

Kiev tra romanzo e romanza: La desacralizzazione del *topos* cittadino

Tamara Hundorova (Accademia delle Scienze – Kiev)

Il “testo kieviano” ha un contenuto essenzialmente sacrale. La testualità tradizionale di Kiev – osserva giustamente Oleh Šama – si fonda su “due intrecci fondamentali del metalibro su Kiev: la sua sacralità e la sua escatologia” (Šama 2000:28). L’epoca del modernismo ci ha dato più di una trascrizione di questo metalibro della “Kiev antica”, il che permette di parlare di un peculiare palinsesto kieviano. Uno dei personaggi de *La città* (1928), il romanzo di Valerjan Pidmohyl’nyj dedicato appunto a Kiev, esprime in modo assai deciso la sua insoddisfazione nei confronti dell’ormai arcaica topica della città. “Lo sapete che cos’è la nostra città?” egli domanda. E risponde: “Una carogna storica. Puzza da secoli. Verrebbe voglia di farle prendere aria.” (Pidmohyl’nyj 1989: 104).

Nella letteratura del modernismo il tema urbano è centrale. I processi della modernizzazione sono legati all’appropriazione di un nuovo spazio socio-culturale e psicologico, di un *u-topos* (ossia, di un luogo utopico) della città che si trova all’altro estremo rispetto all’ordine naturale, che si associa con un progetto razionale di creazione di uno spazio ideale di vita e definisce lo spazio del desiderio individuale. La nuova immagine della città nell’epoca del modernismo è accompagnata da un nuovo simbolismo del suo ritmo temporale e del suo paesaggio psicologico: questo comporta una riformulazione delle contrapposizioni che erano insite nella metaforica archetipica della città, ovvero la contrapposizione di natura e cultura, di città e campagna, di sacro e profano, di maschile e femminile.

Nella letteratura ucraina del modernismo il codice mitologico sacrale di Kiev acquista una modalità nuova, ironica. Tuttavia, la specificità della creazione dell’*u-topos Kiev* risiede nel fatto che esso funziona anzitutto sul piano di una modalità che – ragionando secondo le categorie di Frye – si potrebbe definire come “modo medio-mimetico” (quello della “leggenda” e quello “ironico”) fra quello “alto” della tragedia e quello “basso” della commedia. Si può dire allora che nella città si fonde la tipologia immaginifica del romanzo e quella ironica: ossia, il romanzo che ha il suo analogo nell’innocenza, e il mito ironico che ha il suo analogo nell’esperienza. Possiamo dunque considerare quale codice semiotico del testo kieviano del modernismo il romanzo (e la romanza) in quanto manifestazione di una cultura cittadina che si pone come contrappeso ai modelli classici della creazione popolare, idealizzata fin dall’epoca romantica e collegata alla cultura della campagna.

Ci proponiamo in questa sede di evidenziare come il tradizionale codice mitologico di Kiev viene sostituito dal cronotopo del romanzo e della romanza del testo kieviano. La topica urbana della Kiev del modernismo si serve assai spesso della contrapposizione di città e campagna. L'elemento pastorale, la comparazione di Kiev con un giardino, la sua identificazione con una donna, con l'innocenza, la purezza e l'amore diventano elementi inseparabili della romanza kieviana. Non a caso il fatto che, fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, siano comparse a Kiev ed abbiano goduto di enorme popolarità le romanze cittadine, testimonia dell'attualità dell'atmosfera "romantica" nello spazio *u-topico* di Kiev-città giardino. Fra gli esempi più famosi ricordiamo la romanza *Son sfioriti da tempo i crisantemi nel giardino*. Né va dimenticato che il ben noto attore ed esecutore di romanze Aleksandr Vertinskij era nato a Kiev, anche se divenne famoso a Mosca.

La figuralità e la cultura della romanza, che è stata ampiamente sviluppata nella letteratura a partire dalla fine del XIX secolo, è cosa assai diversa dal mito di Kiev nell'ipotesi di città 'antica', 'santa'. Proprio la topica della Kiev della romanza rappresenta uno stadio di transizione dal mito sacrale verso il nuovo topos urbano della città-megalopoli, la quale si presenta nella forma "della moderna metropoli labirintica, in cui prevale, sul piano emotivo, un senso di solitudine e la mancanza di comunicazione" (Frye 2000: 204).

Sempre stando a Frye, la città (nella metaforica cristiana si tratta di Gerusalemme, del regno celeste) si identifica nella figuralità mitica apocalittica con le creazioni della cultura, col Tempio. All'interno delle coordinate di un tale mito apocalittico la Kiev dalle Cupole d'oro diviene Città Santa, Tempio di Dio. Al polo opposto di questo mito si trova il mito ironico, che Frye connette col simbolismo demoniaco, con la parodia, col discorso del desiderio individuale: "Le immagini apocalittiche sono appropriate al modo mitico, e le immagini demoniache al modo ironico nella fase tarda in cui esso ritorna verso il mito." (Frye 2000: 199). In questo senso il mondo della romanza è il corrispettivo, l'analogo del mondo apocalittico.

La metaforica archetipica tradizionale di Kiev prende l'avvio dal *Racconto degli anni passati* del XII secolo e possiede varie codificazioni. Nell'episodio di S. Andrea che dà la sua sacra benedizione alle colline dove sorgerà la città di Kiev, il mito sacrale cristiano lega in un tutto unico le "colline", la "benedizione divina" e le molte chiese". Per l'annalista, tuttavia, il simbolismo archetipico di Kiev possiede un significato non solo sacrale, ma anche "familiare", legato alla stirpe: egli narra anche la leggenda pagana sull'origine della città, ossia sui tre fratelli Kyj, Šček e Choriv, e sulla loro sorella Lebyd', che si sarebbero insediati sulle colline di Kiev: "E costruirono una città in onore del loro fratello maggiore, e la chiamarono Kiev". Assieme alla storia sacrale cristiana e a quella pagana genealogico-principesca, l'annalista Nestore riporta una terza storia sull'origine della città che potremmo definire come una versione profana di contenuto "nominativo-personalistico". È questa la storia del traghettatore Kyj, che trasportava la gente al di là del Dnipro, e da questo sarebbe derivato il detto: "al traghetto di Kiev". Nestore in realtà ritiene poco credibile questo racconto e gli preferisce

quello della genesi principesca. Rimane il fatto che esistono almeno tre diversi paradigmi di lettura del testo kieviano, posti a fondamento del prototesto della città.

Fin dal suo stesso inizio, dunque, il testo “antico-kieviano” si forma all’interno di categorie figurative apocalittiche come città delle chiese e delle colline sacre, e al tempo stesso come città di un peculiare connubio familiare, città legata ad una stirpe. Per la sua origine, è una città di principi, di una stirpe: qui Šček, Choriv e Lebyd’ fondano una città in onore del fratello Kyj. La città diviene allora prototipo del corpo della famiglia, della stirpe, un “corpo unitario”. Ricordiamo anche che, nella narrazione dell’annalista, l’apostolo Andrea primo Chiamato giunse alle colline di Kiev pensando di arrivare a Roma: in qualche modo sembra che Kiev divenga un sostituto apocalittico di Roma.

Il testo kieviano tradizionale aveva un asse sacrale: santificate dalle parole di S. Andrea, le colline di Kiev e le sante Grotte della Laura costituivano la verticale sacra della città. Grazie a questa sua dimensione sacrale Kiev si trasforma facilmente nella città santa ideale – la Nuova Gerusalemme. Le colline di Kiev, elevate all’altezza del cielo, si fanno immagine ideale della Città di Dio, quale la vide, giungendo a Kiev per la prima volta dopo aver scontato la pena, il galeotto protagonista del poemetto *Varnàk* di Taras Ševčenko (1848):

... Guardo,
Sospesa come in cielo sta –
Nostra, santa – Kiev la Grande.
Sacra meraviglia, risplendono
Le chiese del Signore, quasi con
Dio stesso chiacchierando.

L’asse sacro verticale s’incontra con un asse orizzontale costituito dalla sponda sinistra e da quella destra del Dnipro che tagliano la città in due parti. Se si prende in considerazione la genealogia kieviana legata al traghettatore Kyj – che funge da intermediario fra le due rive e, su un piano mitico rituale, da mediatore fra il sacro e il profano, fra il mondo apocalittico e quello demoniaco –, allora si può stabilire che il simbolismo arcaico di Kiev include organicamente dentro di sé anche l’opposizione fra mondo reale e metafisico. Una variante di questa interpretazione viene offerta dall’opposizione della città alta, principesca, e della città bassa, il Podil: in questo caso l’*Andrijivs’kyj uzviz*, la Discesa di S. Andrea, acquisisce una dimensione metafisica, come del resto il fiume, il Dnipro. Questo appare evidente anche nell’interpretazione di Nicola Gogol’.

Nella letteratura della seconda metà dell’Ottocento l’immagine romantico-romanzesca e quella realistica di Kiev si ravvicinano sulla base di una percezione della città come legata alla naturalezza e alla spontaneità, e della sua somiglianza con la campagna, con la città-giardino. La visione apocalittica della città-tempio e l’immagine demoniaca della città-formicaio convivono l’una accanto all’altra, anche se comincia a farsi sentire la tendenza a rappresentare la vita borghese, il che automaticamente toglie a Kiev la tensione che viene

dall'idea di "città santa". È così che, nel romanzo di Nečuj-Levyc'kyj *La famiglia dei Kajdaš*, alla periferia del mito "antico-kieviano" si crea la sua ipostasi topografica profana. È la città-formicaio, il luogo dove l'essere umano si può perdere e dove, nelle tenebre della notte, un monaco può scambiare una fanciulla con una vecchia. I "segni" sacri di Kiev ancora definiscono il paesaggio della città: la pittoresca immagine rappresentata dalle "cime dorate" delle cupole e dai luoghi "santi". Questa è la città sacra come la vede la protagonista del romanzo, Melaška, allorché vi si avvicina: "Il sole splendeva sulle colline di Kiev: le cupole d'oro risplendevano e pareva che bruciassero. Quelle cupole dorate e i campanili bianchi le sembravano una favola meravigliosa. Era la prima volta che andava a Kiev." (Nečuj-Levyc'kyj 1986, II: 225).

La topografia della Kiev di Nečuj-Levyc'kyj viene definita dalle chiese, dai monasteri, dalle reliquie. Così descriveva la mappa della vecchia Kiev la *baba* Palaška: "Ecco là il grande campanile della Laura, e lì vicino la Laura stessa, e un po' più lontano Santa Sofia, e quella è Santa Barbara." (Nečuj-Levyc'kyj 1986, II: 225). Guardando più da vicino, però, ci si accorge che la sacralità già la si calcola in termini di quantità, in modo commerciale, ossia secondo il numero delle reliquie. "Andate a far digiuno e penitenza nel nostro monastero nel Podil, da San Frolo e Lauro. Da noi ci sono più reliquie che in tutti gli altri monasteri: abbiamo una particella di uno dei bambini uccisi da Erode, c'è la veste di Cristo e il sangue delle ferite di Cristo, e le penne dell'arcangelo Gabriele, e il latte della Madre di Dio" – dice la monaca che alletta i fedeli verso il suo monastero (Nečuj-Levyc'kyj 1986, II: 225).

Nel romanzo *Le nuvole* Nečuj-Levyc'kyj trasforma la città-chiesa in città-giardino e crea un'immagine dissacrata, imborghesita, della Kiev sacrale. Nel Podil crescono antichi giardini lussureggianti e s'innalzano case in muratura di vecchio stile, e "proprio sotto le finestre, accanto alla casa, fiorivano arbusti di rose, di lillà e di gelsomino, crescevano i gigli, le peonie, il costo aromatico, la giorgina, si vedevano i fiori azzurri dell'aconito, crescevano persino cespugli di levistico, di ruta e di pervinca, come sotto le finestre delle case di campagna." (Nečuj-Levyc'kyj 1993: 31). Il paesaggio più vicino è completato dalla prospettiva lontana: il panorama di Kiev, dove le sante chiese della Laura e di S. Andrea sono circondate "di bianche pareti in muratura e di edifici" ed hanno l'aspetto "di un bouquet di fiori dorati", mentre "il Podil, infilandosi come un corno nel Dnipro, sembrava galleggiare sull'acqua azzurra e trasparente con le sue chiese e i suoi edifici" (Nečuj-Levyc'kyj 1993: 14).

In questo modo, la desacralizzazione realistica di Kiev si attua grazie al fatto che la sua topica viene riempita da una "oggettualizzazione" urbana, più precisamente borghese (ad esempio, negli interni delle case), come anche da associazioni visive di quotidianità ("l'angolo del Podil", "le case in muratura", "un bouquet di fiori").

Del resto, già il romantico Pantelejmon Kuliš, nel romanzo *Il consiglio nero*, descriveva Kiev come città sacra, come "la Gerusalemme", anche se metteva l'accento sulla bellezza naturale di Kiev, e non su quella metafisica. "Il sole non era ancora alto, e non solo le chiese e le grandi case, ma anche i ver-

di giardini, e tutto ciò che lo sguardo abbracciava in Kiev, tutto ardeva, come broccato tessuto d'oro" (Kuliš 1989: 26), – dice il narratore al primo incontro dei viaggiatori con Kiev. Dopo l'ennesimo incendio, sottolinea lui, "l'unica bellezza rimasta a Kiev erano le chiese di Dio e gli orti con i papaveri rossi, e poi anche le colline con burroni profondi, con verdi declivi". Kiev gli appare come un grande villaggio, e di fatto la città si riduce al Podil, dove "le vie erano strettissime, si confondevano di qua e di là; e da qualche parte invece di una strada c'è una piazza, e nessuno qui costruisce niente, e lì non c'è nulla, solo le oche che pascolano" (Kuliš 1997: 27).

La figuralità apocalittica rimane tuttavia spesso al centro del moderno topos ironico di Kiev: essa rappresenta quel codice sul quale si basa tutto il simbolismo della città persino durante il periodo della secolarizzazione della percezione. Va sottolineato che la differenza del topos kievano rispetto al topos strettamente urbanistico della città quale lo conosciamo da F. Dostoevskij, J. Joyce o M. Proust, può entro certi limiti spiegarsi con la scarsa elaborazione delle forme di vita urbana, laica a Kiev. Giustamente A. Vtišnyj osserva che nel XIX secolo "Kiev non ha elaborato forme originali e organiche di comunicazione laica. È come se la città avesse perso l'appuntamento con questa forma di vita quotidiana culturale europea" (Vtišnyj 1997: 69).

Il topos ironico di Kiev viene creato dai narratori del modernismo ucraino all'inizio del Novecento. Si tratta dell'immagine urbanistica profana, per così dire, piccolo borghese di Kiev. Fin dall'inizio, il romanzo di Pidmohyl'nyj *La città* (1928) accenna implicitamente alla soppressione del codice mitologico sacro della città. L'attenzione di coloro che con le barche a motore arrivano a Kiev sul Dnipro si concentra non sulle colline di Kiev, com'era per la leggenda dell'apostolo Andrea, ma sui bagnanti, e la natura, la corporalità si contrappone alla spiritualità immateriale della Kiev-Tempio. La descrizione di Kiev come di una città, e non come di un tempio, di un giardino o di un villaggio si attua allora innanzitutto tramite il riferimento al mito pagano, e non a quello cristiano. Kiev non è la città dei pellegrini, ma dei bagnanti: "[...] un'onda colorata di giovani, di ragazze, di donne, di uomini rotolava giù per le larghe scale verso il Dnipro, un flusso bianco-rosato di corpi in movimento che presagivano il piacere del sole e dell'acqua. In mezzo a questa folla non c'erano persone tristi – qui, al margine della città aveva inizio una nuova terra, terra di gioia primordiale. L'acqua e il sole accoglievano tutti coloro che avevano appena gettato via le penne e le bilancie – ogni giovane uomo, come Kyj. E ogni giovane donna, come Lybid' (...)" (Pidmohyl'nyj 1989: 21).

Spostando le opposizioni alto-basso, sacro-profano, centro-periferia, spirituale-erotico, Pidmohyl'nyj effettua una riscrittura della topografia di Kiev. La profanazione e la parodia di Kiev in quanto luogo sacro portano alla sostituzione di quest'ultimo topos con quello della città nel senso moderno della parola – come incrocio dell'inconscio urbano (il fenomeno della folla) e la sessualità urbana (il desiderio individuale). La distruzione del codice culturale della Città-Tempio si attua in modo coerente.

La desacralizzazione di tutti i *loci* che prima simbolizzavano la santità di Kiev, e lo spostamento della gerarchia cominciano da Volodymyr il Battezzatore che adesso benedice con la sua croce “il bagno dei Kieviani sulla spiaggia”. Persino le sante colline kieviane diventano luogo di tenebra e lussuria: “e lì, sulle colline, [...], nelle tenebre che si fondevano con il cielo e con la pietra – lì ci sono enormi stagni di veleno, dimore delle lumache che di sera invadono questo luogo, questo antichissimo burrone di Chreščatyk” (Pidmohyl'nyj 1989: 39). Confrontando topograficamente il Chreščatyk in quanto via maestra del desiderio maschile sessualizzato e le colline di Kiev, femminili per la loro natura, una volta sacre, ma adesso dissolute, Pidmohyl'nyj conferisce al simbolismo urbanistico di Kiev un taglio sessuale. Si noterà anche che viene così modificato il ben noto motivo dell'alleanza nuziale fra il Dnipro, principio maschile, e il principio femminile delle chiese kievane, motivo diffuso nella letteratura fin dall'epoca barocca.

Pidmohyl'nyj demonizza non solo le colline di Kiev, ma profana anche le Grotte di Kiev che vengono equiparate ai cosiddetti “salottini familiari” delle birrerie, i luoghi del piacere e dell'amore venale. Il protagonista del romanzo *La città* scende in una cantinetta “familiare”, e questo ricorda “al ragazzo le Grotte vicine e remote della Laura, e gli vengono i brividi per quell'aria soffocante che stranamente è comune ai rifugi della santità e a quelli della corruzione” (Pidmohyl'nyj 1989: 132).

In questo modo la città si trasforma in un luogo dell'estraniamento dell'individuo dalla natura, e segna la sua immersione nel mondo dell'innaturale, del profano, dell'artificiale. L'individuo moderno si sente un aggressore, un colonizzatore e identifica la città stessa con una donna che deve essere conquistata e sottomessa. Visto che la figuratività della natura è particolarmente forte nel simbolismo di Kiev, la città diventa un corpo, essa diventa natura – che tradizionalmente possiede una connotazione femminile –, e i rapporti dell'uomo con la città acquisiscono una sfumatura sessuale. Per Stepan Radčenko venuto in città da un paese, la folla cittadina è percepita come “un'incarnazione raffinata di un grande maschio e una grande femmina con una passione degna del loro corpo gigantesco” (Pidmohyl'nyj 1989: 116).

Il topos modernista di Kiev è uno spazio strutturato, diviso in quartieri, case, appartamenti, con un proprio tempo-ritmo ed un proprio paesaggio. Le trasformazioni del protagonista del romanzo *La città* possono essere seguite attraverso il cambiamento del suo luogo di abitazione (una stalla, una cucina, una piccola stanza, “una stanza vera”). Allo stesso modo, anche l'intreccio del romanzo *Appunti del Mefistofele col naso all'insù* (1916) di Volodymyr Vynnyčenko, o quello del romanzo *La ragazza con l'orsacchiotto* (1928) di Viktor Petrov (Domontovyč) potrebbero essere interpretati nei termini del moto browniano e delle comunicazioni delle stanze e delle case. Questo iscrivere l'essere umano nell'interno di una stanza e nella topografia delle vie kievane testimonia proprio la formazione del paesaggio urbanistico di Kiev. Le storie d'amore diventano il mezzo per costruire tale paesaggio. Negli *Appunti del Mefistofele* di Vynnyčenko, allo svolgimento dell'intreccio amoroso partecipano da una parte

“la casa rossa” e “la stanza” del Cappuccetto Bianco, e dall’altra, “la stanza” di Klavdija Mychajlivna, la quale “è resa accogliente dai vari pezzi di stoffa che qua nascondono qualcosa, e là qualcosa abbelliscono”, e “l’appartamento” nel quale lei vive con il bambino neonato (“l’aria calda, umida, densa” sa “di biancheria, di sapone e di qualcos’altro di dolciastro, di sgradevole”) (Vynnyčenko 1923: 237).

Oltre alla topografia dei luoghi, Kiev si organizza anche come spazio del desiderio sessuale. In Vynnyčenko per esempio Kiev diviene una mappa del desiderio dispiegato. Da una parte c’è la retta del Chreščatyk e del viale Bybikov, lungo la quale ora in salita, ora “con passo leggero”, ora fermando un fiaccheraio passeggia il Mefistofele col naso all’insù, giuocatore e accalappiatore di anime umane (soprattutto femminili). “Innamorato di Kiev, cammino senza meta nelle sue strade fruscianti di ricca vegetazione [...] Cammino lentamente, godendomi ogni passo, ogni curva della strada, ogni fiore sui castagni”, confessa Jakiv Mychajlyk, che rappresenta una variante cittadina, borghese del metafisico Mefistofele. Questa è per così dire la parte maschile della città, nella quale i numerosi ingressi nelle camere acquisiscono una coloritura quasi fallica.

Invece, la zona femminile è costituita da un *incrocio* (all’angolo del viale avviene l’incontro con Klavdija Mychajlivna), da un *vicolo* (Cappuccetto Bianco svolta in un vicolo, ed è anche in un vicolo che abita), da un *violetto laterale* (proprio lì svolta Oleksandra Mychajlivna per distribuire regalini ai bambini senza essere notata), da una *stanza*. “È questa sua [di Claudia – T.H.] loquacità, questa vivacità non corrisponde proprio, qui nella stanza, a quell’atteggiamento di modestia e di verecondia che aveva per la strada”, non dimentica di commentare il narratore (Vynnyčenko 1923: 46).

All’interno di quelle stanze si svolge un peculiare piccolo dramma. Nel racconto *Piccolo dramma* (1929) di V. Pidmohyl’nyj una ragazza, Marta, vive in “un piccolo edificio sulla Žyljans’ka” e proprio questo piccolo edificio diviene luogo d’incontri, d’amore e di delusione. L’edificio e la stanza sono un luogo specifico, “romanzesco”, ed anche tutta la città viene percepita da Marta come un *locus amoris*. “Ed in ogni luogo, dove c’è un lume, lì c’è l’amore”, pensa lei (Pidmohyl’nyj 2003: 211). La chiusura entro i limiti di una stanza, di una cameretta dove la vita s’identifica con i sogni, con la letteratura, col romanzo e la romanza, trasforma l’eroina in una nuova Madame Bovary e fa sorgere il desiderio di vivere “come in un romanzo”.

Kiev appare come uno “scritto-paesaggio” del romanzo (e della romanza) della ragazza. Nel racconto *Piccolo dramma* alla creazione del paesaggio di romanza contribuiscono non solo i personaggi, ma anche le loro abitazioni: la stanza di Marta, la dimora di L’ova in un “angolo sperduto della città” – poiché “da nessuna parte la città non appare così lontana come da quell’angolo” –, l’abitazione da professore di Irena, il laboratorio del biochimico Jurij Slavenko. L’autore definisce lo spazio “romanzesco” di *Piccolo dramma* tramite le epigrafi. Pidmohyl’nyj sceglie per il racconto due epigrafi, una da una romanza e una da un romanzo, il che offre almeno due chiavi di lettura dell’opera: quella

sentimentale-romanzesca e quella ironica. La prima epigrafe deriva dalla “romanza molto sentimentale” di Kesar Bilylovs'kyj *Nel fascino dell'amore l'esser fanciulla*:

Nel fascino dell'amore l'esser fanciulla
 Come libero uccello vivere vorrei,
 Libero amore e libera scelta,
 Al cuore la libertà, chi amare vorrà ...

L'altra epigrafe è stata scelta, come indica l'autore stesso, “da un romanzo molto bello”, ossia, *Il costruttore della nave* (1928) di Jurij Janovs'kyj: “Verrà il giorno in cui questa donna si sentirà una ragazza, la consuetudine e la conoscenza delle gioie amorose rimarrà in lei come il ricordo di un libro proibito letto molto tempo prima. Lei rinascerà ad una nuova vita”.

Le varie parti dei capitoli di *Piccolo dramma* hanno ciascuna un nome, e questi nomi si riferiscono ognuno ad una romanza, a volte seriamente, a volte ironicamente. O sono versi presi da canzoni romantico-sentimentali, o sono titoli di opere della letteratura popolare in cui l'ironia è diretta appunto contro il romanzo e la romanza, come ad esempio *Tre uomini in barca (per tacer del cane)* (1889) di Jerome.K. Jerome, nel quale l'atteggiamento ironico verso il romanzesco è elemento non secondario.

Alla tipologia della romanza vera e propria appartengono, in *Piccolo dramma* quei nomi che riprendono parole di canzoni, di opere o di romanzi d'amore quali *La bellissima sirena Irena* (Прекрасна сирена Ірена), *I fiori di un cavaliere sconosciuto* (Квіти невідомого лицаря), *È tutta sola Iva al mondo...* (На світі Іва зовсім сама...), *O baiadera, tu mi stregghi!* (О, баядерко, ти чаруєш мене!), *O baiadera, di te mi sono ubriacato!* (О, баядерко, я тобою сп'янів!), *E l'amore è proprio quel camino dove tutti i più bei sogni bruciano* (И любовь – это тот же камин, где сгорают все лучшие грезы...), *In una notte di primavera sussurra il giardino, d'amare ogni cosa agogna* (Весняної ночі в саду шепоче, все любити хоче...), *Bimba mia, Bimba mia, vieni via con me ...* (Maden klein, Maden klein, gib dich drein...), *Otello domato* (Свійський Отелло), e via dicendo. *Quattro in una stanza, più una ragazza, Due in una stanza, più la ragazza, Uno nella stanza con la ragazza* – questo è un elenco di sottotitoli che evidenzia le frizioni amorose ed è evidentemente indirizzato ai lettori della letteratura di massa, fatta d'amore e di romanza.

La romanza come manifestazione di cultura cittadina ebbe enorme diffusione a Kiev in concomitanza con i varietà rappresentati nei giardini e nei parchi alla fine del XIX secolo. Più tardi la romanza passa sul palcoscenico del cinema e poi nei *café-chantant*. Lo specifico carattere confidenziale e sentimentale delle romanze d'amore creava l'illusione della familiarità, dell'intimità, la fede nell'amore ricambiato oppure, al contrario, il dolore per l'amore non ricambiato. Ancora alla metà del XX secolo la romanza non aveva perduto la sua forza d'attrazione e la congenita capacità di elevare ed idealizzare la realtà, di trasformare il dramma della rottura col mondo della natura e dell'umanità in un fatto

estetico invece che in un mito terrificante. Così, nel racconto *Senza più terra sotto i piedi* (1942-43) di D. Domontovyč l'eroe principale ascolta romanze che parlano d'amore e si sente come "trasportato in un mondo del tutto diverso, del tutto dissimile e inconsueto" (Domontovyč 1989, II: 472).

Domontovyč stesso fu uno dei creatori del romanzo e della romanza kieviani. Nel racconto *La ragazza con l'orsacchiotto* – racconto kieviano per eccellenza in tutti i suoi aspetti, il protagonista Ipolit Mychajlovyč confessa il suo "tenebroso peregrinare maniacale per le strade di Kiev" sulle tracce della città-desiderio, della città-donna, della città-fantasia. La completezza della "romanzesca" città-corpo si organizza attorno ai desideri dell'eroe che ricorda il suo amore e va vagando in cerca delle sue tracce. "Ogni luogo dove una volta avevo per caso incontrato Zyna mi dava una ragione per aspettarmi che lì avrei dovuto incontrarla di nuovo. Come un perfetto idiota mi trascinavo di strada in strada, di vetrina in vetrina, di portone in portone", – egli confessa (Domontovyč 2000: 49).

Sembrava che la città fosse impregnata di desiderio amoroso, prometteva di divenire un nuovo, ancora inesistente romanzo di tutta la vita. Lì "le donne passavano strette ai loro compagni di strada, e la loro risata, tesa e inquieta, perdendosi nella tenebra degli alberi, s'interrompeva per il suono di un bacio" (Domontovyč 2000: 62). Le strade e alcuni determinati luoghi – la via della Città Vecchia, la collinetta sul Dnipro, la mensa del *Circolo delle Donne*¹ di fronte alla Porta d'Oro, la birreria della 1-ma Fabbrica di Birra Statale del Consorzio Alimentare Kieviano "K. Šul'c", la libreria antiquaria all'angolo della via della Porta d'Oro e della via delle Mura, l'orologio sulla torre del telegrafo e al mercato coperto, il cronometro sul Chreščatyk accanto alla farmacia, presso Zednyk, sull'*Orhvykonkom*, il Comitato Esecutivo d'Organizzazione sulla Via Korolenko² – tutte queste cose diventano i punti di riferimento reali che mantengono il soggetto allucinato dentro lo spazio ed il tempo, dentro la realtà di Kiev.

Tuttavia, la Kiev reale e quella mitologica (come natura e come tempio) non interessano affatto Domontovyč. Avviandosi verso il Dnipro, l'eroe semplicemente osserva ogni mattina, senza deferenza e senza alcun segno di adorazione, come l'aria "circonda le ampie distese delle colline e dei burroni di Kiev, le masse di scura verzura e gli edifici di pietra bruna" (Domontovyč 2000: 64-65). La sua città è irreali, ma il suo romanzo con la città è serafico. Si verifica quello che si può definire una simbolizzazione estetica della città, alla cui base

¹ Il nome è in polacco: Koło Kobiet. [N.d.T.]

² Tutti i nomi e le sigle sono un miscuglio di abbreviazioni e cliché sovietici e di reminiscenze di epoche passate (il Circolo delle donne era forse un'istituzione frequentata dalle donne polacche prima della rivoluzione, il nome Zednyk suona antiquato (forse un nome ebraico?), ebraico è sicuramente quel "K. Šul'c" riferito probabilmente al fondatore o all'antico proprietario di quella che era una fabbrica privata e poi è diventata consorzio statale. L'antica pluralità etnica, sociale ed economica di Kiev viene sovietizzata attraverso l'uso ironico del linguaggio. [N.d.T. – GBB].

sta l'improbabilità sia della realtà, sia di Kiev, sia di un amore che vi si possa vivere. Così come il racconto *La ragazza con l'orsacchiotto* rappresenta una romanza dell'amore improbabile, il romanzo kieviano rappresenta un romanzo sull'improbabilità della città.

“Zyna ambiva ad includere nell'amore tutto ciò che in qualche modo all'amore rassomiglia, ma che non è amore, e, disprezzando il possibile, si sforzava di raggiungere gli estremi limiti dell'improbabile. Ed allora lei si perse totalmente nell'improbabile, ed esso la distrusse”, – conclude ripercorrendo il passato Ippolit Varec'kyj (Domontovyč 2000: 176). Ed anche Domontovyč distrugge la città. Egli sconfigge la sua realtà, sostituendola con una situazione romanzesca, col ricordo di un altro mondo in cui aveva vissuto l'amore. Così l'autore-modernista rende la città irrazionale, percettiva ed irripetibile. Al tempo stesso egli de-romantizza la città-giardino, trasformando definitivamente l'apocalittico *mito kieviano* sacrale in una *romanza kieviana* profana, dove “tutto ciò che è accaduto, si è verificato in quella città modificata, nella quale tutto era uguale ma al tempo stesso era diverso” (Domontovyč 1989, II: 472).

(Traduzione di Giovanna Brogi Bercoff e Marjana Prokopovyč)

Bibliografia

- Domontovyč 1989: V. Domontovyč, *Proza. Try tomy*, Kyjiv 1989.
- Domontovyč 2000: V. Domontovyč, *Divčina z vedmedykom. Bolotjana Lukroza*, Kyjiv 2000.
- Frye 2000: N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino 2000 (1969¹).
- Kuliš 1989: P. Kuliš, *Tvory u dvoch tomach*, Kyjiv 1989.
- Nečuj-Levyc'kyj 1986: I. Nečuj-Levyc'kyj, *Tvory u dvoch tomach*, Kyjiv 1986.
- Nečuj-Levyc'kyj 1993: I. Nečuj-Levyc'kyj, *Chmary. Povist'*, Kyjiv 1993.
- Pidmohyl'nyj 1989: V. Pidmohyl'nyj, *Misto*, Kyjiv 1989.
- Pidmohyl'nyj 2003: V. Pidmohyl'nyj, *Nevelyčka drama*, in: *Dosvid kochannya i krytyka čystoho rozumu. Valerjan Pidmohil'nyj ta konflikt interpretacij*, Kyjiv 2003.
- Šama 2000: O. Šama, *Trybunal atrybutiv*, “Krytyka”, 2000, 9 (35), pp. 28-30.
- Vtišnyj 1997: A. Vtišnyj, *Kyjivs'kyj storinky v ščodennyku Patryka Gordona*, “Chronika 2000”, 1997, 17-18, pp. 62-69.
- Vynnyčenko 1923: V. Vynnyčenko, *Zapysky kyrpatogo Mefistofelja*, Kyjiv 1923.