

Francesca Lazzarin

Pavel Uspenskij, *Tvorčestvo V. F. Chodaseviča i russkaja literaturnaja tradicija (1900-e gg. – 1917 g.)*, University of Tartu Press, Tartu, 2014, 214 pp.¹

Nella memoria degli studiosi e degli appassionati di letteratura russa del Novecento, il nome di Vladislav Chodasevič (1886-1939), oltre ad associarsi all'appellativo di “maggiore poeta dell'emigrazione russa” è, anche e soprattutto, legato a una delle pietre miliari della scrittura memorialistica sul modernismo russo spazzato via e sommerso dalla Rivoluzione. Gli epitaffi sparsi di quella *Nekropol'* uscita nel 1939, l'ultimo anno di vita del poeta, si configurarono ben presto come la serie di ritratti più vivida dei protagonisti del periodo. Chodasevič è stato testimone efficace di un'epoca straordinaria ripercorsa retrospettivamente e, allo stesso tempo, come tutti gli autori di memorie, si è dimostrato una lente più o meno deformante focalizzata sugli umori, le antipatie, le più svariate 'leggende' che serpeggiavano nelle cerchie letterarie di allora: e va detto che *Nekropol'* è stata un oggetto di studio quasi più assiduo che non l'opera di Chodasevič in versi, anche se i tre libri di poesie del Chodasevič maturo, *Putem zerna* (1920) *Tjaželaja lira* (1922) e *Evropejskaja noč'* (1927) sono stati già giustamente annoverati a pieno titolo tra le vette raggiunte dalla lirica del Novecento.

Detto questo, facciamo subito notare che, nella sua monografia, Pavel Uspenskij si propone programmaticamente di scandagliare elementi finora inediti della vita e dell'opera di quello che Nabokov definì “orgoglio della poesia russa”: nel lavoro non viene infatti indagato il *Chodasevič-memuarist* o il *Chodasevič-poet russkogo zarubež'ja*, ma quello che nei primissimi anni del XX secolo, nei dintorni del 1910 e della “crisi del simbolismo”, era un ventenne non troppo attraente ma di grandissime ambizioni, trattato con condiscendenza nelle cerchie poetiche moscovite, ma non per questo meno desideroso di raggiungere il livello di popolarità, tanto poetica quanto mondana, di un Brjusov, di un Blok o di un Belyj. Citando molto a proposito Osip Mandel'stam nella prefazione (“на вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан”, p. 9),

¹ consultabile anche online:

http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/handle/10062/43855/uspenskij_pavel.pdf?sequence=1

l'autore spiega per l'appunto di voler concentrarsi sullo *stanovlenie poeta*, su come Chodasevič si è gradualmente 'fatto poeta': offre così la prima analisi dettagliata di quelli che, anche sulla scorta del fatto che lo stesso Chodasevič non li aveva più rielaborati o ripubblicati, erano sempre stati considerati dalla critica "versi simbolisti secondari". Queste prime prove letterarie si rivelano però di non poca importanza per comprendere la poetica del Chodasevič maturo, il quale, ovviamente, non è nato dal nulla nel 1917 con versi di fortissimo impatto come "И ты, моя страна, и ты, ее народ, / Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год", ma nei lunghi anni precedenti si è nutrito avidamente della linfa dello straordinario ventennio appena trascorso.

Sembrerebbe ovvio e banale affermare l'influenza decisiva della poetica del simbolismo sull'opera di Chodasevič, dal momento che il principale movimento letterario russo "sul crinale tra i due secoli" – per dirla alla Belyj – ha segnato in varia misura tutta la generazione di poeti che si sono affacciati sulle pagine delle riviste e degli almanacchi moscoviti e Pietroburghesi nel decennio pre-rivoluzionario: nondimeno, l'impronta indelebile lasciata tanto dai 'vecchi' (e in primo luogo del *maître* Valerij Brjusov) quanto dai 'giovani' simbolisti non solo nei versi, ma anche nel percorso esistenziale di Chodasevič, non era mai stata al centro di uno studio così approfondito, tanto più che le valutazioni retrospettive di Chodasevič stesso a riguardo, fissate sulle pagine di *Nekropol'*, lasciano trapelare una certa ironia nei confronti dell'artificiosa estetica simbolista, ironia accentuata da quel sarcasmo al vetriolo che è il tratto distintivo del Chodasevič prosatore e critico. Eppure, trent'anni prima, come Uspenskij mostra efficacemente, Chodasevič aveva allestito programmaticamente il proprio debutto letterario attraverso un esperimento esistenziale che imita – e per certi versi estremizza – per l'appunto il caposaldo dell'estetica simbolista, il *žiznetvorčestvo*, la "costruzione della vita" su basi estetizzanti come requisito primario per poter dirsi veramente poeti. Nei primi quattro capitoli della monografia, vita e opera di Chodasevič vengono dunque sviscerate secondo questo approccio, in una continua simbiosi di fatti e poesie, ego-documenti e libri di versi; nella ricostruzione delle prime tappe della carriera letteraria di Chodasevič l'autore ha fatto ricorso a nuove fonti (sia diari ed epistolari di figure vicine al poeta, sia documenti d'archivio) che finora erano state trascurate o non approfondite dai biografi del poeta, di per sé poco interessati alle fasi 'embrionali' della sua vicenda umana ed artistica.

Vale la pena porre l'accento sulle pagine del lavoro di Uspenskij dedica-

te alla “costruzione della vita” come presupposto per dare forma alla poesia, concetto abbracciato *in toto* da Chodasevič. Prima di scendere in dettaglio nell’esperienza di Chodasevič, Uspenskij descrive sinteticamente il contesto in cui il poeta mosse i suoi primi passi: circoli e salotti letterari dove, secondo i principi dello *žiznetvorčestvo*, ognuno si rendeva personaggio di una sorta di intrigante ‘gioco di ruolo’ e recitava una parte ricalcata sui più svariati modelli letterari, con grande dovizia di soprannomi, pose e gesti eclatanti (il notissimo ‘triangolo’ Blok-Ljubov’ Mendeleeva-Belyj e la morbosa coppia Sologub-Čebotarevskaja non ne sono che un esempio). Ne scaturiva così un’esperienza collettiva che univa il momento esistenziale a quello letterario e che, soprattutto, era vissuta e forgiata da tutti, a più mani e a più vite. La vita privata, fungendo da base per la creazione letteraria, diventava così di dominio pubblico tra gli artefici di questo proteiforme ‘romanzo collettivo’, a un tempo autori e personaggi. Evidentemente, i dettagli spiccatamente di finzione che saltano all’occhio nelle tante memorie retrospettive sull’epoca, definite spesso *belletrizovannye memuary*, “memorie romanizzate”, molto probabilmente rappresentano proprio una reminiscenza di tutto ciò, dell’elemento di fantasia che, nelle vite di persone che avevano fatto convergere in una cosa sola e indivisibile l’opposizione goethiana tra *Dichtung* e *Wahrheit*, era percepito come più vero della realtà stessa e doveva essere, anzi, incarnato in essa.

Viste le premesse, non è difficile immaginare come Chodasevič ritenesse indispensabile fondere il *tekst žizni* con il *tekst iskusstva*, e addirittura sottomettere il primo al secondo per poter essere accolto a pieno titolo nel consesso dei grandi poeti simbolisti. Assistiamo così a complessi ed audaci esperimenti pensati a tavolino per raggiungere questo scopo: il “romanzo vissuto” da Chodasevič, stando alla felice interpretazione proposta dall’autore ripercorrendo le traversie esistenziali del giovane poeta, si snoda secondo uno schema tripartito tesi-antitesi-sintesi, che ruota però, immancabilmente, attorno all’estetica simbolista e ai suoi pilastri.

In primo luogo, nel capitolo *Sbornik “Molodost” (1908) kak žiznetvorčeskij projekt V. F. Chodaseviča* (pp. 15-46), viene raccontata in dettaglio la storia del matrimonio architettato da Chodasevič con la stravagante e bellissima Marina Ryndina, rampolla di una ricca famiglia moscovita e nota per vezzi e provocazioni perfettamente riconducibili allo stereotipo della *femme fatale* così cara ai simbolisti, da Brjusov a Blok. Si tratta davvero, stando anche alle testimonianze dei contemporanei, di un “matrimonio con il simbolismo”: le avventure burrascose

vissute con la Ryndina, culminate in un prevedibile divorzio, suggellarono la reputazione di Chodasevič come esteta vicino al *modus vivendi* e all'atteggiamento dei simbolisti, e accattivarono le simpatie di Nina Petrovskaja, musa e amante di Brjusov, e di Brjusov stesso. Particolarmente intriganti sono i paralleli tra le 'relazioni pericolose' Brjusov-Petrovskaja e Chodasevič-Ryndina, oltre alla presenza ingombrante della Petrovskaja stessa nella vita coniugale di Chodasevič – a conferma del "vissuto collettivo" di cui si parlava prima – e ai "triangoli amorosi" tipici di questo vissuto (con ogni probabilità anche Chodasevič intrattenne una relazione con la Petrovskaja, e Marija Ryndina, da parte sua, si innamorò del futuro direttore della rivista *Apollon* Sergej Makovskij). Finalmente, con la prima raccolta *Molodost'* (1908), uscita all'altezza dell'apogeo del simbolismo russo, Chodasevič, una volta vissuta l'esperienza indispensabile per poter essere ispirato, poté tradurre quest'ultima in poesia, una poesia che ricorda il Blok del secondo volume di versi.

L'antitesi coincide invece con Anna Čulkova, seconda moglie di Chodasevič, cui è dedicato il terzo capitolo *Preodolevaja simvolizm v žizni: žiznetvorčestvo Chodaseviča v 1908-1914 gody* (pp. 86-113). Le vicende esistenziali di Chodasevič all'altezza della "crisi del simbolismo" si traducono nella ricerca di una sorta di contrappasso nel "romanzo vissuto" dal poeta, che tende ora a una felicità coniugale di stampo tolstojano, in compagnia di una donna 'umana' e devota. Curiosamente, prima di arrivare a costruire questo tipo di rapporto a due con la Čulkova, Chodasevič passò una volta di più per un triangolo amoroso, questa volta con la spumeggiante Evgenija Muratova, nuova incarnazione dello spirito simbolista – sulla falsariga della "fanciulla di neve" o delle zingare blokiane –, conosciuta a un ballo mascherato e protagonista, per dirla alla D'Annunzio, di una "favola bella" illusoria, che non poteva durare: molto felice il parallelo, proposto dall'autore, con le linee narrative di opere dell'epoca come il romanzo *Ognennyj angel* (1907) di Brjusov, notoriamente ispirato a fatti biografici (in primo luogo alla relazione con la Petrovskaja), e il dramma *Pesnja sud'by* (1908) di Blok. In entrambi i casi, l'esistenza serena di personaggi maschili positivi viene sconvolta dalla comparsa di una figura femminile misteriosa, dalla forza irrazionale. Per non soccombere come loro (e come i molti amici e conoscenti dell'ambiente letterario che davvero si erano suicidati o erano precipitati in crisi di nervi in quegli anni, cfr. p. 109), Chodasevič sceglie di rifugiarsi in uno spazio simile agli ambienti borghesi che aprono la *Pesnja sud'by* blokiana e che fanno da sfondo al secondo libro di versi,

Ščastlivyj domik (1914): qui alla prima ipostasi femminile, ispirata alla 'leggera' Muratova, subentra la matura e fedele Čulkova. Degna di nota, all'interno del quarto capitolo, è anche la citazione (cfr. pp. 102-104) di un testo pressoché sconosciuto di Chodasevič, la *skazka Johann Weiss i ego podruža* (1911) dove, in toni effettivamente da favola di vago sapore hoffmaniano, si racconta la storia di un artista sognatore innamorato della ballerina disegnata su un manifesto, che ad un tratto si anima, ma poi ritorna ad essere piatta e inanimata figura su un muro: la disillusione nei confronti delle "angelicate creature di carta dei simbolisti", per usare le parole di Ripellino, viene così stemperata in toni leggeri, come leggera era stata l'ultima donna a incarnare quell'ideale. Complice l'ironia, che poi sarà autentico marchio di fabbrica di Chodasevič, si passa dunque, per così dire, dalla tragedia al dramma giocoso, per arrivare alle atmosfere cameristiche di *Ščastlivyj domik*, ma sempre di teatralizzazione della vita si tratta. Ricordiamo inoltre, parlando dell'ultima esperienza 'simbolista' con la Muratova, il ruolo dei viaggi in Italia compiuti dai due, riflessi in una serie di brevi testi in prosa: va da sé che gli scenari veneziani e fiorentini non potevano che fare agio all'estetizzazione del vissuto. Venezia, testimone del congedo tra Chodasevič e della Muratova, diventa ovviamente il *gorod razluk*, per eccellenza, la "città delle separazioni" e dell'inizio di una nuova vita (cfr. pp. 92-94), non senza ammiccamenti agli *Ital'janskije stichi* di Blok. Infine, la 'sintesi' cui approderà Chodasevič non sarà più legata alle relazioni sentimentali: questo nonostante il rapporto artificiosamente idilliaco con la Čulkova non fosse, pure, destinato a durare a lungo (più tardi Chodasevič avrebbe incontrato la sua compagna più nota, Nina Berberova, con cui sarebbe poi emigrato in Europa). Ma sarà comunque imperniata sulla lezione simbolista, come leggiamo nel quinto e ultimo capitolo *Chodasevič nakanune "Putem zerna"* (pp. 159-192). Al momento della Rivoluzione, quando la Storia e i suoi sommovimenti irrompono con violenza nella storia individuale, Chodasevič compie infatti la stessa scelta del Blok di *Dvenacat' (I dodici, 1918)*, passando dal piano privato a quello sociale, dall'estetica all'etica. E proprio a questo punto, arricchendo le suggestioni dei simbolisti con spunti dai grandi classici della letteratura russa dell'Ottocento, da Puškin a Nekrasov, per arrivare a Dostoevskij, Chodasevič troverà finalmente la propria voce. La monografia termina per l'appunto con i primi testi che lasciano intravedere la tematica esistenziale e sociale di *Putem zerna*, e approdati a fine lettura la sensazione è quella di rimanere in qualche modo 'in sospeso', in attesa della seconda e ancora più appassionante puntata

dell'avventura 'biopoetica' di Chodasevič. Non si può quindi che augurarsi che questo lavoro apra la strada a una monografia più ampia e completa, che unisca il prima e il dopo, il poeta in via di formazione e il poeta maturo.