

LEPORELLO DI PAVEL MURATOV

*Paola Ferretti*

Il racconto ‘magico’ di Pavel Muratov *Leporello* si inserisce a pieno titolo nel *Donžuanskij tekst* elaborato in Russia nell’arco degli ultimi tre secoli. Episodio senz’altro minore di quel fenomeno, esso presenta tuttavia notevoli motivi di interesse, sia per la scelta di genere operata nel rielaborare la leggenda su Don Giovanni, sia per le peculiarità stilistiche e compositive del testo.

La ripresa muratoviana del tema di Don Giovanni si configura in un rapporto di filiazione diretta rispetto al racconto di E. T. A. Hoffmann *Don Juan*, comparso nel 1813,<sup>1</sup> che esercita peraltro una suggestione profonda sull’intera produzione russa scaturita intorno a questo tema. Ad accomunare i testi dei due autori non è solo la scelta del racconto breve, così raramente praticata all’interno del *Donžuanskij tekst*, ma anche una serie di concezioni portanti della narrazione, anch’esse anomale, quali la presenza di un narratore-protagonista; il sopraggiungere di un elemento “infernale” che non coincide con l’apparizione del Commendatore; il contesto realistico e coevo al narratore-protagonista entro cui la narrazione dell’episodio ‘fantastico’ si dispiega; la cornice teatrale che fa da sfondo all’apparizione di Donna Anna e di Don Giovanni; l’ambientazione notturna, vagamente onirica; il fatto che i protagonisti rievochino accadimenti occorsi loro lontano dalla propria terra d’origine (l’eroe di Hoffmann è un viaggiatore, quello di Muratov un ospite di passaggio presso una affittacamere fiorentina); la natura particolare del sentimento che lega i due protagoni-

---

<sup>1</sup> *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugegetragen (Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta a un Viaggiatore Entusiasta*, in E. T. A. Hoffmann, *Il vaso d’oro*, Torino 1969, trad. di C. Pinelli).

sti. Fondamentale in ambedue i racconti è inoltre la centralità della figura di Donna Anna.

La raccolta *Magičeskie rasskazy*, in cui *Leporello* viene incluso, vede la luce a Mosca nel 1922, seconda prova narrativa di Pavel Pavlovič Muratov (1881-1951),<sup>2</sup> dopo il debutto avvenuto nel 1918 col ciclo di racconti *Geroi i geroini*. L'autore era in possesso all'epoca di una cospicua identità come storico dell'arte, che doveva principalmente all'opera *Obrazy Italii*.<sup>3</sup> Erudito saggio in tre volumi sull'arte, la cultura e lo spirito italiani, *Obrazy Italii* era stato acclamato unanimemente come lavoro di solido impianto scientifico ed elegante esercizio di stile, che rappresentava una pagina importante nella storia dei rapporti culturali tra la Russia e l'Italia. Vi erano infatti confluite le impressioni scaturite dal contatto diretto dell'autore col nostro paese: il primo della lunga serie di viaggi di Muratov in Italia aveva avuto luogo nel 1908, e in Italia egli sarebbe tornato a varie riprese negli anni successivi.<sup>4</sup>

Il profilo intellettuale di Muratov era in realtà assai eclettico. Sempre in veste di storico e critico d'arte, aveva collaborato alle riviste "Pereval", "Vesy", "Zolotoe runo", "Apollon", facendosi altresì promotore in prima persona di un apprezzato quanto effimero periodico di arte e letteratura, "Sofija", la cui vita si era protratta per soli 6 nu-

---

<sup>2</sup> Notizie bio-bibliografiche dettagliate si trovano in *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, IV, Moskva 1999. Una ricognizione esaustiva delle sue opere è stata curata da P. Deotto: *Bibliografija P. P. Muratova*, in *Russko-ital'janskij arhiv II*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Salerno 2002.

<sup>3</sup> Dell'opera, pubblicata inizialmente in due volumi a Mosca tra il 1911 e il 1912 e poi in tre volumi a Lipsia nel 1924, sono stati tradotti in italiano alcuni frammenti, che hanno per tema le città di Napoli (in E. Lo Gatto, *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*, Roma 1971), Mantova, Ferrara e Venezia (cf. la voce Muratov in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di M. Colucci e R. Picchio, Dizionario. Cronologia, Torino 1997). Cf. anche le recenti riflessioni critiche sulla sua opera: P. Deotto, *Mito e realtà nelle Immagini d'Italia di P. Muratov*, in *L'Est europeo e l'Italia*, Biblioteca del viaggio in Italia, 51; M. Rossi Varese, *L'immagine di Venezia nell'opera di Pavel Muratov*, ivi; A. Muratov, *P. P. Muratov i ego Obrazy Italii*, in *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro*, a cura di A. Alberti, S. Pavan (Atti del convegno tenutosi a Firenze il 18 e 19 giugno 2003), Firenze 2003.

<sup>4</sup> A Roma, a Via del Babuino, Muratov soggiorna dal 1923, su invito di Ettore Lo Gatto, fino alla partenza per Parigi nel 1927. Sui suoi rapporti con l'Italia, cf. lo studio di R. Platone, "Italo-fili" russi a Berlino, "Europa Orientalis" XIV (1995) 2.

meri nel corso del 1914. Negli stessi anni si era dedicato anche all'attività di traduttore: aveva messo a punto la versione russa degli *Imaginary Portraits* di Walter Pater e il volume *Novelly ital'janskogo Vozroždenija* (1912-1913), oltre a curare un'edizione di racconti di Nerval e Mérimée su traduzioni altrui, e a redigere uno studio sulla figura e l'opera di William Beckford. Richiamato al fronte nel 1914, aveva lasciato traccia della sua partecipazione al conflitto in una serie di saggi pubblicati in quegli anni, tra cui *Sevastopol'* e *Prostoe čudo*.

Muratov si cimentò in seguito anche nella drammaturgia: alla sua prima *pièce*, *Kofejnja*, uscita a Mosca nel 1922 e portata sulle scene due anni dopo dal Mchat,<sup>5</sup> fecero seguito *Priključenija Dafnisa i Chloi* e *Mavritanija*, rispettivamente del 1926 e del 1927.

Nella Mosca post-rivoluzionaria Muratov è chiamato, in qualità di specialista di storia dell'arte, a ricoprire ruoli chiave nelle istituzioni sorte nel quadro dell'attività del Narkompros. Nel 1918 è tra i promotori dello "Studio Italiano", iniziativa che vede impegnate in cicli di lezioni figure quali Zajcev, Grifcov,<sup>6</sup> Osorgin; lo stesso Blok vi tiene nel 1921 la sua ultima conferenza. La posizione di Muratov rispetto alla Rivoluzione è però tutt'altro che di adesione. All'emigrazione si risolve nel 1922, soggiornando prima a Berlino,<sup>7</sup> poi a Roma e dal 1927 a Parigi; dopo un avventuroso viaggio in Giappone e di lì in America,<sup>8</sup> si stabilisce definitivamente in Gran Bretagna, prima a Londra e poi in Irlanda.

Una parte cospicua dell'opera di Muratov viene alla luce proprio negli anni dell'emigrazione: oltre a proseguire nella sua attività di prosatore (il ciclo di racconti *Morali* esce a Berlino nel 1923, l'anno successivo compagno su "Sovremennye zapiski" i suoi *Tri rasskaza*), Muratov pubblica negli anni '20 e '30 una serie consistente di articoli "culturologici", in cui prefigura l'avvento di un'anti-arte, incarnata sostanzialmente dal cinematografo, e partecipa così in modo originale al dibattito europeo sulla crisi dell'arte, originato dalle analisi di Ber-

<sup>5</sup> Cf. P. Deotto, *La bottega del caffè di Muratov*, "Europa Orientalis" XIX (2000), 2.

<sup>6</sup> Sul loro carteggio cf. P. Deotto, *Lettere di P. P. Muratov a V. A. Grifcov*, "Europa Orientalis" XV (1994), 1.

<sup>7</sup> Sull'attività e gli incontri di Muratov nell'emigrazione berlinese cf. il saggio citato di R. Platone, "Italo-fili" russi a Berlino.

<sup>8</sup> Di queste esperienze resta traccia nei saggi *Navstreču solncu e Dni v Amerike*, usciti su "Vozroždenie" nel 1934.

djaev, Losev, Ortega y Gasset.<sup>9</sup> Consolida inoltre la propria fama di erudito conoscitore dell'arte russa grazie a lavori quali *Trentecinq primitifs russes* (Paris 1921), *L'ancienne peinture russe* (Roma-Praha 1925), *Les icones russes* (Paris 1927). Verso la fine della vita Muratov torna a dedicarsi alla tematica della guerra, scrivendo insieme all'amico W.E.D.Allen *The Russian Campaigns of 1941-43*, *The Russian Campaigns of 1944-45*, e *Caucasian Battlefields. A History of the Wars on the Turco-Caucasian Border, 1828-1921* (pubblicata nel 1953).

### Magičeskie rasskazy

Il Muratov narratore di *Magičeskie rasskazy* rappresenta dunque solo una faccia della multiforme personalità artistica di questo autore, anche se strettamente connessa con le altre. La sua prosa presenta in questi racconti dei tratti arcaici, assolutamente “fuori moda” negli anni in cui questi vedono la luce, come nota Chodasevič in una recensione alla seconda edizione, parigina, del volume, uscita nel 1928 e notevolmente modificata rispetto alla prima.<sup>10</sup> Rinvenendo la genesi più autentica di questi racconti proprio nelle novelle del Rinascimento italiano, su cui l'attenzione critica di Muratov si era appuntata qualche anno prima, Chodasevič scrive:

Sullo sfondo di una costruzione non moderna, sullo sfondo di uno stile non russo, di un paesaggio non russo e di una città non russa, dai racconti di Muratov ci scruta il volto di un autore profondamente turbato in primo luogo dalla contemporaneità europea, e che la osserva come solo un russo può osservarla, nella duplice consapevolezza di un profondo legame e di una profonda diversità.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Cf. l'analisi di D. Rizzi, *Muratov o sovremennom iskusstve*, in *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury*, Moskva 1994.

<sup>10</sup> Nella prima edizione erano inclusi: *Virgilij v korzine*, *Evzebij i Florestan*, *Loža v teatre*, *Menipp*, *Venecianskoe zerkalo*, *Sobesednik*, *Novyj god*, *Razvjazka*, *Leporello*, *Ostrov molčanija*, *Imbrogljo*, *Boginja*. La seconda edizione riproponeva quei racconti (con l'eccezione di *Virgilij v korzine*, *Loža v teatre*, *Razvjazka* e *Imbrogljo*) e ne aggiungeva altri: *Kirch pervyj i Kirch vtoroj*, *Meri*, *Prosperidy*, *Avgusteum*, *Imperator*, *Poslannik*, *Šeherazada*, *Poslednij rasskaz*.

<sup>11</sup> V. Chodasevič, recensione a *Magičeskie rasskazy*, in *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, t. II, Moskva 1996, p. 179.

Muratov aveva evidenziato queste caratteristiche di narratore anche nella sua opera di maggior respiro, il romanzo *Egerija*, di ambientazione tardo-settecentesca e per lo più italiana, scritto tra il 1919 e il 1921 e pubblicato a Berlino nel 1922, di cui Struve scrive:

i suoi racconti [...] e il suo romanzo storico *Egerija* si caratterizzano per la *fabula* interessante, l'azione che si dipana velocemente, la studiata negligenza di ogni psicologismo [...]. Nella letteratura russa forse più vicino di tutto stanno ad alcune cose di Kuzmin e Brjusov.<sup>12</sup>

Lo stesso Kuzmin, dal canto suo, ebbe a scrivere di *Geroi i geroini*:

Tutti i racconti sono magistralmente costruiti, a volte in maniera intenzionalmente aneddotica (*Osada Levellina, Priključenje Kazanovy*), sono scritti in modo ricercatamente semplice, sono pittoreschi e curiosi, in taluni casi in maniera assai decisa (*Mod Kemron*). L'autore non cade mai nel cattivo gusto o nella volgarità, ma una certa quale anemicità e l'assenza, per via della semplicità, di altre qualità, rendono quasi tutti i racconti un po' scialbi.<sup>13</sup>

Della trilogia ideale di novelle uscite dalla penna di Muratov, *Geroi i geroini* appare consacrata all'aspetto "eroico", *Magičeskie rasskazy* al "magico", *Morali* a quello "etico". I primi due cicli in particolare sono legati da parallelismi non solo esteriori (si compongono ambedue di dodici racconti), ma anche interni. Mentre la prima raccolta trova la propria genesi più o meno remota nella biografia di personaggi storici o pseudo-storici, la seconda si caratterizza per una tipica deviazione, a un certo punto della narrazione, verso i territori del fantastico. In *Magičeskie rasskazy* gli eventi narrati, pur essendo saldamente radicati in un contesto realistico, offrono inaspettati risvolti di mistero, spesso proprio nel gusto di quegli *Imaginary Portraits* di Walter Pater di cui Muratov aveva curato la traduzione.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> G. Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, New York 1956, p. 121. Interessanti da questo punto di vista sono anche le osservazioni di V. Sečkarëv, che colloca l'opera nel contesto del romanzo d'avventura (V. Setschkareff, *Muratovs "Egerija" und die Tradition der stilisierten Romans*, in *Festschrift für Margarete Woltner zum 70. Geburtstag*, Heidelberg 1967).

<sup>13</sup> M. Kuzmin, recensione a *Geroi i geroini*, in *Proza*, t. XI, Kritičeskaja proza. Kn. 2, Berkeley 2000, p. 12.

<sup>14</sup> La traduzione era uscita nel 1908 col titolo *Voobražaemye portrety*, corredata di una prefazione dello stesso Muratov. Cf. la traduzione italiana: W. Pater, *Ritratti immaginari*, Firenze 1994. Recentemente gli echi dell'opera di Pater in Michail Kuzmin

Nei racconti di cui si compone la prima edizione di *Magičeskie rasskazy* il magico è una tavolozza di effetti stranianti ottenuta grazie al ricorso a procedimenti specifici ad ognuna delle categorie narrative, in cui il racconto può essere collocato. Lungo tutta la raccolta si rende visibile il ripetersi e il rincorrersi di temi, immagini e tecniche distribuiti coerentemente secondo una determinata tipologia.

Un primo gruppo di racconti, quello costituito da *Evzebij i Florestan*, *Venecianskoe zerkalo*, *Novyj god* e *Boginja*, sembra essere costruito come la narrazione di un incantamento amoroso, per lo più frutto della solitudine di un io narrante, che si distacca da sé per avventurarsi nella ricerca dell'oggetto della propria passione, quando non nel suo pedinamento vero e proprio. In questo tipo di narrazione il protagonista fissa realisticamente il presente prima di mettersi in movimento, e i risvolti magici degli eventi scaturiscono dal carattere immaginario del suo vagheggiamento amoroso. Esso produce per lo più dei sonnambuleschi andirivieni, realizzati con un grado di verosimiglianza più o meno elevato, che costituiscono l'evento cardine della narrazione e preludono sempre al rifiuto finale dell'estasi amorosa, seppure motivato in modi diversi dai vari personaggi. Ogni lusinga viene infatti rigettata all'ultimo momento, proprio sull'orlo dell'*abisso*,<sup>15</sup> in nome del reale, ovvero della salvezza.

In *Novyj god* l'incontro imminente con i sembianti femminili più seducenti viene respinto dal protagonista, al termine del racconto, in favore della compagnia della propria Musa ispiratrice, unica presenza davvero fedele. In *Evzebij i Florestan* il vagheggiamento delle figure dei due impalpabili amanti da parte dell'io narrante femminile, che vaga in cerca di loro in una dolente cornice carnascialesca, si conclude col loro rifiuto in nome dell'ospite reale che bussa alla sua porta in quel momento. Nel caso di *Boginja* l'oggetto d'amore idealizzato viene ripudiato poiché la sacerdotessa, quasi una semidea, di cui il protagonista si è invaghito e che lo conduce, ignara e sonnambula, per le vie malfamate del porto dove la attende il suo amante, si rivela infine come un essere banalmente umano, femminile e carnale.

---

sono stati brevemente analizzati da R. Polonsky nel suo *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, Cambridge 1998, cap. 8.

<sup>15</sup> La nozione di *propast'* (e quella ad essa correlata di *porog*) ricorre con una certa frequenza, sia che corrisponda ad una nozione figurata, sia con riferimento ad una situazione reale (come nel caso dell'abisso in cui Lord Elmor, sul finale di *Sobesednik*, precipita assieme al suo cavallo).

In *Venecijskoe zerkalo* il protagonista si rivolge in forma epistolare alla destinataria di un amore rovinoso, da cui stabilisce di tenersi ben lontano, messo in guardia dalla storia di uno specchio veneziano dai magici poteri di preveggenza, palcoscenico in miniatura delle vicende di là da venire. Se in tutti e quattro i racconti l'illusorietà dell'evento narrato consegue una sottolineatura speciale grazie al ricorso all'immagine dello specchio, qui esso assurge a motivo-chiave: la rifrazione nello specchio, largamente onnipresente nella raccolta, si congiunge ad un altro procedimento tipico di questo ciclo muratoviano, cioè l'osservazione degli eventi narrati come se si trattasse di rappresentazioni teatrali.<sup>16</sup> Nel racconto i due effetti si combinano e lo specchio diventa microteatro della vita.<sup>17</sup> Anche in *Novyj god* del resto l'incantamento amoroso si produce in una cornice illusoria, caratterizzata dalla presenza di maschere e dall'attesa febbrile del Capodanno.

Nel caso del gruppo di racconti del secondo tipo, il più consistente numericamente, cui è possibile ricondurre *Loža v teatre*, *Sobesednik*, *Razvjazka*, *Leporello* e *Ostrov molčanija*, siamo di fronte a storie in cui l'essenza del magico è costituita dall'elemento demoniaco, che si palesa con forza.<sup>18</sup> Come annunciato esemplarmente già nel titolo in *Razvjazka*, si tratta di novelle caratterizzate da uno spiccato carattere di "epilogicità", in cui l'intera esistenza o tratti significativi dell'esistenza del protagonista vengono riproposti e seguiti fino alla loro tragica conclusione in una narrazione in terza persona e distanziata cronologicamente (l'ultimo scorcio di Settecento in *Razvjazka*, l'Ottocento della *svetskaja povest'*, di cui vengono ripresi, sep-

---

<sup>16</sup> Significativa da questo punto di vista è la frequenza nell'uso della parola *zrelišče*.

<sup>17</sup> "O, ne javljaet li voľsebnoe steklo rod malen'kogo teatra, na scene kotorogo s ukolom v serdce my uznaem vsech personazej komedii ili dramy, odnaždy razygrannoj pri našem učastii!" (P. P. Muratov, *Egerija. Roman i novelly*, Moskva 1997, p. 478).

<sup>18</sup> A questo proposito si può concordare senz'altro con quanto asseriva Chodasevič a proposito della seconda edizione di *Magičeskie rasskazy*, che costituivano secondo lui "il tentativo di palesare le forze occulte che muovono la contemporaneità e in parte in questa si originano. Per le strade urbane, nei musei, nei teatri, nei ristoranti, nei grattacieli mostruosi, sui transatlantici, in una parola sotto tutta l'apparenza 'positiva' della vita odierna, Muratov si sforza con una sorta di nuovi raggi X di sondare e rinvenire il demone che muove tutto ciò. O meglio la legione di demoni, giacché proteiformi e vari sono gli autentici protagonisti occulti di questi racconti" (V. Chodasevič, recensione a *Magičeskie rasskazy*, cit., p. 179).

pure soffusi di satanismo, tutti i topoi in *Loža v teatre* e *Sobesednik*, il primo Novecento in *Leporello* e *Ostrov molčanija*).

In ognuna di queste novelle si materializzano delle parvenze diaboliche.<sup>19</sup> In *Loža v teatre* si tratta del misterioso accompagnatore in cilindro e faccia purpurea sempre al fianco della dissoluta Camilla; ridotto sul finale della novella a fantoccio impagliato dalla testa d'alabastro, saranno le fiamme dell'inferno ad avere la meglio su di lui. Del protagonista di *Sobesednik* si narra che abbia penetrato, dopo avervi profuso una messe di sforzi, "il segreto del diavolo", e il Maligno stesso prende vita da uno schizzo sul muro tracciato a carboncino da Lord Elmor dopo che egli, con una pedata, si è sbarazzato del proprio misterioso lacché mandandolo a finire nel fuoco. In *Razvjazka* il sinistro dottor Petit accoglie dietro lauto compenso nella villa da lui rilevata, lontano da Parigi, gli aristocratici che si fingono pazzi per scampare alla ghigliottina. Nel caso di *Leporello* è il finale a presentare risvolti infernali. Di elementi ostentatamente 'demoniaci' è punteggiata tutta la narrazione di *Ostrov molčanija*, in cui il personaggio dall'argentea canizie che si cela sotto il criptico nome di Proktor Smith, misterioso osservatore degli eventi che riguardano il protagonista, salva quest'ultimo dal suicidio, ma non dalla morte, né dall'agonia in preda al delirio delle febbri di cui tutta la narrazione sembra il frutto.

Anche in questo tipo di racconti è un protagonista di algida, sconfinata solitudine a partorire allucinazioni di magnetico<sup>20</sup> e repellente fascino. L'immaginazione visionaria di questo solipsistico io narrante produce storie di progressiva perdita di contatto con la realtà, che si tratti di auto-reclusione nel proprio eremo, come nel caso di *Sobesednik*,<sup>21</sup> o di confino coatto in un luogo d'esilio, come in *Ostrov mol-*

---

<sup>19</sup> Il Re delle Tenebre campeggerà con infingimenti narrativi ancor minori nel racconto *Poslannik*, incluso nella variante successiva della raccolta.

<sup>20</sup> Oltre che del Diavolo (in *Loža v teatre*), proprietà magnetiche sono anche prerogative di alcuni oggetti fatati, come nel caso dello specchio in *Venečianskoe zerkalo*.

<sup>21</sup> Boris Zajcev riferisce della suggestione letteraria che stava dietro a questo motivo: "ancor prima della guerra Muratov aveva scoperto uno straordinario autore inglese del XVIII secolo, Beckford, che aveva scritto in francese un'opera a metà tra un romanzo e una fiaba: *Vathek*, qualcosa di raro per grazia e bellezza. Quel *Vathek* m'incantò, tant'è che lo tradussi assieme a mia moglie. Muratov scrisse l'introduzione [...]. A Muratov piaceva il personaggio del misterioso Beckford, l'autore del *Vathek*;

*čanija*. In quest'ultimo racconto in particolare, l'unico del gruppo a carattere autobiografico, trova immediato riflesso la solitudine del Muratov viaggiatore,<sup>22</sup> tra le sponde russe del suo male dell'anima, e i balsami infusi dalle città europee (italiane, soprattutto), tra il dolore che nell'esilio restringe lo sguardo, riduce il mondo alla visione come da un binocolo rovesciato,<sup>23</sup> e lo stordimento cosmopolitico delle travolte oceaniche.

Lo sdoppiamento della personalità che si produce in molte delle novelle prevede la presenza di un alter-ego. E a svolgere la funzione di eloquente doppio del protagonista è sovente un interlocutore muto, privo per natura del dono della parola (come nel caso del sordomuto sorvegliante negro, unico abitante dell'Isola del Silenzio), o impossibilitato a esprimersi col linguaggio (così è per l'insolito compagno di Don Giovanni in *Leporello*), oppure che ne fa un uso assolutamente parsimonioso<sup>24</sup> (tale è il silenzioso lacchè di Lord Elmor, sua controparte in una coppia ugualmente claustrofobica, e annientato dal suo padrone con un gesto di stizza). In *Loža v teatre* Camilla, la bellezza creola, si esprime invece per gran parte della storia soltanto per il tramite di ammiccanti *zapiski*.

In questo tipo di racconti il grado di consapevolezza letteraria nella manipolazione degli strumenti narrativi è particolarmente elevato, e portato in superficie: siamo di fronte, ad esempio, a un uso peculiare delle categorie di spazio e tempo,<sup>25</sup> mentre il sottotesto, il riuso di

gli piaceva il fatto che verso la fine della propria vita si fosse rinchiuso nella sua enorme Fonhill dopo aver fatto cingere tutta la proprietà con un alto muro, in modo da isolarsi definitivamente dal mondo. E lì visse da anacoreta, un po' come uno stregone. Nei *Racconti magici* di Muratov compare un certo Lord Elmor, una specie di Beckford in versione tragica, che come lui si isola per mezzo di un muro dalla vita" (B. Zajcev, *P. P. Muratov, in I miei amici scrittori*, Venezia 1992, pp. 190-191).

<sup>22</sup> Sulla personalità solitaria di Muratov cf. i ricordi di N. Berberova su di lui a Berlino nel 1923 (N. Berberova, *Il corsivo è mio*, Milano 1989, pp. 165-168).

<sup>23</sup> "Ja byl pochož teper' na mal'čika, perevernuvšego binokol' drugim koncom i vidjaščego te že predmety umalivšimisja i otdalennymi" (Muratov, *Egerija*, p. 520).

<sup>24</sup> Di Muratov N. Berberova scrive: "era l'uomo del silenzio, che capiva le tempeste, l'uomo dell'armonia interiore che capiva il caos negli animi altrui" (*Il corsivo è mio*, cit., p. 168).

<sup>25</sup> È significativo che la voce narrante affermi a proposito di un momento cruciale del racconto *Šeherazada*: "Vremja ostanavlivalos', razdvigalis' granicy prostranstv" (Muratov, *Magičeskie rasskazy*, cit., p. 156).

materiali letterari non originali, si configura in maniera evidente (in particolare nell'assunzione di motivi consolidati nella tradizione ottocentesca russa, il duello primo tra tutti).

Sul piacere puro di narrare sarà costruito il racconto *Šeherazada*, incluso nella seconda edizione di *Magičeskie rasskazy*, in cui, ispirandosi al modello delle *Mille e una notte*, Muratov inserisce all'interno del racconto-cornice (ovvero l'intrattenimento notturno dell'interlocutore dell'io narrante, Hârûn ar-Rashîd) le storie raccontate da voci via via successive, sempre più interne alla narrazione.

All'interno di questo ciclo di novelle l'accento sulla costruzione del racconto raggiunge il proprio apogeo in *Razvjazka*, il cui protagonista, Ephraim de Linnier, ingaggia un gioco di pazienza tra la propria fede immotivata nell'amore della bella Marcellina e il pregustato scioglimento cui continuamente tende e che viene perennemente procrastinato, fino a che l'immaginazione esaltata dell'uomo non traboccherà nella follia e poi nella morte.

Nei racconti di impianto 'demoniaco' il magico nasce anche con una certa frequenza al confine tra scherzo (*šutka*) e tragedia (*tragedija*), confine quantomai labile:<sup>26</sup> un duello che si preannuncia mortale, con le armi già cariche, trascolora in farsa in poche battute e si conclude al ristorante in *Loža v teatre*; la risata fragorosa di Lord Elmor arriva a provocare la perdita del senno per il fragile spirito di Lady Elena in *Sobesednik*; il cinico amico di Ephraim sigilla con risate sprezzanti il proprio tradimento in *Razvjazka*; presagi di morte sono impressi sulla bocca improntata al riso del nefasto accompagnatore di Camilla in *Loža v teatre*.

Assume particolare rilevanza anche il motivo del viaggio, che è in questi racconti multiplo, iterato, sia all'interno di una stessa città (in *Leporello*, soprattutto) sia attraverso varie città e continenti. La ridda di spostamenti spaziali dei protagonisti delle novelle ha luogo con velocità inaudita laddove è presieduta dal disegno transoceanico dell'Innominabile: la traiettoria è Mosca-Berlino-Colonia-Londra-New-York-Baltimora-South Carolina in *Ostrov molčanija*, mentre in *Sobesednik* vengono annullate le distanze tra penisola britannica, Europa

---

<sup>26</sup> Lo scherzo trascende drammaticamente nel colpo di pistola del suicidio annunciato in *Imbroglia*, un racconto che fa corpo a sé in *Magičeskie rasskazy*, tutto tenuto sul filo del solo dialogo, in cui confluiscono tempi diversi che s'intrecciano senza bisogno di alcun connettivo narrativo.

continentale e imperi coloniali. In *Loža v teatre* il dinamismo spaziale si manifesta con la frequenza degli andirivieni in carrozza.

Solo in un paio di casi, all'interno della prima edizione di *Magičeskie rasskazy*, siamo di fronte infine alla narrazione di eventi propriamente soprannaturali, corrispondenti alla terza tipologia di racconti. Caso eclatante di magico conclamato è sicuramente il racconto d'apertura, *Virgilii v korzine*, in cui Virgilio viene appeso ad una cesta fuori della finestra della torre dalla sua amante Melibea, esposto agli sguardi incuriositi dei passanti e punito così per la sua inclinazione a dare scarsa pubblicità alle sue visite amorose. Non appena Virgilio tocca terra, recupera all'istante i suoi poteri magici e si vendica: ogni attività della città viene improvvisamente e magicamente privata del fuoco in ogni sua forma, e i suoi abitanti convogliati verso la torre di Melibea, poiché è solo a lei che possono chiedere "davaj ognja!", attingendo così al fuoco che arde in lei.

L'altra novella, *Menipp*, racconta la storia del filosofo Mennipo, bellissimo giovane di cui un'affascinante etera si invaghisce e che è da questa convinto, con l'ausilio dell'oppio, a partecipare al solenne banchetto allestito per le loro nozze. Apollonio di Tiana dissipa con uno scongiuro il sontuoso quadro e gli rivela che si tratta del frutto delle arti magiche di una strega, in procinto di divorarlo.

In tutti e due i casi Muratov costruisce il proprio racconto utilizzando materiali letterari attinti dalla classicità: nel primo si rifà alla leggenda di Febilla, uno degli episodi più noti legati alla figura di Virgilio "taumaturgo" diffusasi nel Medioevo;<sup>27</sup> nel secondo riprende un episodio della Vita di Apollonio di Tiana di Filostrato che aveva ispirato diversi testi letterari.<sup>28</sup> In ambedue queste 'favole' classiche ritroviamo una certa tendenza alla stilizzazione e un marcato ricorso all'uso del motto: il magico scaturisce qui dalle parole, è una sorta di equivoco verbale, un gioco di parole, uno scongiuro.

Uno dei tratti comuni a pressoché tutti i racconti della raccolta è l'uso fortemente pittorico della parola. I paesaggi naturali, i colori di

---

<sup>27</sup> Il tramite diretto cui Muratov sembra essersi rifatto è stato individuato nella novella del Sercambi *De recto amore et justa vindicta* (cf. D. Rizzi, *Literaturnyj i chudožestvennyj kontekst v "ital'janskich" novellach Muratova*, in *Vtoraja proza. Russkaja proza 20-ch-30-ch godov XX*, a cura di T. Civ'jan, D. Rizzi, W. Weststeijn, Trento 1995, p. 191).

<sup>28</sup> I più noti sono *Lamia* di John Keats e *La sposa di Corinto* di Goethe.

abiti e accessori si impongono con intensità visiva nell'immaginazione del lettore. La vita di molti dei personaggi ha per quinte più spesso le tele di quadri, siano essi assiepati in un museo o in una galleria in cui si fa tappa, o sparpagliati nelle dimore private dei protagonisti.

Il tratto pittorico si addensa tuttavia in maniera più significativa in questo terzo gruppo di racconti. Per raccontare il prodigio dell'antichità classica contenuto in *Virgilio v korzine* Muratov ricorre a una tavolozza esuberante di sfavillii di pietre preziose, mentre la stessa immagine della testa del poeta che sporge dalla cesta tonda diventa nel racconto oggetto di un quadro del pittore imperiale, e la folla brulicante di mani e teste sotto la torre della maga, divenuta centro e meta di ogni percorso cittadino, è essa stessa una scena pittorica di massa.

Il banchetto nell'altro 'mistero' classico, *Menipp*, trabocca di un cromatismo lussureggiante di elementi esotici.

È stato detto che l'Italia è per Muratov "oggetto totale".<sup>29</sup> Un ciclo 'italiano' sembra attraversare l'intera trilogia di novelle.<sup>30</sup> In *Magičeskie rasskazy* quinte italiane fanno da sfondo a ben più di un racconto (Roma in *Virgilio v korzine*, Firenze in *Leporello*, Venezia in *Vencianskoe zerkalo* e apparentemente anche in *Evzebij i Florestan*), senza contare il viaggio in Italia che in *Razvjazka* è parte integrante della strategia amorosa messa a punto dal protagonista ed esposta con guerresca terminologia, e in cui ogni tappa dell'eroe in una città italiana è marcata da una lettera all'amata.

La sperimentazione in questi racconti non è tanto linguistica quanto stilistica: nel riecheggiare delle forme participiali e nei prestiti disinvoltamente vestiti di cirillico presenti in molte narrazioni, si tocca con mano la patina del tempo anteriore a quello dichiarato dall'io narrante. In realtà, come già rilevato da alcuni studiosi, la prosa di Muratov è solo in apparenza semplice: ad una lettura più attenta rivela una struttura complessa, costruita sulla base di rimandi a materiali letterari ed extra letterari della più varia origine, e in un gioco continuo di citazioni e auto-citazioni.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> E. Lo Gatto, *Pagine di storia e di letteratura russa*, Roma 1928, pp. 101-106.

<sup>30</sup> R. Platone, "Italo-fili" russi a Berlino, cit., p. 218.

<sup>31</sup> Cf. D. Rizzi, *Literaturnyj i chudožestvennyj kontekst v "ital'janskich" novelach Muratova*, cit., p. 190.

## Leporello

Negli anni '20 il tema di Don Giovanni circola con una certa insistenza all'interno dei cenacoli berlinesi, parigini e romani dell'emigrazione russa, rilanciato da un autore all'altro in una maniera assai simile a quanto era avvenuto in patria, un decennio prima, con i versi di Bal'mont, Brjusov, Blok, Gumilev e Cvetaeva. Vi si dedicano ora Boris Zajcev,<sup>32</sup> amico e interlocutore di Muratov a Berlino, Vladimir Korvin-Piotrovskij,<sup>33</sup> Nikolaj Ocup.<sup>34</sup> Nel 1926 sulle pagine di "Novyj dom" compaiono affiancati i versi di Georgij Adamovič *Don Žuan, patron i pokrovitel'*... e la replica di Zinaida Gippius, *Otvet Don Žuana*.<sup>35</sup> La ripresa muratoviana si innesta in questo quadro, associandosi a un tratto pressoché inedito in Russia: la scelta del genere del racconto,<sup>36</sup> per di più inserito nella cornice di un ciclo di "racconti magici".

La prima invenzione narrativa escogitata in *Leporello* è costituita dal fatto che il lacchè, destinatario del racconto "autobiografico" di Don Giovanni, è raffigurato non come un essere umano, bensì come un cane.<sup>37</sup> Questa vistosa deviazione dal canone, per quanto in linea con gli irriverenti ritocchi primo-novecenteschi alla leggenda, corrisponde a un tratto di marcata originalità. È a beneficio di questa insolita incarnazione di Leporello che il narratore imbastisce la rievoca-

<sup>32</sup> B. K. Zajcev, *Don Žuan*, in *Rafael'*, Berlin 1924.

<sup>33</sup> V. Korvin-Piotrovskij, *Smert' Don Žuana*, "Sovremennaja dramaturgija" 1990, 2.

<sup>34</sup> N. A. Ocup, *Don Žuan*, in *Mifo Don Žuane*, a cura di V. Bagno, SPb. 2000. Aleksandr Amfiteatrov, anch'egli membro dell'intelligencija russa all'estero, aveva scritto qualche anno prima *Don Žuan v Neapole (Sobranie sočinenij*, IX, SPb. 1912).

<sup>35</sup> "Novyj dom" 1926, 1.

<sup>36</sup> A questo proposito va menzionato il racconto di Babel' intitolato *Di Grasso* del 1937, che costituisce una variazione interessante sul tema di Don Giovanni, di cui vengono ripresi alcuni spunti (cf. G. Freidin, *Fat Tuesday in Odessa: Isaac Babel's 'Di Grasso' as Testament and Manifesto*, in "Modern Critical Views". *Isaac Babel'*, a cura di H. Bloom, New York-New Haven-Philadelphia 1987).

<sup>37</sup> Soltanto tre anni dopo, nel 1925, Bulgakov scriveva *Sobač'e serdce*, che si apriva proprio con considerazioni canine, esposte dal particolare punto di vista del randagio. L'incontro fortuito tra l'uomo e il cane dagli indecifrabili poteri ricorda vagamente la situazione narrativa del racconto 'fantastico' di Turgenev *Sobaka* del 1866. Viene in mente anche *Ohoroten'* (Il lupo mannaro) di Orest Somov del 1829, in cui la narrazione fantastica si colorava di tinte umoristiche.

zione in prima persona di un giorno e una notte da Don Giovanni, punteggiati da tre incontri galanti, ognuno dei quali si risolve in un disvelamento dell'identità del narratore. Infatti la progressiva messa a fuoco di Leporello come servitore quadrupede anticipa e prepara quella successiva del narratore come Don Giovanni. Grazie a questo artificio, la figura dai tratti realistici dell'inizio della narrazione trascolora nell'immagine leggendaria del seduttore temporaneamente riemerso dall'Ade per prendere alloggio in Via del Purgatorio. Calato in un tempo che non è il suo e proiettato nella fedele toponomastica urbana e agreste della Firenze dei primi del Novecento, l'avventuriero spagnolo vedrà la terra aprirsi nuovamente sotto i suoi piedi nell'epilogo, quando l'Inferno tornerà a ribollire in lui.

La struttura del racconto, articolato in 13 segmenti narrativi, corrispondenti a 13 paragrafi, è interessante non tanto per le invenzioni legate al nome di Leporello e all'identità di Don Giovanni, quanto per il fine gioco dell'autore con i piani temporali, entro i quali la materia della leggenda e la variante russa da lui approntata vanno a disporsi.

All'interno del racconto di Don Giovanni, rivolto all'indirizzo dell'antico compagno di avventure, è possibile distinguere cinque diverse tipologie di piani temporali, che si alternano lungo i vari segmenti narrativi. L'analisi della loro successione e delle relazioni da cui esse sono legate permette di cogliere alcuni aspetti interessanti di questa breve prosa muratoviana, a prima vista gravata da una certa artificiosità e incongruenza. I diversi piani temporali (che designeremo con le lettere A, B, C, D, E) si caratterizzano sulla base della presenza/assenza del destinatario della narrazione, Leporello, e sulla base dell'alternanza cronologica, e risultano incastrati l'uno dopo l'altro secondo principi di coerenza interna: A rievoca il tempo della storia narrata, condiviso con Leporello; B costituisce la digressione su "la storia di Leporello"; C rappresenta il tempo ignorato da Leporello, perché escluso dal suo orizzonte canino; D realizza la fuga nel tempo "eterno" della leggenda universale di cui Don Giovanni è incarnazione; E raffigura la proiezione nel futuro che all'interno di quella leggenda trova prevedibilmente posto.

Il piano temporale di tipo A produce, quasi per gemmazione, quello di tipo B, ad esso cronologicamente anteriore, mentre il piano temporale di tipo C, particolarmente cruciale, è seguito nella narrazione da quello di tipo D, o, alternativamente, da quello di tipo E. La vicenda narrata da Muratov, che viene presentata come circoscritta all'arco di un solo giorno e di una sola notte, viene ritagliata infatti all'interno

della parabola plurisecolare (e “aperta”) della tradizione cui il testo si richiama. L’incipit del paragrafo 1 (“Non sciupammo invano quella giornata, mio Leporello!”) è ripreso quasi identico all’inizio del 13 e ultimo paragrafo: “Non invano trascorsi quel giorno e quella notte”.<sup>38</sup>

Il paragrafo 1 rappresenta una narrazione lineare di tipo A, in cui il racconto retrospettivo è realizzato grazie al costante rimando al ruolo di Leporello come comprimario dell’azione ed è costellato di nostalgiche rievocazioni delle gesta con lui cameratescamente condivise. La domanda retorica contenuta al suo interno accentua la coloritura “emotiva” del racconto, così come la stessa funzione è svolta dall’epiteto “mio Leporello”, con cui Don Giovanni si rivolge, puškinianamente, al destinatario della sua narrazione.<sup>39</sup>

1. Non sciupammo invano quella giornata, mio Leporello! Eravamo usciti di casa nel mattino scintillante, e la sollecita padrona di casa, la signora Pittoni, si era sporta dalla finestra per seguirci con lo sguardo. Non ci sembrò forse che il torbido Arno scorresse più allegro e agitato tra le sue rive, che il gelsomino blu comperato a Ponte Carraio emanasse un profumo più struggente, e più distinta schioccasse sul Lungarno semideserto la frusta del vetturino fiorentino? Noi declinammo tuttavia i suoi servigi, e compimmo a piedi tutto il tragitto.<sup>40</sup>

La prima enunciazione instaura programmaticamente la convenzione del discorso indirizzato al cane, silenzioso compagno delle avventure di quel giorno, convenzione che verrà mantenuta, con le variazioni accennate sopra, lungo l’intero racconto. Si stabilisce anche subito il particolare connubio muratoviano tra realismo descrittivo e stilizzazione d’atmosfera, che volge spesso alla affettazione decadente, dannunziana quasi. *Trait d’union* tra le due modalità è la raffigurazione del paesaggio italiano, realistica e ‘magica’ insieme, le cui radici affondano nell’esperienza di Muratov viaggiatore in Italia.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Analogo procedimento è adottato, all’interno di *Magičeskie rasskazy*, per il racconto *Boginja*, in cui l’inizio (“Odni ščitali ee obmanščicej i komediantkoj, togda kak drugie nazyvali ee boginej”) viene ripreso circolarmente nell’epilogo: “tu, kotoruju ščitali odni obmanščicej i komedjantkoj, kotoruju nazyvali drugie boginej i kotoruju ja v ety noč’ videl ženščinoj”.

<sup>39</sup> In *Kamennyj gost’* Don Guan così apostrofa il lacchè.

<sup>40</sup> La traduzione dei 13 paragrafi di cui il testo si compone è condotta sull’originale russo citato in *Egerija*.

<sup>41</sup> A conclusione di *Obrazy Italii* Muratov scriveva: “Col mio proprio piede ho calcato un tempo le pietre della Scala Spagnola, sul mio viso sentendo i soffi caldi dello

La narrazione è irta di dettagli realistici che si stagliano nitidi contro la luce scintillante del mattino fiorentino. Il sole è artefice incontrastato della magia diurna, come la luna lo sarà dei fantastici accadimenti successivi al tramonto. Dall'intero paragrafo promana un'intensa luce pittorica, con l'accento al punto di fuga costituito dallo sguardo dallo *okno-oko* della padrona di casa e il cromatismo vivido di oggetti e paesaggio. Ma sono nitidi anche i suoni e gli odori, mentre lo sfondo urbano non potrebbe essere più puntuale. Proprio l'acutizzarsi delle percezioni visive, uditive ed olfattive preannuncia il carattere speciale che quella giornata assumerà per i protagonisti.

2. Gustammo l'umidità e l'ombra della Cascina. Tu ti palesasti allora come il solito pigrone: borbottando tra te e te, ti trascinavi dietro, respirando frequentemente e pesantemente, perduta per la lunga strada la tua abituale vivacità. Fosti tu a vedere per primo l'automobile di Donna Clara e ti fermasti sul posto, ed io guardando i tuoi occhi scintillanti vi scorsi perfino più maliziose speranze di quante ne fossero riposte in me. Ma già le ruote si fermavano fruscando accanto a noi, la carrozzeria sussultò, lo sportello laccato scostandosi scintillò al sole. Con una fretta sconveniente, balzasti a occupare un posto sui sedili di pelle intiepiditi dal sole. Donna Clara, scostato il velo, ci fece un cenno di saluto col capo e ci sorrise. Allungò entrambe le mani verso di noi con un movimento generoso, e mentre io, sedutomi accanto a lei, le baciavo una mano attraverso il guanto, tu ghermivi l'altra col tuo vispo, buffo naso nero.

Anche il secondo segmento non presenta deviazioni dal modello di narrazione di tipo A. Durata l'arco di due soli paragrafi, l'effimera trovata di Muratov con riguardo a Leporello<sup>42</sup> si intuisce già nell'ulti-

---

scirocco. Con la mia stessa mano ho colto le rose sulle pendici del Monte Berico, sulle cancellate delle ville del Palladio, e con le mie stesse dita ho palpato la polvere sottile sui grappoli pesanti nelle vigne di Poggibonsi o di Asciano. La propria esperienza, i movimenti della propria vita nell'elemento vitale dell'Italia, la liberazione di nuove forze spirituali, la nascita di nuove capacità, il moltiplicarsi di nuovi desideri, a tutto ciò noi diamo il nome così eloquente di viaggio in Italia" (trad. di E. Lo Gatto, in *Pagine di storia e di letteratura russa*, cit., pp. 105-106).

<sup>42</sup> Questa invenzione sembra peraltro costituire un'espansione narrativa della annotazione di un altro Leporello russo, contenuta in un testo teatrale anteriore di un paio di decenni, *Sevil'skij obol'stitel'* di Aleksej Bežeckij. Illustrando le doti del suo padrone il servitore alludeva in quella pièce al fatto che "bisogna avere quattro gambe, per stargli dietro dappertutto senza mai stancarsi" (cf. la traduzione italiana in "Slavia" 2001, 1, p. 76). Il motivo della trasformazione in cane, per quanto marginale, ha una sua circolazione all'interno del *Donžanskij tekst* russo. Cf. ad

ma annotazione e nel paragrafo successivo troverà adeguato sviluppo. L'ambientazione coeva al narratore è data per scontata nel racconto grazie al ricorso agli emblemi più eclatanti di una lussuosa modernità. Uno di questi è rappresentato nel secondo paragrafo dalla vettura di Donna Clara.<sup>43</sup> L'automobile è simulacro di stridente modernità in contrasto col mito di Don Giovanni anche in *Šagi Komandora* di Aleksandr Blok, dove è il clacson a preannunciare l'arrivo del Commendatore.

3. Donna Clara rideva del tuo nome e mi costrinse a raccontare la tua storia. Cos'altro potevo raccontarle all'infuori di quel poco che io stesso conoscevo? Tu eri un barbone nero, che io avevo trovato nel piccolo appartamento di Via del Purgatorio cedutomi dalla signora Pittoni, che si era trasferita al piano di sotto. Ti aveva lasciato a lei, a sua volta, una certa Miss Graham, una delle innumerevoli inglesi di Firenze. Cosa l'aveva indotta a darti quel nome, dove ti aveva trovato, sotto quale cielo eri nato e quali facce avevi visto? Tutto ciò rimaneva e rimarrà per sempre un mistero per noi, mio Leporello!

Qui la narrazione, inizialmente disposta sulla posizione temporale di tipo A (Muratov esordisce con "Donna Clara rideva"), si apre quasi subito per far posto al racconto di tipo B, di come il protagonista aveva accolto presso di sé in modo del tutto naturale, quasi come sua propaggine, quel barboncino nero dal nome evocativo la cui dimora era in Via del Purgatorio.

4. Donna Clara rideva ed io la ammiravo. Volammo per le strade bianche nella direzione, convenuta in precedenza, di Poggio a Caiano; turbinava una polvere sottile, che lasciava sulle labbra il gusto dell'Italia agreste; brillavano come argento le pianure nel mezzogiorno primaverile, bruneggiavano le macchie dei giardini, e le montagne lontane si stagliavano nel

---

esempio quanto Don Giovanni confessa a Paquita in un altro testo minore del 1900: "Tak vot, odin prijatel' / mne predskazal, čto na tom svete mne / Predrešeno v sobaku voplotit'sja", e la replica orripilata della sua interlocutrice: "Ispanskij grand... v sobaku prevratitsja?!" (V. Veličko, *Potomok Don-Žuana. Dramatičeskij otryvok v stichach*, "Dennica. Al'manach 1900 goda", SPb. 1900).

<sup>43</sup> L'automobile rappresenta una costante in altri *Magičeskie rasskazy* di ambientazione coeva, cf. in particolare *Imbrogljo* e *Ostrov molčanijsa*. Definita con lo stesso attributo usato in *Leporello* (laccata) è l'automobile in *Avtomobil'* di Vladislav Chodasevič, versi che risalgono al 1921 (*Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, cit., t. I, p. 225).

cielo azzurro, come un azzurro miraggio. Io continuavo. Descrivevo le tue debolezze e le tue predilezioni. Se il tuo nomignolo sembrava altisonante, non lo giustificavi forse in parte col tuo carattere? Eri un buon servo e un cane fedele, la tua mitezza era grande, e la profondità del tuo ottimismo incommensurabile. Eri sempliciotto e furbo, vigliacco e audace, dinamico e pigro, come il tuo lontano eroe. Come lui, eri incline a perdonabili ruberie e ingenui imbrogli, amando, come lui, il tepore delle cucine e l'odore delle bettole, l'indecenza dei corteggiamenti notturni e il fervore delle zuffe di strada. Eri perfino tanto fedele al tuo nome che, inducendo ad un sacro terrore la signora Pittoni che ti credeva un lupo mannaro, fiutavi di lontano l'odore del vino e di buon grado ne lappavi un po'.

Il quarto paragrafo contiene di nuovo al proprio interno una porzione di tempo narrativo A, introdotta per la seconda volta dall'annotazione "Donna Clara rideva", e successivamente interrotta per proseguire con il racconto di tipo B ("Io continuavo"), che si fa ritratto corrente del "carattere" del cane Leporello, ricalcato da presso su quello del suo prototipo umano consegnato dalla tradizione dongiovannesca nel suo complesso. Come si vede, la parentela di questo barboncino nero col suo modello bipede è strettissima. Il cane svolge le sue mansioni di spalla in maniera non troppo peggiore del Leporello della tradizione, non disdegna il vino e mostra di apprezzare debitamente la bellezza della dame. E mentre non vi è ombra di rivalità tra i due, la complicità tra lacchè e padrone diventa qui asservimento totale e disinteressato, quale solo un cane può concepire.

Un *painterly eye*<sup>44</sup> particolarmente felice, che non sorprende, nel critico d'arte, assiste Muratov nella raffigurazione del quadretto campestre intravisto dall'automobile lungo la precisa traiettoria spaziale: è un susseguirsi di toni bianchi, bruni, argentei e azzurrini in movimento.

5. Ascoltando quelle corbellerie, Donna Clara rideva e io di nuovo la ammiravo, quando la nostra automobile si fermò dinanzi all'alto portale di Villa Medici. Era mezzogiorno inoltrato, sull'orologio della facciata un meridiano preciso tracciava un'ombra marcata. Si tacque il rumore del

---

<sup>44</sup> A proposito di *Egerija* è stato scritto: "The hero sees the world with a painterly eye [...]. If one wishes to speak of the painterly eye of the narrator's story, one must not forget the particular attention given to the distribution of light and shadow in the novel" (J. T. Baer, *Muratov's Egerija: An Interpretation*, in P. Rollberg (ed.), *And Meaning for A Life Entire*, Festschrift for Charles A. Moser on the Occasion of His Sixtieth Birthday, Columbus, Ohio, 1977, p. 296).

nostro arrivo, e l'alito di un caldo torpore avvolse tutti, costringendo noi ad uscire di malavoglia sulla ghiaia, e il nostro autista a reclinarsi sonnolento all'indietro e a togliersi il berretto dalla fronte madida. Perfino tu non rimanesti per molto in guardia, a caccia di nuove avventure e incontri inattesi, Leporello! Tracciasti due cerchi irruenti sul cortile deserto, ricoperto d'erba, spaventasti le galline di razza del guardiano e con un breve latrato accogliesti lo stesso vecchietto che non aveva fretta di venirci incontro. Ma anche la tua animatezza non durò a lungo in quell'ora solenne in cui la divinità si batte col mortale. Ti distendesti all'ombra delle sontuose scale e tirasti fuori la tua lunga lingua rossa. Facendo uno sforzo su di sé, Donna Clara saliva già per i gradini. A un tratto scostò il velo e si appoggiò al mio braccio.

In apertura del quinto paragrafo l'iterazione dell'annotazione "Donna Clara rideva"<sup>45</sup> (seppure preceduta da un gerundio) segnala per la terza volta la ripresa del tempo narrativo di tipo A. In fondo ad esso Don Giovanni si congeda provvisoriamente dal "suo" Leporello, fermando gli ultimi istanti di tempo condiviso dalla coppia servo-padrone.

6. Senza di te, in silenzio, vicini l'uno all'altra, distratti dietro ai racconti del loquace guardiano, concentrati sulle nostre sensazioni indicibili a parole, osservavamo le stanze dei duchi e i quadri dei loro pittori. Attraverso la stoffa leggera il mio braccio percepiva la grana fine della pelle e il suo umidore; nella penombra dell'antica sala gli occhi di Donna Clara, che mi aveva guardato con una strana espressione, avevano cambiato colore. Suscittò lievemente nel freddo delle stanze abitate dalle ombre di amore e morte, ed io rabbrivii in risposta, in risposta alle antiche passioni ancora aleggianti nell'aria di quelle sale. Uno degli specchi ci riflettè foscamente: eravamo l'eterna coppia di sodali e nemici, scorgevamo chiaramente la nostra sfida incrociata e comprendevamo irrevocabilmente la nostra reciproca cattività.

Il sesto paragrafo introduce il piano temporale di tipo C, ovvero la porzione di racconto sfuggita alla visuale di Leporello, segnalata esplicitamente dalla locuzione "senza di te". Si tratta dell'asse narrativo più interessante, della cui composizione fa sistematicamente e significativamente parte, lungo tutta la novella di Muratov, lo squarcio verso il piano temporale di tipo D, la digressione sul tempo eterno della leggenda universale legata a Don Giovanni. Infatti già nella se-

---

<sup>45</sup> Vale anche nel caso di Donna Clara l'associazione tra riso e rovinosa follia notata negli altri *Racconti magici* di ispirazione "demoniaca".

conda parte di questo sesto paragrafo, grazie all'espedito dello specchio (tipico di questa tipologia di racconti, all'interno di *Magičeskie rasskazy*), in cui i protagonisti si riflettono e che rimanda contorni irreali, si realizza il rinvio ad alcuni dei tratti immortali del protagonista.

7. Liberatasi una mano, Donna Clara si diresse verso la porta, io uscii dietro di lei sul terrazzino d'ingresso. Era bruciante il richiamo torrido del mezzogiorno di maggio che di nuovo ci veniva incontro sulla soglia. Aliti caldi ci arroventavano il corpo attraverso la stoffa di vestiti che sembravano inesistenti. Il sangue ribolliva, il cuore batteva forte, l'immaginazione si offuscava, e dalla secchezza delle mie labbra indovinavo l'avidità della secchezza delle labbra di lei. Vedevo troppo vicino dinanzi a me il pallore del suo viso e l'opacità del suo collo. Donna Clara con un movimento brusco si scostò da me. Senza vergognarsi del guardiano, che peraltro non comprendeva la nostra lingua, disse in fretta: "Perché mi perseguitate! Siete a guardia della mia debolezza e aspettate pazientemente al varco uno di quei momenti che capitano a noi donne. Oh! Io sono intelligente, vedo tutto, conosco la vita. Chi siete? Cosa volete? Voi non mi amate, e non amate nessuno, facciamo dunque a meno di queste ridicole assicurazioni. Dio! Quale perseveranza, quale solerzia, e tutto nei nostri tempi così impegnati! Già, voi avete compreso che possiede le donne colui che le serve e fa di loro l'occupazione della propria vita! Ma che idea strana, ai giorni nostri! Voi siete un'ombra, siete una figura da teatro, un personaggio di un altro secolo. Come posso chiamarvi? Ecco che corre su per le scale in vostro soccorso il vostro Leporello, mio caro, commosso Don Giovanni dagli occhi ricolmi di lacrime!".

Qui il procedimento si fa decisamente più esplicito e la narrazione inizialmente orientata sulla posizione temporale di tipo C sfocia nel primo "disvelamento" del protagonista come Don Giovanni. Le battute attribuite a Donna Clara segnalano l'anacronismo, per i tempi moderni, della sua figura di seduttore e la sua appartenenza piuttosto al passato e ad una dimensione teatrale. L'allusione alla comune lingua spagnola, non compresa dal guardiano, porge un ulteriore elemento utile all'identificazione del protagonista.

È il rimando all'arrivo di Leporello a consentire a Donna Clara di pervenire con assoluta certezza all'individuazione del suo padrone, come nella migliore tradizione dongiovannese, e a Muratov di giustificare di fronte al lettore il ritorno al piano temporale di tipo A, il tempo della storia condiviso col fedele Leporello, utilizzato nell'ottavo paragrafo, che può pertanto aprirsi con l'invito a quest'ultimo non a ricordare, bensì a obliare.

8. Dimentica il nostro viaggio di ritorno, mio quadrupede servitore, così come mi sono affrettato a dimenticarlo io. Non abbaiare e non brontolare niente su ciò che hai visto e sentito, mi hai capito bene, Leporello? Che nessuno sappia dove si fermò la nostra automobile e come trascorremmo le ore in cui Firenze rinserra le sue gelosie, i fiori profumano roridi all'ombra delle sue mura chiuse, e la stoffa più leggera diventa un fardello intollerabile per le spalle e le gambe delle sue donne. Sii silenzioso, discreto, muto; la signora Pittoni, alle cure della quale ti ho di nuovo affidato, ti sfamerà con una buona cena, mentre io vado a procurarmi del cibo.

Conseguenza coerente dell'adozione della modalità temporale di tipo A è come in precedenza il ricorso per la sua integrazione narrativa al tempo designato come B, quello della digressione sulla "storia di Leporello" (che riprende con "alle cure della quale").

9. Dalle ombre dei cornicioni che si allungavano notai che il sole stava rapidamente calando. Il giorno passava, e noi non lo avevamo sciupato invano, oh Leporello! Risi meno di cuore quando mi sovvenni che ci attendevano la sera e la notte. La sera era già quasi giunta dai Dogi, dove occupai il mio solito posto. Ero animato e mangiai con l'appetito dei nostri giorni migliori. Il Chianti spumeggiava nel mio bicchiere e io mordevo con le labbra la tenera superficie, la dolce polpa delle ciliege mature, con una sensazione che mi sconvolgeva tutto. Quella sera mi sottrassi agli incontri conviviali, guardai diverse volte l'orologio e con impazienza uscii in strada.

Abbandonato Leporello, il nono paragrafo riallaccia (come sarà il caso anche del decimo) il filo del tempo di tipo C per lasciar intravedere, dietro i gesti apparentemente ordinari del narratore, la fisionomia dell'eterno seduttore, per il quale la prospettiva temporale più adatta è quella di tipo D. Qui il crepuscolo digrada nella sera e preannuncia la notte speciale che attende il protagonista; il realistico racconto di apertura sfuma allora impercettibilmente nell'evocazione delle caratteristiche più qualificanti del mito: il riso da Burlador, il formidabile appetito dalle coloriture sensuali, la propensione per il buon vino (il Chianti sostituisce qui dignitosamente il Marzemino di moztiana memoria).

10. Via Tornabuoni era chiassosa e affollata. I fiorentini fluivano ciarlieri e spensierati, si accendevano i lumi, si infittiva lo stretto cielo azzurro sulla testa, e il fianco severo di Palazzo Strozzi rimandava l'eco delle frivole arie di operetta. Lentamente, sbirciando più volte l'orologio, uscii sul Lungarno. La porta dell'Hotel a me ben noto era aperta. La sola soglia divideva le pietre della strada dalla hall, che civettava di quella prossimità

tra la semplicità agreste e il proprio sfarzo. Senza esitazioni mi diressi nell'angolo più lontano dall'entrata. Già di lontano distinsi lo sguardo ampio degli occhi scuri, i capelli ribelli, il vestito nero, il fumo azzurrino e nebbioso della sigaretta. Dinanzi alla profonda poltrona di vimini feci un profondo inchino, presi e baciai la mano appesantita dal freddo di molti anelli. Sollevai gli occhi. "Siete cambiata" – mormorai involontariamente. Udii una voce e mi posi in ascolto, tanto tormentosamente da non discernere le parole. "Il tempo passa, ma voi siete sempre lo stesso: fedele all'incontro, ubbidiente alla chiamata. Oh, l'avventura ci inquieta eternamente, una, un'altra ancora, e non basta! Mille e tre! E se non sbaglio una vi è stata oggi, proprio ora, appena adesso, crudele, funesto, inesorabile Don Giovanni!" – "I vostri occhi scintillano d'odio, Donna Anna, e io non ho mai saputo cosa mi attirasse di più, se l'amore o l'odio". – "Vi sbagliate, io vi disprezzo. Siete penoso, ridicolo, antiquato. Non vi affannate a cercarmi domani, non ci sarò, lo avete capito, mai!" – "Piano, signora, non siamo soli come tra le lapidi di Siviglia, un inglese a quel tavolino ci guarda con insistenza". – "Un inglese! Oh, quanto poco siete sagace, quello è un vostro connazionale. Vi conosce, e dietro mia richiesta segue ogni vostro movimento. Domani andremo insieme a Roma e forse, domani... Dove, dove, Don Giovanni, dov'è la vostra spada, dove il mantello, l'orgoglio?". Sentii le risa di alcune donne dietro di me, e senza voltarmi a guardare uscii in strada.

Nel decimo paragrafo la successione delle posizioni temporali è la stessa (C + D), ma è alla figura dominante di Donna Anna che viene affidato il compito di guidare il lettore sulle tracce prevedibili ed eterne del mito, di richiamarne i leggendari connotati, il catalogo, e, se non bastasse, perfino gli ineliminabili accessori di scena ("Dov'è la vostra spada, dove il mantello, l'orgoglio?"). Si verifica dunque qui il secondo, plateale "disvelamento" di Don Giovanni all'interno della novella muratoviana.

È significativo che dei tre incontri femminili di cui è intessuta la fabula del racconto, sia quello con Donna Anna a fungere da perno narrativo. È solo lei, partner d'elezione consacrata dalla tradizione, a condividere lo status atemporale del protagonista: hoffmannianamente, questa Donna Anna gode di vetustà e dignità di leggenda non inferiori a quelle di Don Giovanni stesso. Avvolta in una nuvola di fumo azzurrino, conosce il passato e il futuro del Burlador, e lo tiene in pugno.

Le altre due donne del racconto altro non sono che avventure, la loro seduzione quasi passo obbligato per tener fede alla propria leggenda, oltre che per intorbidare ancor di più l'eterno dissidio amo-

roso con Donna Anna. La prima, la solare Donna Clara, si muove su un'automobile laccata che ne costituisce un indubbio complemento di fascino, ed è un capriccio da esteta, maturato nella cornice di un'antica dimora fiorentina e consumato nella calura del mezzogiorno agreste. La seconda, Elvira, sarà una ripicca notturna ricercata per pura bramosia carnale. Se quella giornata è trascorsa con Donna Clara e la notte lo sarà con Donna Elvira, è a Donna Anna che appartengono tutto il passato e tutto il futuro di Don Giovanni.

11. Leporello! Tu non c'eri lì, ma cosa avresti fatto, mio quadrupede compagno, pessimo servitore, degno del tuo padrone? Risi e feci stridere i denti, un passante si scansò con uno scarto da me e una venditrice di Ponte Vecchio mi fece le corna in segno di iettatura. Salendo sul ponte e guardando le acque che scorrevano veloci sotto, mi misi a pensare. Compresi tutto. Intuii il futuro, e non fu forse col tuo aiuto, mio nero lupo mannaro, mio magico Leporello? Domani Donna Clara sarà dimenticata, come se non fosse mai esistita al mondo. Ma Donna Anna, Donna Anna era condannata! Domani troveremo un vetturino, uno di quelli che sanno far ben schioccare la lunga frusta sul Lungarno, caricheremo i bagagli e ci affretteremo a prendere il direttissimo per Roma. Alla stazione di Santa Maria Novella Donna Anna, più morta che viva, ci attenderà. Saliremo sul treno in modo che ella possa vederci, e di quale crudele trionfo arderà il suo sguardo scuro! E il resto è tutto noto, a noi due, perché è accaduto più di una volta, nella storia: il furore del rivale, la sfida, i dieci passi misurati sul Monte Testaccio, il colpo di pistola, che ancora non fa cilecca, e il tuo lamentoso, poi festoso guaito tra le braccia del dottore, accondiscendente al mio capriccio - non separarmi da te. Donna Anna desidera che non scorra il sangue.

Anche nell'undicesimo paragrafo la narrazione si dispone inizialmente sul piano della rievocazione del tempo C, ignorato da Leporello; l'autore avverte il bisogno di segnalarlo ancora una volta esplicitamente, rilevando: "Leporello! Tu non c'eri lì". Stavolta tuttavia lo squarcio sulla leggenda è suggestivamente proiettato nel futuro. L'anticipazione della continuazione romana dell'incontro con Donna Anna, con annesso, prefigurato duello sul Monte Testaccio, costituisce infatti una sequenza temporale di tipo E.

12. Davvero questo giorno e questa sera non li abbiamo sciupati invano, ma rimane la notte. Entro con fare indaffarato in un pessimo covo dall'insegna tedesca, in una deturpata piazza di Firenze, e mi informo presso un lacchè dalla marsina rossa riguardo alla partenza del direttissimo per Roma. Mi siedo a un tavolino; artisti, ubriachi, pacifici viaggiatori, italiani dal-

l'animo semplice e talenti incompresi delle capitali europee mi attorniano, attingendo emozioni ai violini degli zingani viennesi. Ci sono molte donne di strada, dei caffè e della bohème. Bevo di buon grado e divento leggermente alticcio. “Elvira!” – “Elvira? Non sono spagnola. Ma fa lo stesso, quando, oggi?” – “Vedo, Elvira, che vuoi far sfoggio della tua nuova e costosa biancheria intima. Cara, sono occupato, mi aspetta il mio Leporello”. – “Leporello? E che nome sarebbe, coniglietto? Ah, è l'opera, il Don Giovanni. Dunque siete un artista, e quello è il vostro ruolo principale?”. Sono stato riconosciuto tre volte, oggi. No, no, sconfesso, del resto la notte è lunga, che dorma pure felice Donna Clara, e rimanga invece insonne Donna Anna. “Mostrami la strada di casa tua, Elvira!”.

Il dodicesimo paragrafo itera di nuovo la successione dominante (C + D). A Leporello Don Giovanni riferisce del terzo smascheramento, reso possibile ancora una volta dall'evocazione del nome del suo antico servitore. Qui essa proviene dalla donna di malaffare cui il protagonista-narratore affibbia lo “storico” nome di Elvira.<sup>46</sup> Come si nota, la soglia del passaggio tra C e D (tanto più impercettibile e “mascherata” in quanto realizzata in entrambi in un immediatissimo presente e tramite i dialoghi) è costituita dallo stato di ebbrezza causato dal bere. Il carattere di Firenze come crocevia di genti e tipi, accennato anche in precedenza, funge ugualmente da momento di raccordo narrativo tra i due piani temporali.

13. Non invano trascorsi quel giorno e quella notte. Ma perché il cuore batte così forte? È già molto tardi, Firenze dorme profondamente, incantata dalla sua purezza. A quale prezzo potrei ottenere questo io, suo ospite forestiero! Invano attingo acqua con la mano e mi bagno la fronte, là dove, da un bronzeo cinghiale, sgorga la corrente montana. Ora sono davanti alla mia porta e la apro con la chiave. Salgo per le scale con cautela, per non svegliare la signora Pittoni che dorme al piano di sotto. Sul pianerottolo di sopra mi spiano due occhi tondi e ardenti. Ma questo sei tu, mio Leporello, distinguo la lanugine nera, la fauci digrignate, la lunga lingua rossa. Piano, ma tu taci, mi spaventa lo scintillio delle tue pupille! Ai miei occhi diventi una visione diabolica, pronto a chiedere il prezzo di quella notte maledetta, di quel giorno maledetto. Sei un lupo mannaro, solo il segno della croce potrebbe incenerirti, ma questa mano ha disimparato a farlo tanto tempo fa! In luogo di quello, la premo sul cuore sempre più forte. Mi fermo e cado sul gradino di pietra, nel mio cuore ribolle l'inferno.

---

<sup>46</sup> Cf. l'analogia col racconto dell'ossessione dongiovannesca nel film di Jeremy Leven *Don Juan de Marco*, del 1995.

Col tredicesimo paragrafo il cerchio si chiude, la narrazione ritorna alla posizione temporale di tipo A, al punto da cui era partita, al tempo presente e al “mio Leporello” testimone delle gesta dongiovanesche. Il punto di osservazione del narratore-protagonista e quello del suo interlocutore canino si ricongiungono e ci si aspetterebbe una iterazione del modulo A + B caratteristico del racconto. La ripresa della “storia di Leporello” riserva però una sorpresa: il nero barboncino si trasfigura in un’immagine satanica, quella di lupo mannaro, giustificando l’inserimento dell’intero racconto in *Magičeskie rasskazy*, e raccordandosi in particolare alle altre narrazioni di impianto ‘demoniaco’ rinvenute sopra. Leporello sembra quasi incorporare l’elemento soprannaturale tradizionalmente spettante alla statua del Commendatore, diventa “visione diabolica” che ricaccia Don Giovanni nell’inferno da cui era “momentaneamente” scaturito.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Il cane sembra rappresentare l’ancoraggio alla realtà per un protagonista che immagina soltanto di essere Don Giovanni. Fin tanto che il cane Leporello è testimone degli eventi, essi non assumono una piega fantastica. L’assenza del cane corrisponde all’identificazione del protagonista con il Don Giovanni del mito. Nell’epilogo, nel momento in cui egli soccombe alle sue allucinazioni, Leporello subisce una ulteriore mutazione in lupo mannaro.

