

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Scienze del linguaggio,
dell'interpretazione e della traduzione

Patrizia Deotto

IN VIAGGIO PER REALIZZARE UN SOGNO

L'Italia e il testo italiano nella cultura russa

Trieste 2002

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Scienze del linguaggio,
dell'interpretazione e della traduzione
via Fabio Filzi, 14
34132 Trieste (Italy)
Tel.: (+) 040 / 5582361
Fax: (+) 040 / 5582362
(+) 040 / 5582301
E-mail: pdeotto@tin.it (*Patrizia Deotto*)
patrde@sslmit.univ.trieste.it (*Patrizia Deotto*)

Cover page

Aleksandr Nikolaevič Benois, Bozzetto per la scenografia di *Les Fêtes Vénitiennes*, 1912.

© 2002 by Università degli Studi di Trieste

Stampato in Italia.
È vietata la riproduzione anche parziale
in qualunque modo e luogo.

Printed in Italy.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means including information storage and retrieval systems without permission in writing from the publisher, except by a reviewer who may quote brief passages in a review.

Ai miei genitori

INDICE

- 7 L'ITALIA, QUESTA... CONOSCIUTA

- 49 ALLA SCOPERTA DELLE CITTÀ
- 51 A Roma, a Roma!
- 61 Roma città eterna
- 63 Roma patria spirituale
- 67 Roma classica
- 79 Roma cristiana e cattolica
- 86 Venezia la bella
- 117 Firenze città dei fiori
- 129 A Ravenna sulle tracce di Bisanzio

- 135 IL PARADISO RITROVATO

- 147 BIBLIOGRAFIA

L'ITALIA, QUESTA... CONOSCIUTA

Sentirò ormai per sempre
l'Italia come mia (...)

M.V. Dobužinskij, *Ricordi
d'Italia.*

Uno degli elementi essenziali dello sviluppo della cultura russa è il suo rapporto dialogico con l'Occidente, modello da seguire o da rifiutare, punto di riferimento costante per meglio comprendere la propria realtà alla luce delle nuove informazioni.

All'interno di questo scambio costante tra Russia e Europa si delinea un altro rapporto dialogico più circoscritto, ma altrettanto significativo per la cultura russa, quello con l'Italia. La messa in atto di due processi fondamentali nello scambio tra due culture, ovvero la proiezione di determinate aspettative sull'altro e l'interiorizzazione dell'altro che ha come conseguenza la costruzione di una propria immagine dello stesso (Lotman 1992-1993: I: 117), ha dato vita a una rappresentazione dell'Italia più ideale che reale, in cui si riflettono i desideri e le aspirazioni dei russi.

La traduzione di una determinata realtà in categorie letterarie e culturali conduce alla creazione di un testo che, per essere tale, deve innanzitutto presentarsi come un insieme semanticamente coerente, dove appaia evidente il principio comune di selezione e sintesi del materiale, che ha guidato i diversi autori nella scrittura del testo stesso (cf. Toporov 1995: 194).

Se la condizione primaria per l'esistenza di un testo è la sua unità (*edinoobrazie*), ricostruire il testo italiano della cultura russa significa definirne l'idea portante che, come si è verificato per il testo pietroburghese¹, determina l'essenza della sua struttura,

¹ L'unità del testo pietroburghese è definita non tanto dall'oggetto unico di descrizione, quanto dalla monoliticità (unità e coerenza) dell'orientamento

garantendone unitarietà e congruenza. In altre parole si tratta di sviscerare l'essenza costitutiva di quell'insieme eterogeneo di immagini, di valori spirituali e di miti propri alla percezione russa della penisola.

I primi testi letterari russi dedicati all'Italia risalgono all'inizio dell'Ottocento. In epoca precedente la penisola è stata oggetto di descrizioni nelle relazioni delle ambascerie e nei resoconti di viaggio² che, sebbene presentino alcuni temi ripresi nelle opere del XIX secolo quali la natura, l'arte nelle forme pittoriche e musicali, il teatro e l'opera, sono privi dei requisiti necessari per rientrare nel testo italiano. I motivi emersi non sono ancora sorretti da parole-concetti che siano in grado per la loro pregnanza di ricostruire un determinato ambiente verbale e di conseguenza di ristabilire un particolare contesto (Toporov 1995: 316).

Le opere letterarie dell'inizio del XIX secolo si differenziano rispetto alle precedenti per la presenza costante di una serie di categorie che si evolvono nel corso del secolo fino ai primi del Novecento, garantendo unità di descrizione e confermando l'esistenza di una tradizione letteraria. Dall'analisi di queste categorie, contraddistinte da una coerenza strutturale, è possibile, come si è già detto, dedurre l'unità di pensiero, che ha creato i presupposti per il costituirsi del testo italiano.

Una categoria fondamentale del testo italiano è la *natura*. A questo proposito va precisato che nella prima metà dell'Ottocento alcuni poeti come Puškin, Venevitinov e Kozlov hanno trattato il tema dell'Italia senza mai essere stati nella penisola e quindi la loro percezione è per lo più debitrice a una relazione intertestuale con scritti precedenti. Dal IV canto del *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron hanno mutuato la definizione dell'Italia come giardino del mondo descritto attraverso il blu del cielo e del mare,

semantico (l'idea) in base al quale si realizza un certo modello di mondo (cf. Toporov 1995: 279).

2 Per informazioni approfondite sui viaggiatori russi in Italia nei secoli XV, XVI, XVII, XVIII cf. Sbriziolo 1990, Lappo-Danil'evskij 1995, Di Salvo 1997, Toporov 1997.

e la luminosità dell'aria. L'altro punto di riferimento ricorrente è Goethe: il titolo della poesia di Puškin *Chi conosce il paese, dove il cielo risplende* (*Kto znaet kraj, gde nebo bleščet*, 1928) si ispira chiaramente alla Canzone di Mignon³ del *Wilhelm Meister* come confermano l'esergo "Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen (...)" e la ripresa di alcuni topoi goethiani – il cielo azzurro e l'alloro. Di matrice goethiana, sebbene non esplicitata, sono alcuni versi della poesia di Kozlov *All'Italia* (*K Italii*, 1826): "Io vedo (...)/ Profumati boschi di limoni,/ Il mirto verde e i grappoli d'uva,/ E i cieli azzurri, come zaffiri" (Kozlov 1979: 61; *il corsivo è mio, P.D.*).

Oltre agli autori classici, va ricordata la lettura intertestuale di una fonte diretta, e cioè del poeta Batjuškov, noto traduttore e ammiratore della poesia italiana, in particolare del Tasso, dell'Ariosto e del Petrarca (Pil'sčikov 1995), che nell'elegia *Il Tasso morente* (*Umirajuščij Tass*, 1817), scritta prima del viaggio in Italia, rappresenta la natura della penisola secondo i modelli già consolidati dalla tradizione.

Altri testi di riferimento per la creazione di questa immagine convenzionale di natura mediterranea sono i libretti d'opera⁴. Il teatro musicale italiano riscontra un particolare successo in Russia nel XVIII secolo e raggiunge il suo apice ai primi del secolo seguente con la musica di Rossini, beniamino del bel mondo (cf. Persi 1999: 88). In una lettera inviata nel 1823 da Puškin a

3 "Sai la contrada ove il limone è in fiore? Tra il verde cupo arance d'oro fulgono. Dal cielo azzurro lieve la brezza spira fra il quieto mirto, fra il ridente alloro (...)" (Goethe 1979: 324).

4 L'importanza dell'opera nella creazione di un'immagine russa dell'Italia viene polemicamente sottolineata da Veselovskij, che critica questo modo di percepire la penisola attraverso un cliché non corrispondente alla realtà: "E noi crediamo volentieri a tutto questo senza renderci conto che il mondo dell'opera è estremamente convenzionale e che ci piace proprio perché è convenzionale. E di tanto in tanto ci piace vivere in un altro tempo e in un altro spazio. Da lì nasce la nostra passione per i viaggi, per i luoghi nuovi, per gli spazi lontani: perché l'erba del vicino è sempre più verde" (Veselovskij 1916: 8).

Del'vig, appassionato di musica, animatore di un noto salotto frequentato da letterati e compositori (cf. Persi 1999: 35-43), troviamo una testimonianza di quanto significativo fosse il genere operistico nella cultura russa del tempo: “Rossini e l’opera italiana sono i rappresentanti del paradiso celeste” (cito da Lotman 1980: 390), per non parlare delle espressioni italiane, ereditate dalla tradizione operistica e in particolare da Rossini, quali “Idol mio” (Puškin 1963-1964: V: 185) o “Corpo di Bacco”, che più volte ricorrono nel testo puškiniano.

Il *Tancredi* e *Il turco in Italia* del celebre musicista, rappresentate proprio in quegli anni in Russia⁵, sono entrambe ambientate nel sud, rispettivamente a Siracusa e a Napoli. Le indicazioni dei librettisti fanno pensare a coreografie con immancabili spiagge fiorite, lambite dal mare, e i testi affidati alla musica vivace e gioiosa di Rossini introducono altri due elementi costanti del testo russo rispetto al paesaggio italiano. La penisola è prima di tutto un luogo di felice armonia fra uomo e natura:

Cara Italia, alfin ti miro.
Vi saluto, amiche sponde;
L’aria, il suolo, i fiori e l’onde
Tutto ride e parla al cor.
Ah! del cielo e della terra,
Bella Italia, sei l’amor.
(Romani, *Il turco in Italia*, 1993: 15)

Immagine che ha un riscontro nella poesia di Venevitinov *Elegia* (*Elegija*, 1826): “Del meraviglioso paese degli incanti,/ Dell’ardente patria della bellezza” (Venevitinov 1934: 90), in *Chi conosce il paese, dove il cielo risplende* di Puškin: “Il paese degli incanti” e in *All’Italia* di Kozlov: “Terra dell’amore, dell’armonia

5 Puškin a Odessa aveva assistito alle rappresentazioni del *Barbiere di Siviglia*, *La Gazza ladra* e *Il turco in Italia* affidate all’interpretazione di una troupe italiana, e probabilmente aveva visto il *Tancredi* di Rossini presentato a Pietroburgo nel 1817 e nel 1834/ 35.

divina” (Kozlov 1979: 61), e trova una definitiva espressione nell’“Elisio terreno!” di Baratynskij.

L’identificazione della penisola con il paradiso terrestre è un motivo ricorrente e inossidabile del testo italiano dei russi, da cui consegue che in quanto luogo di beatitudine l’Italia non può che avere un effetto di panacea per i mali dell’anima: “E scordare il ciel d’Italia/ Ogni pena ci farà”. Le parole rimandano ai versi di Venevitinov in *Italia (Italija)*, 1826):

(...) e m’alzerò con l’anima superba
sotto la volta in fiamme sconfinata,
Come il mattino d’oro è in essa allegro
ed è l’argentea notte voluttuosa!
Mondo di vanità *via dai pensieri!*
(Venevitinov 1934: 91; *il corsivo è mio, P.D.*; trad. it. di Lo Gatto
1971: 65)

e a Baratynskij che nel *Tutore italiano (Djad’ke-ital’jancu)*, 1844) definisce la penisola come luogo di pace e di gioia, dove si dimenticano gli affanni e dove persino il sonno eterno è dolce:

E chi, indifferente, fra le tue bellezze
Non ha desiderato trovare in quel paradiso rifugio o riparo
Dove appartarsi non per un’ora, come questi semidei,
Che hanno bevuto le acque del Lete per sottrarsi all’angoscia,
Ma celandosi per fondere nell’insensatezza dorata
Il sonno del dolce inebriamento con l’ultimo sonno eterno.
(Baratynskij 1957: 203; *il corsivo è mio, P.D.*)

La lettura intertestuale di testi precedenti e contemporanei conduce i russi del primo Ottocento, anche coloro che, come il già citato Batjuškov oppure Baratynskij (cf. Civ’jan 1997), hanno vissuto nella penisola, ad aderire alla caratterizzazione del paesaggio meridionale tipica dei viaggiatori nordici. L’Italia rientra in una visione più generale del Sud, interpretato alla luce di criteri ambientali convenzionali: il paesaggio è mosso, la natura è

rigogliosa, vi crescono il mirto, l'alloro e la vite color dell'ambra, abbondano ruscelli e fiumi, il mare è azzurro e il cielo luminoso. Ne è una testimonianza la poesia di Puškin *Chi ha visto il paese, dove magnificente è la natura* (*Kto videl kraj, gde roskoš'ju prirody*, 1821), dedicata alla Crimea, in cui il poeta si serve di elementi descrittivi affini a quelli usati nelle poesie dedicate alla penisola⁶. Tra gli altri l'aggettivo *zlotoj, dorato* – Paese dorato! (*Zlotoj predel'*) scrive Puškin della Crimea – dal quale conia il binomio *zlataja Italia – Italia dorata* “Notte dell'Italia dorata” (Puškin 1964: V: 30), “Lingua dell'Italia dorata” (*ibidem*, 204), binomio che diventa uno stereotipo del testo italiano dei russi per indicare tutti i tratti peculiari del mediterraneo: la luce, il calore, la luminosità dell'aria e del cielo.

All'interno di questa descrizione convenzionale i russi introducono un elemento fondamentale nella loro percezione della penisola: la primavera come stagione caratterizzante l'Italia. In Russia i mesi canonici della primavera sono spesso legati a fenomeni tutt'altro che attraenti della natura, come ricorda Puškin nella poesia *Autunno* (*Osen'*, 1833):

E' il mio tempo: io non amo la primavera; sento
 pel disgelo fastidio: puzzo e fango; ammalato
 io sono in tal stagione; la mente e il sentimento
 sono stretti dall'angoscia; l'inverno ho sempre amato (...)
 (Puškin 1963-1964: III: 262; trad. it. Puškin 1968: 413)⁷.

Oppure il suo arrivo è così repentino da fondersi con l'inizio dell'estate, dal bianco si passa tutt'a un tratto al verde. L'immagine

6 Inoltre l'analogia fra Italia e Crimea trova una giustificazione nell'immagine di “paradiso terrestre”, formatasi nella cultura russa alla fine del Settecento, quando gli stessi russi, una volta conquistata la penisola del Mare Nero, la trasformarono in giardino, arricchendone la natura con fiori e frutti (cf. Zorin 1998).

7 Questa percezione della primavera è legata in Puškin a due fattori: alla tipologia psicofisica del poeta e al tentativo di rielaborare in modo nuovo i motivi romantici (cf. Lotman 1994).

di primavera eterna, cui si accenna nella *Notte veneziana* (*Venecianskaja noč'*, 1825)⁸ di Kozlov, fa pensare invece alle sfumature graduali di un giardino che nell'immaginario russo si confonde con il sogno dell'Eden, il giardino celeste dove la primavera non ha mai fine (cf. Lichačëv 1987).

Su questo abbinamento natura italiana-primavera⁹ insistono in particolare gli scrittori che della penisola hanno avuto un'esperienza diretta: "Qui la primavera è nel suo pieno rigoglio: il mandorlo è in fiore, le rose fioriscono e le arance mature cadono sulla terra, cosparsa di fiori" (Batjuškov 1989: II: 535). Primavera eterna è il cronotopo dell'Italia per Vjazemskij (*Firenze/ Florencija*, 1834); Gogol' nella lettera alla Balabina (1838) scrive:

Che primavera! Dio mio, che primavera! Sa che cosa significa una primavera giovane e fresca tra le rovine, l'edera rampicante e i fiori di campo (...) Una primavera stupefacente! (Perepiska N.V. Gogolja 1988: I: 310; il corsivo è mio, P.D.)

Parole che trovano un'eco nella natura eternamente in fiore del racconto *Roma* (*Rim*, 1842) e nella descrizione di A. Grigor'ev sull'arrivo della primavera nei dintorni di Firenze:

La primavera italiana è ormai giunta al suo splendore: in città le rose coprono i muri dei giardini, mentre in campagna fioriscono lungo i viottoli; le Cascine risplendono di un verde luminoso e cangiante, e tra i fili d'erba balenano sciame di lucciole (...) (Grigor'ev 1988: 263).

Se, come abbiamo visto, ai primi dell'Ottocento l'Italia non è ancora definita come spazio estetico singolare ed è percepita attraverso un'immagine per lo più convenzionale del mondo mediterraneo, già negli anni '30 si delinea come entità precisa e

⁸ *Notte veneziana*, venne musicata da M.I. Glinka; cf. Lo Gatto 1971: 69.

⁹ Nella poesia *Vesna* (*Primavera*, 1903), che fa parte del ciclo *Ital'janskije sonety*, 1903, la tavolozza dei colori di Vjačeslav Ivanov include l'azzurro del mare, il bianco degli anemoni e il profumo dei mandorli in fiore.

circoscritta: l'Italia è uno spazio estetico unico nel suo genere, è il canone di riferimento per determinare la bellezza di un luogo. Puškin riprende in *Chi conosce il paese dove il cielo risplende* le rievocazioni della natura presenti nella poesia del 1821 dedicata alla Crimea, ma vi inserisce una connotazione estetica: l'Italia è “Il paese della sublime ispirazione (...)/ Dove poetò il solenne Torquato (...)/ Dove dipinse Raffaello/ Dove ai giorni nostri lo scultore Canova/ Diede vita al marmo obbediente”. Vjazemskij nella poesia del 1836 *Kennst du das Land?* (evidente citazione goethiana) descrive la bellezza di Oranienbaum servendosi dei topoi convenzionali usati per l'Italia: “riva luminosa, golfo azzurro, tutto è in fiore, tutto profuma, giorni dorati”. La sua è una scelta cosciente che riflette un pensiero preciso: Oranienbaum è luogo bello e desiderato perché lì “il nord sembra sud”, ma non è un sud percepito nella sua accezione più ampia di mediterraneo, bensì si riferisce a un modello ben preciso, alla penisola italiana che è “il paese degli incanti” perché la sua bellezza ha ispirato artisti come Tasso e Tiziano. Ed è a questo canone di natura e cultura¹⁰ che fa riferimento Vjazemskij quando scrive:

Dahin, Dahin (Žukovskij) è il nostro Torquato!
Dahin, Dahin il nostro Tiziano è Brjullov!

Per la lira laggiù c'è la musa dell'ispirazione
Per il pennello c'è la culla della bellezza!
(Vjazemskij 1986: 255)

La percezione della natura si sviluppa negli anni Trenta lungo due linee parallele: da un lato si consolida il complesso di stereotipi relativi al paesaggio italiano, visto come Sud – caldo e luminoso (Bloch 1994: II: 897-899), cui gli stessi russi contrappongono un'immagine convenzionale della propria terra definita come Nord – buio e freddo, secondo uno stereotipo

10 Il rapporto arte-natura si rivela anche nel fatto che simboli dell'Italia diventano l'alloro, il mirto e le arance.

universalmente riconosciuto, perché parzialmente veritiero, ma, come tutti gli stereotipi, colpevole di una ipergeneralizzazione: fa freddo, la natura è spenta, le piante avvizzite, il mare è gelido, soffia la tramontana, le bufere di neve spazzano strade impraticabili, le isbe sono sgangherate e sporche; dall'altro lato la natura mediterranea, garanzia di ispirazione per gli artisti, acquisisce valenza culturale e diventa uno degli elementi attraverso i quali i russi affermano la loro appartenenza spirituale alla penisola. A Oranienbaum Žukovskij si trova nella stessa condizione estetica in cui si è trovato il Tasso in Italia.

Nel secolo successivo l'approccio alla natura prosegue secondo i due orientamenti sopra definiti: vengono riproposti i medesimi cliché relativi al clima e alla vegetazione, ispirati da immagini e fonti note. Un esempio per tutti il sonetto di Ivanov *Italia (Italija, 1910)*, dove la natura italiana viene stilizzata attraverso l'evocazione di cieli azzurri, olivi e oleandri e il "Laggiù, laggiù" (*tuda tuda*) della penultima terzina richiama immediatamente il famoso "dahin, dahin" di matrice goethiana, più volte citato dai poeti dell'Ottocento.

Si riscontra però un'evoluzione nella percezione del valore estetico del paesaggio italiano: la natura viene identificata non solo come fonte ispiratrice per artisti di genio, ma le viene riconosciuta anche la facoltà intrinseca di suscitare, al pari di un'opera d'arte, un godimento estetico per il suo proporsi come composizione pittorica compiuta. Nella trilogia *Immagini d'Italia (Obrazy Italii)*, pubblicata integralmente nel 1924¹¹ Muratov, appropriandosi di un metodo già usato dai viaggiatori inglesi del Settecento e facendo nello stesso tempo appello alla tradizione culturale originata da Gogol' che nel racconto *Roma* interpreta il paesaggio alla luce dei canoni pittorici, osserva la realtà attraverso una cornice fittizia, la cosiddetta "frame of mind" (Lund 1992: 95), e decodifica il mondo esterno degli oggetti come se fosse un dipinto, ottenendo ciò che

11 Le prime due edizioni non complete in due volumi sono state pubblicate rispettivamente nel 1911-1912 e nel 1912-1913.

Lund definisce *iconic projection*, e cioè una visione non più neutra, ma carica delle qualità che l'osservatore le attribuisce associandola a un'immagine pittorica conosciuta (Lund 1992: 73)¹².

Attraverso il confronto del paesaggio circostante con un dipinto Muratov trasforma un'impressione passeggera in un'immagine eterna e universalmente riconosciuta:

Sullo sfondo della predella del Signorelli vediamo il paesaggio del Tevere con le catene montuose che si dileguano una dopo l'altra verso l'orizzonte. L'abbiamo rivisto uscendo dalla chiesa, gironzolando tra il baccano della fiera campestre, scendendo verso le acque sciabordanti del fiume giallognolo, dove buoi dal manto bianco e morbido come la seta stavano adagiati tristemente; nei loro occhi malinconici si rifletteva il pallore del cielo mattutino di primavera, l'argento delle nuvole e l'azzurro delle lontananze montuose (Muratov 1924: III: 85).

D'altro canto l'approccio alla natura mediato dalle regole prospettiche della pittura rinascimentale permette allo scrittore di creare una composizione perfetta, di identificare il mondo esterno con il "paesaggio ideale". Non è casuale che Muratov, nonostante sia un viaggiatore nordico, non manifesti una particolare attrazione per il mare, né vada in visibilio per gli aranceti o per gli alberi di limoni; quasi tutte le sue "vedute" si aprono su colline o montagne (Deotto 1999). La ragione va ricercata non solo nel rifiuto di immagini troppo convenzionali, o nella predilezione, strettamente connessa alla passione artistica, per l'entroterra toscano e per una

12 A questo proposito mi pare calzante un'osservazione di Assunto: "(...) l'arte ci fornisce un metro, una guida, un punto di riferimento per riconoscere e definire la particolare bellezza che contrassegna di sé certi paesaggi, e ad alcuni di essi conferisce come un'aria di famiglia, un carattere che li accomuna, differenziandoli nettamente da altri, la cui possibilità formale, la cui poetica, è diventata in noi esplicita attraverso certe immagini pittoriche, o la memoria di certe immagini pittoriche, certe letture, o la memoria di certe letture" (Assunto 1994: 261).

vegetazione di olivi e di cipressi, ma anche perché componenti essenziali del suo paesaggio sono le montagne, sempre presenti, sullo sfondo o in primo piano, quali punti di riferimento per la disposizione del territorio circostante.

Nella veduta da Palestrina Muratov raccoglie tutti gli elementi che fanno del paesaggio italiano qualcosa di unico e singolare. In essa si combinano: l'elemento naturale (i monti Volsci e Albani, gli spazi infiniti della Campagna romana, i boschi, il mare, i prati), l'elemento architettonico (strade, giardini, villaggi), l'elemento storico-artistico (la cupola di San Pietro). E' un paesaggio che si presenta come un'opera d'arte in cui città e natura si compenetrano in un ideale di esteticità, che "restituisce al mondo l'immagine del paradiso terrestre" (Assunto 1994: 232).

A una ridefinizione più ampia e articolata del connubio Italia-Eden, si affianca nel Novecento l'esigenza sempre più impellente di affermare un'affinità con la penisola. Muratov rintraccia i segni di una comunione spirituale tra la Russia e l'Italia nella natura che circonda i luoghi di preghiera: lungo la strada che conduce al Monastero di Monte Oliveto si ergono tra i cipressi i pini; il loro profumo particolare, il soffice tappeto di aghi, lo stormire delle cime e il grido di un uccello riportano nella sua mente l'immagine dei boschi che circondano i monasteri russi (Muratov 1924: II: 132). Il paesaggio lì come a Subiaco riflette la concezione dell'estetica della natura, comune nel Medio Evo ai fondatori dei monasteri (cf. Lichačëv 1991, Piretto 1994).

La categoria della natura racchiude in sé i presupposti per la definizione di un'altra categoria fondamentale: *lo spazio estetico*.

Nel periodo in cui il testo italiano è ancor in formazione due termini ricorrono con particolare frequenza nella rappresentazione della penisola: *ispirazione* (*vdochnovenie*) e *néga*. Venevitinov descrive l'Italia come "Patria dell'ispirazione" (*Italia*), Puškin come "Paese della sublime ispirazione" (*Chi conosce il paese, dove il cielo risplende*). "Nell'abbraccio dell'estasi e nella tranquillità creativa/ Vivrò nel passato tra i poeti" (*Italia*) scrive Venevitinov e Baratynskij definisce l'Italia "Patria di voluttà, ricca

di gloria” (*Cielo d’Italia, cielo di Torquato/ Nebo Italii, nebo Torkvata*, 1843). Se per il primo termine non ci sono dubbi che si riferisca al genio creativo, il secondo è polisemico, tant’è vero che nel testo italiano *nega* viene usato per indicare l’inebriamento suscitato dalla bellezza della natura: “nell’inebriamento lussureggiante del meridione” (Vjazemskij, *Non un movimento, non un rumore/ Ni dviženija, ni šumu*, 1866), oppure una vita spensierata: “In effetti qui, nell’aria calda, umida, vulcanica, il respiro, la vita è *piacere*, delizia, qualcosa di languido, di appassionante” (Gercen 1955-1958: III: 111). Ma in Venevinitov *nega* acquisisce anche il significato di beatitudine, di estasi: è “l’estasi dell’ispirazione” a cui corrisponde la “tranquillità creativa”, che ricorda l’*otium literatum* degli antichi Romani.

L’Italia è lo spazio dove l’artista trova la condizione ideale per esprimere al meglio la propria creatività: è la terra della poesia e dell’arte. L’ammirazione per la lingua del Petrarca e del Tasso, espressa da Kozlov in *Notte veneziana*: “E in lontananza la melodia di Torquato/ Delle armoniose ottave” (Kozlov 1979: 52), e da Puškin nell’*Evgenij Onegin*: “Ma all’or di notte son le ottave/ Del Tasso l’aria più soave! (...) Con lei che alle mie labbra dona/ Del Petrarca e d’amore l’idioma” (Puškin 1963-1964: V: 30; trad. it. Puškin 1975: 24-25) ha i suoi punti di riferimento sia nella lettura di Byron e del dramma *Torquato Tasso* di Goethe, sia negli studi di Batjuškov, “il pioniere della nostra italomania”¹³. Già nel 1808 il poeta aveva dedicato una poesia al Tasso, tradotto alcune ottave del primo canto della *Gerusalemme liberata* e si era cimentato nella traduzione libera di alcune ottave dell’*Orlando furioso*¹⁴ e di alcuni sonetti del Petrarca, non lasciando dubbi sui suoi orientamenti poetici. Nel 1815 aveva scritto:

13 Così era stato definito da M. Rozanov negli anni venti del Novecento, cf. *Puškin i Dante*, in: *Puškin i ego sovremenniki*, vyp. 37, Leningrad 1928.

14 “Senza il minimo sforzo seguite l’incantatore, vi stupite del poeta ed esclamate con un dolce entusiasmo: che intelligenza! Che talento! E io aggiungo: che lingua!... Soltanto l’italiano tra le lingue (moderne, naturalmente) è così ricco, vivo e flessibile, così libero nella creazione

(...) non c'è altra lingua che possa esprimere l'eterna *dolcezza* di quella toscana e la particolare dolcezza della musa del Petrarca (Batjuškov 1989: II: 131; *il corsivo è mio, P.D.*).

Fin dal XVIII secolo, quando in Russia si avvia un processo di autodefinizione di una poesia propria, la poesia italiana viene considerata un punto di riferimento fondamentale per gli studi nel campo della versificazione e della musicalità del verso (cf. Garzonio 1999).

Nei primi decenni del secolo successivo si codificano due costanti della poesia italiana nella ricezione dei russi: i modelli da seguire nella ricerca di forme poetiche originali per la propria evoluzione – Petrarca, Tasso – e la definizione di “dolce” lingua italiana (*sladostnyj jazyk*), che ricorre in Puškin, in Venevitinov (“il dono dei dolci canti” – *Italia*), in Vjazemskij (*Meraviglioso è il panorama, quando nello spegnersi del giorno/ Prelestén vid, kogda pri zamiranie dnja*, 1863 o 1864):

Mondo fantastico, bizzarro, meraviglioso!
 Chi conosce i tuoi sogni e i tuoi segreti,
 Chi poté comprendere la loro *dolce* lingua,
 Chi penetrò in questo mondo misterioso con il sentimento,
 Quello sperimentò il tesoro della poesia!
 (Vjazemskij 1986: 384; *il corsivo è mio, P.D.*)

Costanti presenti un secolo dopo nei simbolisti che riprendono con slancio rinnovato le ricerche in campo poetico, traducendo e canonizzando nella cultura letteraria russa una forma tipica della poesia italiana: il sonetto. Rilevante in questo ambito è il contributo di Vjačeslav Ivanov che utilizza una forma particolarmente raffinata di questo genere di componimento: il

delle parole, nell'accento, nel suo fluire, soltanto esso è in grado di esprimere i sogni giocosi e le invenzioni dell'Ariosto, e per di più attenendosi ai severi vincoli della composizione (l'Ariosto scriveva in ottave)” (Batjuškov 1989: II: 123).

serto di sonetti¹⁵. Più tardi Mandel'stam dichiarerà esplicitamente la sua appartenenza a una tradizione culturale che guarda alla lingua poetica italiana come esempio di perfetta armonia¹⁶:

Compagna del Petrarca, del Tasso, dell'Ariosto:
 lingua del tutto assurda, lingua *dolce*-salata;
 splendide gemellanze di quei suoni in combutta...
 Introduurrò una lama fra le valve dell'ostrica?
 (Mandel'stam 1993-1994: III: 72; trad. it. Mandel'stam 1998: 67; *il corsivo è mio, P.D.*)

La lingua italiana è la lingua della poesia, il segno tangibile di quella cultura mediterranea di cui Mandel'stam, come i poeti che l'hanno preceduto, si sente figlio (Struve 1962: 601-614), e attraverso la quale si realizza l'auspicata unione tra la malinconia del nord e la solarità antica del sud (*Ariost/ Ariosto* 1933): "Incantevole miscuglio di mestizia puškiniana/ e boria mediterranea in una lingua di cicale" (Mandel'stam 1993-1994: III: 70; trad. it. Mandel'stam 1972: 111).

Il processo di assimilazione della lingua poetica italiana, se interpretato alla luce del suo significato culturale, appare come uno degli elementi attraverso i quali fare propria l'Italia che nel suo significato mitopoietico di Elisio terreno, viene percepita dai russi come luogo della beatitudine eterna dei poeti, dell'immortalità dell'arte e della poesia. Alla valenza estetica si correla quella di patria spirituale. Puškin, Batjuškov, Mandel'stam non solo si rifanno al modello poetico che conferma il loro legame con la grande tradizione della poesia europea, ma attraverso il tema dell'esilio si immedesimano con i poeti della penisola,

15 Per il ruolo preminente avuto da Ivanov in questo ambito cf. Shishkin 1995, Šiškin 1997: 503-528. L'introduzione di questa particolare forma poetica nella letteratura russa si deve al poeta romantico sloveno France Prešeren, il cui *Sonetni venec (Serto di sonetti)* fu tradotto in russo da F.E. Korš nel 1889.

16 Per un'analisi approfondita del significato assunto dalla lingua italiana in questo componimento di Mandel'stam cf. Gasparov 1999: 151-164

rispettivamente con Ovidio, Dante¹⁷, Tasso, esprimono la loro duplice condizione di esiliati: dalla patria natale e dalla patria spirituale¹⁸.

Sebbene il concetto di Elisio, come nota Toporov¹⁹, rimandi anche a un'immagine di morte, si tratta però di un'immagine di morte particolare in cui il senso della fine di tutto richiama un significato opposto: la condizione dell'eternità, una dimensione, che si diversifica dalla vita per il suo non essere condizionata dallo scorrere del tempo. Lì tutto si conserva, tutto è eterno, come eterna è la poesia e costituisce in questo senso l'unico luogo di salvezza per il poeta, che messo a tacere nei tempi bui, ritrova la linfa spirituale per proseguire nel processo creativo.

L'Italia come spazio estetico è poesia, ma anche arte. Canova e in particolare Raffaello sono i nomi più ricorrenti nei testi dell'Ottocento. L'attenzione al pittore italiano del Rinascimento fa parte non soltanto di una tradizione culturale creatasi attraverso la lettura intertestuale di Byron o di Goethe, ma anche di una tradizione letteraria autoctona già presente in Russia nel XVIII secolo e che trova un suo appassionato continuatore in Žukovskij. Il poeta tratta l'opera di Raffaello alla luce dell'interpretazione romantica tedesca, sottolineando nella perfetta rappresentazione della bellezza ideale l'attimo dell'illuminazione, dell'intuizione creativa del genio (cf. Danilevskij 1986). Una lettura romantica di Raffaello che sarà particolarmente sentita all'inizio del secolo per poi essere affiancata nel corso dell'Ottocento da approcci diversi all'opera del pittore e in particolare al dipinto della *Madonna Sistina*²⁰.

17 Per quanto riguarda il motivo dell'esilio legato alla figura di Dante nella poesia di Mandelštam cf. Toporov 1990: 78-79.

18 Per il concetto di doppia patria in questi poeti cf. Garzonio 2001.

19 Un'analisi approfondita del duplice concetto di Elisio si trova in Toporov 1994.

20 La ricezione di questo dipinto in Russia viene dettagliatamente esaminata negli studi di Bori 1990 e Pearson 1981.

L'interesse per Raffaello risponde da un lato all'esigenza estetica dell'epoca che ha come punti di riferimento l'antichità classica e il Rinascimento, propugnatore dell'indissolubile legame tra valori estetici ed etici. Il concetto di bellezza si esprime come serenità e armonia, come richiamo più o meno consapevole all'ideale greco del bello e del buono²¹. “Il bisogno di bellezza”, osservava Dostoevskij, si sviluppa maggiormente quando l'uomo è in discordia con la realtà, è in disarmonia, in lotta con essa (...)” (Dostoevskij 1947: 295). L'arte italiana del Rinascimento appare quindi come l'unica via di salvezza, l'unico rifugio dal mondo dispotico, militarizzato, gerarchizzato di Nicola I (Billington 1970: 346-351).

Dall'altro lato è proprio questa percezione conservatrice della realtà, caratterizzata dall'immobilismo e dettata dalla convinzione che l'ordine sia il bene, a suscitare interesse per pittori come Raffaello.

Nella perfezione dei dipinti dell'artista italiano scrittori come Gogol²², Turgenev, Herzen ricercano il principio umano, terreno, la rappresentazione del vero nella sua forma più compiuta, riconoscono in essi veri e propri modelli di bellezza ideale. Nello sguardo delle sue Madonne colgono limpidezza, chiarezza, il mistero rivelato; non c'è inquietudine, come scrive Annenkov a proposito della *Madonna Sistina*: “è una donna per cui non ci sono segreti nell'universo: conosce l'inizio e la fine di ogni cosa” (Annenkov 1983: 272).

Il modo diverso di percepire l'arte, e dunque anche l'arte italiana, affermatosi nella cultura russa del primo Novecento trae origine dalle osservazioni di Dostoevskij relative all'opera di Raffaello e in particolare della *Madonna Sistina*, simbolo per lo scrittore della bellezza che salverà il mondo. Solov'ëv quale

21 Turgenev vede in Raffaello la personificazione dell'arte classica. Numerosi studi sono stati dedicati al rapporto tra Turgenev e l'arte di Raffaello, in particolare cf. Zaborov 1986, Chladovskij 1987.

22 L'interesse dello scrittore per Raffaello è testimoniato sia dalle sue opere sia dai ricordi dei suoi contemporanei cf. Smirnova-Rosset 1989: 52.

precursore di una nuova estetica si pone in sintonia con la tesi dostoevskiana insistendo sul concetto di bellezza come forza creatrice della realtà (Salizzoni 1992: 46). La componente del mistero, che è imprescindibile dal concetto di *krasotà* (bellezza), trova una corrispondenza nella ricerca di un'arte, che attraverso l'esperienza mistica, permetta di cogliere il divino.

All'inizio del Novecento, benché sia ancora il Rinascimento italiano a mediare l'incontro con la penisola, non è più Raffaello la risposta adeguata alle esigenze spirituali del nuovo secolo²³, come sottolinea il critico letterario e storico dell'arte Grifcov:

Il viso tondo delle numerose Madonne di Raffaello ci lascia freddi. I loro occhi abbassati non celano mistero, ma indifferenza, la loro posa esprime per noi non il superamento divino delle passioni e dei tormenti umani, ma una convenzionale tranquillità pittorica. La stessa *Madonna Sistina* di Dresda sembra essere irrimediabilmente rovinata dalla tenda verde e dagli angioletti simili agli addobbi natalizi (Grifcov 1914: 208).

Il rinnovato interesse per i problemi spirituali e per il misticismo indirizza l'attenzione dei simbolisti al Medioevo, identificato con l'epoca ideale in cui si è realizzata l'unità tra religione e arte, e verso l'autore della Divina Commedia quale maggior rappresentante di quella cultura²⁴. Il nuovo sentire trova una rispondenza nella corrente pittorica più tradizionale del Quattrocento, segnata da una profonda religiosità, di cui fanno parte il Beato Angelico, Gozzoli, Lippi, che introducono nell'arte le leggende medievali.

Il Beato Angelico affascina i simbolisti per il misticismo, per la pulsione a scoprire nelle cose terrene significati reconditi, per l'intensa spiritualità; Blok lo cita in due poesie del ciclo italiano, in

23 A parte Florenskij che nei suoi scritti *La prospettiva rovesciata* e *Le porte regali* procede a una lettura del quadro di Raffaello in chiave mistica (cf. Bori 1990: 16-18).

24 Per un'analisi approfondita della percezione di Dante da parte dei simbolisti russi cf. Davidson 1989.

Florencija (Firenze, 1909): “ed il Beato sognava azzurri sogni” (Blok 1960-1963: III: 106; trad. it. Blok 1990: 235) e nella prima redazione di *Fiesole* (1909): “Firenze dagli alti colli, notò lo sguardo innocente del Beato” (Blok 1960-1963: III: 535). Gumilëv gli dedica la poesia *Fra Beato Angelico*, dove rileva la capacità del pittore di trasfigurare il mondo delle cose alla luce del divino: “C’è Dio, c’è il mondo, essi sono eterni/ La vita degli uomini è fugace e misera./ Ma l’uomo che ama il mondo e crede in Dio/ il tutto in sé racchiude” (Gumilëv 1989: 219). Mentre di Raffaello proprio in questo componimento dice: “Che sia pur grande il celeste Raffaello (...) Però Raffaello non riscalda, abbaglia”.

Muratov nella monografia *Frate Angelico* pubblicata dalla casa editrice Valori plastici di Roma nel 1929 scrive: “Fra’ Angelico vedeva il mondo dell’al di là così semplicemente, esattamente, serenamente e naturalmente, com’egli vedeva le cose terrestri” (Muratov 1929: 77). Tuttavia ancora più significativi appaiono allo scrittore i pittori la cui sensibilità si avvicina maggiormente al complesso pensiero moderno. Nella Villa Medicea di Poggio Caiano l’affresco *Allegoria dell’autunno* (1520-1521) del Pontormo gli offre lo spunto per sottolineare che alla perfezione chiara e indiscutibile, ma senza vita dei volti di Raffaello, preferisce la tensione e la complessità espressa negli sguardi delle donne qui raffigurate dal pittore toscano, guidato nella sua composizione da una ricerca spirituale che non può limitarsi alla perfezione della forma.

La consapevolezza dell’angosciante presenza del mondo del caos e la ricerca di salvezza nel mondo ideale della Sofia rappresentano i due poli entro i quali si muove il pensiero simbolista. Muratov condivide l’inquietudine esistenziale dei suoi contemporanei di cui coglie un’esplicitazione visiva nei dipinti del Botticelli, rivisitato alla luce dell’interpretazione del Pater, che nelle Veneri del pittore fiorentino rileva un velo di tristezza e nelle carni grigie e nei fiori pallidi legge ombre di morte (Pater 1946: 67).

La *Primavera*, destinata a celebrare l'amore di Giuliano de' Medici e di Simonetta Cattaneo, è oscurata dalle ombre della sera, che insinuano presagi di morte. E a questo senso di incertezza fa da contrappunto la figura di Lorenzo il Magnifico che nelle sue lodi alla bellezza dell'oggi nasconde l'incapacità di dominare il futuro, di sentire l'uomo come il regolatore dell'universo.

Nella figura e nell'opera del pittore Muratov percepisce gli indizi di un cambiamento, il presentimento di trovarsi alla vigilia di qualcosa di inquietante. E' attratto dal Botticelli, perché in esso ravvisa i segni di un sentire vicino all'uomo moderno, la cui anima inquieta, minata dal dubbio, ha perso il semplice e armonioso rapporto con il mondo, di cui ancora gioivano i pittori del Quattrocento. L'uomo è in esilio nel silenzio eterno degli spazi infiniti, un esilio che Muratov definisce più inquietante di quello delle anime del Purgatorio, animate ancora da una speranza di luce, e più simile alla solitudine degli ignavi danteschi, giudicati indegni sia del Paradiso che dell'Inferno. Secondo questa lettura la modernità di Botticelli va ricercata nella consapevolezza dell'isolamento esistenziale, di fronte al quale l'arte, custode eterna dei valori spirituali dell'umanità, appare come l'unica via di salvezza:

Fu uno dei primi protagonisti di una nuova umanità, condannata a vivere sotto un cielo indifferente e su una terra svuotata, disseminata di vestigia, di credenze, di profezie e di promesse infrante. Per primo, in solitudine, accolse la nebbia mattutina del nuovo e lungo giorno della storia dell'umanità sotto la sola insegna dell'arte pura (Muratov 1924: I: 239).

La riconciliazione dell'uomo con il mondo attraverso l'arte è un'idea dominante nella cultura russa del primo Novecento, fortemente influenzata dall'estetica di Vladimir Solov'ëv e dalle teorie simboliste da essa originate. Il filosofo, riprendendo la formula "il bello è la vita", proclamata da Černyševskij nella dissertazione *Rapporti estetici dell'arte con la realtà* (1855), ribadisce la necessità per l'artista di rivolgersi al reale:

(...) la nuova arte ritorna alla terra con amore e compassione, ma non per affondare nelle tenebre e nel male della vita terrena, (...) ma per agire sulla vita reale modificandola e migliorandola secondo certe esigenze ideali” (Solov’ëv 1947: 446-447),

ma non limita l’atto creativo a una riproduzione del mondo esterno, bensì gli attribuisce la facoltà di trasformare l’intera vita reale in uno spazio estetico²⁵.

La vita reale trasfigurata attraverso l’arte viene spiritualizzata, entra nella dimensione dell’assoluto e, liberandosi dalla categoria del tempo, accede allo spazio ideale e armonico della Sofia, al mondo immutabile della bellezza:

(...) dove il nuovo non è possibile, ma è doverosa soltanto la coltivazione del virtuale, del seminale che Dio ha posto nella propria saggezza. Abitare questo mondo significa coltivare e non produrre (Salizzoni 1992: 12).

Un’eco delle suggestioni solovioviene si avverte nella scelta operata da Muratov di ricorrere all’*Allegoria Sacra* di Giovanni Bellini, un artista segnato da una profondo sentire religioso²⁶, per

25 Il simbolismo, come osserva Irina Paperno, pur rifacendosi al romanticismo per la teoria dell’unione dell’arte con la vita, non può prescindere dall’esperienza del realismo che conduce a un’interpretazione diversa della dicotomia fra i “due piani”: “While romanticism saw the other world as the ‘true’ world, Symbolism adopted the realistic notion of the ultimate ‘truth’, or reality, and superior aesthetic value of this world and of life... Life as a whole, without any ‘residue’, can be transformed into art. In a mystical key, the whole of ‘this world’ can be transformed into ‘the world beyond’” (Paperno 1994: 22).

26 A proposito di questo pittore Zeri scrive: “Quanto a Giovanni Bellini, il termine di “Rinascimento cristiano” non suona inappropriato; in lui le forme rinascimentali sono percorse da una linfa altrettanto intrisa di *religio*, quale era stato l’antichissimo paganesimo orfico col suo senso di sacralità universale esteso a tutte le creature, con la sua accettazione del lavoro campestre quale rito solenne e misterioso. Giovanni Bellini resuscita... quel senso di religiosità autentica che nelle Georgiche è così vivo...” (Zeri 1989: 17).

fissare la propria immagine dell'Italia. Nell'evocare Venezia e più in generale la penisola attraverso il quadro del Bellini, ispirato secondo il critico tedesco Ludwig a un poema francese del XVI secolo intitolato *Peregrinazioni dell'anima*, lo scrittore fa appello alle emozioni e ai sentimenti, suggerendo di rendersi disponibili a cogliere il mondo circostante non solo nel suo aspetto più evidente, ma soprattutto nella sua essenza spirituale.



Giovanni Bellini, *Allegoria sacra*, 1490-1500

Il quadro si articola in due piani divisi da un parapetto, ma nello stesso tempo uniti dalle porte che si aprono sul fiume, interpretato da Ludwig come il Lete, che consente l'accesso delle anime del Purgatorio al Paradiso terrestre. Pur mutuando l'immagine del Lete, Muratov sposta il centro focale del quadro sullo spazio al di là del parapetto. Le due porte che si aprono sul fiume sono segno di dinamicità, indirizzano lo sguardo, insieme alla cima dell'albero in primo piano, verso l'altra riva e verso l'alto, indicano il

passaggio attraverso le acque dell'oblio, alludono a uno spostamento in una dimensione spirituale, esaltato dalla verticalità delle montagne che si stagliano sullo sfondo azzurro del cielo, tra le nuvole dorate. Il paesaggio che si stende sull'altra riva, popolato da centauri, pastori ed eremiti, disseminato d'immagini che sembrano tratte dalle parabole evangeliche, viene percepito da Muratov come un luogo di beatitudine sospeso tra cielo e terra, vagheggiato dal mito pagano dell'età dell'oro, incarnazione dell'Eden biblico, dove l'anima ritrova quello stato di felicità, che una volta ritornata sulla terra, luogo dell'esilio, rimpiange con profonda nostalgia.

Nell'interpretazione muratoviana il dipinto diviene metafora del viaggio italiano: attraversando le acque lagunari, designate come quelle del Lete a cancellare le preoccupazioni quotidiane, si accede alla terra "delle preghiere e degli incanti", a quell'Italia sognata che nella visione dello scrittore assume le sembianze del Paradiso Terrestre e diventa la dimora della sua anima. L'incontro con la penisola suscita lo stesso godimento spirituale che prova l'artista nel momento della percezione dell'assoluto e l'allontanamento da essa insinua uno struggimento comparabile al rimpianto per quell'attimo in cui l'assoluto si è rivelato, concedendo all'anima di trovare nella contemplazione della bellezza il riposo alle fatiche del vivere²⁷.

L'intermediazione del dipinto del Bellini rivela l'esigenza di cogliere nella realtà italiana i segni di una dimensione spirituale che la confermino come spazio della bellezza, come luogo intoccabile della memoria, custode dei valori culturali forgiatisi nei secoli, dove l'uomo trova una via d'uscita alla solitudine esistenziale, riconciliandosi con il tutto. Tale punto di vista comporta per l'Italia la definizione di *universo sacro*, una categoria

27 Il problema della creazione artistica come risultato dell'azione illuminante e della nostalgia come aspirazione dello spirito all'assoluto viene affrontato con particolare attenzione da K. Erberg, critico letterario vicino alla corrente simbolista, nel saggio *Krasota i svoboda (Bellezza e libertà, 1905)*; cf. Erberg 1947.

che, pur essendo presente già nel XIX secolo, viene esplicitata per la prima volta nello scritto di Muratov. Si tratta di un dettaglio significativo poiché rispecchia il desiderio, sconosciuto al secolo precedente, di fissare per l'eternità l'immagine di un'Italia fedele alle tradizioni di una civiltà millenaria e ancora ignara dell'irreparabile frattura, tra il presente e il passato, propria del nuovo secolo, di un'Italia agli albori dell'industrializzazione, destinata ormai a scomparire.

Nel "testo italiano" del Novecento russo il compito di garantire un'esistenza imperitura a un'Italia che nella sua quotidianità sta mutando profondamente è affidato a tre elementi: la natura, l'arte intesa nel suo significato più ampio, e il simbolo del piacere di vivere, della vita stessa – il vino.

Il dominio del vino, come sottolinea Paolo Scarpi, non è la quotidianità, ma il territorio del festivo, inteso come interruzione provvisoria e limitata nel flusso della storia, come trasfigurazione del quotidiano in un luogo altro, abitato da simboli e valori, in nome dei quali si rinsaldano e si rinnovano i legami sociali e si celebra la convivialità (Scarpi 1999: XX). Una definizione che ci permette di leggere nell'immagine del vino consumato ai tavoli di un'osteria, immagine ricorrente non solo nelle memorie, ma anche nelle opere in prosa e in poesia di diversi autori²⁸, un'ulteriore conferma al significato che il viaggio in Italia assume per i russi.

L'arrivo nella penisola segna il passaggio a una dimensione diversa, estranea ai ritmi del quotidiano, a uno spazio la cui cifra è la felicità e dove il vino è chiamato a suggellare l'incontro con la terra sognata. Chi si astiene dall'alzare il bicchiere scintillante

28 Gumilëv cita il vino nelle poesie *Bologna* (*Bolon'ja*, 1913) e *Genova* (*Genuja*, 1912) e nella lirica *La Cattedrale di Padova* (*Paduanskij sobor*, 1916) scrive: "In una taverna deserta del quartiere vecchio/ sedersi ai tavolini e chiedere del vino". Il poeta V.I. Stražev in occasione di un viaggio in Italia nell'autunno del 1910 dedicò a Muratov una poesia a ricordo dei momenti passati insieme nella penisola: "Continuo la mia vita da vagabondo... Bevo vino nelle trattorie tra i monti... sto solo con il mio fiasco... bisbiglio: dolce, dolce terra!" (Stražev, RGALI, F. 1647, op. 3, ed. chr. 2).

della bevanda donata dagli dei agli uomini per allietarne il cuore e non si abbandona alla dolce ebbrezza nel celebrare in comunione con gli altri la realizzazione di un desiderio a lungo coltivato, suscita perplessità: “La sera cenavamo tutti insieme alla trattoria ‘Est, est, est’, nei paraggi della fontana di Trevi, famosa per il suo vino (...) Berdjaev, però, e anche Frank preferivano i latticini, erano fedeli al loro yogurt. Mentre noi, compresi Vseslavcev e Osorgin, eravamo del partito del vino” (Zajcev 1965: 167); e ancora “Finita la conferenza ci affrettammo naturalmente al ristorante. Vino dei Castelli Romani, pollo arrosto (...) – Berdjaev e Frank yogurt” (*ibidem*, 168).

Il vino oltre che dispensatore di gioia e simbolo di aggregazione è segno del rapporto con il divino²⁹. La sua funzione di intermediario tra cielo e terra lo rende partecipe dell’universo di sacralità in cui i russi hanno posto la penisola e lo fa apparire ai loro occhi come un ulteriore dono a una terra già così “beneficata dagli dei”. Emblematica a questo proposito è la convinzione di Muratov nel sostenere che per avvicinarsi all’essenza vera della penisola non basta farne rivivere il passato con la forza dell’immaginazione, ma è indispensabile compiere con essa un rito antico di amicizia: spezzare il pane e bere il vino³⁰ sotto i pergolati immersi nel verde. I doni della terra sono il legame indissolubile tra il passato e il presente, e il vino, più delle testimonianze artistiche, richiama alla mente altre epoche e le aggancia all’oggi:

29 All’interpretazione del significato simbolico e religioso del vino è dedicato l’articolo di Filoramo 1999.

30 Muratov non si limita a elogiare il vino come elemento caratterizzante il suolo italico, ma offre al lettore una vera e propria carta della penisola ricostruita attraverso i vini prodotti nelle diverse regioni. Questo interesse non è casuale ma, come per i tesori artistici, nasce da una preparazione a tavolino che lo scrittore ha effettuato grazie a un volume dedicato alle osterie italiane, scritto da un giornalista tedesco e riproposto in Italia con l’introduzione del D’Annunzio (H. Bart, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Venezia a Capri*, Roma, E. Voghera, 1910).

Ogni regione, ogni città è pronta a raccontare di sé non solo con le parole che si possono trovare nei libri, non solo con il linguaggio muto dei dipinti e delle statue, ma anche con la lingua naturale e misteriosa delle cose che non sono opera dell'uomo. Il viaggiatore non riuscirà mai a cogliere l'essenziale dell'immagine della Toscana e del Lazio, se non assaggerà il succo dei vigneti toscani e latini, vivificato dalle scintille del sacro fuoco divino, caduto in un tempo antico sulla terra italiana (Muratov 1924: III: 125).

Nelle giornate grigie di novembre quando la natura perde il suo sfavillio, il richiamo a una dimensione mitica continua nell'oscurità delle cantine, dove in nome di Dioniso si celebra la festa invernale del sacro trionfo agricolo e nei tini ribolle la bevanda inebriante, che in questa visione si trasfigura nell'elemento vitale del divino³¹.

La categoria dello spazio mitologico è un tassello significativo nel testo italiano della cultura russa e si intreccia con lo spazio della classicità romana. Ai primi dell'Ottocento è quest'ultimo a prevalere nelle poesie e nelle lettere: mete predilette da Batjuškov o da Baratynskij sono Napoli, Pompei e più in generale la Campania, rivisitata alla luce della poesia di Virgilio – Enea, i Campi Elisi, la Sibilla Cumana – delle narrazioni di Plinio e di Tacito, delle parole di Seneca e di Cicerone.

L'evocazione del mondo classico si riflette anche nei dipinti dei pittori pietroburghesi e moscoviti che in quegli anni trascorrono lunghi soggiorni a Roma. Gli artisti russi caricano il paesaggio

31 “Autunno inoltrato – era già la fine di novembre – e noi procedevamo veloci su un leggero barroccio lungo la strada che collega San Gimignano con la stazioncina di Poggibonsi (...) Era deserto intorno; la vita agreste si era ritirata nei casali, nelle rimesse delle granaglie, nelle cantine del vino e dell'olio (...) Testimoniavano di quella vita soltanto le colonne di fumo, che si levavano dai camini, un indistinto cigolio dietro ai portoni accostati e il profumo di vino novello, che si spandeva dalle finestre delle basse cantine di pietra. I ‘giorni del sacro trionfo agricolo’ erano arrivati. Nell'oscurità delle cantine, alla luce di candele fatte in casa, sulla terra, impregnata di rossa umidità, cominciava la festa invernale dell'invernale Dioniso” (Muratov 1924: I: 327).

italiano del loro desiderio di bellezza ideale e reinterpretano la realtà della penisola attraverso il prisma della classicità, aggiungendo nuovi elementi alla *mindscape* italiana dei russi. Soggetti molto amati sono le festività in occasione della vendemmia, durante le quali bellezze mediterranee simili a Veneri e a Baccanti danzano, suonano e compiono libagioni con calici ricolmi di vino (Sarabianov 1990: 64-65). Il quadro di K.P. Brjullof *Mezzogiorno italiano* (1827), raffigurante una giovane dai tratti latini intenta a cogliere un succoso grappolo d'uva, pur peccando di artificiosità e di eccessiva ricerca dell'effetto (Daniel' 2000: 110), è una significativa testimonianza di questa particolare percezione.

L'interesse per l'antichità classica, come chiave interpretativa della penisola, riaffiora ai primi del Novecento, ma è rivolto principalmente alla cultura ellenica. Il viaggio di Merežkovskij in Italia nel 1890 coincide con il periodo in cui il poeta si dedica allo studio e alla traduzione delle tragedie greche (cf. Kumpan 2000: 56). Osservando a Firenze i capolavori del Rinascimento italiano Merežkovskij è incline a cogliervi l'antico spirito ellenico e a riconoscerne i segni della "nuova bellezza", premessa per la nascita di un nuovo Rinascimento, fondato sulla sintesi tra Paganesimo e Cristianesimo³².

Pochi anni dopo Vjačeslav Ivanov formula, alla luce degli studi sulla tragedia greca condotti sulle tracce della filosofia di Nietzsche, originali teorie sul significato del mito, come garante per l'umanità del recupero della memoria culturale³³. Muratov assimila la convinzione che l'arte non possa esistere senza il mito e

32 Per i concetti di "nuova Bellezza" e di "nuovo Rinascimento" in Merežkovskij cf. Kumpan 2000.

33 Per il concetto di memoria alla luce delle teorie di Vjačeslav Ivanov cf. Malcovati 1983. "La Memoria è il vero nome di quella che noi, figli di un secolo distratto e materialista, chiamiamo cultura ignorando le radici religiose di tale nome. La cultura è infatti il culto dei padri: non uno iota dei messaggi da loro scritti sulle tavole dello spirito umano svanirà" (Malcovati 1983: 48).

chiama in causa in particolare i pittori rinascimentali, e più in generale i rappresentanti della pittura europea del XVIII e XIX secolo, per sottolinearne, nel saggio *L'antiarte* (*Antiiskusstvo* 1924), il merito di aver fatto rivivere nelle loro opere il rapporto uomo natura com'era sentito dagli antichi:

L'uomo europeo amava la natura, ne amava l'aspetto (il paesaggio), la materia (natura morta) come il proprio io cosmico (...) Riconosceva se stesso nella natura e attraverso la natura coglieva il principio divino del mondo (Muratov 2000 [1924]: 88).

Sotto l'influsso delle nuove tendenze culturali l'Italia viene dunque rievocata come universo mitologico, dove il Lazio, la Campania e la Sicilia rappresentano il mondo spiritualizzato attraverso il mito. In essi riemerge il paesaggio solare dell'idillio greco e delle elegie di Tibullo che Merežovskij sente risuonare tra i cespugli di mirto della capitale (*Tevere/ Tibur*, 1891), mentre nel cratere del Vesuvio avverte la presenza del Caos, il padre dell'universo, e percepisce se stesso come parte dell'umanità beneficata dalla scintilla di Prometeo (*Vesuvio/ Vezuvij*, 1891).

Per Muratov lo spazio della natura acquisisce nell'Urbe un significato particolare: l'edera, l'alloro, le querce e l'albero di fico sono cariche di significati mitologici, sono il ricordo tangibile di un'età dell'oro, suggeriscono che oggi come un tempo le divinità dei boschi fanno parte della vita degli uomini, costituiscono uno dei tasselli dell'anima della città eterna. La campagna romana che Muratov osserva con sguardo mediato dai dipinti di Poussin, popolati di driadi e di fauni, si trasforma in uno spazio mitico, dove l'anima dell'uomo si fonde con quella della natura. La campagna romana come quella siciliana è un luogo mitologico, abitato da ninfe e dei, "un manoscritto completamente aperto, il palinsesto naturale di passati scomparsi" (Crouzet 1991: 356).

Nella lettura mitologica del Lazio Vjačeslav Ivanov identifica il lago di Nemi con lo *Speculum Diane* (*Speculum Diane*, 1892-1902), dove si celebravano in riti in onore della dea della caccia,

mentre i dintorni boschivi di Subiaco sono il pretesto per rievocare i tempi in cui regnava il dio Pan, sostituito, con l'arrivo di Nerone e l'introduzione della vite, da Dioniso finché San Benedetto non consacrò quei luoghi al Dio della cristianità (*Subiako*, 1892-1902). Nell'isola siciliana lo spirito di Siracusa viene fatto rivivere attraverso il mito della fonte Aretusa, in un paesaggio degno di Teocrito, dove sotto gli olivi argentati cantano le Muse di Pindaro (*Sirakuza*, 1892-1902). Su Taormina, raffigurata come simbolo della tragedia, evocata attraverso la musa Melpomene e il culto di Dioniso identificato col sole, incombente è la minaccia dell'oscuro Tartaro, allusione alle forze sotterranee che percorrono l'isola (*Taormina*, 1892-1902).

La suggestiva visione di una Sicilia attraversata da inquietanti presenze sotterranee viene ripresa da Muratov nelle *Immagini d'Italia*. Il senso di inquietudine suscitato dall'asperità delle coste frastagliate, dalla natura impervia e aspra del paesaggio interno dell'isola prende forma nella polvere sulfurea ammucciata nelle stazioni, simbolo e segno tangibile della stretta connessione tra la parte centrale e quindi più autentica della Sicilia con il mondo degli inferi. L'isola, trasfigurata dal mito, viene colta da Muratov nei suoi due aspetti antitetici: uno sotterraneo, oscuro, legato all'antico culto di Proserpina, adorata dai siculi per placare le viscere del vulcano, e uno terrestre, solare, legato al culto di Demetra Cerere, venerata dai conquistatori greci e romani, che rimasero sulle sponde dello Ionio, insediandosi a Siracusa, a Catania e nei dintorni delle due città, senza addentrarsi nell'inquietante Trinacria.

Il richiamo alle teorie di Vjačeslav Ivanov legate al mito appare ancora più evidente nella visione muratoviana della Sicilia "greca" e non solo per alcuni singoli elementi descrittivi come il mito della fonte Aretusa, la rievocazione delle figure di Pindaro ed Eschilo, il paesaggio definito degno di Teocrito, ma per considerazioni di più ampio respiro. Nell'osservare alcune metope dei templi di Selinunte, conservate al Museo di Palermo, Muratov si sofferma a riflettere sull'essenza religiosa dell'arte greca, della coscienza

greca che scoprì il divino nell'azione e nel movimento e creò non dogmi ma il dramma religioso, nato dal mito. Nel suo mettersi a servizio della religione, l'arte greca si pose come scopo la spiritualizzazione del mondo materiale, la liberazione dell'essenza spirituale celata nelle cose e nei fenomeni. Pegaso, il destriero alato, raffigurato sul fregio del tempio più antico della città siciliana, viene indicato dallo scrittore come simbolo delle forze creative, della vittoria dello spirito sulla materia (Muratov 1924: II: 272).

La Sicilia, nella sua duplicità intrinseca, appare nell'immagine di Muratov come la quintessenza dello spazio mitologico italiano. Facendo ricorso all'XI idillio di Teocrito, lo scrittore trasferisce la drammatica interazione tra terra e mare propria all'isola in una dimensione mitica, che vede come protagonisti l'infelice ciclope siculo Polifemo e la greca Galatea.

Lo spazio estetico e lo spazio mitologico come categorie portanti della percezione dell'Italia nell'ambito della cultura russa sono il risultato, come si è visto, di un processo di spiritualizzazione indirizzato a cogliere la penisola quale epifania della bellezza, quale concreta manifestazione della piena armonia tra uomo e natura. Tale immagine aderisce perfettamente alla definizione lotmaniana di "insieme artistico come spazio quotidiano", caratterizzato da tre elementi fondamentali e imprescindibili: la commistione di epoche diverse dal punto di vista diacronico, la presenza di generi differenti dal punto di vista sincronico, e infine la figura umana come elemento indispensabile di ogni insieme culturale (Lotman 1992-1993: III: 318).

La percezione della penisola come spazio culturale implica dunque la presenza dell'elemento umano, che per il testo italiano della cultura russa si identifica nella categoria del *popolo*, originata ai primi dell'Ottocento da letture intertestuali di testi precedenti. Significativa per Puškin e Kozlov è l'influenza di Byron, da cui i

due poeti russi ereditano la figura del gondoliere³⁴ che nei loro versi, continua, a differenza di quello byroniano, a cantare le ottave del Tasso³⁵ come si conviene nella patria della poesia e a un popolo artista per eccellenza.

Se nell'immagine del gondoliere trova espressione un'istanza fondamentale dell'estetica romantica, che definisce il popolo quale depositario più autentico dei valori della propria cultura, nell'altra figura convenzionale del testo italiano, probabilmente ereditata da Stendhal (Crouzet 1991: 115-116): il napoletano dai capelli e dagli occhi neri, con lo sguardo ardente e penetrante, artista, naturalmente musicista, cantante e attore nato, dotato come il protagonista delle *Notte egiziane* (*Egipetskie noči*, 1837) di Puškin del talento dell'improvvisazione, si riflette la concezione tipicamente romantica dell'arte intesa come effetto dell'intuizione del genio, dell'ispirazione individuale, che trae origine dal sentimento.

Questo approccio all'arte come risultato di un'intuizione spirituale estranea a qualsiasi determinazione razionale ha senz'altro contribuito a creare l'immagine stereotipata dell'italiano, che per il solo fatto di nascere in uno spazio culturale così significativo non può non avere connaturate in sé doti musicali e artistiche. Sulla base di tale convinzione nel corso dell'Ottocento lo stereotipo del napoletano canoro e artista viene esteso all'italiano in generale: "Ce peuple né pour le beau" scrive Stendhal a cui fanno eco le parole del protagonista del racconto *Roma* di Gogol', che nei semplici abitanti della capitale scorge "i tratti di un istinto e di un sentimento artistico innati" (Gogol' 1959: III: 220), e la descrizione della penisola e dei suoi abitanti lasciataci da Herzen in *Venezia la Bella* (1867):

Anche in futuro l'Italia rimarrà sempre l'Italia, il paese del cielo azzurro e del mare blu, della gente simpatica, bella, dai lineamenti

34 "In Venice Tasso's echoes are no more,/ And silent rows the songless gondolier" (*With Byron* 1907: 61).

35 Su questo motivo si veda Gorochova 1986.

eleganti, dotata di senso musicale, con un talento innato per la pittura (Gercen 1987: II: 408).

Apollon Grigor'ev nel poema *Venezia la Bella* (1858) riconosce alla musica un potere di coesione tra gli italiani delle più svariate classi sociali:

E tu non ti sei rinchiusa nella stretta cerchia degli eletti,
 Ma ti sei diffusa per tutto il paese natale,
 Canzone della divina Italia!
 A tutti ti sei offerta – dai celebri tenori
 Alle cameriere e ai lazzaroni
 Ai gondolieri e ai pescatori...
 E per me anche per me, arrivato da un paese nebbioso
 sei risuonata con la tua armonia inattesa.
 (Grigor'ev 1990: I: 209)

Gogol', sulle orme di Stendhal³⁶ che definisce il popolo italiano naturale, semplice, appassionato, attribuisce al popolino romano l'espressione più autentica della carica vitale, della gioia di vivere, di un'allegria istintiva che si manifesta con particolare intensità durante il Carnevale³⁷. Herzen ritrova la stessa euforia nei veneziani che vivono animatamente la grandiosa festa popolare nella loro città:

Le peuple s'amuse, scherza di tutto cuore, con tutte le sue forze, dimostrando un grande talento comico nelle recite e nelle parole, nell'accento e nei gesti, ma senza il sarcasmo del Pierrot parigino, senza lo scherzo volgare del tedesco, senza il nostro fango. Stupisce l'assenza di tutto ciò che è osceno, sebbene se ne colga il senso. E' tutto un popolo che fa birichinate, che se la spassa, ma tutto questo

36 Per le influenze stendhaliane sull'opera di Gogol' cf. D'Amelia 1995.

37 Già Goethe nella celebre descrizione del carnevale romano aveva sottolineato nel popolo il ruolo di protagonista principale della festa; una folla gaudente con un desiderio irrefrenabile di divertirsi, che concede libero sfogo al proprio bisogno di allegria (cf. Goethe 1993: 542).

non ha niente a che vedere con una sfilata chiassosa da casa di appuntamenti (...) (Gercen 1987: II: 406).

L'aspirazione alla vita autentica e semplice del popolo si concretizza per Batjuškov e Herzen, influenzati dalla lettura di Goethe e Stendhal, nell'immagine del lazzarone che con i suoi tratti "da selvaggio", la pelle olivastra e abbronzata, indice di un appagamento fisico immaginabile solo in un paese, dove la luce e il calore del sole infondono energia vitale, diventa l'emblema dell'adesione spontanea alla vita, dell'allegria sfrenata, del godimento immediato (cf. Gercen 1955-1958: III: 112, 120). Ai primi del Novecento Gumilëv riprende la figura del lazzarone, ma per sottolinearne la poltroneria innata; lo paragona al Vesuvio pigramente addormentato:

Il Vesuvio poltrisce dolcemente,
Sparpagliandosi per il cielo assonnato
Cavalli di nuvole si combattono,
Anche se il sole è allo zenit
Lui, come un vero lazzarone,
Continua a fumare e a russare.
(Gumilëv 1989: 259)

L'adesione appassionata all'immagine del popolo italiano conduce i russi ad affiancare agli stereotipi assimilati da altre culture una figura non convenzionale dell'"italiano", originata dalla ricerca ideale di una fisicità solare, di un carattere deciso, di un'individualità profondamente marcata, di tutti quei tratti caratteriali, tradizionalmente preclusi all'uomo del Nord, che rendono gli italiani e l'Italia così unici e singolari ai loro occhi:

I colori *indefiniti*, i caratteri *indefiniti*, i sogni nebulosi, i confini vaghi, i profili sfuggenti, i desideri confusi, *tutto ciò è il Nord. In Italia tutto è definito*, chiaro, ogni fazzoletto di terra, ogni cittadina ha il suo scopo, ogni ora la sua luce, sembra che a separare l'ombra dalla luce sia una lama; arriva una nuvola e si fa così buio che

t'intristisci; brilla il sole, tutto rifulge e l'anima si riempie di gioia (Gercen 1955-1958: III: 113; *il corsivo è mio, P.D.*).

Tratti caratteriali che si affiancano, in particolare nei romani, a un senso di dignità dalle radici antiche, a un innata sensibilità estetica in grado di cogliere con l'intuito ciò che sfugge alla "mente europea razionale e mercantile" (*Perepiska N.V. Gogolja* 1988: 308) e alla consapevolezza della propria storia, che conduce gli italiani a non vivere soltanto del presente, ma a tramandare istintivamente una cultura, dove sono riconoscibili l'arguzia degli antichi romani e il gusto raffinato dei greci (*ibidem*). Una tradizione che non opprime, ma anzi è fonte di un'energia inesauribile come sottolinea Herzen:

Non appena ho messo piede sul suolo italiano, mi sono ritrovato in una atmosfera diversa, vivace, energica, che infonde forza e energia (...) ho visto visi animati, lacrime, ho sentito parole appassionate (Gercen 1955-1958: III: 80).

Nel corso dell'Ottocento si delineano quindi nell'ambito della cultura russa due modelli di rappresentazione dell'italiano. Il modello convenzionale dell'uomo istintivo, passionale e dotato di talento artistico, presente anche in altre culture, perché originato dall'aspirazione, tipicamente romantica, al diverso da sé, e un modello originale, che si contrappone all'immagine di istintività pura proponendo una figura di italiano la cui spontaneità è mediata da valori culturali, introiettati inconsciamente di generazione in generazione. L'inalienabile presenza di questi valori fa sì che ogni gesto venga commisurato alla situazione in modo da non infrangere l'armonia con il mondo circostante; per i russi gli italiani non sono solo un popolo energico, vitale, dotato di sensibilità estetica, ma anche un popolo bello nel senso più ampio della parola. Da qui l'assenza di modi sguaiati nelle feste di piazza, sottolineata da Herzen, la grazia delle donne che si inerpicano per le viuzze dei paesini, reggendo sul capo con un gesto elegante le brocche di rame, traboccanti di acqua attinta alla fontana;

un'immagine che per la perfezione formale viene paragonata dagli scrittori russi a una rappresentazione pittorica.

Capostipite di questa originale percezione dell'italiano è Gogol' che con la sua opera pone le basi per una tradizione culturale che si consolida nel corso del XIX secolo fino ad essere codificata ai primi del Novecento come categoria estetica. Lo scrittore nel racconto *Roma* rappresenta la natura felice della campagna romana, dove si inseriscono perfettamente gli abitanti, un popolo che fin dai tempi più antichi si è alimentato alle bellezze della natura e dell'arte, sviluppando un senso estetico istintivo, che si manifesta nella diverse forme della quotidianità.

Il racconto si apre con la raffigurazione a tutto tondo di Annunziata, che si staglia sul paesaggio della campagna romana, riprodotto secondo le regole prospettiche del Rinascimento. Annunziata, che incarna la bellezza ideale, con i suoi lineamenti carichi di storia e l'armonia delle sue fattezze e dei suoi gesti, fusione di materia e spirito, "sarebbe una modella meravigliosa per Diana, per l'altera Giunone, per le Grazie seducenti e tutte le donne che siano state mai raffigurate su tela!" Accanto a lei si inseriscono armoniosamente nel paesaggio figure di contadini vestiti a festa; l'unica nota stonata nel quadro è un inglese abbigliato con un impermeabile di una tinta verde pisello, che appare ancora più smorta tra i vividi colori della natura italiana, colto mentre avanza rigido e barcollante su un asino. Questo personaggio rappresenta la quintessenza dell'uomo del nord incapace di abbandonarsi al fluire della vita, goffo nella struttura e nei movimenti: "Nelle città tedesche lo impressionò un po' la strana corporatura di quel popolo, privo dell'armoniosa proporzione della bellezza, il cui senso è innato nell'animo degli italiani" (Gogol' 1959: III: 1999; trad. it. Gogol' 2000: 31), a cui Gogol' contrappone Annunziata³⁸, mito estetico, ideale di perfezione.

38 Per la figura di Annunziata quale mito estetico cf. Giuliani 1995: 123-132.

Una perfezione che trova un riflesso nelle lettere di Herzen, dove lo scrittore sottolinea la bellezza dell'antica stirpe romana che scorge nella classicità dei volti delle donne di Velletri e di Albano³⁹, o la grazia e la plasticità degli uomini che sembrano usciti da un'incisione del pittore ferrarese De' Roberti (Gercen 1955-1958: III: 112).

Questa osservazione è interessante perché preannuncia un particolare modo di guardare all'Italia attraverso la mediazione pittorica, che trova la sua massima espressione in *Immagini d'Italia* di Muratov. Il rapporto armonico tra uomo e mondo è alla base del modello di realtà che lo scrittore esplicita nel suo concetto di paesaggio, definito attraverso una categoria estetica per lui fondamentale il *narodnyj čelovek* (l'uomo del popolo), inteso come fenomeno organico al paesaggio di campagna o di città, figura nel paesaggio che garantisce il perpetuarsi della tradizione e la cui rimozione ridurrebbe il paesaggio fisico, culturale e spirituale a semplice spazio in balia di forze meccaniche (Muratov 2000 [1924]: 94). Il *narodnyj čelovek* è l'abitante per eccellenza del paesaggio italiano secondo la visione di Muratov, che lo identifica con il contadino e l'artigiano, il vignaiolo e il fabbro, il pastore e il pescatore e comunque con figure indissolubilmente legate a un determinato "paesaggio", a uno spazio culturale ben preciso che non conosce ancora l'alienazione della società industriale, ma destinate a soccombere di fronte all'incalzare irruente della modernità. Dalla definizione di popolo come categoria estetica si evince una continuità e dunque un'affinità con il concetto di popolo, esplicitato da Gogol' in *Roma*. L'"italiano" nell'immaginario di entrambi gli scrittori appare come una figura organicamente legata al paesaggio naturale, culturale e spirituale, che raccoglie in sé i valori culturali conquistati dall'umanità nel corso dei secoli; ma rispetto allo scrittore dell'Ottocento in Muratov questa particolare percezione dell'italiano e dell'Italia

39 Sull'importanza che rivestiva Albano nell'Ottocento per i viaggiatori stranieri cf. Giuliani 1995: 65.

assume una valenza nuova: appare quale difesa dall'alienazione, che minaccia l'uomo nella modernità a cui lo scrittore contrappone la volontà di conservare immutata la percezione del paesaggio della penisola come composizione estetica. Il che non significa da parte di Muratov sposare una tesi oscurantista, ma piuttosto presentarsi come fautore di un progresso oculato, che non perda mai di vista il rapporto equilibrato tra uomo e territorio⁴⁰.

L'approccio estetico che contraddistingue il rapporto dei russi con la penisola e che si manifesta attraverso le diverse categorie del testo italiano fin qui esaminate incide anche sul particolare significato assunto dall'Italia in quanto *spazio politico*. Una categoria che si delinea nel corso dell'Ottocento, periodo in cui fervono i dibattiti relativi all'evoluzione storica della Russia, per scomparire nel secolo successivo.

Il grande sovvertimento avvenuto nella società francese a seguito della Rivoluzione del 1789 influenzò i diversi paesi europei e gli echi di una nuova organizzazione sociale antitetica al modello autocratico giunsero anche in Russia, dove si concretizzarono con la rivolta dei Decabristi del 1825. La sommossa venne soffocata, i responsabili condannati a morte o all'esilio. In questo contesto la penisola italiana diventa per i poeti che avevano condiviso le speranze di chi credeva in un cambiamento sociale il luogo immaginario su cui proiettare il loro desiderio di libertà e di indipendenza, che ha i suoi punti di riferimento in istituzioni antiche quali le Repubbliche marinare o la Roma repubblicana. L'Italia, trasfigurata attraverso il prisma della storia appare agli occhi dei russi come il simbolo dell'indipendenza (cf. Martynov 1995: 133-142). “Potrò gioire

40 Nel saggio *Arte e popolo (Iskusstvo i narod, 1924)* scrive: “(...) senza forzare la natura, senza trasformare fenomeni naturali in un assurdo meccanicismo” (Muratov 2000: 95), e prosegue: “L'unico favore che uno scienziato di oggi può fare all'umanità è di stare all'erta con la scienza, cioè di stare all'erta con quelle forze meccaniche, che minacciano di sfregiare il volto del nostro pianeta, di cancellare dalla faccia della terra il testimone della sua lunga storia, il *narodnyj čelovek*” (Muratov 2000: 111).

liberamente” (Puškin 1963-1964: V: 30) scrive Puškin a proposito della penisola e lo stesso sentimento esprime Venevitinov nella poesia *Italia*: “Sotto lo zaffiro dei cieli scintillanti,/ Abbandono la mia giovane anima alla libertà” (Venevitinov 1934: 91). E’ l’insoddisfazione politica il filtro attraverso il quale questi poeti percepiscono la propria terra: “E su tutti incombe la frusta del padrone” (Venevitinov 1934: 29) – si sfoga amareggiato Venevitinov nella poesia *Patria (Rodina)*, 1924).

Questo tipo di approccio però esula dal contesto politico vero e proprio poiché non nasce dal confronto con l’attualità, con un modello concreto quale appare la Francia, la cui politica è percepita come una molla per incidere sul reale, per smuovere la situazione di stallo in cui si è impantanata la Russia, ma dalla nostalgia per un indefinito e astratto sogno di libertà. La fuga da una realtà opprimente attraverso il vagheggiamento di un mondo irrealizzabile e illusorio rientra piuttosto nei canoni del romanticismo, che si afferma in Russia proprio in quegli anni, come risultato dell’assimilazione e della rielaborazione di tendenze culturali già presenti in Europa.

Negli anni Quaranta del XIX secolo riprende con fervore il dibattito politico. *L’intelligencija* schierata su fronti opposti, convenzionalmente definiti occidentalisti e slavofili, cerca di individuare la via corretta che conduca a una realizzazione politica del paese. Chi condivide le idee dei primi guarda all’Europa come il modello a cui la Russia deve ispirarsi per uscire dall’immobilismo e immettersi sulla via del progresso. Un ruolo fondamentale in questa ricerca è svolto dalla Francia che da una lato è percepita dai russi come affine in quanto impero, nazione unica, mentre dall’altro presenta caratteristiche che la Russia dovrebbe fare proprie per rinnovarsi: il dinamismo politico – la Francia è passata attraverso l’assolutismo, la rivoluzione, l’impero, la monarchia costituzionale – l’acquisizione dei concetti di democrazia e di libertà e la disponibilità a dar libero corso a idee nuove. Come osserva Jakobson gli intellettuali russi sono allo stesso tempo attratti e respinti dalla Francia (Jakobson 1989: 158-

159), atteggiamento che si riscontra anche nell'ambito del contesto ideologico: la Francia da un lato attira in quanto massima espressione dell'eupeismo, ma dall'altra respinge perché il progresso non evolve secondo le aspettative degli intellettuali russi; in particolare i sogni di libertà e democrazia vengono delusi dall'affermarsi di una mentalità borghese sempre più vicina alle posizioni conservatrici. Belinskij nel 1947 scrive che la "bourgeoisie – è una ferita della sifilide che infetta il corpo della Francia" (Savič-Erenburg 1931: 136) e Herzen commenta con parole dure l'instaurarsi nel 1848 della repubblica conservatrice, che ha privato i francesi della libertà di parola e di stampa (Savič-Erenburg 1931: 145)

Nella seconda metà dell'Ottocento gli intellettuali democratici russi delusi dalla svolta conservatrice della politica francese investono le loro speranze di rinnovamento sull'Italia, elettrizzata in quegli anni da una sferzata di particolare vivacità politica, sostenuta da figure carismatiche come Mazzini e Garibaldi e concretizzatasi nei moti carbonari e nelle guerre d'indipendenza. Nel testo italiano riappare, seppur per un breve periodo, la categoria politica che in questo momento corrisponde non solo ad aspirazioni astratte, ma rispecchia una situazione contingente.

La penisola viene riproposta nuovamente come modello ideale di libertà; alle soglie della liberazione dalla servitù della gleba, Garibaldi, autorevole guida della spedizione dei Mille, incarna agli occhi dei democratici russi, quali Herzen e Černyševskij, l'autentico spirito rivoluzionario, diventa il simbolo di una rinascita politica per l'Europa liberale e per la Russia⁴¹. Emblematico in questo senso è il fatto che le vicende italiane di quegli anni vengano usate da Černyševskij per analizzare sulla rivista "Sovremennik" la situazione russa e gli aspetti negativi dell'assolutismo nel tentativo di aggirare la censura. Va qui ricordato che anche uno scrittore come Dostoevskij, le cui idee

41 Per quanto riguarda i rapporti tra la Russia e l'Italia del Risorgimento si veda Venturi 1972, Lo Gatto 1971: 171-220.

politiche tutt'altro che radicali erano senz'altro più affini alle posizioni di Cavour, ritorna più volte nei suoi scritti, sia nella prosa sia nella pubblicistica, sulla figura di Garibaldi⁴² riconoscendone la straordinarietà, l'intelligenza, la forza alimentata dal legame indissolubile con il popolo, e sottolineandone il ruolo fondamentale giocato nell'ambito dell'unificazione dell'Italia.

Dall'analisi delle categorie individuate come fondamentali per definire il testo italiano della cultura russa emerge la presenza di un contesto comune, che determina la particolare collocazione della penisola nell'immaginario russo. Apparentemente l'Italia rientra nei concetti di esotismo-romanticismo e sembra soddisfare pienamente l'aspirazione all'altro da sé.

Da un punto di vista paesaggistico, climatico e cromatico vengono attribuiti alla penisola italiana tutti gli stereotipi con cui i viaggiatori nordici abitualmente definiscono il Sud: il caldo, il paesaggio soleggiato, la natura lussureggiante, il mare azzurro, il cielo blu. Tuttavia, nell'atteggiamento dei viaggiatori russi nei confronti della natura italiana si rileva costantemente fin dai primi approcci con essa, che risalgono al XV secolo⁴³, la ricerca di un'affinità con la natura russa, il che contraddice il desiderio tipicamente romantico di evasione da una realtà nota. Ai primi dell'Ottocento Vjazemskij descrive Oranienbaum suggerendo attraverso una scelta lessicale ben precisa le affinità climatiche e naturali con l'Italia, ma aggiungendo, rispetto al viaggiatore della Russia medioevale, una connotazione culturale alla bellezza del luogo, che come il suolo italiano ha ispirato poeti e artisti. Tradizione che continua ai primi del Novecento quando l'aroma

42 Riguardo alla popolarità di Garibaldi in Russia cf. Koval'skaja 1995.

43 Nel *Racconto del Concilio di Firenze* (*Skazanie o florentijskom sobore*, 1437) il narratore rimane stupito dalle chiese e dai palazzi di pietra e marmo, mentre ritrova nella natura alcune somiglianze che immediatamente gliela rendono familiare: gli alberi e le pigne. I cedri assomigliano ai pini russi e la corteccia dei cipressi ricorda quella dei tigli, mentre i rami sembrano quelli degli abeti (Sbriziolo 1990: 116).

della menta che spunta nell'altopiano roccioso di Epipoli vicino a Siracusa riporta a Muratov il ricordo di odori quotidiani e viene percepita come il simbolo della comunanza culturale tra la Russia e l'Italia originata dalla presenza della civiltà greca, che si era diffusa, ai primordi della cultura russa, fino alle sponde del Mar Nero (Deotto 1998).

La categoria di *universo sacro*, definizione estremamente significativa per la complessità di connotazioni attribuite alla penisola nel primo Novecento, risponde all'esigenza e alla convinzione dei viaggiatori russi di trovare in Italia una società caratterizzata da rapporti sociali pre-moderni, dove l'equilibrio uomo-natura non è stato stravolto dalla logica meccanica e artificiale del progresso. Tale visione parrebbe di primo acchito riconducibile a un contesto di tipo romantico e soddisfare attraverso il recupero di un'esistenza rustica e patriarcale la ricerca di una via d'uscita dalla vita sociale, causa precipua della corruzione dell'uomo. L'Italia però non rappresenta un modello di vita primitivo, un ritorno allo stato di natura, poiché la penisola è percepita innanzitutto come spazio culturale, che raccoglie in sé la memoria storica e artistica del mondo occidentale, di cui i russi si sentono parte. L'attrattiva esercitata dalla penisola è piuttosto dettata dalla ricerca di un'esistenza armoniosa, scandita da ritmi di vita agresti sempre uguali a se stessi, ai quali è estranea la categoria del tempo e quindi della modernità. Le parole di Herzen esplicitano chiaramente lo stato d'animo con cui i russi si avvicinano all'Italia: "Sono fuggito dalla Francia per ritrovare tranquillità, sole, opere d'arte meravigliose e un'atmosfera accogliente (...)" (Gercen 1955-1958: III: 80).

Nella rivalutazione romantica del "primitivo" quale modello di spontaneità istintiva non incanalata dalle regole sociali rientra la figura del lazzarone, che, come si è visto, rappresenta per i russi la quintessenza della natura più autentica del popolo. E' interessante però notare come al lazzarone, un'immagine di istintività pura, ne venga affiancata un'altra ad essa contrapposta, che ha come punti di riferimento l'equilibrio formale e l'armonia del modello

classico: la nudità dei ragazzini che giocano per le strade di Napoli ricorda la perfezione statuaria dei bronzi alessandrini (Muratov 1924: II: 221). La povertà nei paesini del Lazio dove i figli dei pastori condividono con gli asini le loro misere capanne e si nutrono del latte delle capre è poeticamente trasfigurata dall'occhio di Muratov nel mito di Amaltea nutrice di Giove (Muratov 1924: II: 169).

Le condizioni di vita primitive del popolo vengono interpretate come la testimonianza tangibile dell'antichità greco-romana: “La sporcizia, di cui sono perennemente coperte le vie di Napoli, sembra appartenere non alla nostra ma a un'altra un'epoca (...) Anche la povertà e la miseria sono illuminate non dal nostro sorriso, ma da un sorriso antico” (Muratov 1924: II: 221). Nell'approccio di Muratov, incline a leggere la difficile quotidianità della penisola attraverso il filtro della perfezione formale, si avverte l'eco della visione estetizzante della miseria che Gogol' nel racconto *Roma* affida alle parole del suo protagonista: “Qui [Roma] persino la miseria appariva in una luce più chiara e spensierata e ignara di tormenti e lacrime, mentre con fare pittoresco e noncurante tendeva la mano” (Gogol' 1959: III: 214; trad. it. Gogol' 2000: 60). Sulla costiera amalfitana le ragazze di Minori che chiedono la carità di un soldo di rame sono viste da Muratov come parte integrante di un affresco naturale e con il loro gesto non fanno altro che esigere il giusto tributo dal turista desideroso di godere del panorama e delle pittoresche figure che lo abbelliscono⁴⁴.

A questo punto ci pare plausibile concludere che nonostante le diverse categorie esaminate presentino alcuni elementi

44 “E non c'è nulla di male nella loro ingenua fiducia e infantile passione per i regali. Una ragazza di Minori non ha nessuna altra possibilità di guadagnare un soldo di rame per comperarsi un dolce o un nastro colorato. Vede che i forestieri sono disposti a spendere molti soldi per ammirare il suo mare e le sue montagne. Lei si sente parte di questi paesaggi e non vuole soddisfare gratuitamente il debole degli stranieri per le vedute” (Muratov 1924: II: 234).

riconducibili al contesto romantico, l'immagine complessiva dell'Italia che ne deriva non è quella di un paese esotico, sconosciuto, ma al contrario di un paese noto, rivissuto culturalmente, a cui i russi, pur riscontrandone la diversità con la propria terra, si sentono affini⁴⁵.

45 “Però è risorto in te il versatile ingegno,/ Il tuo ingegno italiano al nostro molto affine”, scrive Baratynskij nel *Tutore italiano*, cf. Civ'jan 1997.

ALLA SCOPERTA DELLE CITTÀ

Là nelle città mediterranee il passato non smette mai di fare concorrenza al presente.

P. Matvejević, *Mediterraneo*.

La serie di categorie individuate come presupposto fondamentale per delineare il testo italiano della cultura russa risulterebbe incompleta se non venisse preso in considerazione anche il particolare significato assunto all'interno di questo discorso da alcune città italiane. Ai primi dell'Ottocento gli scrittori come Puškin e Kozlov che non hanno un'esperienza diretta dell'Italia si limitano per lo più a crearne una visione d'insieme. L'unica città presente nei loro scritti è Venezia, evocata attraverso reminiscenze letterarie e musicali; da Byron ereditano l'immagine delle acque del Brenta e la già ricordata figura del gondoliere, mentre da Shakespeare, attraverso la mediazione rossiniana, riprendono la tragica vicenda dell'Otello: "Nel silenzio par di sentire i gemiti/ Dell'incantevole, innocente Desdemona" scrive Kozlov nella poesia *All'Italia*.

Diverso è l'approccio degli artisti, contemporanei di Puškin e di Kozlov, che, avendo visitato l'Italia, hanno concepito un'idea concreta delle singole città; sono attratti in particolare da Roma, sebbene anche Napoli e Venezia suscitino il loro interesse. Queste città non sono soltanto oggetto di componimenti, ma vengono più volte descritte nelle memorie e nelle lettere, il cui contenuto non sempre rispecchia la visione idealizzata della penisola.

Il concetto di spazio geografico, definito da Lotman in questi termini: "è una delle forme della costruzione spaziale del mondo nella coscienza dell'uomo. Sorto in condizioni storiche particolari, assume contorni diversi a seconda del carattere dei modelli generali del mondo, di cui esso è una parte" (Lotman 1992-1993: I: 407), risponde alla particolare esperienza con cui si trovano a fare i

conti i russi una volta arrivati in Italia. L'incontro con la penisola impone loro un confronto con una concezione spaziale diversa non solo dal punto di vista paesaggistico, ma anche di organizzazione del territorio. Abituati a percepire il proprio paese come una grande distesa con cittadine e villaggi su cui predomina l'impronta culturale moscovita, dove l'unica eccezione è l'"occidentale" Pietroburgo, trovano in Italia una distribuzione dello spazio esattamente opposta. Le vicende storiche hanno impresso a ogni città una propria fisionomia, una propria cultura, il che appare particolarmente suggestivo agli occhi dei russi⁴⁶.

Nel XIX secolo l'Italia, come abbiamo già accennato, si identifica per i russi soprattutto con Roma. Un notevole contributo al diffondersi non solo del mito della terra soleggiata, ma anche dell'ammirazione per la città eterna, si deve ai numerosi pittori, soprattutto borsisti dell'Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo, che tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento vi trascorrono lunghi periodi⁴⁷. Il paesaggio italiano è il tema centrale delle loro opere, dove si riflette l'aspirazione alla bellezza ideale: "la solare armonia tra uomo, natura e storia rimane la principale chiave interpretativa del paesaggio italiano" (Poppi 1993: 35). A Roma un punto di riferimento per questi pittori e più in generale per il mondo intellettuale russo diventa dal 1820 il salotto della principessa Vol'konskaja, già nota a Pietroburgo per l'intensa vita culturale⁴⁸.

46 "L'asprezza dei confini, la determinazione dei caratteri, l'originale personalità di ogni cosa – montagne, vallate, paesi, città, vegetazione – della popolazione di ogni piccolo villaggio sono tratti fondamentali e peculiari dell'Italia (...) Quale enorme differenza tra il carattere del Piemonte e di Genova, del Piemonte e della Lombardia; la Toscana non assomiglia né all'Italia settentrionale né a quella meridionale; il passaggio da Livorno a Civitavecchia non è meno aspro del passaggio da Terracina a Fondi" (Gercen 1955-1958: III: 113).

47 Per notizie più dettagliate sul soggiorno dei pittori russi in Italia nel XIX secolo cf. Lo Gatto 1971, Sarab'janov 1995, Kara-Murza 2001a.

48 Su Z.A. Vol'konskaja e il suo salotto romano cf. Lo Gatto 1971: 88-95, Persi 1999: 16-21, Kara-Murza 2001a: 51-64.

I soggetti preferiti dai pittori russi sono le vedute di Roma, di Napoli e i paesaggi laziali. Un interprete di grande respiro della natura italiana è Ščedrin che rappresenta sulle sue tele vedute cariche di fascino solare e di vitalità, elementi di grande attrattiva per i nordici ammalati dalla luce mediterranea (Daniel' 2000: 106-107). I dipinti di questi artisti, che proiettano l'Italia in una dimensione mitica e la identificano con la Terra Promessa a cui aspirare per evadere dagli affanni quotidiani, contribuiscono a suscitare nello spettatore russo la *toska po Italii*, cioè la nostalgia per il paese conosciuto, ma non visto, una nostalgia inesplicabile, fatta di "sentimento, intuizione, fede" (Toporov 1990: 61). Uno stato d'animo che il pittore Repin traduce con queste parole:

C'è, nell'Italia, qualcosa di così affascinante, attraente, delicato, che senza che lo si voglia, si stampa nell'anima, e, come i migliori sogni dell'infanzia, come il mondo della fantasia, attira a sé (Lo Gatto 1971: 225).

La sensibilità come chiave di accesso alla penisola è uno dei modi privilegiati dai russi per accostarsi a Roma, città dal passato ricco di storia, le cui infinite sfaccettature rendono complesso racchiuderne l'essenza in un'unica immagine d'insieme. Nella prima metà dell'Ottocento si definiscono i criteri destinati a caratterizzare la visione russa di Roma lungo tutto il XIX secolo e fino agli anni Venti del secolo successivo.

A Roma, a Roma!

Nella maggior parte degli autori russi si coglie un sentimento di sorpresa di fronte alla parsimonia con cui Roma si concede. Suggestionati dalle immagini di grandezza e di solennità frutto di letture storiche e letterarie, rimangono sconcertati dalle proporzioni tutt'altro che gigantesche della città: "Quando arrivai a Roma per la prima volta non mi raccapizzai subito. Mi sembrò piccola (...)" scrive Gogol' a Danilevskij (Roma, 15 aprile

[1837]), e da una realtà quotidiana segnata dalla povertà, dal degrado dei palazzi tetri e delle case tristi che si affacciano su vie cupe: “Non posso dire che Roma mi abbia fatto fin dalla prima volta un’impressione particolarmente piacevole. A Roma bisogna vivere, bisogna studiarla per scoprirne i lati positivi, che non saltano subito all’occhio”, [1847], (Gercen 1955-1958: III: 83-84)⁴⁹.

Ma è una sensazione destinata a svanire non appena l’aspetto esteriore vetusto, desolato e decrepito passa in secondo piano grazie a una frequentazione quotidiana della città che esercita il proprio fascino svelando all’improvviso sotto un cielo azzurro e luminoso i monumenti della Roma classica e opere d’arte d’ineguagliabile bellezza. “Di Roma ci si innamora molto lentamente, a poco a poco, ma per la vita”, continua Gogol’ nella sua lettera a Danilevskij [1837] e riprende questa impressione nel racconto *Roma*, dove il protagonista, un principe romano di ritorno da Parigi, viene paragonato a uno straniero che prima appare quasi deluso dall’aspetto dimesso della città, ma a poco a poco ne scopre la grandezza (Gogol’ 1959: III: 210). Gli stessi sentimenti conducono Herzen ad affermare che quanto più si vive a Roma, tanto più scompare il lato meschino della città, e tanto più l’attenzione si concentra su oggetti di squisita eleganza [1847] (Gercen 1955-1958: III: 87). Nekrasov vent’anni dopo confida a Turgenev: “Più sto a Roma e più mi piace”, [1856], (Nekrasov 1965-1967: VIII: 194).

49 La difficoltà di cogliere fin da subito l’immagine di Roma in una visione d’insieme non è un tratto originale dei viaggiatori russi, ma fa parte di una tradizione consolidata. Goethe scrive il 7 novembre 1786: “Sono qui [Roma] da sette giorni, e a poco a poco si precisa nel mio animo un’idea generale di questa città... Ma, confessiamolo, è una dura fatica quella di scovare pezzetto per pezzetto nella nuova Roma l’antica... Ciò che hanno rispettato i barbari, l’han devastato i costruttori della nuova Roma” (Goethe 1993: 143). E anche Stendhal, come si evince dalle *Passeggiate romane* (1829), è riuscito ad entrare in sintonia lentamente con il sentimento della città eterna. Lo ricorda Grifcov nel suo scritto dedicato a Roma (Grifcov 1914: 11).

Affidare alla consuetudine il compito di generare un'empatia sempre più intensa con la città eterna è un motivo ricorrente anche negli scritti del Novecento, sebbene differiscano in parte le ragioni che impediscono l'instaurarsi di un rapporto immediato. L'ostacolo principale per tutti i viaggiatori è rappresentato dall'impatto con la modernità, che al volgere del secolo ha fatto irruzione nella vita e nell'architettura di Roma, ormai capitale d'Italia⁵⁰. Maksimilian Vološin in una lettera del 20 luglio 1900 scrive: "Roma non ti conquista subito (...) è troppo sparpagliata (sebbene a dire il vero, non sia grande); all'inizio ti colpisce per una singola rovina, per una prospettiva, per una chiesa e soltanto in un secondo momento tutto questo comincia a ricomporsi in un quadro d'insieme" (Vološin 1991: 111). L'iniziale sensazione di frammentarietà e di conseguente perdita di senso, suscitata dallo stridente contrasto tra moderno e antico, si accompagna all'impressione che la città eterna si presenti in modo scostante al viaggiatore: "Quant'è multiforme e fredda Roma, quant'è forzato il modo in cui si sono congiunte qui epoche diverse, linee architettoniche incompatibili: è questa la sensazione che provi nei primi giorni durante i tuoi vagabondaggi per Roma" (Grifcov 1914: 28), si lamenta Grifcov appropriandosi di un'osservazione riportata da Muratov alcuni anni prima nel suo libro *Immagini d'Italia*, diventato il modello di baedeker spirituale per tutti i viaggiatori russi a lui contemporanei. Muratov, scrittore e storico dell'arte, sottolinea la fredda accoglienza avvertita da chi, giunto alla Stazione Termini dalle tranquille città toscane e ombre pervase da una nobiltà di altri tempi, esce sul piazzale circondato da edifici moderni, dove rimbomba il frastuono di una grande città europea indaffarata (Muratov 1924: II: 13). Immagine ripresa da Zajcev che confessa di essere riuscito a cogliere appieno Roma soltanto dopo esserci ritornato tre volte, poiché essendo "la città una creazione molto complessa con un che di misterioso non appare di immediata

50 La capitale dello Stato Pontificio è ormai stata sostituita dalla nuova Roma dell'Italia Sabauda, travolta dal progresso industriale e dalla prima speculazione edilizia del 1880.

lettura per il nuovo venuto (...) Ti accoglie senza calore. Quasi con severità. Tutti coloro che sono stati a Roma conoscono quel senso quasi di delusione che si prova quando dalla Stazione Termini ci si addentra nella città con i tram sferraglianti, le case anonime di via Cavour (...)" (Zajcev 1923: 85) L'impressione è che tutto sia indistinto, sfocato, che sfugga il volto, lo spirito, il cuore della città.

Leggermente diverso è lo stato d'animo di Vjačeslav Ivanov che, pur rimanendo sconcertato dagli aspetti prosaici di una città fortemente provinciale rispetto all'europea Parigi, ne subisce fin dal primo momento il fascino. E' sedotto dalla singolare poesia di Roma, dai suoi tratti inaspettatamente pittoreschi, anche se come la maggior parte dei suoi contemporanei è sconcertato dall'alone di mistero che pervade l'Urbe: "Non l'avevo ancora capita né avevo notato la maggior parte delle sue bellezze, ma mi ero già innamorato di lei, ne avevo già indovinato il grande significato e sentivo nell'anima un fremito ancora indefinito e oscuro, ma già profondo e singolare" (Kara-Murza, 2001a: 261).

Il percorso interiore seguito dalla maggior parte dei viaggiatori russi del Novecento per superare il difficile impatto con Roma trova una sintesi efficace nelle parole di Muratov che coglie l'essenza del fascino magnetico dell'Urbe nella capacità misteriosa di assorbire ogni cosa, di smussare gli angoli e di appianare le marcate divergenze tra le diverse culture, di unire nello spazio di pochi metri epoche lontane e fedi contrastanti e di impedire che monumenti all'epoca nuovi come quello dedicato a Vittorio Emanuele oppure la sinagoga appena eretta sulla riva del Tevere, definita orribile dallo scrittore, danneggino irrimediabilmente il volto della città (Muratov 1924: II: 14). Come nel secolo precedente la natura e l'arte sono elementi fondamentali per ricostruire l'unicità dell'immagine di Roma a dispetto della dimessa quotidianità: "Il fitto verde dei vigneti e dei giardini che digradavano lungo i pendii del colle (...) Saliva il respiro di 27 secoli frammisto al leggero profumo dell'uva e intrecciato ai fili dei raggi di luna" (Vološin 1991: 269). Per i viaggiatori del primo

Novecento questa dimensione ideale, punto di riferimento costante per i russi in Italia, si arricchisce delle parole e delle riflessioni lasciate da Montaigne, Poussin, Keats, Goethe, Stendhal e Gogol', che con la loro presenza invisibile trasfigurano luoghi altrimenti privi di suggestive testimonianze artistiche come il quartiere intorno a Piazza di Spagna, rendendo palpabile lo spirito della vita piena, felice, bella, che ha animato i loro giorni nella città eterna.

Muratov, come altri suoi contemporanei, si abbandona alla suggestione di queste memorie e a sua volta sottolinea la capacità di Roma di infondere gioia, di risvegliare l'entusiasmo della giovinezza pronta a guardare al futuro con l'ottimismo di chi crede fermamente nella realizzazione di ogni suo sogno. Roma, che Osorgin definisce quintessenza dell'Italia, è per Grifcov fonte di felicità e rifugio tranquillo per riposare dalle preoccupazioni, dalle contraddizioni irrisolvibili dell'anima e della mente (Grifcov 1914: 76).

La natura svolge un ruolo fondamentale nell'approccio entusiastico dei russi alla capitale e Muratov ne delinea i motivi condensando nella sua descrizione le osservazioni di chi l'ha preceduto (Muratov 1924: II: 16). Le giornate dicembrine riscaldate da un sole benefico ricordano lo stupore di Herzen, arrivato in una Roma di fine novembre, che a lui, viaggiatore nordico, rimanda un'immagine estiva, e la meraviglia di Turgenev che nello stesso mese ammira sbalordito le rose appena sbocciate, mentre per la primavera inondata dal profumo delle rose e del gelsomino è evidente il richiamo alle parole appassionate di Gogol'.

L'elemento di continuità che contraddistingue la percezione del paesaggio naturale di Roma, visto come immagine spaziale⁵¹ della temporalità della natura e dunque della circolarità delle stagioni, è l'esplicitazione tangibile di ciò che Assunto definisce il tempo della natura, inteso come "tempo della durata assoluta, che non

51 Per quanto riguarda l'immagine spaziale del tempo della natura cf. Assunto 1994: 113-148.

distrugge e non si annienta: coestensività del presente, del passato e del futuro, che sono per intero l'uno nell'altro, e tutti e tre in ciascuno" (Assunto 1994: 132). I viaggiatori russi privilegiando nel loro rapporto con l'Urbe la natura, che nella definizione platonica è immagine mobile dell'eternità, scelgono implicitamente di collocarsi in una dimensione extratemporale di cui il paesaggio è rappresentazione visiva in quanto in esso è insito l'elemento dell'eternità che eleva lo spazio quotidiano a spazio dell'infinito temporale.

Nel descrivere la propria percezione di Roma Muratov attribuisce un ruolo preminente alla magnificenza delle acque della città, che scorrono negli acquedotti testimoni di un grande passato, nelle fonti pure a cui gli abitanti della campagna attingevano all'inizio del Novecento e nelle splendide fontane, mimesi delle cascate, che per il loro rapporto pietra e acqua sono testimonianze perenni dell'eternità. La pietra come la roccia è nel paesaggio immagine simbolica dell'identità ferma, presenza identica a sé nel proprio attraversare il passato e il futuro e nel dominarli, mentre l'acqua è immagine simbolica dell'identità in moto (cf. Assunto 1994: 121-122). L'acqua si presta a un'ulteriore lettura simbolica: in quanto sorgente di vita ed elemento rigenerante evidenzia in Roma, metonimia dell'Italia, la funzione vivificante di panacea alle difficoltà del vivere, avvertita dai viaggiatori russi non appena varcati i confini della penisola.

L'acqua delle fontane⁵², che con tonalità e ritmi diversi scroscia su tritoni e su altre divinità mitologiche, è una delle voci della città, che insieme a quella della gente e degli animali risuona nelle vie di Roma e affascina chi le percorre: "Il gorgoglio dell'acqua anima incantevolmente lo stretto vicolo" (*Cantava il cigno di Pindaro/ Pel Pindar' lebed*⁵³, Ivanov Vjač. 1978: 297). Altri

52 Un'ulteriore conferma alla rilevanza assunta dalle fontane nel paesaggio dell'Urbe viene da Ottorino Respighi che nel 1916 compone una delle sue opere migliori intitolata appunto *Le fontane di Roma*.

53 Questo sonetto dedicato alla fontana "L'acqua felice" fa parte del ciclo dei *Sonetti romani / Rimskie sonety* 1924-1925.

scrittori soffermano l'attenzione su questa particolare voce: Grifcov per ribadire la rilevanza sottolinea che nei rari casi in cui tace perché la fontana di Trevi viene chiusa, la città si sente orfana, e ricorda che proprio alla celebre fontana e alle sue acque porge l'ultimo saluto il pellegrino, che ancor prima di lasciare Roma è già afflitto dal nostalgico desiderio di ritornare nella città eterna. La musica delle acque è la musica della malinconia di Roma nella lettura di Zajcev. Il timbro di quei suoni è in sintonia con lo struggimento che pervade l'anima, quando nella pace e nella luce soffusa del tramonto si fa più intenso il desiderio di ritornare alla beatitudine dello stato primigenio.

L'elemento vegetale compenetrandosi con l'elemento liquido costituisce il paesaggio di Roma, il cui tempo infinito ben si combina con l'immagine di città eterna e contemporaneamente richiama la valenza estetica della città riconosciuta attraverso la dimensione culturale del mito. "Il verde che incorona imperituro colli e rovine di Roma turba e affascina i viaggiatori nordici, proprio come le parole dell'antico mito o l'apparizione di antiche divinità" (Muratov 1924: II: 25), con questa annotazione Muratov introduce la lettura della vegetazione di Roma in chiave mitologica, l'alloro del Palatino richiama la presenza di Dafne, l'edera abbarbicata intorno ai tronchi delle querce e ai bordi degli scuri specchi d'acqua delle fonti testimonia che la vita delle ninfe non è del tutto svanita, e il fico, albero divinizzato, testimone dell'origine stessa della città e del suo fondatore Romolo⁵⁴, trasforma con la sua presenza il luogo del quotidiano in uno spazio estetico che ha nella cultura e in particolare nel testo mitologico il suo punto di riferimento.

Nel cauto avvicinamento a Roma Grifcov inizialmente riconosce soltanto al Foro Imperiale la capacità di annullare la sensazione di estraneità dovuta al modo artificioso "con cui si sono

54 Muratov fa riferimento al culto tributato a Roma al Fico Ruminale all'ombra del quale, secondo la leggenda, si era arenata la cesta, in cui il servitore del re Amulio aveva sistemato i neonati Romolo e Remo, prima di affidarli alle acque del fiume.

unite le diverse epoche, le linee architettoniche incompatibili fra di esse". Soltanto qui si combinano armoniosamente i tre elementi che costituiscono, secondo lo scrittore, l'essenza del paesaggio più bello del mondo: marmo, vegetazione, tramonto. Sono gli stessi elementi già riconosciuti da Gogol' come fondamentali per la percezione dell'Urbe: i monumenti del passato e le rovine, la natura, il cielo. L'impronta gogoliana⁵⁵ riaffiora di nuovo quando Grifcov, acquisita una certa dimestichezza con la città, si abbandona al suo fluire e scopre la complessa armonia dell'architettura, rappresentazione visiva del tempo storico della memoria, costituito dalla vicinanza di presenze monumentali e testimonianze storiche provenienti da epoche diverse, ma compresenti in uno stesso luogo (Assunto 1994: 113).

Il ritmo che scandisce il tempo del viaggiatore a Roma non è quello frammentario, segnato da momenti di entusiasmo suscitati dalle visite ai musei, ma è caratterizzato dalla continuità delle impressioni che investono chi passeggia per le vie dell'Urbe: le prospettive architettoniche, i colli, le scale, le fontane, le chiese diventano un'unica prolungata impressione estetica. Le sensazioni che accompagnano la fine di una giornata sono le stesse che affiorano al risveglio. Questa circolarità dei sentimenti, che soltanto Roma è in grado di suscitare, evidenzia ulteriormente quanto lo spostamento per la città sia per Grifcov non tanto e semplicemente fisico, quanto intellettuale e spirituale, indirizzato a cogliere il mondo circostante come uno spazio estetico unico.

Le impressioni suscitate negli scrittori russi dall'impatto emotivo con Roma rimandano a un'immagine della città rispondente a due categorie fondamentali nella definizione della penisola: Roma è spazio della natura e spazio estetico, gli aspetti quotidiani vengono presi in considerazione soltanto se rispondono a un principio estetico.

55 Nel racconto *Roma* il protagonista è colpito dall'architettura diversificata e nello stesso tempo organica della città.

Già nell'Ottocento Gogol' in una lettera alla Balabina si sfogava contro i turisti in visita a Roma per la loro incapacità di filtrare l'esperienza quotidiana attraverso l'arte e la cultura, soffermandosi invece sugli aspetti meno attraenti della città:

Durante tutto l'inverno, per mia grandissima fortuna, non ho visto forestieri; ma adesso per Pasqua ne è arrivata una caterva, tra gli altri un bel gruppo di russi. Che popolo insopportabile! Arrivano e si irritano perché a Roma le strade sono sporche, mancano i divertimenti, è pieno di monaci, e ripetono frasi riportate mille volte nei calendari e nelle vecchie miscellanee del secolo scorso sugli italiani che sono canaglie, imbroglioni (...) *D'altronde la loro stupidità è già punita dal fatto che non sono in grado di godere, di innamorarsi con i sentimenti e con il pensiero di ciò che è bello ed elevato, non sono in grado di conoscere l'Italia (Perepiska N.V. Gogolja 1988: 307-308; il corsivo è mio, P.D.).*

Nel Novecento Muratov fa coincidere il concetto di quotidianità con la *narodnaja žizn'*, la vita del popolo, da intendere nella particolare accezione attribuitale dallo scrittore. Il popolo, *narod*, è costituito, come si è già detto, da un insieme di *narodnye človeki*, cioè di figure che si inseriscono armoniosamente nel paesaggio naturale, culturale ed estetico. Questo spazio ideale che ha come punto di riferimento la cultura classica e il suo riproporsi nelle forme della cultura europea si manifesta visivamente agli occhi di Muratov nei rioni "popolari" di Roma, dove aspetti prosaici della quotidianità e testimonianze artistiche di alto valore culturale si fondono con naturalezza. Le botteghe dei fruttivendoli nella penombra dorata, il profumo di vino di Frascati, che si spande per le vie da un birroccio di passaggio, hanno uguale dignità e nobiltà dei cornicioni dei palazzi che racchiudono una striscia di cielo blu, di un sarcofago sistemato sotto una sorgente all'interno di un cortile, all'odore di candele e d'incenso che proviene dall'interno di una chiesa.

In una manifestazione di vita quotidiana quale il mercato dei fiori e delle verdure animato dai venditori e dalle venditrici,

arrivati dalle campagne con gli asini carichi di ceste di lillà e di garofani, a cui fanno da cornice i palazzi di Campo dei Fiori, testimonianza concreta della purezza e dell'integrità delle forze propulsive del Rinascimento, Muratov intravede la realizzazione del proprio sogno di esteticità nel quotidiano: "Ogni impressione dei nostri sensi si situa qui a un livello più elevato rispetto al solito" (Muratov 1924: II: 18). Il semplice *narod* si fa garante al pari dei capolavori artistici della continuità di una tradizione culturale tramandata attraverso gesti e consuetudini di antica data.

Questo approccio particolare alla quotidianità di Roma viene condiviso con appassionato fervore da Osorgin, che percepisce l'immagine quotidiana della città come una bellissima illustrazione del contrasto tra passato e presente, un contrasto che nello stesso tempo rivela la presenza di una continuità culturale mai spezzata. Le rovine dell'antica Roma come le chiese sono pietre cariche di storia e fungono da sfondo alla vita della gente comune che oggi come ieri abita quella storia. Tra il serio e il faceto lo scrittore è pronto a riconoscere in ogni vetturino la presenza di almeno una goccia di sangue dell'auriga di antica memoria e a scorgere nei calciatori di oggi i discoboli di un tempo e nei leader socialisti gli antichi tribuni popolari.

Dalle impressioni degli scrittori russi si ricava una visione d'insieme della città che richiama alla mente un'immediata associazione con l'immagine stessa della penisola. Dopo il primo faticoso impatto questi singolari viaggiatori aderiscono allo spirito di Roma, cogliendovi una combinazione di urbanità e atmosfere agresti, che suscitano l'impressione di rivivere nell'oggi atmosfere di un passato mitico, di un luogo fuori dal tempo, estraneo ai ritmi e ai contrasti stridenti della modernità. Un sentimento che trova un'esplicitazione chiara nelle parole di Osorgin: "Roma è l'Italia, la somma di tutta l'Italia, ma non di quella moderna e industriale, bensì dell'Italia senza età, dell'Italia millenaria" (Osorgin 1913a: 76).

Roma città eterna

Una tradizione consolidata sorregge la definizione di Roma città eterna che gli scrittori russi arricchiscono con contributi non privi di originalità. Nel racconto *Roma* di Gogol' il concetto di eterno è insito nel paesaggio composito dell'Urbe, movimentato da linee architettoniche diverse, ma armoniosamente combinate, vivificato dalla natura e abitato da un popolo bello. Eterna è la città, dove il tempo è dilatato e il mondo pagano e cristiano convivono armonicamente, eterna è la bellezza delle donne resa imperitura dalla somiglianza con le figure femminili scolpite nei bassorilievi o cantate negli antichi poemi, eterna è la vegetazione di querce e di pini marittimi che dai secoli dei secoli vegliano sulla città. Il paesaggio di Roma, fusione di natura e arte, è un riflesso del mondo ideale, del mondo della bellezza, che non conosce limitazione temporale.

Herzen rinviene l'essenza dell'eternità di Roma nelle vestigia dell'età classica. Nel descrivere la città si sofferma su testimonianze suggestive quali il Foro e il Colosseo, cui lo scrittore riconosce la capacità di protrarre nel tempo la magnificenza di una cultura fortemente radicata in questo mondo, abitazione naturale di un uomo appagato dalla propria felice e luminosa fisicità. Un altro tassello fondamentale dell'invisibile, ma onnipresente anima imperitura di Roma, è la bellezza delle opere d'arte conservate nei musei della città. I capolavori artistici, legati a epoche diverse, tangibile presenza di un ideale di perfezione conservatosi nel fluire del tempo, rappresentano la testimonianza visiva dell'evolversi dello spirito creativo nel mondo greco-latino e la sintesi dei valori spirituali, che si sono tramandati immutabili nel tempo.

Sulle orme di Gogol' lo scrittore si rivolge alla natura per far emergere lo spirito eterno di Roma, introducendo una visione nuova: il paesaggio a cui si richiama non è più strettamente cittadino, bensì è costituito da quel particolare spazio circostante l'Urbe conosciuto come Campagna romana. Herzen percepisce in questo luogo solitario e silenzioso dall'orizzonte opalescente,

attraversato da acquedotti che si perdono nell'infinito, in questa "selvaggia cornice di Roma", un senso di profonda malinconia e di immutabilità, che si manifesta nelle forme di vita rurale sempre uguali a se stesse, i cui protagonisti sono i pastori coperti di pelle di pecora e le donne con le brocche d'acqua sul capo.

La definizione della Campagna romana attraverso i tratti dell'immutabilità e della malinconia apre una nuova prospettiva all'interpretazione del concetto di eternità all'interno del "testo romano" della cultura russa. Ai primi del Novecento Muratov suggerisce l'ipotesi suggestiva che l'essenza dell'eternità di Roma sia da ricercare nella Campagna romana, dotata del magico potere di non lasciarsi scalfire dal tempo della storia e di conservare l'atmosfera rarefatta e indefinita che ha segnato l'alba dell'esistenza dell'umanità, abbandonando il quotidiano e il temporale al proprio destino di estinzione: "Gli armenti ritornano allo stato selvaggio, i muri delle ville sembrano i muri dei cimiteri, le osterie nel giro di pochi anni si trasformano in ruderi e l'edera le fa sparire come rovine abbandonate" (Muratov 1924: II: 134). La Campagna romana viene evocata attraverso alcuni caratteri che ne sottolineano l'essenza mitica: una lupa intravista mentre attraversa un sentiero fa rivivere la leggenda dell'origine divina dell'Urbe e il senso di malinconia che incute questo spazio silenzioso affonda le sue radici nel dolore eterno e inconsolabile del mito di Demetra e Persefone. Questo luogo mitologico, abitato da ninfe e da dei, "un manoscritto completamente aperto, il palinsesto naturale di passati scomparsi" (Crouzet 1991: 356), dove il tempo si è fermato, isola e protegge Roma dal quotidiano, ricongiungendola attraverso l'unicità e l'immutabilità della natura al suo passato mitico.

Dopo una decina d'anni Zajcev fa eco all'amico Muratov, cogliendo il sentimento dell'eternità nel silenzio dei cieli che sovrastano i dintorni di Roma, nel mutismo delle greggi, nel canto delle allodole che si perde nelle azzurre lontananze e nel mormorio indistinto dei canneti. Nella sua percezione di credente non è il testo mitico, ma la cupola di San Pietro che si eleva al di sopra dello spazio immutabile della Campagna romana ad apparire come

la manifestazione terrena della presenza divina e a rendere quindi imperituro lo spirito della città.

E' con l'immagine della cupola azzurra immersa nella luce dorata del sole che si conclude l'ultimo dei *Sonetti romani* dedicati da Vjačeslav Ivanov alla città eterna "Bevo lentamente la luce di miele del sole (...)" (cf. Shishkin 1995: 194). L'oro del cielo, riflesso della luce divina, accogliendo in sé la cupola di San Pietro, metafora della volta celeste, eleva il giorno dell'Urbe a una dimensione fuori dal Tempo e lo ricongiunge all'Eternità.

I due diversi modi, l'uno di impronta religiosa, l'altro legato alla cultura precristiana, attraverso i quali i russi cercano di sviscerare l'essenza dell'eternità di Roma appaiono a Osorgin come voci di un'unica lingua, la lingua eterna dell'Urbe, la lingua della cultura mondiale, che proprio per la sua pluralità è accessibile a chiunque. Una disponibilità che suscita in chi sa mettersi in sintonia con essa l'amore, la sensazione di aver trovato un accogliente rifugio per la propria anima. La molteplicità delle voci in quanto fonte inestinguibile di impressioni fa sì che Roma sia sempre stata l'oggetto di innumerevoli testimonianze, ma nessuna di esse è mai riuscita a cogliere completamente l'anima della città. E' proprio in questo sfuggire a una definizione unica e totalizzante, esauriente di tutti gli aspetti, che Osorgin individua il significato della locuzione "Roma, città eterna".

Roma patria spirituale

L'inesauribile capacità di Roma di stabilire un contatto intimo e privilegiato con chiunque si accosti ad essa implica il costituirsi di un'altra categoria fondamentale, rivelatrice dell'essenza della città, il concetto di Patria Spirituale. Gli scrittori russi pur seguendo percorsi diversi dettati dalla sensibilità individuale approdano a una visione unificante dell'Urbe. Roma è la quintessenza della città intesa come spazio della memoria, come immagine viva della storia, dove il viaggiatore europeo riconosce le tracce di un

patrimonio culturale comune che lo lega indissolubilmente all'Urbe. Le vestigia di tempi passati sono vivificate dalla voce argentina delle fontane di Roma, le cui acque zampillanti come una linfa rigenerante infondono nell'anima la gioia, la sensazione di rinascita a una nuova vita, dove passato e presente si ricongiungono in una dimensione di eternità.

Risuona come un'eco alle parole di Byron "O Rome my county! city of soul!" l'entusiastica definizione di "patria dell'anima" con cui Gogol' illustra il suo sentimento per Roma, un sentimento in seguito condiviso ed esplorato da altri scrittori russi, tanto da diventare uno degli elementi portanti del testo italiano della cultura russa. Il concetto di *patria dell'anima* si presenta già in Gogol' in forma articolata, includendo livelli diversi di percezione. Roma è la *patria ideale*, dimora eterna dell'anima: "(...) ho visto non solo la mia patria, ma la patria della mia anima, dove la mia anima è vissuta ancora prima di me, prima che io nascessi" (*Perepiska N.V. Gogolja* 1988: 307). E' il *paradiso* dove, dimenticati gli affanni quotidiani, è concesso di vivere in una dimensione superiore: "(...) Roma, la nostra meravigliosa Roma, il paradiso, dove penso che anche tu viva mentalmente i momenti migliori dei tuoi pensieri, questa Roma mi ha affascinato, incantato" (*ibidem* 1988: 61). E' qualcosa di molto intimo, è la *casa* "in cui si sono vissuti i momenti migliori della propria esistenza" (*ibidem* 1988: 317).

Una percezione quest'ultima condivisa con particolare entusiasmo dal pittore Brjullov che, rientrato a Roma nel 1850 dopo una lunga assenza, lasciò una testimonianza del suo stato d'animo in una breve, ma significativa epigrafe: "Roma, e io sono di nuovo a casa", che in russo *Roma, i ja doma* risuona ancora più espressiva per la rima che crea un legame intrinseco fra le due parole. Il ritorno a Roma nel 1874, a trentatré anni di distanza dal primo soggiorno, è rivissuto dal critico d'arte Buslaev non come un viaggio, ma come un ritorno nei luoghi natali che nel suo immaginario corrispondono a un tempo e a un luogo ben preciso e cioè agli anni della giovinezza, quando per la prima volta aveva assaporato le bellezze di Roma, illuminato dalla lettura di grandi

autori come Tacito, Orazio, Winckelmann. L'esperienza, che segnò una svolta nella formazione intellettuale del critico russo, è paragonabile, a suo dire, a una vera e propria nascita "Roma è tanto una patria per la mia esistenza morale, quanto lo è Kerensk per quella fisica⁵⁶" (Kara-Murza 2001a: 403).

I viaggiatori russi dell'Ottocento tendono a stabilire con la città eterna legami molto personali che si riflettono nella particolare accezione attribuita da ognuno di essi al concetto di patria spirituale, mentre nel secolo successivo la ricerca di un rapporto intimo con la città assume carattere universale e si traduce in una visione di Roma come casa e patria dell'intera umanità.

Il contatto diretto con le testimonianze della storia infonde in chiunque arrivi nell'Urbe la sensazione di trovarsi nella propria antica patria, scrive Muratov, incalzato da Osorgin che definisce la città eterna la casa dell'abitante del mondo, del cosmopolita:

Siete nati qui e con il pensiero siete sempre vissuti qui! Vi ricordate le schiere di schiavi e di patrizi, le tribune degli oratori, le statue dei vincitori alle corse delle bighe. Siete vissuti nell'epoca dei papi dissoluti e dei chiassosi carnevali, perdendovi nella folla dei paggi, dei cardinali, dei furfanti, dei soldati, dei monaci, dei pittori, degli ospiti stranieri e delle vecchie devote (...) (Osorgin 1912a).

Il concetto di abitante del mondo viene circoscritto nel corso delle riflessioni entro contorni più precisi; Osorgin pensa in particolare ai suoi conterranei, quando esprime la propria convinzione che la patria di nascita sia soltanto il risultato di un casuale allontanamento dalla patria vera. Chi come i russi ha la casa natia sotto un cielo grigio anela alla bellezza e al sole, a quella patria dell'anima, secondo la definizione gogoliana, dove il desiderio di eternità e di bellezza si realizza pienamente. E'

56 Una sensazione che già Goethe annotava nel suo *Viaggio in Italia*: "(...) perché in questo luogo si riallaccia l'intera storia del mondo, e io conto d'esser nato una seconda volta, d'essere davvero risorto, il giorno in cui ho messo piede in Roma" (Goethe 1993: 163).

dunque l'aspirazione a vivere in una dimensione di perfetta armonia che costituisce l'essenza del legame con la città eterna: "l'amore per Roma è l'amore per la Patria, la nostalgia per Roma è la nostalgia per la Patria" (Osorgin 1912a). Una *nostalgia* (in italiano nel testo) che viene esorcizzata con il tradizionale lancio della monetina nella fontana di Trevi.

Quest'immagine convenzionale del commiato da Roma viene ripresa tra gli altri da Vjačeslav Ivanov che riconduce il rapporto con la città a una dimensione individuale. Nella poesia dedicata alla celebre fontana il poeta guarda a se stesso come al pellegrino che con quel gesto garantisce a ogni suo sofferto allontanamento dalla città il ritorno a quanto possiede di più sacro, nella propria Patria, nel rifugio agognato dopo le fatiche di lunghe peregrinazioni⁵⁷, come scrive nella poesia che apre il ciclo dei sonetti romani, *Regina viarum*:

Di nuovo, agli archi antichi fedele pellegrino,
all'ora mia tarda, col vespertino Ave,
ti saluto, come la volta della casa natia,
come il porto di ogni peregrinazione, eterna Roma.
(cf. Shishkin 1995: 191)

I tanti modi attraverso i quali i diversi autori giustificano il loro sentire Roma come patria spirituale trovano un denominatore comune nella continua ricerca di elementi che confermino tangibilmente l'affinità con la loro patria natale. L'Italia e in particolare Roma ricordano a Gogol' un altro meridione: l'Ucraina dei proprietari terrieri di vecchio stampo, dove le case hanno porte cadenti con fori inutili che imbrattano gli abiti di gesso, e il tempo sembra essersi arrestato (cf. D'Amelia 1995: 122). Una delle prime

57 E' interessante la rilettura di questi quattro versi alla luce di un testo di Vjačeslav Ivanov, dedicato al pellegrinaggio del poeta all'acquedotto romano *Pont du Gard*, nei pressi di Nîmes, grazie al quale si chiarisce il complesso significato assunto nella simbologia di Ivanov dall'arco, sintesi del genio romano e della spiritualità cristiana (cf. *Vjačeslav Ivanov na poroge Rima: 1892, 2001*).

impressioni suscitate in Herzen dalla città eterna è che tutto odori di chiuso come a Pietroburgo di calce (Gercen 1955-1958: III: 84), mentre a Grifcov il paesaggio che si stende intorno a villa Adriana ricorda le *usad'by*, le tenute di campagna russe, con l'unica differenza che a Tivoli la natura è più rigogliosa e più incantevole (Grifcov 1914: 124). L'aria frizzante della primavera sui monti Albani e la vista di alberi conosciuti, dell'argilla, degli strapiombi, e l'odore di foglie marcite riporta a Muratov l'immagine di una passeggiata in un bosco russo, alla fine di aprile (Muratov 1924: II: 152). Vjačeslav Ivanov si distacca dal quotidiano per dare nel primo sonetto del ciclo italiano, *Regina viarum*, una lettura messianica dell'affinità tra Roma e la Russia. Nella storia della città eterna rivissuta attraverso le vicissitudini di Enea, profugo dalla natia Troia, Ivanov avverte l'impalpabile speranza di vedere un giorno risorgere dall'annientamento colei che un tempo aveva preteso il nome di Terza Roma (cf. Shishkin 1995: 191).

Questa ricerca di affinità pone i russi in una posizione particolare. Roma è la loro patria spirituale non soltanto perché culla della storia dell'umanità, ma perché presenta caratteri che la accomunano alla Russia e la fanno percepire quindi come un luogo "proprio", familiare, intimo, come casa, appunto. Di nuovo Roma e l'Italia vengono a coincidere sul piano dell'immagine condividendo il ruolo di patria ideale.

Roma classica

A un'immagine di Roma intima e allo stesso tempo universale, costruita sulla base di esperienze reali trasfigurate da reminiscenze culturali e resa inossidabile dall'essenza stessa della città eterna, si affianca ai primi dell'Ottocento una percezione storica del glorioso passato dell'Urbe. L'interesse dei russi per la Roma classica si deve in quegli anni a una combinazione di alcuni fattori. Erano ancora ben presenti gli echi della riscoperta del mondo antico che aveva conosciuto una particolare fortuna in Europa nel secolo

precedente grazie agli studi di Winckelmann. Lo studioso, interpretando l'arte greca e più in generale l'arte classica come l'incarnazione perfetta della bellezza ideale, contribuì al diffondersi del gusto neoclassico, che trovò terreno fertile anche perché proprio in quegli anni vennero iniziati gli scavi di Ercolano e Pompei.

Un altro punto di riferimento significativo era la cultura francese che all'epoca del Consolato e dell'Impero di Napoleone aveva riportato in auge i modelli dell'antica Roma, e la Francia ai primi dell'Ottocento rivestiva un carattere di viva attualità nelle coscienze russe: il contatto diretto con l'Occidente durante le guerre napoleoniche aveva evidenziato le profonde differenze tra i due mondi. L'arretratezza della Russia si era rivelata in tutta la sua drammaticità, sollecitando nelle menti progressiste la volontà di impegnarsi concretamente per scuotere il proprio paese dall'immobilismo a cui era costretto dal potere autocratico di Alessandro I. Le ambizioni democratiche di uno sparuto gruppo di ufficiali ispirarono la famosa rivolta dei decabristi del 1825, soffocata sul nascere dal governo zarista.

La rievocazione della Roma classica nei componimenti dell'inizio secolo, e più precisamente negli scritti di Batjuškov e di Baratynskij, non è ispirata da un contatto diretto con la città, ma da immagini storico-letterarie che solo successivamente si concretizzano in una visione in presa diretta. Nell'elegia *Il Tasso morente* Batjuškov definisce le rovine dell'antica Roma eloquenti testimonianze di un glorioso passato, un tema ripreso in seguito da diversi poeti, tra i quali va ricordato Ševyrëv⁵⁸. È un'immagine della città eterna che Batjuškov ritroverà due anni dopo visitando per la prima volta Roma, che gli appare come un libro inesauribile, impossibile da decifrare nella sua interezza tanti sono gli eventi a cui rimanda:

58 Riguardo alla particolare percezione dell'Italia e di Roma nel pensiero filosofico di Ševyrëv cf. Martynov 1995.

(...) Vi basti sapere che una sola passeggiata per Roma, un solo sguardo al Foro, del quale io mi sono innamorato fino alla cima dei capelli, ripagano in abbondanza di tutti i fastidi del lungo viaggio (...) (Batjuškov 1989: I: 529; trad. it. di Lo Gatto 1971: 83).

In questa città “unica e meravigliosa” la storia si offre allo sguardo in tutta la sua concretezza:

Noi qui passiamo in mezzo alle rovine e sulle rovine camminiamo. Anche l'attuale carnevale è la rovina dei saturnali (...) Ma qui c'è il Colosseo lo vedo anche in sogno. E' il miglior commento alla storia romana (Batjuškov 1989: I: 532; trad. it. di Lo Gatto 1971: 84).

La scelta di affidare al Tasso morente la celebrazione dell'antica Roma attraverso la forma del componimento elegiaco rimanda a quel particolare momento culturale, che vede sia in Europa che in Russia innestarsi sull'impianto neoclassico il nuovo spirito romantico, dando origine a una concezione del mondo in cui la perfezione serena dell'estetica classica appare come la catarsi, la consolazione dalla pena del vivere propria della sensibilità romantica.

Nell'ambito delle arti figurative esemplare è il famoso dipinto di Brjullof *L'ultimo giorno di Pompei* (1930-33), dove la furia del Vesuvio in eruzione e il terrore degli abitanti in fuga vengono rappresentati come una catastrofe che non ispira terrore, ma un senso di solennità e di compostezza dignitosa (cf. Sarab'janov 1990: 58). Dall'interpretazione di Gogol' emerge l'apprezzamento per il pittore che ha saputo mantenersi fedele all'ideale dell'uomo antico, dell'uomo bello, dipingendo un essere umano dotato di grande dignità: “il suo uomo è pieno di atteggiamenti belli e fieri”.

Un'immagine che richiama alla mente i *vir* romani, pilastri su cui si reggeva l'antica Roma, invocati da Baratynskij nella poesia *Roma* (*Rim*, 1821), dedicata alla rievocazione dell'Urbe. L'appello “Dove sono i tuoi prodi, patria di valorosi?” (Baratynskij 1999: 15) suggerisce una lettura attualizzata in chiave politica dei valenti patrioti romani, metafora dei nobili progressisti, invitati a

mobilitarsi e a trovare una via d'uscita dall'atmosfera stagnante in cui versava la Russia di Alessandro I⁵⁹. Tale interpretazione trova una conferma nel verso "Davvero, libera, Roma, vivesti?", ispirato al tema, molto in voga nella poesia predecabrista⁶⁰, della grandezza repubblicana di Roma intesa come simbolo della libertà e della difesa dei principi democratici,

Dopo il fallimento della rivolta dei decabristi che coincide con l'insediamento sul trono di Nicola I, l'atmosfera in Russia diventa sempre più opprimente e lo sconforto è il sentimento dominante tra coloro che più hanno creduto nella possibilità di un cambiamento. Questo stato d'animo si riflette nella tendenza ad interpretare in chiave politica il motivo dell'Impero romano, colto non più all'apice della gloria, ma nel momento del declino. Herzen negli anni Quaranta dell'Ottocento guarda al dipinto di Brjullov *L'ultimo giorno di Pompei*, come alla rappresentazione dello spirito reazionario prevaricatore e retrogrado che ha reso irrespirabile l'aria di Pietroburgo. In termini più generali l'Impero romano viene interpretato dagli scrittori russi e in primo luogo da Herzen come una metafora della decadenza che coinvolge la Russia e l'Europa, le cui civiltà sono destinate a soccombere sotto

59 Questa esortazione lanciata alle classi nobiliari affinché si battano per l'affermazione dei diritti costituzionali in Russia risponde non solo a una necessità contingente, ma affiora da una tradizione radicata nella cultura russa fin dal XVIII secolo grazie all'opera del poeta Sumarokov. Convinto fautore dell'attività letteraria intesa come impegno civile, per primo ripropose all'aristocrazia il modello classico dell'uomo virtuoso, fedele al culto del dovere civico e statale, in grado di dominare con la ragione le passioni, richiamando alla memoria la figura e il pensiero dell'imperatore romano Marco Aurelio. Spronata da un così illustre esempio l'aristocrazia avrebbe dovuto trovare in se stessa la volontà di porsi come mente pensante della società per difendere la libertà, l'indipendenza delle leggi e controllare le forze reazionarie.

60 Baratynskij, sebbene non facesse parte dei poeti decabristi, li considerò un punto di riferimento fondamentale per la propria evoluzione letteraria e nei primi anni Venti dell'Ottocento, pur mantenendosi su posizioni moderate, ne appoggiò le convinzioni ideologiche rendendo omaggio con i suoi scritti alla poesia civile (cf. Vacuro 1981: 384).

l'incalzare di forze istintive e oscure sollecitate da abissi imperscrutabili come le viscere del Vesuvio⁶¹.

Nella prima metà dell'Ottocento accanto alla visione dell'Impero interpretato come specchio della situazione politica russa si delinea un approccio più sensibile ai problemi esistenziali. Ad aprire questo nuovo filone, destinato a occupare un posto di rilievo nella percezione dell'Urbe imperiale è la poesia *Roma* di Baratynskij. Il tono generale di questo componimento rivela l'influenza di uno dei motivi tipici del preromanticismo e romanticismo europeo: Roma come simbolo stesso dell'invidia del fato e della caducità della fortuna umana. Come già nel *Tasso morente* di Batjuškov viene rievocata una visione della potenza, della forza, della grandezza di Roma, ma a prevalere è il sentimento di rimpianto nei confronti di un passato affascinante, di cui rimangono soltanto le ceneri, monito fatale per gli imperi succedutisi nei secoli. Un motivo ripreso da Baratynskij nella poesia *Cielo d'Italia, cielo di Torquato*, dove l'attrazione per le orgogliose rovine è afflitta dalla sconsolante consapevolezza che quelle ceneri poetiche sono tutto ciò che resta dell'antica Roma.

Un'immagine di matrice romantica, benché colta da una prospettiva diversa, emerge dalla poesia *Roma di notte* (*Rim noč'ju*, 1850) di Tjutčev. La città illuminata dai raggi della luna⁶² appare in tutta la sua gloriosa magnificenza e trasmette un senso di pace, di tranquillità. Il mondo incantato, creato dall'astro notturno, è però un mondo di ombre fallaci, illusorie, che trasfigurano le ceneri eterne, ma non sottraggono l'Urbe a un destino fatale.

Con la visione notturna della Roma antica Tjutčev crea un modello di rappresentazione a cui si rivelano particolarmente sensibili gli scrittori simbolisti del primo Novecento che, appropriandosene, ne accentuano i toni cupi. Il Colosseo,

61 Per un'analisi del significato del dipinto di Brjullov nella cultura russa cf. Boehmig 2000.

62 Il mondo notturno è un elemento fondamentale della poetica di Tjutčev, a cui ha dedicato interessanti saggi introduttivi E. Bazzarelli apparsi in Tjutčev 1957 e nell'edizione aggiornata del 1993.

testimonianza imponente della Roma Imperiale, è uno dei soggetti preferiti; le rovine dell'antico circo, benché presenza concreta di un passato glorioso, appaiono irrimediabilmente intaccate, secondo la migliore tradizione del decadentismo, da segni inequivocabili di morte. Merežkovskij nella luce spettrale della luna scorge fluttuare presenze misteriose, ombre vaghe accompagnate in sottofondo dal pianto della civetta, simbolo tradizionale di morte (*Colosseo/ Kolizej*, 1891).

Nell'atmosfera sepolcrale il poeta rievoca personaggi significativi della storia romana: littori, consoli e una serie di imperatori tra i quali Marco Aurelio, a cui nello stesso anno dedica una poesia e un saggio. La figura dell'imperatore romano, simbolo riconosciuto di saggezza, suscita un notevole interesse negli scrittori russi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. È un'epoca particolare in cui certezze ormai date per acquisite vengono messe in discussione, revocate; si diffonde un senso di inquietudine e di precarietà, che riporta a Merežkovskij atmosfere di tempi lontani, ma altrettanto drammatici quali gli anni che segnarono la decadenza dell'Impero romano e l'incrinarsi di tutte le fedi.

Sulla base di queste associazioni il poeta riconosce nella sensibilità di Marco Aurelio, votato a una filosofia di vita oscillante tra lo scetticismo, il distacco dalle passioni e l'aspirazione a una fede, un'affinità con lo stato d'animo dell'uomo moderno abbandonato a se stesso, incapace di abbracciare incondizionatamente un credo, attanagliato dall'angoscia esistenziale di fronte al grande enigma della morte.

Leggermente diverso è il Marco Aurelio descritto una ventina di anni dopo negli appunti di viaggio di Zajcev. Lo spirito religioso dello scrittore è affascinato dalla *pietas* con cui l'imperatore filosofo guardava alle passioni del mondo, ma è anche attratto dalla bontà, calibrata a un risoluto senso del dovere. Grazie a questa qualità il saggio imperatore era riuscito a istillare nella Roma pagana i primi fondamenti di una spiritualità, che avrebbe definitivamente diversificato la città eterna dall'*orbis*, originata

dall'istintività ferina di Romolo. Nel ritratto di Zajcev si avverte il rammarico per la mancata conversione al cristianesimo di Marco Aurelio, che avrebbe solennemente sancito il passaggio a una nuova dimensione.

La rievocazione di Roma antica nella poesia *Colosseo* è al pari della figura di Marco Aurelio occasione per Merežkovskij di riflessione sui rapporti culturali tra la cultura occidentale e il mondo russo. Benché dominante sia il tono di rammarico per la scomparsa dell'antica Roma, di cui rimangono segni indelebili, ma ormai vani come gli altari spenti, il Foro assopito, la bianca colonna, testimonianza di quello che fu il tempio di Giulio Cesare, sempre vivo è invece lo spirito indomito del popolo che lì è vissuto. Lo spettacolo delle rovine, memoria di una civiltà di antica data, attrae il poeta, ma nello stesso tempo lo induce a un impietoso e sconcertante raffronto con la propria terra che, non potendo vantare un retaggio culturale di tale portata, suscita soltanto commiserazione⁶³.

Vjačeslav Ivanov tratteggia in *Colosseo (Kolizej, 1893-1902)* una visione notturna dell'antica arena, ricalcando lo schema della poesia di Merežkovskij. Come il suo predecessore combina immagini di rovina e di disfacimento con richiami ad eventi significativi della storia romana e a suoi protagonisti, agli imperatori, vaghe ombre richiarate dalla pallida luce della luna, ma l'intento del poeta non è la celebrazione dell'antica civiltà dell'Urbe. Di quel mondo sottolinea gli aspetti barbari; la sua attenzione si concentra sull'efferatezza dei giochi organizzati nell'arena e sui nomi di coloro che li istigarono. Non sono il saggio Marco Aurelio, né altri imperatori illuminati quali Adriano, Antonino Pio, Traiano, evocati da Merežkovskij come emblema della grandezza di Roma, i protagonisti delle visioni notturne del

63 Nel 1893 nel famoso articolo *Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura contemporanea* Merežkovskij ritorna sull'argomento manifestando entusiasmo per la vitalità e la vivacità intellettuale di Parigi al cui confronto la Russia appare misera e culturalmente arretrata.

poeta, ma Nerone, tiranno spietato, persecutore dei cristiani. L'arena romana è la rappresentazione simbolica dello spazio in cui si è realizzato all'insegna della crudeltà il violento passaggio dal mondo pagano al mondo cristiano, rispettivamente metaforizzati nell'immagine delle "orge sanguinarie" e nella croce, che ai tempi del Papato veniva eretta all'interno del Colosseo in occasione delle processioni e degli incontri di preghiera a ricordo delle persecuzioni dei primi cristiani.

Ad associazioni cruente si deve la rievocazione della città imperiale nelle poesie di Gumilëv, che individua nell'aggettivo *krovavyj* (*sanguinario*), il carattere distintivo dello stato romano. Anche qui fa da sfondo alla città eterna il cielo buio illuminato dalla luna, immagine che apparentemente si ricollega alla lunga tradizione di visioni notturne della Roma classica, ma a distanziare la percezione di Gumilëv dal rimpianto romantico per un passato svanito è l'aggettivo *sanguinario* a cui fa da contrappunto *ferrigno*, che innesca una catena di associazioni legate alla guerra, alla battaglia: "(...) la luna sanguinaria/ delle ferrigne notti romane?!" (*Roma/ Rim*, 1912; Gumilëv 1989: 222). Il simbolo di Roma è una lupa dalle fauci sanguinarie, ma carica di gloria, e i suoi figli non sono uomini, sono lupi, sono di razza ferina. Il culto personale della vittoria, la celebrazione dell'impresa eroica, l'ideale degli "uomini forti e malvagi", componenti irrinunciabili della poetica di Gumilëv, costituiscono il terreno su cui il poeta costruisce l'ammirazione per l'Impero romano, fondato sulla forza e sulla voglia inesauribile di conquista. Questo spirito indomito non è congelato in un passato lontano da ricordare con rammarico, ma si è perpetuato nei secoli attraverso la Roma degli Imperatori e dei Papi e costituisce il nerbo dello stato romano, segnato dall'indelebile traccia lasciata dalle zampe pelose della lupa, che a tutt'oggi veglia sulla città.

La fondazione di Roma e i suoi leggendari protagonisti Romolo e Remo costituiscono il soggetto della poesia *Fondatori* (*Osnovateli*, 1908), la cui cifra è una sottile ironia volta a sdrammatizzare le illusioni infrante dalla fallita rivoluzione russa

del 1905. Il tono irrisorio è dato dal contesto politico a cui rimanda il verso in cui i due fratelli preannunciano la nascita di una nuova “città come il sole”, allusione all’utopia della *Città del sole* di Campanella e più in generale alle idee socialiste che in quegli anni andavano affermandosi in Russia (cf. Komolova 1993: 252).

La Roma classica affascina Gumilëv non solo per lo spirito virile e bellicoso, ma anche per una filosofia di vita solare, all’insegna dell’edonismo, che prevede un proseguimento dell’esistenza terrena nell’Elisio degli eroi, dove è accessibile il nettare degli dei. Nella poesia *Sul Palatino* (*Na Palatine*, 1912) il poeta aderisce pienamente al mondo antico preferendo al Paradiso, punto di arrivo di un percorso tormentato dai timori e dall’incombente presenza del peccato, le gioie luminose dei Campi Elisi.

Nella scelta delle figure chiamate a evocare con la loro presenza atmosfere passate Gumilëv si distacca dal coro, preferendo sofisticati personaggi, esteti alla Oscar Wilde che meglio rispondono al gusto decadente dell’inizio Novecento, all’usuale repertorio di eroi e statisti quali Ottaviano Augusto e Marco Aurelio, onorati per aver contribuito a cementare la fama e la grandezza della Roma Imperiale. Un breve ciclo di poesie è dedicato a Caracalla, la cui figura storica di scellerato, di crudele assassino, che riconosceva un’unica legge, quella della forza, viene ignorata e sostituita da un tenero e raffinato sognatore, immerso in un’atmosfera esotica di sapore orientaleggiante, illuminata dalla luce della luna, definita giovane, luminosa, innamorata amante, allusione al culto della dea egizia Iside, introdotto a Roma da Caracalla⁶⁴.

In precedenza la figura di Caracalla era stata indirettamente ricordata da Merežkovskij, anche se in un’atmosfera completamente diversa, nella poesia dedicata alla Terme, magnificente opera architettonica sorta per volere dall’imperatore.

64 Per un’analisi approfondita del significato di alcune figure della storia romana nella poesia di Gumilëv cf. Gasparov 1995.

Non è l'esotismo, non sono i piaceri morbosi a sollecitare la fantasia del poeta, bensì la consapevolezza della transitorietà a cui è condannata l'esistenza delle cose e degli uomini: delle Terme non rimangono che rovine, ma è la natura che le circonda con la sua eterna bellezza a infondere lo spirito vitale anche a ciò che ormai è condannato al disfacimento.

Le diverse categorie esaminate al fine di individuare il significato peculiare assunto da Roma nell'immaginario russo vengono accorpate dalla sensibilità poetica di Mandel'stam in una visione unitaria, che individua la città eterna come forma simbolica della cultura. Definizione che racchiude in sé il perpetuarsi della memoria attraverso le generazioni, la comunione tra vivi e morti in quest'unica casa che è la città eterna, una comunione che continuamente si rinnova, trasformando le ceneri in linfa per una nuova vita. Sia Roma Imperiale che Roma Cristiana soddisfano il bisogno di comunanza insito nell'uomo, l'una presentandosi come modello di un organismo statale integro e omogeneo, l'altra come esempio di unione garantita da un'autorità spirituale (cf. Pšybyl'skij 1974: 149-151).

Mandel'stam costruisce un'immagine complessa dell'antica Roma, in cui combina in un'unica visione gli elementi caratterizzanti l'Impero romano nella percezione dei russi: la grandezza e la potenza statale sono imprescindibili dall'essenza ferina e violenta. Un pensiero che viene sinteticamente esplicitato nella poesia *E' natura anche Roma, specchio della natura* (*Priroda – tot že Rim i otrazilas' v nem*, 1914; Mandel'stam 1993-1994: I: 102; trad. it. Mandel'stam 1998: 33), dove lo stato romano non solo rispecchia nell'organizzazione architettonica gli elementi strutturali esistenti in natura, ma è sottoposto alla medesima implacabile legge del più forte (cf. Pšybyl'skij 1974: 155-156)⁶⁵.

La raffigurazione della Roma classica, pur dipanandosi nell'immaginario russo secondo linee differenti, si ricompone

65 Roma assume nella poesia di Mandel'stam significati complessi e variegati, oggetto di studi specifici e approfonditi, fra i quali Pšybyl'skij 1974, Levinton 1977 e 1998, Segal 1998.

intorno a un comune denominatore costituito dall'attenzione costante ai destini della Russia. Per comprendere le ragioni di tale atteggiamento è necessario risalire a un fenomeno culturale di ordine politico e religioso noto come mito di Mosca terza Roma, che si consolida in Russia tra il XVI e il XVIII secolo, mantenendosi vivo anche nei secoli successivi. Il mito di Mosca terza Roma nasce da un insieme di idee laiche ed ecclesiastiche che si sono gradatamente formate nel sistema ideologico dei sostenitori di una Russia politicamente centralizzata (cf. Pašuto: [1983]). Mosca viene concepita come erede di Roma e di Costantinopoli, seconda Roma, il che ne sottolinea la duplice natura: da un lato si presenta quale erede della potenza statale di Roma e dall'altra si sostituisce a Costantinopoli, caduta in mano agli infedeli nella difesa della cristianità, e diventa centro della santità mondiale⁶⁶.

Nella cultura russa l'idea di Mosca terza Roma si sviluppa tra il XVI e il XVIII secondo due diverse tendenze, una religiosa volta a elogiare Mosca come unico rifugio del vero cristianesimo, autenticamente fedele, a differenza della Roma papale, alla parola di Cristo, l'altra, politica, indirizzata a sostituire Mosca con Pietroburgo, concepita come unica erede della Roma imperiale e quindi degna del titolo di Terza Roma.

Questo seconda corrente trae origine dalla scelta di Pietro il Grande di investire se stesso del titolo non di *car'*, ma di imperatore, seguendo in questo modo un orientamento politico teso a rafforzare l'aspetto statale "imperiale" rispetto a quello religioso e quindi a sottolineare un collegamento diretto con la tradizione romana. Di conseguenza la figura di riferimento non è

66 Diversi sono gli studi dedicati al complesso concetto di Mosca terza Roma. Non è questa la sede per affrontarli. Ricorderemo che a tale problematica è stato dedicato il ciclo di studi *Da Roma alla Terza Roma*, uscito a cura dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, in particolare i volumi: *Roma, Costantinopoli, Mosca*, Napoli [1983]; *Roma fuori di Roma: istituzioni e immagini*, Roma 1985; *L'idea di Roma a Mosca secoli XV-XVI, Fonti per la storia del pensiero sociale russo*, Roma 1989.

Costantino, ma Cesare Augusto dal quale secondo la tradizione discendevano i sovrani russi⁶⁷. A questo punto la Città di Pietro viene associata all'idea di Pietroburgo nuova Roma, in rivalità con la Roma cattolica per il diritto al retaggio storico; questo orientamento si manifesta non soltanto nella denominazione della città, ma anche nella scelta dello stemma che rimanda a una simbologia simile a quella della città di Roma o più precisamente del Vaticano. L'autenticità di Pietroburgo come nuova Roma è data dalla preponderanza nella sua essenza dell'idea di stato sul concetto di santità. La santità di Pietroburgo è nella sua statalità, il che la distingue dalla Roma papale e da Mosca, che in questa prospettiva appaiono come simboli di una santità falsa e ipocrita, e la rende unica autentica città di San Pietro. Il legame di Pietroburgo con Roma trova un riscontro in alcune corrispondenze con la città eterna: Augusto ha trasformato una città di mattoni in una città di marmo, Pietro da parte sua ha trasformato una città di legno in una di pietra, inoltre il riferimento all'idea di Mosca terza Roma introduce Pietroburgo nel modello mitologico del tempo, rendendola eterna nel momento stesso della sua fondazione, un'eternità che si prospetta come immagine del futuro della Russia, ed escludendo la possibilità della comparsa di una quarta Roma⁶⁸.

67 Secondo la tradizione leggendaria il titolo di gran principe e imperatore era stato dato a Rjurik da Dio, il quale a sua volta discendeva da Cesare Ottaviano Augusto primo imperatore romano (cf. Giraudò 1990: 412-413). Ad Augusto si faceva risalire la genealogia di Rjurik, attraverso l'intermediazione di Prus, fratello di Augusto (cf. Pašuto: [1983]: 462-463).

68 I concetti qui riportati a grandi linee sono ripresi da un articolo fondamentale di Lotman e Uspenskij, dedicato al significato assunto dall'idea di Mosca terza Roma nella simbologia di Pietroburgo, cf. Lotman-Uspenskij, *Otvuki koncepcii "Moskva – tretij Rim" v ideologii Petra Pervogo. (K probleme srednevekovoj tradicii v kul'ture barokko)*, in: Lotman 1992-1993: III: 201-212; trad. it *Il concetto di Mosca terza Roma nell'ideologia di Pietro I*, in: *Roma fuori di Roma: istituzioni e immagini*, 1985: 269-281.

A questo contesto fanno riferimento le *Strofe pietroburchesi* (*Peterburgskie strofy*, 1913) di Mandel'stam; i palazzi delle ambasciate sulle rive della Neva e la “ruvida porpora governativa” sono un evidente simbolo della potenza imperiale di Pietroburgo e un riconoscimento indiretto dell'eredità ricevuta dall'antica Roma⁶⁹.

Il mito di Mosca terza Roma è una delle associazioni a cui rimanda la complessa poesia di Mandel'stam *Sulla slitta carica di paglia* (*Na rozval'njach, uložennyh solomoj*, 1916), dove si ribadisce l'esclusione della comparsa di una quarta Roma, chiaro riferimento all'epistola del monaco Filofej: “due Rome sono cadute e la terza sta salda e non ve ne sarà una quarta” (cf. Pašuto: [1983]: 467). Tale riferimento si presta a una duplice lettura, che tiene conto delle diverse interpretazioni del concetto di Mosca terza Roma: una più innovativa e proiettata verso il futuro, che collega, come abbiamo visto, la terza Roma con Pietroburgo (cf. Toporov 1990: 87) e l'altra che, dando voce agli oppositori delle riforme petrine, vede in Mosca l'unica, vera terza Roma⁷⁰.

Roma cristiana e cattolica

La percezione di Mosca come “unico impero del nostro signore” in cui sono confluiti tutti gli imperi cristiani (Pašuto: [1983]: 467) è all'origine di un altro elemento costitutivo dell'immagine della città eterna nella cultura russa: Roma come simbolo della cristianità, centro universale del cattolicesimo e capitale dello stato cattolico. Non è questa la sede per affrontare le problematiche relative al rapporto tra cattolicesimo e ortodossia⁷¹, che nel XIX secolo furono oggetto di dibattito in Russia nei circoli

69 Per le immagini relative al legame Roma Pietroburgo cf. Garzonio 2001: 235-236.

70 Per questa seconda chiave di lettura cf. Taranovsky 1974.

71 I termini generali di questo dibattito vengono analizzati nell'articolo di Altunjan 1995.

slavofili e fra i simpatizzanti di questa corrente. Ricorderò soltanto alcuni scrittori, in particolare Tjutčev e Dostoevskij⁷², accesi sostenitori della superiorità della Chiesa ortodossa in quanto autenticamente cristiana rispetto alla chiesa di Roma, che il potere temporale dei papi ha trasformato in una forza prettamente politica. Alla corrente “separatista” si contrappone l’atteggiamento di simpatia espresso da Čaadaev nei confronti del cattolicesimo e della Chiesa di Roma, che ha fatto del Papato un centro spirituale e del cristianesimo una fonte di vita vera, il fondamento esistenziale universale per tutta l’Europa⁷³.

Il discorso culturale relativo alla percezione di Roma come centro religioso universalmente riconosciuto implica un’attenzione agli effetti sortiti dall’impatto dei viaggiatori russi con le testimonianze più antiche dell’affermarsi del cristianesimo nel mondo pagano e con i rituali della chiesa cattolica.

Tra i russi che nel corso dell’Ottocento soggiornarono a Roma non pochi subirono il fascino del cattolicesimo e alcuni addirittura ripudiarono l’ortodossia. Questo fenomeno fu oggetto di preoccupazione per gli slavofili più convinti come Pogodin, che attribuiva queste conversioni a momenti di debolezza e di inquietudine, sentimenti non difficili da riscontrare in coloro che, trovandosi lontano dalla patria, venivano confortati con parole melliflue da abati premurosi e disponibili. Perfino Gogol’, negli

72 A questa problematica, che Tjutčev tratta per lo più nella pubblicistica, si richiama la poesia *Encyclica* (1864) un’invettiva contro il papa Pio IX, autore dall’enciclica contro la libertà di coscienza. Nel 1914 farà eco a questo scritto il componimento di Mandel’stam *All’enciclica di Benedetto XV (K enciklike papy Benedikta XV, 1914)*, dove al contrario viene difesa la libertà interiore del cristiano, garanzia dell’unione sacrale dell’umanità di cui il papa è simbolo; cf. Psybyl’skij 1974: 176-178. L’attacco al potere temporale dei papi è un motivo ricorrente anche nella pubblicistica e nei romanzi di Dostoevskij (*L’idiota* e *I fratelli Karamazov*); cf. Koval’skaja 1993.

73 Nel Novecento il filosofo V.S. Solov’ev si rifà alle posizioni di Čaadaev, mentre Mandel’stam, come osserva Segal, ne sviluppa le teorie nelle sue poesie su Roma (Segal 1998: 243-248).

anni del suo primo soggiorno romano, rimase incantato dalla sacralità che le numerose chiese romane infondevano alla città, rendendola un autentico luogo di preghiera (cf. *Perepiska N.V. Gogolja* 1988: 306, 312). La diffidenza per tutto quanto era in odore di cattolicesimo non impedì comunque a Pogodin, arrivato a Roma nel 1839, di lasciarsi coinvolgere nelle magnificenti cerimonie organizzate per la Pasqua a San Pietro e a Castel Sant'Angelo.

Anche gli ambienti democratici esprimevano numerose riserve nei confronti del cattolicesimo, ma si trattava di uno scetticismo dettato non da motivazioni religiose di sapore slavofilo, bensì da ragioni sociali. Le riflessioni di Herzen in proposito sono strettamente connesse alla visione dell'Italia, che per lo scrittore si articola attorno a due elementi centrali: la penisola è la patria di Garibaldi e la patria dell'arte. Trovandosi a Roma nel periodo dei moti risorgimentali del 1848, è indignato dall'incapacità del mondo cattolico, e in primo luogo del suo rappresentante in terra, di stabilire un legame di fiducia con il popolo. La descrizione estraniata della celebrazione di alcune importanti funzioni religiose nella Cappella del Quirinale e nella Chiesa di Santa Maria Maggiore, e del papa trasportato in processione sulla sedia gestatoria e circondato da una folla di cardinali, ricorda situazioni e personaggi da operetta. I gesti richiesti dal rituale cattolico suscitano nella folla non devozione, ma piuttosto curiosità e appaiono agli occhi di Herzen non soltanto ridicoli, ma privi di quella solennità che distingue la bellezza e la sontuosità del rito orientale. Inoltre lo scrittore dotato di grande sensibilità artistica non riesce a capacitarsi della contraddittorietà del cattolicesimo che, pur avendo creato tesori di ineguagliabile bellezza come templi, affreschi, dipinti, statue, non ha saputo convogliare le stesse energie nell'ideazione di riti religiosi adeguati.

Nel Novecento i presupposti di ordine sociale e religioso passano in secondo piano e il rapporto con la Roma cristiana e cattolica viene letto alla luce di un evento culturale importantissimo quale il passaggio dal paganesimo al

cristianesimo, riportato in auge proprio in quegli anni dalle aspirazioni messianiche di Merežkovskij⁷⁴. Muratov, esaminando a Roma i mosaici e gli affreschi delle chiese e delle catacombe, introduce alcune riflessioni sulla tragicità di questo passaggio che sintetizza nella figura di Mario l'epicureo, un'*anima naturaliter cristiana*, secondo la definizione del Pater⁷⁵. Questo personaggio rappresenta per lo scrittore russo l'esempio di quel primo cristianesimo percepito come religione connaturale all'umanità che fonde "la pura sensazione cristiana dell'amore misericordioso e dell'esistenza eterna con il commovente culto pagano della natura: delle divinità dei fiumi, delle ninfe e dei *genii loci*" (cf. Muratov 1914: 10) e in cui il sentimento della natura è investito dalla grazia divina⁷⁶. Muratov è affascinato dai miti del mondo pagano, ma è anche attratto dal loro stemperarsi nella trascendenza del cristianesimo, in cui riconosce una continuità del sistema di forze spirituali createsi precedentemente (cf. Muratov 1924: II: 42).

In una lettera all'amico Grifcov scrive:

Il cristianesimo è inteso (...) come un'attitudine naturale dell'anima umana, che è esistita e forse perfino nata nel *mondo antico* (...) Mario l'epicureo muore sulla soglia del cristianesimo, senza varcarla.

74 Nella trilogia *Cristo e Anticristo* (*Christos i Antichrist*) Merežkovskij espone la propria aspirazione a una sintesi tra paganesimo e cristianesimo e si fa portatore della nuova religione dello Spirito Santo: una sintesi appunto tra il Primo Testamento, quello del Padre, della carne, e il Secondo Testamento, quello del Figlio, dello spirito.

75 Il Pater intitola così il capitolo finale del romanzo *Mario l'epicureo* (1885) e trae questa espressione dall'*Apologia* di Tertulliano, che interpreta la credenza in un Essere supremo, diffusa fra i pagani, come dimostrazione del fatto che la mente umana è naturalmente cristiana; cf. Federico 1939: 29.

76 Mario avverte la necessità di un'apertura verso lo spirituale, la "terra" non gli è più sufficiente, come non gli è più sufficiente l'armonia corporea e intellettuale perseguita dall'ideale classico, ma anela a un'armonia suprema (Muratov 1924: II: 58), muore però prima di potersi convertire al cristianesimo.

Ciò che mi sta più a cuore è proprio che lui si sia avvicinato alla soglia e non abbia fatto in tempo a varcarla (cf. Deotto 1994: 192).

Per Muratov dunque la “soglia” da un lato rappresenta una condizione positiva, in quanto indica il momento precedente alla scelta irreversibile, che conduce alla frattura tra uomo e natura, ma dall’altro segna proprio l’inizio di quella tragedia per l’anima, di cui ancora oggi l’umanità vive le conseguenze. Nei bassorilievi di un sarcofago del IV secolo nella basilica di San Lorenzo a Roma lo scrittore coglie visivamente la presenza di questi due mondi divisi. Il soggetto è la vendemmia, raffigurata con tutti gli elementi che per gli antichi rappresentavano la generosità della natura autunnale nei confronti degli esseri viventi. Alcuni amorini raccolgono i frutti e li depongono nelle ceste, grandi fenici beccano l’uva, i cani abbaiano, le lucertole guizzano sul terreno e si arrampicano sui grappoli. L’attenzione dello scrittore si sofferma sul piumaggio degli uccelli troppo folto per essere di questo mondo e sugli amorini così misteriosi e così poco simili a bambini, il cui raccolto non è destinato a questa terra: “Un altro mondo si approprierà dei frutti della lunga estate dell’antichità e la terra si farà deserta” (Muratov 1924: II: 62).

Le pareti dell’antica casa romana situata sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo in Celio⁷⁷, dove pampini, amorini e maschere si intrecciano alle figure dei beati, offrono nuovamente l’occasione a Muratov per ricercare i segni della fusione tra paganesimo e cristianesimo. Lo scrittore, confortato dall’atteggiamento del monaco che, illustrando i sotterranei, presta uguale attenzione al luogo del martirio, agli affreschi raffiguranti Proserpina e all’antica cantina del palazzo, dove ancora si conservano le anfore del vino e dell’olio, eleva quei muri a

⁷⁷ In quella casa vissero i santi titolari che, secondo la leggenda, furono martirizzati per volere di Giuliano l’Apostata. Ern dedicò a questa chiesa e ai suoi sotterranei la quarta lettera del ciclo *Pis’ma o christianskom Rime* pubblicata nel settembre del 1913 sulla rivista “Bogoslovskij vestnik” (Ern 1913).

quintessenza dell'autentica, naturale religione cristiana di Roma, in cui confluiscono "la devozione dei santi, il ricordo dei miti antichi e le tradizioni secolari del lavoro agricolo" (Muratov 1924: II: 61).

Le chiese costituiscono un aspetto fondamentale nella percezione di Roma non soltanto per il loro valore artistico e storico, ma anche per il loro significato culturale tutt'altro che secondario per la comprensione dell'essenza della penisola. Muratov, a differenza di altri autori suoi contemporanei, non è affatto interessato alla problematica religiosa e tanto meno ai rapporti tra ortodossia e cattolicesimo, mentre descrive con dovizia di particolari le figure dei monaci e dei preti e la devozione dei fedeli, ma ancora di più lo attraggono i riti religiosi, che interpreta come manifestazioni spirituali di un popolo profondamente fedele alle proprie tradizioni.

La ricerca di continuità tra passato e presente influenza il modo di guardare i volti dei cardinali nei quali Muratov, durante una cerimonia religiosa, ha l'impressione che si rianimino i lineamenti dei ritratti marmorei degli antichi romani. Quest'immagine ricorda la descrizione dei visi dei prelati che Rozanov tratteggia nelle sue *Impressioni italiane (Ital'janskje vpečatlenija, 1909)*, paragonandoli alle effigi degli imperatori riprodotte sulle antiche monete. L'approccio dello scrittore alla Roma cattolica è mediato dall'attenzione alla cultura dell'antica Roma e alla continuità delle sue forme nell'epoca cristiana. Nell'aspetto, nell'atteggiamento, nelle voci dei diversi rappresentanti del clero riuniti per la liturgia pasquale Rozanov ritrova l'orgoglio, la fierezza e la forza che, come già è stato sottolineato, rappresentano nella percezione dei russi gli elementi fondanti della Roma imperiale. La libertà e la disinvoltura con cui i prelati si comportano al cospetto dei cardinali fanno riaffiorare nella mente dello scrittore l'immagine di Clodio, il tribuno della plebe acerrimo nemico di Cicerone, e lo inducono a riflettere sul concetto di disciplina e di rapporto con l'autorità spirituale. Il cattolicesimo gli appare guidato non da una disciplina ferrea e opprimente, quale la percepivano i più accesi oppositori della Roma cattolica, ma da una disciplina viva, che non

opprime, anzi infonde sicurezza e vitalità⁷⁸. Zajcev una decina di anni dopo definirà la basilica di San Pietro emblema del papato vincitore e trionfante e testimonianza dell'attivismo del cattolicesimo che si manifesta non solo nei compiti svolti quotidianamente dal clero all'interno della basilica, ma anche nella sua storia. I papi che si sono succeduti nei secoli hanno fatto del Vaticano un centro confessionale, politico e culturale.

Le visite alle chiese di Roma offrono l'occasione a Rozanov per porre a confronto l'ortodossia e il cattolicesimo su basi però non ecclesiastiche, ma socioculturali. La differenza di fondo è costituita dal senso di dignità personale che sacerdoti, monache e fedeli manifestano in ogni loro atteggiamento. Non si avverte il sentimento di fusione di una comunità di fedeli che si rivolgono umilmente a Dio, ma la presenza di personalità forti, conscie della propria individualità; le monache come le antiche vestali avanzano decise e tutti, al pari dei consoli e dei littori in epoca romana, fanno loro ala con deferenza, e i mendicanti davanti alla chiesa ricordano i guerrieri che s'impadroniscono del bottino di guerra e non i poveri che, dopo aver ricevuto l'elemosina, baciano la mano di chi l'ha elargita.

Nonostante Rozanov metta in luce la differenza fra ortodossia e cattolicesimo e in più occasioni dimostri palesemente le proprie simpatie per la fede cristiana orientale, la visione dei numerosi capolavori artistici nelle chiese di Roma lo inducono a una riflessione sul cristianesimo originario e su quanto abbia contato nella rinascita culturale della penisola. Traccia un legame tra i disegni delle catacombe e i dipinti di Raffaello, uniti nella sua percezione dalla continuità della stirpe, delle tradizioni e delle esperienze comuni, ed è in questa manifestazione del cattolicesimo

78 A questo proposito va ricordata la poesia di Mandel'stam *Parliamo di Roma – città meravigliosa* (*Pogovorim o Rime – divnyj grad!*, 1913), dove sono riuniti i concetti che identificano la visione di Roma cristiana per il poeta: l'idea di una forte autorità spirituale che unisce gli uomini, mediando tra libertà individuale e osservanza delle regole (cf. Pšybyl'skij 1974: 173-176).

attraverso l'arte, originata dal cristianesimo più vero, che lo scrittore trova un legame con la Roma cattolica (cf. Vajl 1995).

Le diverse impressioni suscitate nei russi dall'impatto con la città eterna, simbolo della fede cattolica, sono più di natura estetica che confessionale. Viene privilegiato il ruolo svolto dal cristianesimo nella nascita di un'arte nuova profondamente spirituale, che ha costituito la base per lo sviluppo della cultura europea. Roma viene dunque identificata come il centro verso cui convergono tutte le culture del mondo occidentale, che si sono riconosciute nella trasformazione epocale subita dai rapporti tra uomo e mondo nel momento del passaggio dal paganesimo al cristianesimo.

La complessità dell'immagine di Roma trova un elemento di coesione nella percezione della città come spazio estetico unico, in cui il quotidiano viene trasfigurato in una dimensione extratemporale che ne garantisce l'immutabilità. Le vestigia del mondo antico spiritualizzate dai miti si fondono con la cupola di San Pietro, manifestazione visiva della presenza divina in terra, elevando l'Urbe a dimora imperitura dell'umanità.

Roma metonimia dell'Italia è natura, panacea, fonte rigenerante di vita, storia e mito, patria e dimora.

Venezia la bella

Nel Novecento Venezia si sostituisce a Roma nel cuore dei russi e diventa la nuova patria dell'anima su cui proiettare il proprio desiderio di bellezza. I sentimenti espressi da Brjusov in una poesia del 1902 dedicata alla Serenissima riecheggiano le emozioni ispirate a Gogol' dalla città eterna:

(...) Qui io sono forestiero, ma un tempo *qui visse la mia anima*
 Io l'ho capito, quando ho rammentato i corpi neri delle gondole.
 Io l'ho capito, ripetendo parole piene di Meridione,
 Io l'ho capito, non appena vidi il mio sacro Leone!

Liberatosi dalla quotidianità della sua vita,
L'uomo è qui diventato bello e fiero come il sole (...).
 (Brjusov 1974: II: 351; *il corsivo è mio, P.D.*)

Naturalmente questo non significa che Venezia non fosse presente nell'immaginario degli scrittori russi del XIX secolo, basti ricordare testimonianze eloquenti quali la visione convenzionale della città lagunare tratteggiata dai poeti dell'inizio dell'Ottocento oppure le due opere, una in poesia e una prosa, entrambe uscite verso gli anni cinquanta e intitolate *Venezia la bella*, su cui ci soffermeremo in seguito.

Sebbene al gusto ottocentesco fossero più congeniali i paesaggi meridionali inondati dal sole, le rovine vivificate dalla dolce e intensa luce mediterranea piuttosto che le visioni crepuscolari di orizzonti evanescenti e l'accecante bagliore dello specchio della laguna, verso la metà del secolo si assistette all'affermarsi di una sensibilità diversa. Vjazemskij dedica a Venezia una serie di poesie fondamentali per il costituirsi del testo veneziano della cultura russa. La visione del poeta si rivela particolarmente significativa nella poesia *Venezia (Venecija, 1853)*, dove elementi descrittivi ormai consolidati dalla tradizione si fondono con motivi nuovi che preannunciano alcuni topoi centrali della percezione della città lagunare nella Russia del primo Novecento.

I viaggiatori russi della prima metà del XIX secolo, pur ammirando la bellezza degli antichi palazzi veneziani, non sono soggiogati dal loro fascino decadente. Osservano con occhio lucido gli edifici vuoti e abbandonati che suscitano malinconia e conferiscono a Venezia l'aspetto di un cimitero di tombe monumentali. Uvarov la definisce una novella Pompei, ma a differenza delle rovine romane che infondono una sensazione vivificante, i palazzi affacciati sulla laguna sono causa di profonda tristezza e di un'angoscia indicibile (cf. Uvarov 1846: 30). Pensando al grande passato della repubblica marinara Annenkov paragona il destino della Serenissima a quello di Cartagine e legge segnali di declino negli edifici decrepiti, negli spettacoli teatrali,

nella vita quotidiana che si sta spegnendo, mentre Gogol' evoca una bellissima Venezia morente con palazzi deserti e balconi di marmo dalle balaustre cadenti (Gogol' 1959: III: 218-219).

Nella poesia *Venezia* Vjazemskij si appropria delle immagini di chi l'ha preceduto, cambiandone però l'orientamento. L'aspetto fatiscente della case e dei palazzi non provoca un distacco emotivo nei confronti dell'antica città marinara destinata a soccombere, ma ne costituisce il particolare fascino. L'arrivo a Venezia segna il passaggio in un mondo magico, prodigioso: "Città meravigliosa, mosaicizzata – Tessere di terra e mare (...)" (Vjazemskij 1986: 315), in una città di fiaba:

E tutto questo spazio lagunare,
Tutto questo mondo incantato
E' trasformato dalla notte lunare
In oro, perle e zaffiro.
(Vjazemskij 1986: 317)

Un'immagine che ritorna all'inizio del Novecento nella *Mia Italia (Moja Italija, 1908)* di Trubnikov, diario di viaggio composto di schizzi ed emozioni, dove Venezia, proprio come nelle fiabe, si rianima allo scoccare della mezzanotte, nel silenzio, "riscaldata" dai raggi della luna.

In *Venezia* di Vjazemskij, come in altre poesie del ciclo veneziano, la definizione dei luoghi caratterizzanti la città – San Marco, il Palazzo ducale, i Piombi – l'evocazione dei colori dell'Oriente, porpora, zaffiro e oro – e la storia legata alla repubblica dei dogi, risentono dell'inevitabile influenza byroniana, ma ciò che rende peculiare e inedita la visione di Vjazemskij è la presenza in nuce di alcuni *topoi* cari alla percezione novecentesca di Venezia come città morente, che la luce argentea dell'astro notturno e i colori madreperlancei della laguna investono di un fascino incantevole. Molteplici sono gli elementi che costituiscono questa immagine: l'associazione gondola-bara, reminiscenza di una considerazione di Fonvizin, la bellezza affascinante strettamente connessa all'idea di disfacimento e di estinzione, la

zerkal'nost', la specularità di un luogo inafferrabile, privo di contorni definiti:

(...) Qui trasparenti son le strade
E sul loro lastricato azzurro
Si riflettono i palazzi,
Erigendo una città sott'acqua.

Le carrozze sono bare
E i cocchieri rematori.
Accanto a sporchi tuguri
Son palazzi lussuosi.
Stupendo miscuglio
Di miseria e magnificenza.
Oro, marmo e stracci:
Cordoglio e boria
di una eclissata gloria (...).
(Vjazemskij 1986: 315)

Il motivo di Venezia, città miraggio, emerge anche in *Meraviglioso è il panorama, quando nello spegnersi del giorno*:

Come un fantasma tutto appare, e l'increspamento sul grembo umido,
Come un *miraggio* per gli occhi ingannati dei nuotatori (...).
(Vjazemskij 1986: 383; *il corsivo è mio*, P.D.)

e nel Novecento viene ripreso da Gumilëv nella poesia *Venezia* (*Venecija*, 1913):

Forse questo è soltanto uno scherzo,
Un incantesimo delle rocce e dell'acqua,
Un *miraggio*?
(Gumilëv 1989: 215; *il corsivo è mio*, P.D.)

Alla città, che neppure quando è illuminata da un tramonto infuocato si sottrae a una sottile aura di mestizia, si contrappone la folla rumorosa e variopinta, raccolta nell'accogliente piazza-sala,

dove si abbandona alla *prazdnaja žizn'*, al dolce far niente. Il motivo del dolce far niente è una costante del testo russo di Venezia e risponde alla proiezione di felicità, di carnevale eterno, che Vjazemskij evoca facendo sfilare sulla piazza, come se si trattasse di una parata di maschere, i tipi più diversi e bizzarri, tra i quali spiccano un greco con il *dolman* e un turco con il *fez* calcato sugli occhi. Un richiamo ad atmosfere suggestive di sapore orientale, che i viaggiatori dell'Ottocento percepiscono soprattutto nell'architettura moresca dei palazzi veneziani, mentre gli scrittori e i pittori del Novecento rivivono attraverso i dipinti del Bellini, affollati di figure dagli esotici turbanti e dai lunghi abiti velati, e ne fanno un elemento imprescindibile della loro immagine di Venezia.

Smagliante è la descrizione della festa in piazza tratteggiata da Herzen nel brano *Venezia la bella* (1867). Lo scrittore, influenzato dalle rutilanti pagine gogoliane sul carnevale romano, focalizza l'attenzione sull'aspetto gioioso del carnevale, sul comportamento degli italiani, maestri nel sapersi divertire con allegria:

(...) Questa è la birichineria, lo spasso di tutto un popolo, e non una sfilata chiassosa da casa di appuntamenti (...) qui si diletta il popolo, la moglie, la figlia e la sorella – e guai a chi offende una maschera (Gercen 1987: II: 406).

L'immagine antropomorfa di Venezia, implicita nella locuzione *Venezia la bella*, ripresa da alcuni autori russi dell'Ottocento, si costruisce intorno a due definizioni classiche della percezione della città: una storica, che concepisce Venezia come regina dei mari⁷⁹, e una mitica, che facendo appello alla leggenda della nascita della dea Afrodite dalla spuma del mare, identifica Venezia con Venere.

79 L'origine storica e culturale a cui rimandano questo come altri epiteti assegnati a Venezia viene esaurientemente analizzata in un recente saggio dedicato alla Serenissima e agli spazi culturali significativi per la costituzione e lo sviluppo della potente Repubblica marinara; cf. Crouzet-Pavan 2001.

Il primo epiteto si richiama al glorioso passato storico della città i cui capolavori artistici sono l'antidoto allo sfacelo che incombe su di essa, vittima dello scorrere del tempo e della dominazione austriaca. Tiziano, Tintoretto, Veronese, ammirati da Vjazemskij e dagli autori a lui contemporanei – Herzen attribuisce a questi artisti il grande merito di aver descritto passo a passo il formarsi dell'antica repubblica marinara (Gercen 1987: II: 406) – continuano anche nel secolo successivo a rappresentare un punto di riferimento fondamentale nella percezione della città e della sua storia. Percov, ai primi del Novecento, rivive attraverso i loro dipinti la sua "idea innata" della Serenissima: il doge, i procuratori di San Marco, il consiglio dei Dieci, i Piombi, lo sposalizio con il mare diventano per il critico russo tasselli significativi di quel mondo (cf. Percov 1912: 73).

Quanto all'identificazione di Venezia con Afrodite⁸⁰ è indicativa la descrizione della città, tratteggiata da Vjazemskij nei due versi "Cipride dai capelli dorati/ Figlia degli azzurri flutti" (Vjazemskij 1986: 317), evidente riferimento alla bellezza luminosa della dea. Nello scritto *Venezia la bella* Herzen sviluppa la medesima immagine, rappresentando la città come perla, nata dalle onde, e adagiata in una meravigliosa conchiglia color madreperla.

A questa Venezia sfolgorante di bellezza se ne affianca un'altra altrettanto suggestiva, altrettanto "bella", ma romanticamente tormentata, insidiata dalla malinconia e dalla tristezza

La doppia lettura della Serenissima come luogo di mestizia e di gioia percorre tutto il lungo poema di A. Grigor'ev *Venezia la bella* (1858). Il poeta si rivolge a Venezia con l'appellativo byroniano di *regina del mare* la cui bellezza è *adorna e cupa*. I meravigliosi palazzi affacciati sulla laguna, che nell'immaginario di Apollon Grigor'ev assumono sembianze antropomorfe, celano misteri percettibili nei volti sfigurati da una smorfia di crudele

80 N.S. Mednis dedica alcune pagine del suo saggio all'analisi di quest'immagine nell'ambito della poesia russa, cf. Mednis 1999: 73-79.

ironia. Salgono dalle viscere-prigioni lamenti e pianti di generazioni passate la cui memoria è affidata alle gondole listate a lutto. Un'immagine femminile si sovrappone alla visione della città che il poeta identifica con la donna amata da cui è stato abbandonato: Venezia la bella, perfida e ambigua, si avvolge scherzosa in una bauta, *ornamento di morte*, visione che si presta a un'ulteriore interpretazione, dove l'amore e il carnevale sono definiti attraverso la medesima opposizione di vita-morte e richiamano alla mente i versi veneziani di Mandel'stam dove il dolce far niente si associa ai cipressi.

Nel romanzo di Turgenev *Alla vigilia (Nakanune, 1860)* Venezia viene nuovamente designata come *prekrasnaja*, bella, ma è una bellezza contaminata, destinata a sfiorire come la storia d'amore a cui fa da sfondo. I due protagonisti, secondo i canoni dell'estetica romantica, non coronano il loro sogno di felicità: una malattia inguaribile li separerà per sempre. Lo scrittore russo introduce qui il motivo dell'amore e della morte elevato a paradigma interpretativo della città lagunare dalla letteratura europea del primo Novecento in particolare dopo la pubblicazione di *Morte a Venezia* di Thomas Mann⁸¹ (cf. Hinrichs 1997: 36).

Gli elementi fin qui individuati che costituiscono i capisaldi su cui si fonda la visione di Venezia nella cultura russa nei primi anni del XX secolo: la città reale definita attraverso alcuni cliché come la Piazza e la Basilica di San Marco, la Torre dell'Orologio, il Leone alato, la città fiaba, resa illusoria dai raggi della luna e dalla struttura speculare dello spazio su cui sorge, la città gloriosa del suo passato di repubblica marinara, le gondole-bare segno di un mondo destinato a spegnersi, a morire, l'allegria del carnevale e il piacere del dolce far niente, l'indissolubile legame tra bellezza e morte, non appaiono nel complesso particolarmente nuovi, se non fosse per l'accento al tema dell'identificazione con Pietroburgo,

81 Losev osserva che Thomas Mann scrisse *Morte a Venezia* in un periodo in cui provava una forte ammirazione per la letteratura russa e in particolare per Dostoevskij, da cui potrebbe aver colto tale simbologia; cf. Losev 1995: 219.

preludio all'affermarsi di uno sguardo originale sulla città lagunare.

Vjazemskij richiama più volte questo motivo; nella poesia *Meraviglioso è il panorama, quando nello spegnersi del giorno* è suggerito dalla disposizione di sontuosi palazzi lungo l'arteria principale delle due città, che hanno in comune la distribuzione degli elementi di terra e acqua nello spazio urbano: "E i palazzi di marmo lungo le rive dense/ E la prospettiva Nevskij di qui, o meglio il *Canal Grande*" (Vjazemskij 1986: 383). In *A Fedor Ivanovič Tjutčev (Fedorovu Ivanoviču Tjutčevu, 1864)* Venezia viene invece evocata non sullo sfondo di un tramonto infuocato, come spesso accade nelle poesie di Vjazemskij, ma spazzata dalla neve e attanagliata da un freddo piomburghese: "Ecco i freddi di gennaio!/ Proprio come sulle rive della Neva/ Imperversa la bufera sulla Piazza/ Come a Caricyn lug⁸²" (Vjazemskij 1878-1896: 12: 41-43). Un precedente di ordine letterario è rintracciabile nell'*Evgenij Onegin* di Puškin, che come sappiamo non è mai stato in Italia; il protagonista, mentre dal ponte guarda le acque della Neva, sente risuonare le ottave del Tasso, che riportano ai gondolieri veneziani, alle acque della laguna, alle onde dell'Adriatico, alla loro voce magica che è quella della poesia.

In ambito pittorico l'orientamento della percezione verso un'affinità tra Pietroburgo e Venezia inizia ad affermarsi già alla fine del Settecento grazie ai dipinti dell'artista Fedor Alekseev, giustamente soprannominato il Canaletto russo. Dopo aver trascorso un periodo di studio nella città lagunare, il pittore ritorna a Pietroburgo, dove si dedica alla rappresentazione della città, rifacendosi alle tecniche dei vedutisti veneziani. Nelle sue tele, in particolare nella *Veduta del lungofiume del Palazzo d'Inverno dalla Fortezza di Pietro e Paolo* (1796), le proporzioni ridotte della Neva e dei palazzi, il colore verde delle acque illuminate come il cielo da una luce dorata trasformano la Venezia del Nord,

82 Campo dello zar: svolgeva la funzione di piazza d'armi; corrisponde all'attuale *Marsovo pole*, il Campo di Marte.

cui è più consona la gamma delle tinte fredde dei blu e dei grigi, nel suo scintillante doppio meridionale (cf. Daniel' 2000: 86-87)⁸³.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo il contributo dei pittori è essenziale per definire l'immagine di Venezia all'interno della cultura russa. Nei dipinti e nelle parole di Vrubel', partito per l'Italia nel 1884 su consiglio del professor Prachov, responsabile dei lavori di restauro della chiesa di San Cirillo di Kiev (XII secolo), prendono corpo le sensazioni descritte da alcuni viaggiatori russi dell'Ottocento che, visitando la Basilica di San Marco, non possono fare a meno di pensare alla Cattedrale della Dormizione di Mosca, alla cattedrale di Santa Sofia di Kiev e alla tradizione di Bisanzio, che le accomuna. "Sono stato a Torcello, e il mio cuore ha avuto un sussulto, la sento mia come sento mia Bisanzio", scrive il pittore in una lettera a Prachov (Vrubel' 1976: 72).

Vrubel', a cui erano state commissionate quattro icone per l'iconostasi della chiesa di San Cirillo, si dedicò con grande attenzione allo studio dei mosaici bizantini sia nelle chiese di Ravenna che nella Cattedrale di San Marco a Venezia, individuando in essi la fonte del colorito della pittura veneziana del Rinascimento (cf. Allenov 1988: 263). In una frase consegnata all'autobiografia si legge la conferma di quanto significativa sia stata per il pittore l'esperienza italiana e in particolare il soggiorno veneziano: "Nell'iconostasi ci sono quattro mie icone, dipinte a Venezia sotto l'influenza dei mosaici di San Marco e la pittura di Cima da Conegliano, di Carpaccio e di Bellini" (Vrubel' 1976: 303).

83 Al di là della trasfigurazione di Pietroburgo in Venezia, dovuta all'eccessiva sudditanza ai maestri veneziani, Alekseev ha il merito di aver introdotto nella cultura russa un modello di rappresentazione della città fino ad allora sconosciuto. Come scrive Dubbini in *Geografie dello sguardo*: "L'invenzione del paesaggio occidentale coincide con l'elaborazione della 'veduta', spazio interno al quadro, ma che lo apre sull'esterno: è la scoperta di un'adeguata tecnica di incorniciamento e di definizione della profondità a segnare l'invenzione del paesaggio come spazio culturale, visibile in tutti i suoi aspetti" (Dubbini 1994: XVII).

Il particolare approccio alla cultura italiana attraverso la doppia mediazione dei mosaici bizantini e della pittura rinascimentale evidenzia l'originalità dello sguardo di Vrubel', che appare quale precursore di modelli culturali significativi per la ricerca di nuove prospettive inerenti all'immagine di Venezia e più in generale della penisola.

La passione di Vrubel' per Bellini e Tintoretto indirizza il gusto dei suoi contemporanei verso pittori più intimisti, orientati a una percezione del mondo densa di sfumature, ispirata alla poetica dell'attimo e del suo mutare. E' la rilettura dell'opera del Tintoretto alla luce della poetica del notturno a suscitare un senso di affinità in Vrubel', i cui dipinti lasciano emergere una personalità estremamente sensibile al mondo della tenebra e del caos. La cultura russa del primo Novecento scopre un Tintoretto non più soltanto testimone dell'apoteosi della Repubblica veneziana, ma acuto catalizzatore dello spirito umano nel suo momentaneo e casuale incarnarsi nei volti dei dogi. Quei visi intensi rivelano irrequietezza, inquietudine, sentimenti affini alla sensibilità dell'uomo moderno (cf. Muratov 1924: I: 30).

Brjusov, sulle orme di Vrubel', dichiara nei diari di essere rimasto incantato da Tintoretto e Bellini. Il poeta Stražev riconosce al Tintoretto, pittore tormentato dalle oscure radici dell'esistenza, dalla sensazione di panico, di caos, sentimenti angoscianti che emergono nel nero ammasso dei suoi corpi, il grande pregio di aver saputo strappare dal viso di Venezia la bellissima maschera di gioiosa solarità e di averne fatto intravedere gli abissi (Stražev 1911: 152). I poeti e gli scrittori dell'inizio Novecento influenzati dal pensiero simbolista guardano all'artista veneziano come all'interprete visivo del loro spaesamento interiore, oscillante tra l'angoscia esistenziale e l'aspirazione all'Armonia cosmica.

Il dipinto *Susanna e i vecchioni* (1560), se a Muratov appare come l'incarnazione della bellezza di Venezia, raffigurata nella donna dalla carnagione color alabastro e dai capelli dorati e nei numerosi accessori, simbolo della ricchezza della Repubblica marinara (le stoffe pregiate, i velluti, i fili di perle), per

Mandel'stam rimanda visivamente a un'immagine simbolica che, posta a conclusione della poesia *Vita veneziana (Venecijskaja žizn'*, 1920), ribadisce la lettura della città attraverso il consueto paradigma di amore e morte e il motivo dell'appassire della bellezza.

L'altro artista di riferimento per Vrubel' è Giovanni Bellini, alla cui pittura s'ispirano diversi suoi schizzi e acquarelli. Nelle lettere da Venezia il pittore russo ripete più volte "Il migliore di tutti è Bellini, Bellini è profondo (...) il volto della Vergine Maria trasporta l'accordo teso, contratto della vita reale nell'atmosfera dell'armoniosa serenità rinascimentale" (*Michail Vrubel'* 1989: 17). La scoperta di questo pittore affascina i poeti simbolisti che lo situano al polo opposto rispetto al Tintoretto; dai suoi quadri emana la luce dell'armonia celeste. Brjusov per primo, probabilmente contagiato dalla passione di Vrubel', evoca in un verso della poesia *Il Leone di San Marco (Lev svjatogo Marka*, 1902) Bellini e i luminosi giorni in cui visse, che se da un lato richiamano il periodo glorioso della Repubblica marinara, dall'altro evocano l'atmosfera di sacralità intrinseca alle tele del pittore veneziano. Blok scrive da Venezia alla madre della sua passione per Bellini e allega una cartolina con la riproduzione del dipinto della *Madonna con il bambino e le Sante Caterina e Maddalena* (Blok 1960-1963: VIII: 283)⁸⁴.

Perfino Benois che, pur provando un interesse storico per l'arte rinascimentale, non ne era influenzato da un punto di vista artistico come del resto non lo erano gli altri esponenti del "Mondo dell'arte", la famosa corrente pittorica di inizio Novecento, cede al magnetismo del pittore veneziano. In un bozzetto teatrale intitolato *Les Fêtes Vénitiennes* (1912) propone una stilizzazione della

84 Nei versi di Blok, soprattutto del primo ciclo di poesie, è centrale la figura della Bellissima dama che nella poetica simbolista russa, fortemente influenzata da accenti religiosi, spesso viene connotata con elementi propri alla Madonna, il manto azzurro, la veste bianca. Muratov si serve di un dipinto di Giovanni Bellini per dare inizio al viaggio spirituale nella penisola, concepita quale spazio della bellezza.

Venezia dei dogi, dove appare evidente l'influenza del quadro *La predica di San Marco* (1504-1507) dei fratelli Gentile e Giacomo Bellini.



Gentile e Giacomo Bellini, *La predica di San Marco*, 1504-1507

Nel grande telerò dipinto nella città lagunare il ricordo di Bisanzio, visitata venticinque anni prima da Gentile Bellini, si mescola con l'amore per il paesaggio urbano di Venezia. Santa Sofia evocata attraverso un'architettura fantastica appare come una chiesa veneziana, in cui si sono combinate le linee compositive di San Marco e di Sant'Eufemia. La folla variopinta in cui si mescolano mercanti turchi e veneziani e il gruppo di donne velate che campeggia al centro della scena richiamano la particolare natura di Venezia, anello di congiunzione tra Occidente e Oriente. Il bozzetto di Benois, dove i mercanti veneziani e turchi, suddivisi in due gruppi distinti, convergono da lati diversi verso le due figure centrali del doge e del sultano, evidenzia quanto i russi siano

sensibili a questa particolare chiave di percezione della città, ispirata al legame della Serenissima con la loro Bisanzio⁸⁵.

Con i dipinti ispirati alla città lagunare Vrubel' si fa precursore di un motivo centrale per la percezione novecentesca di Venezia, il Carnevale, tema evidente anche se non esplicitato nel pannello decorativo di Vrubel', intitolato appunto *Venezia* e progettato dal pittore per la palazzina del mecenate Mamontov. L'influenza della pittura rinascimentale veneziana è anche qui palese, ma cambia l'autore di riferimento: è la suggestione delle tele vitali, straripanti di pienezza del vivere, di gioiosità del Veronese, autore dell'*Apoteosi di Venezia*, a emergere nella figura centrale femminile del dipinto di Vrubel', nel vestito ricco di ornamenti e di pieghe, nella foggia degli abiti maschili, nel carattere teatrale della composizione, che è propria all'arte del Rinascimento, magistrale nel rappresentare episodi, più o meno drammatici, con dovizia di particolari (cf. Nekljudova 1991: 197-212). Questa lettura di Venezia attraverso il prisma della teatralità ne implica un'altra, che attribuisce ai personaggi ritratti in questa tela il ruolo di maschere in costume coinvolte nel grande spettacolo di piazza del carnevale. Sullo sfondo del pannello il ponte dei sospiri, in parte oscurato da un'ombra, evoca l'imprescindibile sensazione di malinconia e di morte di cui è intrisa la città.

85 Non tutti gli autori russi esplicitano il loro sentire Venezia affine attraverso gli elementi che accomunano la città lagunare a Bisanzio, però nessuno di essi rimane insensibile ai segni che testimoniano l'influenza di quest'ultima sulla Serenissima: Vjačeslav Ivanov accorpa nell'immagine della Cattedrale di San Marco (*Sobor Sv.Marka/ La Cattedrale di San Marco*, 1911) la Venezia dei dogi, evocata dal colore rosso della porpora, e la città di Costantino che traspare dai bagliori dorati, dalla luce mistica dei mosaici. Belyj, nei taccuini di viaggio, descrive i mosaici della basilica, in cui riconosce i sogni d'Oriente dei marinai veneziani, riprendendo da Ivanov l'immagine dello sfavillio delle tessere, dove si è concentrata tutta la luce di *Car'grad* (Costantinopoli). Rozanov invece si rifiuta di assecondare i suoi contemporanei in una lettura che coglie San Marco come "nostro, bizantino, quasi russo" e anzi sottolinea l'estraneità dello spirito che anima le due culture: bizantina e occidentale (Rozanov 1994: 120-121).

L'elemento del carnevale è la chiave di lettura della città per i pittori del "Mondo dell'arte" che ai primi del Novecento resuscitano l'interesse per le maschere della Commedia dell'arte, per la Venezia del Settecento e rinsaldano il mito di Pietroburgo novella Venezia, riportando in auge la città fastosa di Pietro il Grande. Ne riscattano l'immagine cupa, tragica, sofferente di gogoliana e dostoevskiana memoria, opponendo alla visione negativa della città sorta sulle paludi, la bellezza dei monumenti, degli insiemi architettonici, e ne fanno rivivere il fascino⁸⁶ attraverso un'immagine stilizzata. La bellezza a cui si aspira non è più la forza mistica che trasfigura l'orrore del mondo, ma la bellezza stilizzata di una realtà riproposta attraverso alcuni modelli artistici e culturali.

La Venezia del Settecento appare come un'epoca fantastica in cui il carnevale dura sei mesi all'anno e labile è il confine tra l'essere e l'apparire. E' il regno incantato del divertimento e della levità che si materializza nel capitolo *Le due Venezie (Dve Venecii)* della *Mia Italia* di Trubnikov, dove gli oggetti menzionati evocano un'atmosfera di vita veneziana in cui si avverte l'influenza del "Mondo dell'arte"⁸⁷ (cf. Sarabianov 1990: 224). Riaffiora alla memoria un mondo fatto di fruscii di sete, di merletti e di ventagli, di tabacchiere e di bomboniere, di serenate, di passi che

86 All'attenzione rivolta dai pittori del "Mondo dell'arte" al recupero della città imperiale e al significato assunto dall'estetica da loro promossa all'interno della cultura russa del primo Novecento cf. Clark 1995: 54-73.

87 Non è un caso che il capitolo sulla città lagunare sia dedicato a Sergej Makovskij, direttore della rivista "Apollon", punto di riferimento per i pittori dell'"Mondo dell'arte" che come Trubnikov si riconosceva nella definizione: "La nostra è l'estetica dei sentimenti delicati e rari" (Trubnikov 1908: 86). L'attenzione del gruppo è rivolta ai dettagli raffinati, all'architettura, ai costumi, a tutto ciò che faceva da sfondo a un uno stile di vita di altri tempi. Stile che viene colto prima di tutto nelle sue manifestazioni esteriori, nella teatralizzazione tipica dei diversi cerimoniali di corte o di società che si realizzavano sullo sfondo della facciate dei palazzi, dei viali dei parchi o dei meravigliosi interni (Nekljudova 1991: 100).

rimbombano sordi nel silenzio della notte, accompagnati dallo sciabordio delle onde. Osservando i quadri di Somov raffiguranti giovani dame ritratte in momenti diversi della giornata viene spontanea l'associazione con i quadri di Pietro Longhi, pittore veneziano, sottile interprete della vita intima e sociale del XVIII secolo. Muratov ricorre ai dipinti del Longhi, in cui sono raffigurate scene di costume ambientate sia nell'intimità domestica, sia nello spettacolo vivace delle calli e dei campi, per ricreare l'atmosfera che, secondo l'estetica di inizio secolo, permeava Venezia nell'epoca in cui la città e i suoi abitanti si corrispondevano in un clima di armonia gioiosa e non c'era discrepanza tra lo scenario festoso delle case e delle vie e gli uomini. La serie di tele del Longhi dedicate alla vita della dama che trascorre le sue giornate tra sarti e parrucchieri, tra insegnanti di musica e di danza, tra biglietti d'amore e balli che profumano di cipria ed essenze odorose, costituiscono per Muratov il punto di riferimento per tratteggiare l'immagine stilizzata di un secolo lieve, raffinato e cortese, fatto di sorrisi e di sguardi, di mosse affettate, di riverenze e di inchini, tutto dedito al piacere e al divertimento⁸⁸. Quando Longhi esce dai palazzi nelle calli e nei

88 Il poeta Muni, pseudonimo di Samuil Viktorovič Kissin (1885-1916), amico fraterno di Chodasevič, ha immortalato questa particolare percezione della Venezia settecentesca nel sonetto intitolato appunto *Al Settecento* e dedicato a Muratov. Il sonetto fa parte della collezione di poesie di Muni conservata allo RGALI (F.1346, op.1, n.172). Nella data è indicato solo il giorno e il mese 17 settembre, si presume che sia stato scritto nel 1913.

O, milyj vek iznežno-manernyj,
 Pričudlivyj i strogij, kak sonet.
 Daj uslyšat tvoj čopornyj privet
 Zaučennyj, protjažnyj i razmernyj.
 Prelestnicy s ulybkoy licemernoj
 I gibkim stanom, stjanutym v korset,
 Kak manit vtor vaš nežnyj i nevernyj
 I vašich gubok rozovoe "net"!
 I ottenennyj muškoju rumjanec,

campielli, il suo genio artistico coglie una città perennemente in festa, le cui vie sono un palcoscenico delle meraviglie, dove come per incanto compaiono personaggi incredibili come il Gigante Magrat o animali, che all'epoca parevano quasi fantastici, come il rinoceronte. Una magia che percorre i dipinti raffiguranti le sale del Ridotto, la casa da gioco attorno alla quale ruotava tutta la vita veneziana, evocato da Muratov come luogo galeotto di intrighi amorosi, protetti dalle impenetrabili *baùte*, e frequentato da avventurieri come Casanova, vincitori di fortune impensate.

Il Settecento veneziano rappresentato da Muratov, sensibile interprete del gusto dei suoi contemporanei, non ha nulla a che vedere con il secolo dei lumi, con la razionalità di Voltaire. E' tutto proiettato verso un romanticismo fiabesco alla Gozzi, in cui si muovono i protagonisti orientali di Beckford e gli eroi hoffmaniani sospesi tra la veglia e il sonno. La parola chiave della Venezia russa di inizio secolo è "fantasia, meraviglia". C'è un filo sottile che lega l'ambiente quasi fantastico del Ridotto del Longhi e il regno libero e felice delle fiabe del Gozzi, uomo insofferente alle regole della razionalità, sempre in bilico tra il mondo visibile e invisibile, tiranneggiato, come ci rivelano brani delle sue memorie, da folletti e spiritelli alla Hoffmann.

I strogost'ju svoej vlekuščij tanec,
 Vaš radostnyj, vaš plavnyj menuet,
 I svetlyj grech i legkij, i bezgrešnyj,
 I žizni beg veselyj i nespešnyj.
 O, divnyj vek! Plenitel'nyj sonet!

(*Al Settecento*: O, secolo gentile, avvezzo agli agi e manierato/ Estroso e rigoroso come un sonetto./ Fa' sentire il tuo saluto sussiegoso/ Meccanico, cantilenante e cadenzato./ Bellezze dal sorriso malizioso/ Dal corpo flessuoso, stretto nel busto./ E' ammaliante il vostro sguardo tenero e infido/ E il "no" delle vostre rosee labbra!// E il rossore che il neo risalta./ E la danza che attrae per il suo rigore/ Il vostro gioioso, il vostro armonioso minuetto./ E il peccato luminoso e lieve, ingenuo./ E la corsa allegra e serena della vita./ O, secolo meraviglioso! Sonetto incantevole! (trad. di P.D.).

La Venezia del Settecento, percepita alla luce del Longhi e del Gozzi, diventa spazio estetico caratterizzato dalle maschere, dal gioco e dall'intrigo, specchio attraverso il quale procedere alla rilettura di una Pietroburgo (Toporov 1990) che si popola di domini rossi e di figure bislacche, illuminate dal bagliore spettrale dei candelabri (Ripellino 1974: 165-190). Venezia e Pietroburgo si presentano con una fisionomia simile, resa indefinibile dal continuo compenetrarsi di acqua e di terra, dal gioco di specchi, che crea un'atmosfera oscillante tra reale e illusorio, particolarmente vicina all'estetica dei pittori del "Mondo dell'arte". Le due città marine partecipano esse stesse al gioco proponendosi sempre uguali e nello stesso tempo sempre diverse: la natura del doppio è intrinseca alla città delle maschere e di conseguenza anche a Pietroburgo, in quanto novella Venezia⁸⁹.

Muratov, rievocando nelle pagine dedicate Venezia un'epoca di maschere, damine e cicisbei, scandita dalle note dei minuetti, la cui atmosfera lieve e magica ben corrispondeva al suo mondo interiore "di poeta sognatore e avventuriero della fantasia al contempo" (Zajcev 1988: 161; trad. it. Zajcev 1992: 186), contribuì ad alimentare nei suoi contemporanei l'illusione di una Venezia in maschera che "ammaliò gli esteti di Pietroburgo. Dalla complessa

89 Di quanto fosse condizionante per i pittori russi del primo Novecento l'immagine di Pietroburgo nella percezione di Venezia sono testimonianza le parole con cui la pittrice Ostroumova-Lebedeva ricorda il suo secondo viaggio nella città lagunare che risale al 1911: "Era luglio. Il sole implacabile arroventava le pietre del selciato e degli edifici... Il cielo era costantemente di un azzurro brillante. Non una nuvola, non un velo di nebbia. Io sognavo il fresco, le giornate grigioline, Pietroburgo scintillante di madreperla. Mi immaginavo Venezia sullo sfondo della nostra natura nordica, quando tutto è avvolto in una dolce, leggera foschia, i contorni sono sfumati, non accecanti. E così ho rappresentato Venezia non com'era in quei giorni, ma come avrei voluto vederla io: grigio-argentea. Si vede che la mia interpretazione deve essere stata abbastanza convincente, perché un anno dopo Benois mi scrisse da Venezia che mi invidiava, perché avevo visto una città di madreperla, mentre a lui era toccata una Venezia scintillante, illuminata da un sole spietato. Aveva creduto alla mia rappresentazione di Venezia" (Ostroumova-Lebedeva 1974: 441).

e composita miscela della cultura pietroburghese scaturì il mito veneziano” (Uvarova 1989: 135).

L’interesse per il teatro delle maschere è il risultato di sollecitazioni culturali diverse originate dal simbolismo francese, dal romanticismo tedesco (Solivetti 1981: 133-150), dal teatro popolare russo, che in passato aveva assimilato personaggi e situazioni della commedia dell’arte italiana (cf. Ferrazzi 2000), e dalla tradizione autoctona delle pantomime e dei *balagany*, i teatrini delle fiere, tipici divertimenti della Pietroburgo nel XIX secolo, organizzati in occasione del carnevale e della Pasqua, i cui personaggi di punta erano Arlecchino, Pierrot e Colombina⁹⁰. Gli eroi del baraccone esercitano una magnetica attrattiva sui poeti simbolisti, in particolare su Blok e Belyj, che fanno di Pierrot e Arlecchino i propri eroi lirici, ma sono maschere dalle valenze negative, dalle sembianze illusorie, legate al mondo del caos, al mondo malefico della Pietroburgo simbolista (cf. Minc 1999).

E’ grazie all’intervento dei nuovi registi teatrali e in particolare di Mejerchol’d, intenzionato a resuscitare la Commedia dell’arte come esempio di “puro teatro teatrale”, che le maschere si liberano da significati simbolici e allegorici per riacquisire la loro dimensione originale, improntata di comicità e di energia vitale (Solivetti 1981: 114). Appassionato cultore del teatro di Gozzi, riletto alla luce delle fantasmagorie hoffmaniane, Mejerchol’d indossa la maschera del Dottor Dappertutto e pubblica una rivista dal titolo “L’amore delle tre melarance”, dove appaiono saggi dedicati alla rinascita della Commedia dell’arte e dei suoi personaggi e alla rappresentazione teatrale intesa come gioco e finzione. Non solo sul palcoscenico ma anche nella quotidianità l’arte è il modello a cui ispirarsi: la vita è gioco, teatro, e il mondo delle bautte è l’esempio da imitare⁹¹.

90 Questo genere teatrale strettamente collegato alla cultura pietroburghese del XIX secolo è stato trattato nei saggi Konečnyj 1989, 2000.

91 Le maschere entrarono a far parte così radicalmente della cultura pietroburghese che diventarono un elemento determinante per garantire il successo di uno spettacolo non solo presso gli eletti, ma anche rispetto al

La Venezia del Settecento, rivissuta attraverso le fiabe del Gozzi, le maschere del carnevale in piazza, si rianima non solo sulla scena, nei dipinti o nelle opere letterarie, ma anche nella vita, come testimoniano le memorie dell'attrice Verigina:

Giravamo per la città spettrale, attraversavamo i canali, i ponti fantastici della Venezia del Nord e, forse, anche noi eravamo simili a fantasmi, assomigliavamo a bautte veneziane del passato (...) Finito lo spettacolo, la *Baracchetta dei saltimbanchi* [di Blok] (...) spesso vagavamo per le strade noi, nuove nordiche bautte (cf. Minc; Bezrodnyj; Danilevskij 1984: 83)⁹².

La teatralizzazione, procedimento culturale attraverso il quale si realizza l'identificazione tra Pietroburgo e Venezia, trova nella figura settecentesca di Casanova una felice esemplificazione. Il libertino veneziano⁹³ viene ricordato nelle *Immagini d'Italia* di

grande pubblico, che spesso ne ignorava il significato, ma ne era affascinato. Emblematico è il caso di Vertinskij che cantava romanze russe strappalacrime indossando un costume bianco da Pierrot lunare. Dopo la rivoluzione continuò a cantare in costume da Pierrot, ma di colore nero.

92 Un'ulteriore conferma della chiave di lettura di Pietroburgo attraverso Venezia è la rappresentazione del *Ballo in maschera* di Lermontov con la regia di Mejerchol'd, dove la Pietroburgo imperiale del 1830 venne stilizzata secondo l'immagine di Venezia del Nord (cf. Clark 1995: 74-99).

93 Se l'arte e la letteratura contribuirono a formare una determinata immagine dell'Italia, la presenza a Pietroburgo fin dal XVIII secolo dei più disparati abitanti della penisola contribuì a creare nella coscienza russa la "figura dell'italiano", che corrisponde in gran parte a un'immagine stereotipata presente anche in altre culture. I tratti più evidenti sono come ricorda Toporov: talento artistico innato realizzato alla perfezione, attitudine all'illusionismo, alla mistificazione, che confina con l'equivoco o che tende a trasformarsi in inganno vero e proprio; l'italiano è un avventuriero, un manipolatore, un ciarlatano, un essere ambiguo (cf. Toporov 1990: 55). Un'immagine che si attaglia perfettamente a due figure estremamente popolari in Russia nel primo Novecento: Casanova e Cagliostro. Le loro vite avventurose, la loro dimestichezza con la stregoneria e le scienze occulte affascinano gli scrittori russi. Belyj nel suo viaggio in Italia associa alla Sicilia "luogo della catastrofe, del sacrilegio, della promiscuità"

Muratov come protagonista di avventure rocambolesche⁹⁴ e assiduo frequentatore delle bische di Chioggia, al tempo noto covo di contrabbandieri, usurai, bari e ciarlatani (Muratov 1924: III: 74). La sua vita sembra svolgersi su di un palcoscenico, dove infinite sono le possibilità di comportamento e i colpi di scena si susseguono ininterrottamente. L'avventuriero, figura tipica del XVIII secolo (cf. Lotman 1992-1993: I: 285), non poteva esplicitare meglio che a Venezia la sua ricerca di vita ostentata, spettacolare. Ogni azione di Casanova è dettata dal puro piacere, dal divertimento; egli affronta i problemi con fantasia e li risolve con un guizzo d'ingegno. La sua esistenza è costellata di avventure, di amori, di nottate passate al tavolo verde. I travestimenti fanno parte del gioco come le operazioni di magia che, più che al guadagno, mirano al piacere estetico del gesto teatrale.

Il carnevale, evocato attraverso le maschere, il quotidiano vissuto come rappresentazione, e la Commedia dell'arte, fenomeno culturale di formalizzazione delle sue immagini grottesche (Bachtin 1979: 41), si costituiscono come paradigma del modello della Venezia russa del primo Novecento, fondato su due elementi apparentemente contrapposti: la festa e la morte. E' evidente che il carnevale rimandi a un'atmosfera d'immane allegria, creata dalle frotte di turisti che si riversano nelle calli e nei campielli, affascinati da specchi, cristalli e conterie scintillanti dietro alle vetrine, e al dolce far niente a cui si abbandonano i visitatori nei luoghi accreditati dalla tradizione: "(...) in piazza San Marco si snodavano i cortei (...) tra la folla si aggirava una maschera dai modi affabili (...)" annota Belyj nei *Taccuini di viaggio* (Belyj 1989: 33); "Io, passante sconosciuto, tra il via vai degli altri

Cagliostro "fuoco dell'artificio della magia" (Belyj 1989: 50) e Kuzmin gli dedica un racconto.

94 Muratov scrisse il racconto *Le avventure di Casanova, non raccontate da lui* (*Priključenie Kazanovy, nerasskazannoe im samym*, 1918) in cui il libertino veneziano è ritratto nell'aspetto più prosaico: la sua figura e le sue famose avventure vengono ridicolizzate, mentre ne viene enfatizzato il lato ludico e comico (cf. Muratov 1997: 371-379).

vagabondi;/ Davanti al palazzo, dove vissero i dogi (...)", scrive Brjusov nella poesia il *Leone di San Marco* (Brjusov 1974-1975: 1: 351); "Con un canto di ghisa, sulla torre,/ battono i giganti mezzanotte./ Nella laguna della luna annega/ San Marco la sua adorna iconostasi" evoca Blok nel poema *Venezia (Venecija, 1909)* (Blok 1960: III: 103; trad. it. Blok 1987: 229-231). Ma l'apparente gioia carnevalesca cela un lato inquietante, dove si annidano presenze oscure, immagini di morte. "Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo" (Bachtin 1979: 12), una definizione calzante per il carnevale, rito celebrativo per eccellenza indirizzato a segnare annualmente l'inizio del ciclo produttivo. Le maschere rappresentano tradizionalmente le forze demoniache, evidenziano il ritorno dei defunti sulla terra, sono ombre sinistre che vanno esorcizzate attraverso l'uccisione del Carnevale e la rigenerazione del tempo conseguita con l'imposizione di un nuovo ordine⁹⁵, prima che investano ogni angolo con il loro spirito mortifero.

La presenza latente della morte ricorre spesso nelle evocazioni di Venezia come motivo complementare alla visione gioiosa della città⁹⁶ e si manifesta nella sensazione di disfacimento, di cui è intriso lo spazio cittadino, e nel colore luttuoso di alcuni oggetti che lo caratterizzano: la gondola-bara, stereotipo cui ho già accennato, e lo zendaletto, lo scialle nero tradizionale indossato dalle donne veneziane fino all'inizio del Novecento. Questo secondo elemento, insieme all'immagine notturna della città non illuminata come la città-fiaba di Trubnikov dalla luce argentea

95 Per un'analisi del significato culturale del carnevale e delle maschere cf. Artoni 1997, Buttitta 1989, Frazer 1992, Ivanov Vjač.Vs. 1998: I: 337-347.

96 A questo proposito è doveroso ricordare la poesia *Venezia (Venecija, 1913)* di Anna Achmatova dove, come sottolinea T. Civ'jan nel suo interessante articolo, viene tratteggiata una visione leggera, spensierata della "Dorata piccionaia sull'acqua...", a cui sono estranei gli stereotipi di città morente in voga in quegli anni (Civ'jan 2000).

della luna, ma sovrastata dal buio, percorsa da ombre e immersa in un sonno fatale⁹⁷, concorre nella poesia di Blok *Venezia* alla descrizione funerea della città. Nell'interpretazione di Muratov lo zendaletto assume un significato più variegato, appare come segno culturale, come memoria di una realtà svanita, il cui ricordo è soffuso di malinconia.

Nel saggio di Percov *Venezia e la pittura veneziana* la Serenissima emerge come un luogo non toccato dall'irruzione della civiltà moderna; è una città fiaba sempre uguale a se stessa con le vie d'acqua solcate da nere carrozze a remi, le sue calli silenziose, dove il frastuono della vita cittadina assume toni smorzati⁹⁸, e nello stesso tempo è una città morta, la vita che si svolgeva nei suoi palazzi lungo i canali si è spenta per sempre. La città dei dogi è un anacronismo: gli abitanti attuali le sono estranei e rimangono stupiti di fronte alla sua bellezza, uno stato d'animo questo già sottolineato da Trubnikov: "Stupiti, uomini nuovi hanno fatto il loro ingresso in questo regno" (Trubnikov 1908: 8).

Il significato dell'evocazione di Venezia attraverso il dipinto l'*Allegoria Sacra* di Giovanni Bellini, metafora per Muratov, come ho già ricordato, del viaggio italiano, si esplicita nell'attraversamento delle acque lagunari che, come quelle del Lete cancellano le preoccupazioni quotidiane e danno accesso all'Elisio Terreno, alla terra del sogno. Il tema del passaggio da una dimensione all'altra non è scevro di una certa ambiguità; se da un lato si allude all'approdo in un luogo di eterna felicità, dall'altro si

97 All'analisi del paradigma della morte nell'ambito del testo veneziano russo-sovietico è dedicato un capitolo del libro di N.S. Mednis (Mednis 1995: 260-284).

98 Si ritrova la stessa osservazione nei ricordi di viaggio di Aleksandr Benois che, descrivendo il suo soggiorno veneziano, accenna all'affievolirsi del rumore e alla tonalità "da camera" dell'elegante spazio cittadino: "Venezia non è invasa dal fastidioso frastuono che imperversa nelle altre città; nemmeno al mercato centrale si sente gridare (...) non conosce il fracasso dei carri né il fragore dei tram né il rimbombo degli zoccoli dei cavalli. La Piazza non è una strada, ma un sala, dove tutti si sentono come a casa propria" (Benois 1993: IV: 40-41).

accenna al sonno dell'oblio, a un'immagine di morte. E' a questa seconda chiave di lettura che Muratov ricorre per interpretare quanto raffigurato in primo piano: la donna con le spalle coperte da uno scialle nero è individuata come la personificazione di Venezia, evocata anche dai marmi colorati della terrazza, dalle acque immobili del Lete, dall'azzurro del cielo che si apre sulla linea delle montagne. Ma il punto centrale per la comprensione del dipinto secondo questa lettura è lo sguardo della donna rivolto al di qua del parapetto. Venezia, come le anime del Purgatorio dantesco, guarda con nostalgia alla terra e alle dolci cose perdute, mentre dà l'ultimo addio al mondo. L'autore accenna qui al tema della fine, che riaffiora nella descrizione della città settecentesca tutta dedicata a una vita ancora festosa, ma già minata dai segni del declino.

Tema ripreso da Stražev che ricorre a sua volta al motivo dello sguardo carico di una mestizia fatale e infinita per rivelare l'aspetto più recondito dell'anima di Venezia. Nei dipinti del Carpaccio apparentemente animati da una gioia di vivere quasi infantile, rappresentazioni efficaci della città lagunare che la luce verdastra, come osserva Muratov, fa apparire come se fossero viste attraverso lo specchio delle acque della laguna (Muratov 1924: I: 20), il poeta coglie un senso di inquietudine. I visi raffigurati sulle grandi tele del pittore veneziano sono sempre assorti, crucciati da una pacata, sommessata, "immotivata" tristezza, allusione alla precarietà della bellezza e della gloria, che hanno caratterizzato la storia della Serenissima:

(...) tutto è illusione, tutto è inganno, tutto passa (...) Carpaccio, poeta lirico di Venezia, bambino innocente e puro, solleva per un attimo la maschera alla città. No, no! Non è il caso. Alla mascherata universale Venezia avanza orgogliosa indossando il costume della regina misteriosamente felice (Stražev 1911: 150).

Nel testo veneziano dei russi il motivo della morte contempla definizioni ossimore⁹⁹ quali: città dalle "ceneri immortali" in *Di*

99 Si veda in proposito Civ'jan 2000, Margolina 1989.

nuovo a Venezia (Opjat' v Venecii 1908) di Brjusov e la “morte festosa” in *Vita veneziana* di Mandel'stam, che rimandano a un'immagine di morte non definitiva, in cui si ravvisano i germi di una rinascita in uno spazio diverso. A questo proposito appare interessante la lettura della Mednis che, rifacendosi ai miti arcaici legati alla simbologia del colore nero e della notte, interpreta la “notte di velluto” della poesia di Blok dedicata a Venezia non come simbolo della fine di ogni cosa, ma come tenebra in cui fermenta il divenire, anticipazione del futuro giorno, matrice della luce di una nuova vita (cf. Mednis 1999: 119-120; 269-270).

Questa visione si ricollega alla descrizione dell'arrivo a Venezia e più in generale nella penisola tratteggiato da Muratov attraverso la mediazione del quadro di Bellini. L'attraversamento delle acque della laguna non segna appunto una morte definitiva, corrisponde piuttosto alla rinascita in una temporalità diversa la cui cifra è l'eternità, in quel Paradiso Terrestre, dove l'anima ritrova lo stato di felicità primigenia. Nel testo russo del primo Novecento morire a Venezia significa dunque liberarsi della dimensione terrena e ritornare nella patria della propria anima: “qui la mia anima è vissuta” come scrive Brjusov (*Venezia*), sentirsi parte di uno spazio spirituale, la cui estraneità alla terra viene sottolineata anche dalla peculiare posizione geografica oltre che dalla tensione creativa che pervade ogni angolo di Venezia rendendolo immortale: “E fino ad oggi immutabile tutto qui conserva l'evidente traccia/ dell'audacia passata e della potenza, che non conosce la morte” (Brjusov 1986)¹⁰⁰.

Un'ulteriore conferma del legame di Venezia con l'eternità si riscontra in un altro tratto intrinseco alla città, la specularità che,

100 Alla lettura sacrale dello spazio veneziano si contrappone l'approccio prosaico di Filosofo, che traduce l'immagine di “Venezia morente” sul piano della realtà, descrivendo la città come effettivamente insalubre, avviata verso il declino, sanzionato per di più dal crollo del campanile (14 luglio 1902), segno inequivocabile della fine del glorioso passato della Serenissima, ormai degna di attenzione soltanto per i capolavori che in essa si conservano (Filosofo 1909: 263-274).

come il carnevale, le maschere, la notte, dà adito a una lettura ambivalente. In diverse poesie ritorna l'immagine del cielo e dei palazzi veneziani che si riflettono nelle acque della laguna e come in uno specchio appaiono, a chi li osserva, collocati su un medesimo piano: "(...) Guardava la tenebra deserta/ sotto la nostra barca negli specchi/ delle lagune fitti di palazzi/ (...) e negli stretti canali fino nel profondo/ guardava un'altra luna (...)" (*Barcarola della ninna nanna/ Kolybel'naja barkarola*, 1910; Ivanov Vjač. 1971-1974: II: 507); "Nella laguna della luna annega/ San Marco la sua adorna iconostasi" (Blok 1960-1963: III: 103; trad. it. Blok 1990: 231). In Muratov è l'assenza di confine fra terra e cielo a creare la medesima percezione: "Il mondo veneziano si è sistemato lungo la linea che separa la laguna dal cielo" (Muratov 1924: III: 361). La specularità fa sì che "i riflessi nei canali veneziani del cielo diurno e notturno abbinati a quelli degli edifici cittadini collochino Venezia nello spazio delle sfere celesti, quasi proiettassero l'invisibile doppio della città fuori dallo specchio magico delle acque in un mondo superiore" (Mednis 1999: 84).

Se da una lato il riflesso della laguna posiziona Venezia nella dimensione dell'eternità e della spiritualità, estraniandola dal quotidiano, dall'altro quello stesso specchio, in quanto elemento dal simbolismo estremamente ricco, ne fa intravedere il potenziale lato oscuro. Definendo gli specchi incorniciati di cipresso come lugubri paramenti di Venezia, Mandel'stam introduce il motivo della morte che si ricollega a quello della vecchiaia, evocato dall'azzurro vetro decrepito in cui si specchia la vita cittadina e dal fatale sfiorire della bellezza, insito nella citazione di un famoso dipinto del Tintoretto: "E Susanna deve aspettare i vecchioni". Ma la morte a Venezia è lieve, è una "morte festiva", a cui è estraneo l'elemento della tragicità: Venezia va incontro alla sua ora mortale vestita degli abiti eleganti con cui è nata (Zajcev 1923: 12).

La specularità della città lagunare non contempla un legame con il mondo infernale, non esplicita il confine tra i mondi *nostro* e *inferiore*. La Venezia del Secolo d'argento non si riconosce nel tragico oltrespecchio, nel girone infernale che Achmatova

attribuisce alla Venezia del Nord della poesia *Sono tutti, anche i non attesi, in Italia (Vse, kogo i ne ždali, v Italii, 1957)* (cf. Civ'jan 1996). La morte a Pietroburgo non conosce la levità, non concede nemmeno il più piccolo bagliore di speranza né alla città né ai suoi abitanti condannati a una fine tragica, che viene drammaticamente evocata nei versi di Mandel'stam attraverso le metafore apocalittiche del freddo ghiaccio dell'inferno, della nera notte di gennaio, del gelo (Toporov 1990: 70-71).

L'immagine divenuta ormai cliché di Venezia città morente assume all'interno della cultura russa del primo Novecento un significato peculiare. In essa si riflette il timore, che i russi manifestano più in generale nei confronti di tutta la penisola, di vedere svanire per sempre il sogno dell'Italia a loro cara, fedele a una cultura e a tradizioni millenarie, minacciata dagli stridenti contrasti della modernità¹⁰¹. Il timore di non ritrovare più quel luogo dello spirito su cui i russi del Secolo d'argento proiettano la loro nostalgia per la cultura mondiale (cf. Civ'jan 1996: 53)¹⁰².

La storia della Serenissima che ha conosciuto momenti di gloria trionfante a cui è seguito l'inevitabile declino è la cartina di tornasole su cui leggere il destino di Pietroburgo, avviata come il suo doppio meridionale verso il tramonto, destinata a subire le conseguenze di una cataclisma irreversibile che ne sancirà la

101 Glagol', letterato e storico dell'arte, nei taccuini di viaggio si lamenta della perdita di specificità degli abitanti di Venezia: "Il gondoliere ormai da tempo assomiglia a uno straccione che vive sotto un ponte sul Tamigi..." (Glagol' 1900: 213) e nemmeno gli altri indossano più i loro costumi caratteristici. Queste osservazioni fanno di Glagol' un profeta *ante litteram* di una futura indifferente globalizzazione destinata a soggiogare l'umanità.

102 Molto sensibile a questa problematica è il poeta Chodasevič che collega l'estinguersi di Venezia, simbolo della bellezza recondita, con l'apparizione dell'uomo nuovo che non conosce e non capisce la bellezza e la vita multiforme, testimonianze agli occhi del poeta dell'immortalità di questa città, che racchiude in sé tutto un mondo (cf. Bogomolov 1999: 577).

morte, ma a differenza della città lagunare non avrà accesso alla dimensione dell'immortalità¹⁰³.

La percezione della città in chiave artistico-letteraria non esclude il rapporto con il quotidiano, che emerge per lo più dalla descrizione dei luoghi sacri al turismo. Negli scritti di Muratov, come del resto nelle immagini poetiche di Blok, Belyj, Ivanov, lo spazio dedicato alla città reale è definito per lo più attraverso i ben noti spazi cittadini già ricordati – la Piazzetta, San Marco e la Torre dell'Orologio – insieme ad altri stereotipi come lo scialle nero, la gondola, gli specchi e le perline, l'atmosfera d'immane allegria creata dalle frotte di turisti che si riversano nelle calli. Una volta ricreata l'immagine più nota della città, Muratov prende le distanze dagli elementi pittoreschi, perché ciò che più gli preme è resuscitare il passato, il suo sguardo è volto all'indietro ad altri tempi e ad altri uomini. Sebbene a Venezia non sia difficile provare un godimento puramente estetico, visto che la città si offre in tutta la sua magnificenza, lo scrittore non nasconde il rimpianto per l'autentico spirito veneziano, ormai svanito per sempre, che animava calli e campielli. Nelle chiese e nei musei osserva e rivive Venezia attraverso le tele dei pittori, unica testimonianza tangibile dell'atmosfera che aleggiava sulla città tra il Cinquecento, che segnò l'apice della gloria per la Repubblica marinara, e il Settecento, quando il clima di armonia gioiosa, che allietava la città e i suoi abitanti, volgeva ormai al declino.

Ed è sempre il riferimento pittorico lo sfondo su cui Muratov delinea la descrizione della vita della gente comune. *Il rinoceronte* è il titolo di un grazioso dipinto del Longhi, piccolo compendio dei personaggi che popolavano a Venezia le calli, i teatri delle marionette e i tendoni dei ciarlatani, dove aristocratici e popolo dividevano l'allegria gioiosa sempre aleggiante sulla città. Lo scrittore coglie nella gente umile, ritratta da Longhi mentre vende le "fritule", tipici dolci del carnevale, legge sul palmo della mano

103 A proposito di Venezia N.S. Mednis giustamente scrive: "La vita qui è legata alla morte come la morte all'immortalità" (Mednis 1999: 260).

meravigliosi destini e balla la “furlana”, lo spirito del *narod* italiano, che ripetendo inconsapevolmente gesti e riti antichi carica il quotidiano di significato.

Mentre Muratov per rivivere nel presente lo spirito autentico della città è costretto a ricorrere a una rappresentazione pittorica, il poeta Chodasevič pur manifestando una grande passione per la pittura rinascimentale veneziana¹⁰⁴, ne cerca le tracce nella realtà che lo circonda. Ed ecco che allora nei suoi versi compaiono richiami a luoghi e personaggi caratteristici come il caffè Florian o gli strilloni delle Procuratie, immagine ripresa probabilmente dalle pagine di apertura delle *Immagini d'Italia* (cf. Bogomolov 1999: 574), o a elementi prosaici della quotidianità come nella poesia *Non c'è nulla di più bello e libero (Net ničego prekrasnej i privol'nej, 1925-1926)*:

(...) Prendi la gondola. E mentre ti avvicini a Rialto,
 Respira libero l'odore del pesce, dell'olio
 Rancido e di verdure andate a male (...).
 (Chodasevič 1983: I: 244-245)

che letti alla luce di quanto scriveva all'amico Kissin, in una lettera del 1911:

Qui non c'è un briciolo di artificiosità (...) Venezia la Regina!
 Genova la superba! Se tu sentissi come puzzano di mare, di pesce, di
 olio, di verdura andata a male e del tanfo di una specialità italiana, a
 quanto pare di un formaggio. Eppure il risultato è qualcosa di divino!
 E questo perché loro non “creano”, ma “fanno” (Andreeva 2000:
 167),

acquisiscono una dignità pari a quella dei palazzi storici e del ponte di Rialto, a cui vengono accomunati nello svolgersi della

¹⁰⁴ La pittura veneziana, e in particolare del Carpaccio e del Tintoretto, costituisce una chiave di lettura fondamentale per comprendere la visione della città lagunare creata da Chodasevič. A questo particolare motivo è dedicato l'articolo di Hughes 1994.

poesia. Entrambi gli aspetti si delineano come testimoni di un'antica tradizione culturale che si attualizza nel presente e apre una prospettiva di continuità nel futuro. Grazie al gusto innato per la vita e per la bellezza, che nella visione del poeta contraddistinguono gli italiani di oggi come quelli di ieri, le cose più semplici acquisiscono significato, contribuendo a trasformare la Venezia prosaica in uno spazio estetico.

“Dell'antica vita si è conservata soltanto la bellezza” (Bunin 1985: 306), afferma Bunin nella poesia *Venezia (Venecija)*, 1913) e chiama a testimoniarla non soltanto l'ineguagliabile architettura veneziana, ma anche la memoria di una tradizione che si ripropone immutata con i rintocchi mattutini delle campane, i gesti semplici di una ragazza che, cantando, stende i panni al sole, i barconi che scivolano silenziosi trasportando legna e sale, e infine con il fascino notturno dei covi fumosi, ritrovi di ladri, marinai, prostitute e ubriachi, dove si ingurgita vino tra schiamazzi, urla, fracasso di pugni battuti sui tavoli, come ai tempi di Casanova.

La storia e il quotidiano si combinano armonicamente, senza sbavature, conservando la città sempre uguale nel tempo:

Dopo lunghi anni di separazione la ritroverete tale e quale, stessi edifici e stessa gente, stesso cielo e stessa laguna, stessi piccioni e stessi tavolini in piazza san Marco. E' il quadro più perfetto, realizzato dalla fantasia creativa della natura, dalle mani dell'uomo in un momento di sublime estasi,

così descrive la città Osorgin in un articolo del 1913 (Osorgin 1913b). Brjusov affida ai gondolieri il compito di rappresentare l'immutabile nella transitorietà del presente:

Il fascino di Venezia è dato dalla sua originalità, dalla vita dei suoi canali. Molto di ciò che un tempo aveva un senso, ora è diventato un giocattolo per divertire i nuovi arrivati. Ma i corpi neri delle gondole sono come sempre leggeri ed eleganti. I gondolieri sono come sempre snelli e abili, probabilmente i loro gesti sono gli stessi da cinquecento anni (Brjusov 1986: 41).

Concluderò l'esplorazione delle diverse rappresentazioni culturali di Venezia nel contesto russo ricollegandomi all'immagine della città lagunare intesa come patria dell'anima. A questa definizione si richiama la visione simbolica di Venezia percepita come casa, visione a cui si rivelano particolarmente sensibili i russi del primo Novecento, sebbene già nel secolo precedente se ne rinvenivano le tracce.

I viaggiatori russi, nonostante lo stupore e la meraviglia con cui guardano all'originale struttura architettonica e alla stravagante ubicazione topografica della città, non avvertono nei confronti di Venezia un senso di estraneità, al contrario hanno l'impressione di essere approdati in un luogo familiare. Una sensazione suscitata dalla somiglianza con Pietroburgo, dall'affinità con Bisanzio, ma soprattutto dalla particolare configurazione dello spazio cittadino, che converge verso un unico fulcro, la grande piazza San Marco, dove da tempo immemorabile si svolge la vita comunitaria della città, ufficiale e privata, in cui chiunque arrivi si trova coinvolto. Vjazemskij, equipara la piazza a un salone decorato dal Sansovino: "Ha addobbato la sala il Sansovino/ Il tetto è la volta celeste" (*Venezia*), immagine con cui già Annenkov una decina di anni prima (28 aprile 1841) l'aveva descritta in una sua lettera (Annenkov 1983: 19)

Nel Novecento la metafora del salone si arricchisce inserendosi all'interno di una visione simbolica più ampia che assimila la città all'immagine della casa: "(...) non ci sono vie, ma soltanto corridoi (...) giri per la città come per casa tua (...)" scrive Grifcov in *Giornate veneziane (Dni v Venecii, 1911)* (Andreeva 2000: 185). L'approdo a Venezia viene paragonato dal critico Percov all'arrivo in un casa, dove i visitatori-ospiti vengono introdotti nell'ampio salone di piazza san Marco e accolti al suono dell'orchestra (Percov 1912: 6). La definizione di Venezia come città-casa lascia affiorare il senso di appartenenza, di familiarità che i russi avvertono per uno spazio cittadino dove si sentono non solo a proprio agio, ma anche del tutto appagati. L'intimo legame che l'uomo stabilisce con la propria casa è fatto di consuetudine e

di familiarità, sensazioni che traspaiono dalle riflessioni dei russi sul loro soggiorno veneziano. Blok scrive alla madre “(...) vivo a Venezia come se fosse la mia città, e quasi tutte le usanze, i musei, le chiese, il mare, i canali li sento miei, è come se fossi qui da molto tempo” (Blok 1963: VIII: 283). Brjusov qualche anno prima annotava nel diario che nel giro di poco tempo Venezia era diventata per lui come Mosca, non aveva più segreti. Il pittore Petrov-Vodkin, durante il suo primo viaggio in Italia nel 1905, quando scorse da lontano il profilo di Venezia, ebbe la sensazione di essere ritornato in un luogo conosciuto, già visto molte volte (Petrov-Vodkin 1982: 480).

Dall’analisi delle categorie che contraddistinguono l’immagine di Venezia nella cultura russa e in particolare nella cultura del Novecento emergono alcuni tratti essenziali che vanno perfettamente a coincidere con gli elementi descrittivi, caratterizzanti la rappresentazione dell’Italia. Venezia è definita come città *incantata*, dove si svolge una *vita all’insegna del piacere* ed è sufficiente attraversare la laguna, come sottolineano Brjusov e Muratov, per *dimenticare gli affanni*, è una città gloriosa per il suo *passato di repubblica marinara*, è una *città d’arte e di poesia*, anzi è l’incarnazione dell’arte e della poesia, come scrive Vjazemskij nella poesia *Meraviglioso è il panorama, quando nello spegnersi del giorno*:

Chi conosce i tuoi sogni e i tuoi segreti,
 Chi poté comprendere la loro dolce lingua,
 Chi penetrò in questo mondo misterioso con il sentimento,
 Quello sperimentò il tesoro della poesia!
 (Vjazemskij 1986: 384)

E infine al pari della Roma gogoliana è la casa dell’anima, un’immagine che preannuncia una visione simbolica più ampia, dove l’Italia viene equiparata alla propria casa e dunque assimilata a ciò che l’uomo ha di più personale e intimo:

Ogni tanto guardo all'Italia come alla mia casa. Ecco il salone – Venezia... Ecco la mia biblioteca e la pinacoteca – Firenze... Ecco il mio studio – Milano... Ecco Roma – il mio sancta sanctorum, deposito di valori indicibili, raccolti dai miei antenati e che io ho moltiplicato... Ed ecco la mia terrazza – Napoli (Osorgin 1912b: 3).

Firenze città dei fiori

Florentia, con questo nome, prescelto dai romani all'atto della fondazione come auspicio di un fiorentino destino, viene designata in russo l'antica città toscana sorta sulle rive dell'Arno. Un appellativo che suggerisce ai viaggiatori russi l'associazione suggestiva di città dei fiori, legittimata dallo spettacolo che si presenta ai loro occhi una volta giunti a Firenze:

Non crediate che l'epiteto *città dei fiori* rimandi a qualcosa di allegorico. Firenze è letteralmente inondata di fiori. Si vendono ovunque, a ogni piè sospinto, a ogni angolo, a ogni portone. La mattina non appena apro la finestra, ecco che scorgo dei fiori. Sulle enormi panche di marmo che costeggiano il Palazzo Strozzi (si trova proprio di fronte alle mie finestre) fanno bella mostra migliaia di fiori; intorno ad essi si accalca la folla, a mezzogiorno non è rimasto neanche un mazzolino (...) Si scrive e si legge, si fa colazione e si pranza sempre in mezzo ai fiori (...) (Vasil'ev 1894: 324).

L'immagine variopinta e radiosa della *città dei fiori* delineata nel 1882 da Vasil'ev, critico letterario e teatrale conosciuto con lo pseudonimo di Flerov, rimanda a un precedente illustre, alla *città di Flora* evocata nel 1834 da Vjazemskij in *Florencija*. Nonostante la poesia sia costruita fin dall'incipit, "Lo conosci quel luogo! Laggiù scorre l'Arno (...)", su motivi convenzionali di matrice goethiana, gli stessi che Vjazemskij utilizzerà due anni dopo nella poesia *Kennst du das Land?* per raffigurare la penisola nel suo complesso, è proprio in questa sede che si definiscono le categorie

di natura e arte, centrali per la visione russa di Firenze nel corso del XIX secolo:

(...) Laggiù l'alloro e il mirto fragrante
 culla l'*eterna primavera*.
 Laggiù la *città di Flora*, sua omonima,
 E come lei fantastica.

Luogo meraviglioso! Fiorisce e risplende
 Della *bellezza della natura e dell'arte*
 Laggiù il *marmo* pensa e freme
 Nel quadro è palpitante la fiamma dei sentimenti
 Laggiù la lingua ricorda le melodie della *poesia* (...).
 (Vjazemskij 1986: 252; *il corsivo è mio*, P.D.)

Firenze viene dunque identificata con la dea Flora; il suo cronotopo è l'eterna primavera, che il poeta Apollon Grigor'ev, giunto in Toscana nel 1857 in veste di precettore del giovane principe Trubeckoj¹⁰⁵, ravvisa nei giardini e lungo le strade vicinali, dove spiccano fra il verde luminoso rose rigogliose, destinate a rimanere tali anche nella stagione invernale, suscitando l'ammirato stupore dei viaggiatori russi, a cui è capitato come a Dostoevskij e alla moglie A.G. Snitkin di passeggiare in gennaio lungo i vialetti del giardino di Boboli (Kara-Murza 2001b: 72).

L'organicità e la compattezza della città, racchiusa in una meravigliosa cornice collinare, trova una perfetta espressione nell'insieme artistico di piazza del Duca, odierna piazza della Signoria che, agli occhi del narratore del racconto autobiografico di Apollon Grigor'ev *Il grande tragico* (*Velikij tragik*, 1859), costituisce un mondo a sé, dove l'anima prova un totale appagamento. La piazza disseminata di capolavori come il Davide

105 Nel corso dell'Ottocento la Toscana e in particolare Firenze sono meta di aristocratici russi che vi si stabiliscono per lunghi periodi o addirittura per sempre, diventando cittadini onorari e benefattori della città come Nikolaj Nikitič Demidov (1773-1828) e i suoi successori. A questo proposito cf. Risaliti 1992: 41-91 e Kara-Murza 2001b: 27-38.

di Michelangelo, la Loggia dell'Orcagna, ornata dalle statue di celebri scultori rinascimentali, il Palazzo Vecchio, la Galleria degli Uffizi, è una delle creazioni più raffinate del genio umano perpetuatosi nei secoli (Grigor'ev 1988: 278). Firenze è uno spazio "naturalmente" estetico; ciò che la rende peculiare, osserva nelle sue memorie il filologo e storico dell'arte Buslaev, è il carattere "domestico" della sua magnificenza artistica: è un museo insolito, la cui realizzazione non ha richiesto l'intervento di pezzi esterni (Buslaev 1897: 379). L'esteticità è geneticamente intrinseca alla città, patria natale di artisti che con ineguagliabile talento l'hanno resa un modello di bellezza inesauribile.

La percezione di Firenze come spazio artistico per eccellenza si impone così radicalmente nella coscienza russa da indurre a rifiutare con fastidio e irritazione qualsiasi elemento della vita quotidiana che ne minacci l'integrità. Un atteggiamento evidente nel narratore del *Grande tragico*, che non nasconde la sua stizza di fronte alle richieste insistenti di carità da parte di donne affamate, vestite di stracci, arrivate dai quartieri più poveri nelle zone centrali della città ad infrangere con il loro aspetto miserabile gli ideali di bellezza e purezza femminile, di cui è colma l'anima di chi è reduce dalla visita agli Uffizi o alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

La discrepanza tra realtà quotidiana e immagine culturale di Firenze è vissuta ancor più tragicamente all'inizio del XX secolo, come testimoniano le invettive che il poeta Blok scaglia contro la città, accusandola di tradimento per aver rinunciato in nome del volgare progresso a conservarsi quale modello estetico ideale:

Muori, Firenze, Giuda,
 svanisci nelle tenebre dei secoli!
 Ti scorderò nell'ora dell'amore,
 non sarò teco all'ora della morte!
 (...)
 Ansano le tue automobili,
 mostruose sono le tue case.
 alla gialla polvere d'Europa

tu stessa ti sei consegnata!¹⁰⁶
(Blok 1960-1963: 106, trad it. Blok 1990: 235)

All'arte del passato nelle sue diverse manifestazioni è affidato il compito di riscattare Firenze dalla banalità del quotidiano, dagli sciocchi intrighi di una noiosa e anonima città, che ad Apollon Grigor'ev ricorda una delle tante città di "governatorato" russe. Il ciclo di affreschi del Beato Angelico nel monastero di San Marco, la *Madonna della seggiola* di Raffaello, la porta del Paradiso del Battistero del Ghiberti, sono le opere di maggiore richiamo per i viaggiatori russi del XIX secolo, a cui Grigor'ev affianca un elemento del presente, l'incredibile musicalità non soltanto dei famosi tenori dell'opera fiorentina, ma anche delle voci della gente semplice (Grigor'ev 1988: 266, 273). Motivo ripreso nel Novecento da Brjusov che nelle pagine dedicate a Firenze ricorda i concerti tenuti nelle sere d'estate da alcune orchestre cittadine e i giovani che si aggirano per la città canticchiando arie diverse, accompagnandosi con mandolini e chitarre (Brjusov 1986: 47). L'innata sensibilità artistica colloca "naturalmente" il popolo di Firenze nello spazio estetico, atemporale, unica dimensione della città riconosciuta come autentica dai russi.

Nel corso dell'Ottocento, fatta eccezione per alcune voci autorevoli, ma sporadiche, Firenze e la Toscana non rientrano ancora per la maggior parte dei viaggiatori russi tra le tappe indispensabili dell'itinerario italiano. Un cambiamento decisivo nel rapporto dei russi con lo spazio geografico della penisola inizia a profilarsi verso la fine del secolo, quando gli scritti di autori inglesi appassionati dell'Italia, quali Ruskin e Vernon Lee, e il sorgere di nuovi interessi letterari ed artistici, favoriscono la scoperta di paesaggi urbani e campestri, rimasti fino a quel momento quasi inesplorati: Assisi attira per la figura di San Francesco e Fiesole per il Beato Angelico, Firenze e dintorni esercitano un grande richiamo oltre che per la figura di Dante e per

106 In una lettera alla madre, scritta a Firenze tra il 25 e il 26 maggio 1909, esprime nei confronti della città gli stessi sentimenti ostili.

i capolavori degli artisti rinascimentali quali Ghirlandaio, Lippi, Masaccio, Botticelli, Michelangelo, anche per la rilettura della vita di Leonardo attraverso il prisma dell'occultismo e della magia che tanto affascina i poeti simbolisti. E' un'Italia misteriosa, dove imperversa il Savonarola e Leonardo viene valorizzato non tanto per il talento, quanto per la natura quasi blasfema nella sua perfezione, per la personalità ambigua e tormentata, anello di congiunzione tra l'uomo rinascimentale e l'uomo moderno.

Un notevole contributo alla valorizzazione di Firenze e della Toscana presso i russi si deve alla passione di uno studioso di grande fama quale il prof. I.M. Grevs¹⁰⁷, che nel 1903 pubblicò alcuni saggi dedicati alla cultura fiorentina sulla rivista "La parola scientifica" ("Naučnoe slovo"). Lo scrittore Muratov, qualche anno dopo, nella prefazione alle *Immagini d'Italia* riconobbe a Grevs il grande merito di aver saputo accostare il proprio "viaggiatore ideale" non soltanto alle bellezze artistiche, ma soprattutto all'anima della città.

Nelle impressioni di viaggio riportate da Grevs si delineano filoni nuovi lungo i quali si dipana la percezione di Firenze nella cultura russa del primo Novecento. Da una visione panoramica che evidenzia il paesaggio dolce della Toscana, armonico complesso di torri e castelli, disseminati sulle colline, di casolari immersi tra il verde dei prati e l'ocra dei terreni coltivati, dove spiccano gli olivi, si passa a uno sguardo focalizzato sulla città, paragonata a una perla di inesauribile bellezza. Una bellezza definita come forma

107 I.M. Grevs, professore dell'Università di San Pietroburgo, fondatore della scuola umanistica di teoria del viaggio, diede vita alla pregevole iniziativa di completare gli studi teorici con l'esperienza pratica, accompagnando i propri studenti in viaggi culturali in Italia (a questo proposito cf. Konečnyj; Kumpan 1991: 7-8; Toporov 1990: 60-61). Due anni dopo, nel 1909, anche a Mosca venne promossa un'iniziativa simile dalla commissione dell'O.R.T.Z (*Obščestvo rasprostraneniija tehničeskich znanij*) che prese ad organizzare viaggi di istruzione all'estero per insegnanti. Promotrice di tale iniziativa fu la contessa V.N. Bobrinskaja che la rese nota nell'articolo *Obrazovatel'nye ekskursii* in "Utro Rossii", 5 novembre 1909, n. 41-8, p. 5.

armonica e come espressione del bene trionfante sul male nella lunga lotta fra queste due forze contrastanti, lotta che ha caratterizzato la storia di Firenze. La città, purificatasi, si è incarnata in Beatrice, qui identificata con la saggezza divina, la verità. In questa interpretazione si coglie il motivo profondo dell'affinità di Grevs con Firenze, avvertita come propria patria spirituale. La città corrisponde all'ideale russo di bellezza, che contempla imprescindibilmente il buono e il vero:

Quando guardiamo Firenze dal colle di Fiesole (...) ci sembra che tutta la città si sia raccolta, come un'unica personalità, intorno all'imponente e vittoriosa cupola della cattedrale che tutto ingloba, simile al gigantesco fiore, non ancora sbocciato, del "giglio araldico", emblema del suo eroico passato (Grevs 1993: 296).

La passione per la figura e l'opera di Dante¹⁰⁸, sollecitata dal diffondersi dell'interesse per la pittura preraffaellita, alle cui matrici poetiche furono particolarmente sensibili i simbolisti russi, costituisce insieme alla Firenze del Quattrocento, periodo assai apprezzato ai primi del secolo scorso grazie agli stimolanti studi del critico americano Berenson sui pittori fiorentini, il sottotesto della Firenze muratoviana. La città e il paesaggio circostante, trasfigurati dalla poesia di Dante che li illumina di una bellezza non terrena, diventano oggetto di devozione per il viaggiatore. Contagiato dall'inesauribile amore che ha condotto il Poeta e tanti illustri artisti del passato a rendere omaggio alle vie, alle piazze,

108 Dante e la sua produzione letteraria costituiscono un motivo ricorrente nella letteratura russa. In questo contesto non esaminerò il ruolo svolto dalla figura e dall'opera del poeta italiano nella poesia russa, oggetto di studio di un'ampia bibliografia (Dančenko 1973), ma mi limiterò a ricordare le tematiche fondamentali: oltre alle numerose traduzioni della Divina Commedia, per gli scrittori del primo Ottocento Dante e la sua opera rappresentano un modello di libertà e di ribellione, mentre ai primi del Novecento un modello di poesia cortese. A.N. Veselovskij partendo da un approccio storicista vede Dante come poeta del Medioevo, che ha saputo pienamente rappresentare la propria epoca.

alle chiese, ai palazzi, alla natura e alla gente di Firenze, il viaggiatore si trasforma in pellegrino e la sua visita alla città in un viaggio di perfezionamento morale e spirituale che prelude alla redenzione, all'inizio di una Nuova Vita in una dimensione superiore. Mentre Venezia appare a Muratov con scenario vuoto di uno spettacolo su cui per sempre si sono spente le luci, a Firenze, pur riconoscendo la differenza con la città del Rinascimento, lo scrittore non avverte un'atmosfera di morte, bensì sente aleggiare ben vivo tra le vie lo spirito di un passato ricco d'arte e di storia. La lettura della città viene condotta in chiave puramente artistica; non c'è spazio per il reale o meglio c'è spazio soltanto per la città di Dante e per il mondo rinascimentale.

L'itinerario toscano di Muratov ha inizio ai piedi della scala che sale a San Miniato, dove sono scolpiti i versi del Purgatorio dedicati a Firenze, ed è caratterizzato da un movimento ascensionale, che non rappresenta soltanto un adeguamento alla conformazione del paesaggio, ma ha una valenza fortemente simbolica: ogni salita in Toscana è un riflesso dell'ascesa di Dante attraverso il Purgatorio e rimanda alla condizione di pellegrino¹⁰⁹, di colui che si trova lontano dalla sua vera patria, afflitto dalla nostalgia per la città amata. Muratov come il Poeta si sente un "peregrino" esule dalla sua patria d'elezione e la nostalgia che prova per l'Italia è paragonabile a quella che Dante prova per la sua città. Firenze colta "dall'alto di San Miniato", immersa in un'atmosfera autunnale e pervasa come il secondo regno ultraterreno di una gioia frammista al dolore, rivela il tempo dell'anima ad essa più affine, il tempo della malinconia, cui fa da contrappunto lo struggimento di Dante.

Il motivo dell'esilio, illustrato alla luce del rapporto di Dante con la propria città, fa parte di una tradizione consolidata a cui si

109 La Davidson scrive: "... there was a further characteristic which was specific to Dante and of special appeal to the religious Symbolists. This was the fact that Dante was both pilgrim and poet; his works combine the example of a life, viewed as a spiritual journey, with the art which arose from this experience" (Davidson 1989: 17).

richiamano i poeti russi del Secolo d'argento. Byron nel IV canto del *Childe Harold's Pilgrimage* scriveva: “Ungrateful Florence! Dante sleeps afar” (*With Byron* 1907: 72); Brjusov nella poesia *Dante* (1898) interpreta la condizione di esule come emblematica del destino dei poeti; nel 1912 Gumilëv al ritorno da un viaggio in Italia, segnato da contrasti e dissapori che hanno minato il suo rapporto con Anna Achmatova, tratteggia un'immagine lugubre di Firenze, oppressa dall'esilio di Dante e dal rogo del Savonarola, episodi che offuscano tragicamente la luminosa bellezza della sua poesia e la solarità rinascimentale della sua arte. Mandel'stam, attraverso un complesso sovrapporsi di livelli interpretativi, riprende i temi strettamente congiunti di nostalgia ed esilio, introdotti da Muratov in *Immagini d'Italia*, per indagare il rapporto dei russi con Firenze e la Toscana. Il tema del duplice esilio dalla patria natale, la Russia, e dalla patria d'elezione, l'Italia, sentita come culla della cultura mondiale, si accorpa nella visione di Mandel'stam intorno a due nuclei centrali¹¹⁰. Un nucleo è rappresentato da Mosca che nella poesia *Nel discordante canto del coro di fanciulle* (*V raznogolosice devičeskogo chora*, 1916) diventa essa stessa città ideale dell'arte e della poesia¹¹¹, sovrapponendosi alla Firenze rinascimentale attraverso il tramite culturale e ideale delle cattedrali moscovite, opera dell'architetto italiano Fioravanti, nel cui cognome risalta la radice “fiore” di *Florentia*. Il secondo nucleo è costituito dalla sintesi di due motivi: il colle, “simbolo del locus sacro, ideale di Roma e di Mosca, e la nostalgia, *toska* in russo che si accomuna per assonanza a

110 Il motivo del duplice esilio in Mandel'stam è stato ampiamente trattato e sviscerato negli articoli di Garzonio 2000, 2001.

111 Garzonio nel soffermarsi sul verso “Tenera Dormizione – Firenze a Mosca” ipotizza che questa immagine possa essere stata suggerita al poeta dalla lettura di *Immagini d'Italia*, dove Muratov descrive un affresco, conservato a Firenze nella chiesa di San Niccolò, da lui identificato come *Dormizione della Vergine* di Alesso Baldovinetti. Si tratta in realtà del dipinto *La Madonna della Cintola*, attribuito successivamente al Pollaiuolo (Garzonio 2000: 49).

Toscana” (Garzonio 2000: 49-50), motivi che nelle poesie dell’ultimo periodo, il 1937, si caricano di una lugubre tragicità. Dalle colline di Voronež dove il poeta è confinato il duplice esilio è vissuto attraverso il prisma dantesco: Pietroburgo assume i tratti di una Firenze attanagliata nel ghiaccio infernale (*Sento, sento il primo ghiaccio/ Slyšu, slyšu rannij led*, 21-22 gennaio 1937), mentre in lontananza appare irraggiungibile il “chiarore tutto umano delle colline toscane” (*Non fare paragoni: chi vive è incomparabile/ Ne sravnivaj živušcij nesravnim*, 18 gennaio 1937)¹¹². Il tragico destino di esule in patria lo accomuna, negli anni bui del regime staliniano, a un’altra illustre voce della poesia russa, Anna Achmatova che nell’incipit della poesia *Dante* (1936) ricorda con laconica e lapidaria tragicità: “Neppure dopo morto ritornò/ nella sua vecchia Firenze” (Achmatova 1986: 1: 182; trad. it. Achmatova 1992: 131).

L’osservazione del poeta Vološin riguardo alla necessità di approfondire lo studio della storia e dell’arte italiana prima di intraprendere un viaggio nella penisola¹¹³ rispecchia perfettamente la modalità con cui i viaggiatori russi del primo Novecento si apprestano all’incontro con Firenze. Il pittore Benois confessa nei suoi ricordi di viaggio di essersi documentato su libri, giornali, album fotografici prima di approdare nella meravigliosa città, che gli ha riservato comunque piacevoli e inaspettate sorprese. A questo punto non stupiscono affermazioni come:

(...) ci è bastato un solo giorno per sentirci a casa (Benois 1993: IV: 36).

112 L’intersecarsi delle immagini di Dante, Firenze e Toscana nella poesia di Mandel’stam viene analizzato nell’articolo di Levin 1978: 155.

113 “Da nessun’altra parte, come in Italia, ti pesa tanto non avere una conoscenza approfondita dei fatti storici e da nessuna parte si fanno sentire con tanta chiarezza le pietre su cui cammini. Ma non gridano *amen*, bensì studia! E ogni chiesa, non è soltanto una chiesa, ma un museo, una pinacoteca, ogni pietra non soltanto una pietra, ma un monumento storico” scrive Vološin in una lettera ad Aleksandra Michajlovna Petrova (9 dicembre 1900) (Vološin 1991: 94).

A te Firenze! A te, misteriosa patria dell'anima, riconosciuta al primo sguardo, amata al primo respiro (...) (Zajcev 1923: 53).

Ecco i marmi del Battistero, le fasce scure del Duomo, la piazza, la Loggia, e infine quella via stretta e le arcate del piccolo teatro con la fontana, e siamo arrivati a "casa". Prendiamo la stessa stanza, dove ci eravamo fermati l'ultima volta. La vecchietta canuta ci accoglie come vecchi amici. E' rimasto tutto tale e quale: i ritratti antichi, il fresco e la penombra che filtrano dalle persiane. Dalla strada giungono gradevoli rumori mattutini: taglia l'asinello, gridano i venditori, fischiano i ragazzini e per fortuna neanche un suono che ricordi la città moderna (Dobužinskij 1987: 260).

Le memorie sopra riportate testimoniano della contesa tra Firenze e Venezia per la conquista dell'appellativo di patria dell'anima nel cuore dei russi ai primi del Novecento. L'affinità con la città toscana, prediletta dai pittori come Benois e Dobužinskij o da chi, come Zajcev (cf. Platone 1995) e Muratov, è dotato di una particolare sensibilità artistica, nasce dal combinarsi di due elementi apparentemente disparati. Nello stesso spazio si condensano creatività artistica – Firenze, comunicando con la lingua universale dell'arte, diventa la casa dell'anima per chiunque si riconosca nei valori dello spirito – e manifestazioni di una vita semplice, *narodnaja* – i contadini cotti dal sole, vendono la verdura al mercato di Piazza San Lorenzo proprio accanto ai capolavori michelangioleschi di incomparabile grandezza. La vicinanza alla campagna è particolarmente cara ai viaggiatori russi, che qui hanno la possibilità di assistere all'avvicinarsi delle stagioni, alla ciclicità del lavoro e della vita agreste, all'alternarsi dei giorni di festa con quelli di mercato, allo scorrere di un'esistenza impermeabile ai ritmi delle modernità (cf. Muratov 1924: I: 192).

La natura rinascimentale intrinseca alla città e lo svolgersi della vita quotidiana secondo i parametri immortalati dai grandi pittori del Rinascimento rendono Firenze uno spazio estetico esclusivo, unico agli occhi dei russi, dove l'aspirazione al bello trova la più alta realizzazione nella corrispondenza immutata tra i capolavori

artistici e la realtà circostante. Un sentire che viene ben reso da Zajcev quando, mentre pranza in una trattoria popolare della città, si ritrova a pensare ai grappoli dorati delle vigne toscane, ai *coloni* intenti a coltivare gli stessi campi che secoli prima hanno nutrito Dante, gli etruschi, i romani, e immagina la gente semplice, che occupa i tavoli intorno a lui, sparpagliata sulle colline azzurre, all'ombra dei meli, pronta per essere ritratta da Benozzo Gozzoli in un dipinto dal titolo *La vendemmia*. Tutto è rimasto immutato nel regno dello spirito immortale dove oggi, come nel Quattrocento, impera sovrana l'eterna bellezza.

Non solo Firenze, ma tutta la Toscana diventa una delle mete predilette dai russi nel primo Novecento e certamente perché come scrive Grevs:

Le memorie storiche, il gusto innato dei suoi abitanti, la terra fertile, l'abbondanza di fiumi e ruscelli, il clima meraviglioso, i contorni eleganti del suo territorio, i colori tenui delle montagne e della vegetazione fanno della Toscana centrale l'angolo più affascinante della terra (Grevs 1910: 29),

ma soprattutto perché nello sguardo dei viaggiatori russi ogni visione reale corrisponde a un sottofondo pittorico che ne sublima l'esteticità. Dobužinskij mentre percorre la strada verso Siena lascia vagare lo sguardo incantato sulle colline con i cipressi, i pini, gli ulivi disposti a filari o raccolti in boschetti “proprio come sullo sfondo dei dipinti del Quattrocento” (Dobužinskij 1987: 261) e una volta giunto in città ha l'impressione di riconoscere nei volti delle ragazze vestite di bianco il profilo regolare e delicato delle donne del Ghirlandaio. Muratov coglie negli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano la rappresentazione pittorica della vita lieve e spensierata, evocata dalle poesie di Folgore¹¹⁴,

114 Folgore da San Gimignano, soprannome di Jacopo di Michele (1270 ca.-1330 ca.) poeta giocoso, autore di sonetti di vario argomento su temi convenzionali come l'illustrazione dei giorni della settimana e dei mesi dell'anno.

quella stessa vita che traspare dai visi dei bimbi, intenti a giocare sulla piazza della cittadella medioevale. E nel descrivere la figura di Sant'Agostino, ritratto dal Gozzoli come un romantico cavaliere della cristianità, e l'affresco del Ghirlandaio dedicato alla visione di Santa Fina, ritratta sullo sfondo di una finestrella aperta verso l'infinito del cielo toscano, lo scrittore prepara l'atmosfera di profonda religiosità in cui è immersa l'ultima immagine di San Gimignano: il cielo del tramonto è illuminato da una luce rosso-dorata che ricorda il fondo oro dei pittori senesi e proietta ogni cosa in una "sfera celeste e divina"¹¹⁵.

Qui il paesaggio toscano è l'incarnazione della visione spirituale, la manifestazione concreta del divino, che induce il viaggiatore Muratov a volgere lo sguardo verso l'alto, al cielo fitto di stelle e a ripensare al cielo della Russia durante le festività del Natale e della Pasqua, quando quelle piccole luci, simboli dello spirito, illuminano la notte, e l'anima si sente innalzare verso di esse in una fusione con l'universo. Il sentimento del trascendente accomuna San Gimignano a Siena, che a Muratov è più cara della stessa Firenze perché qui ha l'impressione che la città si presenti come un insieme integro, compatto, dove non è necessario spigolare impressioni per ricostruire immagini di una bellezza scomparsa, ma basta aggirarsi per le vie soprattutto quando la luce oro porpora del tramonto investe la piazza e la Torre del Mangia, trasfigurando ogni cosa. E' un luogo dove il divario tra passato e presente, tra arte e vita si vanifica: la visione prodotta dalla mente diventa realtà, realizzando l'ideale estetico di grazia celeste identificata con la terra, e rimanda all'immagine del Purgatorio con cui è iniziato il viaggio di Muratov in Toscana e più in generale in Italia.

Firenze e il paesaggio circostante, che nel caso della Toscana sono inseparabili, si delineano come una metonimia perfetta della penisola. L'identificazione della città con il regno della dea Flora

115 Assunto a proposito dello spazio astratto dei fondi oro scrive: "... spazio senza limite, che non sa di vicino o di lontano; e non può conoscer paesaggio, perché è al di là della terra..." (Assunto 1994: 31).

crea un'associazione immediata con l'immagine di eterna primavera e dunque di luogo paradisiaco, mentre l'esteticità intrinseca allo spazio cittadino come anche allo spazio rurale, grazie alla trasfigurazione pittorica della vita agreste colta nell'immutabilità dei suoi ritmi, fa di questi luoghi il modello di bellezza ideale perseguito dai russi, l'"universo sacro" degli eterni valori spirituali.

A Ravenna sulle tracce di Bisanzio

L'itinerario italiano dei russi, soprattutto nel primo Novecento, contempla altre città e altre regioni come la Campania, la Liguria, l'Umbria, la Sicilia, su cui non mi sono soffermata perché a mio giudizio la percezione di questi luoghi non presenta elementi particolarmente originali rispetto a quelli già individuati come rilevanti per meglio definire l'immagine e il significato dell'Italia nell'ambito del periodo esaminato.

E' di importanza fondamentale invece analizzare il rapporto con Ravenna che, come si vedrà in seguito, rappresenta un punto chiave per il testo italiano della cultura russa. A cavallo tra l'Ottocento e il Novecento il già citato interesse per la figura e la vita di Dante sollecita nei viaggiatori russi il desiderio di ripercorrere le tappe essenziali della biografia del poeta, di visitare dunque non solo la città natale, Firenze, ma anche la città dell'esilio e della morte: Ravenna, già letterariamente così identificata da Byron nel *Child Harold's*: "Happier Ravenna! on thy hoary shore,/ Fortress of falling empire, honour'd sleeps/ The immortal exile (...)" (*With Byron* 1907: 73).

Il capitolo di *Immagini d'Italia* dedicato a Ravenna s'intitola significativamente *Mausoleo*, una definizione essenziale di Muratov per indicare i motivi principali attorno ai quali si costituisce l'immagine della città nella letteratura russa del Novecento. Le strade deserte e silenziose infondono un senso di morte, ma i mausolei di Galla Placidia e di Teodorico, custodi

delle spoglie di un grande passato, sono simboli di una memoria sempre viva che garantisce il legame con il presente, un presente che si ripropone sempre uguale nella natura paradisiaca che circonda la tomba di Teodorico con rose profumate, fichi succosi e grappoli di dolce uva. Questo spazio estetico, la cui cifra è l'eternità, si estende fino alla Pineta, giardino dell'anima dantesca, dove le cime degli alberi formano "l'eterna cupola verde di un mausoleo costruito non da mano umana", metafora della grande poesia che imperitura si tramanda nei secoli.

Lo scritto muratoviano è un compendio di suggestioni riprese dalle immagini di continuità tra passato e futuro racchiuse nella *Ravenna* di Brjusov (cf. Gasparov 1995: 56-57), e ricostruite sulla falsariga della poesia *Ravenna* (1909) di Blok, dove fa da filo conduttore il motivo dell'immortalità contrapposta all'apparente immagine di morte della città. La vita non ha abbandonato Ravenna immersa nel sonno, le tombe bacciate dall'umidità, le sale sepolcrali, le rose, le vigne, gli epitaffi latini che cantano. Perfino i morti illustri, Galla Placidia e Teodorico, sono soltanto addormentati, mentre Dante annuncia una vita nuova. C'è vita nello scorrere del tempo, è vivo il passato come tradizione di una grande cultura, è vivo il genio umano, è viva la poesia immortale *trait d'union* del passato con il futuro (cf. Etkind 1970: 98-99).

La visione di Ravenna fin qui delineata ripropone elementi quali natura paradisiaca e spazio estetico, in questo caso evidenziato dal tema tradizionale del legame con la figura e l'opera di Dante, già riscontrati nell'analisi delle altre città italiane e più in generale nella definizione della penisola. Ma ciò che rende peculiare Ravenna all'interno della cultura russa è la presenza sul suo territorio di mosaici di immenso valore storico e culturale. Ignorati o addirittura sottoposti a critiche negative dai viaggiatori europei del Settecento e dell'Ottocento come Goethe, Stendhal o Taine, vengono riscoperti dai russi che vi colgono una testimonianza dell'arte bizantina in cui riconoscono le radici della propria arte.

Pioniere di questo itinerario alla scoperta di un patrimonio artistico dimenticato è Vrubel' che, raggiunta Ravenna

nell'autunno del 1884, si dedica allo studio dei mosaici conservati nelle diverse chiese della città; sulle sue orme un anno dopo si muove Vasnecov e al volgere del secolo Ravenna è ormai una meta riconosciuta dai viaggiatori russi in Italia, e non soltanto dai pittori. Blok vi approda nel 1909, sollecitato da Brjusov, e scrive alla madre di aver visto mosaici straordinari: "Ravenna ha conservato meglio di qualunque altra città l'arte antica, il passaggio da Roma a Bisanzio" (Blok 1960-1963: VIII: 284). Trubnikov, nei suoi ricordi di viaggio, si sofferma sul cielo stellato di Ravenna che, pur minacciato dal rumore sordo del tuono, veglia immutato fondendosi col cielo del mausoleo di Galla Placidia. Qui Bisanzio è onnipresente con le sue fiabe orientali trapuntate di zaffiri e topazi che nemmeno l'invasione dei popoli barbari ha cancellato (Trubnikov 1908: 29).

Partito dal porto di Odessa nel 1905 Petrov-Vodkin giunge a Ravenna, ma le profonde emozioni suscitate dai capolavori ammirati a Costantinopoli sono ancora così vive in lui da condizionare la percezione dei mosaici ravennati fino a sminuirne l'effetto. Anche il pittore, però, come i russi che l'hanno preceduto, non può non abbandonarsi alla suggestione dei mosaici dell'epoca di Giustiniano, che gli richiamano gli affreschi delle antiche chiese russe e le icone di Rublëv e di Dionisii.

La visione dei mosaici di Ravenna sollecita in Muratov una riflessione sull'arte bizantina e di conseguenza sulle origini dell'arte russa. Perdipiù la consapevolezza che l'Italia sia l'unico paese dove è possibile cogliere in una visione d'insieme tutte le epoche dell'arte bizantina risveglia nello scrittore il desiderio di ripensare ai capolavori dell'arte russa antica, intraprendendo una vera e propria rivalutazione estetica delle icone¹¹⁶.

116 In questi anni le icone e gli affreschi pre-petrini riaffiorano alla memoria dopo secoli di oblio, attirando l'attenzione di critici d'arte e collezionisti. B. Uspenskij ricorda che gli studiosi russi hanno cominciato a interessarsi all'icona verso la metà del XIX secolo, tant'è vero che nel famoso dizionario enciclopedico F.A. Brokgauz; I.A. Efron. (edito a San Pietroburgo, 1890-1904) Andrej Rublëv non viene neppure citato (cf.

Muratov si serve dei mosaici per introdurre le teorie relative al rapporto tra arte romano-ellenistica e bizantina, mettendo in luce il succedersi delle due epoche attraverso le testimonianze musive di Ravenna. Nel mosaico del Battistero è ancora preponderante l'influenza del mondo pagano su quello bizantino: il legame con i mosaici romani è individuabile sia nella rappresentazione del Battesimo di Cristo, dov'è raffigurata la divinità del fiume Giordano, sia nella scelta dei colori che i maestri italiani, fedeli alla tradizione classica, limitano alla gamma del blu, del verde, del rosso-vinaccia, facendo un uso moderato dei tasselli d'oro. Una scelta estetica predominante anche nel mausoleo di Galla Placidia, dove la figura del Buon Pastore spicca sullo sfondo azzurro, verde e purpureo.

Tuttavia l'originalità del pensiero muratoviano risiede nell'aver interpretato l'osservazione dello storico dell'arte Pietro Toesca¹¹⁷ relativa all'affinità di tratti fra i visi degli apostoli raffigurati nel Battistero e quelli degli atleti e dei gladiatori dei mosaici di tipo romano-ellenistico, con particolare riferimento alle pavimentazioni musive delle Terme di Caracalla, come spunto innovativo per indagare nei volti delle icone gli elementi indicativi di una continuità con la tradizione romano-ellenistica:

Innombrables sont les signes précurseurs de la peinture byzantine dans les fresques et les mosaïques romano-hellénistiques (...) Les visages des icônes byzantines sont des visages aussi exactement construits que ceux des fresques et des mosaïques romano-hellénistiques; mêmes cavités profondes des yeux, même nez droits, et bouches régulières, mêmes proéminences accentuées des fronts,

Uspenskij 1977). A conferma di questo va ricordato l'articolo di N.S. Leskov *La pittura sacra russa (O russkoj ikonopisi, 1873)*, dove lo scrittore spiega l'importanza dell'icona per la cultura russa e auspica che in particolare l'Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo si impegni per far rifiorire quest'arte secondo i canoni della tradizione (cf. Leskov 1956-1958: 10: 179-187).

117 Pietro Toesca: *insigne storico dell'arte* (Pietra Ligure, Savona 1877 – Roma 1962), studioso dell'arte medioevale e del Rinascimento.

même façon de comprendre la joue et le menton, mêmes boucles égales de cheveux. Ce n'est pas pour rien que ces visages de personnages romano-hellénistiques, personnages imaginaires ou réels, nous semblent aujourd'hui, après l'expérience de l'art byzantin, des visages d'icônes (Muratoff 1928: 50).

Quando Muratov definisce l'arte bizantina grazie alla sua duplice natura orientale ed ellenistica¹¹⁸ come parte integrante della cultura europea, pone le premesse per riconoscere ai russi, che ne hanno ereditato la tradizione, una matrice comune¹¹⁹ con il mondo occidentale:

Il existe cependant en Russie un groupe de peintures murales de la fin du XII siècle à Pskov, à Ladoga l'Ancienne, à Vladimir, où la peinture byzantine apparaît pénétrée de cette rythmique et de cet impressionnisme de la tradition hellénistique, à tel point qu'elle a le droit d'être nommée *néo-hellénistique*. Les icônes byzantines de cette période qu'on a trouvées en Russie, et la plus fameuse d'entre elles, l'icône de Vladimir représentant la Mère de Dieu, appartiennent à ce même art (Muratoff 1928: 33).

L'arrivo a Ravenna risveglia nei russi intuizioni allettanti da cui emerge l'impalpabile presentimento di un'ascendenza culturale fondata sul profondo legame tra la Russia e l'Italia. Sensazioni

118 Muratov a proposito della doppia natura della pittura bizantina osserva: "La peinture byzantine accomplit une œuvre énorme de création en accordant le symbolisme à la représentation figurée; elle devait créer un nouveau monde d'images à la fois soumises aux règles de la symbolique sacrée et aux lois de la figuration. Elle créa en quelque sorte une réalité nouvelle: la nature spéculative de la légende chrétienne, qu'elle représentait avec cet esprit de suite et cette conviction avec lesquels les objets de la réalité ordinaire sont représentés par celui qui les voit de ses propres yeux. Et sous ce rapport, l'art byzantin, l'art chrétien en général ne fut pas essentiellement différent de l'art de l'Hellade, qui prit toujours pour thème la réalité du mythe (...)" (Muratoff 1928: 27).

119 Vorrei ringraziare N.V. Kotrelev per avermi suggerito di prendere in considerazione il possibile legame tra la Russia e l'Italia attraverso l'intermediazione dell'arte bizantina.

vaghe a cui Muratov cerca di addurre, attraverso il riferimento al supporto estetico delle opere bizantine conservate a Ravenna e più in generale nella penisola, una giustificazione plausibile, creando i presupposti per una lettura inedita del ruolo svolto dall'Italia nell'ambito della cultura russa.

L'aspetto multiforme delle città italiane è un fattore di grande fascino per i russi che, come si è detto in apertura di capitolo, sono soliti confrontarsi con un territorio e uno spazio più omogenei, su cui si è innestata una tradizione culturale compatta. Tuttavia dall'analisi dei centri urbani che rivestono un'importanza prioritaria nella visione russa dell'Italia emerge, pur nell'incontestabile varietà delle osservazioni, una serie di elementi descrittivi che creano una consonanza non solo tra le città, ma anche con la stessa penisola. Roma, Venezia, Firenze, Ravenna vengono rappresentate, pur nella loro diversità, come luoghi edenici dove il quotidiano, trasfigurato dalla dimensione estetica, viene percepito come spazio dell'eterna bellezza. Non è da ricercare nell'esotismo il segreto dell'attrattiva esercitata sui russi da queste città, ma nella sensazione di familiarità, di affinità, di comunanza spirituale che la presenza dei mosaici bizantini di Venezia e di Ravenna sembra ulteriormente confermare.

IL PARADISO RITROVATO

In un sogno non si desidera niente;
ma se si intravede da una loggia un
bellissimo giardino, quale mai si è
visto o si vedrà, si desidera di
poterlisi fermare, di non sfrecciare
più nello spazio e nel tempo e di
poter restare all'interno di questo
sogno.

K. Čapek, *Fogli italiani*.

Apparentemente l'immagine globale dell'Italia delineatasi in Russia tra il XIX secolo e l'inizio del XX non si discosta in modo significativo dalla visione convenzionale propria ai viaggiatori nordici, caratterizzata da alcuni cliché: Eden, natura paradisiaca, patria dell'arte e della poesia, popolo passionale e dotato di talento artistico. Stereotipi a cui non si sottraggono neppure le descrizioni dei principali centri urbani, che presentano a tratti elementi antologici, accreditati dalla tradizione: Roma città imperiale e repubblicana, Venezia repubblica marinara oppure, secondo l'estetica di fine Ottocento, città morente, Firenze patria di Dante. In realtà, come si è potuto constatare nel procedere dell'analisi, l'approccio dei russi all'Italia presenta elementi di originalità che modificano la percezione della penisola rispetto agli schemi tradizionali.

La nozione di Paradiso terrestre racchiude un concetto fondamentale per il testo italiano della cultura russa, poiché associa l'immagine della penisola a uno dei modelli di vita ideale perseguiti dall'umanità nella propria ricerca di felicità, a quel modello che lo studioso americano McClung¹²⁰ ha definito con il

120 Ai modelli utopici dell'Eden, cioè il giardino della beatitudine, e della Nuova Gerusalemme, cioè la città celeste dell'Apocalisse, lo studioso

termine città-giardino. Esso nasce dalla rielaborazione della visione dell'Eden: il Paradiso Terrestre, non potendo più, dopo la Caduta, affermarsi come natura intatta, pastorale, ignara di limitazioni e di minacce, per sopravvivere si trova a dover accettare un compromesso con la città, con gli elementi architettonici che le garantiscono protezione.

La concezione dell'Eden, inteso come luogo protetto, dove la beatitudine è data dal rapporto armonico tra uomo, natura e cultura, rispecchia la definizione, attribuita da Muratov alla penisola, di *hortus conclusus*, abbellito da alberi, ricco di linfe vitali e di frutti, metafore delle città italiane, a cui si accede da porte, trasposizione simbolica di Verona, quasi poste a segnare il confine ideale tra Nord e Sud (Muratov 1924: III: 299). E' un Eden particolare definito attraverso i due elementi cardine di natura e arte.

La penisola italiana si delinea dunque nell'immaginario dei russi come giardino delle delizie, caratterizzato da una natura edenica, dove i rapporti idilliaci tra uomo e mondo circostante non contemplano il concetto di lavoro e sfuggono ai ritmi della quotidianità. L'Italia viene percepita come presenza tangibile di quel Paradiso Terrestre, che è stato l'ambiente proprio dell'uomo su questo pianeta (McClung 1987: 33) e a cui l'uomo aspira sempre a ritornare.

Emblematiche in questo senso sono le parole di Herzen, che nel descrivere il rapporto con la natura italiana, in particolare con quella di Napoli e dintorni, sembra rifarsi al modello letterario tipico dell'età dell'oro, di un'esistenza beata che non conosce la fatica:

Io credo che, se dappertutto ci fosse una tale aria, un tale clima e una tale natura, sarebbero assai meno i santi e i saggi e assai più numerosi i peccatori felici e spensierati (...) In realtà qui, nella tiepida, molle aria vulcanica, il respiro, la vita sono voluttà, godimento, qualcosa

americano McClung ne affianca appunto un terzo: la città-giardino (McClung 1987).

che indebolisce, qualcosa di passionale (Gerzen 1955-1958: III: 111; trad. it. Lo Gatto 1971: 191).

All'appagamento fisico della natura si aggiunge l'appagamento spirituale dato dai capolavori artistici che con la loro bellezza testimoniano un ideale di perfezione conservatosi nel fluire del tempo e contemporaneamente, come già osservava Herzen descrivendo le gallerie del Vaticano¹²¹, hanno una funzione salvifica, elevano l'uomo in una dimensione superiore, ignara degli affanni quotidiani.

Il viaggio in Italia è vissuto dai russi non come spostamento nello spazio geografico, ma come passaggio in una dimensione diversa. Buslaev, arrivando nella penisola, prova la gioia di trasferirsi in un mondo dove ha l'impressione che perfino l'aria, luminosa e trasparente, si sia immobilizzata per l'eternità. Berdjaev sente di compiere un pellegrinaggio verso le sacre incarnazioni della bellezza, verso la letizia divina. L'Italia è ai suoi occhi un elemento eterno dello spirito, il regno della creatività umana (Berdjaev 1994 [1915]: I: 367). Due sensazioni che si rispecchiano nella visione di Grifcov:

Il viaggio in Italia è meraviglioso prima di tutto perché fa sì che l'uomo viva per qualche tempo nella sfera delle idee, dedicandosi all'essenziale che ha trovato espressione nell'arte (Grifcov 1914: 77).

Osservazioni in cui si riflette una percezione della penisola come luogo a sé stante, che confini non solo geografici, ma anche ideali, separano dal resto dell'Europa. L'arrivo in Italia comporta l'interruzione dell'esperienza spazio-temporale quotidiana, caratterizzata dalla continuità, e il passaggio nella sfera del tempo

121 “Quando un dubbio angosciante ti assilla, quando smetti di credere che gli uomini siano in grado di combinare qualcosa di buono, quando vivere ti fa schifo, provi vergogna, ti consiglio di andare ai musei del Vaticano. Le gallerie del Vaticano sono diverse da tutte le altre, sono sale sontuose, decorate con opere raffinate, ben diverse da una semplice esposizione di quadri e di statue” (Gerzen 1955-1958: III: 89).

sospeso, nello spazio del sacro. Quell'universo sacro che Muratov ha reso visibile ai suoi conterranei evocando, attraverso l'intermediazione pittorica dell'*Allegoria Sacra* di Giovanni Bellini, una raffigurazione della penisola come luogo armonioso, sempre uguale a se stesso, che nella sua immutabilità riproduce l'atemporalità del Paradiso.

In questa immagine muratoviana confluiscono le definizioni di paradiso terrestre e patria spirituale utilizzate in modo ricorrente nel testo italiano della cultura russa per descrivere il rapporto con la penisola e le sue città; nozioni o, per dirla con Toporov, *parole-concetti* che in questa particolare ottica coincidono poiché contengono entrambe il significato di luoghi della memoria, a cui l'uomo aspira per ritrovare uno stato di beatitudine originario.

Definendo quest'immagine utopica, immutabile nella sua bellezza, Muratov si fa interprete di una tradizione culturale che non contempla il confronto con l'Italia sul piano della quotidianità: la penisola è uno spazio estetico, fonte di nutrimento spirituale inesauribile, mentre come spazio reale è caratterizzata da un immobilismo, che la esclude a priori dal discorso della modernità.

Batjuškov già agli inizi dell'Ottocento aveva scritto in una lettera a Gnedič: "L'Italia (...) assomiglia all'Europa, quanto la Russia al Giappone" (Batjuškov 1989: II: 537), proprio perché se da un lato era affascinato dalla penisola e stupito per le innumerevoli bellezze naturali e artistiche, dall'altro ne avvertiva l'estraneità al discorso europeo:

(...) per chi ama la storia, la natura e la poesia; perfino per chi è avido di piaceri grossolani, sensuali, questa terra è il paradiso. Ma l'intelligenza in cerca di nutrimento, la mente fervida qui si spegne rapidamente e muore (Batjuškov 1989: II: 540).

L'elemento della staticità è determinante per definire la posizione anomala dell'Italia all'interno del dialogo tra cultura russa e cultura europea, intesa prima di tutto come cultura francese. Sebbene la Francia presenti numerose affinità paesaggistiche e

artistiche con la penisola, a differenza dell'Italia è sempre stata considerata dalla cultura russa il modello più significativo di quell'Europa con cui confrontarsi. Di conseguenza il dialogo che la Russia stabilisce con essa avviene sul piano della realtà e quindi è soggetto a continue ridefinizioni come dimostrano i sentimenti ambivalenti di attrazione e repulsione che hanno caratterizzato l'atteggiamento degli intellettuali russi nei confronti della Francia.

In modo diametralmente opposto si configura il rapporto con la penisola, a cui i russi si rivolgono non per acquisire informazioni nuove, ma per ritrovare quegli elementi che confermino l'immagine predeterminata di patria spirituale.

Altri viaggiatori nordici hanno guardato all'Italia come alla patria dell'anima, ma nell'ambito della cultura russa questo concetto assume un significato particolare. È l'espressione del desiderio di affermare l'appartenenza alla cultura europea, fatto superfluo per i francesi, gli inglesi e i tedeschi. Sotto l'impulso di questa spinta emotiva, i russi spigolano nella realtà e nella cultura italiana tutte le possibili affinità che giustifichino il loro eleggere la penisola a patria spirituale, il loro sentirsi partecipi della memoria collettiva che unisce i popoli del Mediterraneo.

I segni di un legame con la penisola vengono rintracciati nelle prosaiche manifestazioni della quotidianità che non coinvolgono soltanto le città più rilevanti dell'itinerario italiano dei russi, ma si estendono ad altri luoghi. Batjuškov nelle sue lettere accomuna la via Toledo di Napoli, un susseguirsi ininterrotto di negozi, di palazzi e luogo prediletto per le passeggiate, al *Nevskij prospekt* e si sofferma sull'abitudine di bere e mangiare all'aperto che gli ricorda il comportamento dei suoi conterranei sull'Isola Krestovskij a Pietroburgo. La somiglianza tra i due popoli coinvolge anche alcuni aspetti della personalità: Baratynskij nella poesia *Il tutore italiano* riscontra un'affinità tra l'intelligenza degli italiani e dei russi. Herzen accomuna i contadini italiani a quelli russi per una forza interiore intatta che permette loro di sopportare la povertà e la fatica senza che questo sciupi i loro tratti virili e

nobili. A. Grigor'ev riscontra lo stesso tratto di ingenuità nella gente semplice che frequenta i teatri in Italia e in Russia:

(...) come del resto molti tratti tipici, ma non banali del carattere italiano ci ricordavano talvolta quello slavo (...) Noi siamo soltanto più controllati e più chiusi, per questo sembriamo più severi, ma *nel profondo siamo passionali come la razza meridionale*; la nostra passionalità non si è formalizzata in tipi precisi, nell'espressività dei gesti e nella chiarezza degli slanci – e questo per noi è meglio: chissà quante cose ci riserva ancora il futuro! (Grigor'ev 1988: 281; *il corsivo è mio, P.D.*).

Muratov, come ho già ricordato, ricerca i segni di questa comunanza nella natura: l'aroma della menta che lo accompagna nell'itinerario siciliano gli riporta il ricordo di odori familiari trasformando la modesta piantina nel simbolo dell'unione con la civiltà greca che ai primordi della cultura russa si estendeva dal Mediterraneo al Mar Nero.

L'intuizione di Muratov apre prospettive nuove alla definizione dell'Italia come patria spirituale: è in quel particolare spazio non tanto geografico quanto culturale che vanno cercate le radici del legame con la penisola. E' lì che, attraverso l'originaria fusione tra mondo greco e romano, viene garantita alla Russia una matrice comune con l'Italia e più in generale con l'Europa. Uno spazio estetico che trova una felice definizione nel neologismo *lazor'e*, unione di *lazur'* – azzurro, (Mar Mediterraneo), e *černomor'e* – neromare (Mar Nero), coniato da Mandel'stam nella poesia *Ariosto*:

Ariosto gentile, il secolo forse passerà
e in un vasto, fraterno azzurro mischieremo
il tuo celeste, il nostro neromare.
C'eravamo anche noi. Anche noi, là, bevendo miele...
(Mandel'stam 1993-1994: III: 71; trad. it. Mandel'stam 1972: 112)

Ecco che allora i russi del primo Novecento non si accontentano delle somiglianze immediate fornite dal quotidiano, ma si rivolgono all'arte per accreditare il loro senso di appartenenza alla penisola. Ho già sottolineato la sensazione di familiarità, di comunanza spirituale che i russi avvertono, ammirando i mosaici bizantini di Venezia e di Ravenna, sensazione confortata dalle teorie di Muratov che rileva in alcuni tratti delle icone una continuità con la tradizione romano-ellenistica, assimilata all'esperienza dell'arte bizantina.

Nel seconda metà dell'Ottocento già lo studioso Buslaev nel saggio *Sull'icona russa. Concetti generali di pittura sacra russa (O russkoj ikonopisi. Obščie ponjatija o russkoj ikonopisi, 1866)* aveva formulato alcune tesi relative al legame della pittura sacra russa con l'arte del primo cristianesimo e con l'arte classica attraverso l'intermediazione dell'arte bizantina. In particolare aveva dimostrato che la pittura sacra russa essendosi mantenuta fedele ai dettami dell'arte bizantina, che affonda le sue radici come l'arte cristiana occidentale nell'arte delle catacombe dei primi martiri del cristianesimo, può considerarsi erede dell'antica tradizione cristiana dell'arte religiosa:

Non ci sono dubbi che i nostri pittori di icone per rappresentare i Santi Martiri si siano rifatti per molti aspetti alle figure oranti delle catacombe (...) Quanto alla tecnica, la pittura delle catacombe funge da stretta connessione tra l'arte cristiana e l'arte classica da cui ha ereditato il gusto raffinato e la naturalezza (Buslaev 1997: 77).

Quanto alle testimonianze dell'arte bizantina in Italia Buslaev aveva osservato che, nonostante nel IX secolo avesse avuto luogo la separazione tra Chiesa d'Oriente e Chiesa d'Occidente, prologo dello scisma vero e proprio del 1054, il mondo greco aveva continuato a esercitare una forte influenza sulla penisola fino al XIII secolo, confermando per la pittura italiana anteriore a Cimabue la definizione di bizantina.

Nel pensiero di Muratov si colgono alcuni elementi che richiamano gli studi di Buslaev sull'arte sacra russa, ma diversa è

l'angolazione da cui vengono esaminate le problematiche. Il discorso dell'autore di *Immagini d'Italia* ha sempre come punto di riferimento il contesto più ampio del rapporto tra cultura russa e cultura italiana. Quando consiglia ai suoi conterranei di visitare la cappella di San Gregorio del Monastero di San Benedetto a Subiaco non è mosso soltanto da motivazioni artistiche: gli affreschi conservati in quel luogo consentono di rivivere attraverso una testimonianza tangibile l'epoca in cui "la Russia e l'Italia erano sorelle e imparavano l'arte dalla stessa madre, Bisanzio" (Muratov 1924: II: 183).

Nell'esaminare i punti di contatto tra arte occidentale e orientale non si limita a individuarne la comune matrice religiosa, ma ne indaga i prodromi nelle manifestazioni artistiche del mondo classico. La ricerca di continuità tra cultura occidentale e cultura russa conduce Muratov a formulare l'ipotesi suggestiva, originale e particolarmente significativa per i russi di un possibile legame tra la tradizione decorativa sacra dei vasi greci e l'arte bizantina. Gli affreschi delle tombe etrusche di Corneto suscitano il suo interesse per lo stile in cui riconosce affinità con le decorazioni dei vasi greci, che ai suoi occhi presentano caratteristiche rintracciabili nelle icone russe. Ha l'impressione che si possa individuare nella linearità, nello spettro cromatico limitato e nella ricercatezza dei procedimenti compositivi delle icone qualche traccia della scomparsa tradizione della pittura greca, riletta alla luce dell'arte ellenistica e bizantina (Muratov 1924: II: 192).

Lo spazio estetico italiano, dove il presente e il passato, l'individuale e l'universale si compenetrano armoniosamente, funge quindi da stimolo per guardare alla Russia con occhi diversi¹²², per ripercorrere attraverso le testimonianze del

122 Come ha osservato lo studioso americano E.J. Leed l'aspetto interessante dell'immersione in un'altra civiltà è che apre inaspettatamente una visione nuova della propria: "Allontanandosi l'individuo può arrivare a vedere la civiltà nella quale è nato, quella che una volta forniva le lenti e i significati con cui guardare il mondo, come un oggetto, una cosa, un fenomeno unificato e descrivibile" (Leed 1992: 64).

patrimonio artistico della penisola un cammino ideale a ritroso alla ricerca dei segni che riconoscano alla Russia il diritto di essere annoverata tra le terre depositarie di un'antica cultura e che rendano plausibile la sua appartenenza all'Europa.

L'Italia, osserva Berdjaev, è "la patria del genio artistico e creativo dell'Europa", per chiunque "il passato dell'Italia, i suoi insigni monumenti, le sue tombe sono una fonte eterna, inesauribile di energia creativa, una forza che sempre si rinnova" (Berdjaev 1994: 370). Dunque affermando che la cultura russa presenta sul piano estetico caratteri comuni alla grande tradizione artistica italiana, si pongono le premesse affinché alla Russia venga riconosciuto il diritto di essere accomunata alle culture europee, che da quella tradizione traggono origine.

Dall'analisi dei motivi ricorrenti nelle descrizioni tratteggiate nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento emerge un modello dell'Italia costituito da due elementi chiave: l'estraneità alla categoria temporale e il concetto di patria spirituale. Se attraverso il primo elemento la penisola viene esclusa dal dialogo tra la cultura russa e la cultura europea, al secondo si ricorre per affermare proprio attraverso la mediazione dell'Italia l'appartenenza della Russia all'Europa.

I due elementi individuati vengono assorbiti come ho già rilevato dal concetto di Paradiso Terrestre che illustra il contesto mitico in cui la cultura russa situa la penisola. Da questo particolare contesto emerge l'idea di spazio estetico che rappresenta l'orientamento semantico di fondo in base al quale si configura il testo italiano della cultura russa nel periodo esaminato.

L'incontro con l'Italia implica per i russi un confronto con la realtà circostante mediato da reminiscenze letterarie, storiche, ma soprattutto artistiche. Il sorprendente successo delle *Immagini d'Italia* che ancor oggi, come agli albori del XX secolo, vengono considerate una lettura irrinunciabile per accostarsi alla cultura italiana, il viatico indispensabile per affrontare un viaggio nella penisola nonostante l'infinita distanza tra le atmosfere rurali del Primo Novecento e l'Italia contemporanea, si deve alla

straordinaria perspicacia di Muratov. Lo scrittore ha intuito l'ineguagliabile importanza della mediazione artistica per percepire l'immutabile nel mutevole mondo esterno, per cogliere i valori assoluti che definiscono l'essenza di una determinata cultura. Utilizzando i numerosi esempi del patrimonio artistico della penisola, è riuscito a concretizzare una percezione dello spazio estetico italiano spesso evocato nella letteratura russa attraverso il riferimento a scrittori e artisti, ma mai precisamente definito.

Le diverse impressioni affidate dagli autori russi a opere letterarie eterogenee trovano un punto di coesione nei caratteri fondanti del testo italiano della cultura russa, che delineano una visione della penisola come universo spiritualizzato dove il passato si unisce al presente in una continuità che nella sua essenza non conosce fratture. Denominatore comune di questi scritti è l'amore per la bellezza che detta le forme letterarie delle città e dei paesaggi, solo raramente insidiate dagli aspetti prosaici del quotidiano, per realizzare una felice fusione tra l'itinerario concreto e la ricerca del luogo sognato.

L'elemento extratemporale e antistorico che sottende all'idea di spazio estetico concerne, come si è visto, non solo il concetto di paradiso terrestre, ma coinvolge anche la nozione di patria spirituale che, proponendosi per sua stessa definizione come luogo del già noto, esclude a priori l'Italia dal modello romantico di paese esotico e sconosciuto.

Non è un caso che i russi per mediare l'incontro con la penisola si rivolgano ai capolavori dell'arte Rinascimentale, il cui punto di riferimento è l'estetica classica in base alla quale l'arte è chiamata a rappresentare la verità eterna e immutabile propria a tutti i tempi e a tutti i popoli secondo un ideale di perfezione formale.

L'Italia sognata dai russi risponde a un modello classico universale e si presenta come un riflesso dell'ideale rinascimentale. E' interessante a questo proposito leggere le considerazioni di Merežkovskij sul soggiorno a Firenze, che lo scrittore equipara a un sogno ininterrotto, illuminato dalla luce del sole e dall'aria dolce e tiepida:

Quanto più osservavo i capolavori del Rinascimento, tanto più avvertivo l'impossibilità di penetrare lo spirito dell'uomo nuovo senza aver visitato la Grecia, senza aver visto con i miei occhi l'incarnazione dell'antico spirito ellenico. Esso costituisce il fondamento più profondo, spesso inconsapevole di tutto ciò che di autenticamente bello ed eterno hanno creato i pittori dei tempi nuovi. C'è la serenità greca e la perfetta purezza delle linee nelle Madonne di Raffaello, che considerava i greci i suoi maestri. (...) Nel bronzo del Ghiberti si percepisce la grazia antica, la pienezza della vita e la serenità, come nel corpo nudo del Davide di Michelangelo, nella Leda e nel Bacco. E anche dalle terzine di Dante traspare il riflesso della musa ellenica. Ovunque a Firenze il *suo* ricordo si presenta instancabile alla memoria (Merežkovskij 1991: 18-19).

Lo spazio estetico italiano, espressione concreta dell'armonia e della bellezza, si configura nella coscienza dei russi come luogo ideale per realizzare il sogno di identificazione della vita con l'arte, espressione del bello inteso come buono e vero.

L'annullamento del tempo cronologico comporta l'instaurarsi di un non tempo, di un'eterna durata che colloca l'immagine dell'Italia nella dimensione del mito. Il richiamo ai valori spirituali del passato, considerati fondanti, consente di perpetuare e rendere sacra l'essenza della penisola, la cui immagine di perfezione va letta non solo come armonia esteriore delle forme, ma anche come riflesso di un ordine superiore, in cui si annullano le contraddizioni del quotidiano: l'Italia è l'incarnazione della bellezza che salverà il mondo.

Una visione mitica felicemente concretizzata nella raffigurazione dell'archimandrita Kiprian (cf. Deotto 1998: 222) che accomuna la penisola a un antico sarcofago, trovato lungo una delle sue strade, dove si conservano i sacri resti di una bellezza svanita nel passato. L'Italia, incarnazione dell'armonia primordiale, rispecchia

il mondo come è stato creato da Dio, che ha dato non solo i comandamenti, le fatiche e il fardello delle preoccupazioni, ma anche

le gioie forti, intense come l'aria autunnale, e il genio leggiadro dell'arte (Muratov 1924: I: 328).

La percezione della penisola come mito risponde alla particolare esigenza di integrità, di unità nel molteplice, al bisogno, onnipresente nella coscienza russa fortemente segnata dalla categoria ortodossa della *sobornost'*, dell'ecumenicità, di organizzare ogni cosa in un insieme armonico composito.

Approdare in Italia significa per i russi abbandonare il mondo del caos per accedere a un luogo perfetto e adamantino, dove in un'atmosfera di assoluta serenità riaffiora la memoria del passato che, intrecciandosi con il sogno¹²³, ricostruisce i luoghi secondo una visione ideale, fusione di sacro e bello, e recupera in nome di un'universalità spirituale, di una comunanza ritrovata le tracce di un antico legame con l'Europa.

123 Il motivo dell'Italia come sogno viene trattato in Civ'jan 1990 e 1997. La studiosa fa riferimento alla poesia di Baratynskij *Il tutore italiano*, ad *Arpagoniana* di Vaginov e al ciclo di poesie di Komarovskij *Impressioni italiane (Ital'janskije vpečatlenija, 1912-1913)*, dedicate al viaggio immaginario del poeta nella penisola.

BIBLIOGRAFIA

- Achmatova, A.
1986 *Sočinenija*, Moskva 1986: I-II.
1992 *Nel corso del tempo. Liriche e poemi*, Torino 1992 (a cura di M. Colucci).
- Allenov, M.M.
1988 *Venecianskoe iskusstvo v ruskoj chudožestvennoj tradicii*, in: *Iskusstvo Venecii i Venecija v iskusstve. Materialy naučnoj konferencii, "Vipperovskie čtenija. 1986"*, Moskva 1988: XIX: 249-264.
- Altunjan, A.
1995 *La polemica tra cattolicesimo e ortodossia nella Russia del XIX secolo*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 41-49.
- Andreeva, I.
2000 *Neulovimoe sozdanie. Vstreči. Vospominanija. Pis'ma*, Moskva 2000.
- Annenkov, P.V.
1983 *Parižskie pis'ma*, Moskva 1983.
- Artoni, A.
1997 *Il teatro delle maschere. L'irruzione della Maisnie Hellequin sulle scene dell'Arte*, Roma 1997: 178-189.
- Assunto, R.
1994 *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo 1994.
- Bachtin, M.
1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979.

- Baratynskij, E.
1957 *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1957.
1999 *Liriche*, Torino 1999 (a cura di M. Colucci).
- Batjuškov, K.N.
1989 *Sobranie sočinenija*, Moskva 1989: I-II.
- Belyj, A.
1989 *Viaggio in Italia*, Roma 1989 (a cura di G. Strano).
- Benois, A.
1993 *Moi vospominanija*, Moskva 1993: I-V.
- Berdjaev, N.
1994 *Čuvstvo Italii*, in: *Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva*, Moskva 1994: I: 367-371.
- Billington, J.H.
1970 *The Icon and the Axe*, New York 1970.
- Bloch, E.
1994 *Il principio speranza*, Milano 1994: I-II.
- Blok, A.
1960-63 *Sobranie sočinenija*, Moskva-Leningrad 1960-1963:
I-VIII.
1990 *Poesie*, Milano 1990 (a cura di A.M. Ripellino).
- Boemhig, M.
2000 *Slovo i Obraz, ili Poslednij den' Pompei v zerkale chudožestvennoj literatury*, "Slavica Tergestina", 2000: 8: 111-125.
- Bogomolov, N.A.
1999 *O Vladislave Chodaseviče. Istorija odnogo zamysla*, in: *Russkaja literatura pervoj treći XX veka. Portrety. Problemy. Razyskanija*, Tomsk 1999: 568-579.

- Bori, P.C.
1990 *La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Bologna 1990.
- Brjusov, V.
1974-1975 *Sobranie sočinenij*, Moskva 1974-1975: I-VII.
1986 *Venecija*, in: *Sovetskie pisateli ob Italii*, Leningrad 1986: 41-48.
- Bunin, N.A.
1985 *Stichotvorenija i perevody*, Moskva 1985.
- Buslaev, F.
1897 *Moi vospominanija*, Moskva 1897.
1997 *O rusckoj ikonopisi. Obščie ponjatija o rusckoj ikonopisi*, Moskva 1997.
- Buttitta, A.
1989 *L'utopia del carnevale*, in: A. Buttitta; S. Miceli, *Percorsi simbolici*, Palermo 1989: 137-147.
- Chladovskij, R.I.
1987 *Turgenev. Raffaello. Dostoevskij*, in: *Turgenev e l'Italia*, Genève 1987.
- Chodasevič, V.
1983 *Sobranie sočinenij*, Ann Arbor 1983: 1.
- Civ'jan, T.
1990 *K receptii Italii v rusckoj poezii načala XX veka: Komarovskij*, in: *Italija i slavjanskij mir: sovetsko-italjanskij simbolizm*, Moskva 1990: 90-94.
1996 *Stranstvie Achmatovoj v ee Italiju. Il Pellegrinaggio della Achmatova nella sua Italia*, in: *La Pietroburgo di Anna Achmatova*, Bologna 1996: 48-53.
1997 *"Obraz Italii" i "obraz Rossii" v poslednem stichotvorenii Baratynskogo*, in: *Archivio italo-russo. Russo-ital'janskij archiv*, Trento 1997: 85-98.

- 2000 "Zolotaja golubjatnja u vody...": *Venecija Achmatovoj na fone drugich Venecij*, in: *Presenze femminili nella letteratura russa*, Venezia 2000: 24-33.
- Clark, K.
1995 *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, London 1995.
- Crouzet, M.
1991 *Stendhal e il mito dell'Italia*, Bologna 1991.
- Crouzet-Pavan, E.
2001 *Venezia trionfante. Gli orizzonti di un mito*, Torino 2001.
- D'Amelia, A.
1995 *Introduzione a Gogol'*, Bari 1995.
- Dančenko, V.T.
1973 *Dante Alighieri. Bibliografičeskij ukazatel'*, Moskva 1973.
- Daniel', S.
2000 *Ot ikony do avangarda. Šedevry rusckoj živopisi*, Sankt-Peterburg 2000.
- Danilevskij, R.Ju.
1986 *Zametki o temach zapadnoevropejskoj živopisi v rusckoj literature*, in: *Rusckaja literatura i zarubežnoe iskusstvo*, Leningrad 1986: 268-298.
- Davidson, P.
1989 *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov*, Cambridge 1989.

- Deotto, P.
1994 *Lettere di P.P. Muratov a B.A. Grifcov*, "Europa Orientalis", 1994: XII/1: 189-206.
- 1998 *Materialy dlja izučenija ital'janskogo teksta v russkoj kul'tury*, "Slavica tergestina", 1998: 6: 197-226.
- 1999 *Ital'janskij pejzaž u P. Muratova: vizualizacija mysli*, "Russian Literature", 1999: XLV/I: 15-22.
- Di Salvo, M.
1997 *La missione di I. Čemodanov a Venezia (1656-1657): osservazioni e nuovi materiali*, in: *Archivio italo-russo. Russko-ital'janskij archiv*, Trento 1997: 57-83.
- Dobužinskij, M.V
1987 *Vospominanija*, Moskva 1987.
- Dostoevskij, F.M.
1947 *La questione dell'arte*, in: *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze 1947: 289-307.
- Dubbini, R.
1994 *Geografie dello sguardo*, Torino 1994.
- Erberg, K.
1947 *Bellezza e libertà*, in: *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze 1947: 483-514.
- Ern, V.F.
1913 *Pis'ma o christianskom Rime. Pis'mo četvertoe. Santi Džovanni e Paolo. Papa Damaz*, "Bogoslovskij vestnik", 1913: 77-86.
- Etkind, E.
1970 *Ten' Danta. (Tri stichotvorenija iz ital'janskogo cikla Bloka)*, "Voprosy literatury", 1970: 11: 88-106.

- Federico, O.
1939 *Il pensiero religioso ed estetico di Walter Pater*, Torino 1939.
- Ferrazzi, M.
2000 *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma 2000.
- Filoramo, G.
1999 *E il vino si fece sangue*, in: *Della vite e del vino. Il succo dell'Immortalità nelle lettere e nei colori*, a cura di O. Longo e P. Scarpi, Milano 1999: 31-59.
- Filosof, D.V.
1909 *Slova i žizn'*, Sankt-Peterburg 1909.
- Frazer, J.G.
1992 *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma 1992.
- Garzonio, S.
1999 *U istokov russkich predstavlenij o muzykal'nosti ital'janskoj poezii ('Son, najdennyj v starych bumagach moego deduški')*, "Russian Literature", 1999: XLVI/I: 23-30.
2000 *Toskanske cholmy: nekotorye štrichi k teme Mandel'stam i Italija*, "Izvestija AN. Serija literatury i jazyka", 2000: 59/ 5: 46-51.
2001 *L'Italia di Puškin e Mandel'stam, due paradigmi poetici a confronto*, in: *Puškin, la sua epoca e l'Italia*, Catanzaro 2001: 225-244.
- Gasparov, M.L.
1995 *Antičnost' v russkoj poezii načala XX veka*, Pisa 1995.
1999 *'Ariost' Mandel'stama: redakcija morskaja i redakcija stepnaja*, "Russica romana", 1999: V: 151-164.

- Gercen, A.I.
1955-1958
1987
Sočinenija, Moskva 1955-1958: I-IX.
Byloe i dumy, Moskva 1987: I-II.
- Giraud, G.
1990
Persistence d'une idée: Moscou-Troisième Rome du temps des Troubles à l'âge de Pierre le grand, in: *Filologia e letteratura nei paesi slavi: studi in onore di Sante Graciotti*, Roma 1990: 411-421.
- Giuliani, R.
1995
Vittoria Caldoni Lapčenko. La fanciulla di Albano nell'arte, nell'estetica e nella letteratura russa, Roma 1995.
- Glagol', S.
1900
Na jug. Iz letnej poezdki v Konstantinopol', Afiny, Neapol', Rim i Veneciju, Moskva 1900.
- Goethe, J.W.
1979
1993
Romanzi, Milano 1979.
Viaggio in Italia, Milano 1993.
- Gogol', N.V.
1959
2000
Sobranie sočinenija, Moskva 1959: I-VI.
Roma, Palermo 2000 (a cura di F. Antonini).
- Gorochova R.M.
1986
"Napev torkvatovyh oktav" (ob odnoj ital'janskoj teme v ruskoj poezii pervoj poloviny XIX veka), in: *Russkaja literatura i zarubežnoe iskusstvo*, Leningrad 1986: 82-123.
- Grevs, I.M.
1910
K teorii i praktike "ekskursij" kak orudija naučnogo izučenija istorii v universitetach (1907), Sankt-Peterburg 1910.

- 1993 *Moja prva vstreča s Italij (osen' i zima 1890-1891 goda)*, in: *Rossija i Italija*, Moskva 1993: 281-306).
- Grifcov, V.A.
1914 *Rim*, Moskva 1914.
- Grigor'ev, V.A.
1988 *Vospominanija*, Moskva 1988, (cf. *Velikij tragik*, 262-294).
1990 *Sočinenija*, Moskva 1990: I-II.
- Gumilëv, N.
1989 *Stichotvorenija i poemy*, Moskva 1989.
- Hinrichs, J.P.
1997 *In Search of Another St. Petersburg. Venice in Russian Poetry (1823-1997)*, München 1997.
- Hughes, R.P.
1994 *Khodasevich in Venice*, in: *For SK.: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*, Berkeley 1994: 145-162.
- Ivanov, Vjač.
1971-1974 *Sobranie sočinenija*, Brjussel' 1971-1974: I-II.
1978 *Stichotvorenija i poemy*, Leningrad 1978.
- Ivanov, Vjač. Vs.
1998 *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, Moskva 1998: I.
- Jakobson R.
1989 *Russia. Follia. Poesia*, Napoli 1989.
- Kara-Murza, A.
2001a *Znamenitye russkie o Rime*, Moskva 2001.
2001b *Znamenitye russkie o Florencii*, Moskva 2001.

- Komolova, N.P.
1993 *"Italija" Achmatovoj i Gumilëva*, in: *Rossija i Italia*, Moskva 1993: 250-279.
- Konečnyj, A.M.
1989 *Peterburgskie narodnye guljan'ja na maslenoj i paschal'noj nedeljach*, in: *Peterburg i gubernija. Istoriko-etnografičeskie issledovanija*, Leningrad 1989: 21-52.
2000 *Pantomima-arlekinada na narodnych guljan'jach v Peterburge*, "Europa Orientalis", 2000: XIX/ 2: 103-113.
- Konečnyj A.M.; Kumpan K.A.
1991 *Peterburg v žizni i trudach N.P. Anciferova* in: *N.P. Anciferov, Nepostižimyj gorod*, Leningrad 1991: 5-23.
- Koval'skaja, M.
1993 *Italija epochi Risordžimento v tvorčestve F.I. Tjutčeva i F.M. Dostoevskogo*, in: *Rossija i Italija*, Moskva 1993: 118-149.
1995 *La figura di Garibaldi*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 79-83.
- Kozlov, I.
1979 *Stichotvorenija*, Moskva 1979.
- Kumpan, K.A.
2000 *D.S. Merežkovskij-poet (U istokov "Novogo religioznogo soznanija")*, in: *D.S. Merežkovskij. Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg 2000: 5-114.
- Lappo-Danilevskij, K.
1995 *Ital'janskij dnevnik N.A. L'vova*, "Europa Orientalis", 1995: XIV/ 1: 57-93.

- Leed, E.J.
1992 *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna 1992.
- Leskov, N.S.
1956-1958 *Sobranie socinenij*, Moskva 1958: I-XI.
- Levin, Ju.
1978 *Zametki o poezii O. Mandel'stama tridcatykh godov*, "Slavica Hierosolymitana", 1978: III: 110-73.
- Levinton, G.A.
1977 "Na kamennykh otrogach Pierii" *Mandel'stama: materialy k analizu*, "Russian Literature", 1977: V-3: 201-237.
1998 *Gorod kak podtekst (Iz "real'nogo" kommentarija k Mandel'stamu)*, in: *POLYTROPON. K 70-letiju Vladimira Nikolaeviča Toporova*, 1998: 730-755.
- Lichačev, D.S.
1987 *Izbrannye raboty*, Leningrad 1987: I-III. (*Sui giardini* cf. III: 476-518; trad. it. *La poesia dei giardini*, Torino 1996).
1991 *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Milano 1991: 301-302.
- Lo Gatto, E.
1971 *Russi in Italia*, Roma 1971.
- Losev, L.
1995 *La Venezia di Iosif Brodskij: realtà d'oltrespecchio*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 217-225.
- Lotman, Ju.M.
1980 *Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin"*, Leningrad 1980.
1992-1993 *Izbrannye stat'i*, Tallin 1992-1993: I-III.

- 1994 *Dve "Oseni"*, in: *Ju.M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva 1994: 394-406.
- Lund, H.
1992 *Text as a picture*, Lewiston-Queenston-Lampeter 1992.
- Malcovati, F.
1983 *Vjačeslav Ivanov: Estetica e filosofia*, Firenze 1983.
- Mandel'stam, O.
1993-1994 *Sobranie sočinenij*, Moskva 1993-1994: I-IV.
1972 *Poesie*, Milano 1972 (a cura di S. Vitale).
1998 *Cinquanta poesie*, Torino 1998 (a cura di R. Faccani).
- Margolina, S.M.
1989 *Mirovozzrenie Osipa Mandel'stama*, Marburg/Lahn 1989.
- Martynov, V.
1995 *L'Italia nella visione storiosofica di Stepan Ševyrëv*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 133-142.
- McClung, W.A.
1987 *Dimore celesti. L'architettura del Paradiso*, Bologna 1987.
- Mednis, N.E.
1999 *Venecija v russkoj literature*, Novosibirsk 1999.
- Merežkovskij, D.
1991 *Akropol'. Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1991.

Michail Vrubel'

1989 *Michail Vrubel'* [Živopis', grafika, knižnaja illjustracija, dekorativno-prikladnoe iskusstvo, skulptura, teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo] (Sostavitel' al'boma, avtor vstupitel'noj stat'i, letopisi žizni i tvorčestva M.Ju. German), Leningrad 1989.

Minc, Z.G.

1999 *V smyslovom prostranstve Balagančika*, in: *Poetika Aleksandra Bloka*, 1999: 558-566.

Minc, Z.G.; Bezrodnyj, M.B.; Danilevskij, A.A.

1984 "Peterburgskij tekst" i ruskij simbolizm, in: *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury*, Tartu 1984: 78-92.

Muratoff, P.

1928 *La peinture byzantine*, Paris 1928.

Muratov, P.P.

1914 *Predislovie*, in: Vernon Lee, *Italija. Genius loci*, Moskva 1914: 7-11.

1924 *Obrazy Italii*, Berlin 1924: I-III.

1929 *Frate Angelico*, Roma 1929.

1997 *Egerija*, Moskva 1997.

2000 *Nočnye mysli. Ésse, očerki, stat'i 1923-1934*, Moskva 2000.

Nekljudova, M.G.

1991 *Tradicii i novatorstvo v ruskom iskusstve XIX-načala XX veka*, Moskva 1991.

Nekrasov, N.A

1965-1967 *Sobranie sočinenija*, Moskva 1965-1967: I-VIII.

Osorgin, M.A.

1912a *Čuvstvo Rima*, "Russkie Vedomosti", 4.2.1912.

- 1912b *Po etapam ekskursantnykh mytarstv*, "Russkie Vedomosti", 27.6.1912.
- 1913a *Očerki sovremennoj Italii*, Moskva 1913.
- 1913b *Venecija*, "Russkie Vedomosti", 13.6.1913.
- Ostroumova-Lebedeva, A.P.
1974 *Avtobiografičeskie zapiski*, Moskva 1974.
- Paperno, I.
1994 *The Meaning of Art*, in: *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford, California, 1994: 13-23.
- Pašuto, V.T.
[1983] *Mosca-Terza Roma. Storiografia e bibliografia*, in: *Roma, Costantinopoli, Mosca, Napoli* [1983].
- Pater, W.
1946 *Il Rinascimento*, Napoli 1946.
- Pearson, I.
1981 *Raphael as seen by Russian Writers from Zhukovsky to Turgenev*, "The Slavonic and East European Review", 1981: (59)3: 346-369.
- Perepiska N.V. Gogolja*,
1988 *Perepiska N.V. Gogolja*, Moskva 1988: I-II.
- Percov, P.
1912 *Venecija i venecijanskaja živopis'*, Moskva, 1912.
- Persi, U.
1999 *I suoni incrociati. Poeti e Musicisti nella Russia romantica*, Viareggio – Lucca 1999.
- Petrov-Vodkin, K.S.
1982 *Chlynovsk. Prostranstvo Evklida. Samarkanda*, Leningrad 1982.

- Pil'ščikov, I.
1995 *L'Italia e la letteratura italiana nell'opera di Konstantin Batjuškov*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 125-131.
- Piretto, G.P.
1994 *Monotono tintinna il sonaglio: considerazioni sul mito della steppa*, "Il piccolo Hans", 1994: 83-84: 45.
- Platone, R.
1995 *"Italofili" russi a Berlino*, "Europa Orientalis", 1995: XIV/ 2: 209-225.
- Poppi, C.
1993 *Verità e sentimento nell'Italia dipinta dai pittori "romantici" russi*, in: *Viaggio in Italia. La veduta italiana nella pittura russa dell'800*, Milano 1993: 28-37.
- Pšybyl'skij, R.
1974 *Rim Osipa Mandel'stama*, "Rossija. Russia", 1974: 1: 149-184.
- Puškin, A.S.
1963-1964 *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva 1963-1964: I-X.
1968 *Lirica*, Firenze 1968 (a cura di E. Lo Gatto).
1975 *Evgenij Onegin*, Milano 1975 (traduzione in versi italiani di G. Giudici).
- Ripellino, A.M.
1974 *Il trucco e l'anima*, Torino 1974.
- Risaliti, R.
1992 *Russi a Firenze e Toscana*, Firenze 1992.
- Romani, F.
1993 *Il turco in Italia*, Milano 1993.

- Rozanov, V.V.
1994 *Ital'janske vpečatlenija*, in: *Sredi chudožnikov*, Moskva 1994: 19-158.
- Salizzoni, R.
1992 *L'idea russa di estetica. Sofia e Cosmo nell'arte e nella filosofia*, Torino 1992.
- Sarabianov (Sarab'janov), D.V.
1990 *Arte russa. Classicismo – Romanticismo – Realismo – Pittura storica – Simbolismo – Avanguardia*, Milano 1990.
1995 *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 143-152.
- Savič, O.; Erenburg, I.
1931 *My i oni. Francija*, Berlin 1931.
- Sbriziolo, I.P.
1990 *Il concilio di Firenze nella narrativa russa del tempo*, "Europa Orientalis", 1990: IX: 107-123.
- Scarpi, P.
1999 *I vini sognati*, in: *Della vite e del vino. Il succo dell'Immortalità nelle lettere e nei colori*, a cura di O. Longo e P. Scarpi, Milano, 1999: XIV-XXV.
- Segal, D.
1998 *Osip Mandel'stam. Istorija i poetika*, "Slavica Hierosolymitana", 1998: VIII/ I/ 1.
- Shishkin, A.
1995 *Ivanov italiano*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 189-194.
- Šiškin, A.
1997 *Vjačeslav Ivanov i Italija*, in: *Archivio italo-russo. Russko-ital'janskij archiv*, Trento 1997: 503-562.

- Smirnova-Rosset, A.O.
1989 *Dnevnik. Vospominanija*, Moskva 1989.
- Solivetti, C.
1981 *La commedia dell'arte in Russia e Konstantin Miklaševskij*, in: Kostantin Miklaševskij, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Venezia 1981: 111-193.
- Solov'ëv, V.S.
1947 *Il poeta come veggente*, in: *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze 1947: 444-447.
- Stražev, V.
1911 *Lik Venecii*, in: *Russkie učitelja za granicej*, Moskva 1911: 146-153.
- Struve, G.
1962 *Ital'janske obrazy i motivy v poezii Osipa Mandel'stama*, in: *Studi in onore di E. Lo Gatto e G. Maver*, Firenze 1962: 601-604.
- Taranovsky, K.
1974 *Osip Mandel'stam: Na rozval'njach, uložennyh solomoj*, "Russian Literature", 1974: 7/ 8: 159-164.
- Tjutčev, F.I.
1957 *Poesie*, Milano 1957 (a cura di E. Bazzarelli).
- Toporov, V.N.
1990 *Italija v Peterburge*, in: *Italija i slavyjanskij mir: sovetsko-italjanskij simbolizm*, Moskva 1990: 49: 81.
1994 *Vstreča v Elizii: Ob odnom stichotvorenii Baratynskogo*, in: *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman*, Stanford Slavic Studies, Stanford 1994: 8: 197-222.

- 1995 *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Moskva 1995.
- 1997 *Iz rannich rusško-ital'janskich vstreč*, in: *Archivio italo-russo. Russko-ital'janskij archiv*, Trento 1997: 9-56.
- Trubnikov, A.A.
1908 *Moja Italija*, Moskva 1908.
- Uspenskij, B.
1977 *Prolegomena k teme: "Semiotika ikony". Beseda s Borisom Andreevičem Uspenskim*, "Rossija", Torino 1977: 3: 189-212.
- Uvarov, S.
1846 *Rim i Venecija v 1843-m godu*, Derpt 1846.
- Uvarova, L.P.
1989 *Venecianskij mif v kul'ture Peterburga*, in: *Anciferovskie čtenija*, Leningrad 1989: 135-139.
- Vacuro, E.A.
1981 *E.A. Baratynskij*, in: *Istorija rusškoj literatury v četyrech tomach*, Leningrad 1981: II: 380-392.
- Vajl, P.
1995 *Impressioni italiane di Vasilij Rozanov*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 177-180.
- Vasil'ev, S.
1894 *Kartinki Italii. Pis'ma iz Rima i Florencii*, Moskva 1894.
- Venevitinov, D.V.
1934 *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva-Leningrad 1934.

- Venturi, F.
1972 *Il populismo russo. Herzen, Bakunin, Černyševskij*, Torino 1972: I.
1973 *L'Italia fuori d'Italia*, in: *Storia d'Italia*, Torino 1973: II: 1462-1475.
- Veselovskij, A.N.
1916 *La bella Italia i naši severnye turisty*, "Ogni", 1916: I: 7-18.
- Vjačeslav Ivanov na poroge Rima: 1892*
2001 *Vjačeslav Ivanov na poroge Rima: 1892*, publikacija N.V. Kotreleva i L.I. Ivanovoj, in: *Archivio russo-italiano III, Vjačeslav Ivanov. Testi inediti (Russko-ital'janskij archiv III, Vjačeslav Ivanov. Novye materialy)*, Salerno 2001: 7-24.
- Vjazemskij, P.A.
1878-1896 *Polnoe sobranije sočinenij*, Sankt-Peterburg 1896.
1986 *Stichotovorenija*, Leningrad 1986.
- Vološin, M.
1991 *Iz literaturnogo nasledija*, Sankt-Peterburg 1991.
- Vrubel', M.
1976 *Perepiska. Vospominanija o chudožnike*, Leningrad 1976.
- With Byron*
1907 *With Byron in Italy*, London 1907.
- Zaborov, N.P.
1986 *I.S. Turgenev i zapadnoevropejskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, in: *Russkaja literaura i zarubežnoe iskusstvo*, Leningrad 1986: 124-155.
- Zajcev, V.
1923 *Italija*, Berlin-Peterburg-Moskva 1923.

- 1965 *Dalekoe*, Washington DC 1965.
1988 *Moi sovremenniki*, London 1988.
1992 *I miei amici scrittori*, Venezia 1992 (trad. it. di R. Baffi).
- Zeri, F.
1989 *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989.
- Zorin, A.
1998 *Krym v istorii russkogo samosoznanija*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 1998: 31: 123-143.

*Finito di stampare nel mese di luglio 2002
presso il Centro Servizi
della Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori
Università degli Studi di Trieste, Italia*