

IL TEMA DI DON GIOVANNI
NEL TEATRO E NEI SONETTI DI NIKOLAJ GUMILEV

Paola Ferretti

Ogni volta che una vita umana cessa prematuramente di esistere ci si interroga sul rapporto tra quanto il suo ingegno aveva già messo a frutto e quanto sarebbe invece giunto a maturazione solo in futuro. Nel caso di Nikolaj Gumilev, fucilato nel 1921 all'età di 35 anni, tali speculazioni appaiono tutt'altro che oziose. Se si guarda alla sua maturazione come poeta, è difficile non concordare con quanti riconoscono nell'ultima raccolta, *Ognennyj stolp*, del 1921, la sua opera maggiore, quella in cui aveva raggiunto un punto di difficile equilibrio tra la forza rutilante della sua ispirazione e la forma vitalisticamente composta del suo verso.¹ Come narratore, Gumilev aveva da poco messo mano ad una *povest'*, rimasta incompiuta, in cui si scorgono numerosi elementi di interesse e novità, indizi di un talento insospettabile nel poeta affermato. I primi racconti, risalenti agli anni 1907-1911, sembravano poco più che un contraltare narrativo alle raccolte poetiche *Romantičeskie cvety* (1908) e *Žemčuga* (1910), ugualmente inclini al facile esotismo e all'erotismo stilizzato di quei versi. Cronologicamente distanziata rispetto a quelle prime prove, *Veselye brat'ja*, iniziata nel 1918, appare invece come il frutto di un ingegno narrativo più maturo, certo suscettibile di proficui sviluppi.²

¹ Sull'opera poetica di Gumilev cf. Ju. Ajchenval'd, *N. Gumilev*, in *Siluetty russkich pisatelej*, Berlin 1923; M. Maline, *N. Gumilev: poète et critique acméiste*, Bruxelles 1964; G. Struve, *Tvorčeskij put' Gumileva*, in N. Gumilev, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, a cura di G. Struve e B. Filippov, Washington 1962-68, t. II; *Nikolaj Gumilev. Issledovanija i materialy. Bibliografija*, a cura di M. D. El'zon, N. A. Groznova, SPb. 1994; M. Basker, *Rannij Gumilev: put' k akmeizmu*, SPb. 2000.

² Su Gumilev narratore cf. N. Gumilev, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, t. IV, pp. 585-595; Earl D. Sampson, *The prose fiction of Nikolaj Gumilev*, in S. D. Graham

Come drammaturgo, infine, Gumilev aveva appena prodotto la sua prima vera tragedia degna di tale nome, *Otravlennaja tunika* (1918), coronamento di una fase di ricerca puntellata di abbozzi di drammaturgia, per quanto non privi di interesse:³ *Akteon* e *Igra*, entrambe del 1913, avevano come sottotitolo “odnoaktnaja p’esa” e “dramatičeskaja scena”, *Gondla* (1917) era un più impegnativo “dramatičeskaja poema”, le cui caratteristiche indurranno Michail Kuzmin a dichiarare nel 1922 che “Gumilev non aveva mai amato né capito il teatro”;⁴ *Ditja Allacha*, pure del 1917, altro non era che una “liričeskaja skazka”. In forma frammentaria si presenta inoltre una serie di altri scritti teatrali mai portati a termine.

Del percorso di Gumilev come drammaturgo *Don Žuan v Egipte*,⁵ del 1912, rappresenta la fase iniziale. La *pièce* appare oggi interessante non solo ai fini di una conoscenza complessiva dell’opera di questo autore e del posto occupato dal teatro nella sua produzione, ma anche per seguire il trattamento a cui il poeta sottopone in quella sede uno dei temi a lui più cari, quello di Don Giovanni.

È stato detto che “l’immagine di Don Giovanni, dell’amante forte, ardito e appassionato, era indubbiamente vicina a Gumilev”.⁶ Di una consonanza tra mito letterario e biografia individuale del poeta sono stati in molti a parlare, fino ad instaurare uno dei *clichés* critici più ri-

(ed.), *Nikolaj Gumilev. 1886-1986*, Papers from the Gumilev Centenary Symposium held at Ross Priory, Berkeley 1987. Cf. anche la traduzione italiana di alcuni racconti pubblicati nel 1922 nel volume postumo *Ten’ ot pal’mj* (*L’ombra della palma*, Milano 1994, a cura di A. Ferrari) e *Il diario africano e altri scritti*, Siracusa 1996 (a cura di A. Carpitella).

³ Sull’opera teatrale di Gumilev cf. in particolare V. Sečkarëv, *Gumilev – dramaturg*, in N. Gumilev, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, t. III; S. Driver, *Nikolaj Gumilev’s Early Dramatic Works*, “Slavic and East European Journal” 1969, III; E. Rusinko, *An Acmeist in the Theatre: Gumilev’s tragedy*, “Russian Literature” 1992, 31; M. Basker, “*Akteon*” – ‘zabytyj’ manifest akmeizma, in *Rannij Gumilev: put’ k akmeizmu*, cit.

⁴ M. Kuzmin, *Proza*, Berkeley 2000, t. XIII, kn. 3, p. 98.

⁵ Inserita nell’antologia lirica *Čužoe nebo* (SPb. 1912), la *pièce* venne rappresentata con discreto successo prima a Mitau, nel gennaio del 1913, poi al Troickij Teatr Miniatur di Pietroburgo nel corso dello stesso anno e infine a Mosca, nel 1917, al teatro Maski (cf. N. Gumilev, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, t. III, p. 231, e N. Gumilev, *Dramatičeskije proizvedenija. Pervody. Stat’i*, L. 1990, pp. 374-376).

⁶ V. Sečkarëv, *Gumilev - dramaturg*, cit., p. IX.

correnti legati alla figura di questo autore.⁷ Certo le composizioni ispirate a Don Giovanni sono riflesso di un interesse autentico per un tema che andava a toccare nel profondo alcune corde proprie di Gumilev uomo e poeta.

Con il breve testo teatrale del 1912 Gumilev offre il suo secondo contributo alla storia letteraria di Don Giovanni, che aveva precedentemente posto al centro della sua ispirazione in un sonetto intitolato proprio *Don Žuan* e inserito nella raccolta *Žemčuga*, pubblicata nel 1910. Lì i versi in prima persona consentivano un'immediata identificazione del poeta col leggendario seduttore. Gumilev associa il tema di Don Giovanni alla forma sonetto secondo una modalità sperimentata anche da altri poeti russi in quello stesso arco di anni: il *Don Žuan* di Bal'mont è del 1898, quello di Brjusov del 1900, quello di Severjanin di poco successivo (1929).⁸ Questa combinazione si rivela assai produttiva nel caso di Gumilev: all'interno della *pièce* del 1912 è incastonato infatti un secondo sonetto dongiovannesco, stavolta attribuito allo stesso Burlador e proferito all'indirizzo di Leporello.

Don Žuan v Egipte e la tradizione dongiovannesca

La storia della fortuna russa del mito di Don Giovanni ha origine agli albori del Settecento e si protrae con immutata vitalità fino ai nostri giorni. I primi due testi originali su Don Giovanni comparsi in terra

⁷ La sovrapposizione a Gumilev del profilo dongiovannesco, forse auspicata dallo stesso poeta (cf. I. Odoevceva, *Na beregach Nevy*, M. 1998, che ne riferisce le parole: "Ved' ja sam Don Žuan do vstreči...", p. 250), venne operata da molti suoi contemporanei, tra cui la stessa Achmatova. Scrive in proposito N. Ocup: "Gumilev byl Don Žuanom iz zadora, iz želanija svoju robkiju, nežnuju, vpečatlitel'nuju naturu slomat" (in *Nikolaj Gumilev v vospominanijach sovremennikov*, M. 1990, p. 184). L'accostamento è correntemente ripreso anche in studi più recenti: cf. I. Delic, *Nikolaj Gumilev*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Torino 1989, in cui tra le prime righe dedicate alla presentazione della sua figura si legge: "fu egli stesso un dongiovanni e un esploratore", I, p. 583.

⁸ L'uso del sonetto per accostarsi al tema di Don Giovanni si era profilato come caratteristico anche per altri autori, in passato: vi avevano fatto ricorso, tra gli altri, Paul Verlaine (*À Don Juan*, in *Oeuvres posthumes, vers et prose*, Paris 1903), Enrico Panzacchi (*Don Giovanni*, in *Lyrica. Romanze e canzoni*, Bologna 1877), E. Lascano Tegui (*El amor de Don Juan*).

rusa, quelli ottocenteschi di Puškin e Aleksej Tolstoj, inaugurano due orientamenti diversi quanto a scelte formali, stilistiche e interpretative; all'interno dei due poli da essi delineati si muovono pressoché tutti gli autori russi che mettono mano a una nuova versione delle gesta del seduttore di Siviglia. Con la sua *pièce* Gumilev si trova dunque a far dialogare la propria variazione sul tema di Don Giovanni con una tradizione che non è più solo europea, ma ormai riconoscibilmente anche russa.⁹

Il fantasma di Mozart aleggia imperterrito sullo sfondo in *Don Žuan v Egipte*, così come rigorosamente mozartiane erano le epigrafi apposte alle proprie opere sia da Puškin che da Tolstoj. L'autore del capolavoro in musica è l'unico caposaldo della tradizione europea citato esplicitamente nel testo di Gumilev: "andavo sempre ad ascoltare Mozart", ricorda la giovane protagonista femminile, quasi a giustificare la propria sensibilità alle lusinghe dongiovannesche. Proprio dall'epilogo della variante mozartiana prende le mosse il *Don Giovanni in Egitto*, vanificando però con ciò stesso una delle componenti più salienti di quell'opera, ovvero il castigo divino inflitto all'impenitente peccatore. La miniatura teatrale del poeta russo presenta un eroe che, scampato all'inferno in cui era canonicamente sprofondato, vi lascia ad ardere in eterno proprio quel Commendatore che nella tradizione, da Mozart in poi, si era fatto strumento della giustizia celeste.

Il Don Giovanni gumileviano è di titanica, faustiana grandezza, sopravvive allo sfrecciare degli anni e all'impazzare dei demoni dell'Ade. Dopo il suo faccia a faccia con Satana,¹⁰ in un inferno sprofondato nelle viscere della terra e dantesco concepito a gironi, guadagna l'uscita con paziente astuzia e "rivede infine la luce" in un tempio egizio.

Col dirottamento sulla terra dell'affascinante Burlador Gumilev ne prolunga così la leggenda al di là dei limiti concessigli dalla tradizione. Il motivo del ritorno dagli Inferi non costituisce tuttavia di per

⁹ Nella succinta voce dedicata da Wladimir Troubetzkoy a Gumilev nel *Dictionnaire de Don Juan* (a cura di P. Brunel, Paris 1999) leggiamo: "La comédie (...) reprend le même personnage tout droit issu de Tirso de Molina, et aussi de Pouchkine et de Lenau".

¹⁰ Notiamo *en passant* che la prima apparizione russa di Satana come persona drammatica in un testo ispirato a Don Giovanni si deve ad Aleksej Tolstoj; nel suo poema Satana offre lo stesso profilo sinistro e languido, vrubeljano e sarcastico che trapela dai brevi passaggi a lui dedicati nel testo teatrale di Gumilev.

sé una novità assoluta, essendo prefigurato già nell'ultima scena del secentesco *Convitato di pietra* (già attribuito al Cicognini),¹¹ e nei canovacci della Commedia dell'Arte. Quello stesso motivo aveva goduto di ampio sviluppo per la prima volta in *Giovanni in London, or The Libertine Reclaimed*, "Operatic Extravaganza" composta da William Moncrieff nel 1817, in cui dopo un movimentato soggiorno nel regno dei morti l'incomodo ospite veniva rispedito sulla terra da Satana.¹²

Questa variante del mito era stata felicemente ripresa da George Bernard Shaw nel 1901 con *Man and Superman* e adottata in seguito anche da altri autori.¹³ Gli echi del testo di Shaw non mancano di farsi sentire nell'opera di Gumilev, come hanno rilevato vari commentatori,¹⁴ ma vi è una differenza sostanziale nel trattamento del protagonista: contrariamente a quanto accade nel testo russo, lì Don Giovanni figura in veste non di seduttore ma di oggetto della seduzione. Se nell'opera di Shaw il suo ritorno dagli Inferi è solo prefigurato, nella

¹¹ Cf. il testo di quel *Convitato di pietra* in G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari 1966.

¹² Poco prima di farlo traghettare indietro da Caronte, Satana ne motiva così l'espulsione: "Ah, Giovanni! I remember, when he first came amongst us, we were warned that he would soon make the place too hot to hold us. He has seduced my furies, enticed my queen from a loved husband's arms; but to be revenged on the world which sent him here, I'll send him back again – Nay, nay! No pleading – away!" (Cf. *The Theatre of Don Juan. A Collection of Plays and Views. 1630-1963*, a cura di O. Mandel, Lincoln 1963, p. 412).

¹³ Nella *pièce* in versi *La dernière nuit de Don Juan*, del 1921, Edmond Rostand concede a Don Giovanni una proroga alla calata agli Inferi e lo presenta a Venezia, dieci anni dopo la sua plateale dipartita, al solo scopo di fargli prendere coscienza del suo fallimento: la punizione più terribile sarà allora per Don Giovanni continuare a recitare in eterno la sua parte in un teatrino di burattini (cf. l'edizione italiana a cura di D. Archibugi e B. Bruno: *L'ultima notte di Don Giovanni*, Pordenone 1991). Nel film *L'occhio del diavolo* di Ingmar Bergman del 1959, Don Giovanni diventa l'emissario in terra di Satana, con l'obiettivo di farsi strumento della seduzione di una ragazza in procinto di sposarsi.

¹⁴ Cf. in particolare E. Bazzarelli in *Don Giovanni in Russia* ("Studi di letteratura francese" VI, 1980, p. 160) e, prima di lui, V. Sečkarev (*Gumilev - dramaturg*, cit., pp. V-VI). Lo studio di Bazzarelli, l'unico in ambito italiano a prendere in considerazione il testo teatrale di Gumilev e a tradurne brevi passaggi, presenta riflessioni interessanti: in particolare l'interpretazione complessiva della *pièce* come contrapposizione del "tema del fuoco eternamente libero, il tema del Don Giovanni aereo, al tema della 'sazietà animalesca', della 'limitazione' (...): il tema di Leporello" (p. 163).

cornice del *Sogno di Tanner*, qui l'intera, breve azione è imperniata sul suo rientro sulla terra, con immutata fisionomia ed appetiti. Don Giovanni recupera all'istante la propria vitalità di seduttore, sembra anzi rinvigorito dalla permanenza all'inferno: tutt'altro che decrepito e ansioso di riassaporare al più presto le gioie terrene, strappa senza fatica la fidanzata all'egittologo, in cui il Leporello di un tempo si è reincarnato. La sfida che lo vede contrapposto al suo antico servo è tanto più facile rispetto a quella antica col Commendatore: la sua superiorità è schiacciante. Dilatando originalmente un motivo presente già nella *Commedia dell'Arte*, quello della rivalità tra Don Giovanni e il servo, il poeta russo lo fa assurgere a perno drammatico della breve azione teatrale.

L'unica fanciulla cui è ridotto il gruppo femminile tradizionale¹⁵ è l'ingenua, entusiasta Miss Pocker, promessa a Leporello, il cui profilo ricorda più Zerlina che non Donna Anna,¹⁶ e che soggiace senza eccessive resistenze all'intatto potere di seduzione collaudato all'istante dal Don Giovanni redivivo. L'Americana è conquistata dall'avvenenza dell'uomo, dalle ardenti parole del poeta, ma anche dal peso della leggenda, di cui è ben consapevole: già nella natia Chicago si era invaghita di Don Giovanni, e la topografia di Madrid le era diventata insolitamente familiare. Questa creatura femminile, che non rappresenta una delle esponenti più emancipate del Nuovo Mondo, si lascia facilmente incantare dall'inossidabile eloquio del seduttore, cui pochi motti bastano a evocare interi scenari di sublimi voluttà, tanto forte è il peso della tradizione dongiovannesca. Al motivo già noto della rivalità di Don Giovanni con Leporello Gumilev congiunge in

¹⁵ La brevità dell'azione teatrale gumileviana non consente di dare spazio a un elemento, quello costituito dal gruppo femminile intorno ad Anna, che era di fatto assunto al ruolo di invariante del mito, trattandosi della "serie di vittime che lo consacra, dato che non vi sarebbe incostanza dongiovannesca senza pluralità femminile rappresentata sulla scena" (J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, Parma 1980, p. 33).

¹⁶ Come fa notare Aleksej Parin (in *Don Žuan na russkich dorogach*, la breve introduzione preposta al volume da lui curato *Don Žuan russkij. Antologija*, M. 2000, in cui il testo di Gumilev è stato ripresentato), questa figura femminile si sorprende a riecheggiare, col suo "Non voglio!... No, voglio!" il ritornello della Zerlina mozartiana "Vorrei e non vorrei" (p. 12). Aggiungo che per vincerne le resistenze anche il seduttore si rivolge a lei, nel testo gumileviano, con parole ("Andiamo, andiam") che rievocano quelle con cui Don Giovanni invitava Zerlina a non por tempo in mezzo e a consumare l'incontro: "Andiamo, andiam mio bene".

maniera insolita quello della “seduzione della sposa” o promessa tale, anch’esso serpeggiante in una molteplicità di testi ispirati alle sue vicende, a cominciare da quello di Tirso de Molina.

Il registro predominante nella *pièce* è quello comico, ma non è a spese di Don Giovanni, semmai capace di una compiaciuta autoironia, che il lettore, e spettatore, si fa beffe. Il peso della parodia ricade pressoché interamente su Leporello, un personaggio per il quale vengono proposte significative deviazioni, rispetto alla norma dongiovannesca. La raffigurazione del servitore come animato da ambizioni ridicolmente velleitarie non è certo inedita nella tradizione, ma Gumilev va oltre. In *Don Žuan v Egipte* apprendiamo che il lacchè di un tempo, grazie ad un percorso (vero o millantato) di ascetico rigore, ha raggiunto il grado di preside di facoltà all’università di Salamanca; ma proprio quando deve sciorinare la sua competenza professionale, Leporello egittologo colleziona diversi sfondoni. Inventa uno Psammetico IV e uno Psammetico V, laddove la dinastia dei faraoni si era fermata storicamente al solo Psammetico III, menziona un Seti III mai esistito, sfoggia una cialtronesca e infondata sicumera come conoscitore dell’arte antica. Proprio perché si lascia trascinare dall’ansia di far sfoggio della sua discutibile erudizione, Leporello non riesce a impedire che la coppia si allontani, e che la sua promessa sposa ceda immantinente alle lusinghe di Don Giovanni.

L’ammirazione del servo per il padrone non viene tuttavia mai meno, nella *pièce*, anche se nascosta tra le pieghe del disprezzo del “professore di Salamanca” per le gesta frivole del “Don Giovanni da strapazzo”, e Leporello continua a ricercare l’amicizia del suo scostante padrone. Soltanto quando apparirà chiaro che l’ennesima, inaudita seduzione di costui si è compiuta, Leporello rivestirà quasi meccanicamente i propri antichi panni; memore di innumerevoli duelli, porgerà un’immaginaria spada al padre della fanciulla e chiuderà la rappresentazione col desiderio di barattare il suo attuale status di preside con quello antico, e più genuino, di servitore di Don Giovanni.

L’Americano, padre di Miss Pocker, è poco più che una maschera grottesca di capitalista occidentale, è un miliardario di Chicago arricchitosi col commercio di suini; fiducioso nella cultura del futuro genero, per lui il grande seduttore è solo “Mister Don Giovanni”. Costui rammenta solo in chiave caricaturale il ruolo che fu del Commendatore, in quanto menziona sì il Giudizio Universale, ma unicamente per chiedersi trepidamente “come la metterò con la mia Polly”, la moglie defunta, e la spada cui Leporello allude non gli si addice affatto.

Se i tre personaggi di contorno rappresentano delle duplicazioni deformate degli antichi protagonisti del racconto di Don Giovanni, se lo scenario delle sue gesta si è di molto discostato dai luoghi geografici che propriamente gli avevano dato i natali¹⁷ e l'azione si è trasferita agli anni in cui Gumilev scriveva, anche questo seduttore mantiene però inalterati i tratti che lo hanno perennemente contraddistinto: è ardito, affascinante, ha in spregio le convenzioni e i valori tradizionali, coltiva un gusto insopprimibile per la beffa, oltre a soggiacere a una quasi scontata passione per i piaceri della carne.

Il nucleo della leggenda legato a Don Giovanni rimane insomma intatto in questo testo, tutti i suoi momenti canonici sono puntualmente rispettati, per quanto abbiano avuto luogo diverso tempo prima che il sipario si alzi: vengono icasticamente richiamati nel monologo iniziale del Burlador riemerso dall'Ade. Contratti in quelle nove, dense quartine di apertura, costituiscono l'antefatto di un nuovo, inedito percorso del protagonista: dall'inferno alla seduzione. A ritroso rispetto alla leggenda e in avanti verso l'eternità del mito.

Un discorso a sé merita il debito di *Don Žuan v Egipte* nei confronti di *Kamennyj gost*. L'invenzione di Gumilev si origina senz'altro nell'alveo di quell'opera immortale:¹⁸ già la scelta originaria di

¹⁷ Nello stesso 1912 in cui compariva *Don Žuan v Egipte* un altro Don Giovanni russo si ritrovava felicemente a Napoli, il protagonista della *pièce* di Aleksandr Amfiteatrov *Don Žuan v Neapole* (SPb. 1912), ricongiungendosi così alle origini del mito: si pensi allo pseudo-Cicognini, il *Convitato di pietra* secentesco, la cui scena si finge prima a Napoli, poi in Castiglia (cf. G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, cit., p. 253).

¹⁸ Robert Karpiak ravvisa senz'altro nella *pièce* di Gumilev e in quella di Korvin-Piotrovskij, dal titolo *Smert' Don Žuana*, delle continuazioni ideali del *Convitato di pietra* (in "The Sequels to Pushkin's Kamennyi Gost": Russian Don Juan Versions by Nikolai Gumilev and Vladimir Korvin-Piotrovskii", in *Studies in Honour of Louis Shein*, a cura di S. D. Cieran, W. Smyrnov, G. Thomas, McMaster University 1983). Lo studioso rinviene una forte continuità tra i due testi soprattutto per quanto attiene alla concezione 'classica' di Don Giovanni, e nota alcune affinità nello sviluppo dell'azione, la più pertinente delle quali appare la seguente: "Don Juan and Donna Anna are found together at the moment of the Statue's arrival. It is Pushkin who first conceived the originality of substituting the traditional supper invitation with the hero's summoning of Don Alvar to stand guard at Donna Anna's chamber's door. Even the detail 'Kak ja smeialsia s Donnoi Annoi' evokes the interlude of frivolity which Pushkin interposes between Don Juan's confession of love before Donna Anna and the entry of the Stone Guest" (p. 82).

epitomizzare le imprese di Don Giovanni in una micro-commedia in versi ricalca la felice struttura della piccola tragedia puškiniana.¹⁹ Pur optando per un registro drammatico diverso, rispetto al suo celebre predecessore, Gumilev imprime alla materia dongiovannesca una chiave parodistica che resta circoscritta ai soli comprimari, non investendo in alcun modo il protagonista.

Dalla scelta strutturale puškiniana discendono svariate caratteristiche di questo testo novecentesco. Inanzitutto la rapidità con cui si consuma il breve intrigo e il fatto stesso di presentare un eroe nel vivo dell'azione drammatica, per quanto stringata, piuttosto che rincorrere le ponderose delucidazioni filosofiche del Don Giovanni tolstojano. Dopo il corposo monologo iniziale, necessario per richiamare il canone della leggenda, l'eroe di Gumilev si concede solo brevi digressioni liriche, sempre finalizzate alla seduzione della candida Miss Pocker. L'idea stessa di presentare il suo seduttore con le movenze di un ispirato poeta ricalca le orme puškiniane. Dopo Puškin, questo connotato, magistralmente evidenziato da Anna Achmatova in veste di studiosa del poeta,²⁰ sembra acquisire la valenza di tratto originario russo, quasi un archetipo locale.²¹

Alcune significative rimembranze puškiniane affiorano anche su un piano più concretamente stilistico e lessicale. Nel suo fulmineo approccio con l'Americana il protagonista esordisce con un ispirato, insistito "Señora!",²² memore di quell'esitante "Señora" con cui il Don Guan di Puškin prefigurava di rompere il ghiaccio nell'incontro con Donna Anna (*S čego načnu? Osmeljus'... ili net: Sen'ora*, III, 9). Ma questa partner di Don Giovanni non è certo all'altezza di quella della piccola tragedia, e per lusingare la straniera l'eroe gumileviano fa ricorso alla stessa immagine di cui si era servito il seduttore pu-

¹⁹ La materia dongiovannesca si dispone in Russia con sorprendente frequenza entro lo schema strutturale ideato da Puškin, concentrandosi in particolare nel primo quarto del Novecento. Questa circostanza è illustrata con efficace concisione in Ju. Babičeva, *Variacii na temy Puškina (Iz istorii poetičeskogo teatra Serebrjanogo veka)*, in *Russkaja stichotvornaja drama XVIII - načala XX vekov*, Samara 1996.

²⁰ A. Achmatova, *Kamennyj gost' Puškina*, in *O Puškine*, Leningrad 1977.

²¹ "Zanjatnaja postljudija N. A. Gumileva 'Don Žuan v Egipte' (1912) nastaiavaet na russkom archetipe Don Žuana, Poeta i Putnika" (Parin, *Don Žuan na russkich dorogach*, cit., p. 12).

²² Qui e in seguito le citazioni indicate direttamente nel testo si riferiscono all'edizione: N. Gumilev, *Dramatičeskie proizvedenija. Perevody. Stat'i*, cit.

škiniano per connotare negativamente le donne con cui aveva cercato invano di consolarsi nell'esilio: lì erano "pupattole di cera" (*vse kukly voskovye*, I, 37), qui Don Giovanni sostiene di aver baciato in sogno le spalle di lei, "nežny, kak voskovye sveči" (p. 46). Come ultima risorsa retorica, destinata a dissolvere definitivamente le blande resistenze dell'Americana, l'eroe di Gumilev ripropone il disegno estremo di voler morire (*Tebja ja ščast'ju nauču / I nad tvoej umru mogiloj*, p. 50) che già era stato del suo predecessore puškiniano (*o pust' umru seščas u vašich nog*, III, 61), raccordandolo ad un'altra eco di quel testo, l'allusione al raggiungimento della sublime felicità amorosa (in Puškin: *i ponjal, čto značit slovo ščast'ie*, III, 89).

Se i riverberi del *Convitato di pietra* non mancano, nel *Don Giovanni in Egitto* (ma sarebbe più opportuno dire che il testo puškiniano trapassa, in frammenti, in tutto il corpus dongiovannesco del Novecento russo), più scarni e inessenziali si rivelano invece i rimandi a Tolstoj: ai suoi aneliti metafisici il protagonista di Gumilev rimane sostanzialmente estraneo,²³ anche se alla critica non è passato inosservato un suo tratto faustiano, introdotto stabilmente nella tradizione russa proprio da Tolstoj.²⁴

Gli spiriti dell'inferno gumileviani (*duchi ada*) che si dileguano al passaggio dell'eroe che sprofonda non possono non rammentare altri spiriti, quelli celesti (*nebesnye duchi*) che nel Prologo del *Don Giovanni* di Tolstoj concordavano con Satana una strategia sul capo del quindicenne protagonista di quel 'poema drammatico'.

A ben vedere, anche lo spunto per la bizzarra collocazione spaziale delle rinnovate imprese seduttorie del protagonista della *pièce* di Gumilev (al di là delle suggestioni autobiografiche derivanti dai viaggi africani intrapresi in quegli stessi anni) era curiosamente presente già nel *Don Giovanni* di Tolstoj: proprio in uno scenario egizio lo inquadrava, seppure di sfuggita, una innamorata Donna Anna.²⁵

²³ Del poema di Tolstoj Gumilev dà, *en passant*, un'interpretazione piuttosto polemica: "popytka gr. Tolstogo rehabilitirovat' Don Žuana" e "v neudačnych mestach Don Žuan napominaet srednego russkogo intelligenta pjatidesjatyh godov" (p. 354).

²⁴ Ripercorrendo la storia del mito, V. Sečkarëv (*Gumilev - dramaturg*, p. V) scrive: "Večnaja neudovletvorennost' Don Žuana privela daže k sblizeniju ego s Faustom, dovol'no jasnym v russkoj literature v dramatičeskoj poeme gr. A. K. Tolstogo".

²⁵ "Chi così tanto sopra agli altri sale / e agogna a penetrar la terra in grembo, / chi in essa, come dentro a un tempio egizio / discerne i geroglifici e gli enigmi / e sempre vuole darsene ragione" (A. Tolstoj, *Don Giovanni*, I, 3).

Ancora a Tolstoj è possibile ricondurre l'idea dell'insolito profilo di educatore pensato per questo Leporello del primo Novecento: nel *Don Giovanni* del 1859 il servo auspicava un futuro da padre di famiglia per il suo padrone, e si candidava al ruolo di precettore dei suoi figli.²⁶

Don Žuan, il sonetto del 1910

Il tirocinio di Gumilev nell'ambito del sonetto era già a buon punto nel 1909, quando il giovane poeta si era fatto promotore, insieme ad altri letterati russi, delle iniziative della "Accademia poetica", dove si era giovato dell'illuminante magistero di Vjačeslav Ivanov.²⁷

Successivamente questa forma poetica verrà spesso posta da Gumilev al centro delle proprie riflessioni teoriche. È significativo, ad esempio, che un'importante sezione dedicata al sonetto fosse prevista nel mai realizzato volume *Teorija integral'noj poetiki*.²⁸ In *Pis'ma o russkoj poezii* il poeta chiarisce in maniera cristallina le sue predilezioni:

L'amore per i sonetti divampa di solito in un'epoca di rinascita della poesia, o, al contrario, in un'epoca di sua decadenza. Nel primo caso nella compatta forma del sonetto vengono rinvenute nuove possibilità: ora varia il metro, ora si modifica l'alternanza delle rime; nel secondo viene ricercata una formula di sonetto più complessa e inflessibile, e al tempo stesso più tipica, ed essa acquisisce il carattere di canone. I sonetti di Shakespeare e quelli di Heredia – ecco i due poli nella storia del sonetto, ed entrambi impeccabili.²⁹

Don Žuan rappresenta uno dei primi cimenti del poeta nell'ambito di questa forma poetica e uno dei suoi frutti più alti. Negli anni la

²⁶ "Ora per tutti quei servigi chiedo / che quando nasceranno dei figlioli / la loro educazione mi affidiate, / e mi assegniate pure un onorario / consono ad un educatore. Señor, / non per vantarmi, non son certo un dotto" (*Ibidem*, I, 4).

²⁷ Elementi preziosi per una storia delle frequentazioni sonettistiche di Gumilev si possono trovare, inseriti in un quadro più ampio, in A. Šiškin, *Vjač. Ivanov i sonet serebrjanogo veka*, "Europa Orientalis", 1999, XVIII, 2.

²⁸ In N. Gumilev, *Pis'ma o russkoj poezii*, M. 1990.

²⁹ *Ibidem*, p. 102. Le osservazioni si trovano all'interno di una recensione al volume *Sonety* di A. Rotštejn, pubblicato nel 1910.

produzione sonettistica di Gumilev ammonterà al rispettabilissimo numero di 22 composizioni, comprendenti 19 sonetti originali e 3 traduzioni.³⁰

Riproduco il testo del sonetto *Don Žuan* nell'originale e in traduzione italiana:³¹

Моя мечта надменна и проста:
Схватить весло, поставить ногу в стремя
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста.

А в старости принять завет Христа,
Потупить взор, посыпать пеплом темя
И взять на грудь спасающее бремя
Тяжелого железного креста!

И лишь когда средь оргии победной
Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный,
Испуганный в тиши своих путей,

Я вспоминаю, что, ненужный атом,
Я не имел от женщины детей
И никогда не звал мужчину братом.³²

³⁰ Dallo spoglio della *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, M. 1998-1999, risultano all'attivo di Gumilev i seguenti sonetti: *Kak konkvistador v pancire železnom* (1905), *Nas bylo pjat'...my byli kapitany* (1908), *Tebe brodit' po solnečnym lugam* (1909), *Kogda Vy budete bol'šoju* (1909), *Neždanno pal na naši rošči inej* (1909), *Popugaj* (1909), *Potomki Kaina* (1909), *Sudnyj den'* (1909), *Don Žuan* (1910), *Nikogda ne sdelažu ja tak* (1912), *Brjusov i Sologub* (1912-13), *Ponjat' ves' mir kakoj-to strannyj složnyj* (1913), *Islam* (1913), *Sonet* (1912), *Trazimenskoe ozero* (1913), *Villa Borgeze* (1913), *Kak vstupila v spal'nju Dezdemona* (1913), *Roza* (1917), *V Bretanii* (1917), *Moim poemam kto by poverit' mog* (Iz Šekspira), *Nemeja* (Iz Eredia), *Smert' ljubovnikov* (Iz Bodlera).

³¹ Una traduzione parziale del sonetto è comparsa in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di M. Colucci e R. Picchio, Torino 1997, II, p. 126. Altri frammenti dell'opera poetica di Gumilev sono disponibili in italiano: 7 poesie sono state tradotte da R. Poggioli in *Il fiore del verso russo*, Torino 1949; altri versi sono comparsi in A.M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Parma 1954; S. Vitale ha curato la traduzione di 6 poesie da "Il pilastro di fuoco" in *Almanacco dello specchio*, Milano 1980.

³² *Don Žuan*, in N. Gumilev, *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, M. 1998, t. I.

Il sogno mio è semplice e superbo:
prenderÂ il remo, il piede in staffa,
e abbindolare l'indugiante tempo,
baciando eternamente nuove labbra.

E accogliere in vecchiaia il Testamento,
lo sguardo chino e, cenere sul capo,
prendere in petto il peso redentore
dell'opprimente ferreo crocifisso!

E solo allor che, nell'orgia trionfante
qual pallido lunatico sussulto,
sgomento nella quiete del mio andare,

io mi sovvegno allor che, atomo inane,
da donna mai non ebbi ad aver figli
e mai chiamai fratello uomo alcuno.

Lo schema metrico-ritmico con cui il sonetto si presenta è aBBa aBBa CCd EdE. La composizione gumileviana non presenta rime verbali, né ripetizioni di parole, in linea con le prescrizioni sonettistiche più rigorose. Anche l'esposizione del significato è ripartita entro lo schema classico canonicamente previsto per questa forma poetica.

La quartina di apertura è costituita dalla illustrazione del sogno; protagonista del primo verso, qualificato quasi ossimoricamente come "*nadmenna i prosta*": questo Don Giovanni coltiva la chimera di perpetuare in eterno la propria leggenda grazie alla reiterazione di due attività fondamentali, il viaggio e la seduzione, entrambe richiamate metonimicamente col rimando a dettagli anatomici o oggettuali assai tangibili. Lo spostamento nello spazio è evocato da due gesti efficaci e icastici: afferrare il remo e infilare il piede nella staffa. Anche la ripresa dell'idea del 'catalogo di Don Giovanni', dell'impresa galante replicata in infinite varianti, viene affidata a un'immagine concretissima, quella dell'anelito a baciare labbra sempre nuove.

Il sogno di questo Don Giovanni è dunque anche un sogno di immortalità: il moto perpetuo del seduttore itinerante, che per terra e per mare rincorre le proprie prede, concede un'estrema impostura da Burlador, quella a spese del tempo. Ma solo per poco. La quartina successiva prefigura il sopraggiungere della stagione matura, e con essa del pentimento: al Don Giovanni tutto preso da mondane seduzioni si avvicenda quello intento alla contrizione, un'immagine in cui

si condensa tutto un *iter* storico della leggenda savigliana, quello del 'Don Giovanni pentito'. Il proposito di ravvedersi in vecchiaia, procurandosi così il salvacondotto per la redenzione, è inglobato nel mito, previsto, calcolato, e costituisce un esito del sogno configurato nella prima quartina; la fede viene evocata come un fardello che ci si accolla alla sola condizione che risulti salvifico. E c'è qualcosa di esaltante in quest'uso calcolato del pentimento, per Don Giovanni, che non sa trattenere un'esclamazione di trionfo in chiusura di strofa.

Se la prima quartina era concepita nel segno del dinamismo, qui il moto viene interiorizzato, raffrenato. I due emistichi in cui si epitomizza il pentimento (*potupit' vzor, posypat' peplom temja*) riecheggiano anche sintatticamente quelli della prima quartina (*schvatit' veslo, postavit' nogu v stremja*), che, posti nella stessa posizione di secondo verso, fungevano da preludio delle avventure dongiovanne-sche; abbiamo qui ugualmente due gesti, incentrati su dettagli corporei, ma il dinamismo di queste azioni è umilmente contratto, ridotto al minimo, laddove nella prima quartina prefigurava l'avvio verso l'infinito terreno di caccia che si offriva al Don Giovanni della giovinezza.

Come nella prima fase del sogno, anche in questa nuova visione i singoli elementi anatomici sono incaricati di accogliere altrettanto pregnanti feticci del pentimento in chiave cristiana: il capo si cosparge di cenere, il petto si carica della croce di ferro. Associati all'immagine dello sguardo chino, questi segni esteriori della fede concorrono a creare la nuova effigie, novecentescamente scaltrita, di Don Giovanni pentito, non meno convenzionale di quella di seduttore itinerante che campeggiava nella prima quartina. Ma neppure questa nuova maschera è duratura. Sono le due terzine a offrire finalmente un ritratto veritiero e spietato della condizione attuale del Don Giovanni gumileviano. Il risveglio dal sogno sarà altrettanto drammatico di quello esperito dal lunatico, coglierà il protagonista del sonetto nella solitudine assoluta dei propri passi, e Don Giovanni sperimenterà il sentimento, inedito per lui, della paura.³³

³³ Rifacendosi alla tassonomia dongiovannesca messa a punto da O. Mandel (*The Theatre of Don Juan. A Collection of Plays and Views. 1630-1963*, cit.), Karpiak ravvisa nella prima quartina del sonetto i tratti dell'eroe classico, del "Don Juan of the Blood", nella seconda la sua incarnazione romantica, il "Don Juan of the Soul", e nel sestetto la fase moderna, il ritratto del "Don Juan of the Intellect" (*The Sequels to Pushkin's Kamennyi Gost': Russian Don Juan Versions by Nikolai Gumilev and Vladimir Korvin-Piotrovskii*, cit., pp. 80-81).

Se l'avvio della composizione era tutto proteso verso il futuro nebuloso del sogno, e i tempi verbali usati in sequenza per attestare l'attivismo di Don Giovanni, nella seduzione come nel pentimento, erano infiniti e gerundi del tutto impersonali (*schvatit'*, *postavit'*, *obmanut'*, *lobzaja*, *prinjat'*, *potupit'*, *posypat'*, *vzjat'*), il ritorno in sé è realizzato tutto in un drastico presente, rafforzato dall'inserimento dell'avverbio *vdrug* e preparato, per contrasto, dal trionfo dell'orgia del verso precedente.

Nella prima terzina l'io lirico si riaffaccia in apertura del secondo verso, e viene ripreso anaforicamente nel primo e nel secondo verso della terzina successiva; le due forme verbali in prima persona, *opomnjus'* e *vspominaju*, restituiscono i moti autentici dell'animo del seduttore destatosi a una nuova consapevolezza. I due versi finali, retti per l'appunto da quel tempo presente di grande efficacia, *ja vspominaju* (ancora un'azione ma mentale, in cui l'eroe si ferma e riflette, si ripiega mnemonicamente su se stesso), riservano una amara constatazione rispetto al sogno esaltante da cui l'eroe era partito: Don Giovanni registra la propria totale solitudine, disegnata, per assenza, dall'inesistenza dei segni più tangibili del passaggio di un essere umano sulla terra, i figli e gli amici. E l'inutilità del suo essere particella di materia che non si connette al resto del mondo (*nenužnyj atom*). L'avverbio *nikogda*, che sancisce il carattere permanente di questo stato di solitudine, si raccorda antinomicamente all'avverbio *vsegda* con cui si era aperto l'ultimo verso della prima quartina.

Nel sonetto del 1910 Gumilev offre dunque il ritratto, dai connotati vagamente autoreferenziali, di un Don Giovanni che continua imperterrito a coltivare sogni di vitalistici trasporti sensuali dei quali è in grado di programmare l'esito, cioè il pentimento, ma che si sorprende poi ad avvertire su di sé tutto il peso delle inquietudini degli inizi del XX secolo. Gumilev è tra i primi, in terra russa, a segnalare questo 'disagio dongiovannesco', che riaffiorerà in tanti testi successivi dedicati allo stesso tema. Proprio nella scoperta della solitudine estrema, disillusa e sterile di questo personaggio risiede la prospettiva originale con cui Gumilev affronta per la prima volta il tema di Don Giovanni. Prospettiva che non è destinata tuttavia ad essere quella definitiva.

Il sonetto inserito in *Don Žuan v Egipte*

A distanza di due anni, il poeta ritorna sullo stesso tema con la *pièce* in versi. A ben vedere, si tratta di due anni d'oro per la fortuna di questo personaggio in Russia: oltre ai due testi di Gumilev vedono la luce i versi di Blok *Šagi Komandora* (1912), compare *Don Žuan v Neapole* di Amfiteatrov (1912), viene messo in scena con successo il *Dom Juan* di Molière per la regia di Mejerchol'd (1910).³⁴

Nel caso di Gumilev il testo teatrale consente un significativo spostamento, rispetto alla figura titubante con cui si chiudeva il sonetto del 1910: viene ripristinata una immagine “tradizionale” di Don Giovanni, restituito nel suo alone di fascino impermeabile ai secoli. Il ritorno ai tratti più autentici del mito consente di raccordarsi solo al Don Giovanni della prima quartina di quel sonetto. La *pièce* infatti riprende e sviluppa gli elementi ivi utilizzati per connotare la fisionomia dell'avventuriero e libertino, a partire dal motivo, piuttosto originale, del cavallo come appendice delle sue imprese amorose (*Moj kon' – udača iz udač, / On belosnežnyj, veličavyj. / Kogda puskaetsja on vskač', / To gul kopyt zovetsja slavoj*) fino a quello del bacio come preludio a nuove avventure (*Ja tak davno ne celoval / Rumjanca ni odnoj krasotki*). Se nel sonetto Don Giovanni sognava di “afferrare il remo”, qui fin dall'inizio avvista una barca e verso la fine della *pièce* sussurra alla fanciulla di turno: “*kak budet sladko korablju / nas unosit' v inye strany*”.

Pur catapultando il suo Don Giovanni nell'Egitto a lui contemporaneo, Gumilev non lo priva di nessuno dei connotati saldamente associati al suo nome, convoglia invece sul suo ex servo la parodia e la beffa. Anzi il ripristino di un profilo più classico per Don Giovanni sembra autorizzato e legittimato proprio dalla presenza di un antagonista quale il Leporello egittologo.

Don Giovanni non risparmia al suo servile doppio epiteti assai poco riguardosi (*tanghero, villanzone*), lo scaccia, accenna a picchiarlo, ironizza sull'opportunità di tanto penare per giungere al suo nuovo status (*valeva ben la pena faticare*), insidia (con prevedibile successo) la sua donna, e poi ne fissa spietatamente il profilo in un breve mo-

³⁴ Cf. le pagine dedicate da A. M. Ripellino a quella rappresentazione in *Il trucco e l'anima. Maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino 1965, pp. 150-156.

nologo di 14 versi. Se prima di quel passaggio l'eloquio dongiovanesco nei riguardi dell'antico servitore non fuoriusciva dai toni di amichevole scherno tipici di gran parte della tradizione, quegli stessi toni che dalla commedia dell'arte italiana erano agevolmente trapassati in Mozart, qui si colgono gli accenti di un astio inusitato.

La tirata contro Leporello, il passaggio forse più efficace dell'intera *pièce*, si origina nel testo come replica a quanto annunciato da Miss Pocker: come nei migliori matrimoni borghesi, l'Americana intende contribuire all'unione con la dote, Leporello col nome e la propria fama di studioso, così che la coppia non sfiguri nei salotti di Chicago. È a questa prospettiva che Don Giovanni sente di dover rispondere con una demolizione di quella rispettabile immagine di "candidato fidanzato" che Leporello si è aridamente procacciata. Fino ad allora Don Giovanni era stato beffardo, ora diventa oltraggioso. Dopo le sue sferzanti battute, Leporello avrà un bell'insistere sul "sistemare" Don Giovanni, non potrà che constatare la propria dabbenaggine nell'essersi fatto soffiare la fidanzata e rimpiangere i tempi in cui rivestiva il ruolo, a lui tanto più adatto, di umile servo del grande seduttore.

Il livore si spiega solo una volta appreso che si tratta in realtà di un attacco condotto su un piano personale: sotto le vesti improbabili del Leporello egittologo i contemporanei ravvisano facilmente la fisionomia di Vladimir Šilejko (1891-1930),³⁵ assirologo e poeta, e soprattutto futuro secondo marito della Achmatova.

Prototipo della fatua Miss Pocker sarebbe proprio la giovane poetessa, che Gumilev aveva sposato nel 1910.³⁶ Il rimando alla ambientazione coeva contenuto nella didascalia di apertura consente ai lettori di decifrare agevolmente anche le allusioni successive contenute nella *pièce*.

³⁵ Sulla sua figura cf. Ju. Galperin, *O poetičeskom nasledii V. K. Šilejko*, "Materialy XXVII naučnoj studenčeskoj konferencii. Literaturovedenie, lingvistika", Tartu 1972. L'ironia di Gumilev ai danni del suo rivale non compromette peraltro la futura collaborazione letteraria tra i due: nel 1919 Šilejko scriverà la prefazione all'epica babilonese *Gilgamesh*, tradotta da Gumilev con l'assistenza dello stesso studioso.

³⁶ Il matrimonio si incrina presto e nel 1913 i due sono già separati, anche se il divorzio sopraggiungerà formalmente solo nel 1918. La raffigurazione di Šilejko nell'egittologo e della Achmatova nella giovane americana, già chiara ai contemporanei e ad alcuni commentatori (cf. ad es. Driver, *Nikolaj Gumilev's Early Dramatic Works*, cit., p. 341) viene confermata da una precisa testimonianza di Lev Gumilev in questo senso (cit. in N. Gumilev, *Dramatičeskie proizvedenija. Perevody. Stat'i*, p. 374).

Tutto il rancore di Don Giovanni si concentra in quei quattordici versi che della breve azione teatrale costituiscono una sorta di culmine drammatico e poetico. Inseriti senza particolari accorgimenti all'interno del testo, nonostante la trascrizione gumileviana "unita", che non presenta spazi tra quartine e sestetto, essi si lasciano facilmente ricondurre alla forma sonetto.³⁷

Riproduco qui i versi russi ordinati in una sequenza strofica conforme alla loro interpretazione come sonetto, con la traduzione italiana:

Но он лакей, всегда лакей, В сукне ливрейного кафтана И в гордой мантии своей, В пурпурной мантии декана.	Ma è un lacchè, ognor lacchè rimane, nel panno del caftano di livrea così come in un manto dignitoso, nel manto porporino da decano.
Страшась чего-нибудь не знать, Грызясь за почести с другими, Как пес он должен защищать Годами созданное имя.	Con il terrore d'ignorar qualcosa, con gli altri contendendosi gli onori, lui deve come un cane custodire il nome che si è fatto in anni e anni.
К природе глух и к жизни слеп, Моль библиотек позабытых, Он заключить вас в темный склеп Крикливых слов и чувств изжитых. Нет, есть огонь у вас в крови, Вы переимините причуду...	Sordo a natura e cieco ad ogni vita, tarlo di biblioteche trascurate, la serrerà dentro una cripta buia di stridule parole e moti triti. No, vi è pur sempre un fuoco nel suo sangue, e cangerà codesta bizzarria...

Certamente questo sonetto non si presenta nella forma più rigorosa. La disposizione delle rime nelle quartine (aBaB, cDcD, eFeF) segue lo schema prescelto per il resto della composizione, dal cui tes-

³⁷ L'inserimento di composizioni sonettistiche all'interno di opere drammatiche costituisce una consuetudine attestata in diverse tradizioni letterarie. Non estranea allo stesso Shakespeare (cf. al riguardo lo specifico studio di K. H. Wendel, *Sonettstrukturen in Shakespeares Dramen*, diss., Gehlen 1968); questa consuetudine vanta una importante tradizione soprattutto negli autori del teatro spagnolo del Siglo de oro, e attraverso quel tramite (in particolare nell'opera di Calderón), trapassa nel romanticismo tedesco, enfatizzata soprattutto negli esperimenti poetici di Wilhelm Schlegel e Tieck all'epoca del convegno di Jena. Per queste ed altre suggestioni sul sonetto sono debitrice a M. Capaldo, che ringrazio.

suto il sonetto non si distacca:³⁸ *Don Žuan v Egipte* si compone interamente di quartine a rima alternata che si avvicendano con regolarità. Anche il piede adottato è la stessa tetrametria giambica caratteristica dell'intera *pièce* (laddove in Russia era la pentapodia giambica ad essere comunemente usata per il sonetto). Si mantiene invece il disegno esteriore dei 14 versi e la ripartizione tradizionale del significato all'interno di quartine e sestetto.

La prima quartina si apre con una espressione di forte diniego rispetto a quel quadro di rispettabilità prospettato a Don Giovanni dall'Americana. Grazie alla ripetizione icastica di *lakej* nel primo verso (con la quale si infrange il divieto di riproporre espressioni a cui si è già fatto ricorso all'interno di un sonetto), rafforzata ancor più dalla posizione marcata di rima, il sonetto acquista la forza di un'invettiva.

Nella prima strofa viene abbozzato il ritratto esteriore di Leporello, fissato in un solo dettaglio, ma importante: quel *mantija*, simbolo più appariscente dello status di decano a lui tanto inadeguato (*dekan*, infatti, rima piuttosto con *livrejnij kaftan*), con il quale Gumilev contravviene una seconda volta, nella stessa quartina, alla prescrizione di non ripetere le stesse parole entro un sonetto. L'anima di lacchè di Leporello trapassa dunque invariata dal pastrano di servo con cui Don Giovanni l'aveva conosciuto alla toga di cui si ammanta ora in qualità di decano.

Nella seconda quartina lo sguardo spietato di Don Giovanni si allarga alla cornice 'accademica' entro cui Leporello si muove. Si affaccia qui tutto il carattere antinomico di questo sonetto su Leporello rispetto a quello del 1910 incentrato su Don Giovanni: lì (in particolare nella prima quartina) erano in gioco grandi temi, aspirazioni immortali, dinamici slanci verso spazi infiniti. Qui ci viene offerto un presente che non potrebbe essere più angusto e meschino: i due gerundi che connotano le azioni di Leporello esprimono il suo abbarbicarsi alla reputazione di scienziato tanto faticosamente conquistata "nel corso di lunghi anni", sia nella sfera psichica (*strašas'*), sia nell'ambiente accademico (*gryzjas'*). I gerundi ben rendono un processo in continuo farsi, che non avrà mai fine fintantoché il novello egittologo ricoprirà il proprio incarico. E il livore con cui viene tratteggiato

³⁸ Da notare che Gumilev adotta anche in altre circostanze il sonetto "shakespeariano": nel caso, come è naturale, della traduzione del "Sonetto XVII" di Shakespeare, ma anche nel caso di "Sudnyj den'" e di "Smert' ljubovnikov".

il quadro desolante della vita accademica (un ambito cui Gumilev era per definizione estraneo) giustifica il ricorso al paragone del decano con *pes*, paragone particolarmente adatto a rafforzare l'accusa di servilismo in un mondo governato dal costante timore di essere defraudati degli onori conquistati (è proprio il caso di dirlo) coi denti in una lotta senza esclusione di colpi. L'obbligatorietà del percorso cui Leporello è condannato è resa esplicitamente da *on dolžen*.

La dimensione temporale delle prime due quartine, descrittive dello stato in cui versa l'antico servitore, è il presente (un presente continuativo, enfatizzato dalla ripresa anaforica del gerundio: *strašas'* e *gryzjas'*). Nei versi successivi viene introdotta la proiezione nel futuro, la prevedibile sorte cui la donna andrà incontro se acconsentirà alle nozze. Qui si mostra come la natura arida di Leporello non tarderà a ritorcersi contro la stessa Miss Pocker; a costui mancano infatti due sensi piuttosto basilari, è "sordo a natura e cieco ad ogni vita", e queste sue caratteristiche, illustrate nel primo verso, preludono all'emissione di parole "stridule" e saccenti, le uniche possibili per chi è disavvezzo ad ascoltare gli altri, e può nutrire solo "sentimenti triti" (*izžitych* si raccorda a *k žizni slep*).

Il sestetto si apre dunque con una sintesi efficace del tema portante dell'intera *micropièce*: l'opposizione tra la vitalità, la fisicità e la prossimità alla natura, rappresentate da Don Giovanni, e l'ottusità 'scientifica' incarnata da Leporello-egittologo. Qui un secondo paragone, non proprio esaltante, viene istituito tra Leporello e il mondo animale: quello con *mol'*, il tarlo, mentre le caratteristiche di immobilità e di soffocante chiusura attribuite all'egittologo rimandano ancora, per contro, agli spazi immensi dell'avventura prefigurati nel sogno di Don Giovanni nel sonetto del 1910.

Il distico finale prospetta un ribaltamento della sorte riservata alla donna, servendosi di tutti gli elementi possibili messi a disposizione dal quadro concettuale precedente. Si apre con *net*, una dichiarazione di forte dissenso, argomentata dall'esistenza, nella donna, di ciò che manca a quella sorta di mummia costituita dall'egittologo: *ogon' v krovi*. Quel sangue le consentirà di mutare il proprio proposito, affiancandosi al contempo al seduttore nella vitalistica coppia che nella *pièce* si configura come antinomica rispetto a quella rappresentata da Leporello e dall'Americano, entrambi associati all'idea di morte. I puntini di sospensione che chiudono i versi non gettano un'ombra di incertezza sull'auspicio di Don Giovanni, ma al contrario ne rafforzano il potere evocativo.

L'efficacia di questo sonetto, seppur concepito al di fuori dei canoni classici in cui questa forma poetica ha trovato espressione, è tale da far supporre che l'intera 'piccola commedia' sia nata intorno a questo nucleo originario. Le gesta egizie del Don Giovanni redivivo sembrano snodarsi intorno a questa singola unità 'polemica', dotata di notevole compiutezza poetica interna.

Col sonetto del 1910 Gumilev offre un'immagine dolente del seduttore. Con *Don Žuan v Egipte* presenta una variante inedita, almeno in Russia, di quel mito, i cui elementi portanti risultano essere la riviviscenza di Don Giovanni, calato nel presente dei primi del Novecento (sulle orme di Shaw),³⁹ e la circostanza che la seduzione di Don Giovanni vede Leporello non come complice, nelle vesti di seduttore-vicario, conformemente alla leggenda, ma come antagonista. L'idea di Gumilev di mettere alla berlina, in forma di sonetto, il proprio rivale di quegli anni, sembra costituire l'impulso alla base di tutta la composizione: grazie all'invettiva contro il *lakej* egli ristabilisce, per opposizione, la verità storica su Don Giovanni. Attraverso la riesumazione di una leggenda dal fascino intatto il poeta vero si misura con l'arido accademico ed ha la meglio su di lui. Ribadendo al contempo la forza suggestiva della forma sonetto associata al tema di Don Giovanni.

³⁹ L'ambivalenza del motivo del ritorno dagli Inferi è stata notata da alcuni studiosi: "Exploited by some writers as another form of condemnation and punishment, it has served others to assert the indomitable spirit and the immortal, ever-renascent nature of the mythical hero" (R. Karpiak, *The Sequels to Pushkin's Kamennyi Gost': Russian Don Juan Versions by Nikolai Gumilev and Vladimir Korvin-Piotrovskii*, cit., p. 80).

