

# La statua e l'icona. Scultura e scrittura nella lettura di Jakobson della simbologia di Puškin

Per ripercorrere e sviluppare il lavoro di Roman Jakobson "Socha v symbolice Puškinove" – la statua nella simbologia di Puškin, pubblicato nel 1937, in *Slovo a slovesnost*, III, 1937, pp. 2-24 (trad. it. in Jakobson 1985, pp. 75-116) –, cominciamo da questa poesia di Puškin, una delle ultime, scritta nel 1936:

*Exegi monumentum*

Ho eretto un monumento non da mano creato (*nerukotvornyj*)

Non sparirà il sentiero che ad esso il popolo guida,

Esso si alza con la cima altera

Più su che la colonna di Alessandro

(in "Poesie", trad. di G. Giudici e G. Spindel, in Aleksandr S. Puškin, *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spindel, Milano, Mondadori, 1990, p. 181).

*Nerukotvornyj* è l'aggettivo usato per le sacre icone come nel caso di *Spas nerukotvornyj* [Il Salvatore non costruito con le mani]. Questa icona risale al XII secolo e proviene dai dintorni di Novgorod. Per molti secoli è stata nella Cattedrale dell'Assunzione del Cremlino; attualmente si trova nella Galleria Tret'jakov di Mosca. Il titolo di questa icona è la traduzione dal termine greco "*acheiropoietos*", "fatto senza mani".

Alle sacre icone fa riferimento Jakobson quando, considerando il rapporto tra raffigurazione e raffigurato nel segno, rievoca, nel saggio che stiamo esaminando, le discussioni che circa questo rapporto scatenano gli iconoclasti. Specificamente il riferimento è alle sacre icone nella loro contrapposizione all'immagine-idolo che permise al culto delle icone di riportare la vittoria sugli iconoclasti nel secondo Concilio di Nicea (787).

*Spas nerukotvornyj* o "*acheiropoietos*" significa che l'icona non viene dal mondo umano, dal mondo degli oggetti, dal mondo degli artefatti, dal mondo a portata di mano, dal mondo già fatto, già manipolato, già modellato.

Osserva Jean-Luc Marion:

Non si tratta certo, qui di riconoscere una validità empirica all'icona "non-fatta-da-mani-d'uomo", ma di rendersi chiaramente conto che l'*acheiropoietos* è dovuta in un certo qual modo all'infinita profondità che rinvia l'icona alla propria origine, o meglio che caratterizza l'icona appunto



come rinvio infinito all'origine (Marion "L'idolo e l'icona", in Id. 1987 [1982]: 36-37).

L'icona si oppone all'idolo. L'idolo è ciò che si presenta e si lascia rappresentare, abbracciare dallo sguardo, rendere oggetto. *Eidolon* (*eido*, *video*) è ciò che si lascia afferrare dallo sguardo, che si offre direttamente allo sguardo e che direttamente, univocamente, oggettivamente si presenta in immagine. Lo sguardo è colmato e soddisfatto dalla visione dell'idolo, si ferma e si conferma in esso, non oltrepassa il visibile. Come nello specchio, nell'idolo il soggetto si specchia senza possi-

bilità di *ritrarsi*, senza possibilità di una visione trasgrediente, eccedente. Come osserva Jean-Luc Marion, alla stregua di uno specchio l'idolo abbaglia, e riesce ad attrarre e rapire (Marion "L'idolo e l'icona", in Id. 1987 [1982]: 26). L'icona, invece, non è il risultato della visione ma ciò che la provoca, che la rende inappagata. Come sembianza di ciò che non si lascia afferrare, essa richiede allo sguardo una continua correzione, una continua ricerca, che gli impedisce di posarsi e riposarsi su di essa. Nell'idolo lo sguardo si appaga nel suo specchio, nell'icona si perde. L'icona chiama lo sguardo a superarsi e a non rappersersi mai in un visibile, poiché in questo caso il visibile non si presenta se non in vista di un invisibile (cfr. ivi: 36).

L'origine dell'icona non è un originale a cui essa rinvia e che ne fa il punto saldo di riferimento. L'icona si mostra da sé, ha un senso per sé. In questo senso l'icona non è un riflesso e non è una rappresentazione, a differenza dell'idolo che ha un originale, che ne costituisce il preciso punto di partenza e il saldo punto di riferimento.

L'idolo avvicina l'altro, il divino, e lo adatta all'uomo, lo pone a portata di mano, senza nessuna distanza. La sua falsità consiste nell'illusione del rendere appropriabile l'alterità. Nell'idolo "l'adoratore mette le mani sul divino nella forma di un dio; ma questo colpo di mano perde ciò che afferra: resta solo un amuleto troppo conosciuto, troppo alla mano, troppo garantito" (Marion, 1979 [1977]: 18. Si può allora dire che *nerukotvornyj*, *acheiropoietos*, "non opera di mano d'uomo", che troviamo nei versi di Puškin citati all'inizio, stabilisce un rapporto tra la (sua) poesia e l'icona in contrapposizione all'idolo. Questo aggettivo significa infatti che ciò che è raffigurato è fuori dalla portata della mano dell'uomo, e conserva nel suo rivelarsi la sua alterità, nel suo approssimarsi, la sua distanza. Nella sua tipologia del segno, Peirce introduce, accanto al "simbolo" caratterizzato dalla convenzionalità e all'"indice" caratterizzato dalla contiguità e causalità, l'"icona" appunto come ciò che *significa per sé*, che *ha in se stesso l'origine di ciò che significa*, e non nell'originale a cui somiglia. Un'icona, dice Peirce, è il segno che possiede il carattere che lo rende significante indipendentemente dall'oggetto, e che dunque significa anche se ciò a cui rinvia non può mai fare parte del mondo degli oggetti empirici, come avviene nel caso di un tratto di gesso che è l'icona di una linea geometrica. Scrive Peirce:

An icon is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line (Peirce CP, 2: 204).

Nel caso della sacra icona, si tratta di un'origine senza principio, senza *arché*, di un'origine che nell'icona si dona, e che l'icona rende, raffigura, in tutta la sua irriducibile alterità. *Spas nerukotvornyj* raffigura il volto di Cristo. Per difendere l'icona dall'accusa, da parte degli iconoclasti, di essere idolo, i Padri della Chiesa avevano affrontato il problema della possibilità di resa, attraverso il visibile, dell'assolutamente altro. Il visibile non è tuttavia apparenza. Il volto di Cristo non è una rappresentazione, una copia, un'imitazione dell'assolutamente altro. Pur restando tale, l'invisibile si fa visibile, si presenta. L'icona presenta lo stesso paradosso dell'incarnazione: l'invisibile si fa vedere.

Né fra l'icona e Cristo c'è un rapporto di *consustanziazione* come fra il corpo di Cristo e il pane dell'Eucarestia. A differenza del pane che non ha con Cristo un rapporto di somiglianza ma è consustanziale ad esso, il volto di Cristo dipinto nell'icona somiglia a quello di Cristo ma non ha con Cristo un rapporto di consustanzialità. Essa né contiene ciò a cui somiglia, né rende visibile l'invisibile, ma rende, l'invisibilità nel visibile, raffigura la sua alterità. Cristo non è nell'icona, ma l'icona è verso Cristo; essa sposta, orienta, smuove l'osservatore verso il

raffigurato. Cristo è ritratto nel senso che si ritrae e chiede di essere seguito in questo suo ritrarsi.

A differenza dell'idolo, l'icona non si lascia afferrare dallo sguardo, ridurre a oggetto. L'icona ha un suo sguardo, è guardata e al tempo stesso guarda, ha un senso per sé che non si lascia afferrare come unico senso. Lo sguardo dell'icona, non è il riflesso di chi guarda, né coincide con il punto di vista dell'autore. L'icona è trasgrediente rispetto all'ottica prospettica, non si lascia racchiudere in un'architettura, perché è un'altra architettura centrata in un punto di vista fuori dal mondo degli oggetti.

L'icona, come in *Spas nerukotvornyj* non è solo vista ma vede. Ma non si limita a restituire lo sguardo, a guardare chi guarda, come nell'immagine dello specchio. Lo sguardo rivolto ad essa è deviato verso un esterno, un al di là, eccedente rispetto al visibile. In *Spas nerukotvornyj*, Cristo non guarda direttamente, ma volge gli occhi verso sinistra, come se, sedendo alla destra del Padre, spostasse lo sguardo al di là dello spazio del dipinto verso un altro centro architettonico fuori da quello dello spettatore, costringendo lo sguardo che guarda a uno spostamento, che impedisce che esso possa idolatricamente saturarsi con ciò che vede, appagarsi, riempirsi di ciò che vede. A Jakobson, interessa, nel saggio che stiamo esaminando, analizzare un "simbolo" ricorrente nell'opera di Puškin, considerandolo non isolatamente da altri "simboli" ma in rapporto con l'intero sistema della sua simbologia. Come vedremo, qui "simbolo" ha un senso diverso da quello che ha in Peirce quando impiega questo termine nella sua tipologia del segno. Ha un'accezione diversa anche da come è usato in Saussure, Cassirer, Ogden e Richards, Morris, Freud. L'accezione di "simbolo" in questo saggio del '37 di Jakobson è invece abbastanza vicina a quella che questo termine ha in "Symbol", voce della *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (vol. VI, Mosca 1971, coll. 826-831), firmata da Sergej S. Averincev (curatore insieme a Sergej Bočarov, della raccolta degli scritti di Bachtin del 1979, *Estetika slovesnogo tvorčestva* (trad. it. *L'autore e l'eroe*, 1988).

In "Per una metodologia delle scienze umane" (1974), – l'ultimo lavoro scritto da Bachtin, che sviluppa e aggiorna un suo testo della fine degli anni Trenta o dell'inizio degli anni Quaranta, intitolato "Fondamenti filosofici delle scienze umane" – Bachtin si richiama alla nozione di "simbolo" come è presentata da Averincev e al rapporto fra "simbolo" e "immagine" da lui stabilito (v. ivi: 375-76 e note p. 419). In questo saggio – in cui troviamo la citazione di un passo della voce "Simbolo" di Averincev: "Bisognerà riconoscere la simbologia non come forma non-scientifica, ma come forma eteroscientifica del sapere, forma dotata di proprie leggi e criteri interni di esattezza" – Bachtin descrive il simbolo come il segno che maggiormente richiede una comprensione rispondente, data la correlazione dialettica (una dialettica senza sintesi) tra identità e alterità. Il simbolo di cui Averincev si occupa è precisamente il simbolo artistico. Egli osserva:

Quando abbiamo a che fare col simbolo, non solo lo distinguiamo e individuiamo come oggetto, ma nello stesso tempo autorizziamo colui che lo crea a fare appello a noi e, reciprocamente, ad essere partner del nostro lavoro mentale. Se l'oggetto richiede soltanto di essere individuato, il simbolo, invece, "guarda" anch'esso verso di noi (Cfr. Rilke in "Torso arcaico di Apollo", "Archaischer Torso Apollon": "[...] perché là non c'è punto, / che non ti guardi. E tu devi rinnovare la tua vita" ([...] denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern); questa circostanza, cioè che il discorso riguardi un torso privo di testa e perciò privo di occhi, conferisce profondità alla metafora, togliendole ciò che altrimenti sarebbe banalmente evidente.

La poesia di Rilke a cui Averincev si riferisce è questa (in Rilke 2000):

*Torso arcaico di Apollo*

Non conoscemmo il suo capo inaudito,  
e le iridi che vi maturavano. Ma il torso  
tuttavia arde come un candelabro  
dove il suo sguardo, solo indietro volto,

resta e splende. Altrimenti non potrebbe abbagliarti  
la curva del suo petto e lungo il rivolgere  
lieve dei lombi scorrere un sorriso  
fino a quel centro dove l'uomo genera.

E questa pietra sfigurata e tozza  
Vedresti sotto il diafano architrave delle spalle,  
e non scintillerebbe come pelle di belva,

e non eromperebbe da ogni orlo come un astro:  
perché là non c'è un punto che non veda  
te, la tua vita. Tu devi mutarla.

Anche in *Spas nerukotvornyj*, come nel simbolo nel senso di Averincev e di Bachtin, allo sguardo dell'osservatore risponde lo sguardo di Cristo in un rapporto che non è di semplice reciprocità, di restituzione, di scambio. Chi guarda è guardato; non solo, ma è anche invitato a spostare lo sguardo. Mihail Alpatov (1981: 241) osserva che "penetra" le icone del XII secolo, a cui *Spas nerukotvornyj* appartiene, "un'angoscian-te dualità". Si tratta di una "ambivalenza" che impedisce l'appagamento, la quiete, la pacificazione della coscienza, e la immette in un intrico dialogico, per il quale essa è messa in discussione, e deve, dal proprio centro, un centro di valore, rispondere, senza alibi, di un altro centro, che la decentra e la spiazza continuamente.

In *Spas nerukotvornyj*, Cristo getta "un'occhiata in tralice", ha "un austero e malinconico sguardo" (*ibid.*) e al tempo stesso il suo volto dice la gloria, il superamento della morte con la resurrezione. E le tre braccia della croce che, divenuta raggiata si dipartono dalla sua testa come tre raggi di un'aureola, sono segno di equilibrio e al tempo stesso di movimento, di apertura, di ricerca, ulteriori punti prospettici che si irradiano dal suo centro e che da uno lo rendono trino.

La non corrispondenza dello sguardo di Cristo nei confronti di chi guarda, comporta che si sia fuori dalla simmetria, dall'equivalenza, dallo scambio eguale che è lo scambio avaro. Cristo volge lo sguardo altrove rispetto a chi lo guarda e lo costringe ad uno spostamento da un rapporto diretto, isolato, duale, con lui, verso un rapporto che coinvolge l'altro, altri, non solo Dio, di cui egli stesso è l'incarnazione, ma anche il prossimo di colui che guarda. Questa partecipazione ad altri della presentazione di Cristo è prevista nella realizzazione stessa dell'icona. L'icona è per altri. "[...] la richiesta principale era che il pittore non mostrasse indipendenza, 'non pensasse da solo' quel che dipingeva. Questa forse è la sola testimonianza di ciò che ci si aspettava e si domandava al pittore di icone" (ivi: 240-241). A differenza dell'opera-idolo, l'icona non ha lo scopo di catturare lo sguardo dell'individuo e di assorbito nella sua presunta separazione dagli altri. Il piacere del proprio sguardo che guarda l'icona prevede il piacere del piacere altrui. L'icona si appella non all'individuo separato dagli altri ma al singolo nel suo coinvolgimento, nella sua prossimità riguardo altri, e non nell'ambito di una comunità chiusa, identitaria, fissa, ma aperta, in continua trasformazione proprio per la sua capacità di accoglienza dell'alterità. Di conseguenza la singola icona non è isolata dalle altre e non è rivolta a monopolizzare lo sguardo su di sé. Le icone primitive "formano una comunità loro propria, un coro armonioso senza perdere di importanza per la prossimità di altre icone: al contrario ne profitano" (ivi: 244).

Jakobson mostra come nella simbologia di Puškin il ruolo di

idolo sia svolto dalla statua. È sintomatico, egli osserva, che, nella sua opera, la statua, per esempio nel *Cavaliere di bronzo*, sia indicata come idolo (*kumir*) (v. Jakobson 1985: 98). Nei versi della poesia che abbiamo citato all'inizio, in cui Jakobson sottolinea particolarmente l'importanza del ruolo che svolge l'attributo *nerukotvornyj* (ivi: 99), Puškin alla statua, qui nella fattispecie della colonna di Alessandro, contrappone il monumento che egli ha costruito con la parola: "È così che il *logos* (la parola) trionfa sull'*eidolon* (la statua)" (*ibid.*). Il che può anche essere detto in questo modo: il segno costituito dalla parola, *icona*, trionfa su quello della statua, *eidolon*. Puškin, indipendentemente dal suo atteggiamento nei confronti della religione, risente involontariamente, come accade anche ad altri poeti russi, delle consuetudini ortodosse e quindi della simbologia della Chiesa orientale. Da ciò deriva il legame, in Puškin, tra la statua e l'idolatria. La tradizione ortodossa avversava l'arte scultorea, concependola come residuo pagano e diabolico, tanto da proibirne l'uso nelle chiese, e tale concezione dell'arte plastica faceva parte ormai della mentalità russa. Ciò

trasforma la statua in idolo, o meglio, secondo la terminologia della moderna etnologia russa, il *lekan*, cioè la statua concepita come semplice "raffigurazione esteriore", diventa un *ongon*, incarnazione di uno spirito o demonio (ivi: 79).

La tradizione russa dei Vecchi credenti, fa notare Jakobson (iv. 116, nota 51), si opponeva aspramente alla statua come espressione di quanto di pagano e di anticristiano vi era dell'impero pietroburghese.

Come abbiamo anticipato, in *Il cavaliere di bronzo*, Puškin chiama "idolo" la statua di Pietro il Grande. E per quanto riguarda la colonna di Alessandro, eretta per celebrare la vittoria di Tarutino sui francesi, l'avversione nei suoi confronti era tale che, come annota nel diario – dove esprime anche la sua irritazione nei confronti della vacuità di questa colonna con sopra un'aquila – per non assistere alla sua inaugurazione alla fine dell'agosto del 1834, si allontanò da Pietroburgo.

Assumendo la statua non solo come oggetto ma come personaggio della scrittura letteraria, Puškin, osserva Jakobson, fa incontrare due generi artistici: uno quello della scultura e, l'altro, quello dell'arte verbale. Si tratta della trasposizione del primo nel secondo. Una statua, cioè un segno particolare, come lo è qualsiasi opera artistica, si incontra con un altro segno, la parola poetica. La parola della poesia su una statua è così "segno di un segno", "immagine di immagine": il primo segno, *signum*, diventa *signatum*, tema, oggetto significato. In questo incontro le differenze e le opposizioni si manifestano in maniera eclatante, si acuiscono le contraddizioni interne, le antinomie, "fondamento necessario, inevitabile di tutto l'universo dei segni" (ivi: 102) – come effettivamente risulta non solo al livello semantico, ma anche, come sappiamo dalla fonologia, al livello dei tratti distintivi di per sé privi di significato, i fonemi appunto – oltre che del procedimento della costruzione letteraria nella sua componente tematica.

Il rapporto del segno con l'oggetto significato e in particolare il rapporto della raffigurazione col raffigurato, la loro simultanea identità e differenza, costituiscono una delle antinomie più drammatiche del segno. È appunto questa antinomia che si scatenava nelle lotte accanite intorno agli iconoclasti; ad essa si riallacciano le discussioni continuamente rinfocolate sul realismo in arte, e da essa trae ampio profitto la simbologia poetica (ivi: 207).

L'opera artistica presenta simultaneamente differenza e identità con l'oggetto raffigurato. In ciò consiste la sua peculiarità. In essa non c'è un banale rapporto di somiglianza. Anziché rappresentazione, imitazione, copia, l'opera artistica è raffigu-

razione. Così nella statua, per le dimensioni, l'atteggiamento, la posa, si differenzia notevolmente dal soggetto raffigurato. Jakobson (*ibid.*) cita l'osservazione di Puškin ("Sul dramma") secondo cui se il valore artistico consistesse nella somiglianza non si spiegherebbe perché le statue colorate ci piacciono di meno di quelle di marmo o di bronzo.

Si può osservare che le sacre icone sono invece colorate. Ma anche qui, come in *Spas nerukotvornyj* e in generale i colori non "assomigliano" a nessuna "cosa", non sono segni "convenzionali", né hanno valore simbolico (come invece accade nelle carte dei tarocchi), né sono "indici" nel senso di Peirce. Osserva Mihail Alpatov in "Icane russe" (1981: 249):

I colori delle icone russe primitive non sono per nulla i colori della natura; essi dipendono dalla percezione cromatica del mondo molto meno della pittura dei periodi seguenti. Né i colori obbediscono a un simbolismo convenzionale e non si può dire che ciascuno di loro abbia un preciso significato. Ma i colori sono di importanza decisiva nella creazione dell'immagine.

I colori hanno qui valore iconico, nel senso di Peirce, perché raffigurano l'alterità irriducibile, l'origine senza originale, senza principio, la "primità" (*Firstness*), l'"orienza", come direbbe Peirce. Essi non aboliscono l'alterità raffigurandone il rivelarsi, l'approssimarsi ma ne evidenziano la distanza (v. Marion 1979 [1977]: 19).

A questo punto una breve digressione, che tuttavia concerne pur sempre Puškin. Riferendosi, in un testo scritto durante la guerra, probabilmente nel 1941, alla elaborazione del colore per il film (non realizzato) su Puškin, *L'amore del poeta*, che si rifaceva al saggio di Jurij Tynjanov del 1939 "Un amore senza nome" (in *Literaturnyj kritik*, 5-6), Sergej M. Ejzenštejn considera l'uso del colore alla stessa maniera ("[Elaborazione cromatica del film *L'amore del poeta*]", in Ejzenštejn 1989: 93-106). Egli parla di "drammaturgia" e di "orchestrazione" del colore, e quindi considera necessaria all'occorrenza la separazione di un certo colore da ciò che normalmente lo possiede e, viceversa, la colorazione di quest'ultimo con un altro colore che non gli è né naturale né abituale: fiamma rossa delle candele, le superfici delle sacre icone spruzzate di rosso, nel cielo il cerchio rosso sangue del sole, la bianca veste sfarzosa di Njatal'ja Nikolaevna Puškina costellata da una cascata di rombi riflessi di tutti i colori dell'arcobaleno, come l'abito variopinto di Arlecchino.

Passando in mezzo al girotondo dell'alta società pietroburchese, Puškin va alla morte [...], l'azzurro gelo nell'aria che divora le tinte [...], la neve che cade dai rami e, come un velo, sfuma il fuoco d'artificio dei colori [...]. E improvvisamente, il bianco e il nero, / La neve. / Il profilo dei duellanti. / Una macchia di colore / Di sangue. / Rossa. / Non sul petto. / Non sulla camicia. / Non sul panciotto del poeta. / Nel cielo! Il cerchio rosso sangue del sole. / senza raggi /

Con il rinvio aperto che caratterizza la sacra icona e la differenza dall'idolo ha, in qualche maniera, a che fare anche il tema scelto da Ejzenštejn per questo film riprendendo "L'ipotesi di Tynjanov sull'amore senza nome" di Puškin" (ivi: 97): il "dongiovannismo" di Puškin come tentativo vano di entrare in rapporto con una donna che non è possibile raggiungere. Tra le "mille e tre" e oltre c'è la ricerca di una sola.

C'è qualcuna che le assomiglia? Sono una diversa dall'altra. Tuttavia, di una i capelli, di un'altra il portamento. Una fossetta sulla guancia. La boccuccia all'insù. Una particolare curva dei fianchi. La voce. Il modo di reggere il fazzoletto. I fiori preferiti. La risata cristallina. O gli occhi, immancabilmente velati di lacrime al suono del clavicembalo. Quella ciocca dei

capelli. O il riflesso degli orecchini alla luce dei candelabri di cristallo (ivi: 98).

Un aspetto centrale del saggio di Jakobson su Puškin consiste nel mettere in rilievo che la statua, non solo come idolo è in un rapporto di antinomia con la parola-icona – la parola che non rappresenta, ma raffigura, che non racchiude, ma rinvia secondo un differimento mai concluso – ma è essa stessa un'antinomia (antinomia che ogni segno artistico presenta e supera). Ciò soprattutto quando la statua contiene la contrapposizione tra la materia immobile e morta, in cui la statua è modellata, e l'essere mobile e vivo, che la statua rappresenta. Un passo programmatico circa l'intento che Jakobson nel suo saggio sul simbolo della statua nella simbologia di Puškin è il seguente:

Non dobbiamo certo isolare artificiosamente un simbolo di un poeta, ma invece partire dal suo rapporto con gli altri simboli e con l'intero sistema dell'opera poetica.

Del resto non cederemo neppure ad un volgare *biografismo*, che prende l'opera letteraria per la riproduzione fedele della situazione in cui essa è nata, e che adduce dall'opera una situazione sconosciuta, né a un volgare *antibiografismo*, che nega dogmaticamente il legame di un'opera con una situazione. Anche le ricerche sulla parola poetica possono trarre un ricco profitto dalle importanti scoperte della linguistica contemporanea sulla multiforme compenetrazione della parola e della situazione, sulla loro tensione reciproca.

[...] Non si deve però pensare che la mitologia di Puškin, che qui tentiamo di definire, sia un patrimonio *esclusivamente personale* del poeta (ivi: 77).

Per quanto riguarda quest'ultima precisazione, abbiamo già accennato al ruolo importante che la simbologia della chiesa orientale, della tradizione ortodossa, ha nella simbologia di Puškin, e non solo di Puškin. Anche questo è un assunto importante del lavoro di Jakobson che stiamo esaminando. "Sia che si tratti dell'ateo Puškin, dell'eretico Blok oppure della poesia antireligiosa di Majakovskij, i poeti russi crebbero però nel mondo delle consuetudini ortodosse" e la loro poesia ne "è involontariamente impregnata" (ivi: 110).

Facendo riferimento alla biografia di Puškin, Jakobson nota la coincidenza tra la creazione delle sue opere in cui il personaggio principale è una statua, come già il titolo indica – e ciò ne dice già la differenza rispetto alle opere da cui Puškin attinge, cioè rispetto a *Festin de pierre* di Molière, *Don Giovanni* di Mozart e *La leggenda del saggio arabo* – e il suo soggiorno nella tenuta paterna di Boldino, nella provincia di Nižnij Novgorodov nell'autunno nel 1830, nell'autunno del 1833 e nell'autunno del 1834. Nel primo, nel secondo e nel terzo autunno, vengono realizzati, rispettivamente, *Il convitato di pietra*, l'ultimo dei suoi drammi, *Il cavaliere di bronzo*, l'ultimo dei suoi poemi, *La storia del galletto d'oro*, l'ultima delle sue fiabe.

Tra parentesi possiamo osservare che il fatto che in queste opere di Puškin la statua sia il personaggio principale, non contrasta con la tesi di Tynjanov (v. "Puškin", in Tynjanov 1928, trad. it.: 103) secondo cui, in *Il cavaliere di bronzo*, motore della storia diviene un eroe secondario, Evgenij, un impiegato – come lo sarà, aggiungiamo, Akakij Akakievič Bašmačkin in *Il Cappotto* (1842) di Gogol' (anche se qui conserva la coloritura comica con cui era già presente nella letteratura come eroe secondario) e Makar Devuškin in *Povera gente* (1848) di Dostoevskij, che avendo letto il *Cappotto* protesta proprio contro il modo in cui il protagonista vi è stato trattato (su questo aspetto insiste particolarmente Bachtin nella sua monografia su Dostoevskij nell'edizione del 1929 e in quella del 1963, trad. it.: 66-68).

Il periodo caratterizzato dalla serie dei tre soggiorni a Boldino può essere fatto iniziare con la proposta di matrimonio da par-

te di Puškin, nella primavera del 1929, a Natalija Nikolaevna Gončarova (incontrata a una festa da ballo tenutasi a Mosca nel dicembre 1828), reiterata al ritorno di Puškin a Mosca nel settembre del 1929 dal Caucaso, dove aveva partecipato alla campagna contro i turchi e la presa di Erzerum.

Nelle opere scritte nel primo autunno a Boldino ricorre l'immagine della statua. L'ironia della sorte volle anche che da una statua di Caterina (c'è in Puškin l'associazione delle statue con l'epoca di Caterina, per esempio nella poesia dell'aprile del 1930, *Al gran Signore*) dipendesse il suo matrimonio. Il consenso della madre di lei era subordinato alla possibilità che la figlia avesse un sontuoso corredo; il che, date le condizioni della famiglia, sarebbe potuto avvenire solo con la vendita, da parte del nonno a profitto della nipote, di una enorme statua in bronzo, quella di Caterina, che suo nonno aveva fatto realizzare come monumento alla zarina davanti alla propria fabbrica: la felicità del poeta dipende dalla zarina di bronzo, sulla "nonna di bronzo", come egli ironicamente dice in una sua lettera dell'autunno del 1930. Si era fidanzato ufficialmente con Natalija Gončarova nel maggio del 1830. L'epidemia del colera (le quarantene lo incatenano, lo rinchiudono a Boldino "come su un'isola attornata di rocce") contribuì a ritardare il matrimonio, che avvenne a Mosca nel febbraio 1831. Non solo sono impregnate dell'immagine della statua le opere scritte a partire dal primo autunno a Boldino ma ritroviamo questa immagine anche come il soggetto di disegni eseguiti nello stesso periodo e luogo.

Il periodo precedente ha inizio con la condanna, all'esilio e alla pena capitale, dei decabristi (ufficiali della guardia imperiale russa che nel giorno fissato per l'incoronazione di Nicola I nel dicembre 1825, si rivoltarono contro il regime zarista) e con il ritorno di Puškin dal confino. Da qui ha inizio quella che Jakobson chiama "dolorosa capitolazione progressiva del poeta", un periodo di stanchezza, di delusione, di forzata consolazione, di finta ipocrita adulazione dei suoi "carcerieri" del "lucherino prigioniero" che ha dimenticato la foresta e la libertà e si consola col canto. Il ciclo delle sue invettive contro lo zar Alessandro si conclude con l'ottava, scritta nel settembre del 1829, *Al busto di un conquistatore*, prima poesia di Puškin, scritta negli anni Venti, che abbia per soggetto una scultura. Il suo stesso matrimonio si inquadra in questo periodo di capitolazione, come risulta dalle sue lettere.

Nel periodo che ha inizio con il soggiorno a Boldino dell'autunno del 1830 Puškin abbandona la lirica d'amore. Esplicitamente vi rinuncia nella poesia del 1831 *Quando nelle mie braccia*, maledicendo il "misterioso canto", nel primo soggiorno a Boldino. Quanto ad alcune "forme di lirica intima risalenti al primo autunno", Puškin le retrodata e poi decide di non pubblicarle (v. Jakobson 1985: 115, nota 22). Così è "Per le rive della patria lontana" che viene retrodata al 1928.

Nota con il titolo *Razluka, Separazione* (meglio *Dipartita*, in quanto con questo nome si indica appunto un componimento in ottave che canta il distacco dalla donna amata), questa poesia più che una poesia d'amore è una poesia di distacco e di morte. Essa fu scritta a Boldino nel novembre del 1930 in memoria di Amalia Rizni, che nel 1924 lasciò Odessa, città in cui Puškin l'aveva conosciuta, per tornare in Italia, dove morì l'anno seguente.

Di questo componimento, espressione di "lirica intima" in cui il poeta, per usare le parole del Foscolo di "Notizia del Didimo Chierico" "teneva chiuse le sue passioni; e quel poco che ne traspariva, pareva calore di fiamma lontana", Michail Bachtin, nel manoscritto degli inizi degli anni Venti, pubblicato postumo soltanto nel 1986, "Per una filosofia dell'atto", fa notare la differenza tra i primi due versi nella stesura definitiva e in quella precedente (citata da P. V. Annenkov, curatore delle opere complete di Puškin del 1855). Nella prima non c'è la parola altrui, ma solo la parola dell'io, la quale è, dice Bachtin, esteticamente improduttiva. Ciò in base all'idea di Bachtin,

ribadita in "L'autoe e l'eroe nell'attività estetica" (in Bachtin 1979, trad. it.: 170), secondo cui

L'atteggiamento valutativo verso se stessi è esteticamente del tutto improduttivo, per me stesso io sono esteticamente irreali [...]. In tutte le forme estetiche la forza organizzatrice è data dalla categoria di valore dell'altro, del rapporto con l'altro, rapporto arricchito da una eccedenza di valore che ha la mia visione dell'altro e che permette il compimento transgrediente.

Ecco la poesia di Puškin (nella trad. di A. Ponzio):

Pei lidi della patria tua lontana  
Stavi lasciando il suolo straniero.  
Nell'ora atroce che il tempo non sana,  
Molto già piansi mentre accanto ti ero.  
Cercavano le mie gelide dita  
Di trattenermi ancor qualche momento.  
Che l'acre pena della dipartita  
Non finisse implorava il mio lamento.

Ma ecco che dal mio bacio doloroso  
Allora le tue labbra separasti.  
Dalla terra d'esilio tenebroso  
A un'altra terra tu mi convocasti.  
Dicesti: il giorno in cui ci incontreremo  
Sotto il ciel sempre azzurro nel colore,  
Là all'ombra degli ulivi riuniteremo,  
Amico mio, i baci dell'amore,

Ma, ahimè, dove del cielo risplende  
La volta d'un azzurro festoso  
E ombra d'ulivi sulle acque si stende  
T'assopisti nell'ultimo riposo.  
La tua bellezza ed ogni tuo tormento  
Scomparvero nell'urna sepolcrale —  
Ed anche il bacio del tuo appuntamento...  
Ma io l'aspetto, la tua promessa vale!

A differenza della prima stesura, in cui, come già risulta dai primi due versi,

Pei lidi d'una terra a me straniera  
Stavi lasciando il suolo natio,

non c'è altro che un'unica voce, quella dell'eroe-autore con la sua intonazione e il suo punto di vista, nella stesura finale, come già attestano i due versi che ad essi vengono sostituiti interferiscono dialogicamente tre centri di valore, tre punti di vista, e altrettante voci: quello dell'eroina a cui appartengono la parola "patria" e l'espressione "il suolo straniero"; quello dell'autore-eroe di cui sono il verbo "lasciare" e l'aggettivo "lontana"; e quello del contesto dell'autore-scrittore che sa adesso della morte di lei, sicché quel verbo e quell'aggettivo, come pure tutte le parole riferite all'intero evento della separazione, assumono ora un ulteriore significato e una particolare intonazione. Ciò conferisce ai versi una triplice intonazione relativa alle tre voci e ai tre punti di vista che in essi si incontrano. Tanto che Bachtin fa notare la difficoltà che ciò comporta quando si voglia recitare questa poesia. Proprio col tema "intonazione" esordisce Jakobson nel saggio che stiamo esaminando per dire che, se essa è una componente essenziale dell'opera poetica, lo sono anche altri elementi, altrettanto organizzativi, coesivi, al livello semantico della poesia e che costituiscono, come nel caso dell'opera di Puškin, le costanti simboliche di cui si compone la simbologia specifica di un poeta. Evidentemente queste due componenti, l'una sul piano fonico, l'altra sul piano semantico sono inseparabili

e, come mostrano sia Bachtin sia i due maggiori esponenti del suo cosiddetto "circolo", P. N. Medvedev e V. N. Vološinov (di quest'ultimo si veda soprattutto il saggio del '26 "La parola nella vita e nella poesia") costituiscono insieme e in maniera indissolubile il senso, cioè l'orientamento valutativo, dell'enunciazione.

Osserva Jakobson (1985: 101):

L'epoca in cui Puškin è ossessionato dal tema della statua coincide nella sua opera col periodo in cui il poeta è vistosamente attratto dalla tematica della vita che si spegne, che si estingue, che si frantuma, e soprattutto dal tema dell'antica nobiltà indipendente come classe che scompare. Il posto di questa tematica nell'evoluzione di Puškin è ben definito dal libro di D. Blagoj, *Sociologija tvorčestva Puškina* (Mosca 1029), che pecca per il suo sforzo ingiustificato di ridurre la varietà dell'opera del poeta al solo piano della problematica sociale.

Analogamente, riguardo allo stesso problema, quello del rapporto tra opera artistica e realtà sociale, Bachtin (1929) riferendosi all'opera di Dostoevskij fa notare che certamente è importante collegare l'opera artistica alla realtà sociale in cui si forma e vive l'ideologia che in essa si rifrange. Ma si tratta di rifrazione appunto, non di semplice rispecchiamento. Per questa ragione Bachtin, pur accettando l'interpretazione secondo la quale il romanzo polifonico di Dostoevskij trova il terreno favorevole al suo sviluppo nella realtà del capitalismo russo, considera questa interpretazione insufficiente alla comprensione del romanzo di Dostoevskij:

Lo spirito del capitalismo infatti qui si presenta nel linguaggio dell'arte e, in particolare, nel linguaggio di una particolare varietà del genere romanzesco. Occorre prima di tutto scoprire le particolarità costruttive di questo romanzo a più piani, privo della consueta unità monologica. Ecco il problema che Kaus non risolve. Dopo aver messo giustamente in rilievo il fatto stesso della pluralità di piani e di voci, egli sposta le sue spiegazioni dal piano del romanzo a quello della realtà (Bachtin 1929, it.: 109).

Torniamo al tema della statua. Jakobson ne ricostruisce la comparsa in Puškin nel passaggio dall'orrore di figure mostruose – come il sogno di Tat'jnia (1826) nell'*Eugenio Oneghin*, il volto deformato dell'impiccato in *Kakaja noč* [Quale notte] (1827), la testa di lupo del padre giustiziato nel delirio della folle Marija in *Poltava* (fine del 1928) – a quello di statue. In *La casetta solitaria sul Vassilievskij Ostrov* un perfido diavolo fa la sua comparsa "con la stessa calma marmorea con cui la statua del commendatore viene a trovare Don Giovanni e viene a cenare da lui". E il tema della statua distruttrice e anzi lo stesso tema della statua, tranne qualche allusione insignificante, non si trova nell'opera di Puškin fino al 1830.

In *Il cavaliere di bronzo*, Evgenij, un impiegato, che perde Parašia, la sua fidanzata, nella furiosa inondazione di Pietroburgo, si rivolge minacciosamente al celebre cavaliere di Bronzo, lo zar Pietro, considerandolo colpevole della morte di Parašia perché per suo volere la città venne costruita vicino al mare. La statua si anima e insegue Evgenij che fugge terrorizzato dal pesante scalpito della statua. Il povero impiegato sarà poi ritrovato senza vita davanti alla casa di legno della fidanzata.

In *Il convitato di pietra* Don Giovanni che ha ucciso Don Carlos accidentalmente, si rivolge alla statua che gli è stata eretta, lo invita a essere presente durante il suo incontro amoroso con Donna Anna, la moglie dell'ucciso. La statua del commendatore, che si è animata, abbandonata la tomba, risponde all'invito: si ode lo scalpito dei suoi passi e, quando è di fronte a don Giovanni, gli serra pesantemente la mano nella sua "destra di sasso".

Nella fiaba *Storia del galletto d'oro*, zar Dadone deve difendere i

confini dai nemici e per sapere ogni volta da quale parte essi attaccavano il suo regno si serve di un galletto che, situato su un palo, gli fa da "scolta fidata", come gli ha promesso un indovino e astrologo che glielo aveva dato. In cambio lo zar gli ha promesso di esaudire ogni sua richiesta. Ma quando l'astrologo osa chiedergli di fargli dono della regina di Šamachan che si è portata insieme tornando nel suo regno dopo l'infelice spedizione in cui ha perso i suoi due figli, lo zar lo colpisce sulla fronte con lo scettro e lo uccide. Ma il galletto vola giù dal palo e va sul capo dello zar. "Batte l'ale, il becco avventa, / E via lungi... e in quel momento / Giù dal cocchio va Dadone! / Mette un lagno – anch'egli muore. / La regina, dileguata / Come mai ci fosse stata" (*Storia del galletto d'oro*, in Puškin 1990: 975).

Commenta Jakobson (1985: 81):

Sia nel dramma che poema epico e nella fiaba l'immagine della statua che si anima evoca con forza l'immagine opposta degli *uomini impietriti*, che si tratti semplicemente di un loro paragone con la statua, di una situazione accidentale, oppure dell'agonia e della morte.

Nell'opera di Puškin, il contrasto tra statua e vita si capovolge e diviene il contrasto tra la vita della statua e la morte dell'essere vivente; contrasto che, tuttavia, corrisponde al reale modo in cui vanno le cose: la statua perdura mentre la vita umana ad un certo momento cessa: la statua continua ad esistere mentre l'uomo che adesso la contempla è destinato a perire. Ecco allora la possibilità di rivalsa della parola poetica, del segno di un segno, dell'immagine di un'immagine, della poesia su una statua, in cui questa diventa *signatum* del segno poetico (v. ivi: 101). Così la parola trionfa sulla statua, sulla colonna di Alessandro, come l'icona trionfa sull'*eidolon*.

Nella parte finale del saggio sulla simbologia puškiniana della statua, Jakobson si occupa della sua presenza oltre il contesto dell'opera di Puškin. La ritrova, con diretto richiamo al suo ideatore, in Aleksandr Blok (*I passi del commendatore*; le poesie del ciclo *La città*), in Velemir Chlebnikov (*La marchesa Dezes; Monumento*), di Majakovskij (*L'ultima favola pietroburghese; Giubileo*, in cui il poeta invita Puškin a scendere dal piedistallo del monumento; *A piena voce*, che direttamente riprende il puškiniano *Exegi monumentum*).

Noi invece concluderemo questo capitolo, riprendendo quanto abbiamo detto all'inizio partendo appunto da *Exegi monumentum* e dall'impiego dell'aggettivo *nerukotvornyj*. Ci interessa considerare ciò che alla statua-idolo si oppone in quanto icona, passando dal significato traslato che l'icona può avere nell'arte verbale a ruolo che essa, a partire dalle sacre icone della tradizione ortodossa, ha svolto nell'arte pittorica, particolarmente nell'arte pittorica russa e alle sue implicazioni nella pittura contemporanea in generale. Ci sembra che ciò si accordi con l'ampiezza dell'interesse di Jakobson per la produzione artistica che non si limita a quella letteraria, come già avviene nel saggio che stiamo esaminando incentrato sull'incontro tra il segno parola poetica e il segno scultura. Del resto, la stessa raccolta degli scritti di Jakobson, sotto il titolo di *Poetica e poesia* (1985), contiene un saggio in cui oggetto dell'analisi testuale non è solo il testo verbale, ma anche quello pittorico: "Sull'arte verbale di William Blake e di altri poeti pittori" (ivi: 409-432) dove, oltre a Blake, si occupa di Henri Rousseau e di Paul Klee.

Il rapporto fra l'arte popolare delle icone e l'arte pittorica trova già la sua base nel fatto che non soltanto in ambito religioso, ma anche in quello artistico la pittura può essere intesa come ricerca dell'altro dal visibile, di ciò che ne è al di là e che tuttavia si dà nel visibile. La ricerca artistica in quanto tale, con qualsiasi mezzo si esprima, può essere presentata come passaggio dall'idolo all'icona, dalla rappresentazione alla raffigurazione. La visione artistica si contrappone al mondo a

portata di mano, al mondo già fatto. Nel saggio su Cézanne, Maurice Merleau-Ponty mostra come la pittura sia la ricerca di un'alterità fuori dai limiti del mondo dei comportamenti abituali, degli oggetti familiari e delle convenzioni. Nella pittura di Cézanne si svolge la ricerca di un rapporto originario di tipo iconico del recupero nel segno della dimensione della *Firstness*, nel senso di Peirce, per cui si ottiene "l'impressione d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux" (Merleau-Ponty 1941: 25). Potremmo dire che ogni opera pittorica d'avanguardia tende ad essere icona, e in questo senso tende a realizzarsi come "nerukotvornyj", come *acheiropoiesi*. La pittura, sia essa figurativa o astratta, è ricerca di ciò che è altro rispetto al mondo degli oggetti ordinari e delle convenzioni, comporta una rottura nei confronti dell'universo quotidiano, del mondo a portata di mano, di visione. In questo senso assume il valore di icona. Ciò viene riconosciuto e messo in atto non solo da artisti come Kazimir Malevič e da coloro che direttamente si richiamano alle icone primitive dell'arte popolare. Il pittore spagnolo Antonio Tàpies (1941) adopera il termine "icona" per indicare ciò che un'opera artistica deve proporsi di essere. Altrimenti l'opera pittorica perde valore, e perdere valore significa, per Tàpies, perdere valore di "icona".

Haynes in *Bakhtin and the Visual Arts*, propone l'accostamento tra loro dell'icona russa del XII secolo *Spas nerukotvornyj* [Il Salvatore non costruito con le mani] a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio di questo capitolo, è *Černyj kvadrat* [Quadrato nero] di Malevič (del 1913, esposto per la prima volta nella mostra "0,10" a Pietrogrado nel 1915). Anche quest'opera di Malevič come l'icona dell'*acheiropoietos* si trova attualmente nella Galleria Tret'jakov di Mosca. Benché l'una sia figurativa e l'altra astratta queste due opere hanno in comune il fatto di essere entrambe icone: Malevič stesso parla del *Quadrato nero* in termini di icona, precisamente considerandolo come "l'icona del nostro tempo".

Haynes pone quest'opera di Malevič e in generale la teorizzazione e la produzione artistica del "suprematismo" in stretta relazione con la ripresa, nell'ambito della pittura, della tradizione iconica promossa dalla pittrice Natalija Sergeevna Gončarova, che nel 1913, in occasione della celebrazione dei trecento anni di regno dei Romanov in Russia, organizzò, insieme ad altri artisti, una mostra basata sulle icone. Haynes interpreta l'obiettivo del suprematismo di portarsi al di là delle "cose", di realizzare il "sentire in quanto tale", il "sentire della non-oggettività", la "sensazione non oggettiva", di liberare le idee dalla loro relazione con gli oggetti dati, di liberare la creatività artistica dalla rappresentazione come ripresa del senso specifico della pittura sacra (v. ivi: 145-146). L'alogismo prima e il suprematismo poi sono scelte programmatiche di rifiuto della rappresentazione, del superamento del mondo degli "oggetti", dell'affrancamento dall'*eidolon*. Il quadrato nero è l'icona del nostro tempo, non perché gli appartenga, ma perché essa, una sorta di "eclisse totale", è ciò che in questo mondo si presenta come unica possibilità di scampo dai suoi idola. È significativo che nell'esposizione "0,10", *Černyj kvadrat* sia stato collocato in alto, in quell'angolo del muro dove nelle case ortodosse è posta l'icona di Cristo o della Madre di Dio. Come nelle icone popolari, ciò che viene raffigurato si presenta come superficie assolutamente piana colorata. E come nelle icone di Cristo e nella visione popolare della morte e della vita, l'icona del quadrato nero dice, al tempo stesso, della "morte della pittura" ma anche della sua rinascita in una nuova vita. Se in Malevič il percorso dalla rappresentazione, dalla riproduzione dell'identico alla raffigurazione artistica è realizzato attraverso il passaggio dalla pittura figurativa alla pittura astratta, non è detto, diversamente da quanto ritengono alcuni critici, che per compiere questo percorso, tale passaggio sia indispensabile. Francis Bacon, per esempio, si serve della figura per mettere in crisi la rappresentazione, per contrapporre la

pittura alla fotografia, il "figurale" al "figurativo", alla riproduzione della realtà (v. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, 1985). Solo fino alla fase suprematista Malevič ricorre alla pittura "astratta", per portarsi fuori dalla rappresentazione. Ma, a partire dal 1927 circa, egli ritorna alla figura, senza tuttavia abbandonare la ricerca di una raffigurazione contrapposta alla rappresentazione. Bisogna non usare dunque, come se significassero la stessa cosa, i termini "raffigurazione" e "figurativo" o "figuratività". "Raffigurazione" non indica il figurativo, ma ciò che non è rappresentazione, riproduzione, copia, imitazione. È questo il senso in cui Bachtin usa il termine *raffigurazione*: esso sta ad indicare un movimento verso l'alterità, in contrasto con la riproduzione dell'identico proprio della *rappresentazione*. Proprio la pittura di Malevič (si tenga conto del rapporto di frequentazione e di amicizia di Bachtin con Malevič: v. Bachtin, *In dialogo. Conversazioni del 1973 con Viktor Duvakin*, 2008), dimostra come la ricerca di una pittura affrancata dalla *rappresentazione idolatrica*, e dunque come *raffigurazione iconica*, possa realizzarsi tanto tramite la scelta della pittura astratta, quanto attraverso quella del figurativo. Anche attraverso la figuratività, e l'arte popolare delle icone lo dimostra, è possibile l'epifania dell'alterità, la fuoriuscita dal mondo idolatrico della rappresentazione. Malevič, dopo essere passato per il varco che lo ha portato al mondo senza oggetto (*Die gegenstandslose Welt* è il titolo di un suo volume di scritti pubblicato in Germania nel 1926), torna al figurativo, stabilendo un rapporto ancora più stretto rispetto alla sua fase iniziale del "primitivismo" con le antiche icone. Ma resta pur sempre al di là del mondo della rappresentazione. Nella fase post-suprematista, anni Venti, Malevič ridipingeva numerose tele intitolate *Testa di contadino* (Pietroburgo, Museo Russo), attribuendovi date 1908-1912, in cui si richiama proprio all'icona *Spas nerukotvornyj*.