

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

06

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

COLORI E PAROLE*

ALEKSANDR BLOK

traduzione di ALESSANDRA ELISA VISINONI – *Università di Bergamo*

NOTA DELLA TRADUTTRICE

«D'un tratto un pagliaccio si sporse /dalla ribalta, gridando: "Aiutatemi! / Io perdo sangue-succo di mirtillo! / Sono fasciato d'un cencio! / Sulla mia testa è un elmo di cartone! / E nella mano una spada di legno!" / Ruppero in pianto ragazzo e bambina, / e si chiuse l'allegro baraccone». ¹ Con questi versi malinconici si conclude il componimento *Balagančik* (*Il piccolo carrozzone*, 1905) di Aleksandr Blok, ² ove l'autore esprime il proprio amaro disincanto nei confronti dell'esperienza simbolista paragonando il movimento al teatro delle marionette. È una sentenza definitiva, senza appello, con la quale Blok si accomiata dalla prima fase della sua carriera poetica. Una rottura clamorosa se pensiamo al prestigio di cui gode il poeta venticinquenne tanto tra i suoi colleghi quanto tra critica e pubblico: in soli quattro anni (dal 1901 al 1905) è diventato una delle voci più alte del Simbolismo, oggetto di autentica venerazione da parte della cerchia moscovita degli Argonauti, creata dall'amico fraterno Andrej Belyj, ³ che mai riuscirà a comprendere, né a perdonare del tutto, questo brusco cambio di rotta. Belyj vede in Blok non un semplice poeta, ma un solido punto di riferimento, una guida sulla via di quel misticismo rivelato dalla carismatica figura di Vladimir Solov'ëv. ⁴ Per anni i due hanno seguito le orme del filosofo cercando di afferrare il sogno eternamente sfuggente della Sofia, ipostasi

* Il testo originale del saggio è tratto da ALEKSANDR BLOK, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1982, vol. IV, pp. 7-11.

1 Citazione tratta da ALEKSANDR BLOK, *Poesie*, trad. da Angelo Maria Ripellino, prefazione di Valerio Magrelli, Parma, Guanda, 2000, p. 97.

2 Aleksandr Aleksandrovič Blok (Pietroburgo, 16 [28] novembre 1880-7 agosto 1921), uno dei principali esponenti del movimento simbolista russo. La prima fase della sua produzione poetica è profondamente influenzata dal pensiero del filosofo Vladimir Sergeevič Solov'ëv e dall'amicizia con Andrej Belyj. Del rapporto con Belyj è rimasta una nutrita corrispondenza: si veda, a tale proposito, ANDREJ BELYJ e ALEKSANDR BLOK, *Lettere, 1903-1908*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti e Rosanna Platone, Roma, E/O, 1982. All'attività poetica di Blok si accompagna un intenso lavoro di traduttore, saggista e drammaturgo.

3 Andrej Belyj (pseudonimo di Boris Nikolaevič Bugaev, Mosca 26 ottobre 1880 - 8 gennaio 1934), uno dei massimi rappresentanti della giovane generazione simbolista.

4 Vladimir Sergeevič Solov'ëv (Mosca, 16 gennaio 1853 – Uzkoë, 31 luglio 1900) filosofo, teologo, poeta e critico letterario russo. Personalità di spicco nel panorama della filosofia e della poesia russa tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Solov'ëv ha una visione teosofica del mondo: individua nella Sapienza Divina il tramite tra Dio e gli uomini; questa sapienza, che si rivela pienamente in Cristo, si attua nella Chiesa, che è «l'eterna amica», «l'essere reale e femminile: la vera e pura e intera umanità». Il filosofo concepisce, inoltre, la divinità come unitotalità (in russo: *vseedinstvo*, ovvero 'tuttunità') di Bellezza e Bene, mente ordinatrice individuabile nella gerarchia delle idee, Amore che è principio unico non relazionale che precede l'Essere e lo crea, e, al contempo, aspirazione all'Essere che materializza le idee per possederle nel mondo esteriore. In tale prospettiva, la filosofia è intesa come ricerca della verità e l'etica come complementare ricerca della felicità. La Bellezza è reciproca unione di infinito e finito, specchio della verità delle idee calata nel reale. Queste concezioni rappresentano il fondamento della visione mistico-religiosa dei Simbolisti, in particolare di Vjačeslav Ivanovič Ivanov, A. Blok, A. Belyj.

dell'Eterno Femminino, la forza unificatrice del Tutto, alla quale Blok dedica i suoi celeberrimi *Versi sulla Bellissima Dama* (*Stichi o Prekrasnoj Dame*, 1904). A un certo punto, però, agli occhi del poeta pietroburghese i tratti da donna angelicata di Sofia hanno cominciato a sbiadire, in breve per lui è diventata una *Sconosciuta* (*Neznakomka*, 1906),⁵ descritta rabbiosamente come una prostituta tra le tante che animano i bordelli cittadini. Nel frattempo, la Russia è caduta inesorabilmente in ginocchio dopo la sconfitta nella guerra russo-giapponese, delusa dallo zar (Nicola II), al quale guarda da sempre con fiducia, ma che ha mostrato un volto impassibile di fronte alla strage della Domenica di sangue del 24 gennaio 1905. In quest'atmosfera tumultuosa, il già amareggiato Blok si tiene lontano, finché può, dal dibattito politico, tanto meno intende lasciarsi coinvolgere dall'esaltazione di Belyj, che legge nei tumulti un'anticipazione dell'Apocalisse. Nel giugno 1905, un mese prima della composizione de *Il piccolo carrozzone*, Belyj, insieme all'amico Sergej Solov'ëv, visita Blok presso la tenuta di Šachmatovo recando il suo articolo *Apokalips v ruskoj poezii* (*L'Apocalisse nella poesia russa*, 1905),⁶ ispirato dai versi di Blok e dalle teorie di V. Solov'ëv e D. Merežkovskij:⁷ la fine della Storia Universale si avvicina, Sofia è apparsa (assumendo, secondo gli Argonauti, le sembianze della moglie di Blok, Ljubov' Mendeleeva) ed è stata riconosciuta da pochi. Il suo scopo è sconfiggere la Bestia apocalittica e aprire nuovi Mondi. Ma per fare questo ha bisogno dei suoi Cavalieri, e Blok è chiamato a guidare quest'eroica schiera. Nondimeno, il diretto interessato rifiuta con pacata ma gelida cortesia. Non è più tempo per lui di elucubrazioni e visioni mistiche. Pur non volendo rinnegare totalmente l'esperienza condivisa in maniera simbiotica, complementare con Belyj, sente che è giunto il momento di andare oltre. Inizia così un tormentato, lacerante, incompiuto percorso di affrancamento dal movimento simbolista che lo porterà più volte a tornare sui suoi passi, a rivedere le sue posizioni ma anche a scontrarsi ferocemente con i suoi compagni di strada, come se il suo animo fosse il vero teatro della battaglia apocalittica.

Ad ogni modo, tra il 1905 e il 1906, a prevalere è il Blok, per così dire, pragmatico, che aspira a diventare cantore di una natura russa concreta, tangibile, fatta di paesaggi silenziosi e di elementi architettonici stilizzati, una natura ritratta nel suo aspetto crudo, verace, ben lontana dalle atmosfere misticheggianti legate all'epifania della Bellissima Dama. Una Russia dal sapore primordiale che, in un certo senso, anticipa le strade livide lungo le quali andranno ad incrociarsi i destini di un'umanità cittadina, custode inconsapevole di una vitalità primitiva, selvaggia, smaniosa di esplodere nella tormenta della Rivoluzione di Ottobre.⁸ Tuttavia, per dipingere questa Russia occorrono una sensibilità cromatica e una sobrietà linguistica, secondo Blok, assolutamente inscindibili dal processo creativo, che gli scrittori, *in primis* i poeti simbolisti, insuperbiti dalla propria cultura e smaniosi di ravvisare in ogni cosa il "significato simbolico", sembrano aver dimentica-

5 A tale proposito, si veda MICHAELA BÖHMIG, *Analisi di una poesia: Neznakomka di Aleksandr Blok*, in «Europa Orientalis», X (1991), pp. 167-184.

6 L'articolo appare sul n° 4 (aprile) della rivista «Vesy» («La bilancia»).

7 Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (Pietroburgo, 2 [14] agosto 1865 - Parigi, 9 dicembre 1941), narratore, poeta e filosofo, uno dei principali teorici del simbolismo russo.

8 A tale proposito, si veda ANGELO MARIA RIPELLINO, *Aleksandr Blok*, in «Maestrale», III (1942), pp. 29-38.

to.⁹ Questo è uno dei principali temi del saggio artistico *Kraski i Slova* (*Colori e parole*, 1905), pubblicato tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1906 sulla rivista «Zolotoe Runo» («Il vello d'oro»). L'articolo di Blok fa da parziale contraltare a un lungo saggio di Andrej Belyj, *Formy iskusstva* (*Le forme dell'arte*, 1902),¹⁰ fondato sull'estetica del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer e finalizzato a classificare le arti (architettura, scultura, pittura, poesia, musica) sulla base del loro rapporto spaziale e/o temporale con la realtà rappresentata.¹¹ Tra le forme spaziali dell'arte (architettura, scultura e pittura), di per sé considerate minori, poiché prescindenti dalla dimensione temporale, la pittura sembrerebbe essere la meno raffinata poiché bidimensionale e basata unicamente sul colore. Secondo Belyj tale debolezza è solo apparente in quanto: «Il trasferimento della rappresentazione spaziale sulla superficie ci libera in notevole misura dal lavoro puramente fisico, condizione indispensabile nella realizzazione dei monumenti architettonici e scultorei. L'energia interiore, *non deviata da ostacoli estranei*, si trasmette in gran parte al quadro o agli affreschi: tra le opere del pennello troviamo i modelli di trasmissione dei più sottili lati spirituali della realtà».¹²

Tuttavia Belyj prosegue precisando che, sotto il profilo dell'emancipazione dai cosiddetti «ostacoli estranei», la poesia supera di gran lunga le forme spaziali, ivi compresa la pittura:

Sebbene il pittore goda di una grande libertà creativa, molte immagini non sono riproducibili con il pennello (ad esempio, il cielo stellato, le scene notturne, etc.). Alla poesia simili descrizioni sono accessibili. L'energia interiore del poeta si infrange ancor meno contro gli ostacoli esterni. Lo scultore utilizza una notevole quantità di materiale da costruzione, che limita la sua libertà creativa. Il pittore ne

9 Si veda NINA MICHAJLOVNA KAUCHTSCHISCHWILI, *Il cromatismo e il testo letterario. Note per una lettura della lirica di A. Blok*, in *Ricerche in laboratorio e intervento nella società: orientamento e prospettive della psicologia in Italia*, a cura di Marcello Cesa-Bianchi, Milano, Unicopoli, 1982, pp. 524-526. Sul ruolo dei singoli colori nell'opera blokiana si vedano: R.G. POČHUA, *Lingvospekt ruskij poezii XVII-XX vv.* [*Lo spettro linguistico della poesia russa dei sec. XVII-XX*], Tbilisi, Tbiliskij universitet, 1977; Ju. V. LJUKSIN, *Roždestvo golubogo ruč'ja* [*La nascita del torrente azzurro*], in «Russkaja reč'» (1972), pp. 444-446; LJUDMILA VLADIMIROVNA KRASNOVA, *Iz nabljudenij nad simbolikoj krasnogo cveta v poetike A. Bloka* [*Considerazioni sulla simbologia del rosso nella poetica di Blok*], in «Voprosy ruskij literatury», III (1969), pp. 49-56; S.S. NADIROV, «Cvetovye prilagatel'nye v stichotvorenijach A. Bloka» [*Aggettivi 'cromatici' nelle poesie di A. Blok*], in «Russkij jazyk v škole», VI (1970), pp. 3-6; RAŠEL' ZINOV'EVNA MILLER-BUDNICKAJA, *Simvolika cveta i sinestetizmlv poezii na osnove liriki A. Bloka* [*La simbologia del colore e la sinestesia in poesia analizzate in base alla lirica di A. Blok*], in «Izvestija krymskogo pedinstituta im M. Frunze», III (1930). Per una visione generale dell'attività saggistica di Blok si veda DMITRIJ EVGEN'EVič MAKSIMOV, *Kritičeskaja proza Aleksandra Bloka*, in *Blokovskij sbornik: trudy naučnoj konferencii, posvjščennoj izučeniju žizni i tvorčestva Aleksandr Bloka, maj 1962 goda*, a cura di Jurij Michajlovič Lotman, Tartu, Tartuskij universitet, 1964, pp. 28-97.

10 La prima pubblicazione del saggio avviene nel numero XII della rivista «Mir Iskusstva», 1902, pp. 343-361.

11 A tale proposito, si veda ANDREJ BELYJ, *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti, Napoli, Guida, 1986, pp. 155-156: «L'arte si fonda sulla realtà. La riproduzione della realtà costituisce o il fine dell'arte o il suo punto di partenza. [...] L'arte non è in grado di trasmettere la completezza della realtà, cioè le rappresentazioni e il loro mutamento nel tempo. Essa scompone la realtà, raffigurandola ora in forme spaziali ora in forme temporali, concentrandosi perciò o sulla rappresentazione o sul mutamento delle rappresentazioni: nel primo caso sorgono le forme spaziali dell'arte, nel secondo le forme temporali».

12 *Ivi*, p. 166 (corsivo mio).

utilizza una quantità minore (tela e colori stesi con il pennello). Il poeta non se ne serve quasi più, e gli è concessa nel contempo la possibilità di descrivere un'ampia immagine della realtà. Egli non è limitato dallo spazio, che solo in certa misura viene vinto dal pittore.¹³

Tale affermazione è basata sulla considerazione che le rappresentazioni della realtà sono sempre fallaci, poiché mere «fotografie istantanee» del mondo circostante, soggetto a inesorabile evoluzione causata dallo scorrere del tempo. La poesia, e ancor più la musica, sono meno legate alle «immagini della realtà» e, pertanto, si avvicinano meglio alla sua essenza: l'idea. Per Belyj «la *capacità di vedere* è la capacità di cogliere nelle immagini il loro senso eterno, la loro idea» [corsivo nel testo].¹⁴ Tale abilità si esprime nella poesia simbolista attraverso la corrispondenza dogmatica tra colori e idee, così come teorizzato da Belyj in *Sujaščennyje cveta* (*Colori sacri*, 1903): ad esempio, l'oro e l'azzurro sono considerati i colori della Sofia. Uno schema rigido caratterizzante anche la prima produzione poetica di Blok.

In *Colori e parole* Blok mostra l'intenzione di superare il dogmatismo simbolista e di smentire il primato superiorità della poesia sulla pittura opponendo alla statica e, ormai, asfittica "teoria dei colori" la vivacità e la freschezza della natura vista «con gli occhi infantili» dei pittori.¹⁵ Come osserva la studiosa N. Ju. Grjalkova, il poeta anticipa quelle che saranno le tendenze post-simboliste, individuando quella «zona di passaggio» che gli studiosi definiscono stile *Modern*,¹⁶ vale a dire l'aspirazione a un rinnovamento dello sguardo poetico attraverso un'osservazione più consapevole della realtà, in particolare, della natura.¹⁷

Il saggio si apre con l'immagine di una pianura costellata di alberi secchi, ai quali Blok fa corrispondere gli «spettrali» concetti letterari, le vuote categorie introdotte dalla critica: da subito viene trasmessa un'idea di desolazione, di aridità che, secondo l'autore, è caratteristica del panorama intellettuale russo contemporaneo.

In primo piano, troviamo il principale degli «alberi-idoli», il simbolismo, raffigurato come qualcosa di solenne, sacrale, ma evidentemente privo di vita. Poco dopo compaiono sulla scena i «critici-scrittori» che, come pessimi botanici, cercano di «infondere nuova linfa» all' «albero-idolo» morente innestando indistintamente rami verdi e

¹³ *Ivi*, p. 169.

¹⁴ *Ivi*, p. 180.

¹⁵ In seguito alla pubblicazione dell'articolo, Belyj scrive all'amico: «Ho letto e apprezzato il Tuo articolo, anche se vorrei togliermi il gusto di scrivere una replica. In questo articolo Ti sei posto in una posizione per te molto sapida [*vkusnoe*]. Io un tempo ho avuto voglia di togliermi il gusto di litigare» (BELYJ e BLOK, *Lettere, 1903-1908*, cit., p. 188; corsivo nel testo). Blok minimizza, forse temendo di aggravare le recenti tensioni tra i due: «Non indignarti del mio articolo, io non lo rinneo ma non lo riconosco su questa carta e intrattengo con esso rapporti freddi e mondani» (*ibidem*).

¹⁶ Sotto il comune denominatore *Modern* vengono riuniti diversi movimenti letterari russi di inizio Novecento: Acmeismo, Futurismo e, solo in parte, Simbolismo. Sulla definizione di Modern si veda, in particolare, MOJMIR GRYGAR, *K opredeleniju stilja modern v ruskoj i češkoj poezii* [Per una definizione dello stile modern nella poesia russa e ceca], in «Russian Literature», VIII (1980), pp. 315-361.

¹⁷ N.JU. GRJALKOVA, *Priroda i fol'klor v cikle A. Bloka Puzyri zemli (1904-1905)* [Natura e folklore nel ciclo Bolle di terra di A. Blok], in *Al. Blok i revoljucija 1905 goda. Blokovskij Sbornik* [Al. Blok e la rivoluzione del 1905. Antologia blokiana], a cura di Dmitrij Evgen'evič Maksimov, Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1988, vol. VIII, p. 28.

rami ammuffiti, vale a dire, il meglio e il peggio delle nuove tendenze letterarie: il significato originario del simbolismo è andato perduto, l'ispirazione autentica è qualcosa di superfluo, si compongono versi applicando meccanicamente schemi preconfezionati.

In questo quadro, entra in scena la figura *naïf* del pittore simbolista, affascinato dal prestigio del movimento letterario e smanioso di contribuire allo sviluppo della relativa corrente culturale. Forti della presunta superiorità della propria arte, denuncia Blok, gli scrittori simbolisti si arrogano il diritto di plasmare gli artisti a loro uso e consumo: «la critica bada all'artista sotto ogni aspetto, gli cuce addosso un abito, ma talvolta fa cose del tutto incivili, perdonabili forse solo nei tempi antichi, perdonabile solo ai tempi della remota antichità: se all'artista il vestito non calza, allora la critica gli taglia le gambe, le braccia oppure, il massimo dell'indecenza, la testa».

L'autore prosegue rimproverando i «critici-scrittori» di aspirare, in realtà, a eguagliare la creatività dell'artista proprio attraverso questo processo di addomesticamento. Siamo ancora ben lontani da quell'unione sacra tra poesia e pittura, testimoniata dall'«indivisibile unità visiva nella composizione della pagina» propria del libro futurista.¹⁸

Una potenzialità che Blok sembra quasi presagire ma che è ostacolata dal ridicolo snobismo dei letterati verso i pittori, dai quali i primi, afferma l'autore, avrebbero solo da imparare. Blok articola le proprie riflessioni attraverso una serie di immagini dal sapore familiare, domestico, ma estremamente efficace e suggestivo.

Gli scrittori si sentono superiori ai pittori come gli adulti ai bambini, eppure sono proprio quest'ultimi a saper leggere la realtà nella maniera più autentica. L'«arte dei colori e delle linee» permette di ricordarsi sempre della vicinanza alla natura e impedisce di affondare nella palude dei significati simbolici stereotipati. «La pittura», afferma Blok, «insegna a guardare e a vedere (si tratta di cose diverse e di rado coincidenti). Grazie a questo la pittura mantiene vivo e intatto quel sentimento che caratterizza i bambini». L'esaltazione della capacità dei bambini di cogliere l'essenza più vera della realtà, secondo A.M. Dolotova e D.M. Magomedova, è un tratto che avvicina Blok al pensiero di Sergej Gorodeckij, futuro fondatore dell'Acmeismo, movimento poetico agli antipodi del Simbolismo. In effetti, in una lettera del 5 luglio 1905, Gorodeckij scrive a Blok:

Non essendo impegnato in alcuna attività, non leggendo, vivo su una collinetta e ascolto [il flauto di] Pan. Giro in tondo, in campagna guardo i volti, nei boschi seguo lo scoiattolo e la talpa; scorrono gli eventi. E all'improvviso, in una luminosa folla di fanciulli intenti a giocare su un verde declivio, vedrai qualcosa di vetusto, mentre dalla massa, su uno sfondo vago di ricordi, uscirà un fanciullo dal pallido volto affilato, dagli occhi di un blu profondo dalle arcuate ciglia nere e mostrerà nella realtà l'eterno.¹⁹

¹⁸ Cfr. VALENTINE MARCADÉ, *Le renouveau de l'art pictural russe: 1863-1914*, Lausanne, Ed. l'Âge d'homme, 1971, p. 222: «Ormai la pittura forma un tutt'uno con i testi stampati, il che fa nascere un'indivisibile unità visiva nella composizione della pagina».

¹⁹ ALEKSANDR BLOK, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach* [Opere ed epistolario completi in venti volumi], a cura di M.L. Gasparov et al., Moskva, Nauka, 2003, vol. VII, p. 260: «Не делая дела, не читая, живу на горке и слушаю Пана. Хожу кругом, в деревни - смотрю в лица, в леса - слежу за белкой и кротом; мелькают бывания. И вдруг в яркой толпе детей на зеленом косогоре, в игре, увидишь что-то очень старое, а из толщи на смутный фон воспоминаний выйдет мальчик с белым и тонким лицом и сине-синими глазами в черных кругах ресниц покажет наяву вечное». La traduzione italiana nel testo

Le considerazioni di Blok sembrano, inoltre, anticipare il realismo di Aleksandr Voronskij²⁰ che nel suo saggio *Iskusstvo videt' mir* (*L'arte di vedere il mondo*, 1928)²¹ afferma:

Vedere il mondo, bello di per se stesso, in modo da sentire «della natura i caldi abbracci», il mondo in tutta la sua freschezza e immediatezza, [...] è molto difficile. Ci siamo più vicini nell'infanzia, nella giovinezza, in rari, straordinari momenti della nostra vita. E allora riusciamo come a grattar via la scorza che ci nasconde il mondo, in modo per noi stessi inatteso vediamo sotto nuova luce gli oggetti, le cose, i fenomeni, gli eventi, le persone; nelle cose più comuni che d'un tratto balenano davanti agli occhi cogliamo caratteristiche e qualità che non avevamo mai colto, ciò che ci circonda incomincia a vivere di una sua propria vita, si scopre di nuovo il mondo, ci si meraviglia e si gioisce di queste scoperte. Ma queste scoperte sono un dono che l'uomo non riceve di frequente. La persistenza, la freschezza delle percezioni dipende dalla loro forza, immediatezza, purezza. [...] L'uomo sa che esistono grazie alla sua infanzia, alla giovinezza, ed esse gli si svelano in momenti particolari, eccezionali, in determinati periodi della vita sociale. Ha nostalgia di queste immagini di virginea vivacità, e compone su di loro saghe, leggende, canta canzoni, scrive romanzi, racconti, novelle. L'arte sincera, autentica, talora coscientemente, ma ancor più spesso inconsciamente ha sempre aspirato a ripristinare, trovare, scoprire queste immagini del mondo. In ciò consiste il significato principale dell'arte e la sua meta.²²

Gli scrittori, lamenta dunque Blok, hanno perso la capacità di esprimere efficacemente le percezioni visive, quelle che restituiscono immediatamente la vita concreta, di fronte alle quali restano ciechi, insensibili. Pur avendo la possibilità di utilizzare numerose e raffinate parole per descrivere ciò che vedono, i loro versi sono inevitabilmente condizionati dai moti dell'animo, a differenza della pittura, che si mantiene fedele al reale. Nondimeno essi, pur erigendosi volentieri a giudici dell'arte figurativa simbolista, non sono in grado di comprendere il proprio limite. Blok sceglie l'interpretazione del quadro *Il silenzio del bosco*²³ del pittore simbolista Böcklin,²⁴ preso da esempio anche da Belyj in

è mia.

20 Aleksandr Konstantinovič Voronskij (Chorošavka, 8 settembre 1884 – Mosca, 13 agosto 1937) è uno scrittore e teorico letterario sovietico di orientamento marxista, fondatore della rivista letteraria «Krasnaja nov'» («Terra vergine rossa») alla quale contribuisce, tra gli altri, Maksim Gor'kij. Scrive numerosi articoli, saggi e recensioni poi riuniti in varie raccolte, tra le quali *Literaturnye portrety* (*Ritratti letterari*, 2 voll., 1928-1929).

21 ALEKSANDR KONSTANTINOVİČ VORONSKIJ, *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Moskva, Artel' pisatelej Krug, 1928, pp. 81-114.

22 ALEKSANDR KONSTANTINOVİČ VORONSKIJ, *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo*, trad. da Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 11 (2014), pp. 187-217, alle pp. 195-196.

23 Il titolo originale dell'opera è *Das Schweigen des Waldes* (1885) conosciuta in italiano come: *Il Silenzio del Bosco*. Si segnala che, nel testo russo, Blok riporta il titolo in maniera approssimativa: *Lesnaja tišina*, invece di *Bezmolvnij Lec. Nezv.*

24 Arnold Böcklin (Basilea, 16 ottobre 1827 – San Domenico di Fiesole, 16 gennaio 1901) è un pittore, disegnatore, scultore e grafico svizzero, uno dei principali esponenti del simbolismo tedesco insieme a Ferdinand Hodler, Max Klinger e Lovis Corinth. Nei suoi quadri dominano numerose figure mitologiche (ninfe, naiadi e centauri) collocate tra architetture classiche, simbolismi, allegorie e un richiamo spesso ossessivo alla morte. L'effetto finale è la creazione di mondi strani e fantastici. La sua opera più famosa è *L'Isola dei Morti* (*Die Toteninsel*, 1886).

Le forme dell'arte, per spiegare come i letterati spesso fagocitano con il proprio ego il messaggio originario delle opere: «[ciò] significa introdurre del libero gioco di linee e colori la propria sgradevole e snervante interpretazione». Agli occhi del poeta questi paladini della parola altisonante non sono diversi da certi zii grassocci che goffamente s'intromettono nei giochi infantili rovinando il divertimento dei fanciulli. Al contrario, quando gli artisti si avvicinano alla scrittura lo fanno con umiltà, con la stessa semplicità che caratterizza i loro tratti su tela: «È meraviglioso lo stile originale, mutevole degli artisti. Essi si servono delle parole come fanno i bambini; non abusano di loro, sono sempre concisi. Essi prediligono i concetti concreti, trasponibili in colori e in linee (*spesso gli elementi essenziali di una frase, il sostantivo e il verbo corrispondono il primo a un colore, il secondo a una linea*)» [corsivo mio]. Partendo dal presupposto che esistono più parole che colori, Blok conclude che «allo scrittore raffinato, a un poeta bastano soltanto quelle parole che corrispondono ai colori. Si tratta di un dizionario sorprendentemente vario, espressivo e armonioso». A supporto di tale affermazione, il nostro porta ad esempio di autentica poesia moderna un breve componimento di Gorodeckij, *Znoj* (*Canicola*, 1905). Tuttavia, ribadisce Blok, la maggior parte degli scrittori si ostina a celare la propria inadeguatezza mascherandola da superbia, svilendo la bellezza della natura e di un linguaggio naturale: «La pittura non teme le parole. Essa dice: "Io sono la natura stessa". Mentre lo scrittore dice acido e senza entusiasmo: "Io devo trasformare la materia morta"».

Solo abbracciando con lo sguardo la natura in tutto il suo splendore, uno scrittore, «la cui anima non sia del tutto corrotta», può intraprendere la via della redenzione artistica, poiché: «la natura viva, popolata da molte specie di esseri viventi, si vendica di chi disprezza i suoi orizzonti e i suoi colori: che non sono né non simbolici né mistici, bensì stupefacenti nella loro semplicità».

E, visualizzando nuovamente la pianura desolata, Blok auspica l'alba di una nuova era per la cultura russa: «Chi ancora non conosce le creature che abitano i boschi, i campi e le paludi (e so che di persone così ce ne sono parecchie), deve imparare a guardare. Quando avrà imparato a conoscere tutto ciò i tronchi rinsecchiti cadranno da soli, senza nemmeno un colpo d'ascia. Allora neanche i cieli saranno più bucherellati. I bambini getteranno i giochi intelligenti degli "zii-critici" nell'angolo più remoto, e addirittura oltre: sopra la stufa». Una prospettiva ai suoi occhi certamente più concreta della sconfitta della Bestia apocalittica.

Le riflessioni contenute in *Colori e parole* trovano felice attuazione nella raccolta *Puzryri zemli* (*Bolle di terra*, 1905) e nel poema *Nočnaja fialka* (*Viola notturna*, 1906). Belyj è tra i primi a leggere i frutti della svolta poetica di Blok e, sebbene ancora scosso dal rifiuto dell'amico fraterno, esalta il nuovo corso della poetica blokiana: «la nota grazia sempre più raffinata della Tua musa si intreccia con i nuovi temi ai quali ti sei accinto: la personificazione delle forze elementari della natura russa aspetta il suo interprete: a me sembra che Tu sia questo interprete».²⁵

ALESSANDRA ELISA VISINONI – *Università di Bergamo*

²⁵ BELYJ e BLOK, *Lettere, 1903-1908*, cit., p. 161.

COLORI E PAROLE

ALEKSANDR BLOK

Pensando ai concetti scolastici della letteratura contemporanea, immagino una grande pianura, sulla quale si stende, srotolandosi verso il basso come un manto, la pesante volta celeste. Qui e là, sulla pianura fanno capolino alberi secchi, che fiaccamente sollevano di poco il sacro tessuto del cielo, facendogli assumere un aspetto collinoso, ma lacerandolo in alcuni punti: è allora che essi appaiono in tutta la loro smunta, spettrale nudità.

Proprio così mi appaiono i concetti scolastici, gli strumenti della critica letteraria: come quegli alberi, perlopiù avvizziti, in lontananza.

Talvolta vengono loro innestati nuovi ramoscelli, ma nulla che infonda linfa rigenerante al fusto marcio.

Tra questi idoli in primum piano vi è ora il concetto di “simbolismo”.* Lo hanno circondato di cure, innestato verzura e muffa, ma il suo tronco è ridicolo, spezzato dai secoli, pieno di cavità, rinsecchito. Ma soprattutto, esso ha rovinato il tessuto del cielo e l’ha riempito di buchi. La critica discute molto delle “scuole” del simbolismo, appiccica all’artista l’etichetta “simbolista”; la critica bada all’artista sotto ogni aspetto, gli cuce addosso un abito, ma talvolta fa cose del tutto incivili, perdonabili forse solo nei tempi antichi, perdonabile solo ai tempi della remota antichità: se all’artista il vestito non calza, allora la critica gli taglia le gambe, le braccia oppure, il/al massimo dell’indecenza, la testa.

Con tali maneggi, la critica vuole tenere il passo con la creatività. Ma essa, per sua essenza, si pone agli antipodi dell’opera. Nel migliore dei casi, la critica riesce ad afferrare il poeta per le falde dell’abito e a infilargli in tasca il cartellino “simbolista” al volo.

Questa sarebbe la cosa più naturale. Ma talvolta capita il contrario: è l’artista stesso ad andare incontro ai critici a braccia aperte gridando entusiasta: “Voglio essere un simbolista!”. Ed è lui stesso che, per errore, va a finire in quella cornice dove la sua istantanea è destinata a trovar in seguito posto.

Per qualche ragione, ciò si verifica in maniera più di frequente con gli artisti della parola. È più raro che ai critici avveduti riesca di catturare il pittore. Ritengo che questo accada perché gli scrittori danno per assunto di possedere tutte le qualità delle persone adulte; ma tali caratteristiche non sono necessariamente positive: a fianco di un sano giudizio, di un moderato scetticismo, di senso del «tatto» e dell’ordine, si ritrovano stanchezza, rigidità, stupidità. Gli adulti generalmente non sono né saggi, né semplici.

Per quanto riguarda i pittori, da molto tempo essi sono stati screditati a livello sociale.

A essi non si richiede nemmeno più di mostrarsi sensibili alle «esigenze della modernità» e addirittura si richiede loro così poco, che sono loro stessi a dimenticarsi spesso della necessità di uno «sviluppo comune» e a trasformarsi in imbianchini e pittori di icone.

* Ovviamente non mi riferisco al simbolismo religioso né a quello filosofico, bensì a quel termine usato con eccessiva disinvoltura da chi si dà arie da critico.

In compenso i migliori tra essi sanno sfruttare saggiamente l'isolamento. L'arte dei colori e delle linee permette di conservare una vicinanza con la natura reale e impedisce di affondare in quello schema, dal quale lo scrittore non ha la forza di uscire. La pittura insegna a guardare e a vedere (si tratta di cose diverse e di rado coincidenti). Grazie a questo la pittura mantiene vivo e intatto quel sentimento che caratterizza i bambini.

I bambini hanno maggiore familiarità con le impressioni visive che con quelle verbali. Ai bambini piace disegnare tutto ciò che è disegnabile, mentre ciò che non lo è, non c'è bisogno di disegnarlo. Nel mondo dei bambini la parola obbedisce al disegno, gioca un ruolo secondario

Una tinta carezzevole, luminosa preserva nell'artista la ricettività infantile;¹ mentre gli scrittori-adulti «custodiscono avidamente nell'anima quel che resta del sentimento».²

Nell'intento di risparmiare il proprio tempo prezioso, essi hanno sostituito alla lentezza del disegno la rapidità della parola; ma sono diventati ciechi, insensibili alle percezioni visive. Si dice che esistano più parole che colori; ma allo scrittore raffinato, al poeta bastano soltanto quelle parole che corrispondono ai colori. Si tratta di un dizionario sorprendentemente vario, espressivo e armonioso. Ad esempio, il seguente componimento del giovane poeta Sergej Gorodeckij mi sembra perfetto per il lessico colorito e concreto:

Canicola

Non l'aria, ma l'oro,
L'oro liquido
Si è rovesciato nel mondo.
Inchiodato senza martello,
non si muove il mondo di oro liquido.

Il lago alto,
Il lago blu,
Giace in silenzio.
Verde-arruffato,
Dal letargo increspato
Guarda nell'acqua.

Capelli bianchi,

¹ Nel giugno 1904, da Šachmatovo, Blok scrive a Belyj: «Il Paese nel quale ora vivo è una “prigione azzurra” e un “verde pianeta” (è chiaramente l'una e l'altra cosa quando il tempo è bello), dove posso scavare la terra e fare uno steccato. [...] Ho una gran voglia di sviluppare la forza muscolare, ricostituendo, come ogni anno ciò che ho perduto durante l'inverno. Perciò le ore diventano letteralmente sconosciute e un giorno dopo l'altro affoga, azzurro, verde, bianco, dorato. Sai, in una bella estate azzurra mi riusciva qualche volta di trovare in me una buona semplicità e di imparare a non risparmiare le tinte tranquille e uniformi. Qui nessuno risparmia i colori. Alberi e cespugli, cielo, terra, argilla, grigie mura delle izbe e becchi arancione delle oche» (ANDREJ BELYJ e ALEKSANDR BLOK, *Lettere, 1903-1908*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti e Rosanna Platone, Roma, E/O, 1982, p. 117; corsivo mio) [N.d.T.].

² Citazione approssimativa di un verso del componimento *Duma (Riflessione)* del poeta Michail Jurevič Lermontov. Il verso originale è: «Мы жадно бережём в груди остаток чувства» (MICHAİL JUREVIČ LERMONTOV, *Sočinenija v šesti tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1954, vol. II, 1954, pp. 114) [N.d.T.].

Capelli lunghi
 Fila il cielo.
 Il cielo senza voce,
 Senza voce sonante
 fila in silenzio.*

Tutto può essere disegnato: l'aria, il lago, il canneto e il cielo. Tutti i concetti sono concreti, sufficienti a esprimere il carattere primordiale di un'idea. Ma in futuro, per sviluppare le idee possono manifestarsi capacità più fini della prontezza verbale.

Quella dello scrittore è un'anima viziata. Ad esempio, lo scrittore ha visto il quadro di Böcklin *Il silenzio della foresta*. Una fanciulla in groppa ad un unicorno guarda in lontananza tra i tronchi d'albero. Per il critico e lo scrittore, lo sguardo della fanciulla e dell'unicorno ha una valenza indubbiamente "simbolica". Su esso si possono spendere molte parole belle e sagge. Forse ciò costituisce un grande merito letterario, ma rappresenta un'incorreggibile mancanza nei confronti della pittura: significa introdurre nel libero gioco di linee e colori la propria sgradevole e snervante interpretazione; è come quando uno zio grassoccio entra nella camera dei bambini, solletica giocosamente un nipote, a un altro dà buffetti energici sulla guancia lanuginosa, aiuta un terzo a mettere in ordine le costruzioni. Ma se guardi meglio ti accorgi che ha rovinato tutto il gioco, e che i nipoti si sono rintanati in un angolo imbronciati.

Nel frattempo, nel suo sguardo vitreo si riflette un arcobaleno colorato. E non è forse la comprensione delle impressioni visive, la capacità di guardare, la via d'uscita per lo scrittore? L'azione della luce e del colore è liberatoria. Essa alleggerisce l'anima, dà vita a un bellissimo pensiero. Così l'europeo pudico e istruito che è capitato in un paese dove la natura fiorisce liberamente e selvaggi nudi danzano sotto il sole,³ deve inevitabilmente rianimarsi e, almeno interiormente, danzare, se non è ancora del tutto corrotto se non ha già subito un declino completo.

Quanto detto non umilia l'arte del narrare. Al contrario, succede di osservare l'opposto: la pittura prende volentieri per mano la letteratura, e gli artisti scrivono libri (Rossetti, Gauguin); ma i letterati, in genere, si pavoneggiano davanti ai pittori e non dipingono quadri. Si dirà che a dipingere s'impara: tuttavia, in primo luogo, a volte è meglio tracciare scarabocchi infantili, che comporre un'opera molto voluminosa; mentre, in secondo luogo, Puškin non provava forse un senso di liberazione quando, ad esempio, tracciava, più di una volta, accattivanti profili femminili?

E non aveva affatto studiato disegno. Nondimeno, era stato un bambino.

È meraviglioso lo stile originale, mutevole degli artisti. Essi si servono delle parole come fanno i bambini; non abusano di loro, sono sempre concisi. Essi prediligono i concetti concreti, trasponibili in colori e in linee (spesso gli elementi essenziali di una frase, il sostantivo e il verbo, corrispondono il primo a un colore, il secondo a una linea). Perciò

* Penso che in tutta la poesia russa sia molto evidente il desiderio di rottura con tutto ciò che è astratto e di unione con tutto ciò che è concreto, personificato. Il più fresco dei profumi è quello di un fiore appena colto.

³ È lecito ipotizzare che quest'immagine sia ispirata ai quadri e al diario di viaggio di Paul Gauguin. A tale proposito, si veda PAUL GAUGUIN, *Noa Noa*, Firenze, Passigli, 2000 [N.d.T.].

sono in grado di comunicare attraverso un linguaggio semplice e infantile, ma proprio per questo, nuovo e fresco, quegli antichi lamenti che lo scrittore nasconde nell'anima: egli per giunta deve cercare le espressioni verbali per esprimerle; e mentre le cerca ha già dimenticato il più nobile dei suoi dolori, e questo dolore già marcisce, come un fiore rigoglioso che non è stato colto in tempo, nella sua anima già gravata. La pittura insegna a essere un po' fanciulli. Insegna a ridere della critica troppo seria. Insegna a riconoscere semplicemente il rosso, il verde, il bianco.

Ecco: una semplice chiesa russa lungo la strada carrozzabile. Non c'è niente di più semplice ed eterno della sua architettura, della sua posizione. All'immaginazione, che agisce per mezzo delle parole, si presentano le innumerevoli stratificazioni della storia, della religione, di tutti i gravi eventi che ha vissuto la chiesa russa lungo quella strada. L'immaginazione del poeta cerca nutrimento lungo tutte le strade, da ogni angolo raccoglie il nettare, non mette in versi il primo tempio che capita. Ma io non voglio essere un bombo operaio dalla goffa peluria vellutata. Che questo primo tempio che mi è capitato sia tutto mio e unico, così come il secondo e il terzo. Allora devo essere in grado di guardarlo; e, dopo averlo osservato da ogni lato e averlo accarezzato con lo sguardo, devo essere in grado di disegnarlo a modo mio, anche se in maniera incomprensibile per gli altri, al fine di riconoscerlo nel disegno, in un secondo momento, sia il tempio sia me stesso. Ecco, questo è il lato sinistro dell'ingresso, e questa è la croce con una sottile catena e una mezzaluna, mentre questo è il poggio sul quale sedevo e scarabocchiavo. Soltanto osservando spesso la natura, abbandonandosi liberamente allo spazio visivo pieno di luce, è possibile scrollarsi di dosso la piaga del timore delle parole, del pensiero vago e incerto. La pittura non teme le parole. Essa dice: «Io sono la natura stessa». Mentre lo scrittore dice acido e senza entusiasmo: «Io devo trasformare la materia morta». Tuttavia questa è una menzogna. Innanzitutto, la menzogna sta nella fiacchezza e nell'astrattezza della formula; ma la cosa più importante è che, la natura viva, popolata da molte specie di esseri viventi, si vendica di chi disprezza i suoi orizzonti e i suoi colori: che non sono né non simbolici né mistici, bensì stupefacenti nella loro semplicità. Chi ancora non conosce le creature che abitano i boschi, i campi e le paludi (e so che di persone così ce ne sono parecchie), deve imparare a guardare. Quando avrà imparato a conoscere tutto ciò i tronchi rinsecchiti cadranno da soli, senza nemmeno un colpo d'ascia. Allora neanche i cieli saranno più bucherellati. I bambini getteranno i giochi intelligenti degli zii-critici nell'angolo più remoto, e addirittura oltre: sopra la stufa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELYJ, ANDREJ, *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti, Napoli, Guida, 1986. (Citato alle pp. 257, 258.)

BELYJ, ANDREJ e ALEKSANDR BLOK, *Lettere, 1903-1908*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti e Rosanna Platone, Roma, E/O, 1982. (Citato alle pp. 255, 258, 261, 263.)

BLOK, ALEKSANDR, *Poesie*, trad. da Angelo Maria Ripellino, prefazione di Valerio Magrelli, Parma, Guanda, 2000. (Citato a p. 255.)

- BLOK, ALEKSANDR, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach* [*Opere ed epistolario completi in venti volumi*], a cura di M.L. Gasparov, Ju.K. Gerasimov et al., Moskva, Nauka, 2003. (Citato a p. 259.)
- *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1982, vol. IV, pp. 7-II. (Citato a p. 255.)
- BÖHMIG, MICHAELA, *Analisi di una poesia: Neznakomka di Aleksandr Blok*, in «Europa Orientalis», X (1991), pp. 167-184. (Citato a p. 256.)
- GAUGUIN, PAUL, *Noa Noa*, Firenze, Passigli, 2000. (Citato a p. 264.)
- GRJALKOVA, N.JU., *Priroda i fol'klor v cikle A. Bloka Puzyri zemli (1904-1905)* [*Natura e folklore nel ciclo Bolle di terra di A. Blok*], in *Al. Blok i revoljucija 1905 goda. Blokovskij Sbornik* [*Al. Blok e la rivoluzione del 1905. Antologia blokiana*], a cura di Dmitrij Evgen'evič Maksimov, Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1988, vol. VIII. (Citato a p. 258.)
- GRYGAR, MOJMIR, *K opredeleniju stilja modern v russkoj i češkoj poezii* [*Per una definizione dello stile modern nella poesia russa e ceca*], in «Russian Literature», VIII (1980), pp. 315-361. (Citato a p. 258.)
- KAUCHTSCHISCHWILI, NINA MICHAJLOVNA, *Il cromatismo e il testo letterario. Note per una lettura della lirica di A. Blok*, in *Ricerche in laboratorio e intervento nella società: orientamento e prospettive della psicologia in Italia*, a cura di Marcello Cesabianchi, Milano, Unicopoli, 1982, pp. 524-526. (Citato a p. 257.)
- KRASNOVA, LJUDMILA VLADIMIROVNA, *Iz nabljudenij nad simbolikoj krasnogo cveta v poetike A. Bloka* [*Considerazioni sulla simbologia del rosso nella poetica di Blok*], in «Voprosy russkoj literatury», III (1969), pp. 49-56. (Citato a p. 257.)
- LERMONTOV, MICHAIL JUREVIČ, *Sočinenija v šesti tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1954. (Citato a p. 263.)
- LJUJSIN, JU. V., *Roždestvo golubogo ruč'ja* [*La nascita del torrente azzurro*], in «Russkaja reč'» (1972), pp. 444-446. (Citato a p. 257.)
- MAKSIMOV, DMITRIJ EVGEN'EVič, *Kritičeskaja proza Aleksandra Bloka*, in *Blokovskij sbornik: trudy naučnoj konferencii, posvjaščennoj izučeniju žizni i tvorčestva Aleksandra Bloka, maj 1962 goda*, a cura di Jurij Michajlovič Lotman, Tartu, Tartuskij universitet, 1964, pp. 28-97. (Citato a p. 257.)
- MARCADÉ, VALENTINE, *Le renouveau de l'art pictural russe: 1863-1914*, Lausanne, Ed. l'Âge d'homme, 1971. (Citato a p. 259.)
- MILLER-BUDNICKAJA, RAŠEL' ZINOV'EVNA, *Simvolika cveta i sinestetizmlv poezii na osnove liriki A. Bloka* [*La simbologia del colore e la sinestesia in poesia analizzate in base alla lirica di A. Blok*], in «Izvestija krymskogo pedinstituta im M. Frunze», III (1930). (Citato a p. 257.)
- NADIROV, S.S., *'Cvetovye' prilagatel'nye v stichotvorenijach A. Bloka* [*Aggettivi 'cromatici' nelle poesie di A. Blok*], in «Russkij jazyk v škole», VI (1970), pp. 3-6. (Citato a p. 257.)
- POČCHUA, R.G., *Lingvospektr russkoj poezii XVII-XX vv.* [*Lo spettro linguistico della poesia russa dei sec. XVII-XX*], Tbilisi, Tbiliskij universitet, 1977. (Citato a p. 257.)

- RIPELLINO, ANGELO MARIA, *Aleksandr Blok*, in «Maestràle», III (1942), pp. 29-38. (Citato a p. 256.)
- VORONSKIJ, ALEKSANDR KONSTANTINVIČ, *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Moskva, Artel' pisatelej Krug, 1928. (Citato a p. 260.)
- *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo*, trad. da Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», II (2014), pp. 187-217. (Citato a p. 260.)



PAROLE CHIAVE

Aleksandr Blok; Andrej Belyj; colori; cromatismo; Simbolismo; Modern; arte; pittura; Aleksandr Voronskij; Sergej Gorodeckij.

NOTIZIE DELLA TRADUTTRICE

Alessandra Elisa Visinoni è cultore della materia per i corsi di Letteratura russa e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Bergamo. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'influenza della cultura classica (greca e latina) nella letteratura russa del XIX secolo, le relazioni storiche e culturali italo-russe, la web literature in lingua russa. Ha pubblicato diversi articoli su questi temi oltre a una monografia dal titolo *Un demònio fra la Prima e la Terza Roma: riflessioni tacitiane su I demòni di F.M. Dostoevskij* (2015).

visinoni.alessandra@yahoo.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALEKSANDR BLOK, *Colori e parole*, trad. di Alessandra Elisa Visinoni, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 255-267.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VI (2016)

PRIMO LEVI SCRITTORE	v
a cura di Matteo Fadini, Carlo Tirinanzi De Medici e Paolo Zublena	
<i>Introduzione</i>	vii
ANDREA RONDINI, <i>Impossibile vivere senza aver letto</i> Se questo è un uomo. <i>La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi</i>	I
TOMMASO PEPE, <i>Una complessa chiarezza: gli ipertesti di Primo Levi</i>	23
EMANUELE CAON, <i>Il corpo in due anime: La chiave a stella tra finzione, testimonianza e antropologia</i>	45
MARTINA BERTOLDI, <i>La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi</i>	65
FAUSTO MARIA GRECO, <i>Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla</i>	81
GIUSEPPE ALVINO, « <i>Il nastro a rovescio</i> ». <i>Possibili influenze di Storie Naturali ne La freccia del tempo di Martin Amis</i>	97
MONICA BIASIOLO, « <i>È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro</i> ». <i>Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka</i>	117
STEFANO BELLIN, <i>Primo Levi and Franz Kafka: an unheimlich encounter</i>	139
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>Rileggendo Primo Levi: la scrittura come traduzione</i>	161
SAGGI	171
FRANCESCO DIACO, <i>Riflessioni sul primo Magrelli</i>	173
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	203
GUILLERMO CARNERO, <i>Fontana de' Medici</i> (trad. di Pietro Taravacci)	205
ELENA COPPO, <i>Il Cid di Montale: uno stile di traduzione</i>	237
REPRINTS	253
ALEKSANDR BLOK, <i>Colori e parole</i> (trad. di Alessandra Elisa Visinoni)	255
INDICE DEI NOMI (a cura di F. C. Abramo, M. Fadini e C. Polli)	269
CREDITI	275

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo **queste** indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a **questa** pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.