

LO JURODIVYJ: DA MITO POPOLARE A EMBLEMA LETTERARIO

Toma Gudelyte

This study focuses on the jurodivyj (the “holy fool”, the “fool in Christ”). This expression of ancient monastic spirituality appeared in the Byzantine empire in the fifth century and passed down to the Russian world, where jurodivyj became a peculiar tragicomic and paradoxical mask of the “Russian soul”. Juródstvo (“foolishness for Christ”), generated by a particular historical and social background, implied the rejection of worldly cares and the imitation of Christ. The relationship between the comic and tragic aspects of this figure, and the confluence of secular and religious culture, throw light on this typically Russian figure. The paper examines the jurodivyj in the context of the Slavic Church and folk imagination, and concentrates on his artistic representation and different interpretations in Russian literature. It offers a comparative reading of “holy foolishness” in works by Pushkin, Dostoevsky and Mandelstam, and an analysis of the Holy Fool’s narrative development.

La follia che proviene da un dio è migliore della saggezza proveniente dagli uomini.

Platone, *Fedro* 244d

Lo *jurodivyj* – in italiano noto come “folle in Cristo” o “santo idiota” – è una figura singolare e controversa del mondo russo, le cui origini risalgono all’antica tradizione spirituale bizantina e il cui pellegrinaggio storico si interseca più volte con il folclore nazionale, per approdare all’arte e, in particolar modo, alla letteratura russa dell’Ottocento. Inizialmente asceta del deserto o profeta mendicante, il “santo stolto” cambia più volte la sua veste identitaria, mischiandosi tra i buffoni di corte e i clown delle piazze, fingendo, recitando e suscitando “scandalo” (prerogativa cristologica) con gesti folli e spesso osceni, carichi di una forza liberatrice, nonché di un profondo messaggio di *pietas* umana. È una presenza labile, sfuggente, mutevole ma “continuante” e ispiratrice, più intensa nei momenti di crisi, quando assorbe e riassume le tensioni e contraddizioni del tempo.

È significativo il fatto che nello *jurodivyj* la cultura russa abbia rispecchiato quel particolare aspetto dell’identità nazionale che è

stato definito “anima russa”. Questo, probabilmente, per l’orientamento escatologico di fondo in cui si riconosce il pensiero russo.¹ Come osservava Nikolaj Berdjaev, i russi sono o apocalittici o nichilisti, senza una possibile via di mezzo.² Lo *jurodivij* potrebbe essere considerato un’immagine emblematica della paradossalità russa, espressa per la prima volta con straordinaria complessità nelle opere di Dostoevskij e divenuta nel Novecento un modello rappresentativo della condizione del poeta e dell’artista in generale.

La genesi dello *jurodivij*, secondo alcuni studiosi,³ dovrebbe essere ricercata nel mondo ebraico (la tradizione dei “profeti danzanti” di cui parla l’Antico Testamento)⁴ e nel mondo greco, dove l’idea della sacra follia profetica (sotto forma di invasamento, di *enthousiasmós* e di *ékstasis*) ispiratrice dell’oracolo e del poeta, è testimoniata nei dialoghi di Platone.⁵ Nel *Fedro* Platone rappresenta la *manía* come uno dei modi per oltrepassare la *dóxa*, la credenza o opinione comune che ciascuno possiede intorno alle cose. Platone individua quattro tipi di “divino furore”, attraverso i quali si instaurerebbe il rapporto tra l’uomo e la divinità (furore profetico, rituale, poetico ed erotico). La follia è dunque indicata come il mezzo della rivelazione trascendente il reale, il mezzo per ottenere la vista superiore che i Greci chiamavano *epopteía* (“contemplazione”).

La teosofia cristiana dialoga con questa visione platonica quando propone la pazzia come condizione essenziale per la conoscenza del Cristo e per l’apprendimento del messaggio evangelico. La prima lettera ai Corinzi di San Paolo ammonisce:

La parola della croce infatti è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio. Sta scritto infatti: distruggerò la sapienza dei sapienti e annullerò l’intelligenza degli intelligenti. (1:18-19) [...] Noi siamo gli Stolti per la causa di Cristo, voi sapienti in Cristo; noi deboli, voi forti; voi onorati, noi disprezzati. Fino a questo momento soffriamo la fame, la sete, la nudità, veniamo schiaffeggiati, andiamo vagando di luogo in luogo, ci affaticiamo lavorando con le nostre mani. Insultati, benediciamo; perseguitati, sopportiamo; calunniati, confortiamo; siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti. [...] Perché la follia di Dio è più sapiente degli uomini. (4:8-13)

Su questo passo biblico, che attraverso la contraddizione spiega il senso della passione di Cristo e denuncia i limiti dell’intelletto

umano, si basa la tradizione religiosa antico-russa dello *jurodstvo* (“stoltezza in nome di Cristo”, la forma ortodossa dell’*imitatio Christi*), complesso fenomeno culturale formatosi in specifiche condizioni storico-sociali ed entrato a far parte dell’immaginario collettivo russo verso il Trecento, quando sostituì al culto della santità dei nobili principi la nuova espressione della santità laica.⁶

La figura del “santo idiota” è inizialmente legata al kenotismo del monachesimo primitivo e nasce nei deserti di Egitto e Palestina attorno al secolo IV d.C.; successivamente si trasferisce nel mondo bizantino dove è noto con il nome di *salós*,⁷ per poi giungere in terra slava nel secolo XI.⁸ La derivazione bizantina del “santo idiota” russo è attestata innanzitutto dai glossari russi dove è presente la corrispondenza tra il greco *salós* e il russo *jurodivyj Christa radi* (“folle in Cristo”), ma anche dalla tradizione agiografica antico-russa (le *Vite* dei santi) che riprendono e rielaborano alcuni momenti delle biografie dei santi stolti bizantini Simeone di Edessa (VI sec.) e Andrea di Costantinopoli (IX sec.).⁹

Ma chi erano questi folli in Cristo? L’etimologia del termine russo rivela alcune contraddizioni che sono caratteristiche di questo singolare personaggio: la parola *jurodivyj*, comparsa nei testi scritti solo a partire dal Trecento, deriva dalla forma paleoslava *жродъ* [*urod*]¹⁰ che denota qualcosa di contrario alla natura e alla civiltà e che, nel lessico russo odierno, indica “mostro”, “persona con difetti fisici o psichici”, “demente”. Il significato del termine, infatti, dipende dall’ambivalenza e dalla sovrapposizione di due concetti: una nozione di devianza, di “de-gener-azione”, di scarto rispetto alla norma accanto all’idea di mistero e sacralità. Tale alterità può essere letta in due modi opposti ma complementari: come segno di sovra- o sub-umanità, ovvero di trascendenza o bestialità. Lo *jurodivyj* fin dall’inizio si trova al confine tra follia e santità, tra sacro e profano, appartiene sia alla cultura religiosa canonizzata dalla Chiesa, sia alla cultura popolare di stampo carnevalesco.

Sull’ambivalenza dei due significati del termine viene costruita anche la maschera che il santo idiota indossa durante la sua recitazione: una cosciente simulazione d’insania che si manifesta nei più stravaganti e svariati modi. Lo *jurodivyj* è un vero attore (*hupokrités*,

come dice la parola greca) che, nelle piazze delle città o sulle scale delle chiese, mette in scena il suo spettacolo provocatorio e anarchico, un vero *balagan*¹¹ medievale: compie atti indecenti in chiesa, va a ballare con le sguadrine, mangia maiale il Venerdì Santo, si lava nei bagni delle donne, cammina nudo e sporco, aggredisce e biasima gente incontrata per strada, dorme tra i cani randagi. Si comporta in modo amorale sovvertendo i costumi mondani e attirando su se stesso la derisione e lo sdegno degli spettatori. In questo modo si autoesilia dalla normalità e si mette volontariamente ai margini della struttura sociale. Il travestimento comportamentale e linguistico (la simulazione della balbuzie, il ricorso alla glossolalia, agli indovinelli o il chiudersi nel silenzio) è essenziale per questo “attore-santo”,¹² che rinuncia alla forma esplicita di predicazione e invita a una riflessione spirituale attraverso l’esempio personale.

Accanto alla maschera comica che lo imparenta al mondo carnevalesco dei giullari e dei teatranti, il santo stolto porta anche la maschera tragica dell’umiliazione totale e dell’apatia (l’ideale stoico di *apátheia*), in quanto dichiara la sua morte di fronte al mondo. È la maschera dell’innocente che, come capro espiatorio, assume su di sé le angosce collettive da espiare attraverso il sacrificio personale. Le agiografie russe spesso sottolineano questo comportamento paradossale degli *jurodivye*, che di giorno manifestano il loro disprezzo per il mondo, mentre di notte pregano per la sua salvezza, fatto che lascia concludere che – alla base della loro identità – sta il conflitto tra mondo reale e mondo ideale (utopia del bene). Tale contraddizione si riflette a sua volta nell’atteggiamento del popolo russo verso questo personaggio: lo *jurodivyy* viene spesso picchiato e cacciato fuori dalla città, ma al contempo gli vengono attribuiti il dono della profezia e virtù taumaturgiche.

Troviamo l’espressione di questo doppio atteggiamento nella prima nota rappresentazione letteraria del santo idiota russo, la tragedia “romantica” *Boris Godunov* scritta da Aleksandr S. Puškin pochi giorni prima dell’insurrezione dei decabristi nel 1825 (musicata da Modest Musorgskij nel 1872). Nel dramma è proprio il santo stolto a pronunciare la pubblica accusa allo zar Boris, presunto infanticida e usurpatore del trono, e ad aprire una dimensione tragica nella pièce.

Quando lo *jurodivyj* Nikolka detto “Berretto di ferro” (lo *jurodivyj* Ioann realmente vissuto a Mosca nel Cinquecento) entra in scena,¹³ alcuni ragazzi lo inseguono e lo deridono per il suo insolito e pesante copricapo. Al contrario, lo zar Godunov difende Nikolka e gli chiede di pregare per la sua anima peccatrice, chiamandolo *blažennij* (“beato”), espressione di profonda deferenza e riconoscimento dello “status” accreditato della “santa stoltezza”. Nikolka però nega la sua benedizione allo zar e lo paragona a re Erode, antropónimo che in russo riecheggia la parola *urod* (*Irod-urod*). In una scena precedente,¹⁴ lo stesso Godunov si definisce *bezumec* (“pazzo, folle”), intuendo l’inevitabile fine della sua catastrofica vicenda, e sembra riconoscere in Nikolka il suo *alter ego*, il riflesso della sua stessa follia. Infatti, alcuni elementi relativi alla “santa stoltezza” lasciano supporre una possibile e forse intenzionale convergenza dell’immagine di Nikolka con quella dello zar: la figura dello *jurodivyj* è costruita come ritratto parodistico dello zar Godunov, un doppio che lo imita nel vestiario (la “corona” – *kolpak*) e nel ricorso al potere (nel dialogo con Godunov, Nikolka cancella la gerarchia dei ruoli).

Dalle lettere di Puškin sappiamo che, lavorando sul dramma, il poeta si era servito di fonti agiografiche, accogliendo, accanto ai fatti storici, anche alcuni elementi della tradizione popolare. Il primo elemento è il copricapo di Nikolka, in russo *železnyj kolpak* (“berretto di ferro”) che richiama il dettaglio più tipico dell’abbigliamento giullaresco: il berretto a sonagli (segno della confusione mentale). Da questa prospettiva la figura di Nikolka rievocherebbe il suo doppio secolare – il buffone di corte, *the fool*, in russo *šut* – specchio deformante del cortigiano,¹⁵ introdotto in Russia attorno al Quattrocento. Accanto al buffone di corte, esiste anche il buffone di piazza, in russo detto *ploščadnyj šut*, specializzato in spettacoli di fiera e a sua volta erede della tradizione degli *skomorochi*.¹⁶ In un certo modo, dunque, il santo idiota sarebbe anche parte integrante del mondo *divertens*, attraverso il quale si sfogava la cultura medievale popolare normalmente repressa.¹⁷

L’altro aspetto che emerge dal *Boris Godunov* è il rapporto del santo idiota con il potere. L’accostamento dello zar alla figura dello *jurodivyj* è tanto più significativo, se pensiamo al periodo storico in

cui il dramma è ambientato, “l’epoca dei torbidi”, momento di profonda crisi dell’identità politica e culturale della Russia. Si è discusso sul fatto che Boris Godunov insieme a un altro suo doppio, il *samozvanez* Dmitrij, risulterebbero essere solo due personaggi minori del dramma puškiniano, mentre il vero protagonista sarebbe il Potere. La crisi della sovranità e la colpevolezza dello zar usurpatore, l’ostile forza della Storia, la legittimità delle istituzioni accanto alla riflessione sul destino della Russia costituirebbero il nucleo centrale del dramma di Puškin che, in quel periodo, si era immerso nella lettura della *Storia dello Stato russo* di Nikolaj Karamzin e degli *Annali* di Tacito (opere che contribuiscono a formare la visione storica del poeta). Forse in questo contesto la figura dello *jurodivij* Nikolka va interpretata come una sorta di contropotere, un emblema critico di rivolta morale che mette in rilievo difetti e fragilità del Potere ufficiale che alimenta il proprio assolutismo.

Con il Nikolka di *Boris Godunov*, Puškin coglie e mette in evidenza un importante aspetto dello *jurodstvo* russo, assente per esempio nel mondo bizantino. Se lo *jurodivij* si serviva dello scandalo per mettere allo scoperto la falsità della morale vigente e dare un esempio di estrema abnegazione personale, la missione “sociale” di questo personaggio consisteva nello smascherare le azioni ingiuste dello zar e della gerarchia ecclesiastica. Ci è stato tramandato dalle cronache russe l’episodio in cui Vasilij Blažennyj muove una critica feroce a Ivan il Terribile attraverso un’azione apparentemente ingenua: lo *jurodivij* offre allo zar un pezzo di carne cruda durante la Quaresima e, quando lo zar rifiuta il suo dono in ossequio alle regole della Chiesa, Vasilij ribatte che non dovrebbe neanche “bere il sangue” dei cristiani che sta massacrando nelle sue spedizioni militari. Sembra che l’influenza dello *jurodivij* sul temibile zar fosse tale che, negli ultimi anni della sua vita, Ivan il Terribile avrebbe firmato i testi con lo pseudonimo *Parfenij Urodivij* (“il casto idiota”).¹⁸

Anche i rapporti dello *jurodivij* con la Chiesa ortodossa furono piuttosto tesi: in effetti per molto tempo la Chiesa russa non riuscì prendere una decisione in merito alla beatificazione di questi stolti in Cristo; tuttavia, dovette ufficializzare le manifestazioni delle ve-

nerazioni locali che diventavano una realtà sempre più intensa. Le prime canonizzazioni dei santi idioti avvennero nel Cinquecento e oggi abbiamo trentasei *jurodivye* inclusi nel calendario liturgico russo,¹⁹ che, seppure occupino il grado più basso nella gerarchia ortodossa, ricoprono un ruolo rilevante nella vita spirituale del popolo russo: una delle più importanti feste ortodosse, la “festa dell’Intercessione” (in russo *Pokrov*), è legata allo *jurodivyj* Andrej, mentre il santo patrono della città di San Pietroburgo è la santa stolta Xenija, vissuta nel Settecento.²⁰

Se il Cinquecento è l’epoca in cui prospera il fenomeno dello *jurodstvo*, in cui gli zar si prendono cura dei sepolcri e dei luoghi di venerazione degli stolti in Cristo, i secoli successivi sono invece segnati dal declino e dalla degenerazione di questa presenza. Come osserva Michel Foucault, la follia esiste solo all’interno della struttura sociale e la percezione della follia è strettamente vincolata alla sensibilità e alle esigenze della comunità.²¹ La società russa del Settecento sente la necessità di isolare e reprimere questa presenza scomoda che compromette la nuova strategia del potere ecclesiastico (lo scisma della Chiesa russa) e della politica di Pietro il Grande. Nel 1722 il sinodo, per ordine dello zar, emana un decreto che definisce gli stolti come falsi e truffatori e legittima l’arresto e l’incarcerazione di chiunque “simuli” in tal modo nei luoghi pubblici. Anche il governo sovietico adotterà lo stesso atteggiamento: rinchiuderà molti *jurodivye* nelle carceri o nei manicomi (in tal senso condideranno il destino dell’*intelligencija* russa). Per questa ragione il fenomeno degli stolti in Cristo ha subito una profonda trasformazione: sradicata la loro presenza urbana, molti di loro si erano trasferiti nelle campagne, costretti alla semi-clandestinità.

Nell’Ottocento la “santa stoltezza” diventa oggetto d’interesse e di studio delle nuove scienze mediche nascenti, come la psichiatria, che rivedono questo fenomeno culturale in base a una nuova terminologia del patologico. Tra il 1850 e il 1870 la letteratura medica in Russia presta particolare attenzione all’anomalia comportamentale e all’idiozia, i cui termini nei dizionari psichiatrici sono spesso associati allo *jurodstvo*.²² Questo linguaggio scientifico penetra anche nel linguaggio letterario e offre nuove prospettive all’interpretazione

della figura del santo idiota. Fëdor Dostoevskij, da sempre attento alle discussioni sulla psicologia e alla cronaca giudiziaria del suo tempo, trova in questa letteratura medica un modello alternativo alle agiografie medievali per la raffigurazione del personaggio che in particolar modo ossessiona la sua immaginazione e ritorna in molte sue opere (ad esempio, nei romanzi *I demoni*, *L'idiota* e *I fratelli Karamazov*). Il tentativo di riunire le due prospettive contrapposte emergerà, come vedremo, nel romanzo *Idiot* (*L'idiota*, pubblicato nel 1868), denominato dal critico contemporaneo Viktor Burenin “Gli idioti”, in quanto la maggioranza dei personaggi manifesterebbe varie pulsioni oscure e inclinazioni patologiche. In altre opere di Dostoevskij, invece, non troviamo un significato stabile di *jurodivjy*, piuttosto una galleria di variazioni e molteplici diramazioni sul tema della “santa idiozia”, messa sempre in rapporto con il patologico, con l'*urodstvo* (“la mostruosità fisica o morale”) di presumibile impronta gogol'iana,²³ che è una delle caratteristiche dominanti dell'uomo del sottosuolo.

Significativo a questo proposito è il racconto *Son smešnego čeloveka* (*Il sogno di un uomo ridicolo*, 1877), significativa allegoria della condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, che è stata trascurata dalla critica interessata alla figura dello *jurodivjy* nelle opere dostoevskijane. In *Son smešnego čeloveka* Dostoevskij volge uno sguardo critico al pensiero e all'identità moderna proprio attraverso la figura del santo stolto. Troviamo la metamorfosi del protagonista da orgoglioso e beffardo indifferente a umile *jurodivjy* che implora di essere inchiodato sulla croce per espiare i peccati dell'umanità. La sua trasformazione avviene nel sogno-visione della morte: il protagonista sogna il suo suicidio, la sua inumazione e la sua resurrezione, sequenza che sembra richiamare un episodio tipico delle agiografie degli *jurodivye*. I santi stolti, infatti, dovevano “morire” per il mondo (l'antica tradizione della purificazione sacrale) per rinascere a nuova esistenza (in questo caso, una morte simbolica, una fuga dal materialismo e dalla superficialità che opprime l'eroe del racconto). Nel sogno l'eroe viene rapito da un oscuro *suščestvo* (“essere, creatura”, reminiscenza del Gerione dantesco)²⁴ e portato in un mondo parallelo, dove vivono nella gioia infantile e paradisiaca gli uomini beati che non hanno mai conosciuto il

Lo jurodivyj: da mito popolare a emblema letterario

peccato originale e la scienza umana: la falsa sapienza (qui emerge chiaro il giudizio negativo di Dostoevskij sul positivismo, accusato di corruzione morale). Lo *jurodivyj* del racconto diventa testimone di questa utopia sociale, dell'armoniosa e festiva convivenza raggiunta dagli uomini il cui volto "irradia ragione" (Dostoevskij, *Sogno*, p. 146) e serenità. Ma la sua presenza col tempo si dimostra distruttiva e corrompe questa purezza spirituale dell'anima con ricordi del mondo "vero", abbandonato alla realtà terrena, dissipando il male tra gli esseri beati (l'eroe confessa: *ja razvratil ich vsech*). Per espiare questa colpa, lo *jurodivyj* del racconto sceglie la via di redenzione attraverso la sofferenza autodistruttiva. La scena finale è la derisione dello *jurodivyj* da parte dei beati "pervertiti" e il suo risveglio altrettanto simbolico che lo riporta alla nuova consapevolezza della "verità vera" (*istina, pravda istinnaja*) e al desiderio di "predicarla" (*vot stech por ja i propoveduju*) agli uomini che scordarono l'esistenza del Bene.

Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя. Я говорил им, что все это сделал я, я один, что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли. Но они лишь смеялись надо мной и стали меня считать под конец за юродивого. Они оправдывали меня, они говорили, что получили лишь то, чего сами желали, и что все то, что есть теперь, не могло не быть. Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу. Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся.²⁵ (Dostoevskij, *Sobranie Sočinenij*, p. 436)

La figura del principe Lev Nikolaevič Myškin, l'enigmatico protagonista del romanzo *L'idiota*, illustra nel modo migliore le incertezze di Dostoevskij sull'ambiguità dello *jurodivyj*. Dai *Taccuini* sappiamo che inizialmente Myškin era stato abbozzato come una figura dalle caratteristiche prevalentemente negative: invidioso, con l'"anima piena di veleno", vendicativo, di smisurato orgoglio, soggiogato dalle passioni ("furore d'amore") e colpevole di stupro (antitetico allo stolto in Cristo), simile al futuro Stavrogin dei *Demoni*.²⁶ Solo nella fase più avanzata del lavoro le caratteristiche negative di

Myškin si spostano sul suo doppio, Rogožin,²⁷ e Myškin viene ricostruito con allusioni cristologiche come un ingenuo infantile che irradia la luminosa gaiezza e diffonde l'idea di bontà. Anche la sua epilessia, che in altri romanzi dostoevskijani è associata a personaggi diabolici (per esempio, Smerdjakov dei *Fratelli Karamazov*), qui è invece segno di una vista introspettiva dell'“esistenza superiore” (*vysšee bytie*), della percezione del sublime e della “felicità armoniosa” (*garmoničnaja radost'*) (Dostoevskij, *Idiot*, p. 241). Michail Bachtin parla di “*paradiso* carnevalesco”, ovvero dell'atmosfera di limpida allegria che si crea attorno al personaggio di Myškin, in opposizione all'“*inferno* carnevalesco” di Nastasja Filippovna, un'altra “folle” provocatrice di scandali nel romanzo.²⁸ Nastasja Filippovna sarebbe quindi il suo doppio femminile, il lato tenebroso della misteriosa *mania* del principe-sfinge che non si rivela fino in fondo. Nel quaderno d'appunti Dostoevskij inoltre accosta Myškin al Don Chisciotte, l'“unico uomo buono compiuto nella letteratura cristiana”,²⁹ e al suo erede letterario russo, *rycar' bednyj* (“il cavaliere povero”) di Puškin, la cui poesia viene citata e discussa dai personaggi del romanzo. L'associazione di Myškin al donchisciottesco *rycar' bednyj* – ripresa dell'archetipo del cavaliere cristiano e pellegrino – apre una serie di complesse implicazioni: l'idea dell'avventura spirituale, dell'ideale evangelico da raggiungere che si rivela un inganno, del pellegrinaggio e della solitudine nella propria follia. La figura di Don Chisciotte serve per sottolineare la comicità dell'eroe dostoevskijano, ma anche per evidenziare il nesso tra il comico e il tragico esistente nel ritratto del personaggio. Del resto, la tragicomicità di Don Chisciotte era stata già accentuata nel saggio *Gamlet i Don-Kichot* di Ivan Turgenev, uscito nel 1861, in cui lo scrittore metteva in rilievo il significato etico del personaggio e instaurava un ardito e inedito confronto con la figura di Cristo.³⁰

Dostoevskij, che aveva letto il saggio di Turgenev, forse ne era rimasto influenzato e ne aveva tratto il paragone per la creazione del suo principe Myškin. Bisogna precisare però che, nell'aggiungere tra gli archetipi del principe la figura di Cristo, Dostoevskij aveva l'intenzione dichiarata di ritrarre *prekrasnyj čelovek* (“l'uomo ottimo”),³¹ la cui comparsa avesse assunto un significato più ampio e

complesso, includendo anche la tradizione dello *jurodstvo*. A Myškin viene attribuita la funzione del santo stolto: egli diventa uno specchio che riflette le coscienze degli altri personaggi e svela gli abissi dei loro mondi interiori. Con la sua incrollabile fede nella verità e nella bontà dell'uomo è innanzitutto espressione dell'umanità più autentica e di un altruismo quasi sconcertante. Prima di uscire dalla scena, il personaggio di Ippolit si congeda dal principe Myškin rivolgendosi a lui come a un "Uomo vero" (*nastojaščij Čelovek*), con la lettera maiuscola. E anche Nastasja Filippovna, nella sua folle fuga in slitta con Rogožin, lo saluta dicendo che, per la prima volta nella sua vita, ha visto un "uomo".

Da questo punto di vista, Myškin condivide il ruolo di mediatore con un altro *jurodivyj* dostoevskijano, Alëša Karamazov, che, dopo aver ascoltato il racconto di Ivan sul Grande Inquisitore, compie lo stesso gesto del Cristo: bacia in silenzio il fratello. I loro tratti cristologici sono sottolineati anche dall'amicizia con i bambini, nonché dallo scontro con l'Anticristo (rappresentazione delle tentazioni del nichilismo). Nella contrapposizione tra Cristo e Anticristo è possibile intravedere la costante lotta tra lo *jurodivyj* e il demone, episodio tipico narrato nelle agiografie antico-russe: il santo idiota è sempre accompagnato dal suo doppio/sosia – il diavolo in veste di buffone³² – il cui comportamento a volte imita per confondere gli altri, per esempio partecipando al riso ritualizzato che, nella tradizione cristiana, è ritenuto peccaminoso (cfr. la risata isterica di Myškin). Forse per questo, nella prima parte del romanzo, Myškin è ritratto con voluta ambiguità, contaminato dal mondo carnevalesco, dalle movenze clownesche, per cui viene spesso etichettato dagli altri personaggi come *durak* ("lo scemo": l'umile eroe delle favole popolari). È indicativo inoltre il fatto che Myškin racconti l'episodio dell'asino, animale della tradizione biblica associato alla figura di Cristo, ma anche collegato alla tradizione parodistica: un'importante festa ortodossa medievale riconciliava il mondo del riso/profano con il mondo religioso del serio/sacro mediante la "processione dell'asino", in russo *Choždenie na osljati*, una solenne cerimonia ideata per celebrare la Domenica delle Palme, durante la quale il clero partecipava direttamente, accanto agli *skomorochi*, allo spettacolo pubblico.³³

Forse attraverso questa instabilità e numerose oscillazioni semantiche del personaggio di Myškin, Dostoevskij cerca non solo di evidenziare la complessità psicologica dello *jurodivjy* e di esaminarla in vari suoi aspetti, ma anche di riepilogare la storia e l'evoluzione dell'immaginario popolare e letterario della "santa idiozia" in Russia: a partire dall'idea dello *jurodivjy* come uomo puro, saggio veggente che imita l'esempio di Cristo divenendone l'icona vivente, fino alla sua teatralizzazione e trasformazione nel buffone (*šut*) di impronta diabolica. Come aveva confessato Dostoevskij stesso in una lettera a uno studente anonimo, per lungo tempo egli aveva coltivato l'idea di scrivere un romanzo che si sarebbe intitolato *Jurodstvo*, ma aveva rinunciato per alcune ragioni: la preoccupazione di cadere in una sacrilega profanazione e in un'offensiva rivelazione del mistero dello *jurodivjy*, che invece non va privato della sua maschera, né compreso fino in fondo; oltre al fatto che il romanzo stesso sarebbe dovuto diventare un vero e proprio *jurodivjy*, folle e sacro, ingenuamente e profondamente umano.³⁴

L'interpretazione artistica dello *jurodivjy* muta notevolmente nella letteratura russa del Novecento. Non si rinuncia alla secolare tradizione che ormai si è radicata nella memoria culturale della Russia e non si declina il significato religioso del santo stolto che, nell'epoca dell'imposto indottrinamento all'ateismo, diventa più forte e marcato (anche nel Novecento lo *jurodivjy*, pur sempre più evanescente, continua a ribellarsi al Potere). Quello che cambia non è la sostanza, il contenuto dell'immagine in sé, ma la sua applicazione, la sua fruizione artistica. Se gli scrittori dell'Ottocento avevano associato lo *jurodivjy* all'identità nazionale e alle problematiche politico-sociali o etiche che ne derivavano, la letteratura del Novecento si serviva della figura del santo stolto per rivelare i conflitti dell'identità personale dell'artista, riportandolo a una dimensione intima del privato e trasformandolo in un elemento biografico e spesso autoironico.

Troviamo questa nuova tendenza nel ciclo-requiem che Osip Mandel'stam dedicò alla memoria del poeta Andrej Belyj, morto nel 1934. I due si erano conosciuti ancora negli "argentei anni" Pietroburghesi quando la capitale nordica dell'impero viveva una straordinaria fioritura letteraria, artistica, filosofica e spirituale. Distanti nel-

Lo jurodivyj: da mito popolare a emblema letterario

le concezioni poetiche – Belyj, simbolista e adepto dell’antroposofia steineriana, e Mandel’štam, acmeista fedele all’ideale del mondo classico rivisitato in modo personale – i due si ritrovano negli anni Trenta in Crimea, dove si scambiano le idee e ricerche poetiche.³⁵ I ricordi di questa esperienza entrano a far parte del ritratto belyjano che Mandel’štam costruisce nel ciclo. Un ritratto piuttosto frammentario, caotico, volutamente incompiuto, che intreccia e fonde diversi elementi della biografia letteraria di Belyj con la rappresentazione scenica del “santo idiota”:

Голубые глаза и горячая лобная кость –
Мировая манила тебя молодящая злость [...].

На тебя надевали тиару – юрода колпак,
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!

Как снежок на Москве заводил кавардак гоголек:
Непонятен-понятен, невнятен запутан легок...

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец... [...]

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей. [...]

Так слагался <?> смеялся и так не сложившись ушел
Гоглек или Гоголь иль Котенька или глагол.

Выпрямитель сознания еще не рожденных эпох
Голубая тужурка, немецки крикун, скоморох.³⁶

(Mandel’štam, *Sobranie sočinenii*, vol. III, pp. 82-83)

Si notano subito la particolare densità intertestuale della poesia e la ricchezza di registri linguistici con una complessa articolazione verbale: il testo è quasi interamente costruito sulle forme aggettivali e sostantivali, trasformandosi in una sequenza di epiteti, spesso contrastanti, con i quali si delinea la figura di Belyj. Mandel’štam mette in evidenza il momento del travestimento, passaggio necessario alla trasformazione teatrale del personaggio Belyj,³⁷ cui viene fatto indossare il *kolpak*, e lui stesso viene chiamato *bubenec* (“sonaglio”). È una verosimile citazione di *Balagančik* di Aleksandr

Blok (1906), vera clownada teatrale che si beffa dall'atteggiamento mistico del simbolismo, dove l'Arlecchino-Belyj scuote, ridendo, il sonaglio del cappello. Nella poesia di Mandel'stam, tuttavia, il copricapo ha anche la funzione parodica della corona d'alloro che, nella classicità, i poeti ricevevano per grandi meriti. Quelli che fanno indossare a Belyj il *kolpak* – segno, quindi, di derisione e umiliazione – sarebbero i “nuovi letterati” del regime che devono fare piazza pulita del passato per lasciar spazio alla nuova ideologia dell'arte, il realismo socialista.

Belyj è definito sonaglio anche in riferimento all'importanza del suono e, quindi, del linguaggio. L'intero ciclo, dedicato a Belyj, è costruito sulle ricorrenze dei motivi musicali: *zvuk-pervenec* (“il suono-primogenito”), *muzyka v zasade* (“la trappola nella musica”), *kavkazkie kričali gory* (“il grido delle montagne”), l'orchestra del cosmo il cui direttore è il poeta.³⁸ Ricordiamo che Belyj era autore di un poema sulla lingua russa *Glossolalija* pubblicato nel 1922, dove sosteneva l'affinità etimologica di alcune parole-concetti (come “terra”, “cielo”, “sole”) nella sua ricerca delle origini del linguaggio poetico. La glossolalia, oltre a essere uno dei generi della poesia liturgica antico-russa (poesia glossolalica),³⁹ è considerata anche il linguaggio tipico dello *jurodivyj*: il modo di parlare sconnesso che consiste in una successione di sillabe prive di significato, spesso interpretato come indovinelli.

È particolarmente significativo che Mandel'stam definisca Belyj *skomoroch* e *jurodivyj* insieme, lasciando intendere che la maschera indossata dal poeta fosse comica e tragica insieme, suscitando derisione e compassione. Come fa notare Jean Starobinski nel saggio *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), l'immagine del poeta-clown tragico è particolarmente presente nell'arte del Novecento: la maschera del buffone è il nuovo “modo deviato e parodico di porre il problema dell'arte”, un “autoritratto camuffato”⁴⁰ che vorrebbe rispecchiare la corrosione e la degenerazione del mondo esteriore. L'artista-clown incarnerebbe i difetti della società per sbeffeggiarli, trasformando la sua maschera in un atto critico (maschera di “salvatore derisore”).

Negli anni Venti Belyj aveva creato il personaggio del *čudak* (“zotico, stravagante, bislacco”) che riuniva i due volti del poeta-buffone in un’unica maschera rivelatrice dell’amara coscienza della vita e di se stessi. Il suo *čudak* era un vagabondo che attraversava le selve urbane raccogliendo i frammenti dell’universo in attesa della catastrofe e riviveva, in modo caotico e violento, i suoi arcani sogni/incubi. Negli ultimi anni del soggiorno berlinese, Belyj stesso aveva più volte indossato la maschera da *čudak*: era diventato famoso tra gli emigrati russi per le baldorie nei locali tedeschi e i vari scandali etilici. Dopo la morte, molti lo hanno ricordato come un buffone malinconico che mascherava con scherzi e oscenità una profonda *toska* (“malinconia”).

Forse, nel ritratto poetico di Belyj, Mandel’štam vuole alludere a questa condizione straziante della mente creatrice che deve affrontare non solo i suoi fantasmi personali, ma anche l’imporsi della realtà storica. Vuole alludere alla falsificazione dell’identità del poeta da parte del potere ufficiale, al sopruso esercitato sull’indipendenza creativa. La maschera del “santo buffone” sarebbe la maschera che l’intellettuale è costretto a indossare nella Russia sovietica: travestirsi, come fanno gli *jurodivye*, per comunicare verità proibite. In questo contesto, il riferimento alla santa stoltezza farebbe parte di una riflessione sulla condizione dell’artista, sul suo disadattamento nell’epoca in cui Storia e Potere prendono il sopravvento sull’individuo, in cui le divergenze vengono condannate e bandite dalla “normalità”.

Facendo convergere tutti questi elementi, Mandel’štam accenna a una possibile contiguità tra linguaggio della follia e linguaggio poetico, entrambi ribelli alle regole del linguaggio quotidiano e trasgressivi rispetto al senso comune. In una poesia degli anni Venti, egli scrisse:

И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем [...]
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.⁴¹

(Mandel’štam, *Sobranie sočinenii*, vol. I, p. 149)

L’aggettivo *blažennyj* (“beato”) e la sua forma popolare *blažennen’kij* (diminutivo di *blažennyj*) si riscontrano nelle agiografie antico-russe

come sinonimi di *jurodivijj*; inoltre, esso è un termine specifico che indica il grado di beatificazione del santo nella gerarchia ecclesiastica ortodossa.⁴² Il fatto che Mandel'stam voglia riecheggiare diversi strati della parola, aprirne la polisemia, è confermato anche dai legami intertestuali instaurati all'interno del presente ciclo poetico, che servono per addensare spessore semantico: Mandel'stam crea una sorta di *collage* dai sottotesti antichi e moderni, tra i quali lo *Slovo o polku Igorove (Il canto della schiera di Igor)* del 1187 e la *Divina Commedia*. La citazione dantesca è centrale nel ritratto di Belyj:

Рахиль глядела в зеркало явлений
И Лия пела и плела венки.⁴³

(Mandel'stam, *Sobranie sočinenii*, vol. III, p. 85)

Il passo riprende il canto XXVII del *Purgatorio* (vv. 94-108), con riferimento all'unione tra vita attiva e contemplativa, essenza stessa dello *jurodstvo* che richiede l'azione concreta: il *podvig* ("impresa eroica" del santo idiota) accompagnato da una meditazione profonda. Dante stesso – esule, pellegrino, autore di feroci invettive contro la contemporaneità, precursore dello "scandalo dostoevskiano" – diventa parte costituente di questo ritratto di poeta-*jurodivijj*.

In *Rozgovor o Dante* Mandel'stam scrive:

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке, и у Данта, оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей – в самом неподходящем месте [...] Нужно быть сдепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении «Divina Commedia» Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться [...] Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, – они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрузочки.

Если бы Данта пустить одного, без «dolce padre» – без Virgilia, скандал неминуемо разразился бы в самом начале и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескую буффонаду.⁴⁴ (Mandel'stam, *Sobranie sočinenii*, vol. III, p. 223)

Lo jurodivyj: da mito popolare a emblema letterario

Questo insolito e antiretorico ritratto di Dante, rappresentato come un personaggio umoristico, assomiglia piuttosto a un autoritratto che vorrebbe giustificare la propria goffaggine nei gesti e nei comportamenti quotidiani, quel randagismo e quella costante inquietudine che lo distingueva agli occhi dei contemporanei. Tra loro anche Lidija Ginzburg, che nei suoi ricordi rievoca la figura di Mandel'stam come “*jurodivyj* del suo tempo”: estraneo alla vita, dal comportamento stravagante, misto di serietà, nobiltà e di una particolare comicità grossolana, una combinazione che Ginzburg definisce *mandel'stamovskoe jurodstvo*.⁴⁵ Non sembra del resto casuale neanche il fatto che il poeta abbia dedicato una parte della sua creatività ai “componenti scherzosi” (*šutočnye stichi*), scritti in diversi momenti della sua vita. Qualche decennio più tardi Mandel'stam sarebbe stato definito *jurodivyj*-buffone da Arsenij Tarkovskij nei versi *Poet (Il poeta, 1963)*, ispirati a un ormai lontano incontro fra i due artisti, dal cui ricordo scaturisce una riflessione sulla tragica condizione dell'intellettuale – mente libera e ribelle – smarrita nella “notte sovietica”.⁴⁶

¹ Molti pensatori russi hanno parlato dello “spirito russo”, dell’“anima russa” o dell’“idea russa” come di qualcosa di onnipresente e universale, una sorta di *ontos* totalizzante che inciderebbe profondamente sull’esperienza individuale e collettiva. Il pensiero dell’individuo e la cultura stessa sarebbero un riflesso del principio identitario, ovvero la “russicità” (specificità nazionale), inteso come un insieme di tratti distintivi che definiscono il popolo russo. Il concetto di “russità”, di matrice romantica, era stato presto trasformato in una vera e propria categoria onto-filosofica che ritornava in numerosi scritti dell’epoca e spesso accomunava la ricerca socio-politica a quella religiosa. Anche la critica letteraria, ancora prima di affermare il valore autonomo (ovvero estetico) della letteratura, spesso si dedicava allo studio della “russità” delle opere dei classici (Tolstoj e Dostoevskij prima di tutti) che avevano espresso nel modo più efficace la specificità dell’“animo russo”. Questo problema costituisce uno dei nuclei tematici della celeberrima opera del filosofo Nikolaj Berdjaev, *Russkaja ideja. Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka* (1946).

² Cfr. Berdjaev, p. 148. Nel capitolo III di *Russkaja ideja* il filosofo scrive: “La coscienza russa coincide con la coscienza escatologica. [...] La coscienza russa è gravida del dubbio religioso, etico e sociale circa la legittimità della creazione artistica nella cultura. Era un dubbio al tempo stesso ascetico ed escatologico. Spengler caratterizzò in modo molto acuto ed efficace la Russia, dicendo che essa è una ribellione apocalittica contro l’antichità” (*ibid.*, p. 114). Nelle pagine successive il filosofo analizza il fenomeno, a suo parere, tipicamente russo dello *stranničestvo* “pellegrinaggio, vagabondaggio”, di carattere sia religioso sia sociale, ricollegabile al fenomeno dello *jurodstvo*.

³ Cfr., ad esempio, Ivanov, *Vizantiiskoe jurodstvo* (1994), e Wodziński, *Šv. Idiotas. Apofainės antropologijos projektas* (2007).

⁴ Cfr., in particolare, *Samuele*, I 10:5

⁵ Dodds, *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia* (1970); Id., *Greci e l'Irrazionale* (1993).

⁶ Fedotov, p. 209.

⁷ L'etimologia di *salòs* è incerta, forse deriva dalla parola siriana *sakla* o *sela* ("respingere, rifiutare, disprezzare"). La parola è attestata a partire dal secolo V d.C. ed era frequentemente utilizzata come sinonimo di *mōrós* "stolto, sciocco, folle" per caratterizzare gli asceti che simulavano la follia in nome di Cristo. La troviamo in espressioni come *salòn hupokrinómenos* "colui che recita la follia"; *salòn prospoioúmenos* "colui che finge la follia" (Fasmer, p. 534).

⁸ Wodziński, p. 27.

⁹ Le agiografie costituiscono uno dei più importanti generi letterari dell'Antica Russia. Molte agiografie, tradotte dal greco e diffuse soprattutto tra i secoli XI e XII, si presentano sotto forma di *Prologhi*, ovvero elenchi di santi, seguendo la successione del calendario ecclesiastico, con brevi introduzioni biografiche. Nel Cinquecento il vescovo di Kiev Makarij ordina la preparazione del menologio *Velikie Čet'i Minei* (*Le solenni letture mensili*) consistente in una vasta raccolta di narrazioni agiografiche e di leggende in dodici volumi (uno per ogni mese), un testo fondamentale per la conoscenza della cultura spirituale russa (cfr. Fedotov; Wodziński).

¹⁰ *Jurodivyj, ad vocem* (Fasmer, p. 534): il termine compare nel Trecento (nel russo antico *юродивъ*); prima veniva utilizzata la parola *юродивъ/юродъ*. Secondo Sergey Sobolevskij (1894), il termine è da porre in relazione alla parola paleoslava *жродъ* [*urod*] in gr. *huperephanos* "splendido, magnifico" (in Platone, *Fedro* 96a, associato alla sapienza), "superbo arrogante, orgoglioso, tracotante", ma il suo significato è traducibile con gr. *mōrós*, lat. *stultus*. Anche Antoine Meillet in *Études sur l'étimologie* (232) sostiene la derivazione dello *jurod* da *urod/urodiŕ*: la prima vocale sarebbe la negazione (**n-*, cfr. gr *a-*) + *rod* "origine, generazione, famiglia, stirpe, genere" (dunque *urod* come qualcosa di contrario alla natura). Nei testi antichi troviamo l'espressione cristallizzata: *prizyvanie urožda* "vocazione alla stoltezza".

¹¹ *Balagan* ("buffonata, farsa"), nel teatro medievale russo indicava la baracca dei saltimbanchi, un ambiente costruito per la recitazione su un piano rialzato rispetto al pubblico. L'attore che recitava nel *balagan* era chiamato *balaganščik* oppure *balagur* ("chiacchierone, burlone"), al quale è legato il termine *balagurit'* ("scherzare, dire sciocchezze") sinonimo di *šutit'* ("scherzare, prendere in giro, fare lo stupido") (Pagani, pp. 99-101).

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Puškin, p. 240.

¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵ Lanza, p. 64.

¹⁶ Cantastorie e giocolieri, burattinai e acrobati vaganti dell'antica Russia, verosimilmente di origine bizantina. La loro attività è documentata nelle fonti dal secolo XI fino al Seicento. Il termine deriva dal sostantivo bizantino **skómarchos* "maestro nel suscitare il riso, professionista del gioco" dal greco *skómma* "buffonata, lazzo" (Pagani, pp. 30-46).

¹⁷ Nella questione della collocazione dello *jurodivyj* tra la cultura del serio e la cultura del comico si distinguono due punti di vista: gli studiosi D. S. Lichačëv e A. M. Pančenko in *Smechavoj mir drevnej Rusi* (*Il mondo comico della Rus'antica*, 1976) insistono sull'appartenenza del santo idiota al mondo del riso e il legame con gli *skomorochi* attraverso il comportamento ludico e la parodia dissacrante del serio, mentre Jurij Lotman sostiene che la teatralità dello *jurodstvo* è estranea alla "cultura del riso", perché egli rimane "legato alla gerarchia dei criteri medievali della valutazione dell'uomo, [...] le azioni dello *jurodivyj* possono essenzialmente non differenziarsi dal comportamento magico (stregonesco o pagano), ma per la loro essenza si riempiono di un contenuto completamente diverso" (Lotman e Uspenskij, pp. 157-183).

¹⁸ Wodziński, p. 159.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 35-38.

²⁰ Cfr. Coco e Sivak, pp. 235-246.

²¹ Foucault, p. 45.

²² Murav, pp. 25-49.

²³ Uno dei casi più esemplari, a mio avviso, potrebbe essere il racconto *Zapiski sumšedšego* (*Diario di un pazzo*), pubblicato nel 1835 e incluso nella raccolta *Arabeschi*. Il protagonista funzionario Popriščin scrive un diario in cui racconta la sua immaginaria trasformazione in re di Spagna. Inconsapevole della propria follia, viene rinchiuso in un manicomio che la sua mente delirante raffigura come una corte reale dove si svolge un ricevimento in suo onore. Significativa la scena in cui Popriščin legge una lettera scritta da una cagnolina a un'altra, in cui il protagonista viene chiamato *urod*, e quella in cui il "pazzo" è deriso dalla donna amata che ha un nome altrettanto eloquente, Sofia ("sapienza"), quasi a sottolineare il divario tra la normalità e la follia.

²⁴ Cfr. *Inf.* XVII, 1-27.

²⁵ "Tendevo verso di loro le braccia, mi accusavo, mi maledivo, mi disprezzavo fino alla disperazione. Gli dicevo che tutto questo l'avevo causato io, io solo, ero io che gli avevo portato la perversione, il veleno, la menzogna! Li imploravo di inchiodarmi su una croce e gli mostrai come fare una croce. Io non potevo, non avevo la forza di eliminarmi da solo, ma volevo che mi infliggesero dei supplizi, avevo sete di tormento, bramavo di spandere il mio sangue in questi supplizi fino all'ultima goccia. Ma loro, loro non facevano altro che ridersela di me, e finirono per considerarmi uno svitato. Mi giustificavano, essi dicevano di non aver ricevuto altro che quello che desideravano, e che non potevano non avere ciò che adesso avevano. Alla fine mi dissero che ero diventato pericoloso e che mi avrebbero rinchiuso in un manicomio se non me ne stavo zitto. Allora la tristezza penetrò nella mia anima con una tale forza che il cuore mi si strinse, ed io sentivo che sarei morto, quando... ebbene, fu allora che mi svegliai" (Dostoevskij, *Sogno*, p. 154).

²⁶ Dostoevskij, *Idiota*, pp. 809-820.

²⁷ George Steiner nella monografia *Tolstoj e Dostoevskij* afferma che inizialmente Myškin e Rogožin erano stati concepiti come un'unica figura: "Rogožin è il peccato originale di Myškin. Poiché il principe è un uomo, e dunque erede della Caduta, i due sono destinati a essere eternamente compagni. Entrano nel romanzo insieme e insieme lo abbandonano colpiti da una rovina comune. Nel tentativo di Rogožin di uccidere Myškin avvertiamo l'amarezza stridente del suicidio. La loro inestricabile vicinanza è una parabola dostoevskiana sulla necessità della presenza del male alle porte della conoscenza. Quando gli viene sottratto Rogožin, Myškin sprofonda definitivamente nell'idiozia" (Steiner, pp. 150-151).

²⁸ Bachtin, pp. 226-228.

²⁹ Dalla lettera alla nipote S. A. Ivanova dell'1 gennaio 1868. Sull'importanza del personaggio Don Chisciotte si legge nel diario di Dostoevskij: "In tutto il mondo non c'è nulla di più profondo e di più forte del Don Chisciotte. È per il momento l'ultima e più elevata parola del pensiero umano, la più amara ironia che l'uomo potesse mai esprimere. Se la terra cessasse di esistere e là – dove che sia – domandassero agli uomini: 'Avete voi capito la vostra vita sulla terra? Che cosa ne avete dedotto?', l'uomo potrebbe in silenzio porgere il *Don Chisciotte*: 'Ecco la mia conclusione sulla vita'" (Dostoevskij, *Idiota*, p. 7).

³⁰ Turgenev, p. 21.

³¹ L'idea del romanzo *L'idiota*, annunciata nella lettera del 31 dicembre 1867 a A. N. Majkov.

³² Nella cultura popolare antico-russa, che associava e contrapponeva il riso satanico al sacro, gli *skomorochi* erano rappresentati come assistenti del demonio e il diavolo era chiamato *šut* "buffone, giullare" (cfr. Lotman e Uspenskij, p. 165).

³³ Pagani, pp. 137-155.

³⁴ Wodziński, pp. 9-20.

³⁵ Nel 1933 a Koktebel' entrambi i poeti stavano scrivendo una monografia sull'autore che stava loro più a cuore e avrebbe dovuto riassumere la loro concezione poetica: Belyj lavorava sul libro dedicato all'opera gogol'iana, *Masterstvo Gogolja (La maestria di Gogol')*, uscito nel 1934, mentre Mandel'stam stava componendo il saggio dantesco *Rozgovor o Dante (Conversazione su Dante)*, pubblicato postumo solo nel 1967. È probabile che, nelle loro conversazioni e discussioni, i due poeti si fossero scambiati idee, osservazioni e annotazioni, e che i due lavori si fossero reciprocamente influenzati. L'episodio dell'incontro tra i due è raccontato dalla moglie di Mandel'stam, Nadežda Chazina, nel libro *Vospominanija (L'epoca e i lupi)*, nel capitolo "Due voci" (N. Mandel'stam, *Epoca*, pp. 197-199).

³⁶ "Occhi azzurri, l'osso frontale in fiele, / ti ammaliaiva universale la rabbia giovanile. [...] // T'han messo in testa la tiara – da balordo un berrettino, / mago turchese e carnefice, e sovrano e cretino! // Come neve su Mosca, pavoneggiando svolazzi: / Incompreso-compreso, ineffabile, leggero, intrallazzi. // Dominatore di spazi, galletto dieci e lode al vaglio, / Compositore, pavoncello, studentello a sonaglio... // Pattinatore, primigenio, sempre cacciato a pedate, / riformuli flessioni nuove sotto le polveri gelate // Ti declinavi, ridevi e sei scomparso senza soluzione / Pavonetto, Poeta, Gatto-personaggio, Locuzione // Restauravi coscienze d'epoche ancor d'arrivare, / Giubba villana, strillone tedesco, antico giullare" (trad. it. di Laura Salmon).

³⁷ La letteratura agiografica segnala molti episodi in cui gli *jurodivye* si travestivano da clown, mentre le donne si camuffavano con indumenti maschili o di prostitute. È la storia della *jurodivaja Xenia* di Pietroburgo, canonizzata nel 1988, che dopo la morte del marito si travesti con i vestiti del defunto (Wodziński, pp. 129-130).

³⁸ Il motivo del poeta-direttore d'orchestra è presente anche in *Rozgovor o Dante* (1933) di Mandel'stam.

³⁹ Questo genere letterario trova la sua motivazione nella tradizione cristiana che considerava la glossolalia un fenomeno sacro: negli Atti degli Apostoli si narra della miracolosa capacità dei profeti ebraici di parlare varie lingue a loro sconosciute per ispirazione dello Spirito Santo (cfr. Wodziński).

⁴⁰ Starobinski, p. 38.

⁴¹ "[E] la beata parola senza senso / pronunceremo per la prima volta. [...] [P]er la beata parola senza senso / io pregherò nella notte sovietica" (Mandel'stam, *Poesie*, p. 57).

⁴² Pagani, p. 82.

⁴³ "Rachele guardava nello specchio dei fenomeni / E Lia cantava e intrecciava la ghirlan-da" (traduzione mia).

⁴⁴ "La nozione di scandalo è, in letteratura, molto precedente a Dostoevskij: già nel Duecento, e proprio in Dante, essa era di gran lunga più forte. Dante va a imbattersi, a sbattere nell'incontro sgradevole e pericoloso con Farinata, allo stesso identico modo in cui i furfanti dostoevskiani vanno a urtare nei propri tormentatori, e il luogo dove ciò avviene non potrebbe essere meno appropriato. [...] Bisogna essere una cieca talpa per non accorgersi che lungo tutta la *Divina Commedia* Dante è incapace di tenere il giusto comportamento, non sa come mettere un piede avanti l'altro, che cosa dire, come fare un inchino di saluto. [...] L'inquietudine spirituale e la penosa, smarrita goffaggine che accompagnano ad ogni passo un uomo senza fiducia in se stesso, quasi privo di un'adeguata educazione, negato a mettere in pratica la sua esperienza interiore e ad oggettivarla in regole di etichetta, un uomo tormentato e ramingo – proprio questi elementi conferiscono al poema tutto il suo incanto, tutta la sua drammaticità; proprio essi si adoperano a crearli uno sfondo che è una sorta di imprimitura psicologica. Se a Dante fosse stato permesso di andar da solo, senza il 'dolce padre', senza Virgilio, lo scandalo sarebbe immanca-

bilmente esploso fin dall'inizio; e avremmo non un 'viaggio tra le pene dell'inferno', ma la più grottesca delle buffonerie" (Mandel'stam, *Conversazione*, pp. 59-62).

⁴⁵ Ginzburg, p. 414.

⁴⁶ Mussi, pp. 97-105.

OPERE CITATE

- BACHTIN, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Traduzione di Giuseppe GARRITANO. Torino, Einaudi, 1968.
- BERDJAEV, Nikolaj. *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*. Traduzione di Cinzia DE LOTTO. Milano, Mursia, 1992.
- COCO, Lucio, e Alex SIVAK (a cura di). *Le sante stolte della Chiesa russa*. Roma, Città Nuova, 2006.
- DODDS, Eric Robertson. *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia*. Traduzione di Giuliana LANATA. Firenze, Nuova Italia, 1970.
- DODDS, Eric Robertson. *Greci e l'Irrazionale*. Traduzione di Virginia VACCA DE BOSIS. Firenze, Nuova Italia, 1993.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Idiot*. Moskva, Martin, 2007.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Il sogno di un uomo ridicolo*. Traduzione di Pier Luigi ZOCCATELLI. Roma, Newton Compton, 2005.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *L'idiota e i taccuini*. A cura di Maria Bianca LUPORINI. Firenze, Sansoni, 1961.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Sobranie Sočinenij*. Vol. X. Moskva, Gosudarstvenoe izdatel'stvo chudožestvennoi literatury, 1958.
- FASMER, Maksim. *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Vol. IV. Moskva, Progres, 1987.
- FEDOTOV, Georgij. *I santi dell'antica Russia*. Milano, Aquilegia, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*. A cura di Mauro BERTONI e Pier Aldo ROVATTI. Milano, Cortina, 2006.
- GINZBURG, Lidija. *O starom i novom*. Leningrad, Sovetskii pisatel', 1982.
- IVANOV, Sergej. *Vizantiiskoe jurodstvo*. Moskva, Mezdunarodnye otnosenija, 1994.
- KOVALEVSKIJ, Joann. *Jurodstvo o Christe i Christa radi jurodivye*. Moskva, Svetl'jacok, 1996.
- LANZA, Diego. *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*. Torino, Einaudi, 1997.
- LICHAČEV, Dmitrij, et alii (a cura di). *Smech v drevnej Rusi*. Leningrad, Nauka, 1984.

Toma Gudelyte

- LOTMAN, Jurij, e Boris USPENSKIJ. "Il mondo del riso: oralità e comportamento quotidiano". *Tesi per una semiotica delle culture*. A cura di Franciscu SEDDA. Roma, Meltemi, 2006. 157-183.
- MANDEL'STAM, Nadežda. *L'epoca e i lupi*. Traduzione di Giorgio KRAISKI. Roma, Liberal, 1990.
- MANDEL'STAM, Osip. *Conversazione su Dante*. Traduzione di Remo FACCANI. Genova, Melangolo, 2003.
- MANDEL'STAM, Osip. *Poesie*. Traduzione di Serena VITALE. Milano, Garzanti, 1972.
- MANDEL'STAM, Osip. *Sobranie sočinenii v četyrech tomach*. Vol. III. Moskva, Art-Biznes-Centr, 1993.
- MURAV, Harriet. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels. The Poetics of Cultural Critique*. Stanford, Stanford U. P., 1992.
- MUSSI, Giuseppe. *Arsenij Tarkovskij: "Поэм"*. *Il poeta come рыцарь бедный tra Puškin e Mandel'stam*. *AnnalSS* 5 (2009), 97-105.
- PAGANI, Maria Pia. *Le maschere della santità. Attori e figure del sacro nel teatro antico-russo*. Bari, Polo Malagrino, 2004.
- PUŠKIN, Aleksandr. *Boris Godunov*. Traduzione di Carla STRADA JANOVIC. Venezia, Marsilio, 1995.
- RUBINA, Natalia (a cura di). *Russkie jurodivye i blažennye*. Čeljabinsk, Arkaim, 2003.
- SINJAVSKIJ, Andrej. *Ivan lo Scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo*. Napoli, Guida, 1993.
- STAROBINSKI, Jean. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Traduzione di Corrado BOLOGNA. Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- STEINER, George. *Tolstoj o Dostoevskij*. Traduzione di Cristina MORONI. Milano, Garzanti, 1995.
- THOMPSON, Ewa. *Understanding Russia. The Holy Fool in Russian Culture*. Lanham, Rice U. P., 1987.
- TURGENEV, Ivan. *Amleto e Don Chisciotte*. Traduzione di Mario Alessandro CURLETTO. Genova, Melangolo, 2004.
- WODZIŃSKI, Cezary. *Šv. Idiotas. Apofatinės antropologijos projektas*. Vilnius, Aidai, 2007.