

IMMAGINI DEL PONTE
(PER UNA RICOGNIZIONE DEL «NONLUOGO»
NELLA LETTERATURA RUSSA)

Rosanna Casari

“Pons quidem potissima viae pars est” (Alberti 1966: 309), afferma perentoriamente, come in un aforisma, Leon Battista Alberti, nel suo *De re aedificatoria*. La proposizione albertiana, se da un lato esprime un significato diretto riguardante le caratteristiche tecniche e strutturali del manufatto ponte, nel cui merito naturalmente non entriamo, dall’altro può rimandare alla vasta e complessa tradizione sacrale e rituale che il ponte ha portato con sé attraverso i secoli. “L’edificazione di ponti, implicita in *pontifex* (come ogni tecnica trasformatrice di ciò che è), viene appresa dalla coscienza come un fatto angosciante, una intrusione nel dominio del sacro; ed è per ciò stesso bisognevole di un sussidio magico-religioso” (Seppilli 1990: 49). A livello culturale arcaico alla sacralità della acqua si contrapponeva la costruzione dei ponti, che aveva in sé un significato implicito di trasgressione, prevedendo l’atto sacrilego del conficcare i piloni nel grembo del fiume “fino al sottosuolo”, era un’intromissione nell’ambiguo dominio degli inferi. Già il varcare le acque, in tutte le sue forme, era avvertito come empio: “Ogni discontinuo della terra (...) è carico di sacralità: sia che venga varcato, sia che venga navigato, sia che si osino collegare le opposte sponde per artificio umano, le tradizioni paurose si addensano intorno ad esso” (*idem*, 217). Un significato diverso ha invece il motivo del “ponte pericoloso”, “sottile come un capello”, che unisce la terra al cielo e equivale “all’arcobaleno, al pilastro cosmico, albero o scala o ponte di frecce” (*idem*, 249 e Potebnja 1868: 6-7). In questo secondo motivo è assente il significato di sfida che è insito in ciò che l’uomo artefice costruisce, sfidando la natura e assoggettandola. Le numerosissime leggende, sviluppatesi già in età cristiana, che attribuiscono al diavolo, per lo più in lotta con un santo, la costruzione di un ponte (Seppilli 1990: 261), ricordano questo complesso di significati arcaici, hanno radici rituali, riallacciandosi “al rito sacrificale alle potenze inferie”.

Anche G. Simmel ha preso in considerazione i concetti di continuità e discontinuo in relazione all’immagine del ponte, inserendoli in un’ampia considerazione di tipo fenomenologico:

Slavica tergestina 4 (1996)

“L’immagine delle cose esterne ha per noi questo doppio senso: tutto nella natura può valere come collegato, ma anche tutto come diviso (...); la volontà di connessione diventa Forma delle cose (...). Nella costruzione del ponte quest’opera raggiunge il suo punto più alto (...) il ponte simboleggia l’espandersi della sfera della nostra volontà sopra lo spazio” (Simmel 1970: 4).

Le parole di Simmel rilevano, ancora una volta, la doppia natura del ponte, che collega ciò che è diviso, ma sottolinea anche la separazione, e che stabilisce un’unione divenuta necessaria nel momento in cui si prende coscienza dell’essere le due rive distinte e separate, cioè della divisione come tale. A sua volta il concetto contiguo di fiume (e come abbiamo visto di acqua) attrae l’immagine del ponte in un campo di valenze non univoche e di ambiguità. Il fiume rappresenta, per eccellenza, la frontiera, afferma Ju. Lotman: “la frontiera fra il proprio (In) e l’altrui (Es) è rappresentata da un fiume (ponte) che divide lo spazio in spazio vicino alla sede abituale (In) e lontano da essa (Es)”. E ancora: “Il bosco nella fiaba di magia, il mare o il fiume nel mito fanno parte dello spazio esterno” (Lotman 1975: 177, 165), sono cioè ostili.

Il fiume è ostile perché pericoloso, perché, sempre secondo la tradizione folclorica, oltre il fiume si trova ciò che non è più umano (Nekljudov 1966: 30), il mondo dei morti. Ma l’immagine del fiume frontiera non esclude l’altra, altrettanto remota e pregnante, quella del fiume considerato nella sua linearità e lunghezza: “simbolo della vita umana. L’idea base è quella del movimento finalizzato e della traiettoria (...). Il fiume simboleggia la vita in quanto tale, la lunghezza *senza larghezza*, il movimento verso l’ignoto”¹ (Lotman 1975: 195). In relazione al fiume esiste tutto un paradigma di segni disomogenei, che lo rendono di volta in volta leggibile in modo contrastante sul piano simbolico. Come frontiera può o non può essere attraversato, le opposte rive possono o non possono essere collegate. Questa idea del fiume si impone con straordinaria evidenza nel momento in cui è varcato dal ponte.

Nella tradizione russa i grandi fiumi: il Volga, il Dnepr, il Don segnano tutti dei forti confini, concetti come quello di *zavolž’e* sono categorie ampiamente culturali e più che geografiche in senso stretto. La divisione fra *l’al di qua* e *l’al di là* di questi fiumi traccia nettamente i confini o della terra russa o di singoli e ben individuati mondi all’interno di essa. *L’oltre fiume* è letteralmente un altro

1 Come la strada.

mondo, con leggi diverse, il ponte in questo caso sarebbe sentito come minaccia. Il costruire il ponte, l'attraversare il ponte (o il suo opposto, il distruggerlo) appartengono a un'epoca già vicina alla nostra, rappresentano il nuovo e come tali entrano nella letteratura. Significativo il caso del racconto di Leskov *L'Angelo suggellato* con il ponte *cepnoj*, sorretto da catene, che deve riunire le due sponde del fiume Dnepr' a Kiev. Sulle opposte rive si affacciano i due mondi distinti dei Vecchi credenti e della Chiesa ortodossa ufficiale. Da una parte Kiev, la città della Lavra, la città santa, dall'altra l'*artel'* dei Vecchi credenti che si sono staccati dalla Chiesa per rimanere fedeli fino in fondo alle tradizioni che essi considerano più autenticamente russe.

Ma Kiev con le sue chiese e con i suoi monasteri è città santa anche per loro, la Lavra appartiene al periodo in cui il mondo ortodosso era indiviso e i *raskol'niki* (Vecchi credenti) sono attratti dall'immagine della città quale poeticamente si apre ai loro occhi al di là del fiume: "La città è sulla ripida riva destra del fiume, ma noi eravamo sulla sinistra, che ha un pendio dolce coperto di prati, e si apriva davanti a noi un paesaggio meraviglioso: antiche chiese e monasteri sacri con molte reliquie di santi, giardini fitti e alberi come si vedono nelle vignette dei libri antichi, cioè pioppi con le cime puntute" (Leskov 1956: 325). Traspare nelle parole del Vecchio credente come un senso di nostalgia per la terra promessa.² L'immenso fiume separa i due mondi e la sua immagine coagula a livello del testo tutta una serie di opposizioni spaziali che vengono a costituire due sistemi distinti. Il punto di vista è quello dell'*artel'* e l'opposizione fondamentale si configura, in apertura di racconto, fra il loro mondo, mondo dei giusti, santificato dalla presenza delle antiche icone, contrapposto a quello della santa città ora in mano agli stranieri (i tedeschi e gli inglesi) e ai burocrati corrotti coalizzati con i rappresentanti della Chiesa ortodossa ufficiale. Il fiume costituisce il confine che non deve essere valicato, a rischio di perdita della propria identità. Solamente Pimen lo attraversa e si sposta da una riva all'altra apparentemente libero, ma in realtà perché personaggio ambiguo e corruttibile. Mark e il giovane Levontij, invece, alla ricerca del vero isografo, di colui che conosce ed è depositario dei segreti della pittura delle icone, non varcano il fiume, ma si dirigono a Nord, verso Orel e Mosca e oltre, verso Nižnij Novgorod, nella regione dei boschi. La foresta rappresenta, notoriamente, nella

2 Qui Leskov potrebbe fare un riferimento al Salmo 136, "Super flumina Babylonis".

tradizione russa l'equivalente del deserto, là risiedono i *podvižniki* (gli eremiti e gli anacoreti). Nel modello che abbiamo tracciato, in cui l'opposizione *raskol*-Chiesa ufficiale è spazialmente incentrata sul fiume come frontiera fra i due opposti campi, s'inserisce il concetto cardine del ponte. L'*artel'* dei Vecchi credenti si è stabilito sulla riva del Dnepr "per costruirvi un grande ponte sorretto da catene, oggi molto famoso" (*idem*). La costruzione del ponte è affidata, paradossalmente, a coloro che sono, per tradizione, i fautori dell'isolamento e del ripiegamento su se stessi, della separazione al fine di salvaguardare la purezza delle tradizioni religiose. Ma nel momento in cui la comunità dei Vecchi credenti ha preso dimora di fronte a Kiev e l'ha contemplata come altro da sé, a livello profondo è avvenuta una presa di coscienza della divisione e contemporaneamente della necessità di superarla. Quel ponte che erano venuti a costruire ha incominciato ad agire nel suo significato di unione, sebbene in modo non pacifico e immediatamente accettato. Ne è sorta una antinomia: sul ponte non ancora terminato passerà miracolosamente Luka per salvare la venerata icona dell'Angelo suggellato, ma il ponte determinerà anche la definitiva capitolazione dei Vecchi credenti di fronte alla Chiesa. L'immagine del ponte non rientra pienamente in nessuno dei due sistemi di segni contrapposti.

Il grande ponte a catene di Kiev è come il grande ponte di pietra di Mosca che unisce il centro della città a *Zamoskvoreč'e*. Iniziato nel 1643, e portato a termine quarant'anni più tardi, esso costituisce il primo ponte non mobile sul fiume Moskva. Fu visto come una forzatura della natura e accentuato negativamente, pur nella sua grandiosità, tanto che sorsero subito leggende che l'associavano a ladri e briganti. Racconta Pylaev che sotto una delle grandi arcate del ponte aveva il suo rifugio Van'ka Kain, il celebre ladro e rapinatore (Pylaev 1990: 381, *nota 26*). Intorno al ponte poi sorgevano in gran quantità trattorie e ritrovi di infimo ordine e di dubbia fama (Višnjakov 1989: 287). Il ponte in pietra unisce due parti della città che fino al 1800 costituivano due mondi distinti e molto diversi. *Zamoskvoreč'e* è il mondo dei mercanti che qui avevano le loro abitazioni-fortezze: chiuso, geloso delle proprie tradizioni da salvaguardare intatte, al riparo dalle nefaste influenze del nuovo che potevano provenire dalla città situata oltre il fiume. Nell'ottica degli abitanti di *Zamoskvoreč'e*, i quartieri che si trovano al di là del fiume sono terra di tentazione e attraversare il ponte è già mettersi in occasione di peccato. È significativo come in alcune opere di

Ostrovskij non solamente il parco *Marina rosca*, che si trova lontano, oltre il fiume, venga presentato come luogo di perdizione per eccellenza, ma anche il più semplice divertimento sia collocato subito oltre il ponte, nei giardini del Cremlino (Ostrovskij 1959: 316 ss.). Persino i negozi dei mercanti si trovano oltre il fiume, esclusi dalla gelosa conservazione delle tradizioni religiose e familiari rappresentate dalla casa, dalle chiese e dai monasteri del proprio quartiere.

D'altra parte il grande ponte di pietra porta con sé la possibilità di passare il fiume legata solamente alla volontà dell'individuo che non trova più ostacoli naturali, esprime la sfida di cui si parlava all'inizio. Rappresenta quindi un miracolo della tecnica, rappresenta il nuovo, (proprio grazie a questa straordinaria facilità di movimento, l'idea di ponte attiva anche altri significati remoti, archetipi legati al folclore, quali quello della non resistenza al movimento della terra russa, proprio della fiaba [Lichačev 1973: 114]). Ancora una volta si coagulano intorno all'immagine del ponte ambiguità e polisemicità, la non collocabilità in uno dei due sistemi rappresentati dalle due opposte sponde del fiume, poiché il ponte rispetto ad esse si caratterizza di valori contrastanti. Rappresenta lo spazio in cui i due sistemi si incontrano, cioè l'unità rispetto al doppio, ma una unità soggetta a valutazioni non univoche, la quale, poiché si parla in termini di immagini spaziali, si può definire come extraspazialità, una specie di *nonluogo*.

Infine Pietroburgo. I ponti entrano di diritto nella rappresentazione immediata di questa città d'acqua. Sulla Fontanka e sul Griboedov, sulla Mojka e sulla Neva infiniti ponti collegano i quartieri di Pietroburgo e, all'interno dei quartieri, i diversi isolati. Questo reggersi e coagularsi di tutta la città intorno al ponte ribadisce la visione di Pietroburgo come struttura essenzialmente razionale, città tracciata a tavolino, che ha vinto la battaglia col nemico tradizionale rappresentato dall'acqua. Ma l'immagine dei ponti pietroburghesi, espressa nella letteratura, contrasta spesso con tale premessa, rivelando altri significati e facendo emergere antichi timori. Tralascero il discorso complesso della polisemanticità del ponte nel romanzo ottocentesco pietroburghese per eccellenza, *Delitto e castigo*, per rivolgere l'attenzione a *Pietroburgo* di Belyj che, ancora una volta, presenta un'opposizione fondamentale fra due parti della città separate dal fiume. Sulla riva sinistra della Neva, la Pietroburgo delle diritte prospettive, degli incroci geometrici fra le vie, dei monumentali palazzi, sulla destra il mondo delle isole abitate

dalle masse operaie in fermento e da oscuri terroristi, mondo caotico e indistinto. Sembra superato dunque il modello oppositivo che abbiamo considerato nei due casi precedenti, spazio del peccato/spazio dei giusti, mentre emerge quello fra razionale/irrazionale, fra chiaro e distinto/fumoso, nebbioso, indistinto. Il punto di vista dominante nel romanzo è quello della razionalità (i due personaggi Ableuchov padre e figlio) e ai loro occhi, fra i due mondi così nettamente distinti, emergono, con una presenza minacciosa e incombente, i ponti: “si arrossava il ponte Troickij”, “nella nebbia vibrando rumoreggiava il ponte Nikolaevskij” (Belyj 1961: 90, 12). Attraverso il ponte può prendere corpo la minaccia rappresentata dalla popolazione delle isole, i ponti sono connotati quindi negativamente. Se l’acqua rappresenta per Pietroburgo la forza primigenia e nemica solo temporaneamente sconfitta dalla pietra, allora il ponte, contiguo all’acqua, ne assume in parte il significato, rilevando, ancora una volta, l’ambiguità di fondo della propria area semantica.

È dunque pericoloso costruire il ponte, c’è diffidenza verso il ponte nella tradizione culturale russa, così come è pericoloso affrontare il nuovo, ciò che non è chiaramente connotato e i cui segni non sono distintamente leggibili. Nell’opposizione binaria, rappresentata dalle due distinte rive del fiume, l’immagine del ponte tende a non caratterizzarsi né nell’una né nell’altra struttura, a rappresentare una terra di nessuno, un *nonluogo*,³ quasi una pura

3 Il ponte si può pertanto definire come *nonluogo*, avendo presente la definizione proposta da Mark Augé: “Luogo è lo spazio dell’identità di un gruppo di individui in quanto dissimili da tutti gli altri”, ciò che naturalmente richiama la celebre distinzione lotmaniana fra proprio-altrui e il concetto di frontiera. Il luogo è dotato di senso “iscritto e simboleggiato”, cioè come fortemente marcato si contrappone per esempio al concetto di spazio meno marcato, il concetto di spazio è più astratto di quello di luogo (Augé 1993: 76, 77). Il ponte che unisce due “luoghi” non si identifica pienamente con nessuno dei due e tende effettivamente alla neutralità, ad essere un *nonluogo* in quanto propria del *nonluogo* è la nozione di “passaggio”. “*Nonluoghi* per eccellenza sono quelli del trasporto, di transito, di commercio e di tempo libero” (Augé 1993: 74).

A queste nozioni si possono agganciare le immagini del ponte che abbiamo passato in rassegna. Non il ponte come frontiera, ma passaggio della frontiera, possibilità di unire ciò che in linea di principio non sarebbe unibile. Ancora una volta emerge l’ambiguità di fondo di questa immagine, il passaggio è senza ostacoli, virtualmente facile, rapido, ma costituzionalmente biunivoco, da ognuna delle due parti proiettato verso “l’altro” che è anche l’ignoto o, in altre varianti, il vuoto.

possibilità, ma una virtualità sospetta. La necessità del ponte nasce nel momento in cui il modello spaziale statico, rappresentato dalle due rive contrapposte, si fa dinamico ovvero “l'altra riva” entra nella sfera della coscienza del “proprio” come disunita. Ma una volta costruito il ponte, esso assume anche un significato pericoloso di relativismo e discrezionalità.

BIBLIOGRAFIA

- Вышняков, Н.П.
1989 *Из купеческой жизни*, in: *Московская старина*, М. 1989.
- Лесков, Н.С.
1956 *Собрание сочинений в 11-и томах*, М. 1956: I.
- Неклюдов, С.Ю.
1966 *К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой былины*, Tartu 1966 (tr. it. in: *Ricerche semiotiche*, Torino 1973).
- Островский, А.Н.
1959 *Полное собрание сочинений в 10-и томах*, М. 1959: III.
- Потебня, А.А.
1868 *Переправа через воду, как представление брака*, М. 1868: I.
- Пылаев, М.И.
1990 *Старая Москва*, М. 1990.
- Alberti, L. B.
1966 *De re aedificatoria*, Milano 1966.
- Augé, M.
1993 *Nonluoghi*, Milano 1993.

- Belyj, A.
1961 *Pietroburgo*, tr. it. di A.M. Ripellino, Torino 1961.
- Lichačev, D.S.
1973 *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in: *Ricerche semiotiche*, Torino 1973.
- Lotman, Ju.M.
1975 *Il metalinguaggio delle descrizioni della cultura*, in: Lotman, Ju.M., Uspenskij, B.A., *Tipologia della cultura*, Milano 1975.
- Seppilli, A.
1990 *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo 1990.
- Simmel, G.
1970 *Ponte e porta*, in: *Saggi di estetica*, Padova 1970.

РЕЗЮМЕ

Мост, связывающий два пункта, разъединенных от природы, выступает как яркий знак объединения, как положительный образ. Но тот же самый мост может облегчить нападение врага, следовательно его культурное значение может быть, в зависимости от условий, положительным или отрицательным; мост как таковой не является ни „своим”, ни „чужим”. В амбивалентности моста наблюдаются следы его архетипического восприятия, по которому сооружение моста было кощунством, так как оно выступало как вызов, брошенный священной воде реки. На основе этих соображений, автор анализирует функцию образа моста в некоторых знаменитых произведениях Лескова, Островского, Белого, приходя к выводу, что русская литература в действительности изображает мост как двойственное и полисемантическое пространство.