale, ché tutto conduce
al compimento del bene, e genera la bontà.
L'anagogico al quarto posto sta,
che tutto spiritualmente genera al cielo.
Gerusalemme l'immagine di tutti questi mostra,
che letteralmente ci fa conoscere la città sensibile,
allegoricamente, la santa chiesa significa
militante in questo mondo;
col senso morale ancora significa l'anima,
rivolge alla città tutto ciò che è stato in Sion.
Il senso anagogico poi mostra alla mente
la chiesa che in cielo splendida trionfa.
Questi fiumi sgorgano dal paradiso spirituale
e recano la vita e ci vivificano²⁵³.

È evidente la sostanziale analogia con il clima culturale del Barocco occidentale. Se Cristo viene nominato all'inizio del poema, egli viene poi accantonato nella spiegazione concreta dei sensi scritturistici; in particolare il terzo significato, che pure Polockij fa precedere a quello tropologico, viene svuotato del suo contenuto cristologico per un banale “rende i fatti con la parola/ sotto il manto della metafora” (*pod pokrovom inoglagolanija*).

Questo non significa tuttavia che ci troviamo di fronte ad un generico “programma di universalismo umanistico”, secondo l'interpretazione di Panc@enko²⁵⁴. No, il poema *Scrittura* presenta proprio il quadruplice senso figurale anche se lo rivisita in chiave barocca. Ciò non è affatto sorprendente: come ha scoperto Hippius pochissimi anni fa, le fonti del *Vertograd mnogocvetnyj* sono essenzialmente il *Concionum opus tripartitum* del gesuita Matthias Faber, di cui Polockij possedeva la III edizione pubblicata nel 1647, e il più datato *Hortulus Reginae* del predicatore cattolico Meffreth (1487)²⁵⁵. Pertanto, se il *Vertograd* presenta un certo grado di originalità, non è nel senso in cui lo intendeva la critica nazionalista russa e sovietica; la sua originalità non va cercata a livello del contenuto, costituendo anzi il testo di Polockij uno dei punti più alti dell'influenza cattolica in Russia (315 fogli su 547

provengono contenutisticamente dal Faber, tanto per esemplificare).

Commentando questo testo venticinque anni or sono, Panc@enko gli affiancava l'altrettanto interessante interpretazione figurale che Polockij offre della parabola dei vignaiuoli omicidi narrata dall'evangelista Matteo al capitolo 21. Inserito non a caso nella raccolta omiletica *Obed dus@evnyj* [Pranzo dell'anima], questo testo, come pure *Pisanie*, sarebbe influenzato secondo Panc@enko dalla lezione dell'ucraino Ioanykij Haljatovs'kyi, la cui raccolta *Kljuc@ razumenija* venne pubblicata nel 1659 quand'era rettore del Collegio Mohyliano²⁵⁶. Lungi dall'opporci, l'accurata ricerca testuale di Hippisley e la tesi di Panc@enko e della Eleonskaja convergono: Matthias Faber e Ioanykij Haljatovs'kyi - un altro rappresentante della scuola di Kiev - condividono entrambi la stessa cultura barocca, mescolano entrambi mitologia pagana e storia cristiana, fanno di Giove una prefigurazione di Cristo, metaforizzano la lettura figurale. Se pure quest'ultima rimane ben visibile - il problema, in questo caso, è piuttosto l'incomprensione di Panc@enko, che scambia il riferimento all'Antico Testamento per un'innovazione di Polockij²⁵⁷ - non possiamo fare a meno di notare che essa è applicata ad una parabola, non a una serie di avvenimenti. Il monaco bielorusso - la cosa non pare decisiva - potrebbe dunque aver attinto indifferentemente dal Faber o dal Haljatovs'kyi la commistione di classicismo e cristianesimo che caratterizza il Barocco moscovita e che invece nella fase pietroburghese, per esplicito volere di Pietro il Grande, verrà sostituita da una simbolica prevalentemente pagana, nonché più immediatamente allusiva²⁵⁸.

Laddove il monaco predicatore cede il passo al poeta, cioè nei testi più "creativi" di Simeon Polockij, assistiamo ad una metaforizzazione più netta dello schema figurale, insieme ad una più marcata stilizzazione. Riprendendo nel *Vertograd* il confronto figurale tra Adamo e Cristo, come dimostra la Sazonova, Polockij recupera e approfondisce lo schema anaforico e antitetico bizantino²⁵⁹. Più rappresentativo ancora della tendenza del tempo di quanto non lo sia la lunga sequenza del poema *Adam del Vertograd*, è peraltro il *Carmen antitheticum* pubblicato come lirica scolastica da Berkov nel 1935²⁶⁰:

Adam	prestup		zakljuc@
		nik nebo	aet.
Iisus	praved	otverz	
[Adamo	nefa		sbar
		sto il cielo	ra].
Cristo	giu		disser

La figura del Barocco di Polockij è in sostanza tutta qui, in questa giocosità e leggerezza così proprie del secolo. Creativamente reinterpretati dal poeta, Adamo e Cristo-nuovo-Adamo giocano sulla pagina, dando vita a un divertimento che gran parte della società russa giudicherà blasfemo²⁶¹.

Il clima culturale in cui Karion Istomin preparò il suo *Libro dell'amore*, clima che tanto deve a Simeon Polockij, ci è ormai sufficientemente noto. In esso coesistono e confliggono a un tempo la cultura tradizionale russa antica e il Barocco occidentale, in particolare quello gesuita. Essi condividono un'identica tensione

al Libro eterno, la Bibbia²⁶², la stessa analogia mondo-libro con il correlato enciclopedismo²⁶³, nonché un'intera serie di artifici stilistici²⁶⁴. La tradizionale centralità della simbologia biblica²⁶⁵, soprattutto in certi autori, vi risulta invece abbandonata in favore di una commistione classicismo-cristianesimo. In questa cultura troviamo anche la figura, come non hanno mancato di notare gli studiosi più attenti²⁶⁶: riprendendo tuttavia il metodo simbolico-allegorico del Medioevo in un contesto antropologico, estetico e semiotico mutato, il Barocco moscovita modifica la figura, la metaforizza radicalmente, come dimostra l'esempio significativo del *Vertograd mnogocvetnyj*, giardino metaforico esso stesso nel quale, tra mille altri fiori, si può trovare anche una scialba ma elegante "figura senza Cristo"²⁶⁷.

Come ha scritto recentemente Giovanna Brogi: "Grazie alla tipica capacità barocca di accostare, con procedimento di pura logica associativa, cose e pensieri distanti, spesso opposti, ogni oggetto, personaggio o fatto potevano acquistare una pluralità di significati che permetteva di variare all'infinito ogni tessera del mosaico costituente un'opera come il *Vertograd*. Il passaggio naturale e costante fra i vari livelli d'interpretazione - storica, allegorica, tropologica, anagogica - rendeva ogni immagine e significato una potenziale fonte di nuovi simboli e allegorie"²⁶⁸.

L'ultimo aspetto del *Libro dell'amore* che dobbiamo considerare è strettamente legato alla sua funzione nell'ambito della corte russa. Karion Istomin, come si è detto, fu poeta di corte e come tale provvide a celebrare ogni ricorrenza della famiglia reale. Appartenne a quella scuola barocca moscovita, che, nel suo complesso, contribuì alla retorizzazione della vita della corte²⁶⁹; a confermarne simbolicamente l'ideologia, quella generica dello Stato Assoluto²⁷⁰ e quella più specifica della Mosca Terza Roma²⁷¹; a celebrare il monarca quale "filosofo sul trono"²⁷², a "sacralizzarlo" applicandogli i simboli dell'aquila²⁷³ e del sole²⁷⁴. Elemento non secondario, Istomin aderì alla nuova tendenza realistica nella pittura, in particolare nella ritrattistica, una tendenza che la scuola di Us@akov introdusse scandalosamente fin nell'arte delle icone²⁷⁵. Lo zar Pietro, qual è raffigurato nell'immagine del *Libro dell'amore*, è infatti perfettamente riconoscibile, e realistica è pure la raffigurazione del copricapo di Monomach e dello scettro²⁷⁶. Analogamente, composita è anche la natura dell'orazione con cui Istomin presentò alla zarina Sofja la traduzione del *De videndo Deo* dello pseudo-Agostino. In essa egli fonde una struttura che si può definire allegorica con la concezione dell'uomo come microcosmo. Dato che l'uomo, anima e corpo, è un microcosmo, questo è il ragionamento di Istomin, l'altare dell'Antico Testamento è ora l'anima stessa di ogni uomo, come afferma l'apostolo Paolo²⁷⁷.

Con tutto ciò, lo abbiamo già notato, in Karion Istomin risuona particolarmente chiara una nota di continuità con l'Antica Russia. La sua produzione ha un esclusivo fondamento biblico-patristico²⁷⁸ ed egli evita di fondere la simbologia cristiana e con la simbologia pagana²⁷⁹. Come scrive Brailovskij: [a differenza di Simeon Polockij], "raramente, per confermare i suoi pensieri, egli [Karion Istomin] ricorre a un'autorità diversa dalle opere dei Padri della Chiesa e dagli scritti apostolici; e non conosce affatto i racconti mitologici e gli scritti dei naturalisti"²⁸⁰.

Nello stesso orizzonte si collocano i suoi panegirici e il *Libro dell'amore*, privo di riferimenti classici, se si eccettua l'appello ad Orfeo, l'unico in grado di cantare degnamente l'avvenimento. In questo epitalamio, inoltre, lo zar Pietro appare

in un'inconsueta veste russa antica, immerso in un'*imagery* biblica che sorregge anche la simbologia del potere: si notino i due orbi, l'uno nelle mani di Cristo cui spetta il potere sul cosmo e l'altro nelle mani di Pietro, cui spetta il potere sulla Russia. Se pure non siamo più nella prospettiva inversa delle icone, siamo però ancora dentro un parallelismo totalmente biblico.

È questo parallelismo funzione della sacralizzazione dello zar, come molti studiosi sono portati a credere, ovvero segno della perimetrazione morale del suo potere? La risposta è assai ardua. Notiamo, però, che gli scrittori del Barocco moscovita citano ripetutamente nei loro panegirici lo scrittore bizantino Agapito (V sec.), colui a cui va ascritto il parallelismo monarca-Dio: un parallelismo che, stando ai due massimi studiosi del fenomeno, Z@ivov e Uspenskij, non suppone, almeno in ambito bizantino, la sacralizzazione del monarca²⁸¹. Sulla scia probabilmente del greco Sofronij Lichudas²⁸², uno dei direttori dell'Accademia Slava Greca Latina di Mosca, il monaco Ignatij Rimskij-Korsakov ricordava nel 1687 in un suo panegirico: “Come dice il saggio Agapito: a immagine del regno celeste, Dio ha dato a loro [ai due zar Giovanni e Pietro] lo scettro del potere terreno”²⁸³. Le stesse parole ripeté due anni dopo, in altra occasione²⁸⁴. Si può dunque ipotizzare che sia qui vivo, o che si tenti di ricreare, lo stesso clima culturale in cui Agapito scriveva. E che la presunta sacralizzazione dello zar non fosse un dato pacificamente accettato nella Moscovia della fine del 1600.

Notiamo inoltre l'enfasi che questi scrittori, e in special modo Istomin, pongono sulla saggezza, inserendosi consapevolmente nella tradizione della letteratura sapienziale biblica. Istomin vi si appella in continuazione - per sostenere la necessità di una Università moscovita, nei suoi testi catechetici, nel cosiddetto *Domostroj*, nel testo per l'undicesimo anniversario di Pietro, nel cosiddetto *Edem*, perfino nella *Grammatika* - al punto che la Sazonova ha potuto definirlo "cantore della sapienza"²⁸⁵.

Nei suoi panegirici è nota che risuona insistente, seppur mai aspra, sotto forma di invito a conquistare questa virtù morale essenziale al sovrano, un invito spesso rivolto allo zar da Dio in persona: “Con la saggezza tutti gli zar regnano, e tutti i potenti bene governano”²⁸⁶. Per questo scopo, per ottenere cioè la necessaria saggezza, come scrive Istomin alla zarina Sof'ja Alekseevna, il sovrano ha più bisogno di chiunque altro del consiglio di chi lo circonda²⁸⁷.

Ora, come ha dimostrato Sergej Averincev, la saggezza, la *mudrost'*, è proprio ciò che nelle condizioni di illibertà che hanno dominato le società egizia, ellenistica, bizantina e russa, ha permesso non solo la sopravvivenza dell'uomo retto, ma anche la parziale - e tuttavia la maggiore possibile - limitazione del potere dispotico, nonché il maturare di una via d'uscita dalla illibertà²⁸⁸. La saggezza cui Istomin si riferisce continuamente nei suoi panegirici non è infatti solo la base del programma dell'Accademia che egli intendeva fondare a Mosca; non è solo la Sapienza veterotestamentaria personificata che regge letteralmente tutto l'universo. Essa è anche la prima “aiutante” dello zar, la fonte a cui questi deve bere²⁸⁹.

In questa concezione lo zar non è arbitro assoluto: rivolgendosi proprio a Pietro il Grande nelle sue prediche all'inizio del 1700, così si esprimeva Dimitrij Rostovskij, l'agiografo, predicatore e poeta ucraino legato da calda amicizia a Karion Istomin: “Ricordati che sei un uomo, o zar, e non Dio: che hai

un'origine comune a quella di tutti gli uomini e non una qualche speciale. [...] Ricordati che sei mortale, o zar, e non vivente in eterno". E ancora: "In verità, lo zar è forte, ma non fino in fondo, ha potere sui corpi degli uomini, non sulle anime; può far perire chi vuole, ma non può salvare l'anima di nessuno"²⁹⁰. L'appello alla conquista della saggezza, dovere del monarca, e la contestuale affermazione del suo limitato potere risuonerà fastidioso alle orecchie di Pietro fino a quando questi non "riformerà" decisamente la Russia, abolendo, tra le altre cose, il Patriarcato di Mosca.

Riassumendo ora quanto abbiamo esposto a proposito del *Libro dell'amore* di Karion Istomin, occorre riconoscere la sua natura composita: si tratta di un epitalamio in cui compare l'emblema del cuore, eco dei cuori barocchi gesuiti; nella sua immagine principale compare uno dei primi ritratti realistici russi, nello stile della scuola occidentalizzante di Us@akov; e tuttavia, questa immagine, nel suo complesso, sembra distaccarsi dalla diffusa metaforizzazione e giocosità della cultura barocca occidentale e moscovita. Facendo leva su di un'*imagery* esclusivamente biblica, essa giustappone il matrimonio di Adamo ed Eva, quello di Cana e quello di Pietro il Grande, in ciò recuperando un principio figurale che gli emblemi avevano perduto o completamente metaforizzato. Alla vigilia della profonda e pervasiva *renovatio Petri*, alla vigilia dell'abolizione della *simfonija* tra potere civile e potere religioso in favore dell'assolutizzazione zarista dello stato, il monaco Karion Istomin ci presenta l'ultima "figura" dello zar.

IV Capitolo

Il personaggio figurale, ovvero La figura e l'epigrafe²⁹¹.

“In verità, in verità vi dico: se il chicco di grano, caduto a terra, non morirà, rimarrà solo; se invece morirà, porterà molto frutto.

(Vangelo di Giovanni, c. 12, v. 24)”²⁹².

Quando, nel gennaio del 1879, Dostoevskij apponeva l'epigrafe presa dal Vangelo di Giovanni alla prima puntata dei *Fratelli Karamazov*, erano passati quasi trent'anni dal suo arresto per "fourierismo" e una ventina dal suo ritorno all'attività di scrittore e giornalista. Grazie a quattro grandi romanzi, a numerosi racconti e alla sua produzione pubblicistica egli era ora uno dei massimi scrittori della Russia zarista. Il vertice del successo e forse dell'influenza dostoevskiana sulla società del suo tempo sarà toccato l'anno successivo con il *Discorso su Pus@kin*, per la cui preparazione e lettura lo scrittore interromperà la composizione dell'ultima parte dei *Karamazov* (pubblicati, come tutti i romanzi di Dostoevskij "in tempo reale", man mano cioè che venivano scritti).

Il *Discorso* vedrà poi la luce nel *Diario di uno scrittore*, la pubblicazione periodica in cui Dostoevskij appariva senza mediazioni artistiche, in cui si confrontava con la società del tempo, con le sue molte questioni irrisolte. Dal *Diario* e dalla corrispondenza che l'aveva accompagnata il romanziere aveva già ricavato un personalissimo *feedback* della Russia: a differenza di tanti altri pensatori di quel periodo, infatti, egli riteneva di aver individuato una vasta parte di società che, girate ormai le spalle all'"eccentrismo", al socialismo e all'ateismo era in grado di apprezzare e recepire il suo ideale di uomo e di artista²⁹³. Si tratta, è bene specificare, di un ideale cristiano, anzi propriamente *cristico*, in cui gran parte gioca il tratto nazionale, il tratto di un'inculturazione della fede sempre a rischio di etnocentrismo (in contrapposizione appunto all'eccentrismo, alla radicale esterofilia di tanta intelligencija russa). Quest'ideale, occorre ancora notare, non condurrà Dostoevskij ad una pura e semplice accettazione dell'ideologia dei "circoli governativi"²⁹⁴, bensì ad una posizione anticonformista e incisiva, anche se di un incisività morale e spirituale piuttosto che direttamente sociale. Lo condurrà, in altri termini, ad una posizione assai simile a quella incompiuta e vituperata dell'ultimo Gogol', l'autore dei *Bрани scelti dalla corrispondenza con gli amici*²⁹⁵. Una posizione che, nel caso di entrambi gli autori, sarà oggetto di aspra critica non solo da parte della fazione ideologica radicale, ma anche da parte della critica filogovernativa

Da un punto di vista più strettamente artistico, tuttavia, l'itinerario di Dostoevskij è esattamente inverso a quello di Gogol': se questi aveva appiccato fuoco alla seconda parte delle *Anime morte* per salire sul pulpito del predicatore, Dostoevskij ritornerà invece per tre lunghi anni allo scrittoio del romanziere per esprimere questa sua visione.

Che quest'ideale sia all'origine dei *Karamazov* non sembra essere dubbio, stante la spiegazione che l'autore stesso inserì in una

lettera inviata al redattore Ljubimov mentre lavorava al VI, cruciale libro del romanzo.

Se mi riuscirà farò una cosa buona: *farò capire* che il cristiano puro, ideale non è cosa astratta, ma concretamente reale, possibile, evidente, e che il cristianesimo è per la Terra Russa l'unico scampo da tutti i suoi mali. Prego Dio di riuscire, sarà una cosa commovente, solo che continui l'ispirazione. Ma la cosa principale è che questo tema, che non viene in mente a nessuno degli scrittori e poeti contemporanei, sarà assolutamente originale. È per esso che tutto il romanzo viene scritto²⁹⁶.

Da un punto di vista critico, naturalmente, queste parole anziché risolvere il problema "Karamazov", rappresentano solo l'inizio di un'analisi che non può che essere testuale. Si tratta, in altri termini, di vedere come Dostoevskij ha realizzato artisticamente questo programma, verificando conseguentemente se egli sia riuscito nel suo scopo.

Ora, perché dovremmo soffermarci proprio sull'epigrafe nel cominciare questa analisi? I motivi sono diversi. Il primo è piuttosto generale, anche se non generico. Nell'insieme eterogeneo che costituisce il "paratesto"²⁹⁷, l'epigrafe si colloca in una zona di confine tutta particolare, ultima parola dell'autore - che dopo il titolo fa come un passo indietro e si riprende la libertà di parlare in prima persona - e chiave che apre alla lettura dell'intero testo, o, più esattamente, bandolo della sua tessitura. Proprio questa sua collocazione nella "most conspicuous position in the book", spiega Belknap, permette a Dostoevskij la sua ripresa dopo centinaia di pagine potendo contare sulla cooperazione del lettore²⁹⁸.

Il secondo motivo pertiene alla tradizione testuale russa e più latamente slava ortodossa. In essa si trovano quelle che Picchio ha definito "chiavi tematiche bibliche", citazioni scritturistiche collocate in posizione strutturalmente marcata presso l'inizio del testo e destinate a colmare la distanza semantica tra il senso letterale e il senso spirituale del testo stesso²⁹⁹. Dato il suo programma e la sua ideologia "antimoderna" si potrebbe ipotizzare una certa familiarità e adesione del romanziere russo a questa poetica³⁰⁰. Anche perché, occorre aggiungere, alcune delle più significative epigrafi di Dostoevskij sono al tempo stesso citazioni scritturistiche. Ora, com'è stato dimostrato da una serie di studi diversi e convincenti, tra i quali fondamentale rimane quello di Nina Perlina, Dostoevskij organizza gerarchicamente il sistema delle fonti citate, il sistema delle voci che nei suoi romanzi dialogano polifonicamente. Lungi dall'essere una polifonia tra "parole" alla pari, secondo una vulgata bachtiniana banalizzante ma assai diffusa³⁰¹, quella di Dostoevskij è un'orchestra che prevede una definita gerarchia tra i vari strumenti: e la "parola" collocata al più alto livello è quella che proviene dalla Sacra Scrittura, una parola che l'autore mette a contatto diretto con il lettore, mantenendo cioè le caratteristiche arcaiche della Bibbia slavo-ecclesiastica³⁰². Come scrive la Perlina, "le citazioni dai Vangeli sono collocate al più alto livello gerarchico nel romanzo. In un certo senso, esse stanno al di sopra del sistema poetico del romanzo, e d'altro canto lo governano e lo organizzano. La parola dei Vangeli è infatti la citazione più autoritativa nei *Fratelli Karamazov*, e, come l'epigrafe del romanzo, essa prefigura e riassume anticipatamente l'intera narrazione"³⁰³.

Se dunque, come sintetizzava un altro grande studioso di Dostoevskij, Victor Terras, “l'importanza delle fonti secolari impallidisce davanti alla pervasiva presenza della Bibbia e della letteratura religiosa nei *Fratelli Karamazov*”³⁰⁴, non sembra esagerato ipotizzare un ruolo speciale per l'epigrafe e il suo contenuto nel simbolismo e nella tematica del romanzo³⁰⁵.

Il terzo motivo è legato a un altro aspetto della produzione del nostro autore. Dostoevskij è assai parco nell'uso delle epigrafi: la maggior parte dei suoi racconti e romanzi ne è priva, ciò che obbliga a pensare ad un uso più che mai consapevole. Nel suo epistolario, poi, è facile trovare una conferma dell'alta capacità informativa attribuita dal romanziere a questo elemento non secondario del testo. In un recente studio dedicato ai *Demonii*, Simonetta Salvestroni ha dimostrato la sofisticata lettura dell'epigrafe biblica che Dostoevskij presuppone da parte del lettore di quel romanzo. Come afferma lo scrittore in una lettera a Majkov, la doppia epigrafe dal Vangelo e da Pus@kin, spiega “ciò che testimonia l'evangelista Luca: [...] i demonii sono usciti dall'uomo russo e sono entrati in un gregge di porci, cioè nei Nec@aev, nei Serno-Solov'evic@ e simili. Questi sono affogati o affogheranno con tutta probabilità e l'uomo guarito, da cui sono usciti i demonii, siederà ai piedi di Gesù [...] Se vi interessa questo è appunto il tema del mio romanzo. Esso si intitola "I demonii" ed è la descrizione di come questi demonii sono entrati nel gregge di "porci”³⁰⁶.

La citazione dal racconto evangelico sulla legione di diavoli entrati nella mandria di porci vicino a Gerasa, non si limita pertanto a spiegare il titolo; essa allude altresì ad un brano più ampio che il lettore deve completare attualizzando l'intera scena evangelica³⁰⁷. Conseguentemente, quando Kirillov, uno dei protagonisti del romanzo, uno degli "indemoniati" appunto, afferma “Dio mi ha tormentato per tutta la vita”³⁰⁸ egli ripete alla lettera l'espressione (in particolare il verbo *muc@it'*) con cui, nel brano che precede il passo dell'Epigrafe, si rivolge a Cristo l'indemoniato di Gerasa, o, per meglio dire, il demonio che abita in lui (Lc 8: 28). “Questi passi della Scrittura - conclude la Salvestroni - svolgono una doppia funzione. Offrono una chiave interpretativa attraverso la quale leggere la vicenda e contemporaneamente introducono temi, che si sviluppano come *leitmotiv* nel corso del racconto”³⁰⁹.

È pertanto legittimo parlare non solo di una "citazione poetica"³¹⁰ in Dostoevskij, ma anche di una vera e propria "poetica della citazione"; dove, come già per Dante, una parte decisiva è svolta dalla citazione volutamente incompleta, in cui al lettore è richiesto di integrare ciò a cui l'autore ha solo accennato³¹¹.

Da ultimo, l'approfondimento del significato dell'epigrafe è richiesto da una sempre più ricca e adeguata comprensione del testo. Come ha dimostrato recentemente una slavista norvegese sulla scia della fine tradizione scandinava di studi dostoevskiani, le letture di Leont'ev, Dolinin, Semenov, Fridlender, Hackel, Curle, Bazzarelli e di tutti coloro che da oltre cent'anni hanno giudicato il messaggio cristiano dei *Karamazov* debole, anemico, cosmetico e ingenuo sono inadeguate dal punto di vista del genere letterario. Il discorso e la figura di Zosima, infatti, posso essere compresi convenientemente solo alla luce della "tradizione agiografica" e del suo usuale schema narrativo "sinner-to-saint-conversion"³¹². “A questo livello - prosegue la Eikeland - le tre storie di trasformazione o *rigenerazione* della prima parte della *Vita* fungono da illustrazione dei sermoni della seconda parte, sermoni

di carattere più esplicitamente didattico. Esse mettono in evidenza la salda connessione che unisce la vita dell'anziano monaco ai suoi insegnamenti. L'idea di rinascita spirituale che prende origine dall'esempio di Markel [il fratello dello *starec* Zosima, GG], diviene parte del generale modello del romanzo come è espresso nell'epigrafe dal Vangelo di san Giovanni³¹³. È solo questo approccio che permette la comprensione della figura di Zosima e conseguentemente la comprensione di quelli che Dostoevskij definì “punti culminanti del romanzo”³¹⁴, e cioè dei libri V, VI e VII, del rapporto tra la “bestemmia di Ivan”, la risposta di Zosima e la rinascita di Ales@a.

Ritorniamo con ciò all'epigrafe dei *Karamazov*, un'epigrafe in cui critici e lettori hanno unanimemente riconosciuto non tanto una generica struttura di morte e rinascita spirituale, quanto piuttosto uno specifico modello cristico di caduta, morte e resurrezione³¹⁵. A tale proposito notiamo che Dostoevskij propone una citazione integrale del *detto* evangelico, completa cioè dell'introduzione che rimanda a Cristo stesso (“In verità, in verità vi dico”), nonché del preciso riferimento alla fonte menzionata (“Vangelo di Giovanni, c. 12, v. 24”). In altre parole, Dostoevskij evita di ridurre il passo evangelico a puro simbolo, e lo incastona invece come un'intatta tessera di mosaico nell'*incipit* del suo romanzo. Che questa sia una precisa volontà del romanziere è confermato dal confronto con le altre lezioni del versetto che compaiono nel corpo del romanzo. Esso riappare, infatti, altre due volte, e in entrambe viene significativamente applicato da Zosima a un personaggio.

La prima volta, come vedremo più avanti, oggetto di tale applicazione è Dmitrij³¹⁶. Dostoevskij pone qui sulle labbra di Zosima la citazione mutila (“Se il chicco...”) sostituendo il soggetto logico della proposizione e affievolendo di conseguenza il legame con Cristo. Nella seconda citazione, invece, il rapporto di Zosima col versetto evangelico è radicalmente diverso. Lo *starec* se ne distanzia *fisicamente*, presentando al “visitatore misterioso” il Vangelo aperto sulla pagina in questione: e se ne distanzia *concettualmente*, indicandone con esattezza teologica l'autore: “Lo Spirito Santo li ha scritti [questi libri] “. Corrispondentemente la citazione riacquista la sua forma integrale: “In verità, in verità vi dico...”³¹⁷. Dostoevskij è dunque perfettamente conscio fin della forma della citazione biblica che egli presenta nell'epigrafe. Il soggetto grammaticale e logico, in questo caso, è Cristo, prototipo di un modello di morte e rinascita che ritroveremo più e più volte nel romanzo.

Tale modello - passiamo con ciò ad analizzare il contesto originale dell'epigrafe - è inserito dall'evangelista Giovanni in un passo della massima importanza. Alcuni greci, narra l'evangelista, si erano rivolti agli apostoli per conoscere Gesù.

22 Filippo va a dirlo ad Andrea; e poi Andrea e Filippo lo dicono a Gesù. 23 Gesù rispose loro: è giunta l'ora che il Figlio dell'Uomo sia glorificato. 24 In verità, in verità vi dico: se il chicco di grano, caduto a terra, non morirà, rimarrà solo; ma se morirà, porterà molto frutto. 25 Chi ama la propria vita la perderà; chi invece odia la propria vita in questo mondo, la conserverà nella vita eterna. 26 Chi mi serve, mi segua, e dove sarò io, là sarà anche il mio servo; e chi mi serve, il Padre mio lo onorerà. 27 Ora l'anima mia è turbata; e cosa devo dire? Padre! salvami da quest'ora! Ma per quest'ora sono venuto. 28 Padre! glorifica il tuo nome. Allora venne una voce dal cielo: l'ho glorificato e lo glorificherò di nuovo. (Gv: 12: 22-28)

È evidente dal contesto la funzione del versetto 24: esso chiarisce anzitutto il significato e le modalità della futura

glorificazione di Cristo; in secondo luogo, estende ai discepoli la prospettiva di morte e rinascita. Nei versetti successivi fino al 33, onde sciogliere ogni ambiguità residua, l'evangelista riprende ulteriormente questo tema. L'argomento del brano in cui il nostro versetto è inserito è, dunque, il destino che il Padre ha preparato per Gesù Cristo. Un destino non cieco, bensì provvidenzialmente proposto e liberamente, consapevolmente scelto. Siamo qui con tutta evidenza nell'ambito di quella libertà assoluta che permette di scegliere, di far propria la situazione priva di ogni libertà esteriore, che permette a Cristo di fare "liberamente" la volontà del Padre. Solo in quanto scelti, questa situazione, questo destino divengono proponibili ad altri, i discepoli, davanti ai quali sta ora lo stesso dilemma: se valga di più, nell'ora "critica", la vita o la glorificazione.

Identico dilemma, stando alla Thompson, è posto dal Cristo dell'epigrafe dostoevskiana: "Cristo ci mette davanti due possibilità per i destini umani: o il seme non cadrà nella terra e non morirà, rimanendo pertanto solo, sterile, oppure cadrà a terra dove esso morirà, ma così facendo diverrà fecondo[...] Queste sono le due possibilità rappresentate nei *Fratelli Karamazov*. Si potrebbe infatti dire che Dostoevskij scrisse il suo romanzo come un'elaborata realizzazione della parabola di Cristo, come due serie di variazioni sistematiche su questa biforcazione paradigmatica, sulla redenzione raggiunta e la redenzione frustrata"³¹⁸.

In effetti, anche un'analisi più strettamente testuale dei diversi contesti della citazione nel corpo del romanzo conferma il suo fortissimo e significativo legame con il tema del destino. Nel primo brano già citato, lo *starec* morente raccomanda ad Ales@a Dmitrij, nel cui intimo ha letto la catastrofe imminente:

Mi apparve ieri - dice Zosima - qualcosa di terribile come se il suo sguardo esprimesse ieri tutto il suo destino. Ebbe un tale sguardo che fremetti per un istante nel mio cuore al pensiero di ciò che quell'uomo prepara per sé. Una volta o due nella mia vita vidi a qualcuno la stessa espressione del viso, un'espressione che pareva raffigurare tutto il destino di quelle persone, e il loro destino, ahimè, si è compiuto. Ti ho mandato da lui, Aleksej, perché pensavo che il tuo volto fraterno lo aiutasse. Ma tutto è dal Signore ed anche i nostri destini. "Se il chicco di grano, caduto a terra, non morirà, rimarrà solo; se invece morirà, porterà molto frutto"³¹⁹.

Anche la seconda citazione viene legata al destino drammatico di un personaggio, il cosiddetto visitatore misterioso. Ecco il dialogo tra Zosima ed il suo misterioso ospite.

- Decidete dunque il mio destino! - esclamò di nuovo.
- Andate e confessate, - gli sussurrai io. La voce mi veniva meno, ma glielo sussurrai con fermezza. Presi allora dal tavolo il Vangelo nella traduzione russa, e gli mostrai il versetto 24, capitolo XII, di Giovanni: "In verità, in verità vi dico: se il chicco di grano, caduto a terra, non morirà, rimarrà solo; se invece morirà, porterà molto frutto". Avevo letto questo versetto appena prima del suo arrivo. Lo lesse lui"³²⁰.

Come risulta dal confronto, il tema del contesto evangelico originale è perfettamente corrispondente al tema esplicitato nelle citazioni del versetto interne al romanzo. Il legame col *destino*, e col medesimo tipo di destino - è un destino preparato, orientato da Dio e contemporaneamente scelto, voluto, addirittura cercato da Cristo e dai personaggi -, conferma il sofisticato uso dostoevskiano dell'epigrafe. Il romanziere presuppone qui, come già nel caso dei *Demonii*, che il lettore richiami alla mente e renda attuale l'intero contesto della citazione evangelica: se nel Vangelo la parabola del

seme prefigurava il destino dei discepoli, nel romanzo la parabola del seme, cioè l'epigrafe, si prolunga nel destino dei personaggi.

Quanto mi propongo di mostrare in questo capitolo è appunto che il rapporto che lega il Cristo dell'epigrafe ai personaggi è un rapporto che possiamo definire figurale; che, cioè, i personaggi dei Karamazov, nel loro cammino di imitazione di Cristo, passano attraverso una morte e rinascita figuralmente connessa con quella dell'epigrafe cristiana.

A questo scopo, già dieci anni fa, proponevo di tenere in considerazione alcuni artifici letterari segnalati da uno scrittore e critico russo, E. Zamjatin, quali elementi fondamentali della collaborazione interpretativa scrittore-lettore. Ciò è tanto più vero, dal momento che il realismo dostoevskiano, come è stato largamente dimostrato dalla critica in questo XX secolo, è un realismo non riducibile a puro naturalismo: esso rende realisticamente plausibili gli eventi narrati, ma nell'ambito di una concezione della realtà in cui trovano spazio anche il soprannaturale e il simbolico³²¹. Scriveva non a caso Dostoevskij stesso in una lettera a K. Pobedonoscev proprio in relazione a questi libri centrali dei *Karamazov*: "Come risposta a tutta questa *parte negativa* ho destinato questo sesto libro "Il monaco russo", che apparirà il 31 agosto. E io trepido per esso in tal senso, se cioè sarà questa una risposta *sufficiente*. Tanto più che questa risposta non è diretta, non replica alle espressioni esposte prima (nel "Grande Inquisitore" ed anche prima) punto per punto, ma soltanto in modo obliquo. Qui si rappresenta qualcosa di direttamente contrapposto alla concezione esposta sopra, ma la si rappresenta di nuovo non punto per punto, ma, per così dire, in un quadro artistico"³²².

Due, in particolare, sono i procedimenti del "quadro artistico" dostoevskiano che occorre qui sottolineare, quelli che Zamjatin definisce rispettivamente *artificio delle associazioni omesse* e *artificio delle reminiscenze*³²³. Il primo consiste nell'omissione intenzionale di un pensiero fondamentale e nella sostituzione di questo con pensieri secondari, scelti in modo da costringere il lettore a completare per mezzo di associazioni il pensiero mancante. Dopo quanto abbiamo mostrato a proposito dell'epigrafe e del suo contesto non parrà arbitrario il ricorso a questa tecnica narrativa.

Per ottenere questo risultato, spiega Zamjatin, spesso un autore si avvale del secondo artificio, quello delle reminiscenze. Esso prevede che elementi secondari, per lo più oggetti inanimati, appaiano più volte nel corso del racconto abbinati al pensiero che si intende omettere. L'abbinamento non episodico permette allora l'omissione di uno dei due termini e la sua contemporanea presenza (presenza creata dal lettore). Applicando ai *Fratelli Karamazov* i suggerimenti di Zamjatin verificheremo la possibile o necessaria attualizzazione del pensiero centrale dell'epigrafe (la glorificazione mediante la morte e la rinascita) in presenza di uno dei suoi elementi secondari (ad esempio, l'atto concreto del cadere a terra).

Se analizziamo l'epigrafe da un punto di vista strutturale, possiamo facilmente individuare i tre classici momenti del modello di morte e rinascita: la situazione di squilibrio (il chicco di grano rimasto solo e sterile), il sacrificio dell'eroe (la caduta e la morte), e, infine, il ristabilimento dell'ordine (l'abbondante frutto portato dal sacrificio). Nella sua sintesi della critica archetipica, Northrop Frye, ha definito "mondo demonico" il mondo indesiderabile del dolore, dell'aridità e dell'effimero da cui l'eroe parte per giungere, dopo prove e ostacoli mortali, al "mondo apocalittico", regno di

ciò che è desiderabile, della vita, della fecondità, della stabilità³²⁴. Nei *Karamazov*, molti personaggi, e in primo luogo il Cristo dell'epigrafe, partono dal "mondo demonico" per giungere al "mondo apocalittico" attraverso una sorta di deserto spirituale in cui ha luogo la tentazione e la "morte" dell'eroe: una morte che è morte al mondo demonico e rinascita al mondo apocalittico.

Nell'epigrafe, in particolare, la situazione iniziale di squilibrio non si presenta come temporanea, bensì come ontologica, come frutto di quella caduta *ab origine* alla quale va rapportata la redenzione di Cristo. Il sacrificio di Dio, sacrificio per antonomasia, permette di bilanciare la situazione di squilibrio per antonomasia, la condizione umana. Il Cristo dell'epigrafe - personaggio reale che entra nel mondo narrativo del romanzo - parte da questo mondo demonico, squilibrato, subisce nel deserto quelle tentazioni che Dostoevskij nel romanzo parafrasa in modo indimenticabile, abbraccia la sua passione e muore realmente, risorgendo altrettanto realmente al mondo della nuova creazione. Il Dio provato, tentato, sofferente, crocifisso, seppellito e risorto; il Dio che con la sua espiazione vicaria rimette i peccati commessi e da commettere, cancella la caduta, redime ogni singolo uomo e, rinnovando la creazione, apre le porte del paradiso non è un eroe qualunque, bensì l'Eroe. E il frutto della sua azione "eroica" non è un frutto limitato, parziale, transitorio bensì assoluto, eterno, definitivo: è la gioia, la pace con Dio, con gli uomini e con la natura tutta, è la salvezza, il Paradiso.

Utilizzando le categorie del Frye il cammino di Cristo rappresentato nell'epigrafe può essere così sintetizzato.

Il chicco rimasto solo mondo corrotto	Mondo demonico	E' il
re- gli	(Situazione di squilibrio)	dal peccato, in cui gna la divisione tra uomini. È la condizione umana.
La caduta a terra e la Cri- morte. sot-	(Sacrificio)	Deserto e morte È la Passione di sto, il suo cadere to la croce, la sua morte. Infine, è la sua depo- sizione nel sepolcro.
Il frutto abbondante redenzione, pa- tra pa-	Mondo apocalittico (Ristabilimento del- ordine)	Sono i frutti portati dalla Resurrezione di Cristo: la la ri-creazione, la ce e la comunione gli uomini, la gioia radiasiaca.

È questo il primo termine della nostra analogia, la prefigurazione "Cristo" di cui i personaggi rappresentano singoli compimenti; talvolta Dostoevskij rende manifesto il legame tra i due poli, talaltra richiede una competenza smarrita dal secolarizzato lettore contemporaneo, ovvero gli propone solo degli indizi contando sulla sua collaborazione. Noi cercheremo qui di mettere in evidenza questi legami, scavando tra le righe del testo.

Il primo personaggio su cui è necessario soffermarsi è Giobbe, protagonista di una storia nella storia, personaggio intessuto nella trama del VI libro dei *Karamazov*. La parafrasi del *Libro di Giobbe*, quale compare nell'agiografia di padre Zosima presenta un duplice legame con l'epigrafe. Anzitutto, infatti, la parafrasi è introdotta da un riferimento al "seme": "Io guardavo commosso, - racconta Zosima - e, per la prima volta dalla nascita, accolsi allora consapevolmente nell'anima il seme della parola divina"³²⁵. Per la verità, nell'epigrafe e nelle altre citazioni del versetto nel corpo del romanzo, troviamo il termine russo *zerno*, cioè "grano" utilizzato metonimicamente per "seme" esattamente come nella lingua italiana. Qui, invece, come in tutte le altre occorrenze in cui il Vangelo di Giovanni non viene citato direttamente, Dostoevskij utilizza il termine *semja*. Abbiamo pertanto una sorta di "traduzione" del termine tra le varie "parole" dei *Karamazov*; questa osservazione, nonché il fatto che essi siano sinonimi permette di ipotizzare un'equivalenza tra *semja* e *zerno*.

In secondo luogo la figura di Giobbe, non solo nel più generale ambito della cultura russa ortodossa, ma pure all'interno stesso del romanzo, è legata in modo saldo e significativo a Cristo per il tramite della liturgia pasquale³²⁶. Mentre infatti la liturgia cattolica prevede nella Settimana Santa la lettura delle profezie messianiche di Isaia, la liturgia ortodossa concentra in quella che chiama Settimana di Passione la lettura dei capitoli iniziali e finali del Libro di Giobbe. Il Giobbe del lunedì della Settimana di Passione, in linea con l'interpretazione dei Padri della Chiesa, è presentato quale prefigurazione del Cristo sofferente del Venerdì Santo. Né ciò sembri strano: nella liturgia pasquale, infatti, si dà compimento al dramma veterotestamentario, e spiegazione, pur nel mistero, all'apparente contraddizione tra la sofferenza dell'innocente e la giustizia divina.

Ora, ciò che sorprende in questa ennesima presentazione del rapporto Giobbe-Cristo, è che Dostoevskij abbia voluto inserire questo legame liturgico all'interno stesso del romanzo. Dei molteplici modi a sua disposizione per presentare il Libro di Giobbe, Dostoevskij ha scelto proprio quello liturgico. E ciò con una sorta di deviazione logica nel montaggio del testo, che conferma una volta di più la volontarietà della scelta.

Tra le memorie che affollano il secondo paragrafo dell'agiografia di Zosima, in particolare tra i ricordi dell'infanzia - un tema caro a Dostoevskij³²⁷ - il testo sottolinea quelli riguardanti la Sacra Scrittura. "Avevo allora un libro - racconta Zosima -, una storia sacra con bellissime vignette, dal titolo "Cento e quattro storie sacre del Vecchio del Nuovo Testamento", e su questo imparai a leggere. Ancora adesso ce l'ho con me, su questo palchetto, e lo conservo come una preziosa memoria"³²⁸. Si tratta di un elemento autobiografico, come non hanno mancato di notare i critici³²⁹: Tutto sembrerebbe preparato per introdurre una di queste storie sacre, eventualmente la *Storia XLIII*, che riassume la parte in prosa del Libro di Giobbe, proprio quella parafrasata da

Dostoevskij. Invece il riferimento alle *Cento e quattro storie sacre* si interrompe bruscamente, lasciando spazio alla liturgia della Settimana di Passione: “Ma prima ancora che imparassi a leggere, - prosegue Zosima - ricordo di aver provato la mia prima emozione spirituale. La mamma mi aveva condotto [...] alla messa nel tempio di Dio il lunedì della Settimana di Passione”³³⁰.

Dostoevskij sceglie dunque in questo caso di unire memoria e liturgia, o meglio, di introdurre nel romanzo il legame liturgico a scapito di quello autobiografico. Risulta conseguentemente sottolineato il legame Giobbe-Cristo: se la parafrasi di Zosima rasenta l'oleografia - ma Dostoevskij era cosciente dell'ingenuo stile di Zosima, come conferma il suo epistolario³³¹ - essa va tuttavia inserita nel più ampio messaggio della liturgia della Settimana di Passione.

Ora proprio questo inserimento nel contesto liturgico e biblico, contemporaneamente ad un lavoro testuale sul romanzo e sui preziosi Taccuini preparatorii, in cui si conservano parti delle ultime redazioni, consente di cogliere il significato di questo Giobbe dostoevskiano e di risolvere l'accusa di "sdolcinatezza" mossa a Zosima da tanti critici.

Il Giobbe biblico, notiamo anzitutto, viene fatto oggetto, in particolare nel capitolo XIX, di un severo ostracismo da parte di familiari e amici, un ostracismo che non sembra arbitrario collegare con il chicco rimasto solo del mondo demonico dell'epigrafe. Così pure le prove di Giobbe che Dostoevskij nei Taccuini interpreta come tentazione³³², vanno evidentemente collegate con le tentazioni per antonomasia del romanzo, le già ricordate tentazioni di Cristo. Ancora, Giobbe che si getta a terra [“Brosiljsja na zemlju”]³³³, esclamando “Nudo uscii dal ventre di mia madre, nudo tornerò alla terra”, non può non evocare il cadere a terra [*pads@i v zemlju*] del chicco come pure il suo riferimento concreto, cioè il seppellimento di Cristo nel sepolcro.

Quanto al momento finale del percorso di Giobbe occorre notare come Dostoevskij enfatizzi il ristabilimento dell'ordine presente nel testo biblico, eliminandone il carattere aritmetico. Sia i Taccuini sia il romanzo, infatti, rivelano la particolare funzione svolta da Giobbe, simbolo dell'umanità intera. Così recitano i Taccuini: “Giobbe amava gli altri figli (la signora). La trasposizione dell'amore. Non dimenticava neppure quelli. Fede che rivivremo e tutti ritroveremo gli uni gli altri nella armonia generale”³³⁴. Al di là dell'ermetismo dei Taccuini, è chiara l'intenzione dell'autore di associare Giobbe all'idea dell'armonia definitiva, di quell'Armonia che Ivan rifiuta orgogliosamente nel libro precedente³³⁵. Ancor più chiaro è il messaggio della parafrasi esposta da Zosima: “Qui il Creatore come nei primi giorni della creazione, quando concludeva ogni giorno con la lode “Bello è ciò che ho creato”, guarda Giobbe e di nuovo si vanta dell'opera Sua. E Giobbe, lodando il Signore, serve non solo Lui, ma anche tutta la Sua creazione di generazione in generazione e nei secoli dei secoli, giacché a questo era predestinato”³³⁶.

Ritorna significativamente il tema del destino, ma ancor più si manifesta un inaspettato legame con il libro della Genesi, con il racconto della creazione, quasi che Giobbe venisse qui a sostituire Cristo come autore della “nuova creazione”³³⁷. L'interpretazione cristologica di Giobbe da parte di Dostoevskij raggiunge qui il suo apice. Il legame Giobbe-Cristo-Epigrafe ben si presta all'interpretazione analogica attraverso la quale Singleton legge il rapporto Cristo-Beatrice³³⁸. Non è Cristo che rinasce, parafrasiamo il Singleton, ma Giobbe che rinasce come Cristo. È questa l'idea

guida che permette di comprendere e di ricondurre ad unità tutti i particolari descritti fino ad ora.

Ecco dunque in sintesi il cammino spirituale compiuto dal Giobbe dostoevskiano, un cammino che, corrispondentemente allo stile del "Giobbe in prosa", cioè della prima e dell'ultima parte del testo biblico, presenta solo i momenti principali.

- Mondo demonico Il diavolo fa precipitare Giobbe nel mondo della sofferenza, dell'aridità e della miseria³³⁹. L'isolamento del Giobbe biblico.
- Deserto e morte La prova di Giobbe è l'apparente ingiustizia di Dio.
La tentazione di Giobbe³⁴⁰.
Giobbe si getta a terra, respingendo la tentazione e richiamandosi alla propria nascita³⁴¹.
- Mondo apocalittico La prova è superata. Giobbe rinasce al mondo della gioia, della fecondità (i nuovi figli) e della ricchezza (i tesori restituiti)³⁴².
È anche il mondo della nuova creazione³⁴³, e dell'armonia generale³⁴⁴.

La narrazione degli ultimi mesi di vita di Markel, il fratello di Zosima morto ancor giovane dopo un drammatico rivolgimento spirituale, precede la parafrasi del Libro di Giobbe ora analizzata. Ricostruendo tuttavia l'ordine degli avvenimenti - la *fabula* del romanzo - si noterà che la parabola spirituale di Markel ha luogo cronologicamente dopo il cammino che Dostoevskij ha riservato a Giobbe nel suo romanzo; ciò che, come si vedrà, non è senza conseguenze anche dal punto di vista della conversione dei personaggi.

Anche il cammino di Markel, come già quello di Giobbe, si conforma al prototipo dell'epigrafe. Da un punto di vista strutturale, questo cammino parte dall'isolamento in cui Markel è precipitato, un isolamento che l'agiografia caratterizza come troncamento di ogni comunicazione con il mondo, con i familiari e i compagni di scuola, con l'unica eccezione di un confinato politico, definito peraltro "uomo solitario"³⁴⁵; questo isolamento, ancora, si estende al rapporto con il Creatore che Markel giunge a negare con una rivolta prettamente karamazoviana; e anche la malattia che lo colpisce, malattia non a caso infettiva, contribuisce ad isolarlo ancora di più.

Ma il cammino di Markel non è destinato ad arrestarsi a questo isolamento. Il personaggio, infatti, muta improvvisamente, si converte in un modo che l'agiografia sembra lasciare apparentemente tra le nebbie del mistero, indicandone i soli risultati: "Spiritualmente - vi si racconta - era tutto cambiato: un tale mirabile mutamento era tutt'a un tratto avvenuto in lui"³⁴⁶.

Se ora analizziamo più accuratamente la pagina dostoevskiana, possiamo osservare che il mistero della conversione di Markel si dissipa quando si prolunga la ricerca in direzione liturgica. Non a caso Zosima annota: "A partire dal martedì mattina mio fratello prese a digiunare e a fare le sue devozioni"³⁴⁷. Si tratta precisamente del martedì della Settimana di Passione, giorno immediatamente successivo, nella serie liturgica, a quel lunedì in cui si riattualizza la rinascita di Giobbe. Ora, nell'ambito

del realismo simbolico di Dostoevskij, nell'ambito del "quadro artistico" proprio del VI libro, la rinascita spirituale di Markel sembra "spiegata" a sufficienza da questa contiguità liturgica, da questa logica associativa così diversa dalla logica discorsiva di tanto realismo ottocentesco³⁴⁸. Il radicale cambiamento di Markel non viene motivato nei consueti termini causa-effetto, bensì efficacemente associato alla morte e rinascita di Giobbe, e, per il suo tramite, alla morte e resurrezione di Cristo. Il legame con Giobbe, infatti, non impedisce, anzi rafforza, in una prospettiva che non si può che definire figurale, il legame tra Markel e Cristo: come già il Giobbe della Settimana di Passione, si può dire, anche Markel rinasce in connessione con la riattualizzazione liturgica della morte e rinascita di Cristo.

L'agiografia prosegue descrivendo il punto d'arrivo di Markel, quella vita paradisiaca raggiungibile solo attraverso una generosa autoaccusa. L'affermazione "Ognuno di noi è colpevole di fronte a tutti, e io più di tutti", precede infatti l'altra affermazione, vero *leit-motiv* del romanzo: "La vita è un paradiso, e noi tutti siamo in paradiso e non vogliamo saperlo, ma se volessimo saperlo, domani comincerebbe il paradiso su tutta la terra"³⁴⁹. Vita paradisiaca, questa, che comporta la revisione dei rapporti tra padroni e servi³⁵⁰, nonché una nuova visione del creato presentata nei termini di una "ingenuità" spirituale che accomuna l'adolescente e il monaco: "Sì, diceva, c'era tanta gloria divina intorno a me: gli uccellini, gli alberi, i prati, i cieli, e io solo vivevo nell'onta, io solo disonoravo ogni cosa, e della bellezza e della gloria non m'accorgevo affatto"³⁵¹.

Ecco dunque gli elementi propri del cammino di Markel, elementi emersi grazie ad una lettura non dimentica dei riferimenti liturgici, non a caso indicati dall'autore con tanta precisione.

- | | |
|--------------------|--|
| Mondo demonico | <p>"Stranamente taciturno".
 "Con i compagni non andava d'accordo".
 Frequenta l'uomo solitario.
 Soffia sulla candela posta innanzi all'icona:
 "Tutte favole, - dice -, e anche Dio non esiste".
 La tubercolosi.</p> |
| Deserto e morte | <p>Quaresima (corrispondente liturgico dei quaranta giorni trascorsi da Cristo nel deserto, cioè della prova di Cristo).
 Settimana di Passione.</p> |
| Mondo apocalittico | <p>"Spiritualmente era tutto cambiato".
 "Andiamo in giardino e mettiamoci a passeggiare, a folleggiare, amiamoci e rispettiamo vicendevolmente, abbracciamoci e benediciamo la nostra vita".
 "La vita è un paradiso"³⁵².
 La nuova percezione del creato e il rovesciamento dei rapporti sociali.</p> |

Zosima, come hanno fatto notare i critici³⁵³ e come conferma l'epistolario dostoevskiano, è forse il personaggio centrale di questa serie, colui attorno al quale gravitano i protagonisti del cammino spirituale di morte e rinascita. Ales@a stesso sembra indicarlo quando, all'inizio del romanzo, afferma che "egli è santo, nel suo cuore c'è il mistero del rinnovamento per

tutti, quella potenza che instaurerà infine la verità sulla terra, e tutti saranno santi, e si ameranno l'un l'altro, e non ci saranno né ricchi né poveri, né esaltati né umiliati, ma tutti saranno come figli di Dio e comincerà il vero Regno di Cristo³⁵⁴.

Anch'egli tuttavia è pervenuto alla presente condizione grazie ad una radicale conversione spirituale, avvenuta quand'egli era un giovane cadetto libertino e senza fede. Risentito per essere stato rifiutato da una ragazza di cui era innamorato, così racconta Zosima stesso nell'agiografia, egli si era vendicato sfidandone, a distanza di anni, il marito a duello. La sera precedente il duello Zosima aveva colpito senza motivo e brutalmente il proprio attendente Afanasij. Ma anche il giovane cadetto è atteso alla prova decisiva. Dopo lunghe ore insonni egli intuisce la ragione del rovello che lo tormenta, rivive la scena dell'umiliazione del suo attendente e comprende il suo essersi reso estraneo alla creazione, esemplificata da Dostoevskij in questo passo, come in tanti altri del romanzo, come "il sole [che] brilla, le foglie [che] si rallegrano e splendono, e gli uccellini, gli uccellini [che] lodano Dio"³⁵⁵.

Improvvisamente - e su questo avverbio tanto frequente nella scrittura e nella logica del romanzo si è più volte soffermata la critica³⁵⁶ - risuonano nella sua coscienza le parole di Markel: "Mi ricordai allora di mio fratello Markel e delle sue parole ai servi prima di morire: "Miei cari, perché mi servite? Perché mi amate? E sono io degno di essere servito?" - "Sì, ne sono io degno?", - mi balzò in mente all'improvviso. Infatti, come posso essere degno che un altro uomo, egli pure come me, immagine e somiglianza di Dio, mi serva? Per la prima volta nella mia vita mi si conficcò nella mente questa domanda. "Mamma, sangue mio, in verità ognuno è colpevole per tutti di fronte a tutti, soltanto, la gente non lo sa, ma se lo sapesse allora sarebbe subito il paradiso!" "Signore, può forse questo essere sbagliato? - piango e penso - in verità io sono più colpevole di tutti per tutti, e sono peggiore di tutti gli uomini sulla faccia della terra!" E improvvisamente mi si presentò tutta la verità"³⁵⁷.

La voce e gli argomenti di Markel si intrecciano qui con la voce e i ragionamenti di Zosima. Notiamo l'uso estremamente accurato della punteggiatura e del virgolettato da parte di Dostoevskij in questo brano. Zosima racconta in prima persona gli avvenimenti; segue un virgolettato che introduce, specificandolo, la voce di Markel con una citazione letterale (invero, con una minuscola e ininfluyente differenza); ad esso tiene dietro un nuovo periodo tra virgolette che indica invece il commento coscienziale di Zosima riferito al passato; poi, il prolungamento di questo commento nel presente, privo di virgolette; il successivo virgolettato è una rielaborazione-fusione di due frasi di Markel, ma viene lasciato al lettore l'incarico di stabilirlo, di ricordare cioè le parole pronunciate dal fratello dello *starec* alcune pagine prima; con l'ultimo virgolettato prende nuovamente la voce lo Zosima del tempo del reggimento, prima della ripresa del racconto da parte del narratore, cioè dell'anziano Zosima. Elemento non secondario della polifonia dostoevskiana indicata da Bachtin è dunque il rivivere della voce di Markel nel fratello, dapprima nella sua alterità - la citazione fedele - poi come voce e riflessione fatta propria da Zosima. Se la seconda citazione, infatti, "galleggia" per così dire tra la voce di Markel e la voce di Zosima, essa riapparirà ulteriormente rielaborata nel discorso che Zosima farà al suo sfidante e ai secondi alla conclusione del duello. È da questi echi che scaturisce la conversione di Zosima, come del resto egli stesso

aveva preannunciato al termine del paragrafo dedicato a Markel: “Io ero giovane, allora, ero un ragazzino, ma nel cuore tutto rimase incancellabile, ne restò una riposta sensazione. Tutto a suo tempo doveva risorgere e riecheggiare. E così accadde”³⁵⁸.

Anche questa trasformazione resiste alle spiegazioni fondate sulla logica discorsiva³⁵⁹ e si presta invece alla logica associativa già incontrata. Una prima "spiegazione" della conversione di Zosima consiste, come si è detto, nel fatto che in egli riecheggia a un tratto la voce del fratello. È questa eco "improvvisamente" risorta nel personaggio che abbatte le resistenze frapposte dalla sua coscienza e lo conduce ad un cambiamento istantaneo apparentemente immotivato.

Una seconda "spiegazione" proviene dalla forma esteriore della conversione, una forma a cui Zosima giunge dopo una prima insufficiente richiesta di perdono: “Afanasij, gli dico, ieri ti ho colpito due volte in viso, perdonami”. Egli sobbalza come se avesse paura, mi guarda, e io capisco che questo è poco, poco, e improvvisamente, così come sono, in perfetta uniforme, mi getto ai suoi piedi con la fronte a terra [*buch emu v nogi lbom do zemli*]³⁶⁰. Se teniamo conto degli artifici zamjatiniani, la rinascita di Zosima dopo la sua umiliazione ci diventa più chiara: Dostoevskij non la motiva, la associa invece alla terra, ad un seppellimento simbolico dell'“uomo vecchio” presente in Zosima. Colpisce l'accostamento progressivo e non casuale di Zosima alla simbolica rigeneratrice dell'epigrafe, l'insufficienza della semplice richiesta di perdono, la “necessità” del cadere a terra.

L'esito di questa rigenerazione non è tanto la vita monastica a cui Zosima perverrà solo più tardi. L'esito immediato è infatti il superamento, sulla scia di Markel, delle barriere padrone-servo, dell'antico risentimento verso il rivale in amore, il coraggio di affrontare, in forza di questo nuovo ethos, anche una prova mortale come il duello; da ultimo, è la riappacificazione con il mondo, la riappropriazione del suo significato creaturale, paradisiaco.

Come abbiamo già osservato, una volta superata la sua prova, Zosima non subisce l'epigrafe, bensì ne dirige egli stesso la “potenza” su altre figure del romanzo. Anche per questo egli va forse considerato al vertice della scala costituita dai personaggi legati all'epigrafe e a Cristo: non solo, come ha notato Linnér, è possibile rintracciare una serie di incontrovertibili analogie tra lo *starec* e Cristo, ma è anche opportuno ricordare i riferimenti testuali a conferma di tale identificazione. Fin dall'inizio del romanzo, ai Karamazov convenuti nella sua cella per ottenere da lui un giudizio risolutore, Zosima oppone infatti le parole di Cristo, autoidentificandosi dunque con Lui: “Chi mi ha posto a dividere tra di loro?”³⁶¹. Un'identificazione ripresa da Fedor Pavlovic@Karamazov che, nel proprio caratteristico tono ambivalente, si appella a Zosima come già i personaggi evangelici a Cristo: “Maestro [...] che cosa devo fare per ottenere la vita eterna?”³⁶².

Ecco dunque il cammino di Zosima.

Mondo demonico È il mondo del reggimento, dove regnano
 “l'ubriachezza, il libertinaggio e la
 spavalderia”.
 In questo mondo Zosima diventa “un essere
 quasi selvaggio, crudele e stolto”³⁶³.
 Zosima percuote l'attendente con “crudele
 bestialità”³⁶⁴.

- Deserto e morte Zosima chiede perdono all'attendente, si stende "fronte a terra" ai suoi piedi. Affronta il duello senza sparare, lasciandosi ferire ad una guancia³⁶⁵.
- Mondo apocalittico "Signori, - esclama dopo aver gettato la pistola carica - [...] , guardate in giro l'erbetta tenera, gli uccellini, la natura bella e innocente, e noi, soltanto noi, empi e sciocchi non comprendiamo che la vita è il paradiso, giacché basterebbe che volessimo capirlo e subito spunterebbe in tutta la sua bellezza, e noi ci abbraccieremmo e cominceremmo a piangere"³⁶⁶.

Il successivo capitolo dell'agiografia di Zosima presenta anch'esso un cambiamento radicale e sorprendente, quello di Michail, il cosiddetto "visitatore misterioso". Questo signore distinto e rispettabile, sposato e con figli, nasconde nel segreto della coscienza una gravissima colpa, addirittura l'omicidio di una donna. Se quel delitto "perfetto", senza testimoni, è stato da tempo archiviato dalle autorità, non è stato tuttavia rimosso dalla sua coscienza: esso anzi costituisce l'interiore impedimento di amare, un impedimento tormentosamente acuito dalle sempre nuove occasioni di amare i propri familiari. Confessare, come egli spiega a Zosima nel corso delle sue visite, significherebbe tuttavia per Michail perdere la reputazione e gettare nel fango e nella miseria la propria famiglia.

Si tratta, a parere di alcuni critici, di un'ennesima conversione misteriosa, non adeguatamente motivata da Dostoevskij³⁶⁷. A ben vedere non manca però anche qui la materia per tentare un'interpretazione di tipo "associativo", talora concomitante con quella logico-causale. È questo il caso del coraggioso comportamento di Zosima, origine, plausibile e simbolica a un tempo, del contagio positivo nei confronti del "borghese" Michail, il quale intravede, forse per la prima volta, la vera via d'uscita dal suo vicolo cieco. Accanto a questa "motivazione" sembrano "aver effetto" due tipi di citazioni che penetrano fin nella voce di Michail: in primo luogo, si tratta dell'invito alla corresponsabilità nel peccato e del presentimento della vita paradisiaca, gli ormai noti "argomenti" di Markel che, per il tramite di Zosima, risuonano ancora una volta nel romanzo³⁶⁸. In secondo luogo, poi, è la citazione dell'epigrafe cristologica che lo *starec*, come già si è visto, applica letteralmente all'amico.

Quasi prevenendo l'accusa di incarnare un cristianesimo cosmetico mossagli da tanti critici superficiali, e al tempo stesso rivelando una volta di più il subtesto biblico del romanzo, Zosima manifesta al visitatore misterioso il lato doloroso della conversione con una citazione dal Nuovo Testamento: "'Terribile è cadere nelle mani del Dio vivente'"³⁶⁹. Michail conferma a sua volta il riferimento cristico della propria conversione, quando, al termine della coraggiosa confessione pubblica, proclama: "Dio mi ha visitato, voglio soffrire"³⁷⁰. E, riferendosi alla seconda prova, la tentazione di uccidere Zosima, così egli spiega poco prima di morire: "Il mio Signore prevalse nel mio cuore sul diavolo"³⁷¹.

Più rivelatore ancora sembra però l'atto di esplicita autoidentificazione con Cristo posto da Dostoevskij sulle labbra di

Michail è travisato assai spesso da lettori e traduttori (sintomatico è il silenzio di Terras nel suo ampio commentario). Incontrando Zosima per la prima volta dopo la confessione, egli pronuncia un denso: “Sovers@ilos”³⁷². Reso dai traduttori con “È fatto”³⁷³, “È fatta”³⁷⁴, “It's done”³⁷⁵, “I did it”³⁷⁶, “Se consumó!”³⁷⁷, addirittura con un fantasioso “La verité a triomphè”³⁷⁸, è questa l'espressione che la Bibbia Sinodale pone sulle labbra di Cristo crocifisso, le parole con cui l'evangelista Giovanni (19: 30) fa terminare la sua missione terrena, l'equivalente, cioè, di “Tutto è compiuto”, “It is finished” o “It is accomplished”, “Tout est consommé”, “Consumado es”, “Es ist vollbracht”³⁷⁹.

Se questa autoidentificazione con Cristo è l'esito ultimo del percorso di Michail, è probabilmente lecito estendere l'analogia a ritroso, riconoscendo nella rinascita del personaggio una riattualizzazione della morte e resurrezione di Cristo. Ecco pertanto il suo cammino, secondo l'ormai nota scansione.

Mondo demonico È la società atomizzata, regno dell'isolamento di cui parla diffusamente Michail³⁸⁰. La sofferenza che diviene ogni giorno più forte. E' l'impossibilità di amare i propri figli: “Gli veniva voglia di accarezzarli: "Ma io non posso guardare i loro volti innocenti e luminosi; non ne sono degno”³⁸¹. È anche l'orgoglio che divide la sua coscienza e minaccia l'unica amicizia sincera, quella con Zosima³⁸². Sono le condizioni in cui vive: “Da quattordici anni sono nell'inferno”³⁸³.

Deserto e morte La prova di Michail è la confessione pubblica della propria colpa. I segreti tormenti della coscienza non sono sufficienti a conquistare la nuova vita. Ma c'è un'altra prova, la tentazione di uccidere Zosima e tacitare così nuovamente la propria coscienza. Zosima gli applica l'epigrafe. Michail confessa pubblicamente³⁸⁴. Supera anche la tentazione di uccidere Zosima.

Mondo apocalittico “So che muoio, ma per la prima volta sento gioia e pace dopo tanti anni. Appena ebbi compiuto ciò che bisognava, immediatamente percepii il paradiso nell'anima. Ormai oso amare i miei figli e bacciarli. [...] Ed ora ho il presentimento di Dio, il mio cuore esulta come in paradiso”³⁸⁵.

La morte e rinascita di Ales@a Karamazov nel capitolo intitolato "Cana di Galilea" sono troppo evidenti per passare inosservate, e infatti vennero rilevate dalla critica a partire dall'inizio del secolo, dai tempi cioè dei primi importanti riconoscimenti dell'opera dello scrittore russo. Fin dal 1901, data di pubblicazione del *Tolstoj e Dostoevskij* di Dmitrij Merez@kovskij, tale rinascita venne però di preferenza inserita in una *Weltanschauung* paganeggiante forse vicina agli interpreti ma estranea a Dostoevskij stesso³⁸⁶. Questi poteva sì fondarsi

implicitamente sui riti di seppellimento simbolico degli Slavi precristiani³⁸⁷, nonché sulle caratteristiche pagane che la Terra-Madre a lungo mantenne presso i Russi³⁸⁸, così come poté includere in un suo racconto una sopravvivenza delle cosiddette "apostasie di caccia"³⁸⁹: Ciò non toglie, d'altro canto, che il seppellimento cui si fa riferimento nei *Fratelli Karamazov* abbia un esclusivo riferimento evangelico e cristico, e che la presunta consacrazione al demone dei boschi venga descritta all'interno del sacramento della confessione, venga cioè compresa dal punto di vista cristiano e quindi presentata come comportamento peccaminoso³⁹⁰.

Di più: quando Ales@a, dopo la morte "scandalosa" del suo amato *starec*, dopo la tentazione e la prova a cui, come tutti i personaggi deve soggiacere, letteralmente "rinascere", egli assume sì la caratteristica *humi positio* diffusissima in tutte le tradizioni religiose - compresa quella cristiana - ma la combina, stando al testo, con una cristiana "nascita dall'alto"³⁹¹. Siamo qui in presenza di un ennesimo esempio di rivisitazione e risignificazione simbolica³⁹² la quale solo al prezzo di una violenta distorsione storica e ideologica può essere ricondotta al paganesimo precristiano. La caratteristica cristiana della rinascita di Ales@a è d'altronde confermata dalla coscienza della mistica corresponsabilità nel peccato, espressa con le onnipresenti parole di Markel. "Avrebbe voluto perdonare tutti e per tutto e chiedere perdono, oh! non per sé, ma per tutti, per tutto"³⁹³.

Se l'*humi positio* di Ales@a rimanda all'epigrafe, il personaggio non è tuttavia privo di una più diretta analogia con Cristo. Una volta che il giovane Karamazov ha superato la prova della rivolta dei sensi a casa di Grus@en'ka, l'astioso e risentito Rakitin commenta:

- Sicché, hai convertito una peccatrice? - egli fece ad Ales@a una risata maligna. - Hai rimesso una sguadrina sulla via della verità? Hai scacciato i sette demoni, eh? Ecco i miracoli di poc'anzi, quelli attesi, si sono compiuti!
- Smettila, Rakitin - rispose Ales@a con l'anima colma di dolore.
- È per i venticinque rubli di poc'anzi che tu mi "disprezzi"? Ho venduto un vero amico, davvero. Ma tu non sei Cristo, e io non sono Giuda³⁹⁴.

Come hanno giustamente rilevato i critici, la reale "vendita" di Ales@a a Grus@en'ka da parte di Rakitin, nonché i paragoni Ales@a-Cristo, Rakitin-Giuda, Grus@en'ka-Maddalena - la peccatrice da cui Cristo aveva scacciato sette demoni - confermano il prototipo cristico della rinascita del più giovane dei fratelli Karamazov³⁹⁵. Ecco dunque i momenti principali del cammino di Ales@a nel romanzo:

Mondo demonico È la precoce decomposizione del cadavere di Zosima: "Non i miracoli gli occorrevano, ma soltanto "la suprema giustizia", che ai suoi occhi era stata violata, ed era questo che aveva ferito il suo cuore in modo così crudele"³⁹⁶.
"Qualcosa aveva colmato il cuore di Ales@a fino al dolore"³⁹⁷.
È la rivolta teoretica contro Dio in quanto Creatore: "Io non mi rivoltai contro il mio Dio, ma non "accetto il suo mondo"³⁹⁸, esclama Ales@a citando tra virgolette le argomentazioni di Ivan.
È anche l'altro aspetto della rivolta, quello

non	proprio a Fedor Pavlovic@ e a Dmitrij ma
visita commen-	ignoto neppure ad Ivan, la “brama di vita in parte caratteristica dei Karamazov” ³⁹⁹ . Esso prende qui le forme del salsicciotto e della vodka ⁴⁰⁰ , proibiti ad Ales@a, e della a Grus@en'ka ⁴⁰¹ . Rakitin malignamente ta: “Dunque è una rivolta in pieno, siamo alle barricate” ⁴⁰² .
Deserto e morte stava	Ales@a deve superare la duplice tentazione che minaccia il suo rapporto con gli uomini e con Dio. Ed il superamento, ancora una volta, avviene a contatto con la terra. “Ales@a in piedi, guardava, e ad un tratto, come falciato si prosternò a terra. [...] Era caduto a terra debole e adolescente, e si alzò lottatore temprato per tutta la vita” ⁴⁰³ .
Mondo apocalittico visio-	Contrariamente alle aspettative di Rakitin la visita a Grus@en'ka si trasforma nella scoperta di una comunione spirituale, rinsaldando la fiducia di Ales@a nell'amore disinteressato degli uomini: “Tu ora hai rigenerato la mia anima”, dice Ales@a. E Rakitin, incredulo, conferma: “È come se ti avesse salvato”. Il contatto con gli altri mondi. La comunione cosmica ⁴⁰⁴ . La Cana celeste, in cui si mescolano il racconto del miracolo di Cana (Gv. 2: 1-11) e la ne apocalittica del banchetto celeste (Ap. 19). La mutata comprensione della decomposizione del cadavere dello <i>starec</i> : “La gioia, la gioia gli splendeva nello spirito e nel cuore. [...] Anche questo pensiero dell'odor cadaverico, che ancora poco prima gli pareva così orrendo e infame, non suscitò in lui l'angoscia e lo sdegno di poc'anzi” ⁴⁰⁵ . Al ristabilimento della Giustizia divina, si accompagna la visita di Dio: “Qualcuno visitò la mia anima in quell'ora”. La stessa volta celeste gli scende nell'animo ⁴⁰⁶ .

L'ultimo personaggio su cui occorre soffermarsi è Dmitrij, il maggiore dei fratelli Karamazov. Il suo cammino di rigenerazione presenta aspetti nuovi e dolenti, come indica lo stesso Dostoevskij intitolando il primo capitolo di questa passione *Viaggio di un'anima tra i tormenti*, dal nome di un testo apocrifo assai popolare⁴⁰⁷. Il punto di partenza di Mitja, e cioè il mondo di estremo disordine spirituale in cui egli vive e in cui matura il desiderio di uccidere il padre, ciò che giustamente Terras qualifica come “Dmitry's fall”⁴⁰⁸, è piuttosto chiaro. Altrettanto chiaro è il punto di arrivo del viaggio di Dmitrij, quello in cui, come si vedrà, egli afferma di essersi trasformato in una nuova creatura.

Più difficile è stabilire con precisione il momento della rinascita, un momento cioè che separi nettamente due tappe nella

sua parabola spirituale. In essa è possibile tuttavia individuare diversi momenti critici, diversi snodi decisivi. Il primo, dal punto di vista cronologico, ha luogo nel giardino di Fedor Pavlovic@ dove, come spiega Mitja durante la deposizione, “saranno state le lacrime di qualcuno, o mia madre che supplicò Dio, o una spirito celeste che mi baciò in quel momento - non so, ma il diavolo in quel momento fu sconfitto”⁴⁰⁹. Com'è evidente, non è dato di intravedere qui una reale scelta del personaggio, che sembra piuttosto beneficiare di un intervento esterno che quasi supplisce alla sua indebolita volontà: “Dio - come lo stesso Mitja diceva successivamente - vigilò su di me allora: esattamente in quel preciso momento si svegliò nel suo letto il malato Grigorij Vasil'evic@ [cioè il servo del vecchio Fedor Pavlovic@, GG]”⁴¹⁰.

Altrettanto misterioso è il suo subitaneo cambiamento del personaggio in seguito alla visione del *dite*, il bambino che Mitja, spossato dal primo interrogatorio, sogna coricato su di un baule mentre il procuratore redige il verbale. Nella visione compaiono una steppa straordinariamente povera, un villaggio bruciato, un bambino in lacrime, madri sconsolate: immagini di sterilità, di desolazione, con una marcata insistenza sul colore nero: “izbe nere nere”, “la nera disgrazia le ha annerite [le madri]”⁴¹¹, “la nera madre senza latte”. Nel sogno, Mitja insiste sull'urgenza di un cambiamento, “che nessuno versi più lacrime a partire da questo stesso minuto, e che questo si faccia adesso, proprio adesso, senza ritardi e a tutti i costi, con tutta la temerarietà dei Karamazov”. In quel preciso momento, risuonano le parole di Grus@en'ka: “ - Ci sono anch'io con te, adesso non ti lascerò più, andrò con te per tutta la vita - [...] . Ed ecco il suo cuore avvampare e tendere verso una luce lontana, egli vuol vivere, vivere e andare, andare per non so quale strada verso la nuova luce che lo chiama e il più presto possibile, subito, immediatamente”⁴¹².

Appena sveglio, è evidente, Mitja è già un'altra persona: il cambiamento è avvenuto mentr'egli dormiva. Per questo motivo Terras definisce la visione un'"epifania" accostabile all'epifania di Ales@a in "Cana di Galilea", e ipotizza una parentela tra l'immagine della donna con il figlio e certe icone della Madonna col Bambino⁴¹³. Di lì in avanti il commento di Mitja sul sogno è inaspettatamente positivo: “Ho fatto un bel sogno, signori - pronunciò con un che di strano, con un certo viso nuovo, letteralmente rischiarato dalla felicità”⁴¹⁴.

Perché questo, ci possiamo chiedere? Che cosa ha intravisto il violento e passionale Karamazov in quella non straordinaria visione della campagna russa? Anche Mitja se lo chiede, verso la fine del romanzo, e risponde alla nostra domanda: “Perché allora, in quel preciso momento sognai il "bimbinio"? Perché è povero il "bimbinio"? Fu una profezia quella per me, in quel momento! Per il "bimbinio" io vado [alla condanna] . Perché tutti siamo colpevoli per tutti. Per tutti i "bimbini", perché ci sono piccoli bambini e grandi bambini. Tutti sono "bimbini". Per tutti ci vado, perché bisogna pure che qualcuno ci vada per gli altri”⁴¹⁵. La visione ha dunque aperto a Mitja l'orizzonte della corresponsabilità nel peccato e dell'espiazione vicaria, quell'orizzonte che, come si è visto, prende le mosse dalla conversione di Markel. In questo orizzonte, Mitja incontra e si appropria delle voci di altri personaggi della nostra galleria. Anzitutto, è il visitatore misterioso che riecheggia in lui, quand'egli, proclamando la sua intenzione di accettare la condanna ingiusta per espriare il peccato altrui, ne cita le parole quasi letteralmente: “Voglio soffrire, e con la sofferenza mi purificherò”⁴¹⁶.

Ma più densa dal punto di vista semantico e più efficace nella realtà del romanzo è l'analogia istituita a più riprese tra Mitja e Cristo. Non solo il processo di Mitja si basa su tutta una serie di metafore cristologiche - ripetutamente definito "croce"⁴¹⁷, e "crocifissione"⁴¹⁸, ma anch'egli fa proprie le parole di Cristo: "Dio,[...] allontana da me questo terribile calice"⁴¹⁹. In questa medesima prospettiva cristica è possibile, quando non necessario, risolvere una nuova, più ambigua citazione biblica di Dmitrij: "Mi pare - confida egli ad Ales@a -, ho tanta forza in me ora, che vincerò tutto, tutti i dolori, per poter dire e ridire a me stesso ogni minuto: io sono! Tra mille dolori - io sono, mi contorco nella tortura, ma sono"⁴²⁰. Con questa eco letterale del biblico "Io sono", con l'autoidentificazione con Cristo, con il rivivere di Markel e Michail nella sua voce, Mitja "spiega" la sua "immotivata" conversione. Eccone le tappe principali.

- | | |
|---------------------------|--|
| Mondo demonico

una | È il mondo del disordine spirituale in cui vive Mitja, ozioso e violento. Egli stesso commenterà poi: "[...] sono vissuto come belva feroce" ⁴²¹ .
È il desiderio di uccidere il padre ⁴²² .
È anche l'universo sofferente raffigurato nella schilleriana <i>Festa di Eleusi</i> , declamata da Dmitrij ⁴²³ . |
| Deserto e morte | Due sono le prove di Mitja: deve vincere il desiderio di uccidere il padre, e deve sopportare la condanna ai lavori forzati. Dal processo e dalla condanna, come si vedrà, scaturisce la sua rinascita. |
| Mondo apocalittico | Mitja supera le prove. Nella condanna scorge non solo una punizione, ma anche la possibilità di rigenerarsi, di saziare finalmente la propria "sete di resurrezione e di rinnovamento" ⁴²⁴ .
"In mezzo al nostro grande dolore resusciteremo alla gioia, senza la quale l'uomo non può vivere, né Dio esistere, perché Dio dà la gioia, questo è il suo privilegio più grande" ⁴²⁵ .
"Fratello - confessa Dmitrij ad Ales@a -, in questi due ultimi mesi mi sono sentito dentro un uomo nuovo, è resuscitato in me un uomo nuovo" ⁴²⁶ . |

Al termine di questa rassegna, dopo aver riconosciuto il legame tra il Cristo dell'epigrafe e i personaggi analizzati, ci possiamo chiedere: perché Dostoevskij istituisce questo legame? A che scopo far percorrere a questi personaggi un cammino così simile, pur nella sua varietà, e questo mettendo a repentaglio la loro stessa plausibilità letteraria?

Notiamo anzitutto l'importanza della figura di Cristo nell'ideologia, nella vita e nell'arte di Dostoevskij. Tra i numerosissimi e significativi spunti⁴²⁷ - si ricordi solo l'estrema familiarità di Dostoevskij con il Nuovo Testamento, unico libro in suo possesso nei quattro anni della condanna - vale la pena di soffermarsi su quella straordinaria pagina che Dostoevskij compose di getto sotto l'impressione della morte della prima moglie,

avvenuta il 15 aprile 1864. Il brano, scritto davanti al tavolo su cui, secondo l'uso ortodosso, giaceva appunto il cadavere della moglie, presenta organicamente tutti gli aspetti del cristocentrismo dostoevskiano. Cristo, "riflesso di Dio sulla terra"⁴²⁸ e "ideale altissimo e finale dello sviluppo di tutta l'umanità"⁴²⁹, è colui che grazie alla sua "natura sintetica"⁴³⁰, può guidare l'uomo al superamento "[del] l'io [che] è di ostacolo"⁴³¹. La meta ultima di questo cammino è la Sintesi finale a cui ogni singolo *io* parteciperà, anche se non sono chiare allo scrittore le modalità di tale partecipazione: "Come resusciterà allora ogni *io* - nella Sintesi comune - è difficile da immaginare"⁴³². Vi è però una condizione intermedia, lo *status viae* dell'uomo sulla terra: qui ogni singolo uomo ha un compito ben preciso e impegnativo in risposta all'azione divina di Cristo: "Cristo intero è entrato nell'umanità, e l'uomo si sforza di trasformarsi nell'io di Cristo come nel proprio ideale"⁴³³.

Ora, questa stessa concezione era viva ed operante in Dostoevskij anche ai tempi della stesura dei *Karamazov*, come testimoniano i Taccuini in frasi meno sibilline di quanto possano apparire ad un primo sguardo:

Immagine di Dio nell'uomo.
 Egli [l'Unico senza peccato, GG] era l'immagine dell'uomo.
 L'uomo è il Verbo incarnato.
 Conserva l'immagine di Cristo e se ti è possibile rappresentala in te.
 Cos'è la vita? Definire se stesso il più possibile sono, esisto.
 Assomigliare al Signore che dice: Io sono colui, ma già in tutta la pienezza dell'intera creazione⁴³⁴.

Non si tratta, evidentemente, di costruire avventurose interpretazioni sulla base di singole frasi di appunti, e tuttavia è innegabile che questo definirsi dell'uomo in riferimento a Cristo può spiegare più adeguatamente il rapporto epigrafe-personaggi nell'ambito dell'estetica dostoevskiana.

Come ha dimostrato Jackson, infatti, se "al centro dell'estetica cristiana di Dostoevskij [...] c'è l'immagine di Cristo", "è nei Fratelli Karamazov - in particolare nelle esortazioni di Zosima - che la fondazione cristiana della superiore estetica dostoevskiana trova la sua più pura espressione"⁴³⁵.

Vero perno dell'estetica dostoevskiana del personaggio è infatti, secondo lo stesso Jackson, l'assenza in esso di una natura misurata ed equilibrata in senso statico, e la contemporanea presenza di un'armonia superiore capace di conferire ordine a quella realtà caotica e centrifuga⁴³⁶. Dostoevskij attesta dunque da un lato definitiva perdita di fiducia in una natura umana illuministicamente buona ed equilibrata, e mostra dall'altro la possibilità di un recupero dell'integrità e dell'armonia del personaggio grazie all'adesione ad un ideale soprannaturale, l'ideale cristiano. Il percorso che i personaggi dei *Karamazov* compiono riflette appunto questa concezione estetica. Il mondo demonico da cui essi partono è la presa d'atto dell'esplosione della natura umana tradizionale, del fallimento dell'equilibrio "borghese"⁴³⁷. Si tratta di un passaggio obbligato, e conseguentemente, anche i personaggi "positivi" del romanzo sono costretti a passare sotto il giogo della prova e della tentazione. Se tuttavia muoiono a se stessi, al loro *io* perbenista ed egocentrico, possono rinascere ad una nuova armonia, quella che abbiamo chiamato mondo apocalittico.

Zosima non ha commesso nulla di proibito dalla società russa del suo tempo, e non a caso l'attendente è estremamente meravigliato, quasi incredulo di fronte al nuovo atteggiamento

dell'ufficiale. Se non sono condannati dalle leggi e dalle consuetudini sociali, i brutali schiaffi di Zosima riflettono una condizione interiore turbolenta, riflettono il suo egocentrismo e dunque il suo caos interiore (giacché non è dall'uomo, nella prospettiva dostoevskiana, che può venire la stabilità). Solo morendo a tale "egocentrico caos", con una morte che lo conforma a Cristo, Zosima può rinascere.

La stessa cosa può dirsi per ogni altro personaggio esaminato: Dostoevskij mostra ironico il fallimento della giustizia umana, dei suoi giudizi perbenisti, additando come via il "crogiolo del dubbio" ed il suo superamento in una fede adulta: "Non è come un bambino che io credo in Cristo e lo confesso - scrive nei Taccuini del 1880-1881 - ma il mio *osanna* è passato attraverso il grande *crogiolo dei dubbi*, come afferma il diavolo nel mio romanzo [*I fratelli Karamazov*, GG]⁷⁴³⁸.

Il morire e rinascere dei personaggi del romanzo è dunque una necessità della dinamica estetica dostoevskiana: i personaggi crescono, si sviluppano nel corso della narrazione, "si definiscono", "rappresentano Cristo in se stessi", si conformano sempre più all'epigrafe. Coerentemente con una prospettiva che possiamo definire agostiniana essi non progrediscono semplicemente, "buddisticamente", all'interno di loro stessi, ma, progredendo, in un certo senso fuggono dal proprio *io*, lo superano, e si avvicinano così alla verità di loro stessi. Se procedono in conformità con l'"in te ipsum redi", lo fanno seguendo altresì l'altrettanto agostiniano "fugiam me, confugiam ad Te"⁷⁴³⁹.

Dostoevskij "raffigura sempre l'uomo sulla soglia dell'ultima decisione, nel momento di crisi"⁷⁴⁴⁰, scrive Bachtin; e, se poi è vero che egli non si dilunga sugli anni di "formazione" del personaggio e ce lo mostra con una coscienza e un punto di vista già determinati, questo non esclude che egli ci mostri proprio il "momento della sua svolta formativa", il momento critico istantaneo in cui egli cambia radicalmente: ciò non sembra escludere un successivo processo di cambiamento, ma sembra piuttosto sottolineare, nella più generale contrazione del tempo dostoevskiano, il subitaneo inizio del processo. L'avverbio *vdrug* [improvvisamente] così abbondantemente utilizzato dall'autore sembra funzionale nei passi citati tanto alla descrizione di questa morte e rinascita istantanea quanto alla sua continuità⁷⁴⁴¹.

Torniamo con ciò al rapporto tra l'epigrafe e i personaggi. Essi costituiscono a mio parere due poli, in cui il primo - il Cristo dell'epigrafe - prefigura il secondo - ogni singolo personaggio -, mentre il secondo adempie il primo. Ora, è questo, a ben vedere, un rapporto che ha tutte le caratteristiche della struttura figurale o, per meglio dire, del senso tropologico dell'esegesi figurale. In esso, la persona di Cristo, prefigurata nell'Antico Testamento, si realizza ancora, si attualizza, si completa nella persona del cristiano. Ma della figura questo rapporto presenta anche un'altra fondamentale caratteristica, quella di mettere in relazione due "fatti" della realtà del romanzo, due avvenimenti che continuano a esistere in tutta la loro densità dopo la connessione. Completato nella "vita" del personaggio, il Cristo dell'epigrafe non scompare infatti come il primo termine dell'allegoria dei poeti, ma continua ad esistere in tutta la sua realtà come avviene ai poli della figura, dell'allegoria dei teologi.

Ci possiamo ora chiedere se Dostoevskij conoscesse l'esegesi figurale, se abbia utilizzato questa connessione figurale in piena consapevolezza. La risposta è difficile, stante l'incompleta conoscenza delle fonti dostoevskiane. Certo lo scrittore conosceva

senz'altro le applicazioni bibliche della figura, dovute soprattutto allo sforzo culturale di superamento e di inveramento insieme della prospettiva giudaica ad opera di s. Paolo. Ma egli poteva conoscere anche alcune delle numerosissime applicazioni patristiche della concezione figurale. Se poco sappiamo della prima biblioteca dello scrittore venduta dai familiari durante il suo soggiorno all'estero, gli scritti, l'epistolario, e i ricordi dei conoscenti documentano una certa conoscenza dei Padri della Chiesa⁴⁴². Più eloquente è la seconda biblioteca dostoevskiana, quella venduta dalla moglie dopo la morte del romanziere e sommariamente inventariata per l'occasione⁴⁴³. In un volume di questa seconda collezione, infatti, uno spicilegio patristico raccolto e tradotto da Paisij Velic@kovskij, si trova il sermone di Marco l'Eremita che ha per titolo *Sovet" uma k" svoej emu dus@i* [Consiglio dell'intelletto alla sua propria anima]⁴⁴⁴. In questo testo l'autore riprende il fondamentale passo paolino 1Cor.10:11 ("Tutte queste cose però accaddero a loro in figura [*obrazne*]; sono state infatti scritte per ammonimento nostro, di noi per i quali è arrivata la fine dei tempi") onde istituire un legame tra Adamo, Eva ed il cristiano peccatore. Su questo parallelo figurale, poi, Marco l'Eremita si dilunga abbondantemente, non evitando neppure una digressione sulla teoria figurale, quella che vede la legge mosaica adempiuta (*ispolnit'* è il termine russo) da Gesù Cristo.

Per valutare la consapevolezza di Dostoevskij è importante notare ancora che, come avviene nel brano appena citato, nei passi che fondano la concezione figurale anche la Bibbia Sinodale utilizza costantemente il termine *obraz* [immagine] in corrispondenza della varietà dei termini greci. Ciò significa che quando Dostoevskij fa uso del termine *obraz*, specie là dove è presente un subtesto biblico, può essere ipotizzata una connotazione figurale. I brani dei Taccuini dei *Karamazov* sopra riportati - ad esempio "Conserva l'immagine di Cristo e se ti è possibile rappresentala in te" - potrebbero dunque avere un carattere figurale che non trova riscontro nella traduzione italiana⁴⁴⁵.

Al termine di questo viaggio nei *Karamazov*, è ora possibile trarre alcune conclusioni. Il romanzo, la cosa sembra ormai certa, si presta ad una interpretazione figurale, un'interpretazione che Dostoevskij conosceva dalla Bibbia e da alcune applicazioni patristiche. Tale interpretazione spiega compiutamente i cammini di morte e rinascita di tanti personaggi, cammini culminanti in larga parte in un'appropriazione delle parole di Cristo. I personaggi non sono metafora di Cristo, la loro morte e rinascita non *sta per* la morte e resurrezione di Cristo, né il Cristo dell'epigrafe muore e risorge al loro posto. Sono i personaggi che muoiono e rinascono, che affrontano il loro personale cammino, ma muoiono e rinascono come Cristo. In loro stessi si dà compimento "personale" all'epigrafe cristiana, *raffigurano* Cristo in se stessi, *adempiono* la figura Cristo.

Nella già menzionata biblioteca di Dostoevskij compare anche una copia dell'*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis⁴⁴⁶. Se a ciò si unisce la presenza anche nell'Oriente cristiano di una tradizione di segno uguale⁴⁴⁷, ci si può chiedere perché non si è qui utilizzata la categoria di "imitazione di Cristo" piuttosto che quella di "figura". I motivi sono diversi: il termine "imitazione", in primo luogo, rende conto della "direzione" che va dal personaggio a Cristo, ma, accennando al massimo alla sua funzione prototipica, non dice della presenza del Cristo dell'epigrafe nel romanzo, del suo ruolo di prefigurazione rispetto

al compimento rappresentato dai personaggi. In altre parole, male si presta a esprimere la struttura interrelazionale adottata da Dostoevskij nei *Karamazov*. In secondo luogo essa è categoria più decisamente morale e teologica, mentre la figura rende conto della prospettiva morale ma anche del suo fondamento biblico: nata dall'esegesi, come si è già detto, si espande alla vita, all'arte, alla letteratura.

Volendo ora forzare l'interpretazione figurale, si potrebbe sostenere la presenza di un momento veterotestamentario (Giobbe), di un momento neotestamentario (il Cristo dell'epigrafe), di numerose applicazioni tropologiche (i personaggi) e infine di un adempimento anagogico (lo Zosima trasfigurato del capitolo "Cana di Galilea"). L'obiettivo di questo studio non è tuttavia quello di piegare un romanzo ricco e complesso come i *Karamazov* all'interno della griglia stretta di uno schema a priori. Al contrario, l'obiettivo è di comprendere la natura del rapporto epigrafe-personaggi alla luce del realismo "superiore" e dell'estetica dell'eroe dostoevskiano. Nella coscienza di Dostoevskij, Giobbe era probabilmente uno dei numerosi personaggi che ricalcavano il modello di Cristo, un santo che ne aveva realizzato anticipatamente alcuni caratteri, così come Zosima ne realizza altri. Giobbe, quale appare nei *Karamazov*, non è probabilmente confinabile al ruolo di prefigurazione veterotestamentaria di Cristo, è invece un "simbolo" molto più ricco⁴⁴⁸. In questo senso applicare ai *Karamazov* una griglia figurale di tipo medievale sarebbe un tradimento dell'*intentio auctoris*. Quanto al momento anagogico, posto che Dostoevskij si muove entro una prospettiva escatologica opposta alla "apocalisse politica" propugnata dall'Inquisitore⁴⁴⁹, egli sembra però lasciarlo piuttosto implicito: i limiti di un'estetica realistica pur spinta dall'autore ai limiti della sua tolleranza, sembrano qui impedire una vera e propria rappresentazione del compimento anagogico dell'epigrafe.

D'altra parte sembra difficile negare che il fondamentale rapporto tra epigrafe-personaggi non sia in sostanza che una rivisitazione della figura nei termini del realismo superiore di Dostoevskij.

Alla fine della sua carriera Dostoevskij sembra così dare compimento alla complessa estetica del personaggio che gli è propria. Se fin dal 1868 egli si era riproposto di raffigurare il personaggio "completamente, positivamente buono"⁴⁵⁰, egli aveva d'altro canto indicato fin d'allora che "nel mondo c'è una sola persona positivamente bella, Cristo"⁴⁵¹. Nei *Karamazov* questa apparente contraddizione giunge ad una soluzione estetica, la duplice linea del personaggio e di Cristo converge e si concilia nel personaggio figurale.

¹ Cfr. Brailovskij 1902; Sazonova 1991: 20

¹ Cfr. Wortman 1995: 29-35.

¹ Cfr. al proposito quanto scrive Praz 1946: 7-8. Sulla sequenza domanda-risposta, cfr. anche il testo catechetico di Polockij antologizzato in Brailovskij 1902: 382-388.

¹ Cfr. Raimondi 1969. Sul rapporto tra sensi corporali e sensi spirituali in Istomin cfr. Sazonova 1991: 95 segg.

¹ Cfr. Praz 1946: 188 segg.

¹ Si vedano ad esempio: La Perrière 1539; Heinsius 1608; Ayres 1700. Per una panoramica complessiva relativa alla cultura inglese, cfr. Erickson 1997.

¹ Su questo aspetto della retorica dei gesuiti cfr. Battistini-Raimondi 1990: 176.

¹ Su tutto questo tema fondamentale è lo studio dotto di G. Pozzi (1987).

¹ Cfr. Hugo 1628, nonché Praz 1946: 182. Per alcuni estratti della traduzione si veda Hugo 1718.

¹ Cfr. Hohburg 1691.

¹ Cfr. Haefen 1629, un testo adattato nelle principali lingue europee.

- ⁱ Tra i primi Montenay 1571. Come esempi più tardi si vedano: Hohburg 1692; Veen 1660.
- ⁱ Cfr. Wierix; Margerie 1976: 151; cfr. anche i cap. VI e VII.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 81.
- ⁱ Cfr. Istomin 1689: 41, cioè il frontespizio del Supplemento all'edizione facsimilare.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991.
- ⁱ Cfr. Ratio studiorum 1981, in particolare il I capitolo. per una ricostruzione estremamente ricca e tuttora valida delle istituzioni culturali della "Russia meridionale" cfr. S@ljapkin 1913: 237 segg.
- ⁱ Sulla posizione di Polockij al confine tra Russia ed Europa, primo moscovita educato secondo la cultura occidentale, cfr. Robinson 1981: 65-67; Robinson 1989: 66-67.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 37 segg.; Hippisley 1985: 5 segg. Sul debito contratto dalla cultura russa verso i Gesuiti cfr. Sazonova 1991: 15; 33;.
- ⁱ Cfr. Robinson 1989: 8.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 11-13.
- ⁱ Cfr. Brogi 1996a: 32-34. Robinson (1989: 5; 10) preferisce parlare di un Medioevo "restaurato", ma la sostanza di un'influenza diretta del Medioevo sul Barocco rimane indubitabile. Cfr. al riguardo Sazonova 1991: 222 segg.; nonostante l'approccio nazionalista spesso fuorviante e mistificatorio, anche Panc@enko riconosce questo dato di fatto (1973: 168; 193). Gli studi testuali di Hippisley (1994, nonché il commento di Simeon Polockij 1680) fanno definitivamente giustizia dell'interpretazione nazionalista di Polockij.
- ⁱ Cfr. Picchio 1988.
- ⁱ Cfr. Panc@enko 1984, soprattutto il III e il IV capitolo.
- ⁱ È questa l'immotivata tesi di Robinson (1989: 24).
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 27-28. Cfr. anche, pur con le limitazioni citate, Panc@enko 1973: 193 segg.
- ⁱ La tesi di una semplice commistione di elementi pagani e cristiani in Polockij presentata da Hippisley (1985: 8; 43; 63-64) è stata recentemente aggiornata e modificata dalla Sazonova grazie ad una più ampia conoscenza dello sviluppo cronologico dell'opera del monaco slavo (cfr. Sazonova 1991: 14; 25; 28; 45).
- ⁱ Sazonova 1991: 15; 39-40; 145. Cfr. anche Panc@enko 1973: 176, nonché Z@ivov-Uspenskij 1987: 71; 122-123.
- ⁱ Cfr. le acute osservazioni di O. Dol'skaja (1995: XVII). Cfr. inoltre Keldis@ 1983: 243-249; Brill 1980: 54.
- ⁱ Un aggiornato *status quaestionis* dello studio dell'emblematica è stato offerto da M.J. Giordano al recente *Symposium on Emblematics*, Newberry Library, Chicago, 15-16 Maggio, 1998.
- ⁱ Cfr. Hippisley 1983: 61. A. Hippisley si è dedicato a fondo al rapporto tra l'emblematica e la produzione di Polockij, un rapporto che le recenti scoperte sulle sue fonti omiletiche costringono a modificare ma non necessariamente a rifiutare (cfr. Hippisley 1994: in particolare 29-32).
- ⁱ Cfr. Hippisley 1971 e 1985. Sulla produzione del primo Polockij, cfr. Rolland 1992.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 16 segg.; 52; 145 segg.
- ⁱ Secondo la studioso russa, invero, anche le altre personificazioni non sarebbero altro che emblemi. Cfr. Sazonova 1991: 93 segg.
- ⁱ Istomin 1689: 68 segg.
- ⁱ Sintomatici a questo riguardo gli interventi di Russell e Desan al *Symposium on Emblematics* sopra citato.
- ⁱ Cfr. Praz 1946: 9.
- ⁱ Deleuze 1988.
- ⁱ 1990: 18.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 61-62.
- ⁱ Cfr. Alciato 1550: emblema 149 sulle fatiche di Ercole. La stessa definizione è in Picinelli 1653: 2v a proposito dell'impresa.
- ⁱ Tesaurus 1670: 694-695.
- ⁱ Tesaurus 1670: 694.
- ⁱ Tesaurus 1670: 266.
- ⁱ Sazonova 1991: 87; 93. Cfr. anche Hippisley 1985: 42. Naturalmente questa comunanza di genere non esclude differenze specifiche tra metafora, emblema, impresa ad esempio sulla base della loro arbitrarietà (cfr. Hippisley 171: 169).
- ⁱ Bartoli 1677: 5.
- ⁱ Giovinetti 1559: 9. Cfr. anche Alciato 1550: XIV. Sulla logica metaforica dell'impresa cfr. Pozzi 1985 soprattutto p. 352 segg.
- ⁱ Cfr. Picinelli 1653: 3r. Analogamente il cumulativo Emblemata 1976 non riporta figure storiche della contemporaneità. Sul tema cfr. Pozzi 1985: 353.
- ⁱ Cfr. Heinsius 1608: embl. 19.
- ⁱ Cfr. Praz 1946: 25 segg.
- ⁱ Cfr. La Perrière 1539: embl. 81.
- ⁱ Praz 1946: 29.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 74; 76.

- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 96.
- ⁱ Cfr. Tafte 1970: 256.
- ⁱ Cfr. Tufte 1970: passim e in particolare il cap. II su Catullo; Dubrow 1990: 27 segg. sulla tradizione inaugurata da Spenser (155
- ⁱ La Grancour 1673: 6. Pur essendo un epitalamio stuardiano, questo non rientra nell'analisi della Dubrow.
- ⁱ Cfr. Cardonnel 1662.
- ⁱ Cfr. Tufte 1970: 68-85; 118 segg. su Poupo; 159-193 su Spenser.
- ⁱ Cfr. Tufte 1970: 119.
- ⁱ Gent 1658.
- ⁱ Cfr. Hatcher 1645.
- ⁱ Cfr. quanto scrive *en passant* Heather Dubrow (1990: 15).
- ⁱ Cfr. Medvedev 1682.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1989: 68.
- ⁱ Sazonova 1991: 91.
- ⁱ Cfr. Marchese 1976: 18. Cfr. anche Raimondi 1963, in particolare p. 66-67.
- ⁱ Praz 1946: 158.
- ⁱ Devo qui ringraziare D. Russell e P. Daly i cui consigli mi sono stati estremamente utili.
- ⁱ Russell 1995: 248-249.
- ⁱ Russell 1995: 21.
- ⁱ Russell 1995: 249.
- ⁱ Cfr. Russell 1995: 18-20.
- ⁱ Bornitz 1669: embl. IV della Sylloge I.
- ⁱ Friedrich 1644: embl. VI.
- ⁱ Hohburg 1692: embl. XIV.
- ⁱ Veen 1660: 118-119; 4.
- ⁱ Daly 1979: 38; Daly 1980: 11.
- ⁱ Cfr. anche la discussione delle tesi di Schöne in Daly 1979: 52.
- ⁱ Cfr. Maksimovic@-Ambodik 1788. Si tratta della riproduzione della II edizione del testo in questione.
- ⁱ Cfr. Biblija Korenja.
- ⁱ Sakovic@ 1983: 75-76.
- ⁱ Tesauro 1670: 59-60.
- ⁱ Tesauro 1670: 60.
- ⁱ Tesauro 1670: 60.
- ⁱ Tesauro 1670: 517.
- ⁱ Tesauro 1670: 520-521.
- ⁱ Cfr. Praz 1946: 19.
- ⁱ Picinelli 1653: 2r.
- ⁱ Lubac 1972: 2. partie, II v., 70.
- ⁱ Cfr. Hippiisley 1983: 53-54.
- ⁱ Salmeron 1602-1604: II, 145.
- ⁱ Polockij: 360r-360v.
- ⁱ Panc@enko 1973: 184.
- ⁱ Hippiisley 1994.
- ⁱ Cfr. Haljatovs'kyi 1659. Il testo dell'omelia citata da Panc@enko (1973: 183), non si trova nella recente antologia di questa edizione. Sull'influenza di Haljatovs'kyi su Polockij cfr. Eleonskaja 1989: 170; Eleonskaja 1990: 36-37; 102-103.
- ⁱ Panc@enko 1973: 178.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 150; Robinson 1981: 80. Grebenjuk 1988: 196.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 55-60.
- ⁱ Virs@i 1935: 268.
- ⁱ Cfr. Brogi 1996b: 236.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 26.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 86. La tesi della Sazonova che postula una continuità bizantino-russa è solo apparentemente in contrasto con la tesi che la Brogi riprende da Uspenskij di una discontinuità cultura russa antica-cultura barocca su questo particolare argomento (cfr. Brogi 1996b: 236). Inaccettabile da parte dei rappresentanti della tradizione non è il contenuto della metafora, quanto piuttosto la stessa riduzione metaforica, così diversa dall'analogia medievale.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 56-57.
- ⁱ Sazonova 1993: 147.
- ⁱ Cfr., oltre al citato Panc@enko 1973; Sazonova 1991: 169; 195; Brogi 1996b: 238.
- ⁱ Cfr. Hippiisley 1985: 87-88.
- ⁱ Brogi 1996b: 238. Cfr. Sazonova 1991: 192.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 48-49.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 161.

- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 128.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 153.
- ⁱ Sazonova 1991: 131 segg.; 122.
- ⁱ Sazonova 1991: 143 segg.; cfr. anche Grebenjuk 1988: 192-193.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 98.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1991: 92.
- ⁱ Cfr. il testo in Btailovskij 1912: 470.
- ⁱ Cfr. Brailovskij 1902: XXXI-XXXVII, e tutta la II parte.
- ⁱ Sazonova 1991: 45.
- ⁱ Brailovskij 1902: 259.
- ⁱ Cfr. Z@ivov-Uspenskij 1987: 49-50.
- ⁱ Literaturnye panegiriki 1983: 186.
- ⁱ Literaturnye panegiriki 1983: 139.
- ⁱ Literaturnye panegiriki 1983: 285.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1989.
- ⁱ Literaturnye panegiriki 1983: 77.
- ⁱ Cfr. il testo dell'orazione dedicatoria a Sof'ja in Brailovskij 1902: 471-472.
- ⁱ Cfr. Averincev 1977: cap. II e IV.
- ⁱ Cfr. Sazonova 1989: 50-55.
- ⁱ I brani di queste prediche, l'ultima delle quali è del 1707, sono riportati da S@ljapkin 1891: 393.

V Capitolo

Z@ivago-Amleto-Cristo ovvero La figura e la quotidianità.

Amleto

S'è chetato il mormorio. Sono entrato sul palco.
Appoggiato allo stipite della porta,
Cerco di cogliere nell'eco lontana
Ciò che accadrà nella mia vita.

L'oscurità della notte è puntata su di me
Con mille binocoli in asse.
Se solo puoi, Abbà Padre,
Allontana da me questo calice.

Amo il tuo ostinato disegno
E d'accordo reciterò questo ruolo.
Ma ora va in scena un altro dramma,
E, questa volta, dispensami.

Ma ben ponderato è l'ordine delle azioni,
E inevitabile la fine del cammino.
Sono solo, tutto affonda nel fariseismo.
Vivere una vita non è come attraversare un campo⁴⁵².

Amleto è la prima delle venticinque poesie che costituiscono la "XVII parte" del *Dottor Z@ivago*. La precisazione non è superflua e diversi critici sono stati costretti ad appuntare l'attenzione dei lettori su questo semplice ma significativo fatto testuale⁴⁵³: il romanzo di Boris Leonidovic@ Pasternak è costituito di 17 "parti", di cui le prime 16 in prosa e solo l'ultima, intitolata *Poesie di Jurij Z@ivago*, in poesia. Di conseguenza è fuorviante la soluzione adottata nella traduzione italiana e in quella inglese del romanzo, che appare concluso con la XVI "parte" e riporta, come una sorta di appendice non numerata, le *Poesie di Jurij Z@ivago* (l'edizione feltrinelliana in italiano scrive addirittura la parola "Fine" a conclusione della XVI parte)⁴⁵⁴. Le edizioni in lingua russa, invece, a cominciare da quella edita da Feltrinelli nel 1958, sono concordi nell'attribuire a questa sezione in poesia la funzione e la dignità di parte integrante del romanzo, recuperando dunque la piena unità di quest'ultimo.

Tale profonda unità, che S@alamov sottolineava in una lettera a Pasternak già nel 1956 ("Le poesie in appendice sono assai bene intrecciate nel tessuto del romanzo. Mi ha interessato il modo di "connetterle" al romanzo"⁴⁵⁵), è confermata da tre osservazioni convergenti. Anzitutto, Pasternak stesso ebbe a sottolineare ai suoi corrispondenti l'importanza della connessione tra la sezione in prosa e la sezione in poesia del romanzo. Annunciando nel 1954 alla cugina Ol'ga Frejdenberg la pubblicazione di dieci *Poesie dal romanzo in prosa "Jurij Z@ivago"* sulla rivista "Znamja" - tutto ciò che del romanzo venne pubblicato in Russia fino al 1988 -, così scriveva infatti Boris Pasternak: "L'essenziale, naturalmente, non è in esse, ma nella prosa, nel cui "sistema" esse ruotano e a cui esse tendono"⁴⁵⁶. Nel quadro della generale "autosvalutazione" della propria opera poetica che caratterizza la concezione postbellica di Pasternak⁴⁵⁷, è

chiaro qui il riferimento ad un unico sistema attorno a cui sono costruite la parte in prosa e quella in versi.

In secondo luogo, cosa assai più importante, la composizione delle *Poesie di Jurij Z@ivago* avvenne in tre cicli contemporaneamente alla scrittura del romanzo (1945-1955): 10 poesie vennero composte nel biennio 1946-1947, 6 nel novembre-dicembre 1949, mentre altre 9 risalgono alla seconda metà del 1953⁴⁵⁸. In particolare, la prima versione dell'*Amleto* pasternakiano composta di due sole strofe, è del febbraio 1946⁴⁵⁹, quando cioè il romanzo era appena agli inizi. Ciò testimonia una vera e propria unitarietà delle due parti: mentre scriveva le vicende vissute dal medico e poeta Jurij Z@ivago tra il 1903 e il 1929, Pasternak abbozzava le sue (di Z@ivago) poesie, le riscriveva, le raccoglieva in una collezione scartando quelle meno riuscite, proprio come Pasternak-poeta faceva con la sua opera originale⁴⁶⁰.

In terzo luogo, e questo è ciò che più ci interessa, la connessione trova molteplici conferme nel testo. Com'è stato più volte osservato dai commentatori, non solo i tre grandi temi della natura, dell'amore e del significato della vita occupano una posizione centrale in entrambe le sezioni⁴⁶¹, ma rinvii puntuali tra le due sono numerosi, densi e fonte di inattesi livelli di significato. Ben due poesie di Z@ivago, ad esempio, sono dedicate a Maria Maddalena: ora, in una versione precedente del romanzo, di cui si è conservata solo una parte, queste poesie erano annunciate dallo stesso Z@ivago come prosecuzione delle importanti lezioni di storiografia di Sima Tunceva (parte XIII, capitolo 18⁴⁶²); cancellata nella versione definitiva, l'allusione a Maddalena e alla liturgia a lei relativa rimane appunto nelle parole di Sima nell'importante diciassettesimo capitolo della parte XIII. L'*Amleto* di Z@ivago, dal canto suo, viene menzionato inaspettatamente nell'undicesimo capitolo della XV parte, quale possibile unico esempio di un ciclo di "poesie urbane" che, stando al narratore, non si sarebbe conservato. Il distico "La candela brillava sulla tavola,/ la candela brillava" che ritorna come un *refrain* nella poesia *Notte invernale*, ha una significativa eco nella candela che, nella parte in prosa, segna l'intersecarsi dei destini dei quattro protagonisti: la candela cioè, che, notata da Z@ivago mentre diciottenne si reca con Tonja ad un ricevimento natalizio brilla in effetti nella stanza in cui Lara siede accanto al suo primo marito Pas@a Antipov. Si tratta anzi, a ben vedere, della stessa candela: essa viene ricordata infatti con lo stesso distico in quello stesso capitolo 10 della III parte e, molto più avanti, nel capitolo 14 della parte XV. Se dal punto di vista interno al romanzo questo significa che il primo e l'ultimo incrociarsi di Jurij e Lara avvengono alla luce di quella candela, dal punto di vista compositivo ciò indica che la poesia scritta nel 1946 entra funzionalmente in una parte in prosa scritta e rielaborata tra il 1953 e il 1955. Uno studio testuale attento alla "storia di Z@ivago-poeta" potrebbe facilmente moltiplicare gli esempi di questo tipo, come dimostra il commento della recente edizione russa delle *Opere scelte*.

Tra gli altri, particolarmente suggestivo e importante è il filone pasquale-resurrezionistico che le due sezioni sviluppano in modo originale e complementare. È questo, probabilmente, il più ricco dei "motivi cristiani" del *Dottor Z@ivago*, i quali sono stati notati assai per tempo, addirittura a partire dalla lettera con cui, nel settembre 1956, il comitato editoriale del "Novyj mir" rifiutò la pubblicazione del romanzo⁴⁶³. Quanto alle valutazioni propriamente critiche, assai prima che Per Arne Bodin dedicasse la

sua tesi tuttora preziosa alle "poesie cristiane" di Z@ivago, Dmitrij Obolensky aveva sottolineato come "i temi della morte e della resurrezione ricorrono nella maggior parte dei poemi religiosi del ciclo di Z@ivago. [...] I poemi religiosi nel *Dottor Z@ivago* si distinguono per il modo in cui trattano la morte e la resurrezione, per la loro prossimità alla narrazione dei Vangeli e per la loro connessione con la liturgia della Chiesa Ortodossa. La Morte e la Resurrezione - prosegue il critico inglese - sono contrapposte in questi poemi non metafisicamente, bensì liturgicamente: l'abisso ontologico che le separa è visto nei termini della sequenza temporale liturgica: l'intervallo cioè tra la notte del Venerdì Santo, durante la quale la Chiesa prende parte al seppellimento rituale di Cristo, e la notte di Pasqua"⁴⁶⁴. Ora, se non è difficile notare la vitalità di questo filone pasquale nei poemi *Amleto*, *Nella Settimana Santa*, *Miracolo*, *Giorni cattivi*, *Maddalena I* e *Maddalena II*, *L'orto dei Getsemani*⁴⁶⁵, un'attenta lettura rivela la presenza di innumerevoli accenni pasquali anche nella parte in prosa. Alcuni di questi, soprattutto quelli che alludono alla ricca liturgia pasquale ortodossa, sono spesso nascosti e richiedono al lettore una competenza non usuale; è tuttavia necessario risolvere tali accenni, giacché Pasternak non si perita di costruire la *fabula* del suo romanzo sul calendario liturgico piuttosto che su quello secolare. Nel capitolo finale della IX parte, ad esempio, il verso dell'usignolo viene paragonato senza troppe spiegazioni al *kontakion* quaresimale di Andrea di Creta, mentre i primi capitoli della parte successiva giocano interamente sulla scansione temporale della Settimana di Passione (cioè della Settimana Santa).

Un importante esempio del legame prosa-poesia che ci mostra contemporaneamente la cooperazione richiesta da Pasternak al suo lettore nonché il particolare tono religioso del romanzo è il riferimento ai "tre giorni di Cristo nel sepolcro" nel 15 capitolo della parte VI. Jurij Z@ivago, narra Pasternak, si è ammalato di tifo come tanti altri moscoviti; in un accesso di febbre tifoidea egli sogna di scrivere finalmente "con passione e inusuale facilità ciò che da sempre avrebbe voluto e da tempo avrebbe dovuto scrivere [...] Egli non scrive un poema sulla resurrezione, né sulla deposizione nella tomba, bensì sui giorni trascorsi tra l'una e l'altra. Scrive il poema *Smarrimento*. Sempre egli aveva voluto scrivere come nel corso di tre giorni una bufera di nera terra verminosa aveva assediato, assaltato l'immortale incarnazione dell'amore"⁴⁶⁶, gettandosi su di essa con i suoi massi e le sue zolle, preciso a come le onde della risacca marina sopraggiungono di slancio e seppelliscono la riva. Come per tre giorni la nera bufera di terra infuria, avanza e poi si ritira. E due versi rimati lo perseguitavano:

Lieti di sfiorare

e

Ci si deve destare.

L'inferno, la disgregazione, la decomposizione e la morte sono lieti di sfiorarlo e tuttavia, insieme ad essi, è lieta di sfiorarlo la primavera, Maddalena e la vita. E ci si deve destare. Ci si deve destare e alzare. Si deve risorgere"⁴⁶⁷.

L'accento di Pasternak si ferma qui. Il poema *Smarrimento* non si trova tra le poesie di Z@ivago e dunque spetta al lettore seguire le tracce della parte in prosa in quella poetica, come fece, addirittura nel 1954, Varlam S@alamov, lettore d'eccezione dei primissimi dattiloscritti pasternakiani, il quale commentava appunto: "(Cap. 15) - I temi de *L'orto dei Getsemani* e la decisione: "Bisogna risuscitare"⁴⁶⁸. Spetta al lettore interpretare

alla luce del sogno di Z@ivago il desiderio di unione col Maestro che anima la Maddalena della prima poesia a lei dedicata: quel desiderio che Sima Tunceva legge come simbolo dell'“intimità tra Dio e la donna”⁴⁶⁹ e che erroneamente Brodskij, concentrato solo sulla poesia, interpretò in senso fisico e tacciò di eresia⁴⁷⁰. Ma il sogno di Z@ivago è alla base altresì dei “tre giorni” cui allude *Maddalena II* e del “terribile intervallo” in cui la donna “cresce fino alla Resurrezione”. Ancora più denso è il riferimento sotteso alla quarta strofa della poesia *Nella Settimana Santa*: “E dal Giovedì Santo/ Fino a tutto il Sabato Santo/ L'acqua trivella le sponde/ E inanella mulini d'acqua”⁴⁷¹. Dove il testo russo aggiunge alla corrispondenza dei tre giorni dal Giovedì al Sabato Santo e dell'immagine dell'acqua che si rovescia sulla riva, l'analogia fonica tra *burja* (la “bufera” di terra) e la forma verbale *buravit* (“trivella”).

Com'è facilmente intuibile l'esplicito riferimento di Z@ivago al *descensus ad inferos* ha suscitato interessanti paragoni con il viaggio dantesco, un paragone avvalorato anche dal documentato interesse di Pasternak per la traduzione russa della *Divina commedia* con la quale M.L. Lozinskij vinse il premio Stalin nel 1949⁴⁷². Se difficilmente valutabile è l'interpretazione junghiana che i Rowlands offrono del duplice viaggio di Dante e Z@ivago⁴⁷³, assai appropriata appare la lettura filologica che presentano Griffiths e Rabinowitz, i quali individuano nel romanzo il convergere delle tradizioni epiche nazionale e cristiana. Dietro il *Dottor Z@ivago*, è la loro tesi, sta l'epica dantesca, come testimoniano diverse analogie testuali e concettuali, tra cui appunto la descrizione del medesimo “rito di passaggio” ultraterreno⁴⁷⁴.

La prolungata analisi del rapporto prosa-poesia ci ha inevitabilmente condotti nel vivo della dibattuta questione della religiosità che anima il *Dottor Z@ivago* e in particolare proprio la sua XVII parte⁴⁷⁵. Nella sua informatissima biografia di Pasternak, Lazar Fleishman attribuisce proprio agli anni post-bellici l'avvicinamento del poeta alla fede cristiana, come indicherebbe il confronto tra le due versioni di Amleto composte all'inizio e alla fine del 1946: solo nell'ultima, definitiva edizione compare infatti il parallelo, di cui ci occuperemo ampiamente, tra Amleto e Cristo⁴⁷⁶. Per la verità, la grande enfasi posta sull'ebraicità di Pasternak, sembra impedire a Fleishman un'appropriata valutazione del suo avvicinamento alla chiesa ortodossa: non solo egli passa sotto silenzio l'importante lettera a Jacqueline de Proyart in cui Pasternak stesso racconta del suo battesimo⁴⁷⁷ preferendo invece la notizia contraria di Galina Nejkauz (Neuhaus); non solo egli scrive che “non si dovrebbe esagerare l'adesione di Pasternak alla Chiesa Ortodossa Russa”, nonostante sia in effetti costretto a riconoscere che egli, a partire dall'inverno 1946/47 “assistette con frequenza alla messa (soprattutto ai servizi funebri) nelle chiese ortodosse russe a Mosca e Peredelkino”⁴⁷⁸; non solo evita di accennare all'importante lettera programmatica dell'ottobre 1946 ad Olga Frejdenberg, dove il futuro *Dottor Z@ivago* viene definito in anticipo “espressione delle mie vedute sull'arte, sul Vangelo, sulla vita dell'uomo nella storia e su molto altro”⁴⁷⁹; ma soprattutto deterministica e ideologica pare la doppia conclusione secondo cui “l'unica via d'uscita *pratica* dalla situazione che si era sviluppata a partire dal 1946 consisteva nel cristianesimo” e “nel suo improvviso volgersi ai Vangeli e ai riti della chiesa ortodossa possiamo individuare l'inclinazione perenne di Pasternak all'opposizione o, meglio, all'opposizione legale”⁴⁸⁰.

Completamente diverso è il quadro offerto da Bodin nell'introduzione al suo studio sulle poesie religiose di Z@ivago: la ricognizione *de visu* della scarna biblioteca posseduta da Pasternak a Peredelkino ha permesso infatti al ricercatore svedese di accertare l'importante presenza di una Bibbia *in folio* e di un Nuovo Testamento *in quarto* pieni di significative sottolineature, di una guida alla Settimana Santa, nonché di una ventina di pagine gualcite dall'uso in cui il poeta aveva ricopiato brani di testi liturgici, alcuni dei quali entreranno poi nel *Dottor Z@ivago*. Piuttosto che rappresentare una sorta di esteriore rivestimento della sua opposizione "politica" l'adesione di Pasternak al cristianesimo rappresentò, stando a Bodin, l'evoluzione di tendenze ideologico-estetiche che possono essere rintracciate nei suoi testi precedenti. Di ciò fanno fede il paragone Cristo-S@midt nel *Luogotenente S@midt* del 1926, come pure le acute osservazioni contenute nell'autobiografia *Il salvacondotto* (1929-1931): grazie all'incontro con l'Italia, vi scrive Pasternak, "capii che, per esempio, la Bibbia non è tanto un libro con un testo invariabile, quanto piuttosto il quaderno d'appunti dell'umanità, e che tale è tutto ciò che è eterno. Che esso è vitale non quand'è vincolante, ma quando è suscettibile di tutti gli accostamenti che in esso colgono i secoli a venire. Capii che la storia della cultura è una catena di equazioni in immagini, le quali accoppiano il termine di volta in volta incognito con il termine noto, e che inoltre questo termine noto, costante per tutta la serie è la leggenda posta a fondamento della tradizione, mentre l'incognita ogni volta nuova è il momento attuale della cultura"⁴⁸¹.

Questa teoria, che echeggia singolarmente la tesi patristica "la Bibbia cresce con chi la legge"⁴⁸² e rivela altresì una concezione della Bibbia - e della Bibbia cristiana, come mostrano gli esempi riportati da Pasternak in quella stessa pagina - quale "Grande Codice russo" non meno che occidentale⁴⁸³, verrà messa in pratica, stando a E.W. Clowes, proprio nel *Dottor Z@ivago*⁴⁸⁴. Ma soprattutto tale teoria è, appunto, una teoria, un'elaborazione intellettuale; ciò che è importante qui non è il grado di adesione personale del "fedele" Pasternak alla religione cristiana, quanto piuttosto - come riconosce in definitiva lo stesso Fleishman - il suo uso consapevole delle categorie di pensiero cristiane, soprattutto di quelle storiche. È la teologia della storia cristiana il quadro generale a cui dobbiamo aspettarci di riferire l'intero romanzo di Pasternak e in particolare la poesia *Amleto* che abbiamo scelto quale esempio.

Veniamo con ciò alla figura di Amleto nell'interpretazione pasternakiana. L'incontro decisivo tra il poeta russo e la tragedia di Shakespeare avvenne all'inizio del cupo 1939, quando il regista Vsevolod Mejerchol'd gli commissionò una nuova traduzione per portarla sulle scene del Teatro d'Arte Moscovita (MChaT). Questa traduzione, che Pasternak concluse entro la fine di quello stesso anno, non fu peraltro mai rappresentata al MChaT: nel corso del 1939, infatti, Mejerchol'd venne arrestato con la moglie, torturato e ucciso, né i successivi tentativi di Nemirovic@-Danc@enko ebbero miglior fortuna⁴⁸⁵. Questo non impedì a Pasternak di continuare a rielaborare la traduzione, di lasciarne dodici differenti versioni, non gli impedì di introdurre significativi elementi autobiografici, di fondare su questo lavoro la sua teoria della traduzione e, soprattutto, di misurarsi, attraverso di essa, con un'intera tradizione di amletismo occidentale e russo. Collocandosi originariamente nella linea rappresentata da Turgenev e Blok⁴⁸⁶, Pasternak rifiutò l'usuale interpretazione di Amleto come tragico eroe dell'assenza di volontà.

“Per antica convinzione della critica, - egli scriveva nel 1946 nelle sue *Note alle traduzioni da Shakespeare* - "Amleto" è una tragedia della volontà. Questa definizione è corretta. Tuttavia in che senso dobbiamo interpretarla? La mancanza di volontà era sconosciuta al tempo di Shakespeare. [...] Nell'insieme delle caratteristiche di cui l'autore dotò il personaggio non c'è spazio per la debolezza, anzi esse la escludono decisamente. Al contrario, piuttosto, allo spettatore è dato di giudicare la grandezza del sacrificio di Amleto. [...] Dal momento dell'apparizione del fantasma, Amleto rinuncia a se stesso per "compiere la volontà di colui che lo ha mandato". "Amleto" non è un dramma della mancanza di carattere, ma del dovere e dell'abnegazione. [...] Per volere del caso Amleto viene scelto per giudicare il suo tempo e per servire quello più distante. "Amleto" è il dramma di un alto destino, di una missione assegnata, di una designazione affidata”.

E a proposito del monologo "Essere o non essere", esso, prosegue Pasternak “è simile all'improvvisa e intermittente prova dell'organo prima dell'inizio del requiem. Sono le strofe più trepidanti e terribili mai scritte sulla tristezza dell'incertezza alla soglia della morte, strofe che, per forza di sentimento, si innalzano fino all'amara nota dei Getsemani”⁴⁸⁷. Questa pagina, che in modo più o meno completo riportano tutti i critici che si sono occupati dell'*Amleto* pasternakiano⁴⁸⁸, è assai importante. In particolare essa mostra già nel 1946 quella fusione tra Amleto e Cristo che ritroveremo nella poesia che stiamo analizzando e che può dunque essere considerata una costante del pensiero del poeta. Si tratta, per scendere nel dettaglio, di "una fusione per citazioni": per spiegare come egli intenda il personaggio shakespeariano, Pasternak adatta infatti ad Amleto le parole che si riferiscono alla missione di Cristo (il "compiere la volontà di colui che lo ha mandato"). Ne risulta che il rapporto "fantasma-del-padre/Amleto" viene direttamente spiegato mediante il rapporto "Dio-Padre/Cristo". Non solo: di questa identificazione viene sottolineato, alla fine dell' analogia, l'elemento "sacrificale" simboleggiato nell'Orto dei Getsemani. E se *Amleto* con la cosiddetta "preghiera del calice" pronunciata da Gesù Cristo nei Getsemani apre la serie delle *Poesie di Jurij Z@ivago*, *L'orto dei Getsemani*, con la medesima invocazione a Dio Padre, chiude invece la serie, realizzando un movimento circolare raffinato e denso di significato. Come ha scritto Vittorio Strada “Pasternak può così amletizzare Cristo o cristizzare Amleto, proiettando su questa "doppia mitostruttura" la figura di Jurij Z@ivago”⁴⁸⁹.

In un senso più ampio, d'altro canto, l'Amleto di Pasternak è stato considerato nient'altro che un'ennesima incarnazione del suo "personaggio ricettivo", o, com'è stato spesso chiamato, del "metonimous hero"⁴⁹⁰. Inserendosi di nuovo con grande originalità in una tradizione che qualcuno ha fatto risalire all'Enea virgiliano e all'"uomo superfluo" della narrativa russa ottocentesca⁴⁹¹, Pasternak avrebbe costruito tutti i suoi personaggi in accordo con la poetica dell'arte come ricezione, dell'arte cioè "come spugna e non come fontana"⁴⁹². In polemica con il "romanticismo" di Majakovskij fondato sulla poetica della metafora, in cui l'intero universo è ricondotto per analogia o per opposizione all'*io* del poeta, Pasternak avrebbe coltivato una poetica della metonimia, dove l'*io* si dissolve nella natura, in una "vita" sopraindividuale. All'enfasi majakovskiana sull'*io* lirico del poeta, Pasternak opporrebbe pertanto un'eclissi del personaggio, una riscoperta della positività ricettiva (o passiva, se il termine non fosse caricato di un'accezione negativa) dei suoi "eroi".

Il condizionale che abbiamo utilizzato riflette la situazione della critica, non unanime rispetto a tale questione. K. Pomorska, ad esempio, pur non negando un legame tra Z@enja Ljuvers,

Spektorskij e Z@ivago, nota come nell'ultimo romanzo i protagonisti divengano una realtà più palpabile, si confrontino con altri personaggi, perdano insomma quelle caratteristiche di autosufficienza e di fusione col paesaggio che erano tipiche della precedente prosa pasternakiana⁴⁹³. P.A. Bodin ritiene che il superamento della "passività" sia una costante di tutte le poesie religiose di Z@ivago⁴⁹⁴, mentre Arnold vede nel protagonista maschile del romanzo il passivo antieroe della tradizione russa (non sovietica)⁴⁹⁵.

Ora, quale che sia il rapporto con i precedenti personaggi dello stesso Pasternak, è indubitabile l'accostamento di Z@ivago con Cristo, la ripresa di una tradizione di "passività vittoriosa", come viene definita in un'altra delle poesie della XVII parte del romanzo, *Alba*: "Io sono vinto da tutti loro/ E solo in ciò è la mia vittoria"⁴⁹⁶. Il personaggio ricettivo pasternakiano, dotato nel *Dottor Z@ivago* di una dimensione cristica sacrificale, tende - come Cristo stesso - all'annullamento, allo svuotamento "kenotico", ciò che ha condotto a non poche incomprensioni da parte della critica⁴⁹⁷.

Tenendo conto degli elementi fin qui presentati, elementi del contesto di riferimento intellettuale del romanzo pasternakiano, possiamo ora occuparci direttamente della poesia *Amleto*. La domanda cruciale che tutti i critici si pongono riguarda l'*io* della poesia: chi è che ci parla da queste righe piene e ricche, così emblematiche della maniera postbellica di Pasternak?

Il titolo suggerisce il personaggio di Amleto come primo *io* poetante⁴⁹⁸. E tuttavia già le prime righe sembrano correggere la nostra mira: più che di Amleto si tratta qui dell'attore che recita la parte di Amleto e che entra in scena dopo che si è chetato il mormorio della sala. La perfetta conoscenza dell'*Amleto* shakespeariano da parte di Pasternak obbliga però ad un'ulteriore precisazione: Amleto - ha notato Arnold già nel 1971 - non entra in scena all'inizio del I Atto, quando cioè il brusio degli spettatori in attesa s'è appena acquietato. La poesia sembra piuttosto alludere, secondo il critico, alla Scena III del I Atto, allorché il fantasma è apparso e Amleto è rimasto sul palcoscenico in preda alla solitudine e all'amarezza. Com'è evidente, veniamo qui in contatto fin da subito con la logica che è sottesa all'intera poesia, la logica cioè dell'*et...et*, diametralmente opposta all'usuale logica referenziale dell'*aut...aut*. Il mormorio, è la deduzione di Arnold, non può essere *solo* quello della sala⁴⁹⁹: Esso è contemporaneamente quello della sala e qualche altro mormorio.

Nei loro commenti alle poesie di Z@ivago, D. Davie e W.O. Clough hanno creduto necessario interpretare questo passo alla luce del capitolo 11 della XV parte, là dove, come abbiamo già ricordato, la poesia *Amleto* viene indicata quale possibile esempio di poesia urbana⁵⁰⁰. Dopo la morte di Z@ivago, come riporta il narratore, si trovò tra le sue carte questa annotazione:

"Nell'anno 1922, quando tornai a Mosca, la trovai deserta, semidistrutta. [...] Ma anche così essa rimane una grande città moderna, l'unica ispiratrice di una nuova arte davvero moderna. [...] La lingua viva, la lingua che viene creandosi organicamente e che risponde naturalmente allo spirito del tempo presente è la lingua dell'urbanesimo. [...] La strada che rumoreggia di continuo, giorno e notte di là dal muro è legata all'anima contemporanea così strettamente come l'inizio dell'*ouverture* è legato al sipario del teatro pieno di ombra e di mistero, ancora abbassato eppure già incandescente per le luci della ribalta. La città che senza posa e senza mai tacere si agita e brontola dietro alle porte e alle finestre è un'introduzione inconcepibilmente immensa alla vita di ognuno di noi. È proprio in questo modo che vorrei scrivere della città". Nel quaderno di poesie

che si è conservato non ci sono queste poesie. Forse la poesia "Amleto" appartiene a questa categoria?"⁵⁰¹.

Grazie alle metafore tratte dal mondo dello spettacolo, il brano, a parere di Davie, istituisce una nuova analogia: il rapporto poeta/città-oltre-il-muro viene infatti equiparato a quello attore/pubblico-in-sala; questo attore, a sua volta, è lo stesso della poesia *Amleto*, che non caso viene ricordata in un contesto del tutto inatteso. Di conseguenza gli echi del verso 3 di questa poesia sono ad un tempo quelli degli spettatori dietro il sipario e quelli dei concittadini del poeta al di là della del muro. Ecco dunque, per inferenza, il terzo soggetto della poesia, un soggetto suggerito dallo stesso Pasternak nella parte in prosa: il poeta. Diversi critici, primo fra tutti Nilsson, hanno addirittura indicato nel poeta il principale *io* di *Amleto*, "poema sulla chiamata del poeta", e hanno indicato nella "vita" il suo compito ineludibile ("vivere una vita non è come attraversare un campo")⁵⁰². Gli ultimi versi della prima strofa modificano di nuovo il soggetto. Colui che sembra leggere nel futuro è difficilmente un attore: Bodin propende per un "profeta" (che poi si rivelerà essere Cristo), Strada per un "veggente"⁵⁰³.

La seconda strofa riapre con una scena teatrale, quella evocata dai "mille binocoli": l'*io* poetante, di conseguenza, ritorna ad essere l'attore. Con l'ultimo distico, inaspettatamente - l'avverbio è usato praticamente da tutti i critici - il soggetto si sposta sulla figura di Cristo nell'Orto dei Getsemani. In verità, se il paragone poteva giungere inatteso al lettore ignaro dell'evoluzione spirituale-estetica di Pasternak, esso non può davvero sorprenderci, ora che conosciamo meglio i suoi ultimi 15 anni di vita. Un esempio assai emblematico della sorpresa a cospetto della mutata maniera pasternakiana è quello di S@alamov, l'autore dei *Racconti di Kolyma*, che, a partire dal 1952, intrattenne un'interessantissima corrispondenza con il poeta. La prima reazione di S@alamov alle poesie di argomento evangelico, nel 1954, fu di grande meraviglia: "Pasternak - egli commentò nelle note preparate da lui stesso per un'insperata pubblicazione - mi era sempre parso un uomo non religioso. Il fatto che trattasse soggetti evangelici mi stupì, cosa che gli dissi apertamente in una lettera". Una lettera a cui Pasternak rispose rivendicando il *Dottor Z@ivago* come "traduzione moderna dell'organica percezione del mondo celebrata dal tema evangelico" e, soprattutto, inviando una copia dell'ormai concluso manoscritto del romanzo. Nella lunga e commovente replica dell'ex-galeotto della Kolyma, troviamo il pieno riconoscimento dell'impossibilità di "sfuggire" al confronto col cristianesimo: "Come può qualsiasi uomo istruito sfuggire alle questioni del cristianesimo? E come si può scrivere un romanzo sul passato senza chiarire il proprio rapporto con Cristo?"⁵⁰⁴.

D'altronde, già la pubblicazione integrale delle *Note alle traduzioni da Shakespeare*, con la loro lettura critica di Amleto, dovrebbero prepararci ad un paragone con Cristo. Amleto eroe della missione sacrificale e dell'abnegazione, Amleto inviato dal fantasma del padre, Amleto chiamato a giudicare il suo tempo: tutte queste caratteristiche, suggerite dalle indicazioni stesse dell'autore, permettono di vedere in filigrana la figura di Cristo.

La III strofa della poesia sembra continuare la preghiera di Cristo nell'Orto dei Getsemani: "l'ostinato disegno" è quello che Dio Padre ha preparato per il Figlio, il quale "d'accordo, reciterà il suo ruolo". È evidente d'altronde che, grazie alla metafora tratta dal mondo dello spettacolo, e ampliata dal terzo verso ("Ma ora va

in scena un altro dramma”), l'autore insiste una volta di più sulla molteplicità di sensi: colui che recita il suo ruolo, e che chiede infine di essere dispensato è l'attore che non vuole recitare, è Amleto che si rivolge al fantasma del padre, è Cristo che si rivolge, con la preghiera del calice, a Dio Padre (Bodin nota che il verbo *uvolit'*, "dispensare", può avere altresì il significato di "licenziare" in connessione con la condizione dell'attore quale "dipendente assunto"⁵⁰⁵).

L'ultima strofa, come spesso avviene nella poesia di Pasternak, è aperta da un *no*, "ma", un'avversativa che sembra introdurre una forza in effettivo contrasto con la volontà dell'*io* poetante: si tratta di quell'"ordine delle azioni [...] ben ponderato" o "prestabilito", nonché di quell'"inevitabile fine del cammino" che ha fatto parlare di determinismo storico, di marxismo apocalittico⁵⁰⁶ e di escatologia terrena⁵⁰⁷ di Pasternak. Alla luce del terzo verso, tuttavia, l'opposizione sembra più apparente che reale. "Sono solo, tutto affonda nel fariseismo", recita questa riga, e la poesia si appoggia nuovamente ad un primo livello di ambito neotestamentario, ad una semantica, almeno in prima battuta, critica. Ora, il dramma di Cristo - e dell'Amleto pasternakiano - è proprio quello di una volontà che chiede di essere dispensata dal calice della Passione, e che tuttavia non rifiuta, anzi "ama" l'ostinato disegno preparato dal Padre. Non si tratta qui di determinismo storico, bensì di un ordine delle azioni stabilito da una volontà superiore che l'ha "ben ponderato" e che lo propone alla libertà dell'*io* come "inevitabile"; si tratta di una prova che l'attore, Amleto, Cristo, il poeta Z@ivago e Pasternak stesso devono affrontare nella solitudine, mentre intorno infuria il conformismo farisaico. L'ultimo verso riassume mediante un proverbio popolare perfettamente inserito nella pentapodia trocaica della poesia la dialettica disegno divino/libertà personale: "Vivere una vita non è come attraversare un campo". Come abbiamo già ricordato seguendo il commento di Nilsson, questa dialettica si allarga ad abbracciare l'autore fittizio delle *Poesie*, cioè il medico-poeta Jurij Z@ivago, nonché l'autore reale, Boris Pasternak.

L'alternanza di soggetti, il loro continuo avvicinarsi è forse la caratteristica più eclatante della poesia *Amleto*. Tutti i critici hanno notato questa peculiare polifonia, evidenziando almeno alcuni di questi soggetti: Amleto-Cristo (Katkov, Piskunov), Z@ivago-Cristo (Williams), attore-Amleto-Cristo (France), poeta-Amleto-Cristo (Nilsson), Amleto-Cristo-Z@ivago (Obolenskij, Aucouturier, Rudova, Strada), attore-Amleto-Cristo-Z@ivago (Szabo), poeta-Cristo-attore-Amleto (Bodin, Pomorska, Glazov), lettore-Amleto-Cristo-Z@ivago (Arnold), attore-Amleto-Cristo-poeta-lettore (Davie, Børtnes). Al di là delle differenze, ciò che ci interessa è il meccanismo che permette a Pasternak questa costruzione. Scrive Bodin a proposito della III strofa: "Il poema descrive così ad un tempo l'attore che supplica di non essere costretto a rappresentare un nuovo dramma e Cristo che chiede a Suo Padre di non essere costretto a morire sulla croce"⁵⁰⁸. E Davie, riecheggiando in sostanza un'osservazione avanzata da Müller nel 1963⁵⁰⁹, scrive a proposito della coppia protagonista: "Io ritengo che in un'opera di questo genere così come Maria Maddalena può essere effettivamente Maria Maddalena e tuttavia può essere anche Lara nonché altre donne, così Gesù può essere davvero e pienamente Gesù e tuttavia anche Z@ivago e pure altri uomini oltre a Z@ivago"⁵¹⁰.

La questione si fa qui decisamente interessante. Partiamo dall'affermazione di L. Rudova, secondo cui "the speaker and the addressee of these words remain ambiguous, as they could be ascribed to the actor pondering his human destiny, to Hamlet facing the ghost, or to Christ appealing to God"⁵¹¹. Precisiamo: l'inglese *or* non deve qui essere interpretato come corrispondente del latino *aut-aut*, bensì come assai vicino a *vel-vel*: l'*io* della poesia non è un escludente o (*aut*) l'uno o (*aut*) l'altro, o (*aut*) Cristo o (*aut*) Amleto. La logica della poesia di Pasternak non è quella referenziale dell'*aut-aut* e neppure sembra essere quella tipica della concezione simbolica di stampo romantico con un indistinto e ambiguo soggetto sovraperonale. La logica sottesa alla poesia, così come l'ha descritta con grande acume Davie, è, a ben vedere, ancor più di quella ancora disgiuntiva del *vel-vel*, quella congiuntiva dell'*et-et*: quella secondo cui Gesù Cristo può essere davvero e pienamente Gesù Cristo e *tuttavia anche* Amleto e Z@ivago.

Il problema che si pone a questo punto è da dove viene a Pasternak tale logica. Il fatto che gran parte delle poesie apra al soprannaturale e, in modo particolare, al tema resurrezionistico ci obbliga ora a introdurre un'altra pagina del romanzo e un'altra tematica che a mio parere "risolve" la questione con un rimando interno allo stesso *Dottor Z@ivago*. Nel capitolo 17 della XIII parte, di cui già qualcosa abbiamo detto, Pasternak presenta Sima Tunceva, una persona "colta, ma non secondo l'intelligencija, bensì secondo il popolo"⁵¹² (le traduzioni italiane "non da intellettuale" o "non come un'intellettuale" nascondono il distacco dal popolo proprio del gruppo sociale russo noto come "intelligencija"⁵¹³). A questa singolare figura sono affidate alcune fondamentali lezioni di storiografia che sviluppano le concezioni dello zio di Jurij Z@ivago, il filosofo Nikolaj Nikolaevic@Vedenjapin, personaggio in cui risuona più di una nota berdjaeviana.

"Lo sviluppo dello spirito umano si suddivide in singoli lavori di eccezionale durata. Essi sono stati attuati da generazioni e si sono succeduti l'un l'altro. Un simile lavoro fu l'Egitto, un altro la Grecia, un altro ancora la conoscenza biblica di Dio da parte dei profeti. Un simile lavoro, l'ultimo in ordine di tempo, non ancora sostituito da nessun altro, e costituito dall'intera ispirazione moderna, è il cristianesimo.

Perché vi possiate immaginare ciò che di nuovo e di innovativo esso ha portato, e perché possiate immaginarlo in tutta la sua freschezza e novità, non come cosa nota e usuale, ma in modo più semplice, più diretto, io esaminerò con voi alcuni passi di testi liturgici, una piccolissima parte, e per giunta in forma abbreviata.

La maggior parte di questi cantici forma una coppia di immagini del Vecchio e del Nuovo Testamento le une accanto alle altre. Alle idee del vecchio mondo, il rovetto ardente, la fuga di Israele dall'Egitto, i giovanetti nella fornace incandescente, Giona nel ventre della balena e così via, sono giustapposte le idee del nuovo, la rappresentazione del concepimento verginale della Madonna e della resurrezione di Cristo.

In questo abbinamento frequente, quasi continuo, risaltano in modo particolarmente distinti l'antichità dell'antico, la novità del nuovo nonché la loro differenza.

In un'enorme quantità di versi la maternità immacolata di Maria viene paragonata all'attraversamento del Mar Rosso da parte degli Ebrei. Per esempio, nella poesia: "Nel Mar Scarlatto è stata tracciata una volta l'immagine della Vergine Sposa" si dice: "Passato Israele il mare fue intraversabile, nato l'Emmanuele la Vergine fue incorrotta". Cioè, dopo il passaggio di Israele, il mare diventò di nuovo impraticabile, così pure la Vergine, avendo generato il Signore, rimase intatta. Tra quale genere di avvenimenti si stabilisce qui un parallelo? Entrambi sono avvenimenti soprannaturali, entrambi sono percepiti come un miracolo analogo. E in che cosa hanno colto il miracolo queste epoche tanto diverse, l'epoca più antica, primitiva e quella moderna, postromana, di gran lunga più avanzata?

In un caso, per ordine di una guida del popolo, il patriarca Mosè, e a un tocco del suo bastone magico, il mare cede il passo, si lascia attraversare da un intero popolo, da un'innumerabile moltitudine composta di centinaia di migliaia, e, passato l'ultimo, di nuovo si chiude e ricopre e sommerge gli inseguitori egiziani. Un evento spettacolare nello spirito dell'antichità: le forze della natura ubbidienti alla voce del mago, le grandi moltitudini che si ammassano come le truppe romane durante le spedizioni, un popolo e un capo, cose visibili e udibili, sbalorditive.

Nell'altro caso una fanciulla - l'ordinarietà a cui il mondo antico non avrebbe rivolto attenzione - silenziosamente e senza clamore dà vita a un bambino, mette al mondo la vita, il miracolo della vita, la vita di tutte le cose, "Colui che è la vita di ogni cosa", come poi lo si chiamerà. Il suo parto è illegittimo non solo dal punto di vista degli scribi, perché avviene al di fuori del matrimonio. Esso è anche contro le leggi della natura. La fanciulla partorisce non in virtù della necessità, ma miracolosamente, per un'ispirazione. È la stessa ispirazione sulla quale il Vangelo, che contrappone l'eccezionalità alla normalità e la festa ai giorni feriali, vuol costruire la vita a dispetto di ogni coercizione.

Che cambiamento estremamente significativo! Notiamo in che modo per il cielo (perché è con gli occhi del cielo che si deve valutare tutto questo, è al cospetto del cielo, nella santa cornice dell'unicità che tutto questo avviene), notiamo in che modo per il cielo una singola circostanza umana, una nullità dal punto di vista dell'antichità, diviene equivalente all'intera migrazione di un popolo.

Qualcosa è cambiato nel mondo. È finita Roma, e con lei il potere della quantità, l'obbligo imposto con le armi di vivere come tutti gli altri, come la massa. Capi e popoli appartengono ormai al passato.

Al loro posto è sorta la personalità, l'affermazione della libertà. Una singola vita umana è diventata la storia di Dio, ha riempito del suo contenuto lo spazio dell'universo. Come si dice in un cantico per l'Annunciazione, Adamo voleva diventare Dio e sbagliò, non lo divenne: ma ora Dio si è fatto uomo per fare di Adamo un Dio ("Dio si fa uomo, e per fare di Adamo Dio")⁵¹⁴.

I motivi di interesse di questa pagina sono diversi e tutti importanti. Alcuni riguardano l'aspetto più propriamente storiografico: l'idea della storia come lavoro, la periodizzazione che sembra ricalcare quella del *Senso della storia* di Nikolaj Berdjajev⁵¹⁵, la concezione stessa di "epica cristiana", che fa centro sulla nozione di libera personalità in fiera opposizione a tutto ciò che è massa, quantità, numero⁵¹⁶, l'antideterminismo storico - e il conseguente antitolstojsmo - che troverà nelle numerose "coincidenze" del romanzo una rappresentazione tanto evidente quanto fraintesa dalla critica⁵¹⁷. Ancora, al centro stesso dell'intera storia umana, in questa concezione storiografica, appare il mistero dell'Incarnazione, a partire dalla concezione verginale di Gesù da parte della Madonna e poi la vita, morte e resurrezione di Cristo-Dio.

Altri importanti motivi riguardano le "condizioni al contorno" della lezione di Sima. È stato notato, infatti, che Pasternak realisticamente colloca qui a cavallo tra la prima e la seconda decade del secolo il passaggio di un tipo di cultura come quella descritta dall'intelligencija cui appartiene Vedenjapin ad un'intellettuale di estrazione popolare come Sima Tunceva⁵¹⁸. La quale inoltre, cosa non secondaria, tiene le sue lezioni profonde e originali mentre Lara cuce, nella quiete della casa con le statue, testimonianza del passato della Russia e della sua cultura provinciale prerivoluzionaria.

Ma soprattutto, naturalmente, ciò che più stupisce di questa "lezione" è la presentazione della teoria esegetica figurale. In piena epoca sovietica, negli anni intorno alla morte di Stalin, Pasternak riprende e ripropone il patrimonio iconografico bizantino-slavo con la sua netta impostazione figurale ("La maggior parte di questi cantici forma una coppia di immagini del Vecchio e del Nuovo Testamento le une accanto alle altre"). Anzi, egli sembra riprendere questo patrimonio iconografico con i suoi paralleli di

immagini veterotestamentarie e neotestamentarie proprio per riproporre la "figura". Ritirato nella quiete isolata di Peredel'kino, sorta di autoesiliato interno, straordinario e forse unico esempio di non-coinvolgimento in un regime totalitario di massa, risparmiato chissà come dalle purghe che avevano sterminato quasi tutte le personalità libere, Pasternak è ben più di un testimone di una cultura ormai andata per sempre, quella rappresentata dall'innografia liturgica bizantino-slava. La "figura" che egli ripresenta al lettore russo è una struttura viva e vitale, una reliquia vivente, per riprendere un titolo turgeneviano. Non è un caso dunque che Sima si soffermi, mostrando le possibilità di sviluppo dell'interpretazione tradizionale, sull'abbinamento delle immagini ma ancor più sulla differenza vecchio-nuovo ("In questo abbinamento frequente, quasi continuo, risaltano in modo particolarmente distinti l'antichità dell'antico, la novità del nuovo nonché la loro differenza"). Ora la domanda che sorge spontanea è: che significato ha questa riproposizione della "figura"? Che funzione ha nel romanzo questa struttura figurale?

La risposta sembra deducibile ancora da questa straordinaria pagina pasternakiana. Direttamente collegata a tutti i motivi finora presentati, è infatti qui presente l'idea della storia - e della storia nella sua indivisibile prospettiva umano-divina - come coincidente con la singola vicenda umana. Se possiamo affermare con K. Pomorska che non c'è nel *Dottor Z@ivago* divisione tra privato e storia⁵¹⁹, tra microstoria e storia evenemenziale, ancor più possiamo sostenere che non c'è divisione tra storia umana e storia divina, tra filosofia della storia e teologia della storia. Da qui deriva a Pasternak la possibilità di rappresentare gli anni cruciali della vicenda della Russia attraverso le vite "private" di Jurij, Lara, Tonja ecc. riducendo al minimo la presenza di reali personaggi storici⁵²⁰. D'altro canto l'orizzonte del romanzo non è un orizzonte limitato e privatistico, giacché, come avviene con Amleto, i personaggi si aprono a una realtà soprannaturale, ricevono la dimensione della profondità grazie al paragone con gli "antitipi" evangelici. Quanto meno nel caso di Jurij e Lara, spiega E. Clowes, Pasternak impone sui tipi epici nazionali dei modelli neotestamentari col risultato che i personaggi non vengono solo amplificati, ma il loro destino riceve effettivamente una nuova dimensione⁵²¹.

L'esegesi figurale dell'innografia bizantino-slava, è la nostra tesi, viene qui riproposta da Pasternak affinché il lettore trovi nel romanzo stesso lo strumento con cui leggere *Amleto*, con cui leggere cioè l'identificazione figurale Amleto-Cristo-Z@ivago. In altre parole: nella parte in prosa Pasternak consegna al lettore la chiave figurale nel suo fondamentale parallelo Antico Testamento-Nuovo Testamento, esodo dall'Egitto-parto verginale di Cristo. Con questa chiave il lettore è chiamato ad aprire altri paralleli, a risolvere altri rapporti interni al romanzo, primo fra tutti quello tra Amleto, Cristo e Jurij Z@ivago. Non disgiunta da questo fine è la particolare centralità che riceve nelle poesie del romanzo la Resurrezione e l'intera Settimana Santa con la sua fortissima connotazione liturgica figurale (si pensi, naturalmente, anche alla "figura" dantesca la cui *Commedia* si svolge appunto nella Settimana Santa)⁵²²: passaggio dell'angelo nell'esodo egiziano, passaggio di Cristo dalla morte alla vita, passaggio del cristiano dalla morte del peccato alla vita della grazia battesimale, passaggio definitivo nella patria celeste. Accennando solo di sfuggita al personaggio di Lara su cui altri hanno concentrato la loro attenzione, notiamo tuttavia almeno come non casualmente la

lezione di Sima prosegue trattando proprio la figura di Maria Maddalena - una delle due Marie a cui va ricondotta Lara - ed attirando l'attenzione del lettore sulla collocazione della sua memoria liturgica nella Settimana Santa⁵²³.

Il tema del "privato" di Jurij e Lara, intrecciato al motivo dell'ordinarietà miracolosa della Vergine fanciulla, "l'ordinarietà a cui il mondo antico non avrebbe rivolto attenzione, [e che] silenziosamente e senza clamore dà vita a un bambino, mette al mondo la vita, il miracolo della vita" richiede un'ulteriore digressione. Pasternak tocca qui il dibattuto tema della "quotidianità" della donna, della "quotidianità casalinga", una condizione che tanta critica maschilista e poi femminista ha interpretato come indegna di valore e dunque di rappresentazione letteraria. Non è forse uno dei presupposti della *Frauenliteratur* l'emancipazione della donna da questa quotidianità casalinga, il suo abbandono delle triviali faccende domestiche grazie all'amore romantico, attivo (vs l'amore convenzionale e la costrizione sociale), la sua evasione grazie alla scrittura, al viaggio, al ballo e poi grazie all'impegno sociale, ad una professione necessariamente al di fuori delle mura di casa? Pubblicando il suo *Secondo sesso* negli stessi anni in cui Pasternak lavorava al *Dottor Z@ivago*, Simone de Beauvoir così riassumeva la svalutazione di tanta critica femminista nei confronti di questo "lavoro", continuazione di tanta svalutazione di segno opposto:

“Pochi compiti si avvicinano al supplizio di Sisifo più di quello della massaia; giorno per giorno bisogna lavare i piatti, spolverare i mobili, rammendare la biancheria, tutte cose che domani saranno di nuovo sporche, polverose, rotte. La massaia segna sempre il passo; non fa niente: perpetua solo il presente [...] E fino alla morte [le casalinghe] saranno sottoposte a questi riti. Mangiare, dormire, pulire... gli anni non danno più la scalata al cielo, si presentano uguali e grigi come un nastro orizzontale ogni giorno è simile all'altro; è un eterno presente inutile e senza speranza [...] Lavare, stirare, scopare, scovare i ricci di polvere sotto gli armadi significa arrestando la morte rifiutare anche la vita: perché con un solo movimento il tempo creato è distrutto; la massaia ne coglie solo l'aspetto negativo [...] La donna non è chiamata a costruire un mondo migliore la casa la stanza, la biancheria sporca, il pavimento, sono cose fissate: ella non può fare altro che espellere i principi cattivi che vi si infiltrano; lotta contro la polvere, le macchie, il fango, il grasso. [...] Accade anche qui [nella preparazione dei pasti, GG] come per i lavori domestici: la ripetizione pone fine ben presto a questi piaceri [il piacere del dolce riuscito, della pasta ben fatta, GG] . Sono soprattutto gli scrittori e le scrittrici che esaltano liricamente questi trionfi perché non lavorano in cucina o vi lavorano di rado. Quando è quotidiano questo lavoro diventa monotono e meccanico; è pieno di attesa: bisogna attendere che l'acqua bolla, che l'arrosto sia cotto al punto giusto, la biancheria asciutta; anche se si organizzano i diversi compiti, rimane molto tempo di passività e di vuoto; e sono compiuti per lo più nella noia”⁵²⁴.

E Betty Friedan, col suo proposito di smascherare una presunta *Mistica della femminilità*, afferma implicitamente proprio questa logica maschilista-femminista: che la quotidianità casalinga cioè, non si possa salvare e neppure scegliere, ma si possa solo essere indotti a sceglierla e a crederla soddisfacente.

“L'amore, i bambini e la casa - scrive nel capitolo dedicato al “personaggio dell'allegria donna di casa” - sono gran belle cose, ma non esauriscono il mondo: perché le donne dovrebbero esser disposte ad accettare quest'immagine di una vita dimezzata al posto di una partecipazione integrale al destino umano? Perché dovrebbero sforzarsi di caricare il lavoro domestico di significati che non ha, invece di spostarsi sulle frontiere del loro tempo? [...] Il primo passo verso un tale programma [il nuovo programma di vita per le donne da lei proposto, GG] è quello di vedere il lavoro casalingo nella sua giusta prospettiva: non come una professione, ma come un compito da assolvere nel modo più rapido ed efficiente. Una donna che abbia smesso di caricare le attività

del cucinare, del lavare, dello stirare, ecc. di significati superiori [...] potrà adoperare nel modo giusto l'aspirapolvere, la lavapiatti e tutti gli altri elettrodomestici, e persino la purea di patate istantanea, risparmiando tempo che può essere impiegato in modo migliore⁵²⁵.

Il tono di queste affermazioni, un tono che si ritrova anche nella recente *Enciclopedia delle donne*, dove i "lavori domestici" vengono definiti "un compito privo di qualunque valore intrinseco"⁵²⁶, è estremamente univoco: l'ordinarietà qui considerata è sempre e inevitabilmente orizzontale, contingente e senza speranza, in nessun caso può essere "salvata" da una profondità, da un legame con l'eternità, da una scalata al cielo. E là dove sembra affacciarsi una parvenza di salvezza si tratta in realtà di un indebito caricare la quotidianità casalinga di significati superiori che essa di per sé non ha, giacché è per definizione priva di senso.

Il discorso, in realtà, è assai più ampio di quanto non abbia considerato la de Beauvoir e fa centro, sia per l'uomo come per la donna, sulla quotidianità e sulla "capacità di dare significato" piuttosto che non sulla "casalinghità". Utili sono a tale riguardo sono le osservazioni di Norbert Elias sulla natura sociale della percezione del tempo e sulla sua evoluzione storica⁵²⁷. In breve, egli nota che il tempo assume il significato di "flusso costante e impersonale, quale è simbolizzato oggi dall'inesorabile trascorrere degli anni del calendario, [...] di connessione assolutamente automatica di fenomeni impersonali"⁵²⁸ in corrispondenza con una marcata secolarizzazione del tempo. In una prospettiva metafisica eraclitea e, ancor più, in una prospettiva "animista" (Elias) o soprannaturale come quella presentata da Pasternak, ogni singola azione è in effetti diversa, personale, irripetibile. Senza alcuna ironia si potrebbe adattare al quotidiano casalingo la nota massima di Eraclito "Nello stesso fiume non è possibile scendere due volte" nel seguente modo: "Non è possibile spolverare due volte gli stessi mobili". La *damnatio quotidiani* è dovuta invece essenzialmente ad una prospettiva temporale secolarizzata, ad un punto di vista da cui, in fin dei conti, ogni agire umano viene colto come ripetitivo, monotono. In una parola, come privo di significato. Ma l'ordinarietà del quotidiano, ha notato recentemente H. Parret, è tale proprio in quanto contiene, come in una nicchia, il sublime, lo straordinario cui si oppone. Il feriale, cioè, è tale solo in rapporto alla festa. E il sublime che si attua nel cuore del quotidiano "dà senso" al quotidiano stesso e può giungere a risemantizzarlo completamente⁵²⁹. Ciò non può stupire. Come insegna la grande lezione dell'inventore della logoterapia, lo psicoterapeuta Viktor Frankl, l'orizzonte propriamente umano si caratterizza per quella "donazione di senso" che ogni singolo uomo e ogni singola donna può e deve attribuire alle proprie situazioni siano esse ordinarie, straordinarie, drammatiche o sublimi⁵³⁰. Dal punto di vista della storia letteraria, naturalmente, non si può non rinviare qui alle fondamentali osservazioni di Auerbach, in particolare a quelle relative alla tradizione culturale biblico-figurale che dette origine, in Occidente, ad "un genere del tutto nuovo del sublime, che non esclude ma comprende il quotidiano e l'umile, cosicché nel suo stile come nel suo contenuto si realizza un immediato congiungimento del più basso col più alto". Nel teatro cristiano medievale, prosegue Auerbach, "le scene nelle quali si manifesta una vita quotidiana-contemporanea [...] sono dunque racchiuse in una cornice biblico-storica il cui spirito le compenetra, ed è lo spirito dell'interpretazione figurale degli avvenimenti"⁵³¹.

Ora il sublime, lo straordinario, il festivo sono in radice un'uscita dalla dimensione orizzontale e contingente e un'apertura alla profondità e al senso dell'eterno, del *totalmente altro*, quella profondità di cui sono un pallido riflesso i "relativamente altri", le manifestazioni più usuali dello straordinario che Parret identifica nell'esperienza del viaggio e del teatro⁵³². Il festivo, per usare le parole della de Beauvoir, è un'uscita dal "nastro orizzontale" e dall'"eterno presente" per una "scalata al cielo", raggiunto il quale viene come colto il significato che vale anche per la vita sulla terra. Per questo Pasternak, utilizzando in pratica la stessa metafora, invoca "occhi del cielo", invoca cioè una prospettiva soprannaturale. "Notiamo in che modo - egli scrive - per il cielo (perché è con gli occhi del cielo che si deve valutare tutto questo, è al cospetto del cielo, nella santa cornice dell'unicità che tutto questo avviene), notiamo in che modo per il cielo una singola circostanza umana, una nullità dal punto di vista dell'antichità, diviene equivalente all'intera migrazione di un popolo". È solo da questo punto di vista che la fanciulla ordinaria Maria di Nazaret produce un evento straordinario. È solo a questi occhi non secolarizzati che si rivela il miracolo dell'unicità quotidiana.

Questa riflessione sul quotidiano maschile e femminile ci riporta a Lara e Jurij Z@ivago, ad alcune pagine estremamente significative del romanzo, per la maggior parte concentrate nella parte nona intitolata *Varykino*. Z@ivago è arrivato a Jurjatin, negli Urali, si è recato nella biblioteca locale e vi ha scorto Lara. "Come le vien bene tutto quello che fa! - egli commenta -. Legge come se questa non fosse la più alta attività dell'uomo, ma la cosa più semplice, accessibile anche agli animali. Come se portasse dell'acqua o pelasse le patate"⁵³³. E, nel capitolo successivo: "Nella sala di lettura ho paragonato l'entusiasmo della sua lettura allo slancio e al calore di un lavoro vero e proprio, di un'attività fisica. E viceversa, porta l'acqua come se leggesse, con facilità, senza fatica. In tutte le cose ha questa stessa leggerezza"⁵³⁴. A questa unione di lavoro fisico e occupazione intellettuale, che nella cultura e nella lingua russa risultano ancor più separati di quanto non accada in altre culture europee, occorre affiancare l'unione di quotidiano e straordinario che precede di poco, nel romanzo, la "lezione" di Sima Tunceva. "Da tutte queste occupazioni [Jurij] rientrava quando già annottava, estenuato e affamato, e trovava Larisa Fedorovna nel pieno delle faccende domestiche, intenta ai fornelli o davanti al mastello del bucato. In questo aspetto prosaico e quotidiano, scarmigliata, con le maniche arrotolate e i lembi della gonna rimboccati ella quasi spaventava per il suo fascino regale e mozzafiato, più ancora che se lui l'avesse trovata pronta per andare a un ballo, innalzata e quasi cresciuta sui tacchi alti, in una gonna ampia e frusciante"⁵³⁵.

Senza temere l'accusa di mistificare la condizione femminile, com'è evidente, Pasternak va in direzione opposta all'evasione da un quotidiano privo di senso, alla fuga "romantica" dall'ordinario. Lara è una casalinga dotata di un sapere proprio (la svalutazione della casalinga viene in gran parte, secondo Parret, anche dalla presunta assenza di una competenza specifica⁵³⁶), che non permette a Jurij di portare il bilanciere con i secchi: "No, non ve lo do. Voi bagnereste la scala"⁵³⁷, afferma con pacato orgoglio. E, soprattutto, questa sua competenza è illuminata da una dimensione alta che si combina alla lettera con le osservazioni di Parret. L'aspetto prosaico e quotidiano (*prozaic@eskij i budnic@nyj vid*) di Lara non solo non è da fuggire, non solo non è una *diminutio capitis*, bensì esso è di grado estetico più elevato del suo aspetto

straordinario e inusuale (il ballo). È il fascino regale della quotidianità, quel fascino che toglie il respiro e che dimostra la possibilità di salvezza per la prosaica vita di tutti i giorni.

Qualcosa di analogo troviamo anche per Jurij, adattato alla sua personale vocazione professionale.

“Come vorrei accanto a un lavoro, alla fatica dei campi o alla pratica medica produrre qualcosa che resta, qualcosa di fondamentale, scrivere un lavoro scientifico o un'opera artistica [...] Che cosa mi impedisce di avere un impiego, di fare il medico e di scrivere? Non credo che siano le privazioni e i vagabondaggi, l'instabilità e i frequenti cambiamenti, ma piuttosto l'attuale trionfo della frase altisonante, quello spirito diffuso del tipo: "l'aurora dell'avvenire", "la costruzione del mondo nuovo", "i tedofori dell'umanità". Ascolti queste frasi e la prima volta ti dici: che fantasia, che ricchezza! Ma in realtà questa è retorica dovuta alla mancanza di talento.

Solo l'ordinario sfiorato dalla mano del genio è realmente fantastico. L'esempio migliore a questo riguardo è Pus@kin. Che lode del lavoro onesto, del dovere, delle abitudini quotidiane! Adesso in Russia dire piccolo borghese, filisteo ha assunto un'accezione negativa. È lo stesso biasimo che troviamo anticipato nei versi della *Genealogia* di Pus@kin:

“Sono un borghese, un piccolo borghese”.

E nel *Viaggio di Onegin*:

Il mio ideale adesso è una massaia,
Il mio desiderio il riposo,
E una pentola di cavoli, la più grande possibile.

Di ciò che è russo amo più di tutto l'infantile semplicità di Pus@kin e C@echov, il loro timido ritrarsi davanti a temi così grandi come i fini ultimi dell'umanità e la loro stessa salvezza. In tutto questo, naturalmente, si sarebbero potuti muovere bene anch'essi, e tuttavia, per la loro modestia, se ne tenevano quanto mai lontani, non se ne curavano e non se ne ritenevano all'altezza. Gogol', Tolstoj, Dostoevskij si prepararono alla morte, si preoccuparono, cercarono il significato, trassero delle conclusioni; questi invece fino alla morte furono distratti dalle piccole particolarità della vocazione artistica e dietro il loro susseguirsi spesero la loro vita come qualcosa di altrettanto privato e particolare. Ed ora questo particolare appare come un'opera universale, e simile a una mela colta dall'albero ancora acerba esso perviene alla posterità, maturandosi con ancor più dolcezza e significato”⁵³⁸.

Ecco il quotidiano rapportato a Jurij Z@ivago, la vita ordinaria del medico-poeta Jurij Z@ivago. Suo modello è il Pus@kin di Pasternak, un Pus@kin decisamente antiromantico, antiretorico e antitriunfale, "genio che sfiora l'ordinario", che si appoggia saldamente a un quotidiano capace di universale. Il suo orizzonte, e ancor più quello del protagonista del romanzo, non si chiude mai al particolarismo. In corrispondenza con l'irrompere della storia-eternità nella storia-tempo, come l'hanno definita i Piskunovy⁵³⁹, in corrispondenza con la trasfigurazione di Mosca nella "città santa"⁵⁴⁰ e analogamente al parallelo Lara-Eva-Maria-Maddalena, Z@ivago e la sua ordinarità vengono aperti alla profondità della dimensione figurale. Alla luce della "lezione" di Sima, possiamo affermare che Gesù Cristo rappresenta per Z@ivago ben più di un semplice archetipo, quale può essere Ulisse per il Bloom di Joyce⁵⁴¹. L'intero romanzo è costruito infatti, come scrive Børtnes, sullo stesso "principio di unificazione" su cui si fondano i cantici ecclesiastici analizzati da Sima, cioè sul principio figurale, ciò che dimostra ulteriormente il duplice parallelo Z@ivago-Adamo e Lara-Eva: “Tu ed io siamo come i progenitori, Adamo ed Eva”, afferma Jurij nella pace irreali di Varykino⁵⁴².

Al centro della storia umana, argomenta una delle *Poesie di Jurij Z@ivago*, intitolata non a caso *Stella di Natale*, convergono

quasi collassando le ordinarie vicende che vivrà ogni singolo uomo e ogni singola donna.

E in una strana visione del tempo venturo
Si ergeva in lontananza ciò che sarebbe poi accaduto.
Tutti i pensieri dei secoli, tutti i sogni, tutti i mondi,
Tutto il futuro delle gallerie e dei musei,
Tutti gli scherzi delle fate, tutte le opere dei maghi,
Tutti gli alberi di Natale del globo, tutti i sogni dei bambini.

Tutto il tremolio delle candele incandescenti, tutti i festoni,
Tutto lo sfarzo del luccicchio colorato...⁵⁴³

Al centro della storia umana, nel punto alto dell'Incarnazione di Cristo converge la storia di Z@ivago. Verso la persona di Cristo converge figuralmente la persona di Jurij Z@ivago, anch'egli Nuovo Adamo. "Christian typologies will become inescapable by the end of the work, when Jury and Lara come to figure Adam and Eve in their troubled idyll in Varykino, as well as Christ and Magdalene in the concluding cycle of Yuri's poems", scrivono Griffiths e Rabinowitz, aggiungendo in nota un riferimento alla "lezione" di Sima Tunceva⁵⁴⁴. Il particolare del protagonista si apre qui esemplarmente all'infinito di Cristo-Dio, il contingente all'eterno, l'ordinario acquista il fascino regale della prospettiva divina. Grazie alla "figura", l'io dell'attore, che è anche Amleto, e il poeta e Cristo e Z@ivago e Pasternak stesso giunge "alla pagina/ più preziosa di ogni cosa sacra". Anch'egli, nuovo Cristo, come continua l'ultima poesia del romanzo riprendendo la "preghiera del calice" dal Vangelo e dall'*Amleto*, "perché quel calice di morte lo risparmiasse/ in un sudore di sangue pregò il padre suo". E anch'egli, *figura Christi*, può infine pronunciare le parole con cui si chiude il *Dottor Z@ivago*:

Scenderò nella tomba e nel terzo giorno risorgerò,
E come fluitano le zattere sul fiume,
Come chiatte in carovana, a me per il giudizio,
Affluiranno i secoli dall'oscurità.

ⁱ Pasternak III: 511.

ⁱ Cfr. per es. Obolensky 1961: 151, e Rudova 1997: 170, in gran parte basata appunto sul commento di Obolensky.

ⁱ Anche la recente edizione nei Meridiani Mondadori (Pasternak O.N.), se pure non scrive la parola "Fine" al termine della sezione in prosa, non reca tuttavia traccia di una "Parte XVII".

ⁱ S@alamov 1993: 129.

ⁱ Pasternak V: 529.

ⁱ Cfr. ad es. quanto egli scriveva nella variante, poi scartata, di *Uomini e posizioni*: "Da pochissimo ho terminato la mia opera principale e più importante, l'unica di cui non mi vergogno e di cui rispondo senza paura" (Pasternak O.N.: 1597).

ⁱ Cfr. le osservazioni dei curatori in Pasternak III: 714 segg.; cfr. anche Clowes 1995a: 28.

ⁱ Cfr. Bodin 1976: 26.

ⁱ Per le poesie di Jurij Z@ivago scartate cfr. Pasternak II: 644.

ⁱ Cfr. Obolensky 1961: 152 segg.

ⁱ Cfr. Pasternak III: 609.

ⁱ Sull'intera vicenda cfr. Obolensky 1961: 163 e Fleishman 1990: 370-371.

ⁱ Obolensky 1961: 160.

ⁱ Cfr. Bodin 1976: 18.

ⁱ La traduzione italiana di Zveteremich inserisce qui un maiuscolo "Amore" che il testo russo lascia intendere ma non esplicita.

ⁱ Pasternak III: 206.

ⁱ S@alamov 1993: 88.

ⁱ Pasternak III: 408.

ⁱ Cfr. Condello 1994: IX-XII. Si tratta di un'intervista inedita a Brodskij allegata alla tesi di laurea di Anna Condello.

ⁱ Pasternak III: 512.

ⁱ Cfr. Piskunovy 1988: 50. Cfr. anche la lettera del poeta al traduttore in Pasternak V: 381.
ⁱ Cfr. Rowlands 1963: soprattutto la p. 204.
ⁱ Griffiths-Rabinowitz 1980: 64.
ⁱ Cfr. quanto scrive Gifford 1977: 204. "Le poesie, a differenza della parte in prosa, presentano un mondo che in ogni punto sembra aprirsi al soprannaturale".
ⁱ Cfr. Fleishman 1990: 343.
ⁱ Cfr. Bodin 1976: 1.
ⁱ Fleishman 1990: 347; 344.
ⁱ Pasternak V: 453.
ⁱ Fleishman 1990: 346.
ⁱ Pasternak IV: 208.
ⁱ Cfr. Bori 1987.
ⁱ Cfr. Frye 1983.
ⁱ Cfr. Clowes 1995a: 14.
ⁱ Sull'intera vicenda cfr. Fleishman 1990: 291 segg.
ⁱ Cfr. Strada 1985: 273-276; Kelly 1986: 165.
ⁱ Pasternak IV: 416-417.
ⁱ Cfr. Nilsson 1959: 62-63; Obolensky 1961: 159; Davie 1965: 52; Bodin 1976: 27-28; Gifford 1977: 213; Kelly 1986: 169; Børtnes 1994: 370; Clowes 1995a: 16-17.
ⁱ Strada 1985: 274.
ⁱ Cfr. Aucouturier 1970.
ⁱ Cfr. Griffiths-Rabinowitz 1980: 71; 63.
ⁱ Cfr. il paragrafo 2 dello scritto *Neskol'ko poloz@enij*, in Pasternak IV: 367.
ⁱ Cfr. Pomorska 1975: 76.
ⁱ Cfr. la sintesi in Bodin 1976: 131.
ⁱ Cfr. Arnold 1971: 113.
ⁱ Pasternak III: 533.
ⁱ Cfr. Rowlands 1963: 215.
ⁱ Seguiamo qui la falsariga interpretativa proposta da Bodin (1976: 20-32), integrandola ovviamente con altri interventi critici e tenendo la mira sulla prospettiva figurale.
ⁱ Cfr. Arnold 1971: 116.
ⁱ Cfr. Davie 1965: 53-54; Clough 1959: 426-427.
ⁱ Pasternak III: 481-482.
ⁱ Nilsson 1959: 62-66.
ⁱ Cfr. Bodin 1976: 20; Strada 1985: 272.
ⁱ Cfr. S@alamov 1993: 51; 50; 75.
ⁱ Cfr. Bodin 1976: 22.
ⁱ Cfr. Davie 1965: 156.
ⁱ Cfr. Kelly 1986: 226.
ⁱ Bodin 1976: 21.
ⁱ Cfr. Müller 1963: 8.
ⁱ Davie 1965: 157.
ⁱ Rudova 1997: 172.
ⁱ Pasternak III: 404.
ⁱ Cfr. Pasternak Feltr.: 322; Pasternak O.N.: 528.
ⁱ Pasternak III: 405-407.
ⁱ Kelly 1986: 57 segg. Anche il "superamento-assorbimento" dell'ebraismo e del "collettivismo ebraico" da parte cristianesimo dell'idea di libera personalità, tema su cui tanto si è appuntata la critica pasternakiana sembra apparentabile alla teologia della storia berdjaevia. Da notare infine l'attenzione che Berdjaev dedicò nel *Senso della storia* all'opera del filosofo H. Cohen, le cui lezioni Pasternak frequentò per un semestre nel 1908 a Marburgo. Secondo Clowes 1995a: 36 segg. abbiamo qui una periodizzazione tripartita assai comune tra gli intellettuali russi dell'inizio del secolo.
ⁱ Cfr. il già citato Griffiths-Rabinowitz 1980: 67 segg.
ⁱ Cfr. Kelly 1986: 47 e segg.; Børtnes 1994: 367.
ⁱ Cfr. Gimpilevic@-S@varcman 1988: 106; 114 segg.
ⁱ Cfr. Pomorska 1975: 87; Clowes 1995b: 63.
ⁱ Cfr. Gifford 1977: 184-185.
ⁱ Cfr. Clowes 1995b: 70 segg.
ⁱ Sul rapporto liturgia pasquale-Commedia si veda tra gli altri Raimondi 1963: 68-71.
ⁱ Cfr. Clowes 1995b: 71; Harris 1974: 416-417.
ⁱ Beauvoir 1949, II: 211-217.
ⁱ Friedan 1963: 60; 334. Naturalmente, questo non significa che il significato del lavoro domestico dipenda in qualche modo da un masochistico rifiuto della tecnologia. Tutt'al contrario: l'accoglimento dell'innovazione tecnologica ha invece un legame con la professionalizzazione delle attività domestiche. La crisi della prospettiva del femminismo alla

Friedan è confermata dall'unica ricetta consigliata dall'*Enciclopedia delle donne* per affrontare i lavori domestici: assumere una colf! (cfr. *Enciclopedia* 1993: 288 segg.).

ⁱ *Enciclopedia* 1993: 288.

ⁱ Elias 1984. Il primo spunto sulla tematica "letteratura femminile-quotidianità" mi è stato suggerito dalla lettura della tesi di CHRISTA LAUBENSTEIN, *La letteratura al femminile: Marlen Haushofer*, presentata all'Università di Urbino, nell'Anno Accademico 1994-95. A questo testo devo anche interessanti osservazioni sulla storia del tempo.

ⁱ Elias 1984: 199-200. Cfr. anche 137-138.

ⁱ Cfr. Parret 1988: 20-21.

ⁱ Cfr. tutte le opere di Frankl a partire da Frankl 1956.

ⁱ Auerbach 1946: I, 168; 171.

ⁱ Cfr. Parret 1988: 17

ⁱ Pasternak III: 289.

ⁱ Pasternak III: 293.

ⁱ Pasternak III: 400.

ⁱ Cfr. Parret 1988: 18.

ⁱ Pasternak III: 292.

ⁱ Pasternak III: 282-283. La traduzione italiana, tralasciando inspiegabilmente "questi invece", manca di opporre Gogol, Tolstoj e Dostoevskij a Pus@kin e C@echov, col risultato di rendere incomprensibile l'intero passaggio.

ⁱ Cfr. Piskunovy 1988: 50.

ⁱ Cfr. Gifford 1977: 188.

ⁱ È questa la tesi di Davie (1965: 155).

ⁱ Pasternak III: 397.

ⁱ Pasternak III: 531.

ⁱ Griffiths-Rabinowitz 1980: 64-65.

Conclusione

Al termine di questo lungo sfogliare tra carte di quasi mille anni, data infine per dimostrata la presenza di un modello figurale in tutti i "testi" affrontati, ci possiamo chiedere cosa prova nel suo insieme questa presenza insistita e ritornante. Prova, anzitutto, la vitalità di questo modello, la sua lunga durata. Esso sfavilla in certe fasi culturali, si ripara sotto le ceneri in altri momenti, pronto tuttavia a riprendere calore di brace viva non appena un autore decida di soffiarcivi sopra.

In secondo luogo, il modello prova la vitalità della serie culturale a cui appartiene, quella cultura biblico-liturgica che i razionalismi degli ultimi secoli hanno troppo frettolosamente accantonato e dichiarato superata. Dostoevskij e Pasternak sono due scrittori che, in clima culturale avverso, rimettono mano alla cultura biblico-liturgica, ne colgono la vitalità, la pregnanza, la capacità informativa: pertanto intersecano la loro opera con questa serie e col suo "effetto", l'esegesi e in particolare l'esegesi dei Padri della Chiesa. Nel Nuovo Testamento e nell'esegesi patristica essi incontrano il modello figurale, ne intravedono le potenzialità per la costruzione dei loro personaggi, per la loro "vita di carta". Ancora di recente, in un clima culturale analogo, un drammaturgo italiano innamorato di Dostoevskij scriveva: "Il metro per misurare l'importanza, la durata e, diciamo pure, la grandezza di uno scrittore è solamente uno, ed è proprio questo: se, cioè, alla radice di tutta la sua attività vi sia - esplicita o latente - l'aspirazione a scrivere un libro, un *certo libro* che, in un modo o nell'altro, possa essere una *vita di Cristo*"ⁱ.

Non so se l'affermazione di Diego Fabbri - invero un po' statica - si attagli recisamente ai due romanzieri russi. Certo numerosi loro personaggi vanno gradualmente rivelando una sorta di interiorità cristiana: nel mentre che procedono verso la verità di loro stessi e si muovono verso il compimento del loro destino, essi sono mostrati nel loro attuare figuramente Cristo. Così facendo Dostoevskij e Pasternak applicano ai personaggi dei loro romanzi quel criterio di verità biblico che Ilarione aveva utilizzato per "spiegare" i Russi a loro stessi e che sotto le forme più diverse era stato utilizzato con dovizia prima di Pietro il Grande. Quel criterio di verità in cui, alla vigilia di un lungo gelo culturale, Karion Istomin mostrò convergere la Rus' kieviana e l'Occidente barocco, la Russia e l'Europa.

ⁱ D. FABBRI, *I rimpianti del grande Inquisitore*, prefazione a *Processo Karamazov*, Firenze, Vallecchi, 1960: 265.

Bibliografia

Laddove era significativo ho preferito indicare la data originale della pubblicazione.

- Abramov 1986: A.I. ABRAMOV, "Slovo o zakone i blagodati" kievskogo mitropolita Ilariona kak ruskaja reakcija na christiansko-ideologic@eskiju ekspansiju Vizantii, in *Idejno-filosofskoe nasledie*, II 1986: 84-97.
- Alciato 1550: A. ALCIATO, *Emblemata. Lyons, 1550*, Aldershot, Scholar Press, 1996.
- Angyal 1961: E. ANGYAL, *Die slavische Barockwelt*, Leipzig, Seemann, 1961.
- Antonova-Mneva 1963: V.I. ANTONOVA-N.E. MNEVA, *Katalog drevnerusskoj z@ivopisi. T.II: XVI-nac@alo XVII veka*, Moskva, Iskusstvo, 1963.
- Arnold 1971: J. ARNOLD, *Hamlet in Gethsemane. A study of Boris Pasternak*, in "Theology" 74 (1971): 111-118.
- Arrignon 1984: J.-P. ARRIGNON, *remarques sur le titre de Kagan attribué aux princes russes d'après les sources occidentales et russes des IXe-XIe s.* in "Zapiski radova Vizantinolos@kog Instituta" 23 (1984): 63-71.
- Aucouturier 1970: M. AUCOUTURIER, *The metonymous hero or the beginnings of Pasternak the novelist*, in Erlich 1978: 43-50 (ed. orig. 1970).
- Auerbach 1938: E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963 (ed. orig. 1938).
- Auerbach 1946: E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. orig. 1946).
- Avenarius 1990: A. AVENARIUS, *Metropolitan Ilarion on the origin of Christianity in Rus': the problem of the transformation of Byzantine influence*, in *Proceedings 1990*: 689-701.
- Averincev 1977: S.S. AVERINCEV, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Bologna, Il mulino, 1988 (ed. orig. 1977).
- Ayres 1700: P. AYRES, *Emblemata amatoria*, A Londe, Chez l'Amoureux, 1700.
- Bachtin 1963: M.M. BACHTIN, *Problemy poèтики Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1963.
- Bachtin 1968: M.M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Bagatti 1981: B. BAGATTI, *Alle origini della chiesa: I, Le comunità giudeo-cristiane*, Roma, Libreria editrice vaticana, 1981.
- Bakhtin 1973: M. BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's poetics*, Ann Arbor, MI, Ardis, 1973.
- Barker 1994: P.G. BARKER, *Allegory and Typology in Galatians 4:21-31*, in "Saint Vladimir's Theological Quarterly" 38 no 2 (1994): 193-209
- Barocco 1996: *Il Barocco letterario nei paesi slavi*, a cura di G. Brogi Bercoff, Roma, NIS, 1996.
- Bartoli 1677: D. BARTOLI, *De' simboli trasportati al morale*, Roma, Alle spese d'Ignatio de Lazari, 1677.
- Battistini-Raimondi 1990: A. BATTISTINI-E. RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.
- Beauvois 1949: S. DE BEAUVOIS, *Il secondo sesso*, 2 vv., Milano, Il saggiautore, 1961 (ed. orig. 1949).
- Belknap 1967: R.L. BELKNAP, *The structure of The brothers Karamazov*, Mouton, The Hague-Paris, 1967.
- Belknap 1978: R.L. BELKNAP, *Memory in The brothers Karamazov*, in *Dostoevsky. New perspectives*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1984: 227-242 (ed. orig. 1978).
- Benjamin 1963: W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 (ed. orig. 1963).
- Bernard 1978: Ch.A. BERNARD, *Teologia simbolica*, Roma, Paoline, 1981 (ed. orig. 1978).
- Biblija Korenja: *Biblija Vasilija Korenja, 1692-1696*, Moskva, Iskusstvo, 1983.
- Blair 1982: H.A. BLAIR, *Allegory, typology and archetypes*, in "Studia Patristica" 17.1: 263-267.
- Bodin 1976: P.A. BODIN, *Nine poems from Doktor Z@ivago. A study of Christian motifs in Boris Pasternak's poetry*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1976.
- Booth 1961: W. BOOTH, *Retorica della narrativa*, Firenze, La nuova Italia, 1996 (ed.orig. 1961 e 1983).

- Borges 1949: J.L. BORGES, *Nathaniel Hawthorne*, in ID., *Tutte le opere*, v. I, Milano, Mondadori, 1984: 953-974 (ed. orig. 1949).
- Bori 1987: P.C. BORI, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, Il mulino, 1987.
- Bornitz 1669: J. BORNITZ [BORNITZ], *Emblemata ethico politica [...]*, Maguntiae, Sumpt. Lud. Bourgeat, 1669.
- Børtnes 1986: J. BØRTNES, *The function of Hagiography in Dostoevskij's Novels*, in *Critical Essays on Dostoevsky*, ed. R.F. Miller, New York, 1986: 188-193.
- Børtnes 1994: Ju. Bertnes [Børtnes], *Christianskaja tema v romane Pasternaka "Doktor Z@ivago"*, in *Evangel'skij tekst v ruskoj literature XVIII-XX vv. Citata, reminiscencija, motiv, sjuz@et, z@anr*, Petrozavodsk, Izd. Petrozavodskogo Universiteta, 1994: 361-377.
- Brailovskij 1902: S.N. BRAILOVSKIJ, *Odin iz pestrych XVII stoletija*, Sankt Peterburg, Tip. Imp. Akademija Nauk, 1902.
- Brill 1980: N.P. BRILL, *History of Russian Church music, 988-1917*, [Bloomington, Ill., Brill, 1980].
- Brogi 1996 a: G. BROGI BERCOFF, *Valori peculiari e generali nel Barocco letterario nei paesi slavi. "Status quaestionis" e problemi aperti*, in *Barocco* 1996: 13-35.
- Brogi 1996 b: G. BROGI BERCOFF, *La cultura letteraria barocca in Russia*, in *Barocco* 1996: 223-260.
- Brumm 1970: U. BRUMM, *American thought and religious typology*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1970.
- Buchau 1681: DANIEL, PRINTZ VON BUCHAU, *Moscoviae ortus et progressus*, Gubenae, Gruber, 1681.
- Bulgakov 1913: S. BULGAKOV, *Pravoslavie*, Moskva, Sovremennik, 1994 (ed. orig. 1913).
- Burke 1989: P.BURKE, *History as a social memory*, in *Memory. History, culture and the mind*, ed. by T. Butler, Oxford, Blackwell, 1989: 97-113.
- Cardonnel 1662: P. DE CARDONNEL, *Tagus, sive epithalamium Caroli II*, Londini, Typis Guil. Godbid, 1662.
- Carny 1988: P. CARNY, *Philo's uniqueness and particularity*, in *Creative biblical exegesis. Christian and Jewish hermeneutics through the centuries*, ed. by B. Uffenheimer and H. Reventlow, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1988: 31-38.
- Caturelli 1992: A. CATURELLI, *Il mondo nuovo riscoperto*, Milano, Ares, 1992.
- C@elovek 1987: C@elovek i istoriia v srednevekovoj filozofskoj mysli russkogo, ukrainskogo i belorusskogo narodov, Kiev, Naukova dumka, 1987.
- Charity 1966: A.C. CHARITY, *Events and their afterlife. The dialectics of Christian typology in the Bible and Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- Chydenius 1958: J. CHYDENIUS, *The typological problem in Dante. A study in the history of Medieval ideas*, in "Societas Scientiarum Fennica. Comment. human. litter." 25.1 (1958): 11-44.
- C@iz@evskij 1971: V. C@IZ@EVSKIJ, *Comparative history of Slavic literatures*, Nashville, Tenn., Vanderbilt U.P., 1971.
- Clough 1959: W.O. CLOUGH, *Dr. Zhivago's "Hamlet"*, in "Western Humanities Review" 13 (1959): 425-428.
- Clowes 1995a: E.W. CLOWES, *Doctor Zhivago in the post-Soviet era: a re-introduction*, in: *Doctor Zhivago* 1995: 3-46.
- Clowes 1995b: E.W. CLOWES, *Characterization in "Doctor Zhivago": Lara and Tonya*, in: *Doctor Zhivago* 1995: 62-75.
- Condello 1994: A. CONDELLO, *La "penna e l'anima" di un poeta: Iosif Brodskij commenta se stesso*, tesi di laurea inedita presentata alla Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, nel'A.A. 1993-1994.
- Contini 1956: G. CONTINI, *Un libro americano su Dante*, in: ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970: 217-224 (ed. orig. 1956).
- Cooper 1991: H.R. Jr. COOPER, *The Bible in Rus': a case study*, in "Canadian-American Slavic Studies" 25 (1991), 71-79.
- Corrigan 1992: K. CORRIGAN, *Visual polemics in the ninth-century Byzantine psalter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Crummey 1985: R.O. CRUMMEY, *Court spectacles in Seventeenth Century Russia: illusion and reality*, in *Essays in honor of A.A. Zimin*, Columbus, OH, Slavica, 1985: 130-158.
- Curtius 1948: E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (ed. orig. 1948).
- Daly 1979: P.M. DALY, *Emblem theory*, Nendeln, Liechtenstein, KTO Press, 1979.

- Daly 1980: P.M. DALY, *The description of emblems as the basis of the Index emblematicus*, in *The European emblem: towards an index emblematicus*, ed. by P.M. Daly, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 1980: 5-14.
- Daniélou 1948: J. DANIELÉLOU, *L'unité des deux testaments dans l'oeuvre d'Origène*, in "Revue des sciences Religieuses" 22 (1948): 27-56.
- Danow 1982: D.K. DANOW, *Subtexts of "The brothers Karamazov"*, in "Russian-Literature" 11 (1982): 173-208.
- Davie 1965: B.L. PASTERNAK, *The poems of Dr. Zhivago*, transl. with a comm. by D. Davie, New York, Barnes & Noble, 1965.
- Deleuze 1988: G. DELEUZE, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Ed. de Minuit, 1988.
- De Michelis 1986: C.G. DE MICHELIS, *Origine e interpretazione della "Terza Roma" in Filofej (1523)*, in Popoli 1986: 521-527.
- Dempf 1939: A. DEMPFF, *Sacrum Imperium. La filosofia della storia e dello stato nel Medioevo e nella Rinascenza politica*, Firenze, Le lettere, 1988 (ed. orig. 1939).
- Desjatkina-Fridlender 1980: L.P. DESJATKINA - G.M. FRIDLINDER, *Biblioteka Dostoevskogo (Novye materialy)*, in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Leningrad, Nauka, 1980, t. IV: 253-271.
- Doctor Zhivago 1995: *Doctor Zhivago. A critical companion*, ed. by E.W. Clowes, Evanston, Northwestern University Press, 1995.
- Dolenc 1978: I. DOLENC, *Dostoevsky and Christ*, Toronto, York, 1978.
- Dol'skaja 1995: *Vasilij Titov i russkoe barokko. Izbrannye chorovye proizvedenija*, red. O. Dol'skaja, Madison, CT, 1995.
- Dostoevskij PSS: F.M. DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie soc@inenij v tridcatich tomach*, Leningrad, Nauka, 1972-1990.
- Drouilly 1971: J. DROUILLY, *La pensée politique et religieuse de F.M. Dostoievski*, Paris, Librairie des cinq continents, 1971.
- Dubrow 1990: H. DUBROW, *A happier Eden. The politics of marriage in the Stuart epitalamium*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1990.
- Eco 1979: U. ECO, *Lector in fabula*, Torino, Bompiani, 1979.
- Efimov 1912: N.I. EFIMOV, *Rus' - novyj Izrail: teokraticheskaja ideologija svoezemnogo pravoslavlja v dopetrovskoj pis'mennosti*, Kazan', Tip. Okiev, 1912.
- Efimova 1994: N. EFIMOVA, *Motiv biblejskogo Iova v "Brat'jach Karamazovyh"*, in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, 11, SanktPeterburg, Nauka, 1994: 122-131.
- Eikeland 1997: K. EIKELAND, *Functions of Hagiographic Discourse in the Life of Father Zosima, Celebrating Creativity. Essays in honour of Jostein Børtnes*, ed. by K.A. Grimstad and I. Lunde, Bergen, University of Bergen, 1997: 151-162.
- Eleonskaja 1989: A.S. ELEONSKAJA, *"Obed dus@evnyj" i Vec@erja dus@evnaja Simeona Polockogo v istoriko-literaturnom processe*, in *Razvitie barokko* 1989: 170-188.
- Eleonskaja 1990: A.S. ELEONSKAJA, *Russkaja oratorskaja proza v literaturnom processe XVII veka*, Moskva, Nauka, 1990.
- Eliade 1948: M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1976 (ed. orig. 1948).
- Elias 1984: N. ELIAS, *Saggio sul tempo*, Bologna, Il mulino, 1990 (ed. orig. 1984).
- Emblemata 1976: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, hrgs. von A. Henkel und A. Scho/ne, Stuttgart, Metzler, 1976.
- Enciclopedia 1993: *Enciclopedia delle donne*, Milano, Feltrinelli, 1995 (ed. orig. 1993).
- L'eredità 1995: *L'eredità romano-costantinopolitana nella Russia medievale: idea del potere e pratica politica. [Atti del] IX Seminario Internazionale di studi storici "Da Roma alla Terza Roma"*, Mosca, 29-31 Maggio 1989, Moskva, Institut rossijskoj istorii, 1995.
- Erlich 1978: *Pasternak. A collection of critical essays*, ed. by V. Erlich, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1978.
- Erickson 1997: R.A. ERICKSON, *The language of the heart : 1600-1750*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- Faber 1646: M. FABER, *Concionum opus tripartitum*, 3. ed. Coloniae Agrippinae, Apud Ioannem Kinchium, 1646.
- Flier 1994: M. FLIER, *Breaking the code: the image of the tsar in the Muscovite Palm Sunday Ritual*, in *Medieval Russian Culture*: 213-242.
- Fennell 1974: J. FENNELL, *Literature of the Kievan period*, in J. FENNELL, A. STOKES, *Early Russian literature*, London, Faber & Faber, 1974: 11-79.

- Fleishman 1990: L. FLEISHMAN, *Boris Pasternak*, Bologna, Il mulino, 1993 (ed. orig. 1990).
- Frajdank 1987: D. FRAJDANK, [FREIDANK], *Literaturnyj priem sinkrisisa v trech drevnich slavjanskich tekstach*, in *Issledovaniia po drevnei i novoi literature*, Leningrad, Nauka, 1987: 224-228.
- France 1982: P. FRANCE, *Poets of modern Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Frankl 1956: V.E. FRANKL, *Logoterapia e analisi esistenziale*, Brescia, Morcelliana, 1963 (ed. orig. 1956).
- Franklin 1991: *Sermons and rhetoric of Kievan Rus'*, transl. and with an introduction by S. Franklin, [s.l.], Harvard University Press, 1991.
- Friedan 1963: B. FRIEDAN, *La mistica della femminilità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972 (ed. orig. 1963).
- Friedrich 1644: A. FRIEDRICH, *Emblemata nova*, Francoforti, Apud J. de Zetter, 1644.
- Frye 1957: N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 (ed. orig. 1957).
- Frye 1983: N. FRYE, *The great code. The Bible and literature*, London, Ark, 1983.
- Gasparini 1973: E. GASPARINI, *Il matriarcato slavo*, Firenze, Sansoni, 1973.
- Genette 1989: G. GENETTE, *Le paratexte*, Paris, Seuil, 1989.
- Gent 1658: J.C. GENT, *An Epithalamium upon the auspicious nuptiales of [...] the Earl of Shrewsbury and the vertuous Lady Anne Brudnell*, [s.n.t.], 1658.
- Ghini 1987: *Il simbolo "Giobbe" ne "I fratelli Karamazov" di F. M. Dostoevskij: tra connotazione ed ermeneutica*, in "Lingua e stile" 22 (1987), p. 91-118.
- Ghini 1988: *Figura ed immagine ne "I fratelli Karamazov"*, in "Intersezioni" VIII/3 (1988): 511-541.
- Ghini 1994: *Dvoeverie [bicedenza] o cristianizzazione? Conversione e religiosità popolare nella Rus' antica* in "Quaderni medievali" 37 (1994), p. 61-82.
- Ghini 1996: *The housekeeping accounts and the end of the world. Gogol's Selected passages from the correspondence with friends between Wisdom and the Apocalyptic*, in "Russica Romana" 3 (1996), p. 107-144.
- Gimpilevic@-S@varcman1988: Z. GIMPILEVIC@-S@VARCMAN, *Intelligent v romanach Doktor Z@ivago i Master i Margarita*, Orange, CT., Antiquary, 1988.
- Ginzburg 1977: L. GINZBURG, *La prosa psicologica*, Bologna, Il mulino, 1994 (ed. orig. 1977).
- Giovio 1559: P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresse militari et amoroze*, Delmar, N.Y., Scholar, 1976 (ed. orig. 1559).
- Glazov Corrigan 1994: E. GLAZOV CORRIGAN, *A reappraisal of Shakespeare's Hamlet. In defence of Pasternak's Doktor Zhivago* in "Forum for Modern Language Studies 30:3 (1994): 219-38.
- Golubov 1976: A. GOLUBOV, *Religious imagery in the structure of "The brothers Karamazov*, in *Russian and Slavic literature*, Cambridge, MA, Slavica, 1976: 113-136.
- Goppelt 1939: L. GOPPELT, *Typos. The typological interpretation of the Old Testament in the New*, Grand Rapids, MI, Eerdmans, 1982 (ed. orig. tedesca 1939).
- Gorskij 1987: V.S. GORSKIJ, *Obraz istorii v "Slove o zakone i blagodati" Ilariona*, in C@elovek 1987: 39-49.
- Grebenjuk 1988: V.P. GREBENJUK, *Èvoljucija poètic@eskich simvolov rossijskogo absoljutizma (ot Simeona Polockogo do M.V. Lomonosova)*, in *Razvitie barokko 1989*: 188-200.
- Griffiths-Rabinowitz 1980: F.T. GRIFFITHS - S.J. RABINOWITZ, *Doctor Zhivago and the tradition of national epic*, in "Comparative literature" 32 (1980): 63-79.
- Grossman 1919: L.P. GROSSMAN, *Biblioteka Dostoevskago*, Odessa, Ivasenko, 1919.
- Grossman 1934: L.P. GROSSMAN, *Dostoevskij i pravitel'stvennye krugi 1870-ch godov*, in "Literaturnoe nasledstvo" 15 (1934): 83-162.
- Haeften 1629: B. VAN HAEFTEN, *Schola cordis [...]*, Antverpiae, apud Hieronymvm et Ioan. Bapt. Verdvssen, 1629.
- Haljatovs'kyi 1659: I. HALJATOV'S'KYI [GALJATOV'SKIJ], *Kliuc@ razumenija*, Kiiiv, Naukova Dumka, 1985 (estratti dall'ed. 1659).
- Harris 1974: J.G. HARRIS, *Pasternak's vision of life: the history of a feminine image*, in "Russian Literature Triquarterly" 9 (1974): 389-421.
- Hatcher 1645: R. HATCHER, *Institutio, epithalamium & militia viri ac militis Christiani*, Londini, [s.t.], 1645.

- Heinsius 1608: D. HEINSIUS, *Emblemata amatoria, 1608*, Menston, The Scholar Press, 1973 (ed. orig. 1608).
- Hippisley 1971: A. HIPPISELEY, *The emblem in the writings of Simeon Polockij*, in "The Slavic and East European Journal" 15 (1971): 167-183.
- Hippisley 1983: A. HIPPISELEY, *Simeon Polotsky's library*, in "Oxford Slavonic Papers" n.s. 16 (1983): 52-61.
- Hippisley 1985: A. HIPPISELEY, *The poetic style of Simeon Polotsky*, Birmingham, University of Birmingham, 1985.
- Hippisley 1994: A. HIPPISELEY, *A Jesuit source of Simeon Polotsky's Vertograd mnogotsvetnyi*, in "Oxford Slavonic Papers" n.s. 27 (1994): 23-40.
- Hohburg 1691: C. HOHBURG, *Lebendige Hertzens-Theologie*, Frankfurt und Leipzig, Bey M. Brodthagen, 1691.
- Hohburg 1692: C. HOHBURG, *Emblemata sacra*, Franckfurth und Leipzig, Bey M. Brodthagen, 1692.
- Hugo 1628: H. HUGO, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus ss. Patrum illustrata*, Antverpiae, Typis H. Aertssenii, 1628.
- Hugo 1718: H. HUGO, *Z@elanija blagogovejnaja*, in *Pamjatniki Literaturny Drenvej Rusi*, XVII v., kn. III-ja, Moskva, Chudoz@estvennaja literatura, 1994: 344-348 (estratti dall'ed. orig., 1718)
- Hurwitz 1980: E. HURWITZ, *Metropolitan Hilarion's "Sermon on Law and Grace": historical consciousness in Kievan Rus'*, in "Russian history/Histoire russe" 7 (1980): 322-333.
- Ickler 1978: N. L. ICKLER, *Slovo o Zakone i Blagodati: A Discourse on the Law and Grace*, in "Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies", 9 (1978): 19-54
- Idejno-filosofskoe nasledie 1986: *Idejno-filosofskoe nasledie Ilariona kievskovo*, Moskva, Akademija nauk SSSR. Institut filosofii, 1986.
- Istomin 1689: K. Istomin, *Kniga ljubve znak v c@esten brak*, Moskva, Kniga, 1989 (ripr. facs. dell'ed. orig., 1689).
- Jackson 1966: R.L. JACKSON, *Dostoevsky's quest for form. A study of his philosophy of art*, New Haven, Yale University Press, 1966.
- Jackson 1993: R.L. JACKSON, *The root and the flower. Dostoevsky and Turgenev, a comparative aesthetic*, in ID., *Dialogues with Dostoevsky. The overwhelming questions*, Stanford, Ca., Stanford University Press, 1993: 163-187.
- Jakobson 1975: R. JAKOBSON, *Gimn v Slove Ilariona o Zakone i blagodati*, in: *Russia and Orthodoxy, II: The religious world of Russian culture*, The Hague-Paris, Mouton, 1975, ora in: ID., *Selected writings: VI.2*, Berlin, Mouton, 1985: 402-414.
- Janez@ic@ 1962: S. JANEZ@IC@, *Imitazione di Cristo secondo Tichon Zadonskij*, Trieste, [s.t.], 1962.
- Javarouski 1991: V.B. JAVAROUSKI, *Stanaulenne staraz@ytnaruskaga filsofskaga svetapogljadu "Slova ab zakone i blagadaci" Mitrpalita Ilaryena*, in "Vesci Akademii Navuk BSSR", 1 (1991): 24-32.
- Kantorowicz 1944: E.H. KANTOROWICZ, *The king's advent*, in "Art Bulletin" 26 (1944): 207-231.
- Kamin 1987: N.A. KARMIN, T.B. LJUBIMOVA, N.B. PILJUGINA, *Charakter filosofskogo mys@lenija Ilariona v "Slove o zakone i blagodati"*, in C@elovek 1987: 58-69. (In *Idejno-filosofskoe nasledie 1986*: 41-57, il primo autore è chiamato Kormin).
- Kas@ina 1975, N.V. Kas@ina, *Ėstetika F.M. Dostoevskogo*, Moskva, Vys@saja s@kola, 1975.
- Kayden 1975: E.M. KAYDEN, *On re-reading the poems of Doctor Zhivago*, in "Colorado Quarterly" 23 (1975): 396-401.
- Keldis@ 1983: *Istorija russkoj muzyki*, t.I: JU.V. KELDIS@, *Drevnjaja Rus', XI-XVII veka*, Moskva, Muzyka, 1983.
- Kelly 1992: I.C. KELLY, *Eternal memory. Historical themes in Pasternak's Doctor Zhivago*, tesi di Ph. D. presentata alla Columbia University (1986), Ann Arbor, MI., UMI, 1992.
- Kepple 1977: R.J. KEPPLER, *Analysis of Antiochene exegesis of Galatians 4:24-26*, in "Westminster Theological Journal" 39 (1977): 239-249.
- Kleinhenz 1988. C. KLEINHENZ, *The poetics of citation: Dante's Divina Commedia and the Bible*, in *Italiana. 1988; selected papers from the proceedings of the Fifth Annual Conference of the American Association of Teachers of Italian*, Monterey, CA., November 18-20, 1988, ed. by A.N. Mancini, P.A. Giordano, A.J. Tamburri, River Forest, IL, Rosary College, 1990: 1-21.

- Koc@etkov 1985: I.A. KOC@ETKOV, *K istolkovanii ikony "Cerkov voinstvujus@c@aja"* (Blagosloveno voinstvo nebesnogo carja), in: Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury 38 (1985): 185-209.
- Koz@inov 1988: V. KOZ@INOV, *Tvorc@estvo Ilariona i istoric@eskaia real'nost' ego epochi*, in "Voprosy Literatury", 12 (1988): 130-150.
- Koz@inov 1989: V. KOZ@INOV, *Nesostojatel'nye ssylki*, in "Voprosy Literatury", 9 (1989): 236-242.
- Kuskov 1971: V.V. KUSKOV, *Motivy drevnerusskoj literatury v romane F. M. Dostoevskogo "Brat'ja Karamazovy"*, in "Vestnik Moskovskogo Universiteta", s. X, Filologija, (5) 1971: 22-28.
- Kuskov 1977: V.V. KUSKOV, *Istorija drevnerusskoj literatury*, Moskva, Vys"aja "kola, 1977.
- La Grancour 1673: A.E. DE LA GRANCOUR, *Serenissimum principii Jacobi Stuarti*, Londini, Typis Tho. Newcombe, 1673.
- La Perrière 1539: G. de LA PERRIÈRE, *Le theatre des bons engins*, Paris, Ianot, 1539.
- Lazarev 1960: V.N. LAZAREV, *Mozaiki Sofii Kievskoj*, Moskva, Iskusstvo, 1960.
- Lichac@ev 1967: D.S. LICHAC@EV, *Poètika drevnerusskoj literatury*, Leningrad, Nauka, 1967.
- Lichac@ev 1970: D.S. LICHAC@EV, *C@elovek v literature drevnej Rusi*, 2. izd., Moskva, Nauka, 1970.
- Lichac@ev 1979: D.S. LICHAC@EV, *Velikoe nasledie*, 2. izd., dop., Moskva, Sovremennik, 1979.
- Linnér 1976: S. LINNÉR, *Starets Zosima in "The brothers Karamazov": A study in the mimesis of virtue*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1976.
- Literaturnye panegiriki 1983: *Pamjatniki obs@c@estvenno-politic@eskoj misli v Rossii konca XVIII veka. Literaturnye panegiriki*, Moskva, Institut istorii SSSR -Akademija Nauk SSSR, 1983.
- Lotman 1970: Ju.M. LOTMAN, *Struktura chudoz@estvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970.
- Lotman-Uspenskij 1980: Ju.M. LOTMAN - B.A. USPENSKIJ, *Rol' dual'nyh modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca XVIII veka)*, in "Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii" 28. Literaturovedenie, Tartu 1977 (Uc@enye zapiski T.G.U., vyp. 414): 3-36, trad. it. in "Strumenti critici" 42-43 (1980): 372-416.
- Lowance 1972: M.I. LOWANCE, *Cotton Mather's "Magnalia" and the metaphors of Biblical history*, in Typology 1972: 139-160.
- Lubac 1959: H. DE LUBAC, *Éxégèse médiévale. Le quatre senses de l'Écriture*, vv. 1-4, Paris, Aubier, 1959-1964.
- Lubac 1972: H. DE LUBAC, *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, Roma, Paoline, 1972.
- Makarov 1986: A.I. MAKAROV, *Nravstvennye vozzrenija Ilariona Kievskogo*, in Idejno-filosofskoe nasledie 1986: II, 98-113.
- Maksimovic@-Ambodik 1788: N.M. MAKSIMOVIC@-AMBODIK, *Emvlemy i simvoly (1788). The first Russian emblem book*, ed. by A. Hippisley, Leiden, Brill, 1989.
- Marchese 1976: A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1976.
- Margerie 1976: B. DE MARGERIE, *Histoire doctrinale du culte au Coeur de Jesus*, Paris, Mame, 1972.
- Martin 1989: J.H. MARTIN, *The four senses of Scripture: lessons from the thirteenth century*, in "Pacifica" 2 (1989): 87-106.
- Matlaw 1957: R.E. MATLAW, *The brothers Karamazov. Novelistic technique*, 'S Gravenhage, Mouton, 1957.
- Medieval Russian culture: *Medieval Russian culture*, v. II, ed. by M.S. Flier and D. Rowland, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Medvedev 1682: S. MEDVEDEV, *Privetstvo brac@noe*, [pod red.] N. Durnovo, Char'kov, Zil'berberg, 1912 (ed. orig. 1682).
- Merez@kovskij 1935: D. MEREZ@KOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij*, Bari, Laterza, 1935.
- Messana 1980: V. MESSANA, *L'esegesi tropologica presso i padri e le bibliche figure di Abele e di Caino in Ambrogio ed Agostino*, in "Studia Patristica" 15.1 (1980): 185-195.
- Mil'kov 1986: V.V. MIL'KOV, *Ilarion i drevnerusskaja mysl'*, in Idejno-filosofskoe nasledie 1986: II, 8-40.
- Mil'kov 1987: V.V. MIL'KOV, *"Slovo o zakone i blagodati" Ilariona i teorija "kaznej boz@iich"*, in C@elovek 1987: 50-57.
- Moldovan 1984: A.M. MOLDOVAN, *"Slovo o Zakone i blagodati" Ilariona*, Kiev, Naukova Dumka, 1984.

- Montenay 1571: G. DE MONTENAY, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, Lyon, par J. Marcorelle, 1571.
- Müller 1963: L. MÜLLER, *Die Gedichte der Doctor Shiwago*, in "Neue Sammlung" 1 (1963): 1-16.
- Müller 1987: L. MÜLLER, *Die Taufe Russlands: die Frühgeschichte des russischen Christentums bis zum Jahre 988*, München, Wewel, 1987.
- Müller 1990: L. MÜLLER, *Ilarion und die Nestorchronik*, in *Proceedings* 1990: 324-345.
- Neizdannjy Dost. 1971: *Neizdannjy Dostoevskij. Zapisnye knizki i tetradi 1860-1861 gg.*, Moskva, Nauka, 1971 (Literaturnoe nasledstvo, 83).
- Nikol'skaja 1928-1929: A.B. NIKOL'SKAJA, *Slovo mitropolita Ilariona v pozdnejszej literaturnoj tradicii*, in "Slavia" 7 n. 3; 4 (1928-1929): 549-563; 853-870.
- Nilsson 1959: N.Å. NILSSON, *Life as ecstasy and sacrifice: two poems by Boris Pasternak*, in Erlich 1978: 51-67 (ed. orig. 1959).
- NPL: *Novgorodskaja pervaja letopis' stars@ego i mlads@ego izvodov*, a c. di A.N. Nasonov, Moskva-Leningrad, 1950.
- Obolensky 1961: D. OBOLENSKY, *The poems of Doctor Zhivago*, in Erlich 1978: 151-165 (ed. orig. 1961).
- Obolensky 1967: D. OBOLENSKY, *Cyrille et Méthode et la christianisation des Slaves*, in *La conversione al cristianesimo nell'Europa dell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XIV. Spoleto, 1967, ora in *Byzantium and the Slavs: collected studies*, London, Variorum Reprints, 1971: XI, 597-609.
- Obolensky 1974: D. OBOLENSKY, *Il Commonwealth bizantino*, Roma, Laterza, 1974.
- Obolensky 1977: D. OBOLENSKY, *Early Russian literature*, in *An introduction to Russian language and literature*, ed. by R. Auty and D. Obolensky, Cambridge, Cambridge University Press, 1977; ora in: ID., *The Byzantine inheritance of Eastern Europe*, London, Variorum Reprints, 1982: VIII, 56-89.
- Obolensky 1994: D. OBOLENSKY, *Byzantium and the Slavs*, Crestwood, N.Y., St. Vladimir's Seminary Press, 1994.
- Olearius 1669: A. OLEARIUS, *The voyages and travells of the ambassadors sent [...] to the Great Duke of Muscovy, and the King of Persia, [...] faithfully rendered into English by John Davies*, 2. ed., London, Starkey-Basset, 1669.
- Olsen 1977: G.W. OLSEN, *Allegory, typology, and symbol: the sensus spiritalis*, pt 1: *definitions and earliest history*; pt 2: *early church through Origen*, in "Communio" 4 (1977): 161-179; 357-384.
- Panc@enko 1973: A.M. PANC@ENKO, *Russkaja stichotvornaja kul'tura XVII veka*, Leningrad, Nauka 1973.
- Panc@enko 1984: A.M. PANC@ENKO, *Russkaja kul'tura v kanun petrovskych reform*, in *Iz istorii russkoj kul'tury*, t. III: *(XVII-nac@alo XVIII veka*, Moskva, S@kola "Jazyki russkoj kul'tury", 1996: 9-261 (ed. orig. 1984).
- Parret 1988: H. PARRET, *Le sublime du quotidien*, Paris, Hadès-Benjamins, 1988.
- Pasternak: B.L. PASTERNAK, *Sobranie soc@inenij v pjati tomach*, Moskva, Chudoz@estvennaja literatura, 1989-1992.
- Pasternak Feltr.: B.L. PASTERNAK, *Il dottor Z@ivago*, Milano, Feltrinelli, 1957.
- Pasternak O.N.: B.L. PASTERNAK, *Opere narrative*, Milano, Mondadori, 1994.
- Pas@uto 1983: V. PAS@UTO, *Mosca - Terza Roma (Storiografia, bibliografia)*, in Roma 1983: 459-473.
- Pépin 1987: J. PÉPIN, *La tradition del l'allégorie de Philon d'Alexandrie a Dante*, Paris, Études augustiniennes, 1987.
- Perlina 1985: N. PERLINA, *Varieties of poetic utterance: quotation in the Brothers Karamazov*, Lanham, University Press of America, 1985.
- PG: *Patrologiae cursus completus*, a c. di J.P. Migne, Series Graeca, Paris, 1857-1866.
- Picchio 1981: R. PICCHIO, *Simmetrie prosodiche in Dostoevskij. Osservazioni sulla tradizione medioevale nella prosa russa*, in *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, a cura di S. Graciotti, Firenze, Sansoni, 1981: 27-47.
- Picchio 1983: R. PICCHIO, *Levels of meaning in old Russian literature*, in *American contributions to the Ninth International Congress of slavists*, Kiev, September 1983, vol. II: *Literature, poetics, history*, ed. by P. Debreczeny, Columbus, Slavica, 1983: 358-70.
- Picchio 1988: R. PICCHIO, *Sulla ecclesiasticità della letteratura scrittoria russa antica*, in "Le lingue del mondo", 6 (1988): 4-7.

- Picchio 1991a: R. PICCHIO, *The isocolic principle in Old Russian prose*, in *Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky*, R. Jakobson, Ch. van Schooneveld, D.S. Worth eds., The Hague-Paris, 1973, trad. it. ID., *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Bari, Dedalo, 1991, p. 291-338.
- Picchio 1991b: R. PICCHIO, *The function of biblical thematic clues in the literary code of "Slavia Orthodoxa"*, in "Slavica Hierosolymitana", 1 (1977), trad. it. in ID., *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Bari, Dedalo, 1991, p. 363-403.
- Picchio 1997: R. PICCHIO, *La codificazione dei tipi letterari nella Rus' kieviana (secoli XI-XII)*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, v. I: 27-57.
- Picinelli 1653: F. PICINELLI, *Mondo simbolico o sia università d'imprese [...]*, Milano, Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653.
- Pirog 1983: G. PIROG, *Aleksandr Blok's "Ital'janskije stikhi". Confrontation and disillusionment*, Columbus, OH, Slavica, 1983.
- Pisani 1944: V. PISANI, *Il paganesimo balto-slavo*, in P. TACCHI VENTURI, *Storia delle religioni*, Torino, UTET, 1944, v. II: 35-80.
- Piskunovy 1988: S. PISKUNOVA - V. PISKUNOV, "Vsednevnoe nas@e bessmertie", in "Literaturnoe obozrenie" 8 (1988): 48-54.
- PLDR 1984: *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. Konec XV-pervaja polovina XVI veka*, Moskva, Chudoz@estvennaja literatura, 1984.
- Pletnev 1981: R. PLETNEV, *Svjatye otcy cerkvi i Dostoevskij*, in "Russkoe vozroz@denie" 13 (1981): 14-42.
- Pljuchanova 1995: M.B. PLJUCHANOVA, *Sjuz@ety i simvoly Moskovskogo carstva*, Sankt-Peterburg, 1995.
- Podskalsky 1982: G. PODSKALSKY, *Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus' (988-1237)*, München, Beck, 1982.
- Poljakov 1986: L.V.POLJAKOV, *Metod simvolice@skoj ekzegezy v "istorice@skoj teologii" Ilariona*, in *Idejno-filosofskoe nasledie*, II 1986: 58-83.
- Polockij: S. POLOCKIJ, *Vertograd mnogocvetnyj*, MS. BAN 31.7.3.
- Pomorska 1975: K. POMORSKA, *Themes and variations in Pasternak's poetics*, Lisse, de Ridder, 1975.
- Popoli 1986: *Popoli e spazio romano tra diritto e profezia. Atti del III Seminario Internazionale di studi storici "Da Roma alla Terza Roma"*, Napoli, ESI, 1986.
- Poppe 1990: A. POPPE, *Two concepts of the conversion of Rus' in Kievan writings*, in *Proceedings 1990*: 488-504.
- Poppe 1991: A. POPPE, *Christianity and ideological change in Kievan Rus': the first hundred years*, in "Canadian-American Slavic Studies" 25 (1991): 3-26.
- Pozzi 1985: G. POZZI, *Imprese di crusca*, in Pozzi 1993: 349-381 (ed. orig. 1985).
- Pozzi 1987: G. POZZI, *Schola cordis: di metafora in metonimia*, in Pozzi 1993: 383-422 (ed. orig. 1987).
- Pozzi 1989: G. POZZI, *Maria tabernacolo*, in Pozzi 1993: 17-88 (ed. orig. 1989).
- Pozzi 1993: G. POZZI, *Sull'orlo dell'invisibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- Praz 1946: M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946.
- Praz 1964: M. PRAZ, *Studies in seventeenth-century imagery*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1964.
- Prete 1967: B. PRETE, *Nascere dall'alto (Giov. 3,3)*, in "Sacra Doctrina" 12 (1967): 435-455.
- Priselkov 1913: M.D. PRISELKOV, *Oc@erki po cerkovno-politice@skoj istorii Kievskoj Rusi XI-XII vv.*, Zapiski istoriko-filologic@eskogo fakul'teta Im. Peterburgskogo universiteta, 116, Sankt Petersburg, 1913.
- Proceedings 1990: *Proceedings of the international congress commemorating the millennium of christianity in Rus'-Ukraine*. General editors O. Pritsak and I. S@evc@enko, Cambridge, Mass., Ukrainian Research Institute-Harvard University, 1990. "Harvard Ukrainian Studies" 12/13 (1988/1989).
- PVL: *Povest' vremennyh let*, podgotovka teksta D.S. Likhac@eva; pod red. V.P. Adrianovoj-Peretc, Moskva, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1950.
- Raimondi 1963: E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in ID., *Metafora e storia*, Torino Einaudi, 1970: 65-94 (ed. orig. 1963).
- Raimondi 1969: E. RAIMONDI, *La nuova scienza e la visione degli oggetti*, in ID., *I sentieri del lettore*, Bologna, Il mulino, 1994: v. II: 9-60 (ed. orig. 1969).

- Raimondi 1985: E. RAIMONDI, *Aspetti antichi e moderni dell'allegoria*, Bologna, CUSL, 1985.
- Raimondi 1997: E. RAIMONDI, *Curtius, l'Europa e l'utopia*, in "Intersezioni" 1 (1997): 5-18.
- Ratio studiorum 1981: *La ratio studiorum. Metodi culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a c. di G.P. Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981.
- Razvitie barokko 1989: *Razvitie barokko i zaroz@denie klassicizma v Rossii XVII-nac@ala XVIII v.*, otv. red. A.N. Robinson, Moskva, Nauka, 1989.
- Reventlow 1984: H. REVENTLOW, *The authority of the Bible and the rise of the Modern world*, Philadelphia, Fortress Press, 1984.
- Robinson 1981: A.N. ROBINSON, *Zakonomernosti dviz@enija literaturnogo barokko: mesto Simeona Polockogo v russkom literaturnom processe* (Stat'ja vtoraia), in "Wiener Slavistisches Jahrbuch" 27 (1981): 63-85.
- Robinson 1989: A.N. ROBINSON, *Vmesto predloz@enija. Ideologic@eskie zakomernosti dviz@enija literaturnogo barokko*, in *Razvitie barokko* 1989: 4-26
- Robinson-Sazonova 1988: M.A. ROBINSON - L.I. SAZONOVA, *Mnimaia i real'naia istoric@eskaia deistvitel'nost' epochi sozdaniia "Slova o Zakone i Blagodati" Ilariona*, in "Voprosy Literatury", 12 (1988): 151-175.
- Robinson-Sazonova 1989: M.A. ROBINSON - L.I. SAZONOVA, *Nesostojatel'nye idei i metody*, in "Voprosy Literatury", 9 (1989): 242-252.
- Rolland 1992: P.A. ROLLAND, *Ut poesia pictura: emblems and literary pictorialism in Simiaon Polacki's early verse*, in "Harvard Ukrainian Studies" 16 (1992): 67-86.
- Roma 1983: *Roma, Costantinopoli, Mosca: Atti del I Seminario internazionale di studi storici "Da Roma alla Terza Roma, Roma, 21-23 Aprile 1981*, Napoli, ESI, 1983.
- Roma 1997: *Roma, Costantinopoli, Mosca: Studio storico e comparativo dei centri dell'ideologia e della cultura fino al XVII secolo, [Atti del] VI Seminario internzionale di studi storici "Da Roma alla Terza Roma, Mosca, 28-30 Maggio 1986*, Moskva, Institut rossijskoj istorii, 1997.
- Rosen 1971: N. ROSEN, *Style and structure in The brothers Karamazov*, in "Russian literature triquarterly" 1 (1971): 352-365.
- Rowland 1994: D. ROWLAND, *Biblical military imagery in the political culture of the early modern Russia. The blessed host of the heavenly tsar*, in *Medieval Russian culture*: 182-212.
- Rowlands 1963: M. ROWLAND - P. ROWLAND, *The mission of Yury and Evgraf Zhivago*, in "Texas Studies in Literature and Language" 5 (1963): 199-218.
- Rozov 1963: N.N. ROZOV, *Sinodal'nyj spisok soc@inenij Ilariona - russkogo pisatelja XI veka*, in "Slavia" 32 (1963): 141-175.
- Rudova 1997: L. RUDOVA, *Understanding Boris Pasternak*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1997.
- Russell 1995: D. RUSSELL, *Emblematic structures in Renaissance French culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- Russie 1990: *La Russie: histoire des mouvements spirituels*, Paris, Beauchesne, 1990.
- Sakovic@ 1983: A.G. SAKOVIC@, *Narodnaja gravirovannja kniga Vasilija Korenja, 1692-1696*, Moskva, Iskusstvo, 1983.
- S@alamov 1993: V. S@ALAMOV - B. PASTERNAK, *Parole salvate dalle fiamme. Lettere 1952-1956 e Ricordi di V. S@alamov*, a c. di L. Montagnani, Milano, Archinto, 1993.
- Salmeron 1602-1604: A. SALMERONIS [SALMERON], *Commentarii in evangelicam historiam et in Acta Apostolorum, Coloniae Agrippinae*, Apud A. Hierat et I. Gymni, 1602-1604.
- Salvestroni 1995: S. SALVESTRONI, *Echi biblici ne "I demoni" di Dostoevskij*, "AION. Slavistica" 3 (1995): 223-272.
- Salvestroni 1996: S. SALVESTRONI, *Motivi biblici nel romanzo "I fratelli Karamazov" di Fedor Dostoevskij*, in corso di pubbl. "AION. Slavistica" 4 (1996).
- Sandoz 1971: E. SANDOZ, *Political Apocalypse. A study of Dostoevsky's Grand Inquisitor*, Baton Rouge, Louisiana State University, 1971.
- Sazonova 1989: L.I. SAZONOVA, *Karion Istomin - pevec mudrosti*, in *Istomin* 1989: 43-64.
- Sazonova 1991: L.I. SAZONOVA, *Poezija russkogo barokko*, Moskva, Nauka, 1991.

- Sazonova 1993: L.I. SAZONOVA, *Karion Istomin*, in *Slovar' kniz@nikov i kniz@nosti Drevnej Rusi*, vyp. 3 (XVII v.), C@. 2: *I-O*, Sankt-Peterburg, Bulanin, 1993: 140-152.
- Sbriziolo 1988: ILARION, *Il sermone di Ilarion "Sulla legge e sulla grazia"* a c. di I.P. Sbriziolo, Istituto Universitario Orientale, 1988.
- Schaeder 1957: H. SCHAEDEER, *Moskau das Dritte Rom*, Darmstadt, Gentner, 1957.
- Schiller 1966-1991: G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, Mohn, 1966-1991.
- Sciacca 1990: F.A. SCIACCA, *In imitation of Christ: Boris and Gleb and the ritual consecration of the Russian land*, in "Slavic review" 49 (1990): 253-260.
- Seemann 1991: K.D. SEEMANN, *Allegorical-exegetical devices in Kievan literature*, in "Canadian-American Slavic Studies" 25 (1991): 27-41.
- Sendler 1984: E. SENDLER, *L'icona Immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Roma, Paoline, 1984.
- Seung 1976: T.K. SEUNG, *Bonaventure's figural exemplarism in Dante*, in *Italian literature: roots and branches*, ed. by G. Rimaneli and K.J. Atchity, New Haven-London, Yale University Press, 1976: 117-154.
- Simeon Polockij 1680: SIMEON POLOCKIJ, *Vertograd mnogocvetnyj*, ed. by A. Hippisley and L.I. Sazonova, Köln, Böhlau, 1996, v. 1: "Aaron" - "Detem blagoslovenie".
- Singleton 1978: Ch.S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il mulino, 1978.
- Sinicyna 1995: N.V. SINICYNA, *Itogi izuc@enija koncepcii "Tret'ego Rima" i sbornik "Ideja Rima v Moskve"*, in *L'eredità* 1995: 16-42.
- Siniscalco 1997: P. SINISKAL'KO [SINISCALCO], *Seminari "Ot Rima k Tret'emu Rimu" 1981-1985: itogi i perspektivy*, in Roma 1997: 12-19.
- S@ljapkin 1891: I.A. S@LJAPKIN, *Sv. Dimitrij Rostovskij i ego vremja, 1651-1709 g.*, Sank-Peterburg, Tip. Trans@el', 1891.
- S@ljapkin 1913: I.A. S@LJAPKIN, *Lekcii po istorii russoj literatury*, v.II: *Istorija literatury Jugo-zapadnoj Rusi XVI-XVII v.*, Sankt-Peterburg, Lit. Bogdanova, 1913.
- Solov'ev 1970: A.V. SOLOV'EV, *Zur Lobrede des Metropoliten Hilarion*, in *Das heidnische und christliche Slaventum. Acta II Congressus internationalis historiae Slavicae Salisburgo-Ratibonensis 1967*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1970, ora in: ID., *Byzance et la formation de l'Etat russe: recueil d'etudes*, London, Variorum Reprints, 1979: III, 58-63.
- Strada 1985: V. STRADA, *L'Amleto di Boris Pasternak*, in: ID., *Le veglie della ragione*, Torino, Einaudi, 1986: 269-276 (ed. orig. 1985).
- Szabo 1993: E.P. SZABO, *Shakespeare's "Hamlet" and Pasternak's poem*, in: *Shakespeare and his contemporaries. Eastern and Central European studies*, ed. by J. Limon - J.L. Halio, London, Associated University Presses, 1993: 169-174.
- Tamborra 1983: A. TAMBORRA, *La teoria politico-religiosa di "Mosca-Terza Roma" nei secoli XVII-XIX: sopravvivenza e linee di svolgimento*, in Roma 1983: 517-539.
- Terras 1981: V. TERRAS, *A Karamazov companion*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1981.
- Tesaro 1670: E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, hrsg. von A. Buck, Bad Homburg v.d.H., Gehlen, 1968 (ed. orig. 1670).
- Thompson 1991: D. OENNING THOMPSON, *The brothers Karamazov and the poetics of memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Thompson 1983: F.J. THOMPSON, *Quotations of Patristic and Byzantine works by early Russian authors as an indication of the cultural level of Kievan Russia*, "Slavica Gandensia" 10 (1983): 65-102.
- Tichomirov 1968: M.N. TICHOMIROV, *Russkaja kul'tura X-XVIII vv.*, Moskva, Nauka, 1968.
- Todorov 1977: T. TODOROV, *Théories du symboles*, Milano, Garzanti, 1984 (ed. orig. 1977).
- Toporov 1983: V.N. TOPOROV, *"Slovo o Zakone i Blagodati" i istoki drevnerusskoj literatury*, in "Wiener Slavistisches Jahrbuch" 29 (1983): 91-104.
- Toporov 1988: V.N. TOPOROV, *Rabotniki odinnadcatogo c@asa. "Slovo o Zakone i Blagodati" i drevnerusskie realii*, in "Russian literature" 24 (1988): 1-127.
- Troncale 1979: J.CH. TRONCALE, *Dostoevskij's use of Scripture in "The brothers Karamazov"*, tesi di dott., Ann Arbor (Mi), 1979.
- Tufte 1970: V. TUFTE, *The poetry of marriage. The epithalamium in Europe and its development in England*, Los Angeles, Tinnon-Brown, 1970.

- Tvorogov 1981: O.V. TVOROGOV, *Literatura drevnej Rusi*, Moskva, Prosves@c@enie, 1981.
- Typology 1972: *Typology and early American literature*, ed. by S. Bercovitch, [s.l.], The University of Massachusetts Press, 1972.
- Typology 1997: <http://www.wsu.edu/dee/GLOSSARY/TYPE.HTM> (Washington State University, 1997).
- Veen 1660: O. VAENIUS [VAN VEEN] , *Amoris divini emblemata* [...], Antverpiae, Ex officina B. Moreti, 1660.
- Virsi 1935: *Virsi. Sillabic@eskaja poèzija XVII-XVIII vekov*, obs@c@aja red. P. Berkova, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1935.
- Vodoff 1988: V. VODOFF, *Naissance de la chrétienté russe: la conversion du prince Vladimir de Kiev (988) et ses conséquences (XIe-XIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 1988.
- Vodovozov 1962: N.V. VODOVOZOV, *Istorija drevnej russoj literatury*, Moskva, Izd. Min. Prosves@c@enija RSFSR, 1962.
- Vostorgnutye klasy 1849: *Vostorgnutye klasy v" pis@c@u dusi, to est' neskol'ko perevod" iz" Svjatych" Otcev" starca Paisija Velic@kovskago*, Moskva, Universitetskaja Tipografija, 1849.
- Wierix: A. WIERIX, *Cor Jesu amanti sacrum*, Antverpiae, [s.t.], [s.d. sec. XVII] .
- Williams 1963: R. WILLIAMS, *Tragic resignation and sacrifice*, in "The Critical Quarterly" 5 (1963): 5-19.
- Wortman 1995: R.S. WORTMAN, *Scenarios of power. Myth and ceremonies in Russian monarchy*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Zamaleev-Zoc 1987: A.F. ZAMALEEV - V.A. ZOC, *Mysliteli Kievsoj Rusi*, 2. izd., Kiev, Vis@c@a s@kola, 1987.
- Zamjatin 1970: E. ZAMJATIN, *Tecnica della prosa*, Bari, De Donato, 1970.
- Zarec@niak 1988: M. ZAREC@NIAK, *Mitropolit kievskii Ilarion i ego "Slovo o zakone i blagodati"*, in "Zapiski Russkoi Akademii@eskoj Gruppy v S. S@.A.-Transactions of the Association of Russian American Scholars", 21 (1988): 85-124.
- Z@ivov-Uspenskij 1987: V.M. Z@IVOV-B.A. USPENSKIJ, *Car' i bog. Semiotic@eskie aspekty sakralizacii monarcha v Rossii*, in: *Jazyki kul'tury i problemy perevodimosti*, otv. red. B.A. Uspenskij, Moskva, Nauka, 1987: 47-153.

Summary

Modern Europe often held and projected a negative, inverted image of Russia most likely because she maintained a traditional, if not always conservative culture, through the ages. This book analyzes one of the most important cultural devices of this traditional culture, the fourfold figural pattern of biblical typology.

Beginning with E. Auerbach's seminal research (1938), scholars have identified this figural pattern in its four Scriptural senses—historical, allegorical, moral and anagogical—within several cultural fields, including English Medieval and American Puritan Literatures. Until now, scholars have not considered its relevance to Russian studies, except R. Picchio's discovery in the literary code of Slavia Orthodoxia of the so-called *synsemia* (con-significance, i.e., the presence of a higher, spiritual meaning of a text beyond its first, literal one).

This present text provides six examples of persistent figural representation in Russian culture. The first is one of the first East-Slavic texts (ca. 1050), the so-called Sermon on Law and Grace, authored by Hilarion as strong critical tradition holds. The work is grounded upon a typological pattern of prefiguration-fulfillment which explicitly recalls biblical passages and explains the “position” of the newly baptized Rus' in sacred history.

The second example comes from an extraordinary icon created after Ivan IV's victory over the Tartars in 1570. Here, as in the following third example of the Palm Sunday procession of the same period, biblical typology is combined with the “Moscow–Third-Rome” ideology and keen Apocalyptic expectations.

The fourth example is a picture belonging to the period of Moscow Baroque. It's taken from the Epithalamion presented by the official court poet Karion Istomin for Peter the Great's first marriage in 1689. In taking advantage of Baroque use of mottos and quotations, three marriages in this image are typologically juxtaposed: the Old Testament marriage celebrated by God Himself (Gen 1), the New Testament marriage at Cana in Galilee celebrated by Christ (John 2) and Peter and Eudokia's marriage to which, as the poem explains, Christ is invited. In this extraordinary picture—one of the first, truly realistic Russian portraits—Istomin merged traditional Old Russian culture with new Jesuit Western fashion.

Two centuries later, Dostoevsky patterned his last masterpiece, The Brothers Karamazov, after a figural model. We may view it most especially in the relationship between the Evangelic epigraph and several Christ-shaped characters of the novel. The last example is taken from Boris Pasternak's Doctor Zhivago. Here the relationship between Hamlet, Christ and Zhivago himself carries forward a “rehabilitation” of everyday life.

The presence of the figural pattern in Russia's culture demonstrates that when Europe left traditional European culture in order to embrace modernity, Russia still actively nurtured and kept biblical-liturgical patterns: in the far Russian steppe, European values were reserved for a post-modern Europe.

-
- ¹ Cfr. Ginzburg 1977. Non è un caso, spiega Strada nell'introduzione (p. 12), che Dostoevskij non compaia nell'ampia analisi della Ginzburg.
- ² Cfr. Caturelli 1992.
- ³ Cfr. su questo punto le opposte posizioni di Antonelli (in Curtius 1948: IX e XVI) e Raimondi (1997).
- ⁴ Cfr. Typology 1972: 245-337, e in particolare le ultime 10 pagine. Una recente interessante estensione è quella di G.P. Landow alla letteratura vittoriana.
- ⁵ Cfr. Typology 1997.
- ⁶ Ad opera di Nina Perlina, la cui tesi di dottorato inedita venne presentata alla Brown University nel 1977; da questa tesi venne tratto nel 1985 il libro citato in bibliografia come Perlina 1985. Cfr. soprattutto le p. 11 e segg.
- ⁷ Cfr. la mia tesi inedita *Bunt, obnovenie, raj v dus@e: sofferenza e giustizia nei Fratelli Karamazov di F.M. Dostoevskij* Bologna 1982, da cui è stato tratto l'articolo citato in bibliografia come Ghini 1988. Cfr. soprattutto le ultime pagine.
- ⁸ Ad opera di Diane Oenning Thompson dalla cui tesi inedita (Ph.D. Cambridge, 1985) doveva essere tratto il Thompson 1991 della bibliografia. Cfr. soprattutto le pagine 65 e segg. Il sorgere dell'interpretazione figurale di Dostoevskij a diverse latitudini nello stesso periodo non necessita naturalmente di una spiegazione "etnologica" (come per esempio le "idee elementari" di Bastian o i "cicli culturali" di Ratzel). È infatti sufficiente ammettere elaborazioni autonome ma legate culturalmente alla stessa sensibilità e alle stesse letture. La sua universalità mi pare, per altro verso, un buon argomento a favore della "necessità" di questa interpretazione.
- ⁹ Cfr. Matlaw 1957: 5. Cfr. anche l'accento alla figura auerbachiana in Pirog 1983: 93 a proposito dei *Versi italiani* di Blok.
- ¹⁰ Cfr. Picchio 1983.
- ¹¹ Cfr. Picchio 1991b, non a caso citato, ovviamente nella versione originale del 1977, da Ghini 1988: 513; 541 e Thompson 1991: 67 - ma non dalla Perlina.
- ¹² Cfr. Bachtin 1968: 327-328. La sottolineatura è mia.
- ¹³ Bachtin 1963: 335.
- ¹⁴ Bakhtin 1973: 210.
- ¹⁵ Cfr. Picchio 1991b: 5 e Picchio 1983: 364-365.
- ¹⁶ Hurwitz 1980: 330.
- ¹⁷ Sciacca 1990: 256 a proposito del rapporto Boris-Cristo.
- ¹⁸ Lichac@ev 1967: 158 segg.
- ¹⁹ Sciacca 1990: 256 a proposito del rapporto Gleb-Cristo.
- ²⁰ Cfr. Seeman 1991 e Frajdank 1987.
- ²¹ Cfr. Lubac 1972 e Pépin 1987.
- ²² Goppelt 1939: 6.
- ²³ Definizione di Carny (1988: 33).
- ²⁴ Un sintomo piuttosto grave di tale malessere sembra essere l'uso di fonti dubbie o sorpassate. Plateale in tal senso è il decostruzionista *Rereading allegory. A narrative approach to genre*, di D.L. MADSEN (New York, St Martin's Press, 1994), che cita le fonti patristiche solo indirettamente, attraverso articoli a dir poco obsoleti, ignora testi fondamentali come Lubac 1972, Goppelt 1939, Pépin 1987, e che ascrive a s. Agostino i seguenti 4 sensi della Scrittura: storico, eziologico, analogico, allegorico (p. 55).
- ²⁵ Benjamin 1928: 174 segg. Sull'intero argomento decisive sono state per me le pagine di Raimondi 1985. Devo a questo testo che raccoglie il corso tenuto da Raimondi a Bologna nel 1984-85 le suggestioni relative a Borges, Chesterton, Benjamin, Bloy.
- ²⁶ Borges 1949: 957.
- ²⁷ Raimondi 1985: 37.
- ²⁸ Ivi: 39; 49.
- ²⁹ Un buon esempio di questa concezione dell'allegoria può essere la relativa voce della Enciclopedia Italiana Treccani, v. II: 534--541, curata per l'edizione del 1929 da G. Mazzoni.
- ³⁰ Cfr. Bernard 1978: 108; Lubac 1972: 880-881.
- ³¹ Cfr. il fondamentale studio di Pépin (1987), soprattutto alle p. 268-270, nonché il chiaro Olsen 1977.
- ³² Cfr. Singleton 1978. Si veda anche su Singleton il giudizio di Contini (1956).
- ³³ Auerbach 1964: I, 83. In questo senso, naturalmente, la figura è una specie particolare di *allegoria facti* (cfr. Pépin 1987: 269 su s. Agostino e Lubac 1972: 885).
- ³⁴ Carny 1988: 35. Sull'argomento cfr. anche Davis 1972: 15.
- ³⁵ Cfr. anche le due definizioni che Olsen (1977: 163) riprende da studi di altri specialisti.
- ³⁶ Lichac@ev 1967: 158-159.
- ³⁷ Lichac@ev 1979: 34.
- ³⁸ Lubac 1972: 918.
- ³⁹ Lubac 1972: 918.
- ⁴⁰ Lubac 1972: 903.
- ⁴¹ Lubac 1972: 925.

-
- ⁴² Seeman 1991: 29.
- ⁴³ Cfr. Lubac 1972: 637-642; 913.
- ⁴⁴ Bernard 1978: 206.
- ⁴⁵ Cfr. Daniélou 1948: 48.
- ⁴⁶ Cfr. Olsen 1977: 164.
- ⁴⁷ Bernard 1978: 107-108; 93; 98-99.
- ⁴⁸ Per quanto segue si confronti Lubac 1972: 250-361.
- ⁴⁹ Typology 1997.
- ⁵⁰ Lubac 1972: 359. Al contrario, cfr. ad esempio Davis 1972: 14.
- ⁵¹ Lubac 1972: 277.
- ⁵² Lubac 1972: 361.
- ⁵³ Non tutti, evidentemente. Un'applicazione un po' rigida sembra quella di Seung 1976.
- ⁵⁴ Indico la numerazione del MS S 591 (MS Sinodale) presentato nell'edizione di Rozov (1963), Moldovan (1984), Idejno-filosofskoe nasledie (1986, I: 13-41), nonché dalla traduzione italiana di I.P. Sbriziolo (1988). In questo manoscritto lo *Slovo* vero e proprio è seguito da un breve Credo, da una più lunga Professione di fede e dal Colophon. Una riproduzione anastatica dell'intero manoscritto è in Idejno-filosofskoe nasledie (1986, I: 101-171). Per una valutazione delle edizioni e per una presentazione dell'intero *Slovo* si veda l'ottimo Franklin 1991.
- ⁵⁵ Nella scelta dei termini si è cercato, per quanto possibile, di non "russificare": si è perciò optato per Rus', Kieviani, Volodimer, o Vlodimer senza modificare naturalmente i testi citati.
- ⁵⁶ Picchio 1997: 36.
- ⁵⁷ PVL 155.
- ⁵⁸ NPL 193.
- ⁵⁹ 203a.
- ⁶⁰ Cfr. Nikol'skaja 1928-1929.
- ⁶¹ Cfr. Koz@inov 1988: 134.
- ⁶² Sulla funzione di Volodimer come sovrano evangelizzatore che ripete in Terra Russa le gesta di Costantino si è soffermata più volte la critica anche in modo assai penetrante (cfr. ad esempio il recente Pljuchanova 1995: 120-121). Non trattandosi tuttavia di un rapporto figurale vero e proprio ma di qualcosa assai più simile al parallelismo di Plutarco di cui si è trattato nel precedente capitolo, ho preferito trascurare questa tematica.
- ⁶³ PG LXI: 662. Mi pare che nessuno dei commentatori si sia soffermato su questo testo in particolare, che potrebbe rappresentare uno di quei "trattati sul tema della Legge e della Grazia" ipotizzati da Toporov (1988: 36).
- ⁶⁴ Fennell 1974: 45.
- ⁶⁵ Jakobson 1975: 409.
- ⁶⁶ Priselkov 1913: 97-98.
- ⁶⁷ Cfr. Tichomirov 1968: 132-133; Koz@inov 1988: 136-137.
- ⁶⁸ Cfr. Lichac@ev 1979: 37; Mil'kov 1986: 52; Kuskov 1966: 36; Vodovozov 1962: 32; Abramov 1986: passim; Karmin 1986: passim. Su questa linea sembra muoversi I.P. Sbriziolo (1988: 32).
- ⁶⁹ Cfr. la polemica tra Koz@inov (1988 e 1989) e Robinson-Sazonova (1988 e 1989).
- ⁷⁰ Cfr. Obolensky 1974.
- ⁷¹ Obolensky 1982: 64. L'intera questione è ben discussa da Franklin in Franklin 1991: XXIV-XXVI e XXXIV-XXXVIII e da Toporov 1988: 20-29.
- ⁷² Cfr. Poppe 1990: 494.
- ⁷³ Avenarius 1990: 695-698; cfr. anche Poppe 1991: 8-9; Robinson-Sazonova 1988: 171; Arrignon 1984.
- ⁷⁴ Lotman-Uspenskij 1980: 377. La traduzione è stata modificata sulla base dell'originale russo.
- ⁷⁵ Cfr. la critica a questa posizione condotta da Hurwitz (1980: 323-324) e da Seeman (1991: 38).
- ⁷⁶ Cfr., oltre a quelli già menzionati, Zarec@njak 1988: 90-92 e 105; Gorskij 1987: 43.
- ⁷⁷ Cfr. Hurwitz 1980, passim.
- ⁷⁸ Solov'ev 1979: 59.
- ⁷⁹ Koz@inov 1988: 149.
- ⁸⁰ Robinson-Sazonova 1988: 16.
- ⁸¹ Seeman 1991: 39.
- ⁸² Cfr. Toporov 1988: 48; 47 e segg.
- ⁸³ Jakobson 1985: 404.
- ⁸⁴ Toporov 1988: 6.
- ⁸⁵ Su questo rapporto è senz'altro utile consultare il Cap. V del testo di de Lubac, intitolato *L'unità dei due testamenti*.
- ⁸⁶ Cfr. Poppe 1991: 16.

- ⁸⁷ Cfr. Lichac@ev 1979: 38. C'è da aggiungere che in questo grande studioso fa capolino un caratteristico messianismo russo, laddove afferma che lo scopo dello scritto di Ilarione è "stabilire la missione storica della Rus'" (ibidem).
- ⁸⁸ Cfr. Lubac 1972: 194.
- ⁸⁹ Cfr. Lubac 1972: 648-652.
- ⁹⁰ Cfr. Lubac 1972: 72.
- ⁹¹ Cfr. *ex adverso* Gorskij 1987: 40.
- ⁹² Cfr. almeno Müller 1962: 17-18; Podskalsky 1982: 88; Robinson-Sazonova 1988: 173-175; Franklin 1991: XXXII.
- ⁹³ Cfr. Poljakov 1986: 67; 72; 73.
- ⁹⁴ Cfr. Poljakov 1986: 79.
- ⁹⁵ Cfr. Seeman 1991: 31-32; 36-37.
- ⁹⁶ Cfr. Seeman 1991: 37-40.
- ⁹⁷ Cfr. Olsen 1977: 360-364 sulla dimensione figurale del passo paolino.
- ⁹⁸ Forse non è casuale allora che, come nota Toporov 1988: 32, oltre la metà delle citazioni neotestamentarie dello *Slovo* provenga proprio da Matteo.
- ⁹⁹ Cfr. Bagatti 1981.
- ¹⁰⁰ Cfr. Zamaleev-Zoc 1987: 45.
- ¹⁰¹ Cfr. Blair 1982: 264.
- ¹⁰² Cfr. Burke 1989: 99.
- ¹⁰³ Cfr. Picchio 1991a.
- ¹⁰⁴ Né paia strana questa subitanea e attiva appropriazione culturale. Una conversione assai recente e pertanto meglio documentabile, quella degli Indiani Lakota, ci fornisce la medesima prospettiva storico-figurale: "Trent'anni fa io ero un indiano tradizionale - scrive Alce Nero - e avevo qualche conoscenza del Grande Spirito, Wakan Tanka. [...] Ero orgoglioso, forse ero coraggioso, forse ero un buon indiano, ma adesso sono migliore. Anche San Paolo diventò migliore quando si convertì. Adesso so che la preghiera della Chiesa cattolica è migliore della preghiera della Danza degli Spiriti" (M.F. STELTENKAMP, *Alce Nero, missionario dei Lakota*, Milano, Leonardo Mondadori, 1996: 104-105). Egli era convinto, commenta la figlia Lucy Looks Twice, [che] "la [sua famosa] visione, la Danza del Sole e tutte le cerimonie indiane erano connesse al cristianesimo. Mio padre diceva che noi eravamo come gli israeliti, come gli ebrei, che aspettavano Cristo" (Ibidem: 120).
- ¹⁰⁵ Cfr. Kleinhenz 1988.
- ¹⁰⁶ Sull'intero argomento si veda ad esempio Averincev 1977.
- ¹⁰⁷ Cfr. il primo capitolo, nota 11. Cfr. anche Seeman 1991: 40.
- ¹⁰⁸ Cfr. Toporov 1988: 41.
- ¹⁰⁹ Sulla *proskynesis*, si veda Averincev 1977: 60.
- ¹¹⁰ Cfr. Lowance 1972: 139; 144-145. Sull'argomento si vedano almeno gli altri articoli di Typology 1972 nonché Brumm 1970.
- ¹¹¹ Cfr. Efimov 1912.
- ¹¹² Cfr. le 4 "sections" di E. Hurwitz: Antico Testamento; Nuovo Testamento; conversione della Rus'; progresso e salvezza della Rus'. Occorre aggiungere che la Hurwitz nota come tutte e quattro le sezioni sono "caricate con la motivazione dell'eskaton" (1980: 324). Anche Gorskij (1988: 42) individua 4 momenti nella realizzazione della figura di Ilarione. Si tratta però di momenti solo in parte riconducibili alla concezione figurale: episodi dell'Antico Testamento; applicazione alla storia universale dell'umanità; applicazione al ruolo del popolo della Rus' nella storia universale; giudizio sulla contemporaneità antico-russa.
- ¹¹³ Cfr. Toporov 1988: 86.
- ¹¹⁴ Sul senso spirituale della Scrittura e l'interpretazione della storia può essere utile rifarsi alle osservazioni di Olsen 1977: 176.
- ¹¹⁵ Cfr. Battistini-Raimondi 1990: 18. A proposito del passaggio più generale di elementi dall'esegesi alla politica si veda Reventlow 1984. Sulla filosofia della storia paolina in cui la tesi del popolo come corporazione spirituale si accompagna all'idea del perfezionamento personale secondo il modello di Cristo, cfr. Dempf 1939, soprattutto il I capitolo.
- ¹¹⁶ Cfr. Auerbach 1946: I, 49; Sandler 1984; Pozzi 1989: 62-63.
- ¹¹⁷ Lazarev 1960: 45-48.
- ¹¹⁸ Cfr. Schiller 1966-1991: v.1, 171-173.
- ¹¹⁹ Cfr. Corrigan 1992: 20-23.
- ¹²⁰ Cfr. Rowland 1994: 186. A questo interessante articolo rimando per l'interpretazione generale dell'icona.
- ¹²¹¹²¹ Antonova-Mneva 1963: 128-134 e Koc@etkov 1985.
- ¹²² Rowland 1994: 189.
- ¹²³ L'esclusivismo - sostiene giustamente Tamborra (1983: 529) - è una delle caratteristiche discriminanti della Mosca Terza Roma.
- ¹²⁴ Antonova-Mneva 1963: 131.
- ¹²⁵ Ibidem: 133.
- ¹²⁶ PLDR 1984: 453.
- ¹²⁷ Cfr. Koc@etkov 1985: 190 e 199.

-
- ¹²⁸ Cfr. Efimov 1912 e Koc@etkov 1985: 199-200.
- ¹²⁹ Cfr. Flier 1994: 226; Z@ivov-Uspenskij 1987: 54.
- ¹³⁰ Cfr. Pas@uto 1983: soprattutto 467.
- ¹³¹ Siniscalco 1997: 15.
- ¹³² Pas@uto 1983: 468.
- ¹³³ Cfr. Sinicyna 1995: 31 segg. e soprattutto De Michelis 1986.
- ¹³⁴ Z@ivov-Uspenskij 1987: 61.
- ¹³⁵ Z@ivov-Uspenskij 1987: 49. Per le conclusioni di questa accurata ricostruzione dell'idea di sacralizzazione dello zar confrontata con la concezione del basileus bizantino e del re-*taumaturgo* occidentale, si veda alla pagina 142. Cfr. anche Wortman 1995: 13.
- ¹³⁶ Cfr. per es. Sazonova 1991: 142-144. Più fondata l'analisi di Z@ivov-Uspenskij 1987: 57 e segg.
- ¹³⁷ Cfr. Pamjatniki I: 101 per quanto riguarda Karion Istomin e Grebenjuk 1989: 190-191 per Simeon Polockij.
- ¹³⁸ Cfr. Z@ivov-Uspenskij 1987: 56-57.
- ¹³⁹ Cfr. Wortman 1995: 27-28.
- ¹⁴⁰ Cfr. Ivi: 24 segg.
- ¹⁴¹ Buchau 1681: 141.
- ¹⁴² L'ultimo eccellente studio a cui è d'obbligo un rimando è di M. Flier (1994). Cfr. anche il già citato Wortman 1995, nonché Crummey 1985. Non è tuttavia comprensibile nel Flier il motivo del costante riferimento alla traduzione russa del testo latino di von Buchau, ad una traduzione, per giunta, che tradisce in parte la relazione originale.
- ¹⁴³ Come spiega chiaramente il testo di Buchau - ma non la sua traduzione russa - la processione non era originariamente limitata alla sola Mosca. Ancora Adam Olearius, nel 1636, riporta le circostanze di *performance* in altre città della Moscovia, dove i vescovi prendono la parte del metropolita-patriarca e i voevodi quella dello zar (Olearius 1669: 39-40). La tendenza, tuttavia, è verso la proibizione delle altre processioni: nel 1661 il metropolita Pitirim venne scomunicato dal patriarca Nikon proprio per averlo sostituito sull'asino (cfr. Z@ivov-Uspenskij 1987: 109-111).
- ¹⁴⁴ Cfr. Crummey 1985: 134; Z@ivov-Uspenskij 1987: 112.
- ¹⁴⁵ Cfr. Crummey 1985: 132; 139-140; Wortman 1995: 40; Z@ivov-Uspenskij 1987: 52-53.
- ¹⁴⁶ Cfr. Flier 1994: 234-235.
- ¹⁴⁷ Cfr. Kantorowicz 1944: 229.
- ¹⁴⁸ Cfr. Kantorowicz 1944: 229-231 e passim.
- ¹⁴⁹ Cfr. Flier 1994: 218-220.
- ¹⁵⁰ Schiller 1966-1991: II, 28.
- ¹⁵¹ Bulgakov 1913: 115-116.
- ¹⁵² Bulgakov 1913: 112.
- ¹⁵³ Cfr. Schiller 1996-1991: II, 28-33.
- ¹⁵⁴ Cfr. Schiller 1966-1991: II, 28-29.
- ¹⁵⁵ Cfr. Bulgakov 1913: 116.
- ¹⁵⁶ Cfr. Schiller 1966-1991: II, 28.
- ¹⁵⁷ Cfr. le immagini riprodotte da Flier (1994: 217).
- ¹⁵⁸ Poco convincente mi sembra la tesi di H. de Lubac, secondo cui "non sarebbe troppo paradossale sostenere ch'essi [gli avvenimenti della vita di Cristo precedenti alla Resurrezione] appartengono ancora, in certo modo, al tempo dei segni e delle figure, cioè ai tempi dell'Antico Testamento" (Lubac 1972: 1193). Mi pare che qui il grande patrologo francese forzi la sua interpretazione adattando al canone biblico la periodizzazione dei tempi della salvezza.
- ¹⁵⁹ Cfr. Schiller 1966-1991: II, 31-32 con figure. Cfr. anche V: 58-61, dove si rimanda esplicitamente al corrispondente tipologico rappresentato dall'icona dell'Apocalisse sopra menzionata. L'altra prefigurazione veterotestamentaria raffigurata nell'altare è L'agnello pasquale introdotto da un ebreo nella sua casa al tramonto secondo la tradizione, appunto, della Pasqua ebraica.
- ¹⁶⁰ Cfr. Bulgakov 1913: 115.
- ¹⁶¹ Cfr. Brailovskij 1902; Sazonova 1991: 20.
- ¹⁶² Cfr. Wortman 1995: 29-35.
- ¹⁶³ Cfr. al proposito quanto scrive Praz 1946: 7-8. Sulla sequenza domanda-risposta, cfr. anche il testo catechetico di Polockij antologizzato in Brailovskij 1902: 382-388.
- ¹⁶⁴ Cfr. Raimondi 1969. Sul rapporto tra sensi corporali e sensi spirituali in Istomin cfr. Sazonova 1991: 95 segg.
- ¹⁶⁵ Cfr. Praz 1946: 188 segg.
- ¹⁶⁶ Si vedano ad esempio: La Perrière 1539; Heinsius 1608; Ayres 1700. Per una panoramica complessiva relativa alla cultura inglese, cfr. Erickson 1997.
- ¹⁶⁷ Su questo aspetto della retorica dei gesuiti cfr. Battistini-Raimondi 1990: 176.
- ¹⁶⁸ Su tutto questo tema fondamentale è lo studio dotto di G. Pozzi (1987).
- ¹⁶⁹ Cfr. Hugo 1628, nonché Praz 1946: 182. Per alcuni estratti della traduzione si veda Hugo 1718.

-
- ¹⁷⁰ Cfr. Hohburg 1691.
- ¹⁷¹ Cfr. Haefien 1629, un testo adattato nelle principali lingue europee.
- ¹⁷² Tra i primi Montenay 1571. Come esempi più tardi si vedano: Hohburg 1692; Veen 1660.
- ¹⁷³ Cfr. Wierix; Margerie 1976: 151; cfr. anche i cap. VI e VII.
- ¹⁷⁴ Cfr. Sazonova 1991: 81.
- ¹⁷⁵ Cfr. Istomin 1689: 41, cioè il frontespizio del Supplemento all'edizione facsimilare.
- ¹⁷⁶ Cfr. Sazonova 1991.
- ¹⁷⁷ Cfr. Ratio studiorum 1981, in particolare il I capitolo. per una ricostruzione estremamente ricca e tuttora valida delle istituzioni culturali della "Russia meridionale" cfr. S@ljapkin 1913: 237 segg.
- ¹⁷⁸ Sulla posizione di Polockij al confine tra Russia ed Europa, primo moscovita educato secondo la cultura occidentale, cfr. Robinson 1981: 65-67; Robinson 1989: 66-67.
- ¹⁷⁹ Cfr. Sazonova 1991: 37 segg.; Hippisley 1985: 5 segg. Sul debito contratto dalla cultura russa verso i Gesuiti cfr. Sazonova 1991: 15; 33;.
- ¹⁸⁰ Cfr. Robinson 1989: 8.
- ¹⁸¹ Cfr. Sazonova 1991: 11-13.
- ¹⁸² Cfr. Brogi 1996a: 32-34. Robinson (1989: 5; 10) preferisce parlare di un Medioevo "restaurato", ma la sostanza di un'influenza diretta del Medioevo sul Barocco rimane indubitabile. Cfr. al riguardo Sazonova 1991: 222 segg.; nonostante l'approccio nazionalista spesso fuorviante e mistificatorio, anche Panc@enko riconosce questo dato di fatto (1973: 168; 193). Gli studi testuali di Hippisley (1994, nonché il commento di Simeon Polockij 1680) fanno definitivamente giustizia dell'interpretazione nazionalista di Polockij.
- ¹⁸³ Cfr. Picchio 1988.
- ¹⁸⁴ Cfr. Panc@enko 1984, soprattutto il III e il IV capitolo.
- ¹⁸⁵ È questa l'immotivata tesi di Robinson (1989: 24).
- ¹⁸⁶ Cfr. Sazonova 1991: 27-28. Cfr. anche, pur con le limitazioni citate, Panc@enko 1973: 193 segg.
- ¹⁸⁷ La tesi di una semplice commistione di elementi pagani e cristiani in Polockij presentata da Hippisley (1985: 8; 43; 63-64) è stata recentemente aggiornata e modificata dalla Sazonova grazie ad una più ampia conoscenza dello sviluppo cronologico dell'opera del monaco slavo (cfr. Sazonova 1991: 14; 25; 28; 45).
- ¹⁸⁸ Sazonova 1991: 15; 39-40; 145. Cfr. anche Panc@enko 1973: 176, nonché Z@ivov-Uspenskij 1987: 71; 122-123.
- ¹⁸⁹ Cfr. le acute osservazioni di O. Dol'skaja (1995: XVII). Cfr. inoltre Keldis@ 1983: 243-249; Brill 1980: 54.
- ¹⁹⁰ Un aggiornato *status quaestionis* dello studio dell'emblematica è stato offerto da M.J. Giordano al recente *Symposium on Emblematics*, Newberry Library, Chicago, 15-16 Maggio, 1998.
- ¹⁹¹ Cfr. Hippisley 1983: 61. A. Hippisley si è dedicato a fondo al rapporto tra l'emblematica e la produzione di Polockij, un rapporto che le recenti scoperte sulle sue fonti omiletiche costringono a modificare ma non necessariamente a rifiutare (cfr. Hippisley 1994: in particolare 29-32).
- ¹⁹² Cfr. Hippisley 1971 e 1985. Sulla produzione del primo Polockij, cfr. Rolland 1992.
- ¹⁹³ Cfr. Sazonova 1991: 16 segg.; 52; 145 segg.
- ¹⁹⁴ Secondo la studioso russa, invero, anche le altre personificazioni non sarebbero altro che emblemi. Cfr. Sazonova 1991: 93 segg.
- ¹⁹⁵ Istomin 1689: 68 segg.
- ¹⁹⁶ Sintomatici a questo riguardo gli interventi di Russell e Desan al *Symposium on Emblematics* sopra citato.
- ¹⁹⁷ Cfr. Praz 1946: 9.
- ¹⁹⁸ Deleuze 1988.
- ¹⁹⁹ 1990: 18.
- ²⁰⁰ Cfr. Sazonova 1991: 61-62.
- ²⁰¹ Cfr. Alciato 1550: emblema 149 sulle fatiche di Ercole. La stessa definizione è in Picinelli 1653: 2v a proposito dell'impresa.
- ²⁰² Tesaurus 1670: 694-695.
- ²⁰³ Tesaurus 1670: 694.
- ²⁰⁴ Tesaurus 1670: 266.
- ²⁰⁵ Sazonova 1991: 87; 93. Cfr. anche Hippisley 1985: 42. Naturalmente questa comunanza di genere non esclude differenze specifiche tra metafora, emblema, impresa ad esempio sulla base della loro arbitrarietà (cfr. Hippisley 171: 169).
- ²⁰⁶ Bartoli 1677: 5.
- ²⁰⁷ Giovinetti 1559: 9. Cfr. anche Alciato 1550: XIV. Sulla logica metaforica dell'impresa cfr. Pozzi 1985 soprattutto p. 352 segg.
- ²⁰⁸ Cfr. Picinelli 1653: 3r. Analogamente il cumulativo Emblemata 1976 non riporta figure storiche della contemporaneità. Sul tema cfr. Pozzi 1985: 353.
- ²⁰⁹ Cfr. Heinsius 1608: embl. 19.
- ²¹⁰ Cfr. Praz 1946: 25 segg.

-
- 211 Cfr. La Perrière 1539: embl. 81.
212 Praz 1946: 29.
213 Cfr. Sazonova 1991: 74; 76.
214 Cfr. Sazonova 1991: 96.
215 Cfr. Tafté 1970: 256.
216 Cfr. Tufte 1970: passim e in particolare il cap. II su Catullo; Dubrow 1990: 27 segg. sulla tradizione inaugurata da Spenser (155
217 La Grancour 1673: 6. Pur essendo un epitalamio stuardiano, questo non rientra nell'analisi della Dubrow.
218 Cfr. Cardonnel 1662.
219 Cfr. Tufte 1970: 68-85; 118 segg. su Poupo; 159-193 su Spenser.
220 Cfr. Tufte 1970: 119.
221 Gent 1658.
222 Cfr. Hatcher 1645.
223 Cfr. quanto scrive *en passant* Heather Dubrow (1990: 15).
224 Cfr. Medvedev 1682.
225 Cfr. Sazonova 1989: 68.
226 Sazonova 1991: 91.
227 Cfr. Marchese 1976: 18. Cfr. anche Raimondi 1963, in particolare p. 66-67.
228 Praz 1946: 158.
229 Devo qui ringraziare D. Russell e P. Daly i cui consigli mi sono stati estremamente utili.
230 Russell 1995: 248-249.
231 Russell 1995: 21.
232 Russell 1995: 249.
233 Cfr. Russell 1995: 18-20.
234 Bornitz 1669: embl. IV della Sylloge I.
235 Friedrich 1644: embl. VI.
236 Hohburg 1692: embl. XIV.
237 Veen 1660: 118-119; 4.
238 Daly 1979: 38; Daly 1980: 11.
239 Cfr. anche la discussione delle tesi di Schöne in Daly 1979: 52.
240 Cfr. Maksimovic@-Ambodik 1788. Si tratta della riproduzione della II edizione del testo in questione.
241 Cfr. Biblija Korenja.
242 Sakovic@ 1983: 75-76.
243 Tesauro 1670: 59-60.
244 Tesauro 1670: 60.
245 Tesauro 1670: 60.
246 Tesauro 1670: 517.
247 Tesauro 1670: 520-521.
248 Cfr. Praz 1946: 19.
249 Picinelli 1653: 2r.
250 Lubac 1972: 2. partie, II v., 70.
251 Cfr. Hippisley 1983: 53-54.
252 Salmeron 1602-1604: II, 145.
253 Polockij: 360r-360v.
254 Panc@enko 1973: 184.
255 Hippisley 1994.
256 Cfr. Haljatov'skij 1659. Il testo dell'omelia citata da Panc@enko (1973: 183), non si trova nella recente antologia di questa edizione. Sull'influenza di Haljatov'skij su Polockij cfr. Eleonskaja 1989: 170; Eleonskaja 1990: 36-37; 102-103.
257 Panc@enko 1973: 178.
258 Cfr. Sazonova 1991: 150; Robinson 1981: 80. Grebenjuk 1988: 196.
259 Cfr. Sazonova 1991: 55-60.
260 Virs@i 1935: 268.
261 Cfr. Brogi 1996b: 236.
262 Cfr. Sazonova 1991: 26.
263 Cfr. Sazonova 1991: 86. La tesi della Sazonova che postula una continuità bizantino-russa è solo apparentemente in contrasto con la tesi che la Brogi riprende da Uspenskij di una discontinuità cultura russa antica-cultura barocca su questo particolare argomento (cfr. Brogi 1996b: 236). Inaccettabile da parte dei rappresentanti della tradizione non è il contenuto della metafora, quanto piuttosto la stessa riduzione metaforica, così diversa dall'analogia medievale.
264 Cfr. Sazonova 1991: 56-57.
265 Sazonova 1993: 147.
266 Cfr., oltre al citato Panc@enko 1973; Sazonova 1991: 169; 195; Brogi 1996b: 238.

-
- ²⁶⁷ Cfr. Hippisley 1985: 87-88.
- ²⁶⁸ Brogi 1996b: 238. Cfr. Sazonova 1991: 192.
- ²⁶⁹ Cfr. Sazonova 1991: 48-49.
- ²⁷⁰ Cfr. Sazonova 1991: 161.
- ²⁷¹ Cfr. Sazonova 1991: 128.
- ²⁷² Cfr. Sazonova 1991: 153.
- ²⁷³ Sazonova 1991: 131 segg.; 122.
- ²⁷⁴ Sazonova 1991: 143 segg.; cfr. anche Grebenjuk 1988: 192-193.
- ²⁷⁵ Cfr. Sazonova 1991: 98.
- ²⁷⁶ Cfr. Sazonova 1991: 92.
- ²⁷⁷ Cfr. il testo in Btailovskij 1912: 470.
- ²⁷⁸ Cfr. Brailovskij 1902: XXXI-XXXVII, e tutta la II parte.
- ²⁷⁹ Sazonova 1991: 45.
- ²⁸⁰ Brailovskij 1902: 259.
- ²⁸¹ Cfr. Z@ivov-Uspenskij 1987: 49-50.
- ²⁸² Literaturnye panegiriki 1983: 186.
- ²⁸³ Literaturnye panegiriki 1983: 139.
- ²⁸⁴ Literaturnye panegiriki 1983: 285.
- ²⁸⁵ Cfr. Sazonova 1989.
- ²⁸⁶ Literaturnye panegiriki 1983: 77.
- ²⁸⁷ Cfr. il testo dell'orazione dedicatoria a Sof'ja in Brailovskij 1902: 471-472.
- ²⁸⁸ Cfr. Averincev 1977: cap. II e IV.
- ²⁸⁹ Cfr. Sazonova 1989: 50-55.
- ²⁹⁰ I brani di queste prediche, l'ultima delle quali è del 1707, sono riportati da S@ljapkin 1891: 393.
- ²⁹¹ Il capitolo rappresenta uno sviluppo di Ghini 1988.
- ²⁹² Dostoevskij PSS XIV: 5.
- ²⁹³ Cfr. ad esempio le spiegazioni dello scrittore a Pobedonoscev (Dostoevskij PSS XXX.I:121), nonché Terras 1981: 36.
- ²⁹⁴ Cfr. Grossman 1934.
- ²⁹⁵ Per un tentativo di recuperare i pre-giudizi biblici necessari alla comprensione del testo di Gogol' cfr. Ghini 1996.
- ²⁹⁶ Dostoevskij PSS XIV: 68.
- ²⁹⁷ Cfr. Genette 1989.
- ²⁹⁸ Belknap 1967: 48-49, nonché 60-63.
- ²⁹⁹ Cfr. Picchio 1991b.
- ³⁰⁰ Questa convinzione è espressa sintomaticamente sia in Ghini 1988: 541, sia in Thompson 1991: 67.
- ³⁰¹ Cfr. Bachtin 1968, in particolare le pagine relative alla "parola agiografica" che l'autore riconosce come ciò che in Dostoevskij è più simile alla voce monologicamente sicura e ferma.
- ³⁰² Cfr. Thompson 1991: 293 segg. Cfr. anche Ghini 1987 sui caratteri della parafrasi del libro di Giobbe inserita nell'agiografia di Zosima.
- ³⁰³ Perlina 1985: 72.
- ³⁰⁴ Terras 1981: 21.
- ³⁰⁵ Cfr. Terras 1981: 55-59 e 254.
- ³⁰⁶ Dostoevskij PSS XXIX.I: 145.
- ³⁰⁷ La Salvestroni (1995: 230) suppone che "la prima parte dell'episodio dell'indemoniato [sia] non citata [nell'Epigrafe], ma certamente presente nella memoria dell'autore e del lettore". A me parrebbe più utile rifarsi con Booth (1961: 184) alla categoria di un "lettore presunto" su cui l'autore interviene con operazioni di convincimento retorico o a quella echiana di "lettore modello" la cui competenza è postulata dall'autore stesso (Eco 1979: 50 segg.).
- ³⁰⁸ Dostoevskij PSS X: 94.
- ³⁰⁹ Salvestroni 1995: 232.
- ³¹⁰ Parte dunque della "poetic utterance" studiata dalla Perlina.
- ³¹¹ Cfr. Kleinhenz 1988.
- ³¹² Cfr. Eikeland 1997: 156; Perlina 1985: 73 segg.
- ³¹³ Eikeland 1997: 157.
- ³¹⁴ Dostoevskij PSS XXX.I: 60; 63; 66; 75; 102; 126.
- ³¹⁵ Così, pur con varie sottolineature, Thompson 1991: 67 e 69, Terras 1981: 21 e 58; Linnér 1976: 185-186; Troncale 1979: 94 e segg.; Perlina 1985: 8 e 72.
- ³¹⁶ Dostoevskij PSS XIV: 259.
- ³¹⁷ Dostoevskij PSS XIV: 281.
- ³¹⁸ Thompson 1991: 68.
- ³¹⁹ Dostoevskij PSS XIV: 259.
- ³²⁰ Dostoevskij PSS XIV: 280-281.

- ³²¹ Cfr. in Terras 1985 il paragrafo 5 (*Symbolism*) del III capitolo (*Narrative technique*). Cfr. anche p. 43 sulle difficoltà dei lettori che non condividono i medesimi presupposti di realismo "superiore" dello scrittore. Cfr. altresì le osservazioni di Matlaw 1957: 26-33, Golubov 1976: 114-115 e Thompson 1991: 224.
- ³²² Dostoevskij PSS XXX.I: 122.
- ³²³ Zamjatin 1970: 85-92.
- ³²⁴ Frye 1979: capitolo III.
- ³²⁵ Dostoevskij PSS XIV: 264. Allo studioso statunitense J.Ch. Troncale (1979: 94 e segg.) che nella sua tesi di dottorato ha riportato altre tre riprese della parafrasi è sfuggito invece questo riferimento non secondario. Stranamente anche Terras non si sofferma sul passo nel suo preziosissimo commentario (cfr. Terras 1981: 249; c'è però un commento indiretto a p. 259).
- ³²⁶ Sull'intera questione cfr. Ghini 1987, nonché il posteriore ma non più aggiornato Efimova 1994.
- ³²⁷ Sul tema della memoria nel romanzo sono numerosi i lavori critici: cfr. Belknap 1978; Rosen 1971; ma soprattutto Thompson 1991, il cui studio si intitola appunto *The brothers Karamazov and the poetics of memory*.
- ³²⁸ Dostoevskij PSS: XIV, 264.
- ³²⁹ Cfr. Terras 1981: 249. La copia appartenuta a Dostoevskij di *Sto c@etyre svjas@c@ennyja istorii Vetchago i Novago Zaveta*, Sankt Peterburg, 1819, si conserva presso la Casa-Museo di Mosca dove ho potuto consultarla. La *Istorija XLIII* si trova alle p. 201-208.
- ³³⁰ Dostoevskij PSS: XIV: 264.
- ³³¹ Cfr. ad esempio Dostoevskij XXX.I: 102.
- ³³² "Il Signore tentò Giobbe - gli tolse i figli" (Dostoevskij PSS XV: 245).
- ³³³ "Si gettò a terra" (Dostoevskij PSS XIV: 264).
- ³³⁴ Dostoevskij PSS XV: 204.
- ³³⁵ Dostoevskij PSS XIV: 222-223.
- ³³⁶ Dostoevskij PSS XIV: 265.
- ³³⁷ Non è un caso che questo paragrafo dell'agiografia di Zosima, dedicato alla Sacra Scrittura, termini celebrando la Creazione in quanto "aspira al Verbo" (Dostoevskij PSS XIV: 268), riprendendo, cioè, la prospettiva di Giobbe in chiave neotestamentaria.
- ³³⁸ Cfr. Singleton 1978: 7 e segg.
- ³³⁹ Dostoevskij PSS XIV: 264.
- ³⁴⁰ Dostoevskij PSS XV: 245.
- ³⁴¹ Dostoevskij PSS XIV: 264.
- ³⁴² Dostoevskij PSS XIV: 265.
- ³⁴³ Dostoevskij PSS XIV: 265.
- ³⁴⁴ Dostoevskij PSS XV: 204.
- ³⁴⁵ Dostoevskij PSS XIV: 261.
- ³⁴⁶ Dostoevskij PSS XIV: 261.
- ³⁴⁷ Dostoevskij PSS XIV: 261.
- ³⁴⁸ A proposito delle conversioni di Markel e degli altri personaggi qui analizzati, Drouilly (1971: 455) parla di un "sentimento d'illuminazione spirituale, di inteliezione immediata di carattere mistico" opposta alla "conoscenza mediante l'intelligenza discorsiva" che sarebbe propria di Ivan (l'intelligenza "euclidea" di cui parla Dostoevskij).
- ³⁴⁹ Dostoevskij PSS XIV: 262.
- ³⁵⁰ Ibidem. Di nuovo un motivo di convergenza con i gogoliani *Brani scelti*.
- ³⁵¹ Dostoevskij PSS XIV: 263.
- ³⁵² Dostoevskij PSS XIV: 262.
- ³⁵³ Tra gli altri si veda almeno Linnér 1976. Sui rapporti tra Zosima, Markel e Ales@a cfr. Belknap 1967: 47 segg.
- ³⁵⁴ Dostoevskij PSS XIV: 29.
- ³⁵⁵ Dostoevskij PSS XIV: 270.
- ³⁵⁶ Cfr. Verc@ 1977, in particolare la discussione a p. 13-14.
- ³⁵⁷ Dostoevskij PSS XIV: 270.
- ³⁵⁸ Dostoevskij PSS XIV: 263.
- ³⁵⁹ Per Rosen (1971: 356), si tratta di una nuova conversione inspiegabile.
- ³⁶⁰ Dostoevskij PSS XIV: 271.
- ³⁶¹ Dostoevskij PSS XIV: 31, da cfr. con Lc 12: 14. Su questo passo si sofferma in particolare Golubov 1976: 121.
- ³⁶² Dostoevskij PSS XIV: 41, da cfr. con Lc 10: 25 e corrispondenti.
- ³⁶³ Dostoevskij PSS XIV: 268.
- ³⁶⁴ Dostoevskij PSS XIV: 270.
- ³⁶⁵ Dostoevskij PSS XIV: 271.
- ³⁶⁶ Dostoevskij PSS XIV: 272.
- ³⁶⁷ Cfr. ad es. Rosen 1971: 356-357.
- ³⁶⁸ Cfr. Dostoevskij PSS XIV: 275.

-
- 369 Dostoevskij PSS XIV: 281.
370 Dostoevskij PSS XIV: 282.
371 Dostoevskij PSS XIV: 283.
372 Dostoevskij PSS XIV: 282.
373 Cfr. le traduzioni di P. Maiani, Firenze, Sansoni, 1961: 445; A. Polledro, Milano, Garzanti, 1974: 332.
374 Cfr. la traduzione di N. Cicognini, Milano, Mondadori, 1994: 432.
375 Cfr. le traduzioni di A.R. MacAndrew, Toronto, Bantam, 1970: 376; C. Garnett, London, Heinemann, 1968: 323.
376 Cfr. la traduzione di I. Avsey, Oxford, Oxford University Press, 1994: 390.
377 Cfr. la traduzione di R. Cansinos Assens, nell'edizione *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, v. III: 259.
378 Cfr. la traduzione di M. Chapiro, Lausanne, Rencontre, 1961: II: 58).
379 Così, correttamente, traducono, tra gli altri D. McDuff (New York, N.Y., Penguin, 1993: 358) e A. Villa (Torino, Einaudi, 1962, v. I: 468).
380 Dostoevskij PSS XIV: 275.
381 Dostoevskij PSS XIV: 279.
382 Dostoevskij PSS XIV: 283.
383 Dostoevskij PSS XIV: 280.
384 Dostoevskij PSS XIV: 281.
385 Dostoevskij PSS XIV: 283.
386 Cfr. Merez@kovskij 1935: 349.
387 Cfr. Pisani 1944: 59.
388 Cfr. Lotman-Uspenskij 1980: 409.
389 Cfr. Gasparini 1973: 510-511.
390 Cfr. Ghini 1990: 65.
391 Cfr. Bernard 1978: 247 e segg., nonché Prete 1967.
392 Cfr. Ghini 1994.
393 Dostoevskij PSS XIV: 328.
394 Dostoevskij PSS XIV: 324-325.
395 Cfr. Dostoevskij PSS XV: 572; Terras 1981: 273.
396 Dostoevskij PSS XIV: 306.
397 Dostoevskij PSS XIV: 327.
398 Dostoevskij PSS XIV: 308.
399 Dostoevskij PSS XIV: 209.
400 Dostoevskij PSS XIV: 309.
401 Dostoevskij PSS XIV: 310.
402 Dostoevskij PSS XIV: 309.
403 Dostoevskij PSS XIV: 328.
404 Dostoevskij PSS XIV: 318.
405 Dostoevskij PSS XIV: 325.
406 Dostoevskij PSS XIV: 328.
407 Cfr. soprattutto Kuskov 1971.
408 Terras 1981: 157.
409 Dostoevskij PSS XIV: 425.
410 Dostoevskij PSS XIV: 355.
411 Dostoevskij PSS XIV: 456.
412 Dostoevskij PSS XIV: 457.
413 Terras 1981: 334-335.
414 Dostoevskij PSS XIV: 457.
415 Dostoevskij PSS XV: 31.
416 Dostoevskij PSS XIV: 458.
417 Dostoevskij PSS XV: 35; 181; 185.
418 Dostoevskij PSS XV: 34.
419 Dostoevskij PSS XIV: 394.
420 Dostoevskij PSS XV: 31.
421 Dostoevskij PSS XV: 175.
422 Dostoevskij PSS XIV: 69; XV: 10.
423 Dostoevskij PSS XIV: 98.
424 Dostoevskij PSS XIV: 330.
425 Dostoevskij PSS XV: 31.
426 Dostoevskij PSS XV: 30.
427 Si vedano comunque Troncale 1979, Dolenc 1978, Terras 1981, Perlina 1985, Ghini 1988. Impossibile da negare, la centralità di Cristo nell'opera dostoevskiana è stata regolarmente

trasformata in "centralità del Cristo incarnato nel popolo" dalla critica sovietica; cfr. ad es. Kas@ina 1975: 150.

⁴²⁸ Dostoevskij PSS XX: 174.

⁴²⁹ Dostoevskij PSS XX: 173.

⁴³⁰ Dostoevskij PSS XX: 174.

⁴³¹ Dostoevskij PSS XX: 172.

⁴³² Dostoevskij PSS XX: 174.

⁴³³ Dostoevskij PSS XX: 174.

⁴³⁴ Dostoevskij PSS XV: 243; 244; 205; 248; 247.

⁴³⁵ Jackson 1966: 56; 55.

⁴³⁶ Cfr. Jackson 1993: 177-180.

⁴³⁷ Cfr. ad es. Kas@ina 1975: 140 segg.

⁴³⁸ Neizdannij Dost. 1971: 696.

⁴³⁹ Sul movimento mistico cristiano di uscita ed elevazione cfr. Bernard 1978: 197 segg.

⁴⁴⁰ Bachtin 1968: 83.

⁴⁴¹ Cfr. Verc@ 1977: 46-47; 43; 36.

⁴⁴² Cfr. Pletnev 1981.

⁴⁴³ Cfr. Grossman 1919 e Desjaktina-Fridlender 1980.

⁴⁴⁴ Vostorgnutye klasy 1849: 68-73. corrispondente a PG 65: 1103-1109.

⁴⁴⁵ Sulla concezione dell'*obraz* dostoevskiana, senza accenni però alla figura, si veda Jackson 1966: 47 segg.

⁴⁴⁶ Grossman 1919: 157.

⁴⁴⁷ Cfr. Janez@ic@ 1962: 31-44.

⁴⁴⁸ Cfr. Ghini 1987.

⁴⁴⁹ Cfr. Sandoz 1971.

⁴⁵⁰ Dostoevskij PSS XXVIII.II: 241. Sul tema cfr. anche Jackson 1966: 53 segg.

⁴⁵¹ Dostoevskij PSS XXVIII.II: 259.

⁴⁵² Pasternak III: 511.

⁴⁵³ Cfr. per es. Obolensky 1961: 151, e Rudova 1997: 170, in gran parte basata appunto sul commento di Obolensky.

⁴⁵⁴ Anche la recente edizione nei Meridiani Mondadori (Pasternak O.N.), se pure non scrive la parola "Fine" al termine della sezione in prosa, non reca tuttavia traccia di una "Parte XVII".

⁴⁵⁵ S@alamov 1993: 129.

⁴⁵⁶ Pasternak V: 529.

⁴⁵⁷ Cfr. ad es. quanto egli scriveva nella variante, poi scartata, di *Uomini e posizioni*: "Da pochissimo ho terminato la mia opera principale e più importante, l'unica di cui non mi vergogno e di cui rispondo senza paura" (Pasternak O.N.: 1597).

⁴⁵⁸ Cfr. le osservazioni dei curatori in Pasternak III: 714 segg.; cfr. anche Clowes 1995a: 28.

⁴⁵⁹ Cfr. Bodin 1976: 26.

⁴⁶⁰ Per le poesie di Jurij Z@ivago scartate cfr. Pasternak II: 644.

⁴⁶¹ Cfr. Obolensky 1961: 152 segg.

⁴⁶² Cfr. Pasternak III: 609.

⁴⁶³ Sull'intera vicenda cfr. Obolensky 1961: 163 e Fleishman 1990: 370-371.

⁴⁶⁴ Obolensky 1961: 160.

⁴⁶⁵ Cfr. Bodin 1976: 18.

⁴⁶⁶ La traduzione italiana di Zveteremich inserisce qui un maiuscolo "Amore" che il testo russo lascia intendere ma non esplicita.

⁴⁶⁷ Pasternak III: 206.

⁴⁶⁸ S@alamov 1993: 88.

⁴⁶⁹ Pasternak III: 408.

⁴⁷⁰ Cfr. Condello 1994: IX-XII. Si tratta di un'intervista inedita a Brodskij allegata alla tesi di laurea di Anna Condello.

⁴⁷¹ Pasternak III: 512.

⁴⁷² Cfr. Piskunovy 1988: 50. Cfr. anche la lettera del poeta al traduttore in Pasternak V: 381.

⁴⁷³ Cfr. Rowlands 1963: soprattutto la p. 204.

⁴⁷⁴ Griffiths-Rabinowitz 1980: 64.

⁴⁷⁵ Cfr. quanto scrive Gifford 1977: 204. "Le poesie, a differenza della parte in prosa, presentano un mondo che in ogni punto sembra aprirsi al soprannaturale".

⁴⁷⁶ Cfr. Fleishman 1990: 343.

⁴⁷⁷ Cfr. Bodin 1976: 1.

⁴⁷⁸ Fleishman 1990: 347; 344.

⁴⁷⁹ Pasternak V: 453.

⁴⁸⁰ Fleishman 1990: 346.

⁴⁸¹ Pasternak IV: 208.

-
- ⁴⁸² Cfr. Bori 1987.
⁴⁸³ Cfr. Frye 1983.
⁴⁸⁴ Cfr. Clowes 1995a: 14.
⁴⁸⁵ Sull'intera vicenda cfr. Fleishman 1990: 291 segg.
⁴⁸⁶ Cfr. Strada 1985: 273-276; Kelly 1986: 165.
⁴⁸⁷ Pasternak IV: 416-417.
⁴⁸⁸ Cfr. Nilsson 1959: 62-63; Obolensky 1961: 159; Davie 1965: 52; Bodin 1976: 27-28; Gifford 1977: 213; Kelly 1986: 169; Bortnes 1994: 370; Clowes 1995a: 16-17.
⁴⁸⁹ Strada 1985: 274.
⁴⁹⁰ Cfr. Aucouturier 1970.
⁴⁹¹ Cfr. Griffiths-Rabinowitz 1980: 71; 63.
⁴⁹² Cfr. il paragrafo 2 dello scritto *Neskol'ko poloz@enij*, in Pasternak IV: 367.
⁴⁹³ Cfr. Pomorska 1975: 76.
⁴⁹⁴ Cfr. la sintesi in Bodin 1976: 131.
⁴⁹⁵ Cfr. Arnold 1971: 113.
⁴⁹⁶ Pasternak III: 533.
⁴⁹⁷ Cfr. Rowlands 1963: 215.
⁴⁹⁸ Seguiamo qui la falsariga interpretativa proposta da Bodin (1976: 20-32), integrandola ovviamente con altri interventi critici e tenendo la mira sulla prospettiva figurale.
⁴⁹⁹ Cfr. Arnold 1971: 116.
⁵⁰⁰ Cfr. Davie 1965: 53-54; Clough 1959: 426-427.
⁵⁰¹ Pasternak III: 481-482.
⁵⁰² Nilsson 1959: 62-66.
⁵⁰³ Cfr. Bodin 1976: 20; Strada 1985: 272.
⁵⁰⁴ Cfr. S@alamov 1993: 51; 50; 75.
⁵⁰⁵ Cfr. Bodin 1976: 22.
⁵⁰⁶ Cfr. Davie 1965: 156.
⁵⁰⁷ Cfr. Kelly 1986: 226.
⁵⁰⁸ Bodin 1976: 21.
⁵⁰⁹ Cfr. Müller 1963: 8.
⁵¹⁰ Davie 1965: 157.
⁵¹¹ Rudova 1997: 172.
⁵¹² Pasternak III: 404.
⁵¹³ Cfr. Pasternak Feltr.: 322; Pasternak O.N.: 528.
⁵¹⁴ Pasternak III: 405-407.
⁵¹⁵ Kelly 1986: 57 segg. Anche il "superamento-assorbimento" dell'ebraismo e del "collettivismo ebraico" da parte cristianesimo dell'idea di libera personalità, tema su cui tanto si è appuntata la critica pasternakiana sembra apparentabile alla teologia della storia berdjaeviana. Da notare infine l'attenzione che Berdjaev dedicò nel *Senso della storia* all'opera del filosofo H. Cohen, le cui lezioni Pasternak frequentò per un semestre nel 1908 a Marburgo. Secondo Clowes 1995a: 36 segg. abbiamo qui una periodizzazione tripartita assai comune tra gli intellettuali russi dell'inizio del secolo.
⁵¹⁶ Cfr. il già citato Griffiths-Rabinowitz 1980: 67 segg.
⁵¹⁷ Cfr. Kelly 1986: 47 e segg.; Bortnes 1994: 367.
⁵¹⁸ Cfr. Gimpilevic@-S@varcman 1988: 106; 114 segg.
⁵¹⁹ Cfr. Pomorska 1975: 87; Clowes 1995b: 63.
⁵²⁰ Cfr. Gifford 1977: 184-185.
⁵²¹ Cfr. Clowes 1995b: 70 segg.
⁵²² Sul rapporto liturgia pasquale-Commedia si veda tra gli altri Raimondi 1963: 68-71.
⁵²³ Cfr. Clowes 1995b: 71; Harris 1974: 416-417.
⁵²⁴ Beauvoir 1949, II: 211-217.
⁵²⁵ Friedan 1963: 60; 334. Naturalmente, questo non significa che il significato del lavoro domestico dipenda in qualche modo da un masochistico rifiuto della tecnologia. Tutt'al contrario: l'accoglimento dell'innovazione tecnologica ha invece un legame con la professionalizzazione delle attività domestiche. La crisi della prospettiva del femminismo alla Friedan è confermata dall'unica ricetta consigliata dall'*Enciclopedia delle donne* per affrontare i lavori domestici: assumere una colf! (cfr. Enciclopedia 1993: 288 segg.).
⁵²⁶ Enciclopedia 1993: 288.
⁵²⁷ Elias 1984. Il primo spunto sulla tematica "letteratura femminile-quotidianità" mi è stato suggerito dalla lettura della tesi di CHRISTA LAUBENSTEIN, *La letteratura al femminile: Marlen Haushofer*, presentata all'Università di Urbino, nell'Anno Accademico 1994-95. A questo testo devo anche interessanti osservazioni sulla storia del tempo.
⁵²⁸ Elias 1984: 199-200. Cfr. anche 137-138.
⁵²⁹ Cfr. Parret 1988: 20-21.
⁵³⁰ Cfr. tutte le opere di Frankl a partire da Frankl 1956.
⁵³¹ Auerbach 1946: I, 168; 171.

-
- ⁵³² Cfr. Parret 1988: 17
⁵³³ Pasternak III: 289.
⁵³⁴ Pasternak III: 293.
⁵³⁵ Pasternak III: 400.
⁵³⁶ Cfr. Parret 1988: 18.
⁵³⁷ Pasternak III: 292.
⁵³⁸ Pasternak III: 282-283. La traduzione italiana, tralasciando inspiegabilmente “questi invece”, manca di opporre Gogol', Tolstoj e Dostoevskij a Pus@kin e C@echov, col risultato di rendere incomprensibile l'intero passaggio.
⁵³⁹ Cfr. Piskunovy 1988: 50.
⁵⁴⁰ Cfr. Gifford 1977: 188.
⁵⁴¹ È questa la tesi di Davie (1965: 155).
⁵⁴² Pasternak III: 397.
⁵⁴³ Pasternak III: 531.
⁵⁴⁴ Griffiths-Rabinowitz 1980: 64-65.