

Lo stile, la parte, l'intreccio.
La poetica del comportamento quotidiano nella
cultura russa del XVIII secolo¹

Jurij M. Lotman

Il titolo di questo lavoro ha bisogno di una spiegazione. Definire il comportamento quotidiano come un sistema semiotico di tipo particolare vuol dire dare al problema un'impostazione che può suscitare obiezioni. Parlare della poetica del comportamento quotidiano significa infatti affermare che nel periodo culturale, cronologico e nazionale indicato, determinate forme di attività quotidiana erano coscientemente orientate secondo le norme e le leggi dei testi artistici e vissute in modo immediatamente estetico.

Se riusciremo a dimostrare questa tesi, essa potrebbe diventare una delle caratteristiche tipologiche più importanti della cultura del periodo studiato.

Non si può dire che il comportamento quotidiano come tale non abbia richiamato l'attenzione dei ricercatori. Nell'ambito etnografico esso è considerato un naturale oggetto di descrizione e di studio. Questo tema è tradizionale inoltre per gli studiosi che si occupano di epoche culturali abbastanza lontane: l'antichità, il Rinascimento, il barocco. Anche la storia della cultura russa può richiamarsi a una serie di lavori che conservano importanza, dalla *Rassegna della vita domestica e dei costumi del popolo granderusso nel XVI e XVII secolo* di Kostomarov, al libro di Romanov *Uomini e costumi dell'antica Russia* (1966²).

Ciò che abbiamo detto ci porta a fare un'osservazione: quanto più una cultura è storicamente, geografica-

mente e culturalmente lontana da noi, tanto più il comportamento quotidiano che le è proprio sarà oggetto specifico dell'attenzione scientifica. A questo è legato il fatto che i documenti che stabiliscono le norme del comportamento quotidiano di un determinato intelletto sociale di solito sono fatti da stranieri o scritti per stranieri e comportano un osservatore esterno rispetto all'intelletto sociale dato.

Una situazione analoga si ha anche per quanto riguarda il linguaggio quotidiano, la cui descrizione nelle prime tappe di fissazione e di studio è di solito orientata verso un osservatore esterno. Questo parallelo, come si vede, non è casuale: sia il comportamento quotidiano che la lingua madre appartengono a sistemi semiotici considerati dai portatori immediati "naturali", dipendenti cioè dalla natura e non dalla cultura. Il loro carattere segnico e convenzionale appare evidente solo a un osservatore esterno.

Quello che abbiamo detto finora sembra essere in contraddizione col titolo del presente lavoro, in quanto la percezione estetica del comportamento quotidiano è possibile solo all'osservatore che lo considera nell'ambito dei fenomeni segnici della cultura. Lo straniero, che avverte come esotica la vita quotidiana diversa dalla sua, può percepirla esteticamente, mentre il portatore immediato di quella cultura di solito non si accorge della sua specificità. Tuttavia nel mondo della cultura nobiliare russa del XVIII secolo la trasformazione della natura del comportamento quotidiano fu di tale portata che acquistò tratti che di solito non erano propri di questo fenomeno culturale.

In ogni collettività che abbia una cultura abbastanza sviluppata, il comportamento degli uomini si organizza in base a un'opposizione fondamentale:

1) il comportamento abituale, quotidiano, che gli stessi membri della collettività considerano "naturale", il solo possibile, normale;

2) tutti i tipi di comportamento solenne, rituale, al di fuori della pratica quotidiana: quello statale, quello del culto, quello delle cerimonie, che hanno per gli stessi portatori di una determinata cultura un significato indipendente.

I portatori di una cultura studiano il primo tipo di comportamento come la lingua madre, preoccupandosi del suo uso immediato, senza fare attenzione a quando, dove e come hanno acquistato la pratica dell'uso di questo sistema. Possederlo sembra loro tanto naturale da rendere un problema di questo tipo privo di senso. È ancora più difficile che venga in mente a qualcuno di elaborare per questo pubblico grammatiche della lingua del comportamento quotidiano, metatesti che descrivano le sue norme "corrette". Il secondo tipo di comportamento si studia invece come una lingua straniera, seguendo le regole e la grammatica: prima apprendendone le norme e costruendo poi in base a esse "i testi di comportamento". Il primo tipo di comportamento si apprende spontaneamente e senza rifletterci, il secondo coscientemente e con l'aiuto di insegnanti e il suo possesso appare di solito come un atto di iniziazione.

Dopo Pietro I la nobiltà russa non si limitò a cambiare il proprio modo di vivere, ma subì un mutamento molto più profondo. Quello che si considera di solito un comportamento "naturale" e istintivo divenne oggetto di apprendimento. Nacquero insegnamenti che riguardavano le norme del comportamento quotidiano. Il modo in cui ci si era comportati fino ad allora venne rifiutato come scorretto, e sostituito da quello europeo ritenuto "corretto". Il nobile russo dell'epoca di Pietro I e di quelle successive si trovò così in patria nelle condizioni di uno straniero, di un uomo che, già adulto, doveva studiare con metodi artificiali ciò che di solito si impara nella prima infanzia con l'esperienza immediata. Ciò che era straniero, estraneo, acquistava carattere di norma.

Comportarsi correttamente voleva dire comportarsi come uno straniero, cioè in modo non naturale, secondo le norme di una vita straniera. Ricordare queste norme era tanto necessario come conoscere le regole di una lingua che non è la propria per un corretto uso di essa. *Junosti čestnoe zercalo* [*L'onesto specchio della gioventù*], volendo rappresentare un ideale di garbato comportamento propone di considerarsi in una società di stranieri (“Chiedere un favore dignitosamente, con parole cortesi e garbate, come se ci si dovesse rivolgere a uno straniero, per abituarsi a comportarsi così”)².

Un'inversione culturale di questo tipo non determinò però l'“europeizzazione” della vita nel senso letterale dell'espressione, perché le forme di comportamento quotidiano e le leggi straniere prese dall'Occidente, che nell'ambiente russo nobiliare divennero il mezzo normale per regolare i rapporti quotidiani, trapiantate in Russia cambiarono funzione. In Occidente erano forme naturali e dunque non avvertite soggettivamente. Saper parlare olandese non accresceva naturalmente in Olanda il prestigio di una persona. Le norme di comportamento europeo trapiantate in Russia acquistarono valore, come la conoscenza delle lingue straniere faceva salire lo status sociale di una persona. Sempre nell'*Onesto specchio della gioventù* leggiamo:

Gli adolescenti che sono venuti da altri paesi e hanno imparato le lingue con grande fatica, possono fare sforzi per non dimenticarle, ma le apprendono meglio con lo studio di libri utili, attraverso i rapporti con gli altri e anche componendo qualcosa in queste lingue per non dimenticarle. Quelli che non sono stati in paesi stranieri e sono stati presi a corte o dalla scuola o da qualche altro posto, si comportano in modo umile e modesto perché vogliono imparare dagli altri e non tenere alto lo sguardo con atteggiamento sfrontato e tenere il cappello appiccicato sulla testa senza toglierlo davanti a nessuno³.

Questo rende evidente che, nonostante l'opinione diffusa, l'"europeizzazione" ha accentuato e non cancellato i tratti non europei della vita quotidiana. Per avvertire costantemente il proprio comportamento come straniero infatti bisognava non essere stranieri (allo straniero il comportamento straniero non appare straniero): bisognava assimilare cioè forme della vita quotidiana europea mantenendo rispetto a esse una visione esterna, "estranea", russa. Bisognava non diventare stranieri ma comportarsi come stranieri. È caratteristico in questo senso il fatto che l'assimilazione di usi stranieri non fece diminuire ma anzi spesso portò a una crescita dell'antagonismo nei confronti degli stranieri.

Un risultato immediato dei mutamenti del comportamento quotidiano fu il ritualizzarsi e semiotizzarsi di quelle sfere della vita che in una cultura che non ha subito inversioni appaiono "natural" e insignificanti. Il risultato fu di carattere opposto a quel "senso del privato" che saltava agli occhi dei russi che osservavano la vita europea (cfr. le parole di P. Tolstoj su Venezia: "Non parlano l'uno dell'altro. Nessuno ha paura di un altro. Ognuno fa ciò che vuole secondo la sua volontà", 1888, p. 547). L'immagine della vita europea si duplicò nel gioco ritualizzato del vivere all'europea. Il comportamento quotidiano divenne segno del comportamento quotidiano. Il grado di semiotizzazione, di percezione cosciente, soggettiva, della vita quotidiana come segno, aumentò nettamente. La vita quotidiana acquistò così le caratteristiche del teatro.

Fra i tratti fondamentali della vita russa del XVIII secolo è caratteristico il fatto che il mondo nobiliare guidi la vita-gioco sentendosi sempre sulla scena, mentre il popolo è indotto a osservare i nobili come se fossero maschere, e a guardare la loro vita dalla platea. Lo testimonia ad esempio l'uso degli abiti europei (nobiliari) indossati come maschere nel tempo delle feste natalizie.

Selivanov ricorda che all'inizio del XIX secolo, durante le feste di Natale, folle mascherate di contadini di campagna e domestici della casa andavano nel palazzo padronale che in quel periodo era aperto per loro. Come costumi venivano usate pellicce contadine di pelle di pecora rovesciate o abiti buffoneschi che non si indossavano abitualmente (berretti di fibra di corteccia di tiglio ecc.). Si usavano inoltre normali abiti signorili che la dispensiera forniva di nascosto ("vecchie uniformi signorili e altri abiti per uomo e per donna conservati nei magazzini", Selivanovskij 1881, p. 115).

È significativo che nei quadretti popolari del XVIII secolo (*lubok*), – orientati verso il teatro come è dimostrato dalle tende, dai frontoni, dalla ribalta e dalla cornice⁴ –, i personaggi popolari appaiano, *in quanto attori*, con vestiti signorili. Così nel noto quadretto *Požaluj podi proč' ot menja* [Per favore allontanati da me] la ragazza che fa le frittelle ha nei posticci sul viso e il suo corteggiatore indossa una parrucca con la treccia, un abito signorile e il cappello a tre punte⁵.

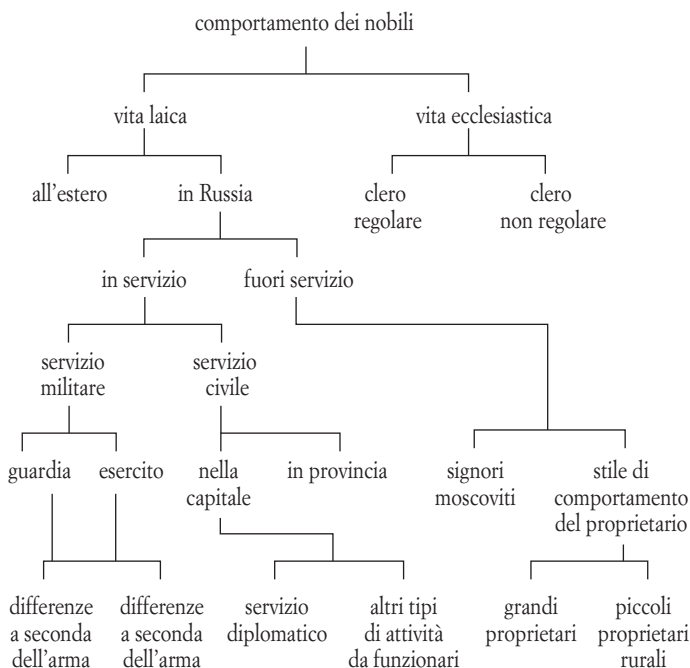
La possibilità di avvertire l'alta semiotizzazione della vita quotidiana nobiliare non era dovuta solo al fatto che il nobile russo del periodo successivo al regno di Pietro, pur avendo fatto proprio questo comportamento, continuava a sentirlo come straniero. Questo doppio modo di intendere il proprio comportamento lo trasformava in un gioco, e questa sensazione era determinata dal fatto che molte caratteristiche della vita russa conservavano ancora un carattere nazionale. Non solo il piccolo proprietario che viveva in provincia, ma anche il nobile importante, lo stesso Pietro I o Elisabetta, tornavano spesso alle norme di vita e di comportamento tradizionali e nazionali. Si poteva scegliere fra un comportamento neutro, "naturale" e uno accentuatamente nobiliare e nello stesso tempo coscientemente teatrale. Pietro I ad esempio preferiva per se stesso il

primo tipo e anche quando prendeva parte alle azioni rituali, si attribuiva il ruolo di regista, della persona cioè che organizza il gioco, che richiede agli altri di rispettarne le regole, ma non vi partecipa personalmente. L'amore per "la semplicità" tuttavia non avvicinava il suo comportamento a quello popolare ma aveva piuttosto un significato opposto. Per il contadino il riposo e la festa comportavano il passaggio a una sfera di comportamento più ritualizzato di quello consueto: il servizio religioso, segno consueto della festa, il matrimonio o anche semplicemente il far baldoria nella bettola, significava entrare in un rito con regole stabilite che determinavano anche il tempo, le azioni e le parole dei partecipanti. Per Pietro invece il riposo era il momento del passaggio a un comportamento "particolare", fuori del rituale. Quello che per i contadini aveva un carattere pubblico (intorno alla casa in cui si svolgeva il matrimonio si affollavano ad esempio le persone non invitate venute a vedere), per Pietro avveniva dietro una porta chiusa, nella ristretta cerchia dei propri "intimi". Questa opposizione è propria del rituale parodistico, che come antirituale tende a svolgersi nell'isolamento e in ambienti chiusi, ma, come rituale, benché rovesciato, tende a compiersi in pubblico e in un luogo aperto. Il mescolarsi nell'epoca di Pietro delle più diverse forme di semiotica del comportamento (dal rituale ecclesiastico ufficiale alla parodia del rituale ecclesiastico nei riti sacrileghi di Pietro e dei suoi intimi, dal comportarsi come stranieri nella vita quotidiana al comportamento "particolare" da tenere in privato consapevolmente contrapposto al rituale)⁶ rendeva percepibile la categoria dello *stile di comportamento*. Proprio il variegato disordine dei mezzi lessicali della lingua dell'inizio del XVIII secolo accentuava il senso dell'importanza stilistica non solo degli strati della lingua, ma di ogni parola presa separatamente (non solo del

comportamento ma anche di ogni singola azione), preparando gli ordinamenti rigidamente classificatori della metà del secolo XVIII.

Così al primo passo, cioè alla semiotizzazione del comportamento quotidiano, seguì il secondo, cioè la creazione degli stili nell'ambito delle norme della vita quotidiana. Spostandosi da Pietroburgo a Mosca, dalle proprietà nei dintorni di Mosca a zone lontane, dalla Russia all'Europa, il nobile russo finiva col cambiare lo stile del suo comportamento, spesso anche senza rendersene conto. Il processo di formazione di uno stile in una data sfera si svolgeva anche in un'altra direzione, cioè in quella sociale. Si determinò una differenza nello stile di comportamento fra chi prestava servizio e chi non lo prestava, fra il militare e il civile, fra il nobile della capitale (cortigiano) e quello che viveva fuori. Il modo di parlare, di camminare, di vestirsi indicava senza possibilità di errore il posto occupato dalle persone nella polifonia stilistica della vita quotidiana. Gogol', citando nelle lettere, e poi in *I giocatori*, l'espressione: *Rute, rešitel'no rute! prosto karta-foska!* ["Ruté, proprio ruté! È una scartina"] (Gogol' 1951, p. 267), riteneva che fosse una frase tipica dell'esercito e nel suo genere "non priva di decoro". Egli metteva in evidenza, cioè, che né un funzionario civile né un ufficiale della Guardia l'avrebbero pronunciata.

Il colorito stilistico era sottolineato dal fatto che la realizzazione dei vari comportamenti era il risultato di una scelta. La possibilità di scegliere, di cambiare il proprio comportamento, era alla base del modo di vivere nobiliare. Il sistema di vita nel nobile russo era costruito come un albero. Nella seconda metà del XVIII secolo i nobili, dopo aver ottenuto la libertà di essere in servizio o di rinunciarvi, di vivere in Russia o all'estero, continuavano a lottare per aumentare "i rami" di questo albero.



Il governo, soprattutto all'epoca di Paolo I e di Nicola I, cercava invece di annullare la possibilità di comportamento individuale e di scelta di un proprio stile da parte del singolo, tentando di trasformare la vita in servizio e gli abiti in uniformi.

Le principali possibilità di comportamento dei nobili sono elencate nello schema precedente⁷.

(Sono presi in considerazione soltanto i tipi fondamentali di comportamento della nobiltà russa del XVIII secolo, che sono il frutto della scelta fra possibilità alternative. Non sono prese in considerazione le modificazioni nella tipologia del comportamento dovute all'età).

La possibilità di scegliere distingueva nettamente il comportamento dei nobili da quello dei contadini, regolato dal calendario agricolo e unico nell'ambito di ogni tappa. È curioso che sotto questo aspetto il comportamento delle donne appartenenti alla nobiltà fosse in linea di principio più vicino a quello dei contadini che a quello degli uomini del loro stesso rango. Non includeva infatti momenti di scelta individuale ed era determinato dall'età.

L'origine degli stili di comportamento avvicinava naturalmente quest'ultimo a fenomeni analoghi vissuti esteticamente, fatto che a sua volta spingeva a cercare modelli di comportamento quotidiano nelle sfere dell'arte. Per chi non aveva ancora assimilato le forme europee di arte, potevano essere modelli solo i tipi di rappresentazioni abituali per un russo: la liturgia ecclesiastica e il teatro dei saltimbanchi. La prima tuttavia era investita di un'autorità tale che l'usarla nella vita assumeva un carattere parodistico-sacrilego. Un esempio significativo dell'uso della forma del teatro popolare nell'organizzazione della vita quotidiana dei nobili si trova nel raro libretto *Rodoslovnaja Golovinyč, vladel'cev sela Novospaskago, sobrannaja Bakkalavrom M. D. Akademii Petrom Kazanskim* [*Genealogia dei Golovin, proprietari del villaggio di Novospaskoe compilata dal Baccelliere M. D. A. Pëtr Kazanskij* (Kazanskij 1847)]. In questa singolare pubblicazione, che si basa sull'archivio domestico dei Golovin, che include le fonti che ricordano quelli che erano al seguito di Ivan Petrovič Belkin quando si mise a scrivere *Istorija sela Gorjuchina* [*La storia del villaggio di Gorjuchin*], è contenuta in particolare la biografia di Vasilji Vasil'evič Golovin (1696-1781), composta in base ai suoi scritti e alle leggende familiari. La tempestosa vita di Golovin, che studiò in Olanda, conosceva quattro lingue europee oltre al latino, fu maestro di camera di Caterina I, soffrì a causa di Mons, subì poi

la camera di tortura sotto il ministro Biron⁸ e uscito di lì grazie a una grossa somma di denaro si stabilì in campagna, ci interessa per la mescolanza di teatro da fiera, scongiuri, formule magiche popolari e cerimonie contadine in cui egli trasformò la sua vita quotidiana. Riporiamo un'ampia citazione:

Si alzava presto, prima del sorgere del sole, e recitava le preghiere con l'amato sagrestano Jakovij Dmitriev. Alla fine delle regole mattutine andavano da lui con i rapporti e le relazioni il maggiordomo, il dispensiere, il fiduciario e l'anziano. Entravano e uscivano al comando della cameriera di provata onestà Pelageja Petrovnaja Vorob'eva. Prima di tutto essa diceva: "In nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo", e quelli, che stavano per entrare, rispondevano: "Amen!". Poi essa diceva: "Entrate dunque quieti e deferenti, con discrezione, purezza e devozione. Venite al rapporto e ascoltate i comandi del nobile signore nostro. Inchinatevi profondamente di fronte a sua grazia e badate di serbare tutto fermamente nella memoria!". Ad una sola voce rispondevano: "Ascoltiamo, madre!". Dopo essere entrati nella stanza del Signore, si inchinavano fino a terra e dicevano: "Signore nostro, vi salutiamo". "Salve amici miei, non tormentati e non straziati dalla disgrazia, non provati e non puniti", rispondeva lui. Egli ripeteva ogni volta: "Allora, va tutto bene?". A questa domanda rispondeva prima di tutti gli altri il maggiordomo, facendo un inchino riverente: "Nella santa chiesa, nelle oneste sagrestie, in casa, nelle stalle e nelle scuderie e per grazia di Dio dappertutto, nel chiuso dei pavoni e delle gru, nei giardini, negli stagni degli uccelli, tutto, signore nostro, va bene ed è conservato da Dio sano e salvo". Dopo il maggiordomo cominciava il suo resoconto il dispensiere: "Nelle vostre cantine, nei granai e nelle dispense, nelle legnaie e nei secatoi per covoni, nei pollai e nelle gabbie per gli uccelli, per grazia di Dio tutto, signore, è sano e salvo. L'acqua fresca di sorgente presa dal pozzo di San Gregorio per ordine vostro è stata portata da un cavallo pezzato, è stata versata in una bottiglia di vetro, messa in un tino di legno, circon-

data di ghiaccio, chiusa con un coperchio rotondo e vi è stata messa sopra una pietra”. Il fiduciario faceva questo rapporto: “Per tutta la notte, Signore mio, le guardie hanno girato intorno al vostro palazzo, hanno battuto con la mazza, hanno fatto crepitare le raganelle, hanno suonato le nacchere e il corno a turno, signore mio. E tutte e quattro parlavano fra loro a voce alta. Gli uccelli notturni non volavano, non gridavano con strana voce, non spaventavano i giovani signori e non beccavano gli stucchi della casa, non stavano sul tetto, né nel solaio”. Alla fine faceva rapporto l’anziano: “In tutte e quattro le campagne per grazia di Dio tutto va bene: i vostri contadini si arricchiscono, il bestiame è sano, i quadrupedi pascolano, gli uccelli domestici fanno le uova, non si sono sentiti terremoti e non si sono visti fenomeni celesti. Il gatto Van’ka⁹ e la vecchia Zažigalka¹⁰ vivono a Rtiščev e ricevono ogni mese per ordine vostro il loro pane. Sospirano ogni giorno per la loro colpa e piangendo vi pregano, signore, che deponiate la vostra collera e perdoniate i vostri servi colpevoli”. Tralasciamo la descrizione dell’elaboratissimo cerimoniale di ogni giorno, che consisteva nelle preghiere domestiche, nella liturgia ecclesiastica e nei riti della colazione, del pranzo e della cena, ognuno dei quali si ripeteva regolarmente. La preparazione al sonno cominciava [alle 4 del pomeriggio – nota di Lotman] con l’ordine di chiudere le imposte. All’interno recitavano le preghiere a Gesù: “Signore Gesù Cristo, figlio di Dio, proteggici”. “Amen!”, rispondevano alcune voci dall’esterno, e al suono di queste parole con terribile rumore chiudevano le imposte e mettevano sbarre di ferro. Arrivavano poi il maggiordomo, il dispensiere, il fiduciario e l’anziano. Nella stanza del signore entrava solo il maggiordomo e dava agli altri le disposizioni. L’ordine per il fiduciario era questo: “Ascoltate l’ordine del padrone: state in guardia. Non dormite per tutta la notte. Fate giri intorno alla casa, battete forte con la mazza, suonate il corno e la raganella. State attenti e ricordate: che gli uccelli non volino, che non gridino con strana voce, che non spaventino i bambini, che non beccino gli stucchi, che non stiano sul tetto e nel solaio. State attenti e ricordate!”. “Ascoltiamo”, era la risposta. All’an-

ziano veniva ordinato: “Dite ai *sotski* e ai *desjatski* [agenti di polizia – N.d.T.] che tutti loro custodiscano gli abitanti dal più piccolo al più grande, che tengano gli occhi bene aperti, preservino dal fuoco i borghesi e li proteggano. Stiano attenti a che non ci siano turbamenti nelle campagne di Celev, Medvedko e Goljavin, né agitazioni sui fiumi Ikša, Jakrom e Volguša, che non si vedano strani fenomeni nei cieli e che non si sentano terremoti. Se qualcosa di simile accade o capitano fatti straordinari, non facciano commenti, vengano subito dal loro signore e glielo facciano sapere in tempo. Tengono tutto questo bene a mente”. Al dispensiere dava gli ordini la Vorob’eva: “Il Signore ha ordinato che tu ti occupi dei viveri, che mandi il cavallo a San Gregorio a prendere l’acqua santa. Mettetela nel tino, circondatela di ghiaccio, chiudetela con un coperchio rotondo e metteteci sopra una pietra con riverenza e con purezza. Abbiate cura degli uomini e del bestiame. Tenete tutto bene a mente”. Con questo si chiudevano gli ordini. La Vorob’eva di solito apriva e chiudeva le porte della stanza, dava la chiave al padrone e, mettendogliela sotto il guanciale, diceva: “Signore, riposare con Cristo, dormite sotto la protezione della Santa Vergine, l’angelo custode vegli su di voi Signore mio”. Poi dava ordine alle cameriere di turno: “Abbiate cura dei gatti¹¹, non fate rumore, non parlate forte, non dormite durante la notte, sorvegliate quelli che stanno a origliare, spegnete il fuoco e tenete tutto bene a mente”.

Dopo aver letto le preghiere della sera, Vasilij Vasilievič si metteva a letto e, facendosi il segno della croce, diceva: “Il servo di Dio va a dormire. Su di lui sia il suggello di Cristo e il suo sostegno, la Madonna sia inviolabile muraglia e difesa, e con lei la destra benedetta, la croce onnipotente e vivificatrice del mio angelo custode, le immagini delle forze incorporee e le preghiere di tutti i santi. Sono protetto da Cristo. Scaccio il demonio e lo stermino ora e sempre nei secoli dei secoli. Amen”. Di notte a Novospaskoe echeggiavano rumori, tintinnii, sibili, baccano, grida, lo scalpito e le corse delle quattro guardie e delle sentinelle. Se qualcosa impediva al signore di dormire subito, egli non restava a letto e perdeva il buonumore per

tutta la notte. In questo caso o cominciava a leggere ad alta voce il suo libro preferito *La vita di Alessandro il Macedone* di Quinto Curzio o sedeva su una grande poltrona (...) e recitava questa preghiera abbassando e alzando ritmicamente la voce: “Nemico Satana, vattene da me in un posto deserto, nei boschi folti e negli abissi della terra dove non splende la luce di Dio! Nemico Satana, vattene da me in posti oscuri, in mari senza fondo, in monti senza case, senza uomini e dove non splende la luce del Signore. Muso dannato, vattene da me nell’Inferno! Vattene da me, muso dannato! Vattene nel fuoco dell’Inferno e non tornare. Amen, amen, amen. Ti faccio un anatema, brutto pagano! Sputo su di te!”.

Finiti gli scongiuri, si alzava dalla sedia e cominciava ad andare avanti e indietro per le sue sette stanze, battendo con la mazza. Queste stranezze naturalmente accendevano la curiosità e molti guardavano dalle fessure che cosa faceva il padrone. Ma in questo caso venivano prese delle misure. Le cameriere cominciavano a gridare motti arguti e proverbi, versavano acqua fredda da finestrini alti su quelli che stavano ad origliare e il signore approvava queste azioni dicendo: “Tu meriti la tortura, pagano, ripugnante, impunito” scalpitando con le gambe e ripetendo più volte la stessa frase (Kazanskij 1847, pp. 60-70).

Questo è un vero e proprio teatro con spettacoli e testi che si ripetono regolarmente. Si tratta tuttavia ancora di un teatro popolare con monologhi rimati da *raëk*¹² e con un finale caratteristico del teatro dei saltimbanchi, durante il quale dal palcoscenico si annaffiava il pubblico. Sulla scena “il Signore”, personaggio ben noto nel teatro popolare e nei *lubok*, parzialmente “negromante”, recita scongiuri e legge a voce alta, alternando il latino con versi in russo da *raëk*. È tipico in questo spettacolo l'accostamento di elementi comici e tragici.

Oltre che attore, il signore è anche spettatore che osserva il rituale da carnevale nel quale ha trasformato la sua vita quotidiana. Egli recita volentieri il suo ruolo

buffo-tragico e si preoccupa che anche gli altri non escano dallo stile del gioco. È ben difficile che un uomo istruito da un astronomo, geografo, che aveva viaggiato per tutta l'Europa e conversato con Pietro I, nipote del favorito di Sofia V. V. Golicyn, credesse al di fuori del gioco che l'amato gatto Van'ka continuasse a vivere da dieci anni in esilio e che "ogni giorno sospirasse per le sue colpe". Ma egli preferiva vivere in questo mondo convenzionale con le caratteristiche di un gioco, piuttosto che in quello in cui, come aveva annotato nel calendario, "avevano torturato lui, povero colpevole, deturpandogli le unghie" (Kazanskij 1847, pp. 58)¹³.

Il sistema di generi, che si era venuto a creare nella sfera della coscienza estetica dell'alta cultura del XVIII secolo, cominciava ad agire attivamente sul comportamento del nobile russo, creando un sistema ramificato di generi di comportamento. È indicativa di questo processo la tendenza a scomporre lo spazio abitabile in palcoscenici. Il passaggio da un ambiente all'altro si accompagnava al cambiamento del tipo di comportamento. Fino al tempo di Pietro la Russia conosceva l'opposizione binaria fra uno spazio rituale e uno fuori del rituale. Questa opposizione si realizzava a diversi livelli come casa-chiesa, spazio esterno all'altare-altare, angolo nero-angolo rosso nell'isba¹⁴, e continuava anche nella villa signorile dove esisteva una divisione fra le stanze per vivere e le stanze di gala. In seguito però si manifestò la tendenza a trasformare le stanze di gala in stanze per vivere, e a introdurre una distinzione nello spazio per vivere. Il passaggio dalla residenza invernale a quella estiva, lo spostarsi per alcune ore dalle sale antiche o barocche del palazzo alla "capanna", al "rudere medievale", alla campagna cinese o al chiosco turco, il trasferirsi a Kuskov dalla casetta "olandese" a quella "italiana", comportavano un cambiamento nel modo di comportarsi e di parlare.

Non solo i palazzi degli zar o le ville degli alti dignitari, ma anche le dimore molto più modeste dei semplici gentiluomini erano piene di chioschi da giardino, di grotte, di tempietti, di luoghi per meditazioni solitarie, di rifugi d'amore ecc. L'ambiente diventava decorazione. Costituiva un elemento in comune col teatro anche la tendenza ad accompagnare il mutamento di spazio con musiche diverse. In caso di necessità la decorazione poteva essere semplificata e ridotta fino a trasformarsi da costruzione (come erano gli imponenti insiemi architettonici) in segno di tale costruzione, accessibile anche al semplice proprietario.

Lo sviluppo successivo della poetica del comportamento portò all'elaborazione della categoria della parte teatrale. L'uomo del XVIII secolo sceglieva per sé come se fosse stata una parte teatrale – invariante di ruoli tipici – un determinato tipo di comportamento, che semplificava la sua vita quotidiana e la elevava verso un qualche ideale. Si sceglieva di solito la parte rifacendosi a un personaggio storico, a un uomo di Stato, a un letterato, al protagonista di un poema o di una tragedia. Il personaggio scelto diventava il doppio idealizzato della persona reale, il suo santo. Orientarsi secondo il personaggio scelto diventava un programma di comportamento. Attributi come “il Pindaro russo”, “il Voltaire del Nord”, “il nostro La Fontane”, “il nuovo Sterne” o “Minerva”, “Astrea”, “il Cesare russo”, “il Fabio dei nostri giorni” diventavano nomi propri supplementari (Minerva per esempio divenne il nome letterario di Caterina II). Questo modo di vedere – che organizzava il comportamento dell'individuo, determinava la valutazione soggettiva che la persona dava di sé e nello stesso tempo il modo in cui veniva considerata dai contemporanei –, creò un programma di comportamento individuale che in un certo senso determinava già il carattere delle azioni future e il modo in cui sarebbero state considerate. Venne così da-

to impulso alla nascita di un'epica aneddotica basata sul principio di accumulazione. La maschera-parte teatrale era il cardine intorno al quale si organizzavano i nuovi episodi della biografia aneddotica. Questo testo di comportamento era in linea di principio aperto e si poteva accrescere senza limiti, includendovi casi sempre nuovi. È significativo che il numero di parti possibili non fosse illimitato, ma abbastanza ristretto e ricordasse sotto molti aspetti personaggi di testi letterari di diverso tipo e protagonisti di varie opere teatrali.

Si hanno in primo luogo parti elaborate partendo dal normale comportamento neutro, di cui si accrescono quantitativamente tutte le caratteristiche. Fra le maschere di questo tipo si può indicare la variante del *bogatyr* [eroe epico russo – N.d.T.], tipica del XVIII secolo, che si forma in base all'accrescimento puramente quantitativo di alcune proprietà normali e neutre dell'uomo. Il Settecento brulica di titani. La caratteristica di Pietro I di essere un "titano-taumaturgo" (Puškin) risale appunto al XVIII secolo e negli aneddoti su Lomonosov è sempre messa in evidenza la sua forza fisica superiore a quella degli uomini normali, i suoi svaghi da *bogatyr* ecc. A questo sono legati anche i "čudo-bogatyri" [eroi che compiono in guerra miracoli di coraggio ed eroismo – N.d.T.] (cfr. "E tu *hai raddoppiato* il passo da bogatyr" [c.vo di Lotman], cioè raddoppiato rispetto al normale)¹⁵. La più perfetta incarnazione di questa tendenza è l'epica aneddotica su Potëmkin, che creava l'immagine perfetta di un uomo con capacità naturali superiori alla norma. Fiorivano racconti sul suo eccezionale appetito e le sue capacità digestive nel più perfetto spirito di Rabelais e del *lubok* russo ("Ho mangiato magnificamente e bevuto allegramente", che nella variante russa ha perso del tutto il carattere di caricatura politica dell'originale francese e ha ripristinato il sottofondo rabelaisiano-farcesco). Citiamo uno di questi racconti:

Nel secolo passato, nel palazzo Tavričeskij, il principe Potëmkin, accompagnando Lavašev e il principe Dolgorukov, passa attraverso un gabinetto accanto ad un magnifico bagno d'argento. Lavašev: "Che magnifico bagno!". Il principe Potëmkin: "Se ti impegni a riempirlo – (questo nella tradizione scritta ma nel testo orale risulta un'altra parola) – te lo regalo" (Vjazemskij 1929, p. 194).

Gli ascoltatori potevano valutare la ricchezza di immaginazione di Potëmkin e pensare che lui stesso, legittimo proprietario del magnifico bagno, poteva compiere una simile impresa senza difficoltà. La leggendaria "epicità da *bogatyr*" di Potëmkin aveva anche un altro aspetto. Non è casuale che Puškin, quando seppe che avevano sottoposto un articolo di Davydov alla censura di Michajlivskij-Danilevskij, abbia detto: "Sarebbe come mandare il principe Potëmkin dagli eunuchi per imparare da loro il modo di comportarsi con le donne"¹⁶. In questo ambito si può distinguere fra la grandiosità nei disegni politici, nei banchetti e nelle feste, quella nello scialacquare, nel fare baldoria, nella concussione, e infine la grandiosità nella generosità, nella liberalità, nel patriottismo. Ogni racconto che metta in evidenza tratti da criminale o da eroe può far parte degli aneddoti epici su Potëmkin, a condizione che queste caratteristiche siano elevate a un grado superlativo.

Un'altra parte tipica, che organizza una serie di leggende biografiche e di reali biografie, è quella del personaggio arguto, dello spirito ameno, del buffone. Anche questa è legata al mondo del teatro da fiera e dei *lubok*.

È ad esempio di questo tipo la biografia di Kop'ev, i cui episodi ripetuti dai contemporanei sono di solito aneddoti vaganti su un personaggio arguto che riesce a uscire da situazioni difficili grazie a risposte audaci. Vjazemskij, narrando alcuni episodi della "biografia" di Kop'ev, ha dimostrato che queste stesse azioni e risposte si attribuivano anche ad altri personaggi (Golicyn) o

erano note come aneddoti francesi. La parte-maschera esercita un'azione di attrazione e la biografia leggendaria diventa un testo che tende ad autoespandersi assorbendo aneddoti diversi sui personaggi arguti. Molto significativo sotto questo aspetto è il destino di Marin. Si tratta di un personaggio che ricevette ad Austerlitz quattro colpi di mitraglia (uno in testa, uno in un braccio e due al petto), la spada d'oro per il suo valore e il grado di tenente, che ebbe a Friedland una scheggia di granata nella testa, la croce di Vladimiro e la cordellina di aiutante di campo, che fu nel 1812 generale responsabile a Bargation e che morì alla fine di una campagna per una ferita, una malattia e per l'eccessiva fatica. Fu inoltre un attivo politico: prese parte agli avvenimenti del 12 marzo 1801 e portò a Napoleone una lettera dell'imperatore russo. Fu infine poeta satirico. Tutte queste qualità furono però oscurate agli occhi dei contemporanei dalla maschera di spirito arguto. Con quest'immagine Marin è entrato nella storia della cultura russa del XIX secolo.

Era diffuso anche il tipo del "Diogene russo", del "nuovo cinico", che univa il filosofico disprezzo per la ricchezza alla miseria, che infrangeva le norme della decenza e aveva come attributo indispensabile quello di essere un grande ubriacone. Questo stereotipo fu creato da Barkov e in seguito organizzò l'immagine e il comportamento di Kostrov, di Milionov e di decine di altri letterati.

La persona che orientava il suo comportamento rifacendosi a una parte, rendeva la sua vita simile a uno spettacolo basato sull'improvvisazione, nel quale era stabilito solo il tipo di comportamento del singolo ma non le situazioni prodotte dagli scontri fra i personaggi. L'azione era aperta e poteva essere continuata inserendo altri episodi all'infinito. Questa costruzione della vita orientata verso il teatro popolare era poco adatta per gli scontri tragici. Ne è un esempio indicativo la biografia mitologizzata di Suvorov [maresciallo russo (1729-1800)]

(N.d.T.)]. Nel costruire un mito idealizzato di se stesso, Suvorov si orientò prima di tutto sull'immagine di Plutarco e poi su quella di Cesare. Quest'alta immagine tuttavia poteva trasformarsi – nelle lettere alla figlia o quando si occupava dei soldati – nella figura del *bogatyr* russo. (Nelle lettere alla figlia, la nota Suvoročka, le descrizioni stilizzate delle azioni militari ricordano in modo sorprendente le trasformazioni fiabesche delle azioni militari nella coscienza del capitano Tušin di *Guerra e pace*, cosa che fa supporre che Tolstoj conoscesse questa fonte). Il comportamento di Suvorov era però regolato non da una sola norma ma da due. La seconda era orientata verso la parte del burlone. A questa maschera sono legati gli innumerevoli aneddoti sulle stravaganze di Suvorov, il suo grido da galletto, le sue uscite buffonesche. La presenza nel comportamento della stessa persona di due ruoli che dovrebbero escludersi a vicenda è in rapporto col significato del contrasto nella poetica del preromanticismo (cfr. la frase: “Da poco mi è capitato di fare conoscenza con uno strano personaggio. Quanti ce ne sono!”, tratta dal taccuino di Batjuškov (1934, pp. 378-380); *Charakter moego diadi* [*Il carattere di mio zio*] di Griboedov (1956, pp. 414-415), o un passo del diario di Puškin liceale del 17 dicembre 1815: “Volete vedere una strana persona, un bislacco?”, Puškin 1949, pp. 301-302).

L'imprevedibilità del comportamento della persona dipendeva in questo caso dal fatto che i suoi interlocutori non potevano mai sapere in anticipo quale dei due possibili ruoli sarebbe stato utilizzato. Se l'effetto estetico del comportamento orientato sempre verso la stessa maschera dipende dal fatto che in situazioni diverse agisce una sola maschera, qui è legato alla continua meraviglia del pubblico. Così ad esempio il principe Estergazi, che era stato mandato dal palazzo di Vienna a parlare con Suvorov, si lamentava con Komarovskij: “Come si

può parlare con una persona da cui non si può ottenere niente?”. E ancora di più egli fu colpito nell'incontro successivo: “C'est un diable d'homme. Il a autant d'esprit, que de connaissance”¹⁷.

La tattica successiva nell'evoluzione della poetica del comportamento è caratterizzata dal passaggio dalla parte all'intreccio. L'intreccio non è affatto una componente casuale del comportamento quotidiano. Anzi, la sua apparizione come categoria, che organizza i testi narrativi nell'arte, si può spiegare in ultima analisi con la necessità di scegliere una strategia di comportamento per la realtà extraletteraria. Il comportamento quotidiano acquista una piena intelligibilità soltanto nella misura in cui una singola catena di avvenimenti a livello della realtà può essere confrontata con un susseguirsi di azioni che ha un unico significato e compiutezza e che funziona a livello di codificazione come un segno tipizzato delle situazioni, del susseguirsi dei fatti e dei loro risultati, cioè dell'intreccio. La presenza nella coscienza di una data collettività di un certo numero di intrecci permette di codificare il comportamento reale, riportandolo a un comportamento significativo o a uno non significativo e attribuendogli questo o quel significato. Le unità di segno di comportamento inferiori, il gesto e l'azione, ricevono di solito la loro semantica e stilistica non isolatamente, ma in rapporto a categorie che si trovano a un livello più alto: l'intreccio, lo stile, il genere di comportamento. L'insieme degli intrecci che codificano il comportamento dell'uomo nelle varie epoche può essere definito mitologia del comportamento quotidiano e sociale.

Nell'ultima parte del XVIII secolo – periodo in cui si forma nella cultura russa una mitologia di questo genere – la fonte principale degli intrecci di comportamento è la letteratura alta, al di sopra del piano della vita quotidiana: gli storici antichi, le tragedie del classicismo, in certi casi le vite dei santi. Il fatto di considerare la pro-

pria vita come un testo organizzato secondo le leggi di un certo intreccio metteva in evidenza l'unità di azione, il tendere verso uno scopo. Particolarmente significativa diventava la categoria teatrale della "fine", del quinto atto. La costruzione della vita come uno spettacolo basato sull'improvvisazione in cui l'attore deve restare nell'ambito del suo ruolo, creava un testo senza fine nel quale scene sempre nuove potevano venire a riempire e a variare il corso degli avvenimenti. L'inserimento dell'intreccio introduceva invece l'idea della conclusione e insieme dava a essa un particolare significato. La morte, la disgrazia, divenivano oggetto di continue meditazioni e apparivano come coronamento della vita. Questo portava naturalmente ad attivizzare modelli di comportamento eroici e tragici. L'identificazione con l'eroe di una tragedia determinava non solo il tipo di comportamento ma anche il tipo di morte. Preoccuparsi del "quinto atto" diventava un tratto distintivo del comportamento "eroico" della fine del XVIII secolo e dell'inizio del XIX.

Ja rožden, čtob celyj mir byl zritel'
 Toržestva il' gibeli moej (...).
 (Lermontov 1954, p. 38, vol. II)

[Sono nato perché tutto il mondo / Fosse spettatore del mio trionfo o della mia rovina (...)].

In questi versi Lermontov avanza con straordinaria chiarezza l'idea dell'uomo come attore, che recita il dramma della sua vita davanti a un pubblico di spettatori (il titanismo romantico si esprime nel fatto che il pubblico qui è "tutto il mondo"), e quella di collegare il momento culminante della vita al quinto atto teatrale ("trionfo o rovina"). Derivano di qui anche le continue meditazioni di Lermontov sulla fine della vita: "Fine, come è sonora questa parola".

I ne zabyt' umru Ja. Smert' moja
 moja
 Užasna budet: čuždye kraja
 Ej udivjatsja, a v rodnoj stra
 Vse prokljanut i pamjat' obo
 mne.
 (p. 185, vol. I)

[E non dimenticare che morirò. / E la mia morte / Sarà
 terribile: paesi stranieri / Ne saranno colpiti, / mentre in /
 patria / Tutti malediranno anche la mia / memoria.]

Quando all'alba del 14 dicembre 1825 i decabristi uscirono nella piazza del Senato, Odoevskij esclamò: "Moriamo, fratelli, ah come moriamo gloriosamente!". La rivolta non era ancora cominciata e si poteva sperare nel successo dell'impresa, ma proprio la morte eroica dava all'avvenimento il carattere di alta tragedia, innalzando i partecipanti di fronte ai posteri e ai loro stessi occhi al livello di personaggi di un intreccio teatrale.

È molto significativo sotto questo aspetto il destino di Radiščev. Le circostanze della sua morte sono tuttora oscure. Non meritano fede i racconti più volte ripetuti dalla letteratura scientifica sulle minacce formulate contro di lui da Zavadovskij o anche da Voroncov, Radiščev poteva naturalmente provocare scontento con azioni o parole incaute. Tuttavia chiunque conosca anche solo un poco il clima politico dei "giorni del magnifico inizio di Alessandro" sa benissimo che non era un periodo in cui un progetto audace, scritto per ordine governativo, – e non ci furono altre azioni pericolose da parte di Radiščev in quei mesi – potesse suscitare seri atti di repressione. La versione che dei fatti dà Puškin è chiaramente tendenziosa. In essa traspare un'aperta ironia, creata dalla sproporzione fra le parole di Zavadovskij ("Gli disse con tono di amichevole rimprovero"), e la reazione di Radiščev ("Radiščev *vide* la minaccia

[c.vo mio – Ju. L.] e tornò a casa amareggiato e spaventato”). L’articolo di Puškin non ha ancora avuto un’interpretazione che abbia riscosso generali consensi. Finché questa non ci sarà e non sarà spiegato nel modo dovuto lo scopo che esso si proponeva, utilizzarne dei brani è molto rischioso. È chiara solo una cosa: Radiščev era una persona coraggiosa e non è possibile che avesse paura dell’ombra di un pericolo, di una ambigua minaccia. Il suo suicidio non fu determinato dalla paura. È difficile prendere sul serio i ragionamenti aneddotici di Štorm (1968, p. 439)¹⁸ sul fatto che nel suicidio di Radiščev “tutto ha avuto un significato, anche il peggioramento del tempo, registrato dal bollettino meteorologico dei ‘Peterburskie vedomosti’ [Notiziario di Pietroburgo] dell’11 e del 12 settembre”. Secondo Štorm non solo le condizioni del tempo hanno avuto un ruolo infausto sul destino di Radiščev insieme alla delusione della speranza di migliorare le condizioni dei contadini, ma anche fatti personali. Uno di questi sarebbe “senz’altro” secondo Štorm la condanna di un suo lontano parente accusato di truffa (p. 383). Tutti i tentativi di trovare nell’autunno del 1802 nella biografia di Radiščev un motivo concreto per il suo tragico gesto non portano a niente.

Questo atto, che non trova appigli nelle vicende degli ultimi mesi di vita dello scrittore, risulta però conforme alla lunga serie di riflessioni fatte da Radiščev su questo tema. In *Žitie Fëdora Vasil’ eviča Ušakova* [La vita di Fëdor Vasil’ evič Ušakov], in *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* [Viaggio da Pietroburgo a Mosca], nel trattato *O čeloveke, ego smertnosti i bessmertii* [L’uomo, la morte, l’immortalità] e in altre opere Radiščev torna insistentemente sul problema del suicidio. Queste riflessioni sono legate all’etica dei materialisti del XVIII secolo e sostengono in netto contrasto con la morale della Chiesa il diritto dell’uomo a essere padrone della propria vita. Ol-

tre all'aspetto filosofico viene sottolineato anche quello politico del problema: il diritto al suicidio e la liberazione dell'uomo dal timore della morte mettono un limite alla sua rassegnazione e limitano anche il potere dei tiranni. Sollevato dall'obbligo di vivere in qualunque condizione, l'uomo diventa assolutamente libero e annulla il potere del dispotismo.

Questo pensiero aveva un posto molto importante nel sistema politico di Radiščev, ed egli vi tornava spesso:

O miei amati, siate lieti della mia morte! Essa sarà la fine degli affanni e dei tormenti. Liberati¹⁹ dal giogo dei pregiudizi, ricordate che la sventura non è la sorte di chi muore (Radiščev 1941, p. 101, vol. II)²⁰.

Non si tratta di un pensiero originale di Radiščev. In *Vadim Novgorodskij* di Knjažnin (1914, p. 63) l'ultima battuta di Vadim rivolta a Rjurik è questa:

V sredine tvoego pobedonosna vojska
 V vence moguščij vse u nog tvoich ty zret',
 Čto ty protiv togo, kto smeeť umeret'?'
 (ib.)²¹

[In mezzo al tuo esercito trionfante / Tu che puoi avere tutti ai tuoi piedi / Cosa puoi fare a chi ha il coraggio di morire?].

Anche alla fine di *Marfa Posadnica* di Ivanov (1824, p. 89):

Marfa: (...) Nello zar devi vedere un tiranno, in me un esempio: vivi senza vigliaccheria e senza vigliaccheria muori [si uccide].

L'essere pronto a morire è, secondo Radiščev (1941, p. 351, vol. I), ciò che differenzia l'uomo dallo schiavo. Nel

capitolo *Mednoe*, rivolgendosi a un servitore della fortezza, complice e vittima del corrotto signore, l'autore scrive:

Il tuo intelletto è privo di nobili pensieri. *Tu non sei capace di morire* [c.vo di Lotman]. Ti pieghi e sarai servo nello spirito come nella tua condizione (materiale).

La morte di Fëdor Ušakov ricordava a Radiščëv “gli uomini che da se stessi coraggiosamente si allontanano dalla vita”. E l'ultima battuta che l'autore ha messo sulla bocca di Ušakov ricordava che “deve essere fissa nella mente l'idea di morire coraggiosamente” (p. 184, vol. I).

Radiščëv dava un enorme significato al comportamento eroico del singolo e agli spettacoli educativi per i concittadini, perché ripeteva spesso che l'uomo è un animale imitativo. Questa natura spettacolare, dimostrativa, del comportamento personale attualizzava il momento teatrale nella vita dell'uomo che aspirava al ruolo di “insegnante (...) di saldezza d'animo” e a “dare un esempio di coraggio” (p. 155, vol. I).

L'uomo nato con sentimenti gentili, ricco di immaginazione, spinto all'onestà, è strappato dall'ambiente dove è nato. In qualsiasi posto vada, tutti gli sguardi si fissano su di lui, tutti aspettano con impazienza la sua parola. Lo aspetta l'applauso o lo scherno più amaro della stessa morte (p. 387, vol. I).

La combinazione del momento teatrale con le idee sulla morte eroica di cui abbiamo parlato prima, determinò il particolare significato che Radiščëv dava al *Catone Uticense* dell'Addison. Proprio il protagonista della tragedia di Addison divenne per Radiščëv il suo codice di comportamento.

Nel capitolo *Krest'cy* del *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* Radiščëv mise in bocca al padre virtuoso queste parole:

Ecco il mio testamento: se un odioso destino scaglia su di te tutte le sue frecce, se non resta un rifugio sulla terra alla tua virtù; se non c'è per te riparo dall'apprensione, allora ricorda che sei un uomo, ricorda la tua grandezza, prenditi la corona della felicità, vogliono portartela via. Muori. Vi lascio in eredità le parole di Catone morente (p. 295, vol. I).

A quali parole di “Catone morente” si riferiva Radiščev? Il commentatore dell'edizione accademica (Barskov) ritiene che “lo scrittore parli del racconto fatto da Plutarco del discorso pronunciato da Catone prima di morire” (p. 485, vol. I). Questa è anche l'opinione dei nuovi commentatori (Kulakova, Zapadov, Radiščev 1974, p. 157). Ma è evidente che qui si parla del monologo finale della tragedia dell'Addison, lo stesso a cui avrebbe fatto riferimento più tardi Radiščev quando in Siberia scriveva:

Ho sempre letto con enorme piacere le riflessioni di coloro che stanno sull'orlo della tomba, sulla soglia dell'eternità e che, comprendendo le cause della loro fine, ne ricavano molte cose che in un'altra situazione non sarebbero riusciti a trovare. (...) Voi conoscete il monologo di Amleto di Shakespeare o quello del Catone Uticense dell'Addison? (Radiščev 1941, pp. 97-98, vol. II).

Radiščev riporta questo monologo alla fine del capitolo *Bronnicy*, in una traduzione fatta da lui stesso: “Una voce segreta mi preannuncia che ci sarà qualcosa di vivo nel secolo”:

S tečeniem vremen, vse zvezdy pomračatsja, pomerknjet
solnca blesk; priroda obvetšav
let drjachlost'ju, padet.
No Ty, vo junosti bezsmertnoj procveteš,
nezyblimyj, sredi sraženiya stichiev,
razvalin veščestva, mirov vsech pazrušen'ja.

[Col passare del tempo tutte le stelle si offuscano / si oscura lo splendore del sole; la natura, diventata / vetusta e decrepita, è in declino. / Ma tu fiorisci di una giovinezza immortale / salda in mezzo alla lotta delle forze della natura, / alla rovina della natura, alla distruzione di tutti i mondi].

Radiščev accompagnò questo passo con una nota (*Morte di Catone*, tragedia di Addison, atto V, scena I) (p. 269, vol. I). Il rapporto fra le parole del nobile e questo passo è evidente e saldo per Radiščev: l'essere pronti al suicidio è solo una variante del tema dell'impresa eroica e quest'ultima è legata alla fede nell'anima immortale.

Accade, e ne abbiamo molti esempi nelle narrazioni, che l'uomo a cui annunciano che deve morire contempli la morte che sta per venire con disprezzo e senza ansia. Abbiamo visto e vediamo molti uomini che coraggiosamente si sono staccati dalla vita da soli. E in verità è necessario non essere timidi e avere una salda forza d'animo per guardare con occhio fermo il proprio annientamento. (...) Non è raro che questo individuo guardi dalla soglia della tomba e spera di rinascere (pp. 183-184, vol. I).

Così il suicidio di Radiščev non è stato un atto di disperazione, un riconoscimento della propria sconfitta, ma un'azione di lotta meditata a lungo, una lezione di fermezza patriottica e di un amore per la libertà che non poteva essere piegato. È difficile oggi ricostruire nei dettagli l'atteggiamento di Radiščev nei confronti della situazione politica creatasi all'inizio del regno di Alessandro I. Nell'autunno del 1802 egli giunse evidentemente alla conclusione di dover compiere un'impresa eroica, volta a risvegliare e a mobilitare i patrioti russi. Leggiamo nelle memorie dei figli che negli ultimi giorni egli era in uno stato di eccitazione e che una volta disse loro: "Ebbene, bambini, e se mi mandassero di nuovo in Si-

beria?”. Tenendo conto del fatto che Radiščev pronunciò queste parole all’inizio del regno di Alessandro I, la sua supposizione era tanto infondata che appare naturale la conclusione di suo figlio Pavel: “La malattia della sua anima cresceva e cresceva” (Radiščev 1959, p. 95)²². Pavel Radiščev era giovane quando il padre morì e quando scrisse le sue memorie, per l’ammirazione incondizionata e commovente verso di lui, era lontanissimo dal comprendere la natura del suo pensiero. Si fissarono nella sua memoria parole che naturalmente non erano determinate da una malattia dello spirito. La cosa più probabile è che Radiščev fosse in uno stato di eccitazione perché aveva deciso che era venuto il momento dell’impresa definitiva, del “quinto atto della vita”. Tuttavia allora non aveva ancora deciso la natura di questo atto di protesta e se sarebbe stato legato alla morte oppure no. La forza di inerzia dell’atto a lungo meditato evidentemente prevalse. Puškin aveva ragione di affermare che anche nelle conversazioni fra Radiščev e Ušakov nel periodo precedente alla morte di questi “il suicidio era uno degli argomenti preferiti delle sue riflessioni” (Puškin 1949, p. 31). Si può supporre che la valutazione che Radiščev dava di se stesso come “Catone russo” abbia determinato il suo comportamento e insieme il modo di intendere le sue azioni da parte dei contemporanei. La tragedia di Addison era ben nota al lettore russo. Il libro VIII del giornale «Ippokrena» del 1801 conteneva ad esempio una scelta di materiali abbastanza caratteristica: oltre alla completa traduzione in prosa (di Gart) della tragedia di Addison intitolata *Morte di Catone ovvero la nascita dell’impero romano*, tragedia composta dal famoso Addison, c’erano passi dal *Bruto* e *Le riflessioni sulla morte di Amleto*. È interessante l’accostamento del monologo di Catone a quello di Amleto, a noi già noto attraverso il testo di Radiščev. Di *Bruto* scrivono:

Alcuni dalle tue severe regole traggono la conclusione che tu hai peccato nel sangue di Cesare. Ma questi uomini onesti si sbagliano. *Quale grazia deve meritare la vita del ladro di un potere eccessivo da parte di chi si è ucciso?* (c.vo di Lotman)²³.

Il protagonista del racconto di Susškov *Rossijskij Verter* [*Il Werther russo*] si uccide lasciando sul tavolo il *Catone* di Addison aperto alla pagina citata nel capitolo *Bronnicy*. L'ammiratore di Radiščev Glinka (il figlio dello scrittore, suo amico, definiva Glinka "uno dei più grandi seguaci di Radiščev") nel periodo in cui era un giovane cadetto e aveva come unica proprietà tre libri, *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*, *Vadim Novgorodskij* e *Viaggio sentimentale* si imbatté nel corpo di guardia: "L'impresa di Catone che si era trafitto con un pugnale quando Giulio Cesare lo aveva fatto incatenare – scrive – mi ronzava nella testa ed ero pronto a sfasciarmela sulla parete" (Glinka 1895, p. 103).

L'immagine di Catone e l'interpretazione datane da Addison attrassero sempre l'attenzione di Karamzin. Nella recensione a *Emilia Maletti* pubblicata sul «Moskovskij žurnal» Karamzin definì Emilia un'eroina che parla della libertà dell'uomo "con la lingua di Catone". (Più tardi Karamzin definirà Marfa Posadnica "Catone della sua repubblica"). "Emilia ha bisogno di un pugnale, pensando nel suo fanatismo che un tale suicidio sia santo"²⁴. In *Pis'ma russkogo putešestvennika* [*Lettere di un viaggiatore russo*], Karamzin citava i versi di Voltaire ricordati più tardi dal figlio di Radiščev, in rapporto alla spiegazione dei motivi della morte del padre:

Quand on n'est rien et qu'on est sans espoir
Le vie est un opprobre et la mort un devoir (...).

"La famosa tragedia di Addison è buona là dove Catone parla o agisce", scriveva ancora Karamzin (1964, p.

573, vol. I). “Il suicida Catone” fu posto da Karamzin (1848, p. 312, vol. I) fra gli antichi eroi in *Istoričeskoe pochval'noe slovo Ekaterine II* [Discorso storico in lode di Caterina II], e nel 1811 egli annota nell'album della principessa Caterina Pavlovna una citazione da Rousseau, nella quale Catone era definito “dio fra i morti”²⁵.

È particolarmente significativo a questo riguardo che in un articolo pubblicato da Karamzin sul «Vestnik Evropy» [Messaggero d'Europa], risposta cifrata al suicidio di Radiščev²⁶, ci sia una polemica non con Radiščev, ma con una erronea interpretazione delle idee e delle immagini della *Morte di Catone* di Addison.

Bodcell, augusto scrittore inglese, era parente del celebre Addison. Insieme a lui aveva fondato lo «Spectator» e altri giornali. Tutti gli articoli siglati dalla lettera X apparsi sullo «Spectator» erano suoi. Addison cercò di far diventare ricco Bodcell, ma egli scialacquò il suo denaro, cadde in miseria dopo la morte di Addison e si gettò alla fine nel Tamigi, lasciando nella sua camera queste righe: “What Cato did and Addison approved, cannot be wrong!” (Cioè: “Quello che è stato fatto da Catone e approvato da Addison non può essere sbagliato”). È noto che Addison ha composto la tragedia *La morte di Catone*. Autore edificante, egli non avrebbe approvato il suicidio in un cristiano, ma si concesse di elogiarlo in Catone e lo splendido monologo “It must be so... Plato, thou reasonst well” salvò l'infelice Bodcell dai rimorsi di coscienza, che avrebbero potuto salvarlo dal suicidio. Grandi autori! pensate alle conseguenze di quello che scrivete²⁷.

Karamzin mise in discussione il principio stesso della costruzione teatrale a intreccio della biografia e nello stesso tempo dimostrò chiaramente che per lui non era difficile decifrare il suicidio di Radiščev.

L'introduzione dell'intreccio significò la trasformazione della poetica del comportamento da opera spontanea in attività coscientemente regolata. Il passo successi-

vo fu il tentativo, proprio dell'epoca romantica, di fondere testi artistici e testi di vita. I versi cominciarono a unirsi in cicli lirici che venivano a formare "diari poetici" o "romanzi della propria vita", mentre la leggenda biografica diveniva una condizione imprescindibile della percezione di un testo come artistico. È già stata notata da tempo la tendenza alla frammentarietà dei testi romantici. Bisogna però sottolineare che questa frammentarietà veniva eliminata immergendo il testo fissato graficamente (stampato o manoscritto) nel contesto della leggenda orale sulla personalità dell'autore. Questa leggenda era il fattore più importante che regolava sia il comportamento reale del poeta, sia la percezione che il pubblico aveva del suo comportamento e della sua opera.

Al massimo sviluppo della poetica del comportamento, proprio dell'epoca del romanticismo, seguì l'ostentata esclusione di questa categoria da parte degli scrittori realisti. La vita del poeta esce dalla sfera dei fatti artisticamente significativi (la migliore testimonianza di questo sono le pseudobiografie parodistiche del tipo di quelle di Koz'ma Prutkov). L'arte, perdendo in notevole misura l'elemento del gioco, non passa attraverso la ribalta e non scende dalle pagine dei romanzi nella regione del comportamento reale dell'autore e del lettore.

L'assenza della poetica del comportamento non durerà però a lungo. Sparita con gli ultimi romantici nel 1840, risorge nel 1890-1900 nella biografia dei simbolisti, nel "costruttivismo", nel "teatro per un solo attore", nel "teatro della vita" e in altri fenomeni culturali del XX secolo.

¹ Ed. or.: 1977. "Poetica bytvogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII veka", in *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, pp. 65-89; trad. it. "La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo", in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, pp. 201-230.

² *Junosti čestnoe zercalo ili pokazanie k žitejskomu občoženiju, sobranoe ot raznyh avtorov povelenem ego imperatorskogo veličestva gosudara Pëtra Velikogo (...) pjatym tisneniem napečatanoe v SPB, pri imp. Akademii Nauk* [L'onesto specchio della gioventù o indicazioni sul modo di vivere raccolte da vari autori per ordine di sua altezza l'imperatore Pietro il Grande, stampato a Pietroburgo dall'Accademia delle scienze], 1767, p. 29.

³ Cfr. pp. 41-42.

⁴ Per i rapporti fra il *lubok* e il teatro cfr. "La natura artistica dei quadretti popolari russi", in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980 (N.d.T.).

⁵ Che gli abiti nobiliari siano paramenti teatrali e non il vestito quotidiano è confermato dal fatto che nel teatro popolare russo anche nel XX secolo gli attori recitavano indossando giacche normali sulle quali, come segni del costume teatrale, mettevano decorazioni, fasce, spalline. Nella descrizione dei costumi del teatro popolare fatta da Bogatyřev non solo lo zar Maksimil'jan o il re Mamaj ma anche *Anika vojn*, Zmejulan ecc. hanno fasce e spalline, perché "il personaggio sulla scena non assomigliasse al pubblico" – nota Bogatyřev (1923, pp. 83-84). È interessante confrontare questa affermazione con un'altra dello stesso autore, secondo la quale nel teatro ceco dei burattini il burattinaio rende scorretto di proposito il modo di parlare delle persone importanti (p. 71). È evidente che anche gli abiti teatrali appaiono "scorretti" rispetto a quelli della vita quotidiana. Sono fatti di un materiale che ha solo l'aspetto di essere vero e che ricorda in questo senso gli abiti dei defunti (per esempio i *bosovki*, scarpe senza suole) fatti appositamente per i funerali, che – come gli abiti teatrali – raffiguravano vestiti di buona qualità. Per una coscienza ancora strettamente legata alla tradizione precedente al periodo di Pietro, il teatro restò una festa popolare, una mascherata e un carnevale caratterizzato in particolare dal segno obbligatorio del travestimento. Se si ricorda che, secondo la concezione popolare (cioè tradizionalmente fino al periodo di Pietro), il momento del travestimento era sempre diabolico ed era permesso solo in determinati periodi dell'anno (durante le feste natalizie) e unicamente come gioco magico con le forze malefiche, non stupisce che la teatralizzazione della vita nobiliare e la percezione di essa come di un continuo carnevale (eterna festa ed eterna mascherata) si accompagnasse a una particolare valutazione etico-religiosa. È inoltre caratteristica la tendenza della vita nobiliare ad attrarre nella propria orbita anche quella rurale che comincia a essere considerata secondo l'ottica dell'intermezzo idillico. Sono caratteristici in questo senso i tentativi di creare immagini teatralizzate della campagna russa nella vita stessa (nell'ambito della campagna reale e in contrasto con essa). Tali erano i girotondi di giovani contadine vestite di sarafani di seta [costumi nazionali russi (N.d.T.)], che danzavano sulle rive del Volga durante il viaggio di Caterina II, la campagna teatrale di Šeremet'ovo o il fatto che i membri della famiglia dei Klejnmiceli, travestiti da contadini georgiani, ringraziassero in modo commovente Arakčeev per la sua premura. Un chiaro esempio dello scomparire delle differenze fra il teatro e la vita, fenomeno che si accompagna al travestimento, allo scambio delle parti dell'età e del sesso, si ha al tempo dell'incoronazione di Elisabetta Petrovna. La festa dell'incoronazione fu caratterizzata da sfarzose mascherate e da spettacoli. Il 29 maggio 1742 fu messa in sce-

na l'opera *La clemenza di Tito*. Poiché nella figura di Tito si doveva vedere un'allusione a Elisabetta, interpretava questo ruolo una donna travestita, la signora Giorgi. Il pubblico in sala era mascherato, perché per caso veniva da uno spettacolo in maschera. Se si ricorda che nel giorno del colpo di Stato Elisabetta indossava l'uniforme della Guardia e che abitualmente alla sua corte gli uomini (soprattutto i cadetti) indossavano abiti femminili e le donne vestiti maschili, è facile immaginare la valutazione che di questo mondo potevano dare osservatori come i contadini, i subalterni, la folla della strada (cfr. Arapov 1861, p. 44).

⁶ Se il comportamento borghese europeo, una volta trapiantato in Russia, subisce un processo di trasformazione nel senso di un netto aumento della semioticità, non meno interessanti sono le trasformazioni nel comportamento dei russi dell'epoca che visitavano l'Europa. In certi casi – come nel perpetuarsi delle tradizioni precedenti al periodo di Pietro – la semioticità del comportamento aumenta nettamente. Il preoccuparsi del significato del gesto, del rituale, il percepire ogni dettaglio del comportamento come segno sono compresi in questi casi: la persona si considera un personaggio accreditato e trasferisce al suo comportamento abituale le regole del protocollo diplomatico. Gli osservatori europei ritenevano che questo fosse il normale comportamento dei russi. Era possibile tuttavia anche una trasformazione in senso inverso: il comportamento si deritualizzava e nell'ambito europeo appariva come più naturale. Così Pietro I, che conosceva perfettamente le scomode norme del rituale diplomatico, durante i viaggi all'estero preferiva stupire gli europei con l'inattesa semplicità del suo comportamento, più spontaneo non solo di quello di un re ma anche di un borghese. Durante la sua visita a Parigi del 1716, ad esempio, Pietro ostentò la sua conoscenza delle regole del rituale: pur ardendo dall'impazienza di vedere Parigi, non uscì di casa fino alla visita del re. Durante la visita che gli fece il reggente, lo invitò nel suo gabinetto, varcò la soglia per primo e per primo sedette sulla poltrona (il reggente conversò con lui stando seduto su una poltrona, mentre il principe Kurakin traduceva stando in piedi). Ma quando ricambiò la visita a Ludovico XV che aveva allora 7 anni, vedendolo che scendeva le scale per venire incontro alla carrozza, "Pietro scese, corse a incontrare il re, lo prese in braccio e lo portò nella sala" (S. M. Solov'ev, *Istorija Rossii s drevnejšich vremen* [Storia della Russia dei tempi antichi], libro 4, Sankt Peterburg, p. 365, 1851-79, t. 1-29).

⁷ Nello schema è contemplata la possibilità della carriera ecclesiastica, che non è caratteristica del nobiluomo, ma tuttavia non è esclusa. Si trovano nobiluomini nel clero regolare e in quello non regolare del secolo XVIII-inizio del XIX. Manca nello schema una caratteristica fondamentale del XVIII secolo: nel periodo successivo al regno di Pietro cambiò decisamente in Russia il modo di considerare il suicidio. Alla fine del secolo i giovani nobili furono presi dal desiderio di uccidersi. Radiščev vedeva nel diritto dell'uomo alla libera scelta di vivere o rinunciare a vivere un pegno da pagare alla liberazione dalla tirannide politica. Questo tema fu discusso attivamente nella pubblicistica e nella letteratura (Karamzin, gli epigoni russi del *Werther*). Si aggiungeva così anche un'altra alternativa e lo stesso fatto di esistere diventava il risultato di una scelta personale.

⁸ “Fu tenuto in prigione per circa due anni fino al 3 marzo 1758, sopportò terribili torture e fu sottoposto a indicibili supplizi. Fu issato su un cavalletto, gli slogarono le scapole, gli passarono un ferro da stiro caldissimo sulla schiena, lo punsero sotto le unghie con aghi arroventati, lo frustarono e, dopo averlo tormentato ben bene, lo restituirono alla famiglia”. “Con rincrescimento dei posteri, è ignota la causa del suo vero fallo”, nota malinconicamente il baccelliere Pëtr Kazanskij (1847).

⁹ “Era il gatto preferito dal signore. Una volta si era arrampicato su una nassa e aveva mangiato il pesce freschissimo preparato per la tavola del padrone. Rimasto impigliato, era morto strangolato. I servi non dissero niente della morte del gatto. Parlarono solo della sua colpa e il padrone lo mandò in esilio” (nota del baccelliere Kazanskij 1847).

¹⁰ Così si chiamava la donna per la cui disattenzione nel 1775 era bruciato Novospaskoe. Vasilij Vasilievič fu così spaventato da questo incendio che mandò tutti i servi a cucinare in una sola stanza (e ne aveva più di 300). Naturalmente il castigo non fu mai eseguito (Kazanskij 1847).

¹¹ Nella stanza di Vasilij Vasilievič c'erano 7 gatti che di giorno andavano in giro dappertutto mentre di notte erano legati a un tavolo. Ogni gatto era affidato a una delle donne. Se capitava che uno di essi scendesse dal tavolo e andasse dal signore, il gatto e la cameriera venivano puniti (Kazanskij 1847).

¹² Il *raëk* era una scatola con quadretti mobili che venivano presentati nelle fiere e nelle feste popolari, accompagnati con motti arguti (N.d.T.).

¹³ Cfr. anche Pyljaev (1897², p. 88): “Il ricco e famoso conte P. M. Skavronskij si circondò di cantanti e musicanti. Conversava coi suoi domestici cantando. Il maggiordomo annunciava con vellutata voce di baritono che il pranzo era servito. Il cocchiere si spiegava con lui in ottave con voce di basso profondo, i battistrada con voci bianche e contralti, i lacché con voci da tenori, ecc. Durante i balli e i pranzi di gala i suoi domestici, mentre servivano, facevano trii, duetti, cori e lo stesso signore rispondeva loro in forma musicale”.

¹⁴ Nell'angolo nero dell'isba stava abitualmente la stufa, in quello rosso l'icona (N.d.T.).

¹⁵ Istruzioni di Suvorov a Miloradovič (in Miljutin 1852, p. 588). Sulla tendenza dei testi medievali a costruire caratteri insigni attribuendo a essi le stesse proprietà degli altri uomini ma a un grado superiore, cfr. Birge Vitz 1975. Questa costruzione si basa sulla fede nell'immutabilità della parte terrena data all'uomo dall'alto. Tuttavia la tradizione dell'immagine del *bogatyr* da essi creata esercita un'influenza sul comportamento degli uomini anche quando la parte è il risultato di una scelta attiva dell'uomo stesso.

¹⁶ Archivio russo, 1880, III, libro 2, p. 228.

¹⁷ Appunti del conte Komarovskij, Sankt Peterburg 1914, p. 90.

¹⁸ Si tratta della seconda edizione corretta e accresciuta del libro di Štorm [*Radiščev segreto. Seconda vita del "Viaggio da Pietroburgo a Mosca"*]. Cfr. la nostra recensione alla prima edizione (Lotman 1966). La “seconda edizione corretta” ha ammassato nuovi lapsus. Notiamo solo che l'autore ha ritenuto opportuno terminare il libro “con versi non pubblicati che sono nello spirito della tradizione di Radiščev” ripresi dalla poesia di un autore ignoto di cui si lascia intendere che forse si tratta di Puškin. Purtroppo i versi riportati fanno

parte di un noto testo antologico e sono un brano della poesia di Vjazemskij *Negodovanie* [*Sdegno*]. Si possono ritenere “inediti” nella misura in cui sono “ignoti” all’autore del libro. Non si tratta solo di un errore casuale, ma di una chiara forma di diletantismo, che corona degnamente il libro di Storm.

¹⁹ Nel testo stampato c’è erroneamente “*istorgnutyj*” (cioè il singolare invece del plurale).

²⁰ Cfr. C. L. Montesquieu, *L’esprit des lois*, libro I, cap. VIII.

²¹ *Vadim Novgorodskij*, tragedia di J. Knjažnin con introduzione di V. Savodnik.

²² Si tratta della *Biografia di Radiščev scritta dai suoi figli*. Radiščev fu effettivamente malato nel 1802 (cfr. la sua lettera ai genitori del 18 agosto in Radiščev 1941, p. 535, vol. III). Tuttavia non ci sono basi per ritenere che si trattasse di una malattia dello spirito. Si tratta di un eufemismo, come il ricordare la morte per tisi nelle carte ufficiali.

²³ «Ippokrena», VIII, 1801, pp. 52-53.

²⁴ «Moskovskoj žurnal» [Giornale moscovita], I, 1791, p. 67.

²⁵ *Letopis’ russkoj literatury i drevnosti* [Cronaca della letteratura e dell’antichità russa], 1859, libro 2, p. 167.

²⁶ Per la motivazione di questa affermazione e il testo della nota cfr. Lotman (1962, pp. 53-60) [Fonti delle informazioni di Puškin su Radiščev (1819-22). Puškin e il suo tempo].

²⁷ «Vestnik Evropy» [Messaggero d’Europa], 1802, n. 19, p. 209.