

IL PITTORE RINASCIMENTALE E L'ISOGRAFO RUSSO:
IL "PROPRIO" E L'"ALTRUI" NEL CONTESTO DEL
LEONARDO DA VINCI DI MEREŽKOVSKIJ

Ugo Persi

In occasione del convegno, svoltosi a San Pietroburgo, dal titolo *Italija-Rossija: literatura i živopis' v dialoge kul'tur* (4-6/11/ 1994), presentai alcune considerazioni sul paesaggio italiano nel romanzo di Dmitrij Merežkovskij *La rinascita degli dèi. Leonardo da Vinci*. Sottolineai come l'autore fosse perfettamente riuscito a trasferirsi nel campo visivo e nella percezione di un italiano, compito ben più arduo della semplice ricostruzione di un paesaggio sulla scorta di immagini e documenti. Terminai, poi, ipotizzando che lo scrittore si fosse avvalso del ritratto della Gioconda nel creare il suo ritratto letterario di Leonardo, non da ultimo per la funzione esplicata del paesaggio sia nel famoso quadro che nel romanzo.

Un altro aspetto della *Rinascita degli dèi* che varrebbe la pena di esaminare in questa sede è il rapporto istituito da Merežkovskij fra l'azione del romanzo, che sostanzialmente è una biografia di Leonardo con grande dovizia, e a volte sfoggio, di erudizione di storia e di storia dei costumi d'Italia, e due episodi legati alle vicende dell'ambasceria russa di cui fa parte anche un giovane isografo.

Non v'è dubbio che i due episodi, ambientati il primo alla corte milanese di Ludovico il Moro e il secondo alla corte di Francesco I ad Amboise, dal punto di vista della *fabula* siano irrilevanti: essi costituiscono, infatti, materiale pressoché inerte per lo sviluppo del percorso primario della narrazione, e quindi non influiscono sulle vicende del protagonista. Ma se è vero che essi hanno, per di più, una dimensione assai ridotta nell'economia del romanzo, è ancor più vero che sono dotati di un peso specifico notevole.

Si potrebbe dire che i due episodi stanno al romanzo come un *particolare evocatore* sta ad una scena; è noto l'artificio del batter d'ali nella notte per evocare la maestà del suo silenzio. Allo stesso modo si potrebbe dire che le vicende dell'ambasceria russa hanno il compito di evocare e impregnare di italianità il romanzo di Merežkovskij. Altra funzione non è dato riscontrare.

Il problema è indagare come avviene tale evocazione.

In questa prospettiva, i russi che incontrano Leonardo non sono affatto inerti, ma anzi reattivi, stimolano il dialogo interno del romanzo, e proprio perché sproporzionati al gigante protagonista, stabiliscono una asimmetria dialettica di grande utilità per le dinamiche narrative. Ma procediamo con ordine.

Il primo incontro con l'ambascieria russa alla corte di Ludovico il Moro nel castello di Milano è traumatica: il vecchio ambasciatore fa le bizze, poiché, nella sua qualità di rappresentante della persona del gran Principe di Moscovia, non può accettare di essere collocato in un posto da lui reputato più basso di quello dell'ambasciatore della Repubblica veneziana. Da scandalo di corte il fatto potrebbe presto trasformarsi in incidente diplomatico a causa della cocciutaggine del russo. Il Signore di Milano interviene presso l'ambasciatore della Serenissima affinché si dimostri superiore, evitando così la jattura. La scena avrebbe potuto esaurirsi nella descrizione fisica dell'ambascieria, dare insomma un po' di sapore esotico alla descrizione della festa. La strumentazione predisposta da Merežkovskij, al contrario, ci induce a credere che lo scopo fosse un altro. Nel Libro VIII, il capitolo quarto termina con queste parole:

(...) allora, di sulla balconata, i musici intonarono il loro concerto e gli invitati presero posto alle tavole del banchetto, imbandite con indicibile sfarzo (Merežkovskij 1953: 266).¹

Il quinto capitolo così inizia:

In quel momento si produsse un mezzo putiferio. L'ambasciatore del gran Principe della Moscovia, Danilo Mamyrov, rifiutava di occupare il posto assegnatogli (...).²

L'“indicibile sfarzo” viene dunque guastato dal “putiferio” sollevato dal moscovita; il tutto affinché una persona non identificata, evidentemente portatrice del pensiero del bel mondo milanese, possa dire:

1 „на хорах заиграла музыка – и гости стали садиться за пиршественные столы” (Мережковский 1990: 213).

2 „Произошло замешательство. Посол великого князя московского Данило Мамыров не пожелал сесть ниже посла яснейшей республики Сан-Марко.”

Ancora qualche storia con quei Moscoviti? Che selvaggi! Vogliono occupare dovunque i primi posti... Veri barbari sono! Impossibile invitarli tra gente per bene! E che razza di lingua parlano! Non li avete mai sentiti? Ascoltate, ascoltate! Si direbbero Turchi! Un vero popolo di selvaggi. (266).³

I confini sono ormai segnati, due culture si trovano di fronte, ciascuna convinta di trovarsi, orripilata, dinnanzi al baratro del caos, ciascuna pronta a lanciare i suoi scongiuri sull'altra: i milanesi gli scongiuri di uno scettico *bon ton*, i russi quelli dell'autocrazia e dell'ortodossia. Non è un caso che per sottolineare l'incomunicabilità, quella voce abbia detto: "E che razza di lingua parlano!". La lingua è quindi la discriminante, il confine che separa il noto dall'ignoto, il bene dal male, per usare termini lotmaniani lo spazio "культурное" da quello "некультурное (хаотическое)". Si rivelerà più tardi che ciascuno di questi due emisferi non è affatto omogeneo, ma a sua volta bipartito. Si scopre invece subito che inevitabili sono i processi osmotici fra le usanze milanesi e quelle russe:

Messer Boccacino, l'interprete, un furbo e irrequieto mantovano, si slanciò verso Mamurov:

– Messer Daniele, messer Daniele (...) dovete sedervi al posto che vi è stato assegnato. È un'usanza milanese, questa (...).

Anche un altro funzionario dell'ambasciata russa, (...) gli si avvicinò, cercando di convincerlo:

– Danilo Kuz'mič, non dovete irritarvi: non si entra in un convento altrui con le proprie regole. (266).⁴

Più degli interventi e degli sforzi dell'interprete poté la curiosità di Leonardo che, ponendo delle domande sulla lontana Moscovia, riesce a stabilire un rapporto positivo con i russi, con ciò

3 „Опять с московитами неприятности? Дикий народ! Лезут на первые места – знать ничего не хотят. Никуда их приглашать нельзя. Варвары! А язык-то – слышите? – совсем турецкий. Зверское племя!” (213).

4 „Юркий и вертлявый мантуанец Бокалино, толмач, подскочил к Мамурову:

– Мессэр Даниеле, мессэр Даниеле (...) Сесть надо. Обычай в Милане (...) Подошел к старику и молодой спутник его, (...) тоже дьяк посольского приказа.

– Данило Кузьмич, батюшка, не изволь сердчать! В чужой монастырь со своим уставом не ходят.” (213-214).

confermando la sua funzione non solo di protagonista del romanzo, bensì di unità metaculturale che in sé tutto assomma, il “proprio” e l’“altrui”, concilia i contrari, in nulla coinvolto, motore che non si muove, forse umano riflesso del “Primo Motore”. Ma il mondo “культурное” reclama ben presto i suoi diritti, l’incantesimo osmotico è finito: Madama Ermellina ribalta i connotati del suo mondo “acculturato”:

Ho sentito dire che quel meraviglioso paese è chiamato “Rosia” per la gran quantità di rose che vi crescono. È proprio vero? (269).⁵

Di nuovo la barriera linguistica introduce il caos, un caos immanente alla lingua, in questo caso, per la somiglianza deviante fra Россия, Rosia e rosa. Lo “сдвиг смысла” (scarto di significato) produce l’“effetto biliardo”: una biglia, colpendone un’altra in un certo suo punto, fa carambola, la fa schizzare in una direzione diversa dalla traiettoria della prima. La biglia “Rosia” fa schizzare la boccia “Россия” dalla posizione positiva in cui si trovava con Leonardo a colloquio con gli ambasciatori, in quella negativa della bizzarra novella sull’inverno russo: la boccia “Россия” finisce in buca:

Gli sguardi delle signore (...) si fissarono su Nikita Karač’jarov, abitante di una terra tanto desolata, maledetta da Dio. (270).⁶

Ma la risposta non si fa attendere: vengono portati in tavola capolavori dell’arte culinaria, su tutti spicca un’Andromeda nuda fatta di petti di cappone, incatenata ad una rupe di formaggio bianco; la reazione del vecchio ambasciatore russo è violenta:

Tutta sozzura dell’Anticristo! Tutte porcherie pagane! (270).⁷

È appena il caso di ricordare che in russo *lingua e paganesimo* hanno lo stesso radicale (“язык – язычество”).

5 „Я слышала, будто бы эту удивительную страну потому называют Розия, что там растет много роз. Правда ли это?” (215).

6 „Взоры дам, полные сострадательного любопытства, обратились на Никиту Карачьярова, обитателя столь злополучной, Богом проклятой земли.” (216).

7 „Антихристова мерзость! Погань языческая!” (217).

E dunque, quello che pareva un semplice e involontario gioco di parole di Madama Ermellina, si rivela un intenzionale *прием* (artificio) dell'autore, atto a creare ulteriori sbocchi narrativi, e non solo: per usare ancora una volta le parole di Lotman:

Il testo stesso, essendo semioticamente disomogeneo, entra in gioco con i suoi codici di decifrazione e esercita su di loro un'azione deformante. In ultima analisi, nel processo di spostamento dal mittente al destinatario, avviene uno scarto del significato e una sua concrescita. Per questa ragione possiamo definire questa funzione come *creativa*. Se nel primo caso ogni modificazione del significato nel processo di trasmissione è errore e irregolarità, nel secondo essa si trasforma in un meccanismo che genera nuovi significati.⁸

Con ciò termina il primo episodio, che vede l'entrata in scena degli ambasciatori russi. È, per così dire, l'impostazione del problema: tutta la magnificenza è qui, in Italia, a Milano, a Firenze, Roma; la barbarie è là, nel paese del gelo; e di contro, tutta l'immoralità è laggiù, nel paese latino, in Russia regna la vera fede.

Il secondo episodio, più esteso, si svolge ormai verso la fine del romanzo; Leonardo è già in Francia, sono passati venti anni dalla famosa festa al castello di Milano. Ad Amboise si festeggia la nascita di un figlio di Francesco I: gli invitati giungono da ogni dove, ci sarà persino l'ambasciatore di Moscovia presso la Santa Sede, Nikita Karač'jarov, e al suo seguito un anziano segretario, Il'ja Potapyč, e due giovani scrivani, Evtichij Gagara e Fedor Rudometov, detto Fed'ka Žarenyj, per i capelli corvini. Ambedue i giovani sono appassionati di pittura sacra, ma Fed'ka si è lasciato traviare dal sapere occidentale, e Evtichij oscilla tra quelle stesse tentazioni e l'osservanza delle fede ortodossa, l'unica che può conservare la purezza alla sua arte di pittore.

8 „Сам текст, будучи семиотически неоднородным, вступает в игру с дешифрующими его кодами и оказывает на них деформирующее воздействие. В результате в процессе продвижения текста от адресанта к адресату происходит сдвиг смысла и его приращение. Поэтому данную функцию можно назвать *творческой*. Если в первом случае всякое изменение смысла в процессе передачи есть ошибка и искажение, то во втором оно превращается в механизм порождения новых смыслов.” (Лотман 1992: I: 145). Le traduzioni dei testi lotmaniani sono nostre (U.P.).

È a questo punto del romanzo che si distinguono meglio le caratteristiche del “proprio” e dell’“altrui”, ma anche la dialettica produttiva interna di ambedue, perché come afferma Lotman, “nella sua intima struttura esso copia *tutto* l’universo, poiché ha il suo spazio «proprio» e il suo spazio «altrui»”.⁹ E infatti, se osserviamo il grafico (*fig. 1*) che rappresenta in estrema sintesi la struttura del romanzo nell’ottica binaria ITALIA/RUSSIA, non avremo difficoltà a renderci conto di quanto simile sia l’impostazione dei due settori, pur nella diversità volumetrica.

Figura 1

ITALIA		RUSSIA	
Medioevo Superstizioni religiose: SAVONAROLA, ROGO LIBRI A FIRENZE	Rinascimento Progresso delle scienze: MACCHIAVELLI L.B. ALBERTI	Vecchio Karač’jarov contrario al nuovo	Giovanni Evtichij istruito in Europa
CONFERENZA di Leonardo sulle conchiglie: nessuno lo capisce		DISPUTA A CAVALLO Evtichij rischia le bastonate	
Personalità di LEONARDO		Personalità di FED’KA	
Ricerca del reale (con l’ausilio dello spirituale)		Ricerca dello spirituale (con l’ausilio del reale)	
RICERCA DEL PRIMO MOTORE			

Nel primo si sta svolgendo l’acerrima lotta fra il vecchio e il nuovo, o se così vogliamo fra il suo “proprio” e il suo “altrui”: fra la superstizione, il fanatismo religioso capitanato da Savonarola e il trionfo della razionalità dei Machiavelli, dei Brunelleschi, dei Leon Battista Alberti; fra chi attende la venuta dell’Anticristo e chi aspetta la “rinascita degli dèi”; fra chi brucia i libri in piazza e chi va di notte a disotterrare di nascosto le statue degli antichi. Ma allora, chi è qui l’italiano raffinato e chi il barbaro moscovita?

Simmetrica la situazione in campo russo; il vecchio Il’ja Potapyč teme come il demone le idee empie del giovane nipote Fed’ka:

Finiscila una buona volta di tirare in ballo codesta tua prospettiva [sic!]. Sei come una gazza che ripete sempre lo stesso

9 „в своей внутренней структуре он копирует весь универсум, имея свое „свое” и свое „чужое” пространство” (Лотман 1992: I: 142).

verso... È detto: «non andare oltre alla tradizione dei Santi Padri». Hai capito? Non cambiar nulla né in fatto di prospettiva né d'altro. Dov'è novità, è falsità. (717).¹⁰

E, all'affermazione del vecchio che “per il Signore quello che è santo è bello”, Fed'ka ribatte:

E quello che è bello è santo! È sempre la stessa cosa, zio!
 – No, non è la stessa cosa! – e il vecchio, infine si adirò. – La bellezza ci può venire anche dal diavolo.
 Egli si voltò verso il nipote e lo fissò negli occhi, come se meditasse se fosse il caso di ricorrere al solito metodo di persuasione, al nodoso bastone. Ma Fed'ka sostenne il suo sguardo senza abbassare gli occhi. (718).¹¹

Mi sono posto il problema se questo parallelismo fra il settore ITALIA e il settore RUSSIA non sia da intendere come una parodizzazione; mi pare di no. Credo che Merežkovskij volesse proprio giustapporre le due realtà per farne risaltare una; d'altro canto, senza voler costringere a tutti i costi le mie considerazioni nelle strutture prefabbricate dei *sacri testi*, mi riesce difficile non pensare, a questo punto, in termini bachtiniani. Cos'è, infatti, questo dialogo fra Il'ja Potapyč e Fed'ka, se non una sorta di dialogo socratico nel corso del quale il più giovane fa emergere le contraddizioni della vecchia cultura, mettendo con le spalle al muro il povero zio? E non è forse la reazione brutale di quest'ultimo una sorta di carnevalizzazione in cui la sua autorità viene derisa e scoronata? È quanto avviene, in altri termini, nel settore italiano, allorché Leonardo è chiamato dal duca di Milano a parlare delle sue scoperte scientifiche alla presenza dei filosofi: e parla delle conchiglie rinvenute alle falde dei monti, testimonianza tangibile del fatto che là dove ora si ergono le montagne, un tempo si estendevano le acque del mare. Gli ci volle poco per mettere in

10 „Что ты мне перспективу свою в глаза тычешь? Заладила сорока Якова... Сказано: кроме предания святых отцов, не дерзать. Слышишь? В перспективе ли, в ином чем, своим замышлением ничего не претворять. Где новизна, там и кривизна.” (584).

11 „– А что лепо, то и свято, (...) это, дядюшка, все едино.
 – Нет, не едино, – рассердился старик. – Есть лепота и от дьявола! Он обернулся к племяннику и посмотрел ему прямо в глаза, как бы соображая, не прибегнуть ли к обычному доводу, к суковатой палке. Но Федька выдержал взор его, не потупившись.” (585).

difficoltà il rettore dell'Università di Pavia che intendeva controbattere con l'argomento del diluvio universale, ma quando intervenne un vecchio dottore di scolastica a confonder le acque con la dialettica, nacque un vero putiferio in sala. Altra carnevalizzazione con conseguente scoronazione degli accademici.

Da queste dilogie interne ad ognuno dei due settori e dalla loro contrapposizione dialettica deriva chiaramente un accrescimento di significato, e di materiale narrativo. L'effetto più evidente è quello di un potenziamento dei personaggi principali: le figure di Leonardo e di Fed'ka ne vengono arricchite, messe nella giusta luce. Per di più, la netta contrapposizione fra il vecchio e il giovane russo contribuisce a far crescere la figura dell'altro giovane, Evtichij, l'isografo. È lui la sintesi dei due mondi, così come Leonardo è la confluenza della spiritualità medievale con la scientificità del Rinascimento.

[Evtichij] invocava il Signore perché gli desse forza e lume per sceverare il frumento dal loglio e per poter trovare la via retta, senza profanare la fede dei padri e senza «latinizzarsi» come Fed'ka, ma anche senza respingere da sé, in blocco, tutto ciò che fosse il portato di una civiltà straniera, come faceva Il'ja Potapyč. (713).¹²

Fedele alle regole dell'*Ikonopisnyj podlinnik* (Manuale di pittura sacra) Evtichij non può fare a meno di inserire elementi della vita quotidiana, e così, vedendo dalla finestra la bella fornarina che dà il becchime ai colombi, la ritrae nell'icona che sta dipingendo, nelle vesti di una santa martire. Ma la scoperta più sconvolgente che il giovane pittore d'icona fa in Occidente, è che tutte quelle immagini peccaminose e lubriche della classicità, tutti quegli dèi svergognati in cui s'imbatte ogni giorno, non sono affatto relegati nell'Occidente cattolico e latineggiante, ma occhieggiano e guizzano furtivi anche nelle sacre immagini della fede ortodossa. Istruito su un Libro dei Salmi scritto a Uglič nel 1485, lo riprende in mano dopo tanti anni ad Amboise; e quelle immagini che avevano riempito la sua fanciullezza pia, ora si rivelano diverse, ora Evtichij capisce il loro vero significato; siamo ormai all'agnizione:

12 „Силы и разумения испрашивал он у Бога, дабы, заблудившись от веры отцов, не «залатынившись», подобно Федьке, но и не отвергая без разбору всего чужеземного, подобно Илье Потапычу, – очистить пшеницу от плевел, доброе от злого, найти «истинный путь».” (581).

Capì che l'uomo azzurro, con in mano un vaso inclinato, da cui scorreva l'acqua, premesso al salmo che incomincia: «Come il cervo brama una sorgente d'acqua, così brama l'anima mia di slanciarsi verso di Te, o Signore», era il dio dei fiumi; (...) il vecchio barbuto a cavallo di un mostro verde e accompagnato da una donna nuda, di cui s'illustrava il salmo: «Benedite le sorgenti del mare e dei fiumi», era Nettuno con una Nereide. (720-721).¹³

Confuso, spaventato, riprende in mano l'icona che stava dipingendo, e aggiunge alle figure tradizionali “quella del martire Cristoforo dalla testa canina e quella del dio-animale Centauro”, gli pareva che una mano invisibile conducesse la sua; in quell'immagine sacra tutto rientrava, l'aveva intitolata *Ogni soffio loda il Signore*.

Il sincretismo che caratterizza queste immagini del *Libro dei Salmi* di Uglič testimonia l'esattezza di quanto afferma Lotman quando scrive: “Pur non soffermandoci ad illustrare il fatto che i testi, che riuniscono sincreticamente in un'unica azione tutti i fondamentali tipi della semiosi, non per questo scompaiono, (...) è necessario comunque dire che l'impiego di più codici cifrati è la norma per un preponderante numero di testi di cultura”.¹⁴

Lotman afferma inoltre che proprio questo “gioco interno dei mezzi semiotici” fa del testo un “generatore di significato”, e il significato, in questo caso, uno dei significati, per lo meno, è che la vicenda dei russi è inversamente speculare a quella di tutto il resto del romanzo; ovvero: la classicità pagana che domina nel *Leonardo da Vinci* di Merežkovskij ha un piccolo contraltare nell'intransigente fede ortodossa rappresentata dai componenti dell'ambasceria; così come, di converso, nel *Libro dei Salmi*, che qui rappresenta la religiosità ortodossa, entrano surrettiziamente le figurette vagamente scandalose ereditate dalla classicità greca.

13 „(...) он понял, что голубой человек с наклоненною чашею, из которой льется вода, – к стиху Псалтыри: «Как желает душа моя к тебе, Боже», – есть бог речной; (...) бородатый старик на зеленом чудовище с голою женщиною, к псалму: «Благословите источник моря и реки», – Нептун с nereидою.” (587).

14 „Даже если оставить в стороне указание на то, что на всем протяжении истории культуры тексты, синкретически сочетающие в едином действии все основные виды семиозиса, не исчезают, (...) придется говорить, что зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры” (Лотман 1992: III: 143).

Ma se il giovane e oscuro isografo russo non può sottrarsi, volente o nolente, al “диалог культур”, nemmeno Leonardo nel dipingere i tratti della Gioconda si sottrae a questa necessità. Non è certo il confronto consapevole fra Medioevo e Rinascimento ciò che provoca la tensione artistica nel grande maestro; è piuttosto l’incontro dei due principi portanti, quello della spiritualità e quello della scienza, inteso come pacifica coesistenza di due necessità umane:

Per il pittore (...) il fanatismo dei sedicenti «servi della scienza» non era meno odioso del fanatismo di quanti osavano denominarsi «servi di Dio». (622).¹⁵

L’attento studio delle luci e delle ombre sull’incarnato di Monna Lisa, ha un unico scopo, quello di rendercela quanto più disincarnata. Il risultato, perfettamente riuscito, è però la conseguenza di lunghe ricerche anatomiche, della dissezione dei cadaveri che Marc’Antonio della Torre gli forniva in abbondanza, ora che i tempi erano cambiati.

Nelle note a un disegno che raffigurava i tendini dei muscoli della coscia, egli scriveva: «Guarda quei bellissimi muscoli *a, b, c, d, e*, e se ti pare che siano troppi, provati a diminuirne il numero; se ti sembrano pochi, aggiungine altri; ma se vedi che sono in giusta quantità, rendine gloria al Primo Fattore di una macchina tanto perfetta». Così al di là dell’ultimo limite di ogni conoscenza, egli provava sempre un grande stupore, fonte di riverenza, davanti alla Grande Incognita, alla Divina Necessità, alla volontà del Primo Motore (...) (621).¹⁶

È proprio nel segno del Primo Motore che possiamo riconoscere i due settori, o meglio, i due “emisferi” nella loro univoca funzione

15 „Для художника изуверство мнимых служителей знания было столь же противно, как изуверство мнимых служителей Бога.” (505).

16 „В примечаниях к рисунку, изображавшему связки бедренных мускулов, он писал: «Рассмотри эти прекрасные мускулы – *a, b, c, d, e*, и если кажется тебе, что их много, попробуй – убавь, если мало – прибавь, а достаточно – воздай хвалу Первому Строителю столь дивной машины». Так, последнюю целью всякого знания было для него великое удивление перед Непознаваемым, перед Божественной Необходимостью – волей Первого Двигателя (...)» (505).

reciproca; ciascuno a suo modo, ciascuno per le sue competenze, essi rispondono ad un'unica necessità globale. Raffinati artisti del Rinascimento italiano oppure oscuri isografi russi, il referente è uno solo: il Divino, a cui tutto tende. Il simbolo di questo romanzo di inizio-secolo è uno solo, ricorrente, quasi ossessionante: le ali. Volare verso la vetta dell'Assoluto e superare in esso, con un solo balzo, tutte le suddivisioni binarie intermedie che, nell'aspirazione alla sintesi, faticosamente scalano la Montagna.

Leonardo e Evtichij finalmente s'incontrarono ad Amboise: il giovane russo, ad occhi bassi, mostrava al grande Maestro gli arnesi della sua arte e la sua ultima opera, *Ogni soffio loda il Signore*:

(...) il pittore capì l'idea dell'icona, e si stupì che quel barbaro, figlio di un «popolo bestiale» come i viaggiatori italiani avevano chiamato i russi, avesse sfiorato l'estremo limite della saggezza umana: non era forse Colui che sedeva sul trono sopra le sfere dei sette pianeti glorificato da tutte le voci della natura: dal cielo e dall'inferno, dal fuoco e dallo spirito della tempesta, dalle piante e dagli animali, dagli uomini e dagli angeli, «il Primo Motore» della divina meccanica, «il Primo Motore» di lui, Leonardo? (737).¹⁷

BIBLIOGRAFIA

- Лотман, Ю. М.
1992 *Текст и полиглотизм культуры, in: Избранные статьи в трех томах*, Таллинн 1992.
- Мережковский, Д.
1990 *Воскресшие боги – Леонардо да Винчи*, М. 1990.
- Merežkovskij, D.
1953 *La rinascita degli dèi, ovvero Leonardo da Vinci*, Milano 1953: I-II.

17 „(...) художник понял замысел иконы и удивился тому, что этот варвар, сын «зверского племени», как называли итальянские путешественники русских людей, коснулся предела всей человеческой мудрости, не был ли Сидящий на престоле над сферами семи планет, воспеваемый всеми голосами природы – неба и преисподней, огня и духа бурного, растений и животных, людей и ангелов, – «Первым Двигателем» божественной механики – Primo Motore самого Леонардо?» (602).

РЕЗЮМЕ

Незначительные по объему два „русских” эпизода в произведении Д.М. Мережковского *Воскресшие Боги – Леонардо да Винчи* приобретают весомый структурный смысл как контраст „итальянской” теме романа. „Культурное” и „не культурное” отождествляются здесь – и не в последнюю очередь в языковом плане – со „своим” и „чужим” в соответствующих точках зрения. Но именно в живописи, которую олицетворяют молодой иконописец и старый Леонардо, эти понятия подлинно выкристаллизовываются, чтобы затем достигнуть высшей степени синтеза в Божественном.