

IL VIAGGIATORE INCANTATO: ICONA CON SCENE DI VITA

Cecilia Mori

“Quando tutti diranno pace e sicurezza, allora
su di loro improvvisamente si abatterà
l’universale rovina” (N. S. Leskov)

La critica letteraria parla spesso di Leskov in termini pittorici. Il simbolista Akim L’vovič Volynskij imposta l’analisi dell’opera leskoviana utilizzando un vocabolario pittorico, servendosi di un continuo parallelo fra la scrittura dell’autore e la pittura di icone. L’opera dello scrittore si trasforma infatti in pittura o meglio in *ikonopis’*, laddove *Očarovannyj strannik* (Il viaggiatore incantato) si ‘legge’ come una *ikona s žitiem*, un’icona con vita che, insieme al ‘principio dell’icona’, unisce il principio di decorazione ‘a fresco’ mostrato nei *klejmá*, piccoli riquadri legati da una comune tendenza illustrativa, che circondavano la narrazione principale con scene di vita del santo, assimilabili in parte alla funzione della ‘predella’ nella pittura italiana del XIV-XV secolo. I *klejma* possono ‘passare’ organicamente uno nell’altro, senza confine fra le raffigurazioni delle diverse scene, creando così una unidirezionalità temporale della narrazione biografica. Fra i soggetti iconografici più caratteristici, in cui è possibile applicare questo procedimento, possiamo ricordare l’Assunzione, in cui l’anima della Madonna viene spesso raffigurata due volte: inizialmente fra le mani di Cristo che l’accoglie e prega al suo capezzale, successivamente assunta in cielo dagli angeli che la sollevano.

Possiamo anche noi vedere in Leskov quasi un “antico iconografo e isografo”, un “isografo di gran talento dell’antica scuola”, come nota Volynskij (1901: 324, 328) che ne apprezza la particolare maniera di raffigurazione isografica dei personaggi, l’arte somma della parola che ricalca i metodi della pittura di icone, quasi si fosse anche

egli valso, come quegli antichi maestri, dei *podlinniki*, i modelli canonici che insegnavano l'arte iconografica.

Anche Maksim Gor'kij nota che alla fine degli anni '70 "dopo il romanzo *Ai ferri corti*, l'opera di Leskov si trasforma in pittura o meglio *ikonopis'* e l'autore comincia a creare per la Russia l'iconostasi dei suoi santi e dei suoi uomini giusti" (Gor'kij 1953: 176). Ed Ejchenbaum fa propria l'idea di Gor'kij, quando afferma che in opere come *Zapečatlennyj angel* (L'angelo sigillato), *Na kraju sveta* (Agli estremi limiti del mondo) e *Soborjane* (Il clero del duomo), "Leskov ricorre al lessico slavo-eccelesiastico e, dando nuova vita alla letteratura antico-russa, crea una sorta di 'ikonopis' verbale" (Ejchenbaum 1969: 339).

Leskov non è tanto un pittore quanto un mosaicista che raccoglie e dispone le parole in modo da ottenere l'illusione di un discorso vero, l'illusione di una voce e persino l'illusione di un volto (Ejchenbaum 1969: 333).

Come ispirandosi all'arte del mosaico, Leskov si serve di una particolare tecnica di scrittura ad incastro per stilare i propri racconti, composti montando piccole parti staccate di origine diversa, nel tentativo di creare un grande quadro compatto e omogeneo, il mosaico appunto di molte sue opere. Il carattere compositivo de *Il viaggiatore incantato* si potrebbe definire 'esposizione come peripezia', in quanto "un disegno rigoroso e costruito con estrema sapienza è riempito a poco a poco di tessere accuratamente lavorate e invisibilmente separate l'una dall'altra [...] frammenti oggettivi sono come incastrati nella tela del discorso" (Benjamin 1962: 256).

Il metodo di inserimento e accostamento spiega la predilezione di Leskov per gli aneddoti, i *calembours*, le arguzie che possiamo considerare elemento-chiave della sua struttura narrativa. E i taccuini dello scrittore, fittamente costellati di brevi storie, in seguito trascritte per essere rielaborate e stilizzate in opere successive – cronache, memorie, racconti, ricordi – danno piena testimonianza di questo 'sistema compositivo': permettono infatti all'autore, in qualità di generi intermedi, di sviluppare e perfezionare il suo particolare sistema narrativo, fondato sul quadro di costume, sul dettaglio linguistico.

La narrazione [...] è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione. Non mira a trasmettere il puro 'in sé' dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto, ma cala il fatto nella vita del relatore e ritorna ad attingerlo da essa (Benjamin 1962: 256).

Leskov si riteneva un *letopiseč*, ovvero un cronista-annalista, un maestro di storie di vita, un artigiano della letteratura, esperto quanto l'artista del toupet o l'isografo Sevast'jan: "La letteratura è vita trascritta e il letterato è il segretario del suo tempo, il cronista, non l'inventore" (Leskov 1869). E Leskov preseceglie dunque l'atteggiamento del *letopiseč* rispetto a quello di romanziere, che giudica artificioso e innaturale. La cronaca con le sue parti di storia ordinate diacronicamente offre una perfetta analogia con la vita autentica, registrandone il corso variegato e variopinto degli eventi. Il cronista non è colui che interpreta la storia, ma chi si limita a narrare i fatti: "accanto alle annotazioni di carattere cronologico che contengono informazioni sugli avvenimenti, si articolano veri e propri racconti annalistici che ne offrono la descrizione" (Lichačev 1989: 89).

Nella cronaca tramandataci dalla Rus' la *letopis'*, ossia la trattazione rigorosamente annalistica, diviene *povest'*, racconto, narrazione, in cui l'autore mira ad illustrare la vicenda, a fornire dettagli concreti, a riportare i dialoghi dei personaggi nel tentativo di aiutare il lettore a immaginare ciò che accade e coinvolgerlo emotivamente. Leskov eredita dal cronista lo stile di colui che cerca non solo di informare su un avvenimento, ma anche e soprattutto di provocare nel lettore un'impressione tale da spingerlo ad assumere una posizione rispetto ai personaggi della narrazione.

Nel corso dell'esposizione regolata unicamente dal susseguirsi degli eventi, lungo il tracciato della nuda cronologia annalistica, vediamo alternarsi brani tratti da racconti epici, descrizioni geografiche che conservano una particolare struttura scientifica propria della trattatistica bizantina, discorsi diretti e dialoghi trascritti dalla viva voce dei protagonisti, leggende e novelle della tradizione popolare e folcloristica, vicine a certe sfumature pittoriche dei maestri iconisti (Picchio 1993: 69).

Il racconto leskoviano, come la cronaca, concorre a formare una vera e propria iconostasi, di cui ogni singolo frammento compone un mosaico in stilizzata e quasi irrigidita varietà di colori. Questa rilevata vicinanza alla *maniera* degli isografi mostra anche nell'opera di Leskov una certa affinità con l'arte e la tecnica pittorica degli acquarellisti come Sazin, le cui opere presentano tratti comuni ai saggi paesaggistici di Leskov, nei quali si avverte una chiara tendenza alla stilizzazione di una Kiev moderna, celata sotto i tratti delle antiche riproduzioni o nei paesaggi propri della Scuola degli Stroganov. Nella tecnica adottata da Leskov si inserisce di diritto anche l'inven-

zione narrativa, tuttavia sempre mascherata dalla presenza di nomi storici, dall'accento a luoghi e ambienti reali, in cui si sarebbero svolte le vicende narrate.

Lo scrittore sceglie il materiale seguendo il criterio della singolarità dell'evento, della virtuale capacità di stupire e sorprendere il lettore. E al fine di rendere più credibili le proprie storie ricorre alle memorie, ai racconti costruiti sui ricordi personali: "Era necessario – annota – chiamarli ricordi, per indicare che non erano invenzioni fantastiche" (cit. in Gorjačkina 1963: 149). Molti racconti utilizzano infatti l'artificio del manoscritto ritrovato o del resoconto di un testimone oculare, che Leskov rielabora e pubblica con una presentazione iniziale, in cui spiega come e in quale occasione sia venuto a conoscenza del manoscritto o abbia sentito narrare la storia.

Il fatto accadde durante le feste di Natale alla vigilia di San Basilio. Si era scatenato un tempo a dir poco infernale. Una violentissima tormenta [...] aveva cacciato un gran numero di persone in una sperduta locanda (Leskov 1981: 1, 341).

Leskov trovò spesso ispirazione nel folclore, nel *lubok*, nell'epos popolare; lo incantavano gli atti eroici, le vicende straordinarie, l'amore per gli uomini e per la vita di cui è ricca la tradizione popolare, che gli fornì lo spunto per scrivere opere come *Il viaggiatore incantato* o *Levša. Skaz o tul'skom kosom Levše i o stal'noj bloche* (Il Mancino. Racconto del Mancino guercio di Tula e della pulce d'acciaio):

Adesso tutto queste sono già "cose dei tempi passati" e "tradizioni dell'antichità", sebbene di un'antichità non remota, ma non dobbiamo affrettarci a dimenticare queste tradizioni, nonostante la struttura favolosa della leggenda e il carattere epico del suo eroe principale. Il nome del mancino, come i nomi di molti grandissimi geni, è per sempre perduto nella memoria dei posteri, ma come mito personificato dalla fantasia popolare è interessante, e le sue avventure possono servire da ricordo di un'epoca, il cui spirito è riportato qui con fedeltà e precisione (Leskov 1981: 3, 194).

Le antiche leggende, le tradizioni folcloriche e le credenze popolari affascinavano lo scrittore, poiché i caratteri di personaggi come il mancino di Tula, su cui erano costruite quelle cronache di vita, mostravano la bellezza spirituale del popolo russo: "E l'arte, d'altra parte, deve quanto più possibile preservare i tratti di questa bellezza" (Leskov 1958: XI, 320). Allo stesso modo il soggetto di una famosa stampa popolare *La moglie del mercante ed il commesso* (cf. Rovin-

skij 1881: I, 222) gli suggerisce nel 1864 il tema per *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk), la cui fabula è tracciata nei taccuini di appunti:

Una volta un nostro anziano vicino [...] in una giornata estiva stava riposando sotto un cespuglio di ribes, quando la nuora impaziente gli versò nell'orecchio della ceralacca bollente [...]. Quando lo seppellirono, l'orecchio non esisteva più. Successivamente nella piazza il boia la frustò. La donna era giovane e tutti si meravigliarono del suo pallore (Gebel' 1945: 86).

Il dettaglio del pallore della donna punita riemerge in *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*:

Alla fine di febbraio la corte di giustizia criminale condannò Sergej e la vedova di Zinovij Borisyč Izmajlov, della terza corporazione mercantile, Katerina L'vovna, alla fustigazione nella piazza del mercato e poi ai lavori forzati. Ai primi di marzo, in un gelido mattino, il carnefice inflisse il numero stabilito di colpi sulla candida schiena nuda di Katerina L'vovna, ricoprendola di solchi violacci, poi fece altrettanto sulle spalle di Sergej e impresse sul suo bel volto il marchio dei forzati (Leskov 1981: 2, 218).

Causa della morte del suocero Boris Timofeič non sarà più la “ceralacca bollente versata nell'orecchio”, ma del veleno per topi:

La sera Boris Timofeič mangiò dei funghi con la polenta di grano mondato e all'improvviso fu colto da bruciori, ad un tratto lo contorsero crampi allo stomaco; fu tormentato tutta la notte da un vomito terribile e verso il mattino morì, proprio come morivano nei suoi granai i topi, per i quali Katerina L'vovna preparava il cibo con una pericolosa polverina bianca, affidata alla sua sorveglianza (Leskov 1981: 2, 193).

A volte l'insieme dei ricordi viene talmente trasformato, durante il processo di ‘rielaborazione dati’, da risultare irriconoscibile. Nell'ultimo capitolo di *Pečerskie antiki* (Gli originali di Pečersk) Leskov offre una particolare delucidazione sulla veridicità degli eventi narrati ne *L'angelo sigillato*:

nel racconto si parla di un'icona che i funzionari hanno sigillato con ceralacca e confiscato. I Vecchi Credenti, cui apparteneva, riuscirono tuttavia a sostituire l'immagine sacra con una copia durante la cerimonia pasquale. Per far questo uno dei Vecchi Credenti attraversò il fiume durante il tempestoso scioglimento dei ghiacci. A tutti sembrò che io, in questo racconto, avessi descritto Kiev e ricordato avvenimenti successi a quel tempo in quella città [...]. La prima congettura è esatta, l'altra no. La località descritta ne *L'angelo sigillato*, come in molti miei racconti, è effetti-

vamente simile a Kiev [...] ma un'avventura come quella narrata nel mio testo, a Kiev non si è mai verificata. Nessun Vecchio Credente ha mai sottratto un'icona, né l'ha mai portata da una riva all'altra del Dnepr. In realtà accadde quanto segue: una volta uno scalpellino di Kaluga con l'autorizzazione dei compagni passò durante la messa pasquale dalla riva di Kiev a quella di Černigov, non per rubare un'icona, ma per comprare della vodka che sull'altra sponda si vendeva a minor prezzo. Riempita di liquore la piccola botte, lo spericolato se l'appese al collo e tornò felicemente sulla riva di Kiev con il suo carico da taverna che fu bevuto in onore della Santa Pasqua. L'ardito attraversamento del fiume mi servì realmente come soggetto per rappresentare la disperata audacia dell'uomo russo, ma lo scopo dell'azione e la storia dell'*Angelo sigillato* è naturalmente diversa e me la sono inventata (Leskov 1958: VII, 219).

Lo scrittore conferisce al racconto tinte, fregi, arabeschi artificiali, presentandolo quasi come 'un apocrifo di vita', dove l'invenzione si stempera nella realtà. Una realtà di fantasia, 'frutto d'invenzione', può riprodurre lo scorrere della vita, di cui sa cogliere sempre il lato straordinario e magico: "è tendenza comune dei narratori quella di cominciare la loro storia con l'esposizione delle circostanze in cui hanno appreso il fatto, quando non lo spacciano addirittura per direttamente vissuto" (Benjamin 1962: 256).

Leskov si mostra dunque agli occhi del suo pubblico come narratore di storie e di 'tipi', l'insistenza sulla quadreria di personaggi, quasi una tassonomia di caratteri, gli consente solo di rado e in modo piuttosto singolare, di soffermarsi invece sulle descrizioni di natura.

Il genere letterario della cronaca, lo stampo biografico e autobiografico presente nei suoi racconti, la mediazione dell'*očerk*, sono scelte stilistiche e di genere che ammettono la digressione paesaggistica con funzioni compositive e di intreccio ben precise. È difficile riscontrare nella sua opera la contemplazione compiaciuta del paesaggio o la digressione lirica sul tema della natura. L'ambiente non vive attraverso ampi affreschi, ma per rapide annotazioni spaziotemporali, strettamente connesse con il mondo interiore del personaggio o con il momento della narrazione.

Tale è in *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* la scena del giardino, dove l'incontro tra Katerina L'vovna e Sereža viene scandito proprio da riferimenti alla natura. La ricca aggettivazione, l'abbondanza di dettagli acustici e coloristici, il tono acceso-declamatorio rendono evidente il momento di massima tensione nei sentimenti di Katerina L'vovna (cf. Volynskij 1901).

Ed è lo stesso scrittore, riferendosi all'opera *Il viaggiatore incantato, vita, esperienze, opinioni e avventure*, pubblicata nel 1873 su "Russkij mir", a rivelare le fonti lontane della sua ispirazione: a una lettera dello storico Šcebal'skij, che gli rimprovera di aver dato spessore al protagonista del racconto a danno dell'ambiente circostante, Leskov risponde:

perché mai l'eroe dovrebbe necessariamente non risaltare? Che esigenza è mai questa? E Don Chisciotte, e Telemaco, e Čičikov? Perché sfera ambientale ed eroe non potrebbero muoversi insieme? (Leskov 1958: X, 360).

Nei racconti leskoviani predomina anzitutto il paesaggio dell'eroe, non solo perché è l'eroe stesso a descriverlo, a 'sentirlo', ma perché si presenta come diretta manifestazione del suo mondo interiore, paesaggio fortemente individualizzato e soggettivo, laddove è assente la contemplazione della realtà esterna. Quasi a ricordare i modi figurativi del paesaggio socialmente individuato e canonizzato che fornisce lo sfondo dell'icona.

In *Il viaggiatore incantato* il titolo con il tema del viaggio crea già l'attesa di avventure fuori dall'ordinario, in contrasto con le prime righe della narrazione, nette nei loro precisi toponimi, suggestive nel riferimento al Valaàm e alla cittadina deserta:

Navigavamo sul lago Lâdoga dall'isola di Kõnevec a quella di Valaàm e lungo il viaggio approdammo per necessità di navigazione al porto di Kõrela (Leskov 1981: 3, 195).

Il primo paesaggio che incontriamo è quello di una giornata estiva:

Una volta andavamo col conte in visita. Il tempo era estivo, bellissimo [...] Ai bordi della strada c'erano file di betulle, che davano un verde e un profumo straordinari, in lontananza poi si spalancava una distesa di campi riscaldati dal solicello nella brezza fresca (Leskov 1981: 3, 207-208).

E subito irrompe il sogno ad infirmare la realtà di questa scena. L'elemento onirico cancella la netta separazione fra realtà e irrealtà anche nel paesaggio dell'estuario, in riva al quale l'eroe trascorre intere giornate in perfetta solitudine, condizione privilegiata per sognare e fantasticare:

Trascorrevamo intere giornate noi tre soli ed era per me il rimedio migliore contro la noia [...]. E soprattutto in primavera, quando cominciai a insabbiare fino alla vita la bambina e a dormire in riva alla laguna, iniziai ad avere i sogni più sconclusionati (Leskov 1981: 3, 219).

La scena è un contrappunto fra l'immobile paesaggio reale e il susseguirsi di paesaggi onirici, un presagio di quanto lo attende al termine del suo peregrinare: dapprima una steppa dai contorni fiabeschi e poi il grande monastero bianco, ultima tappa del suo *viaggio per stazioni*.

La narrazione del viaggiatore incantato è introdotta da un lungo capitolo apparentemente avulso dal resto della storia, che si pone come 'cornice' necessaria alla tecnica dei racconti a *emboîtage*. In questo testo privo di trama

troviamo solo un'intera serie di *fabule* infilate come perle in un filo, ogni perlina di per sé può anche essere tolta, sostituita da un'altra e su quello stesso filo si possono ancora infilare a piacere altre perline (Michajlovskij 1897: 104).

L'autore infila cronologicamente i suoi episodi come si trattasse di un 'ciclo di novelle', la cui abbondanza frena il progredire dell'intreccio, perché i racconti secondari, talvolta disuniti, vengono ad incrociarsi con la vicenda principale del protagonista, nella quale non compare un vero punto culminante, se non nella trasfigurazione conclusiva. Un gruppo di viaggiatori sta navigando sul lago Ládoga e il loro discorso ruota intorno al problema del suicidio e della sua inappellabile condanna da parte del tribunale celeste; un novizio, uomo gigantesco simile a un *bogatyr*, prende la parola e, sollecitato dagli altri compagni di viaggio, inizia a narrare la propria storia. Di fronte al lettore si snoda allora una serie di quadri, una 'teoria fantasmagorica' (Cavaion 1974: 94) di paesaggi, di avventure, di personaggi impastati con colori intensi, cui è unito un linguaggio discorsivo parlato e gergale, mobile e variato, con il quale Leskov descrive la figura del suo eroe dal temperamento impetuoso e ribelle, dotato però di ingenua bontà e semplicità, particolarità che lo avvicinano alla figura di un 'folle in Cristo'.

È proprio Leskov a sottolineare la somiglianza fisica fra un *bogatyr* e Fljagin, conferendo così al personaggio del racconto un fascino particolare, che lo accosta all'epos popolare e lo colloca in una zona di mediazione, di consapevole riferimento al fatto d'arte, dunque alla sua natura 'artisticamente premeditata':

A questo nostro nuovo compagno di viaggio, che poi si rivelò un uomo straordinariamente interessante, si potevano dare all'aspetto un po' più di cinquant'anni, ma era un gigante nel vero senso della parola, e proprio un tipico, ingenuo, bonario eroe dell'epica russa, che richiamava alla mente il

vecchio Il'ja Muromec del bellissimo quadro di Vereščagin o del poema del conte Aleksej Tolstoj (Leskov 1981: 3, 196-197).

Se l'atmosfera de *L'angelo sigillato* attingeva direttamente al mondo ortodosso della pittura di icone, nell'intento di tracciarne un quadro formale e teorico, in *Il viaggiatore incantato* Leskov mostra, realizzata, l'affascinante realtà dell'icona con i suoi colori, con la vivacità delle pennellate proprie di un maestro iconografo, con quella particolare esplosione di luce che pervade l'immagine. È l'icona che si manifesta come 'contenuto', il cui elemento sacro contrasta con la presenza di un mondo sanguigno, carnale, vivo.

L'eroe racconta dunque la propria vita, le esperienze e le avventure: come egli sin da giovane sapesse di amare i cavalli selvaggi, come involontariamente avesse ucciso un monaco con una frustata, come facesse da 'balia' a una creatura di pochi mesi, come avesse vinto e ucciso un principe tartaro in un duello con la frusta, come fosse sopravvissuto per dieci lunghi anni prigioniero dei tatari, come fosse riuscito a fuggire e a impiegarsi presso un conte in qualità di esperto conoscitore del mondo equestre, vero e proprio *dresseur*, come nei baracconi di Pietroburgo si fosse improvvisato attore interpretando la parte del diavolo, per trovarsi 'finalmente' in un convento, dove, malauguratamente, continuano a perseguitarlo nuove tribolazioni. Ci troviamo di fronte ad un racconto 'epico', costruito su una favola romanzesca retta da una forza trascendente, di cui il narratore ha chiara coscienza, e proprio il tema dell'incantesimo viene introdotto da una serie di espressioni enigmatiche:

Non si sfugge al proprio destino [...]; non sono in grado di comprendere tutta la mia vita passata; vi sono molte cose che ho fatto non per mia volontà – e per volere di chi? – In forza di un voto fatto dai miei genitori (Leskov 1981: 3, 204-205).

Ma chi è Ivan Fljagin? Qual è il suo destino? Ivan Fljagin è un bambino 'implorato' da sua madre che, non avendo avuto figli, aveva supplicato Dio di dargliene uno. Ella era morta dandolo alla luce, non senza averlo prima 'promesso a Dio'. E tale promessa lo segue per tutta la vita.¹

¹ È possibile trovare un precedente del bimbo a lungo atteso e finalmente partorito dalla madre, ormai non più in giovane età, nel modello agiografico, su calco testamentario: Sara, Rachele, Elisabetta.

Possiamo interpretare l'incantesimo – fa notare Grossman – nel senso antico di sortilegio diabolico, potere delle forze del male scatenate contro un eroe leggendario privato delle sue forze attraverso un atto di magia. In tal modo è possibile ricreare l'atmosfera fantastica delle antiche *byline* (Grossman 1945: 40-47). In senso mistico, l'uomo incantato attua una verità superiore, l'incantesimo lo domina, e nel corso dei suoi vagabondaggi esegue non la propria volontà, ma quella di colui che l'ha mandato. L'anima divina dell'uomo, assoggettata al male sulla terra, legata al peccato, non può liberarsi se non ritrovando il cammino della patria celeste, un cammino che passa attraverso tutte le affezioni umane. La liberazione dall'incantesimo è la via della purificazione, il risveglio dell'anima che emerge dal suo torpore spirituale, lo sprigionarsi di tutte le sue capacità.

Per i romantici, essere 'incantati' significava avere accesso al mistero delle cose e degli esseri, provare il fascino della bellezza, essere ammaliati dai riflessi cangianti dell'esistenza. L'incantesimo dava slancio all'estro poetico, alla magia, al carattere favoloso di un eroe che eccede la norma, che nasconde nel suo profondo le forze latenti del popolo russo. Ne deriva il mito d'un uomo soggetto alle prove, scosso dalle avversità, impegnato in un'eterna lotta 'che getta le basi della sua dignità e del suo onore'.

Il succedersi incalzante di avventure 'giustifica' la conclusione del racconto: l'eroe entra in convento dove affronta una nuova difficile prova. Uno spirito profetico si impossessa di lui e lo induce a predire avvenimenti e destini; monaci atterriti lo rinchiudono allora in un'izba isolata con accanto l'icona del "Pio silenzio". I monaci sperano che Fljagin venga pacificato dalla contemplazione dell'immagine sacra. Questa doveva essere forse la conclusione che Leskov si era proposto inizialmente, opinione condivisa da Volynskij, per il quale il racconto e la sua fine sarebbero la rappresentazione "dei sentimenti tumultuosi pacificati dalla forza e dalla fede" (Volynskij 1901: 140). La conclusione dell'opera risulta tuttavia diversa da come la vorrebbero i critici. Un medico visita Fljagin invasato e gli dice:

Tu, fratello, sei come un tamburo, t'hanno battuto e ribattuto, ma ecco non ti hanno ancora dato il colpo di grazia [...] Ecco che mi hanno liberato con la benedizione e adesso mi ordinano di andare in pellegrinaggio a Solovki per venerare Zosima e Savvatij. Sono stato dappertutto, ma questi non li ho visti e voglio inchinarmi davanti a loro prima di morire (Leskov 1981: 3, 319).

Il peregrinare incantato di Fljagin è giunto alla fine, l'eroe è pronto per unire l'azione alla parola:

- Dunque anche voi vi state disponendo per andare a combattere?
- Come no? Certamente! Ho una gran voglia di morire per il mio popolo.
- Come farete? Andrete a combattere in cappuccio e saio?
- No, toglierò il cappuccio e indosserò l'uniforme.

Detto questo, il viaggiatore incantato come se sentisse di nuovo dentro di sé lo spirito profetico, cadde in una meditazione profonda, che nessuno degli interlocutori si permise di turbare neppure con una sola nuova domanda. E cosa poi ancora si sarebbe potuto chiedere? Il racconto del suo passato lo aveva confessato con tutta la franchezza della sua anima semplice, quanto alle sue profezie rimangono per ora in mano a Colui che cela i suoi intenti agli intelligenti e ai saggi per rivelarli talvolta ai piccoli (Leskov 1981: 3, 320).

Con queste parole termina il racconto, ma non le peregrinazioni del vagabondo, che deve 'essere gettato in una fossa' perché si interrompa il suo perenne errare. Fljagin, come un autentico *bogatyř*, fronteggia Leskov, è un personaggio che il narratore non è in grado di contenere nei limiti della propria tesi, è un elemento 'sotterraneo' che con la sua forza possente riesce a dominare il suo stesso creatore.

Le vicissitudini dell'eroe hanno come sfondo le vaste lontananze della Russia ripercorse sulla 'nave' del ricordo. I vagabondaggi da un capo all'altro del paese offrono a Leskov la possibilità di mostrare una serie di paesaggi e vedute assai diverse e di illustrarle con le parole, utilizzando la tecnica da fiera propria dei *raěšniki*, i 'panoramisti' che attraevano la folla con la suggestione del *raěk*, una cassetta con due o più lenti di ingrandimento sulla parete anteriore, al cui interno scorreva, tesa fra due rulli, una striscia di *lubočnye kartiny* dai colori sgargianti. La maggiore attrattiva del *raěk* era racchiusa nelle ingenue vedute di città russe e occidentali, che l'inesperienza degli autori aveva raffigurato con prospettive sbileneche. I curiosi guardavano nelle lenti, mentre il *raěšnik* muoveva la striscia accompagnando i quadretti con una squillante cicalata in rima (cf. Ripellino 1953: 60-90). Il termine *raěk*, riferito a *rajka*, ovvero l'ingenuo teatro popolare, che ha una derivazione da *raj* (paradiso), ci avverte che questo apparecchio si deve ricondurre al *Paradeisspiel*, ovvero ai misteri sul peccato originale. È probabile che in antico le sequenze del *raěk* avessero contenuto religioso: il motivo del paradiso non è del resto infrequente nelle *lubočnye kartiny*. Con il passare dei secoli le

storie profane ebbero il sopravvento sui temi religiosi e la cassetta delle immagini si riempì di vicende guerresche, di cartoline illustrate, mentre la parola dell'imbonitore assumeva toni burleschi.

Le battute ridanciane, i versi magniloquenti dei *raešniki* rivelano nella struttura e nei motivi una gran somiglianza con le didascalie delle *lubočnye kartiny*. Così il *raëk*, che dalle stampe popolari traeva non solo il disegno e i colori, ma anche il testo in rima, risultò una sorta di *lubok* parlato, un genere paragonabile, almeno per la dizione, al nostro teatro dei burattini (cf. Ripellino 1953: 75-76). Così *Il viaggiatore incantato*, nel suo mutare continuo di vedute e di pittoreschi paesaggi, sembra scorrere come la traballante sequenza di un *raëk*, mentre la voce narrante e il suo commento si sostituiscono al vecchio *raëšnik*. E ciò non sembrerà strano ove si consideri che Leskov attinge più volte ai modi del *lubok*: non solo in racconti segnati dall'uso dello *skaz*, come quello sul mancino guercio di Tula e sulla pulce d'acciaio, ma anche in testi quali *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, ove la parlata di Sergej rispecchia gli *stiški*, i versetti delle *lubočnye kartiny*, rinviando ai monologhi ritmati dei *raešniki*, legati alle satire degli *skomorochi*, ovvero buffoni, funamboli, burattinai e cantastorie che giravano per la Russia, partecipando ai cortei carnascialeschi, alle commedie natalizie, ai riti nuziali; questi momenti, ricchi di detti e proverbi popolari, di giochi di parola, di motteggiamenti ironici, meglio si esprimono nelle rime orecchiabili del *raešnyj stich*, capaci di congiungere ciò che non può essere unito, creando combinazioni assurde, nuove associazioni, contrapposizioni. Qui si mima il mondo dell'anticultura, dell'assurdo, del rovescio ridicolo, di cui scrive Lichačev (1980: 221-223).

La narrazione de *Il viaggiatore incantato* sembra allora allineare dinanzi agli occhi del lettore una sequela di riquadri, *tableaux* dai vividi colori dell'icona, che si susseguono in apparenza senza una interna necessità, giustapposti o connessi tra loro dalla presenza del medesimo protagonista che ne giustifica la successione, con un ritmo interno che si modula sulla narrazione orale con pause, evocazioni, tic sonori e verbali che rinviano di continuo alla tecnica dello *skaz*: "lo scrittore si pensa come narratore, e cerca di conferire alla sua pagina scritta, con differenti procedimenti, l'illusione dello *skaz*" (Ejchenbaum 1924: 152-156).

La scrittura del racconto esalta la descrizione di immagini, mira a 'circoscrivere' l'oggetto, a 'fissare' e replicare in parole, disegno e

colore, la composizione stessa del quadro che non chiede di essere guardato, ma fissa, interroga, 'crea' in un certo senso il proprio lettore. Si potrebbe affermare anche per Leskov che "nella stessa pagina si divaricano già 'illustrazione' ed 'invenzione', si avrà dunque un dilatarsi ossessivo, quasi tessera fantasmatica, del frammento; ci viene mostrato uno scenario senza tempo di gesti, di movimenti, uno 'scoppio' di grumi figurali, di cui la parola, l'immagine stessa si fanno 'teoria', insieme esibizione e giustificazione" (Ossola 1988: 223, 227). Quasi a dire una sorta di disarticolazione della *descriptio* in frammenti, per lasciare emergere dallo straniamento tessere 'abbaglianti' di grumi verbali. Un'operazione che mira a ricostruire l'oggetto della descrizione, come icona della parola. "Immagini accessorie, di corollario, si situano ai margini della definizione e insieme incrementano la conoscenza, delimitano il confine di descrivibilità. Così accedere obliquamente all'oggetto di descrizione significa in realtà che il 'conoscere per frammenti' è il modo non della dispersione ma dell'accostamento fulmineo, è il modo di arrivare all'invisibile, all'essenziale, spogliando l'oggetto di metafore, sino a renderlo invisibile e puro" (Ossola 1988: 252).

Si snodano davanti agli occhi del lettore le immagini dei vasti latifondi della regione di Orël con gli allevamenti di cavalli, le fiere di Penza e le regioni collinose e desertiche lungo il basso corso del Volga, le saline del Caspio, la capitale tartara Astrachan', le rive desolate del lago Ládoga, la natura opprimente e avara del porto di Korrela, i baracconi di Pietroburgo sulla piazza dell'Ammiragliato, il Caucaso con i suoi rapidi torrenti montani... Questa geografia fantastica, un diorama osservato con gli occhi 'ammaliati' del narratore, mostra la forza incantata che scaturisce dalla terra russa. Rinnova per il lettore la stupefatta ammirazione del pubblico delle fiere di paese, di fronte ai quadretti proiettati e illustrati dal *raešnik*. "La vita russa diventa un regno meraviglioso, dove non predomina la ragione ma il sentimento istintivo, e non sappiamo se è necessario che questo incanto svanisca" (Setschkareff 1959: 90). L'elemento popolare russo è agli occhi dello scrittore sprovvisto del principio di 'logica', perciò egli non cerca di dare una consistenza ragionevole a quel vasto mondo in cui spaziano incoerenze e paradossi. Posizione che può spiegare il gusto per gli aneddoti 'affastellati' senza legame logico. E il folclore russo testimonia che il popolo diffida effettivamente di ogni sistema razionale e preferisce lasciarsi guidare dall'intuizione piuttosto che dal calcolo.

Il viaggiatore incantato può dunque essere inserito nel vasto e variegato filone della 'letteratura di viaggio', qui inteso come viaggio di formazione, il cui modello era per Leskov rappresentato dall'opera di Gogol' *Mėrtvye duši* (Le Anime morte) e che aveva un prototipo nel *Choženie za tri morja* (Viaggio aldilà dei tre mari) di Afanasij Nikitin.²

Il giro dei proprietari sul tipo di quello di Čičikov mi ha sempre interessato e l'ho adottato con facilità in *Smech i gore* e in *Očarovannyj strannik* (Leskov 1958: XI, 385).

Mentre in Gogol' questa tecnica compositiva risulta motivata dal singolare progetto di Čičikov, in Leskov le peregrinazioni di Fljagin sembrano ingiustificate, la sua 'odissea' priva di un movente unico. Gli episodi marginali darebbero un'impressione di goffaggine e pesantezza, se non fosse per la smagliante ricchezza delle scene descritte, per le qualità di apparente improvvisazione e vivacità con cui sono narrate: "i luoghi in cui avviene l'azione epica hanno una concretezza non tanto geografico-spaziale quanto piuttosto narrativa, nel senso che ad un determinato luogo si associano costantemente determinate situazioni" (Nechljudov 1966: 42). In rapporto all'eroe Fljagin, questi 'luoghi' si configurano come campi funzionali: entrare in uno di essi, equivale ad immergersi nella situazione conflittuale propria a quel dato *locus*.

L'intreccio può essere rappresentato dalla traiettoria degli spostamenti dell'eroe nello spazio. Ogni situazione è immobile e chiusa da tutti i lati, ne consegue che ci troviamo di fronte non a uno spazio lineare, bensì ad uno spazio puntiforme successivamente organizzato in opportuni allineamenti. All'interno di un affresco, di quadretti di genere o di stampe popolari gli episodi di un medesimo intreccio possono essere rappresentati nella loro sequenza cronologica, o possono anche essere separati fra loro da piccole cornici. Diviene rigorosamente fisso l'ordine in cui vanno visti o 'letti', il rapporto in cui si trovano quanto ad estensione spaziale (cf. Lotman 1973: 196-197).

² Il racconto del viaggio di Nikitin ha ora un significato di confessione, ora il sapore di una fiaba. Le esperienze individuali, ivi raccolte, si collocano al di fuori della tendenza politico-letteraria della società del tempo. La lingua usata da Nikitin è sfrondata di ogni orpello retorico, il suo "parlare russo" è ricondotto all'essenziale. Cf. Afanasij Nikitin, *Viaggio aldilà dei tre mari* (a cura di C. Verdiani), Firenze, Le Monnier, 1963.

È dunque più che mai necessaria la scomponibilità degli episodi, che si ottiene in virtù della costante ricomparsa di un medesimo personaggio in situazioni diverse. Poiché un tal genere di struttura è vicino alla narrazione linguistica, il testo figurativo viene percepito come un racconto per immagini. Anche l'obbligatorietà della 'direzione' di lettura del quadro o del disegno parla di un'analogia fra questa pittura e la narrazione. "Particolare interesse presentano, in questo senso, le illustrazioni di Botticelli alla Divina Commedia, ognuna delle quali, secondo i canoni della prospettiva rinascimentale, forma un *continuum* spaziale entro cui si muovono, in una direzione determinata, le figure di Dante e di Virgilio. L'elemento dinamico viene reso mediante la ripetizione di queste due figure fino a cinque-sei volte nel medesimo disegno in diversi punti della traiettoria descritta dal loro movimento" (Lotman 1973: 198).

Se lo spazio artistico è in grado di dar luogo a vari tipi di modelli, anche di contenuto etico, si apre la possibilità di caratterizzare moralmente i personaggi letterari per mezzo del tipo di spazio artistico ad essi corrispondente. Seguendo questa linea, possiamo distinguere alcuni tipi di eroi diversi: a quelli inseparabili dal proprio ambiente, gli eroi dell'immobilità etica e spaziale, si contrappongono quelli dello spazio aperto: ovvero gli eroi della strada come Fljagin, che si spostano lungo una determinata traiettoria etico-spaziale entro uno spazio geografico che è loro connaturato e che comporta un divieto di movimento laterale. Il soggiorno in ogni punto dello spazio è concepito come 'passaggio' a una situazione successiva e la direzione è fissata preventivamente. Il moto nello spazio geografico diviene dunque uno spostamento lungo la scala verticale dei valori morali, che ha il gradino più alto in cielo e quello più basso nell'inferno.

All'interno del mondo culturale medievale, la discesa dell'uomo all'inferno o l'ascesa al paradiso sono pensate sempre come itinerario, come spostamento dentro uno spazio geografico. È ciò che determina la stessa struttura compositiva della *Divina Commedia* che, per complessità ideativa e qualità figurale, rinvia ad una grandiosa architettura, di cui Dante è supremo architetto. La Commedia si presenta infatti come l'enorme costruzione di un universo il cui senso architettonico ruota intorno all'asse spaziale "alto-basso" che organizza, nell'ottica dantesca, il movimento verso la Verità. In ogni ascesa o discesa reale si manifesta un innalzamento oppure una caduta dello spirito.

Dante e Fljagin potrebbero, in questa prospettiva, essere inaspettatamente accostati quali “eroi di viaggio” in costante movimento, che superano di continuo i confini degli spazi proibiti; volontariamente o costretti, spinti da una passione, oltrepassano i confini geografici dividono una regione dell’universo dall’altra.

Nonostante le differenze ideative e qualitative, pur considerando che il viaggio dantesco si compie nel regno dell’oltretomba mentre quello di Fljagin in uno spazio geografico reale, per estensione analogica si potrebbe affermare che la mèta verso cui tendono sia la medesima. Entrambi possono essere considerati *palomniki* (pellegrini), laddove il loro viaggio assume il carattere di un ‘pellegrinaggio’ e accresce la santità di coloro che lo compiono.

L’aspirazione alla santità sottintende, in questi due *exempla* particolari, l’obbligo di rifiutare la vita sedentaria e di mettersi in viaggio. La volontà di rompere con il peccato, con il passato, è concepita come una partenza, uno spostamento, moto di traslazione nello spazio. Così, dopo molteplici esperienze ed avventure vissute da Fljagin, il suo ritirarsi in monastero significa uno spostamento da un luogo peccaminoso a un luogo santo, poiché lo spostamento nello spazio viene percepito come allegoria di una rigenerazione morale, di una rinascita interiore:

Siccome il nostro viaggiatore era giunto nel suo racconto all’ultimo porto terreno, al monastero, al quale, secondo la sua profonda fede, era predestinato fin dalla nascita, e siccome lì tutto gli era a quanto pare tanto propizio, c’era da pensare che allora Ivan Sever’janovič non aveva più avuto ostacoli da superare (Leskov 1981: 3, 312).

La struttura de *Il viaggiatore incantato* resta tuttavia aperta. Il suo sviluppo ha introdotto un tema nuovo, assai caro a Leskov: il destino storico del popolo russo in un’epoca oscurata dai segni premonitori della guerra. Eppure questa vena profetica non lede la struttura della narrazione leskoviana assimilata a quella di un riquadro centrale dell’icona, proprio della *žitijnaja ikona*, attorno al quale si dispone una serie di parti eterogenee di cronaca di vita, collocate in successione cronologica. Ne scaturisce così una duplice percezione, dove l’icona è vista come oggetto sacro, arredo liturgico, mezzo di devozione popolare, fenomeno ideologico, e accanto come oggetto artistico.

Per Leskov l’arte scrittorica e l’arte pittorica si equivalgono, entrambe si basano sul medesimo principio: scrivere, come dipingere, è un mestiere sotteso da una tensione etica, quasi un compito sacro.

Attraverso la scrittura l'autore si propone un compito ascetico di rinnovamento del proprio cuore e di quello dell'uomo del suo tempo, un compito che per lui significa "fare qualcosa di vivo in questa nostra condizione mortale di offuscamento della mente, della volontà e di tutte le facoltà superiori con le quali 'un figlio della luce' può rivelare la luce che brilla nelle tenebre", oppure significa "mostrare all'interno di un cuore depravato, quel piccolo angolo dove è rimasto ancora intatto qualcosa di santo e di puro" (Leskov 1958: XI, 461).

L'arte, per Leskov ancora definita e mossa da una profonda tensione spirituale, sembra rivolta ad elevare lo spirito umano, "a far crescere negli uomini il bene, la verità e la pace", a smascherare e denunciare la menzogna, il male e l'ipocrisia (Starigina 1989: 4).

La scrittura dell'autore vuole essere dunque scrittura 'escatologica', tesa a un riscatto salvifico, intenta più ad insegnare, santificare che non divagare o dilettere. Un intento 'agiografico' traccia allora i contorni dei suoi personaggi. Non diversamente da un pittore di icone che miri a mostrare realtà invisibili nelle forme rigorose e smaglianti del colore, applicato in strati sottili, dai toni scuri verso quelli chiari, Leskov modella la duttile e variegata natura della parola.

Come gli iconografi sono *αγιόγραφοι* che dipingono la santità, ugualmente Leskov può definirsi un 'biografo' che dipinge dettagli di vita, lavorando come un paziente artigiano. In ogni sua pagina si scopre il punto d'arrivo di un operare lungo e minuzioso. Dietro il complicato lavoro di scrittura si intravede la progressiva elaborazione della fabula con un andamento a spirale, dove un nucleo iniziale si allarga sempre più fino a raggiungere le proporzioni giuste, presentate sin dalle prime pagine, nel tentativo di mostrare una chiarezza compositiva e una sicurezza di orientamento.

Nel saggio *Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Benjamin illustra la profonda passione dell'autore per l'antica precisione artigianale con una citazione tratta da Valéry:

Questo paziente operare della natura era un tempo imitato dall'uomo. Miniature, avori profondamente intagliati, pietre dure levigate e scolpite, smalti e pitture ottenute dalla sovrapposizione di una serie di strati sottili e trasparenti, produzioni di una fatica industriosa e tenace sono praticamente scomparse ed è terminata l'epoca in cui il tempo non contava. L'uomo non coltiva più ciò che non si può semplificare e abbreviare (Benjamin 1962: 257).

E un'analogia nostalgia per la 'sfera artigianale', da cui anticamente traeva origine l'opera d'arte, sottende buona parte dell'opera di Leskov. Si ha l'impressione che l'autore si ingegni a 'trasferire' nel proprio metodo di lavoro le sottili qualità di cui andava lamentando la scomparsa: pazienza, meticolosità, precisione. Nel tentativo di ricostruire 'il periodo di gestazione' dei racconti, sembra di assistere alla faticosa e tuttavia prodigiosa nascita di un'icona. L'*ikonopisec* doveva assicurarsi che il legno fosse ben stagionato, che *l'olifa* fosse rimasta alla luce per almeno due anni, che i colori fossero stesi in più riprese a lunghi intervalli. Ugualmente Leskov disponeva di una serie di 'modelli': taccuini, elenchi, rubriche, manoscritti, 'canoni stabiliti' cui attingere con cura durante la fase preliminare della narrazione.

Gran parte dell'opera di Leskov è costituita da materiali eterogenei, in apparenza non giustificati dal soggetto. L'autore inserisce infatti nella narrazione poesie, liriche filosofiche, lettere, versi per album, brani di poemi comici, monologhi, materiali tratti dalla storia e dalla fisica, digressioni sull'arte del dipingere icone. Esiste probabilmente un'analogia tra l'atteggiamento di Leskov-creatore letterario e il suo atteggiamento di ricercato collezionista, che mostra uno spiccato gusto per l'oggetto limitato e modesto, curato nei minimi dettagli, ricco di significati, la sua passione per il 'pezzo' d'arte, spesso arte minore o d'artigianato.

Nell'universo di collezionisti che la letteratura russa annovera, Leskov è fra i più accaniti raccoglitori di oggetti, tradizioni, riti e parole. Così appare ad un visitatore lo studio dello scrittore:

In un angolo vediamo una grande collezione mirabilmente scelta di immagini sacre, icone della scuola di Novgorod, degli Stroganov, dell'Oltre-omega e un'instimabile raccolta per tutti gli intenditori di iconografia, in un altro una bellissima raccolta di antichi orologi da tasca, tra i quali alcuni esemplari storici di particolare interesse, qui è possibile vedere anche una biblioteca piccola, ma assai preziosa, di libri vecchi, in parte incunaboli. Alla parete vi sono incisioni, quadri ad olio, acquarelli di pittori russi sconosciuti e ritratti; poggiati a supporti appesi alle pareti troviamo statuette, busti e ancora ricami preziosi, miniature, mobili d'antiquariato e pietre preziose (Rusakov 1892: 25).

L'ordine meticoloso con cui questi oggetti erano esposti nello studio di Leskov, urtava con la loro eterogeneità di stile, epoca e provenienza. Lo scrittore amava ripetere a chiunque glielo avesse chiesto che per lui era impossibile lavorare in una stanza dalle pareti

nude e per soddisfare il suo amore per oggetti d'arte e rarità, finì per ritrovarsi in uno stato di perenne indigenza.

Forse proprio questa passione per le icone, le stampe e le pietre preziose, che percorre sia l'opera che la vita di Leskov, rende testimonianza di una costante ricerca della Rus' che trasforma ogni racconto, ogni avventura in *byl'*, in passato.

Il collezionista si assume il compito di trasfigurare le cose. è un lavoro da Sisifo che consiste nel togliere il carattere di merce alle cose mediante il loro possesso. Egli conferisce loro solo un valore di amatore invece del valore d'uso (Benjamin 1962: 145).

Per il vero collezionista ogni singola cosa giunge a diventare un'enciclopedia di tutte le scienze dell'epoca, del paesaggio. è l'incantesimo più profondo del collezionista quello di inscrivere il singolo oggetto in un cerchio magico in cui esso s'irrigidisce, nell'atto stesso in cui un ultimo brivido lo attraversa [...] Il collezionismo è una forma di memoria pratica [...] Basti ricordare quale importanza riveste non solo l'oggetto ma anche il suo passato, fino a formare un'intera enciclopedia magica che costituisce il destino del suo oggetto (Benjamin 1968: 268, 269, 272).

Predomina nell'autore il gusto per l'unità significativa che, pur rientrando in ampi disegni, presenta una sua autonomia, così come le icone dell'iconostasi, pur rappresentando momenti di una storia sacra tratta dal disegno unitario, realizzano effettivamente storie che posseggono un valore autonomo. Anche lo scrittore, come gli isografi del XVII secolo, sente la necessità di avere davanti a sé una sorta di *podlinnik* da cui 'copiare' le immagini che hanno ispirato la sua fantasia. E in qualità di *podlinnik* utilizza materiale eterogeneo: cronache, memorie, diari, ricordi giovanili, aneddoti, il Prologo e ricorre continuamente all'originale per avere indicazioni sulle dimensioni delle figure, sui colori, sulle tinte, sullo sfondo. Non sempre il modello viene rispettato, ma è comunque necessario per iniziare il processo creativo.

Intorno alle figure dei suoi 'giusti', Leskov disegna dunque i riquadri per le 'piccole storie della vita', dominate dalla figura del narratore che 'organizza' intorno a sé la sequenza delle proprie esperienze e avventure, e come nella *žitijnaja ikona* la figura centrale del santo campeggia sulle 'storie' che la incorniciano. Il santo incarna la figura del narratore che racconta le proprie avventure: il pittore e lo scrittore sembrano manovrare da dietro le quinte i loro eroi attraverso fili di colore o di parole. Entrambe le 'storie' (dell'icona e del rac-

conto) si svolgono in una dimensione astratta, atemporale, che da una parte attinge alla leggenda e alla favola, dall'altra alla realtà della Grazia divina.

Leskov 'modella' quasi sempre i propri racconti come rievocazioni-ricordo nel tentativo di collocarli in un passato prossimo o remoto, rotto talvolta da una serie di verbi al presente. Questo processo 'di attualizzazione' ricalca quello sempre in atto nella pittura religiosa russa. L'icona richiede ed esige un legame costante con il presente, un colloquio diretto con lo spettatore, con il fedele: qui va ricercato il significato profondo della posizione frontale dei santi, poiché il profilo rappresenta un'assenza. La teoria della 'prospettiva rovesciata' che, diversamente dalla pittura europea, pone il punto di fuga nell'occhio di colui che guarda, permette allo spettatore di partecipare al miracolo che si sta compiendo.

L'icona testimonia del mondo dell'aldilà, non dimostra ma mostra, non costringe con argomenti, convince tuttavia con la propria *evidentia*: contemplando l'icona di Cristo il monaco Silvano scorge "il Signore vivente al posto dell'icona" (Zibawi 1993: 61). Gli sguardi si intrecciano: gli occhi dell'icona affondano il loro sguardo in quelli dello spettatore 'che si sente osservato'. Una segreta comunione unisce l'uomo dell'icona all'uomo di questo mondo. Davanti al cavalletto San Luca contempla simultaneamente l'icona che dipinge e lo spettatore-testimone. L'artista-iconografo infatti si pone come spettatore-pittore che partecipa alla luce dell'Artista, Dio.

BIBLIOGRAFIA

Avvakum

1960 Žitie protopopa Avvakuma im samym napisannoe. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1960.

Benjamin W.

1962 Il narratore. Considerazioni sull'opera di N. S. Leskov. — In: Angelus Novus. Saggi e frammenti, Torino, Einaudi, 1962.

1968 Parigi capitale del XIX secolo: i "passages" di Parigi. Torino, Einaudi.

Cavaion D.

1974 N. S. Leskov. Viaggio critico. Firenze 1974.

Ejchenbaum B.

1969 Crezmemyj pisatel'. — In: O proze, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1969.

1924 Illjuzija skaza. — In: Skvoz' literaturu, Leningrad, Akademija, 1924.

Gebel' V.

1945 N. S. Leskov. V tvorčeskoj laboratorii. Moskva 1945.

Gorjačkina M. S.

1963 Satira Leskova. Moskva 1963.

Gor'kij M.

1953 N. S. Leskov. — In: Sobranie sočinenij v 30-ti tt., Moskva 1953, t. 24.

Grossman L.

1945 N. S. Leskov. Moskva 1945.

Leskov N. S.

1869 Russkie obščestvennye zametki. — Birževye vedomosti, Moskva 1869, n. 242.

1958 Avtobiografičeskaja zametka. — In: Sobranie sočinenij v 11-ti tt., Moskva 1958, t. XI.

1958 Lettera a A. S. Suvorin, 22 aprile 1888. — In: Sobranie sočinenij v 11-ti tt., Moskva 1958, t. XI.

1958 Lettera a P. K. Šcebal'skij, 4 gennaio 1874. — In: Sobranie sočinenij v 11-ti tt., Moskva 1958, t. X.

1958 Lettera a M. G. Pejker, 21 giugno 1879. — In: Sobranie sočinenij v 11-ti tt., Moskva 1958, t. XI.

1958 Pečerskie antiki. — In: Sobranie sočinenij v 11-ti tt., Moskva 1958, t. VII.

1981 Skaz o tul'skom kosom Levše i o stal'noj bloche. — In: Sobranie sočinenij v 5-ti tt., Moskva 1981, t. 3.

1981 Ledi Makbet Mcenskogo ucзда. — In: Sobranie sočinenij v 5-ti tt., Moskva, Pravda, 1981, t. 2.

1981 Očarovannyj strannik. — In: Sobranie sočinenij v 5-ti tt., Moskva, Pravda, 1981, t. 3.

1981 Započatlennyj angel. — In: Sobranie sočinenij v 5-ti tt., Moskva, Pravda, 1981, t. 1.

Lichacëv D.

1989 Storia della letteratura russa antica dei secoli 11-17, Mosca 1989.

1980 La rivolta del "mondo delle tenebre". — In: La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo, a cura di S. D'Arco-Avalle, Torino, Einaudi, 1980.

Lotman Ju.

1973 Lo spazio artistico in Gogol'. — In: Lotman Ju.-Uspenskij B., Tipologia della cultura, Milano, Bompiani, 1973.

- McLean H.
1977 Nikolai Leskov. *The Man and His Art*. Cambridge-London, Harvard University Press, 1977.
- Michajlovskij N. K.
1897 Literatura i žizn'. — *Russkoe bogatstvo* 1897, n. 6.
- Nekljudov S. Ju.
1966 K voprosu o svjazi prostranstvenno vremennyh otnošenij s sjužetnoj strukturoj v ruskoj byline. — In: *Tezisy dokladov vo vtoroj letnej škole po vtoricnym modelirujuščim sistemam 16-26 avgusta 1966*, Tartu, 1966.
- Ossola C.
1989 *Figurato e rimosso*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Picchio R.
1993 *La letteratura russa antica*, Milano 1993.
- Ripellino A. M.
1953 *Del teatro popolare russo*. — *Ricerche slavistiche*, Roma 1953, v. II, pp. 60-90.
- Rovinskij D. A.
1881 *Russkie narodnye kartinki*, SPb. 1881, vol. I.
- Rusakov V. V.
1892 U avtora 'Soborjan'. — *Nov'*, Moskva 1892, n. 3.
- Setschkareff V.
1959 *N. S. Leskov, sein Leben und sein Werk*. Wiesbaden 1959.
- Šklovskij V. B.
1953 *Zametki o proze russkich klassikov*. Moskva 1953.
- Starigina N.
1989 *Legendarnye karaktery*, Moskva 1989.
- Zibawi M.
1993 *Icone. Senso e storia*, Milano, Jaca Book, 1993.
- Volynskij A.
1901 *Leskov: kritičeskij očerk*. Peterburg 1901.