



Università degli Studi di Genova
Scuola di Scienze Umanistiche

Dottorato di ricerca in Letterature e Culture classiche e moderne
Ciclo XXXI

**Tra Grecia e Oriente: geografie identitarie dell'immaginario
russo nel periodo simbolista**

Candidata: dott.ssa Martina Morabito
Supervisor: prof.ssa Sara Dickinson
ch.ma prof.ssa Laura Salmon

«Leggere ciò che non è mai stato scritto.
Nelle viscere, nelle stelle o nelle danze».
Walter Benjamin

«Il solo nome *Simbolismo* è già un enigma per molti,
quasi fosse stato scelto espressamente
per tormentare le menti dei mortali».
Paul Valery

«Né al greco né al variago ho da dire qualcosa.
Io non so più in quale terra riposerò.
Tu stridi, stridi, penna, la carta consuma».
Iosif Brodskij

Indice

Una mappa introduttiva. Il territorio da esplorare	7
La toponomastica dei luoghi. Oriente, classicità, Rinascimento	9
Per un modernismo spaziale. Carte celesti e <i>Baedeker</i>	11
Pertinenza innovativa dell'indagine sulla rappresentazione spaziale nella definizione del movimento simbolista	20
La struttura della tesi	27
1. Il nuovo mondo simbolista. Minimi esempi in vista di un concetto	29
1.1 La geografia simbolista. Esordi pittorici	29
1.2 L'atlante simbolista	36
1.2.1 Due cicli in forma di mappa	36
1.2.2 Tra il libro e la lampada (e il cinema)	45
1.3 L'itinerario simbolista. Tra <i>antičnost'</i> e Oriente	50
2. Il mappamondo ibrido. Stratificazioni di spazi nel simbolismo	57
2.1 Teorie spaziali identitarie: Grecia e Asia	57
2.1.1 Grecia e Asia prima del simbolismo	57
2.1.2 Grecia e Russia nel simbolismo. Il Terzo Rinascimento	63
2.1.3 Asia e Russia nel simbolismo. Il Giappone come Grecia	71
2.2 Ibridazione di spazi del sé	84
2.2.1 Ibridazione di Europa. Serov	84
2.2.2 Ibridazione di Pietroburgo, spazio giapponese e atlantideo	92
2.2.3 Ibridazione di Pietroburgo, spazio greco-persiano	105
3. La geografia di Dioniso. Identità e spazio nell'interpretazione simbolista di <i>Baccanti</i>	115
3.1 <i>Baccanti</i> e l'orientalizzazione di Dioniso	115
3.2 <i>Antichrist</i> di Merežkovskij. Una Venere dionisiaca a Pietroburgo	124
3.3 <i>Melkij bes</i> di Sologub. <i>Baccanti</i> in provincia	138
3.5 <i>Devij-Bog</i> di Chlebnikov. Verso la cacciata di Dioniso dalla Slavia	146

4. Mappe di viaggio. Ridefinizione geografica dello spazio greco	152
4.1 La letteratura di viaggio in Grecia. Modelli europei presimbolisti	152
4.2 La partenza di Uchtomskij. Come inserire la Grecia nel Grand Tour in Asia	160
4.3 Il souvenir di Merežkovskij. Come portare l'Acropoli a Pietroburgo	170
4.4 L'itinerario di Bunin. Come andare in Grecia passando da Oriente e Meridione	180
4.5 La corporeità di Bakst. Come diventare russo in Grecia	187
5. Cartografie dell'io e del desiderio. Ri-orientamenti e mappe di parole	198
5.1 Cartografie identitarie e geografie fluide	198
5.1.1. Dal viaggio alla mappa. Cenni di storia della cartografia in Russia	198
5.1.2 Nuove mappe, nuove identità: da Karazin a Mendeleev	210
5.2 Cartografie letterarie	223
5.2.1 Quattro mappe imperiali da Puškin a Merežkovskij	223
5.2.2 Cartografie delle ombre. Pietroburgo sull'Atlante di Belyj	241
Conclusioni	250
Stratificazione di spazi nel simbolismo: il concetto di spazio ibrido	250
La triplice orientalizzazione della Grecia	251
La nascita di un nuovo sguardo cartografico	252
Verso l'Asia	253
Bibliografia	261

Indice delle immagini

Mnemosyne Atlas, Tavola A

Contorni di Ravenna, Baedeker

Mappa dell'ispirazione poetica di Vjačeslav Ivanov

Quaderno di geografia di Brjusov

Mappa del mondo di Puškin

Schema geografico del punto di vista del sé nella poesia russa

Mappa dei movimenti di Albeuchov e Dudkin

Mappa del viaggio di Nikolaj Aleksandrovič

Mappa dei viaggi di Čičikov e Caterina II

Gvidon, Vrubeľ

Vostičnaja skazka, Vrubeľ

Vostocnyj tanec, Vrubeľ

Portret mužčiny v starinnom kostjume, Vrubeľ

Mappa dei luoghi di *Zovy drevnosti* di Bal'mont

Mappa dei luoghi di *Sny čelovečestva* di Brjusov

Pochiščenie Evropy, Serov

Golova Evropy, Serov

Stampe di teatro kabuki

Architetture pietroburchesi da "Mir Iskusstva"

Vedute pietroburchesi, Ostroumova-Lebedeva

Peterburg. Mojka. U novogo Admiraltejstva, Dobužinskij

L'vnyj mostik, Dobužinskij

Terror Antiquus, Bakst

La pagina del prologo della traduzione di Annenskij di *Vakčanki*

Vakčanalija, Vladimirov

Budda i kitajskaja devuška, Kalmakov

Ex libris, Kalmakov

Illustrazioni dell'Acropoli, Choisy e Ejzenštejn

Na razvalinach žusova chrama v grozu, Karazin

Zevs Fidijska i oblomki izvajanij v olimpijskom muzeje, Karazin
Copertina di *Notice sur la carte de la Russie*, Koverski
Itinerario percorso da Nikolaj Aleksandrovič e Uchtomskij, Koverskij
Mappa del viaggio di Nikolaj Aleksandrovič e Uchtomskij, Koverskij
Cosmografija, da Bagrow
Kniga glagolemaja kosmografija
Frontespizio dell'*Atlante* di Kirilov (e particolare)
Impero russo vs Europa occidentale, Reclus
Konec, Karazin
Mappa della Russia, Mendeleev
Plakat *Fonary i lampy*
Illustrazione a *Boris Godunov*, Šuchaev
Mappa di *Boris Godunov*
Mappa di *Klevetnikam Rossii*
Mappa di *Russkaja geografija*
Mappa di *Antichrist*
Cartolina da Monreale, Belyj
Cartolina da Basilea, Belyj
Mappa dei movimenti delle truppe francesi e tedesche nel 1914, Belyj
Mappa di Pietroburgo, Enciclopedia Brokhaus & Efron
Mappa delle inondazioni a Pietroburgo, Enciclopedia Brokhaus & Efron
Copertina di *Peterburg*
Natjurmort s tigrom, Gončarova
Poster del film *Šestaja čast' mira* di Vertov
Progetto di un monumento a Vertov, Lavinskij

La sezione relativa a Fedor Sologub del paragrafo 2.1.3 è apparsa, in una prima formulazione, nell'articolo "Dressing Japanese: the Russo-Japanese War and the Oriental Body in Fedor Sologub and Andrej Belyj", in *Rethinking Orient. In Search of Sources and Inspirations*, Peter Lang 2017, volume contenente gli atti dell'omonimo convegno tenutosi presso l'Università di Toruń nel marzo 2016. Il paragrafo 2.2.3 è una rielaborazione, dal punto di vista spaziale, dell'articolo di taglio onomastico "Il circolo *Gli amici di Hafiz* (1906-07) e gli pseudonimi, ovvero come Pietroburgo divenne Petrobaghdad", "Il Nome nel Testo", 20, 2018, miscellanea scaturita dal *XXIII Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura* tenutosi presso l'Università di Pisa nel novembre 2017. Il paragrafo 4.2 è una rielaborazione dell'articolo "Spostando la Grecia a Est: Uchtomskij e il viaggio di Nicola II", pubblicato su "eSamizdat", XI, 2016, e inizialmente presentato al Convegno "La letteratura di viaggio in area slavofona: riflessioni sulla rappresentazione del sé e dell'altro", organizzato dalle Università di Padova e Venezia nel giugno 2016. Infine, il paragrafo 4.5 è stato presentato, in forma embrionale, al convegno *Otherness in Russian Literature and Culture*, svoltosi presso l'Università di Oxford nel maggio 2018.

Una mappa introduttiva. Il territorio da esplorare

«La storia non è altro che una ininterrotta geografia».
Immanuel Kant

«Articolare la vita - *bios* - in una mappa».
Walter Benjamin

«In fondo le mappe, testimonianza di un apprendimento,
seguono l'esperienza. Nascono quando il viaggio è compiuto,
proprio come l'introduzione di un libro,
che può essere redatta solo a lavoro concluso».
Giuliana Bruno

L'idea centrale della presente indagine è che il periodo simbolista russo abbia riformulato la propria identità culturale in termini simbolici di trasferimento dell'identità spaziale, plasmando e utilizzando in chiave identitaria un luogo immaginario, una "regione psichica"¹ formata da una sovrapposizione di mondo greco classico e Oriente. Lo studio rientra nell'ambito delle riconsiderazioni da un punto di vista spaziale dei fenomeni del modernismo occidentale (Klein 2001; Brooker-Thacker 2005; Cosgrove 2005; Vidler 2009; Matich 2010; Sgavicchia-Tortora 2017), avendo come obiettivo l'inserimento del fenomeno simbolista russo all'interno del più vasto modernismo europeo. L'indagine affianca lo studio di testi letterari e teorici e dell'arte visuale all'analisi di mappe geografiche; queste ultime sono presentate in due accezioni differenti, essendo, a seconda dei casi, oggetto di indagine o strumento critico elaborato a posteriori. Per delineare un contesto più ampio, oltre alle opere del canone simbolista, sono inclusi nello studio testi non

¹ Il termine dello psicanalista James Hillman permette di illustrare al meglio la dimensione sovrastorica e sovrageografica della Grecia antica e, allo stesso tempo, quella legata all'immaginario collettivo: "ma la 'Grecia' alla quale noi ci volgiamo non è letterale; essa comprende tutti i periodi dal minoico all'ellenistico, tutte le località dall'Asia Minore alla Sicilia. Questa 'Grecia' rimanda ad una *regione psichica* storica e geografica, ad una Grecia fantastica o mitica, ad una Grecia interiore della mente che è soltanto indirettamente connessa con la geografia e la storia effettive", Hillman 2015: 12-13, corsivo nostro.

strettamente riconducibili al movimento stesso, ma attinenti al relativo periodo storico: discorsi dell'ideologia dominante e imperiale, scritti o deprecatori da posizioni marginali e minoritarie, studi geografici di anarchici e scienziati².

Il viaggio negli spazi reali e immaginari percorso da questo studio ha subito deviazioni, digressioni, ripetizioni, variazioni, e può darsi che in qualche luogo si sia “errato” (sbagliato/vagato), nel solco, però, di quell'*energija zabluzdenija* (energia dell'errore/dell'erranza) che, per Viktor Šklovskij (1981: 33), era la modalità creativa che portava allo scrivere, “energia delle prove, dei tentativi, energia della ricerca”³, erranza tra le coordinate di un viaggio sempre in riorientamento e ricostruzione. L'oggetto *infectum* della ricerca, instabile e proteiforme, ha avuto inevitabili riflessi nella forma stessa della ricerca: si tratta non di un discorso linearmente cronologico, ma di un “montaggio” sorto dalla tecnica di accostamento eletta a strategia d'indagine. La struttura privilegiata è stata, appunto, quella dell'accostamento di campi d'indagine, linguaggi creativi e repertori culturali differenti, in direzione di un effetto cumulativo, nella consapevolezza della complessità dell'approccio e del suo potenziale de- e ristrutturante. Prendendo le mosse dalla figura dionisiaca, precipua per la cultura simbolista, si sono cercati processi ibridi, dinamici, compresenze e scarti, e si sono studiati i materiali non in virtù della loro centralità o fortuna critica⁴, ma in quanto segni identitari riferiti alle geografie immaginarie del mondo classico e dell'Oriente. Il punto iniziale della riflessione – poi trasformata in un percorso attraverso il vasto territorio dell'immaginazione poetica e dell'autodefinizione del sé spaziale – è stato il corpo dionisiaco, *ma* travestito da geisha giapponese di un personaggio del romanzo di Fedor Sologub *Melkij bes* (*Il demone meschino*, 1907). Con il procedere dello studio, il “ma” avversativo si è trasformato nella congiunzione positiva “e”, permettendo di teorizzare lo spazio ibrido creato dal movimento

² Similmente, anche il concetto di movimento simbolista e l'elenco dei suoi partecipanti sono qui necessariamente intesi nel senso più ampio: Innokentij Annenskij, ad esempio, sarà trattato nella tesi per il suo ruolo fondamentale nella trasmissione e nella ricezione presso i simbolisti dei testi classici greci; parimenti Ivan Bunin sarà messo in dialogo con altre produzioni interne al canone simbolista in quanto permette di illuminare da nuove prospettive tali testi.

³ “энергия проб, попыток, энергия исследования”. Tutte le traduzioni dal russo, ove non diversamente indicato, sono a cura dell'autrice.

⁴ Si è comunque tentato, nelle introduzioni alle varie opere qui presentate, di giustificare tali scelte in una direzione di significazione unitaria del discorso, e di sottolineare ed esplicitare la rappresentatività di tali opere all'interno del processo di autoidentificazione culturale analizzato.

simbolista, costruito e mappato come sovrapposizione e amalgama di mondo classico e Oriente. Il “pensiero russo”, infatti, nel sincretico periodo simbolista, pone le basi per indagare il proprio territorio identitario non come somma di elementi incoerenti, ma in quanto coerente spazio olistico.

La toponomastica dei luoghi. Oriente, classicità, Rinascimento

La classicità greca è stata usata nella cultura russa come costruzione identitaria in vari momenti, ben prima della fine del XIX secolo, sia nel Settecento, sia durante la stagione del Romanticismo (cfr. Kalb 2017). All'interno del movimento simbolista, però, il mito della classicità, concretizzato nella costruzione di un legame elettivo tra Russia e Grecia antica, funziona accanto al ripensamento di una delle dicotomie fondanti dell'autocoscienza russa, quella tra Occidente e Oriente. Nel periodo simbolista, infatti, il mondo culturale e artistico comincia a generare un modello di identità russa dipendente da specifiche figurazioni dell'Oriente: il classicismo si trova così a essere sovrapposto all'emergente tendenza russa ad auto-identificarsi con il mondo orientale, la quale, in seguito, finirà per soppiantare il modello dell'*antičnost*⁵. Mediante l'appropriazione nazionale della figura di Dioniso, spesso considerato in epoca simbolista una divinità propriamente russa⁶, si assiste a uno spostamento metaforico dell'idea della Grecia classica. Questo spostamento, che porta la Grecia verso est, orientalizzandola a vari livelli, è confermato anche negli scritti odeporeici relativi al territorio ellenico: i russi che in quel periodo viaggiano in Grecia, pur provenendo da est, la descrivono sempre come un luogo orientale. L'orientalizzazione della Grecia, inoltre, non è dovuta soltanto all'accavallarsi delle due narrazioni identitarie già descritte, ma anche a una più elastica concezione dello spazio in cui gli scrittori mappano in maniera nuova, sostanzialmente ibridandoli, gli spazi canonici di riferimento della geografia culturale.

Sono qui necessarie alcune brevi precisazioni sui termini più ricorrenti dell'indagine: *Oriente, classicità, Rinascimento*. Come si è appreso dall'opera di Said (*Orientalismo*, 1978), *Oriente* non è un concreto luogo geografico, ma piuttosto è un

⁵ Nel presente lavoro verrà utilizzato, come sinonimo di classicità greca, il termine russo *antičnost*, letteralmente “antichità (classica)”.

⁶ Come si vedrà in seguito, l'idea di un Dioniso slavo e russo è legata al concetto di “terzo Rinascimento”.

paradigma immaginario, privo a priori di una propria unità culturale, storica, geografica, che viene di volta in volta rinegoziato, rilocalizzato, rimappato dallo sguardo occidentale e, nel caso russo⁷, come recentemente dimostrato da Frison (2018), *Oriente* è un concetto talmente vago e immaginario da far rientrare al suo interno non soltanto il continente propriamente asiatico, ma anche il territorio africano. Lo stesso discorso è valido in gran parte per il mondo classico: anche il sintagma *Grecia antica* è costruzione immaginaria e fluttuante, che implica una forzatura sia temporale (con un arco storico che va dal VIII sec. a.C. al 146 a.C., quando la Grecia diventò provincia romana), sia geografica, con territori localizzati non soltanto nell'odierna Grecia, ma anche nel Sud Italia, in Asia minore, in Egitto e in Libia (cfr. Van Weyenberg 2013). Inoltre, la stessa narrazione classicista si esplicita spesso in approcci contrastanti: oltre alla visione romantica o "ariana", che si basa sulle discipline della filologia e dell'antropologia, e che vede la Grecia come luogo originario dell'Europa in contrapposizione al mondo orientale, esiste un approccio più antico, basato sulle fonti classiche, che considera la Grecia un territorio levantino, orientale, sul margine dell'area culturale semitica ed egiziana⁸. L'approccio romantico occidentale, strettamente legato al nazionalismo, al razzismo e all'antisemitismo, sarebbe stato quindi una narrazione nazionalista ed eurocentrica con la Grecia purificata dai suoi elementi orientali e meridionali (Egitto, mondo fenicio, mondo semitico) e forzatamente avvicinata all'Europa (cfr. Bernal 1987).

Le visioni romantiche rendono possibile la produzione di un resoconto di un sé europeo puro e originario; l'orientalismo descrive la costruzione di un altro da sé: entrambe le tendenze, allora, poggiano le loro basi su strategie di legittimazione della propria identità (cfr. Stray 1996). Analizzare il rapporto tra l'immaginario dell'*antičnost'* e quello orientalista significa, dunque, riflettere anche sulle modalità di costruzione occidentale di discorsi di egemonia, autorità, eurocentrismo.

⁷ Su orientalismo e Russia si vedano Layton (1994); Brower-Lazzerini (1997); Knight (2000); Dickinson (1995, 2002), Ram (2003); Tlostanova (2008); Schimmelpenninck van der Oye (2010).

⁸ Lo studioso Kevin Wetmore (2002) ha proposto un'interessante classificazione di adattamenti in ambito africano delle opere greche classiche. Tre sono i modelli principali: il primo, denominato "Black Orpheus" si configura come una spiegazione della letteratura africana mediante l'utilizzo delle narrazioni mitologiche greche (il modello è *Orphée noir* di Sartre); il secondo, "Black Athena", in riferimento al già citato Bernal, designa invece le versioni "africanizzate" delle tragedie greche; il terzo modello, detto "Black Dionysus", presenta la dicotomia tra il sé e l'altro in maniera più sfumata, sovvertendo la logica binaria tra greccità e barbarie.

Un altro termine ricorrente nei discorsi su orientalismo e classicismo è *Rinascimento*, che inizialmente designa la ripresa del classico nelle culture europee, ma con il passare dei secoli allarga il suo significato diventando sinonimo di riprese europee di temi orientali. Ad esempio, l'interesse settecentesco europeo per l'Oriente è stato definito come “Rinascimento orientale” (cfr. Schwab 1950), una sorta di secondo Rinascimento che si differenzia dal primo, quello italiano, che aveva recuperato la classicità greca e latina, poiché l'attenzione è ora volta a est⁹. In epoca simbolista in Russia, come si vedrà, nasce il concetto di “Rinascimento slavo”, o “terzo Rinascimento”, una filosofia che vede nella Russia di inizio Novecento l'erede della classicità greca, ponendosi come continuazione ideale del Rinascimento italiano e del Romanticismo tedesco. Nella storia occidentale, il Rinascimento classico e quello orientale sembrano concretamente due narrazioni alternative che si “danno il cambio”. Tuttavia, è necessario evidenziare sin d'ora la sostanziale inapplicabilità di tale approccio binario al movimento simbolista russo. All'interno del movimento, il rapporto tra orientalismo e classicismo, infatti, è in realtà piuttosto simile a un dialogo, a un'influenza reciproca, qualcosa di più complesso di una semplice opposizione. I simbolisti russi si sottraggono alla scelta binaria, apparentemente obbligata, tra mondo classico e mondo orientale, creando scenari ibridi in cui, lo si vedrà, si mescoleranno insieme Grecia e Persia, paesaggi giapponesi e mitologici, campagna russa e Olimpo, Asia e Atene, Pietroburgo e Atlantide, per citare solo alcuni esempi.

Per un modernismo spaziale. Carte celesti e Baedeker

Mondo classico e Oriente non sono soltanto luoghi immaginari, geografie del pensiero, paradigmi identitari; sono anche localizzati su mappe, che all'inizio del Novecento diventano importanti strumenti di riflessione sul sé e sull'altro; cartografia letteraria¹⁰ e *spatial turn* non sembrano essere attributi unici del mondo

⁹ Schwab (1950: 17) confronta l'entusiasmo di chi, durante il Rinascimento italiano, studiò i testi greci provenienti da Bisanzio, con l'entusiasmo suscitato in Europa dai testi orientali, a partire dal 1771, quando compare la traduzione a opera di Anquetil di *Zend Avesta*.

¹⁰ Con *cartografia letteraria* si intende la funzione delle opere letterarie di creare una rappresentazione figurativa o allegorica dello spazio. La cartografia letteraria si propone di fornire strumenti per esplorare e analizzare la geografia della letteratura. Si vedano, tra gli altri, Moretti 1997; Ryan 2003; Turchi 2004; Westphal 2011; Tally

postmoderno, in quanto interessano anche la prima parte del secolo¹¹. *Die Theorie des Romans* (*Teoria del romanzo*, 1916) di György Lukács, scritto negli anni terribili della prima guerra mondiale, si apre con un'inequivocabile descrizione spaziale¹². Lukács intreccia molti elementi centrali nella presente indagine: lo spazio geografico, lo strumento della mappa, il territorio della Grecia come luogo della totalità e della completezza dell'animo umano. La forma romanzo, scrive Lukács, è la massima espressione dello "spaesamento trascendentale" (*transzendente Obdachlosigkeit*) provato dall'uomo moderno, che si trova in un mondo sconvolto dalla guerra e dal disorientamento dell'*Angst* esistenziale. Lo spazio modernista, nel quale ha avuto luogo un "completo rivolgimento della topografia trascendentale dello spirito" (Lukács 1999: 25), si è talmente allargato da aver perso la possibilità di raggiungere la vagheggiata totalità dell'Antica Grecia, luogo in cui il sé si sentiva a casa:

Tempi beati: tali, quelli in cui è il firmamento a costituire la *mappa* delle vie praticabili e da battere, e le cui strade illumina la luce delle stelle. Tutto è nuovo, per questi tempi, e insieme familiare, avventuroso eppure noto. Il mondo è ampio e tuttavia quale *la propria casa*, ché il fuoco che nell'anima arde è della stessa sostanza delle stelle; nettamente separati sono tra loro il mondo e l'io, la luce e il fuoco, epperò mai risultano l'uno all'altro estranei: il fuoco è infatti l'anima di ogni luce, di luce si veste ciascun fuoco. [...] Forse che il compito della vera filosofia non consiste nel *tracciare quella mappa originaria?* (ivi: 23, corsivo nostro).

Nei "tempi beati", quelli greci ormai passati, era il cielo a tracciare una "mappa" delle geografie da percorrere e la casa (la patria, il sé) coincideva con il mondo (la totalità, l'altro). I punti di quella "mappa originaria" della cultura umana erano le stelle della

2012; Rossetto 2014.

¹¹ Lo *spatial turn* indica una svolta in senso spaziale delle discipline umanistiche tipica del periodo postmodernista. Il termine risale a *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* di Edward Soja, pubblicato nel 1989. L'idea dello stretto legame tra tempo e modernismo e tra spazio e postmodernismo deriva da Frederic Jameson (1991), e viene ripresa, tra gli altri, dallo stesso Tally: "a modernist aesthetic of the early twentieth century enshrined the temporal dimension, especially with respect to individual psychology, and – apart from interest in mere setting, regionalism, or local color, perhaps – matters of geography, topography, or spatiality played a subordinate role in critical scholarship and teaching" (2017: 1). In realtà, la questione è più complessa e, al pari del tempo, anche lo spazio percorre le poetiche moderniste, ispirate già dal 1905 dalle teorie scientifiche sullo spazio quadrimensionale a opera di Einstein, Poincaré e Minkowski (Sgavicchia-Tortora 2017: 165-167).

¹² Secondo Burkhardt Wolf, la poesia sarebbe in realtà legata allo *spatial turn* sin dai suoi esordi, a partire dal passaggio dall'*Iliade* all'*Odisea*, opera quest'ultima dello spazio aperto e del viaggio. *Odisea* è definita, già nel 1902, come evoluzione dei *periploi* fenici (diari di navigazione) al cui interno si rintraccia una *visione cartografica* che dà forma alla geografia (cfr. Engberg-Pedersen 2017: 146). Cartografia e interesse per lo spazio, quindi, hanno radici ben più antiche della condizione postmoderna.

notte greca e il loro fuoco era lo stesso che ardeva negli animi umani. Quando in seguito quella mappa andò perduta, nacque la filosofia, che per Novalis è “l’impulso a sentirsi ovunque a casa” (ibidem), ovvero il tentativo di tracciare di nuovo quella mappa stellare originaria. La mappa non definisce unicamente i luoghi possibili di movimento, dunque, ma anche la propria collocazione nello spazio, e quindi la propria casa, la propria identità¹³.

Analogamente, anche un’altra colonna portante della critica modernista riassume l’importanza della Grecia classica e l’interesse per lo spazio, la geografia, le mappe come strumento privilegiato di conoscenza nell’orizzonte culturale e artistico del primo Novecento. Il *Mnemosyne Atlas* di Aby Warburg, atlante figurativo cominciato nel 1905 e portato avanti fino al 1929, anno di morte del suo ideatore, si propone di tracciare una “storia geografica dell’espressione visuale, analiticamente e materialmente costruita in forma di tavole che ne mapp[ano] la persistenza e i diversi movimenti” (Bruno 2006: 405), individuando le costanti occidentali di derivazione classica. La *Tavola A*, in particolare, con i suoi tre documenti, coniuga sulla stessa superficie cosmologia (presentando la mappa *Raffigurazione del cielo con costellazioni*, acquaforte olandese del Seicento), geografia (nella *Carta degli itinerari delle trasmigrazioni, tra Nord e Sud e tra Est e Ovest*) e genealogia (nel disegno *Albero genealogico della famiglia Medici-Tornabuoni*), e si configura come un dispositivo ermeneutico applicabile a tutta la ricerca di Warburg. I tre documenti della *Tavola A* raffigurano i tre diversi sistemi di relazioni che interessano l’uomo: cosmico, terrestre e familiare, e sono sintesi e guida dell’intero atlante. La mappa geografica, la cosiddetta *Wanderkarte* (fig. 1), delinea l’itinerario di forme e soggetti classici lungo uno spazio che ha il suo centro nel Mediterraneo, ma si estende da Mosca a Baghdad, da Siviglia ad Assuan, avendo origine in Oriente e in Grecia, passando per il mondo arabo, e da lì in Spagna e Italia, fino al Nord Europa. Centrale nel pannello e in posizione introduttiva rispetto all’Atlante, la carta geografica è allo stesso tempo strumento critico e visualizzazione del tema di indagine negli studi di Warburg, ovvero l’erranza di immagini, soggetti e simboli del mondo classico. La complessa costruzione

¹³ “The map is one of the most powerful and effective means humans have to make sense of their place in the world” (Fally 2012: 2).

warburgiana sottende l'idea di “una cultura occidentale sincretica e conflittuale, nata da peregrinazioni, meticcianti, ibridazioni delle antiche radici classiche” (Seminario Mnemosyne 2004: 32).

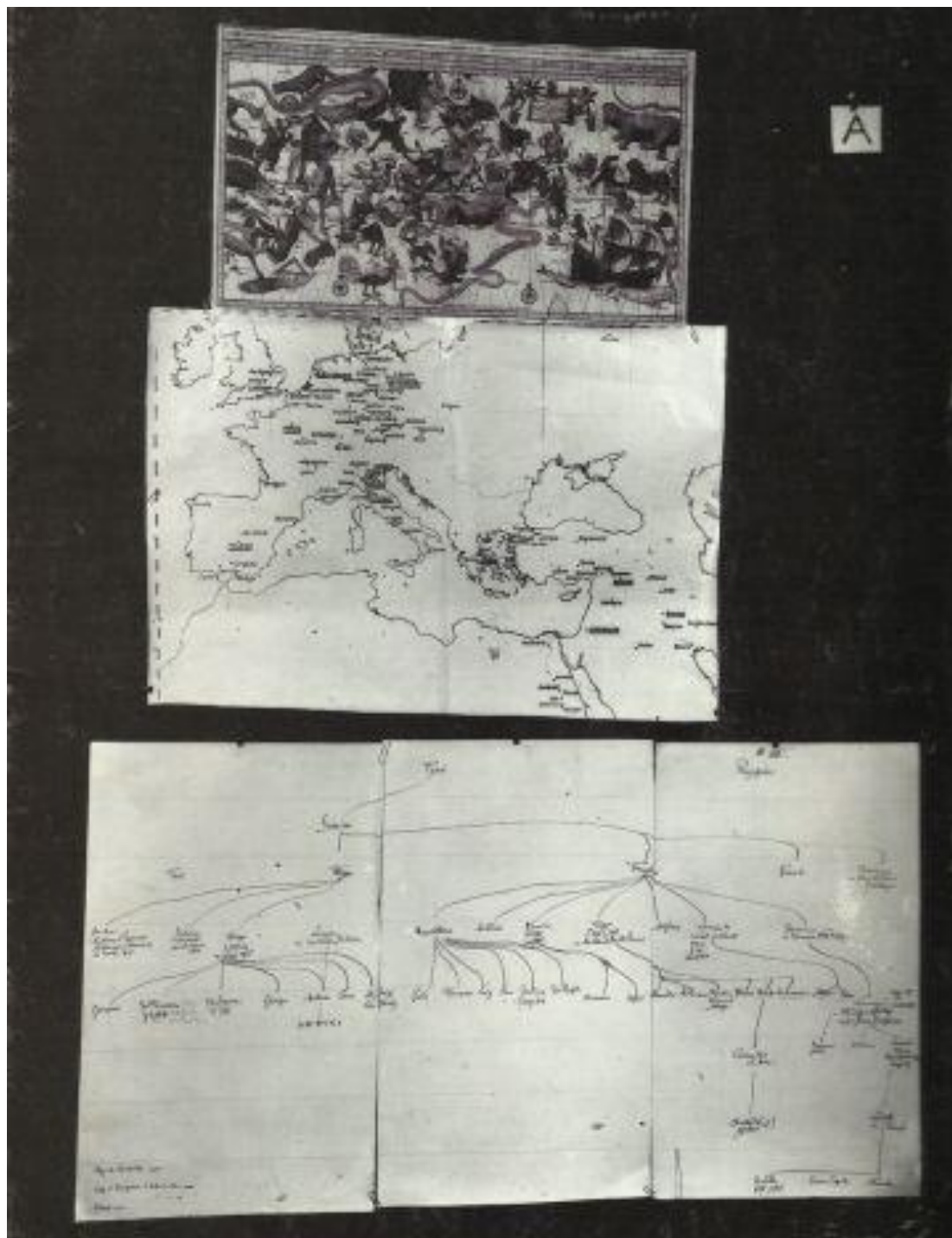


Fig. 1, *Tavola A, Mnemosyne Atlas*, dall'archivio del sito Engramma

Da questi due esempi paradigmatici emergono distintamente due elementi: la pervasività dello spazio e delle geografie e la centralità dello strumento mappa nella critica di epoca modernista. Questi elementi, come si argomenterà lungo la presente indagine, sono utilizzati anche nel simbolismo russo che, per quanto riguarda l'approccio alla spazialità, può dirsi pienamente afferente al modernismo. Si consideri al momento soltanto un esempio blokiano¹⁴, quello contenuto in uno dei più importanti articoli del corpus teorico simbolista, “O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma” (“Sulla condizione attuale del simbolismo russo”), in quanto collega esplicitamente il gruppo poetico dei simbolisti e le loro produzioni non soltanto allo spazio geografico, ma anche alla mappatura di tale spazio. Scritto da Aleksandr Blok¹⁵, l'articolo struttura il percorso del simbolismo dallo stadio di tesi a quello, secondo l'autore attuale, di antitesi. Utilizzando la prima persona plurale per sottolineare il senso di comunità e di condivisione (Pyman 1994: 334), Blok scrive che se i poeti simbolisti, metaforicamente a bordo di una nave diretta chissà dove, seguiranno le istruzioni, il percorso, la mappa tracciata da lui stesso, riusciranno a uscire dalla nebbia. Per l'autore, l'attività poetica è dunque un movimento, un viaggio, e il poeta, di riflesso, un viaggiatore. Blok, commentando il suo ruolo di poeta all'interno della disputa sul destino del simbolismo, dà al suo ruolo d'artista una netta sfumatura spaziale. I simbolisti russi, nota Blok, hanno già compiuto una parte importante di “cammino”¹⁶ e per proseguire ancora è necessario tenere a mente la propria origine poetica, metaforizzata da un comune “paese”: “chiamiamo in aiuto il ricordo e, guidati dal suo filo, fissiamo saldamente e indichiamo la nostra provenienza, quel paese dal quale siamo arrivati”¹⁷ (Blok 1921: 8). I simbolisti, tra loro conterranei, condividono, dunque, la stessa geografia; gli artisti a bordo della

¹⁴ Anche l'esperienza del *Circolo degli Argonauti* (1903), gruppo di ispirazione classica – e nietzschiana – che riprende il mito del Vello d'oro ed è raccolto attorno ad Andrej Belyj, può essere illuminato da una prospettiva spaziale. Si può ad esempio notare che il tema del viaggio e dello spazio è ben presente nelle produzioni scritte del gruppo: l'attività poetica, per citare un solo esempio, è un viaggio (“двадцать лет плыли мы по идейным течениям, вдоль островов [...]; я нашел свой ландшафт”, Belyj 1928: 38; per approfondire, si vedano almeno: Lavrov 1995, Spivak 2017). Il circolo, tuttavia, non è ancora interessato all'ibridazione degli spazi greci con quelli orientali, in quanto il territorio di elezione del gruppo è più metaforico che reale, e sembra essere indifferente alle geografie asiatiche.

¹⁵ Composto nell'aprile del 1910 in risposta a “Zavety simvolizma” (“Precetti del simbolismo”) di Vjačeslav Ivanov, durante il cosiddetto periodo di crisi del movimento (cfr. Pyman 1994: 323-336).

¹⁶ “мы, русские символисты, прошли известную часть своего пути”.

¹⁷ “мы призываем на помощь воспоминание и, руководствуясь его нитью, устанавливаем и указываем [...] свое происхождение, ту страну, из которой мы пришли”.

metaforica nave blokiana non possono far altro che stringersi insieme e issare la bandiera della propria patria comune.

Blok utilizza poi un'altra metafora molto significativa, paragonando il suo ruolo poetico a quello rivestito dalla guida di viaggio *Baedeker* nei confronti di un viaggiatore (fig. 2). Quelle di Blok, scrive lui stesso, sono parole di servizio, analoghe a quelle impiegate nelle guide turistiche: “chiedo di accogliere le mie parole come fossero parole che hanno un ruolo ausiliario, come un Baedeker, che il viaggiatore usa quando ne ha necessità”¹⁸ (ivi: 9). Blok avverte che, se la sua guida turistica (*putevoditel'*) rimarrà nebulosa per il lettore, o per il simbolista che non vuole seguire le sue parole, allora anche i paesi dei simbolisti resteranno oscuri: la comprensione del mondo e dello spazio passa necessariamente attraverso le parole e le mappe contenute nelle guide. In uno dei saggi programmatici più importanti dell'intero movimento, quindi, l'autore si autodefinisce un *Baedeker* che, con le proprie istruzioni, plasma la concezione che i viaggiatori hanno del mondo. Il poeta simbolista, con la sua poesia, scrive il mondo, non soltanto quello ideale dei simboli, bensì anche quello reale, pratico, schematico, cartografato, pronto a essere consumato e fruito, come quello delle guide turistiche.

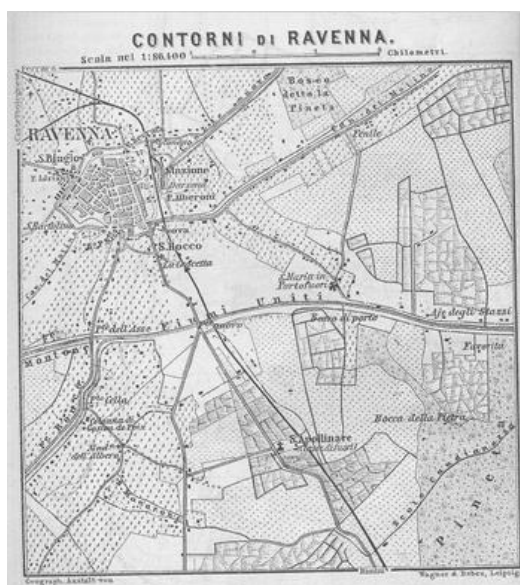
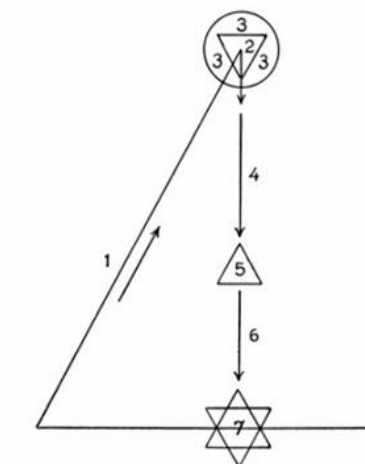


Fig. 2, particolare dalla guida *Baedeker* dedicata all'Italia del Nord, 1892. Blok, nel 1909, visita l'Italia; fa parte del suo itinerario anche la città di Ravenna

¹⁸ “к моим же словам прошу относиться как к словам, играющим служебную роль, как к Бедекеру, которым по необходимости пользуется путешественник”.

Anche il motto del simbolista Vjačeslav Ivanov *a realibus ad realiora*, dalle cose reali alle cose superiori, più reali, può essere legato a una dimensione spaziale, ed è stato in effetti esplicitato dal suo teorizzatore mediante una sorta di mappa-schema raffigurante i movimenti spaziali che il poeta simbolista deve compiere, dal momento dell'ispirazione fino alla fase finale della scrittura (fig. 3). Ivanov (1947: 444) individua due movimenti necessari all'atto poetico: il primo di ascesa, il secondo di discesa. Il movimento di ascesa è descritto come un movimento verso “uno strato al di sopra della terra”, dove tutto è chiaramente visibile: si rintraccia qui una visione cartografica, in grado di mettere sotto gli occhi del poeta non soltanto le grandi distese di territorio, le cose grandi, ma anche le cose più piccole. È come se le cose più reali, i *realiora*, fossero un altrove geografico, e fossero raggiungibili soltanto dopo uno spostamento nello spazio. Il vero artista, aggiunge Ivanov, non è soltanto colui che sa ascendere alle alte vette dell'ispirazione, ma chi ne sa anche discendere, per rendere fruibili le sue visioni. Continuando quindi con il gioco di scambio tra cartografia e scrittura simbolista, si può affermare che il poeta simbolista deve essere un cartografo, e non soltanto guardare il territorio (la realtà) con i suoi occhi, ma deve saper riprodurre sulla superficie della carta un oggetto mappa che sia leggibile per il suo pubblico. Scrittura simbolista e scrittura cartografica mostrano le proprie affinità, avendo entrambe a che fare con la dimensione simbolica del mondo.



Linea dell'ascensione. 1-3. Concezione dell'opera d'arte: 1) agitazione dionisiaca; 2) epifania dionisiaca (α) - contemplazione intuitiva o comprensione; 3) catarsi, concezione.
Linea della discesa. 4-7. Nascita dell'opera d'arte: 4) agitazione dionisiaca; 5) visione apollinea (β) - riflesso come in uno specchio, del momento intuitivo nella memoria; 6) agitazione dionisiaca; 7) incarnazione artistica (γ) - accordo dell'Anima del Mondo nell'accoglimento della verità intuitiva, intermedia alla creazione dell'artista (sintesi dei principi apollineo e dionisiaco).

Fig. 3, Ivanov, *I limiti dell'arte*, in Lo Gatto 1947: 445.

La spazialità simbolista, però, non è solo quella onirica e immaginaria che si potrebbe ingenuamente collegare al movimento, ma è anche concreta, legata alla geografia reale. Oltre alla metafora del poeta come guida turistica usata da Blok, gli accenni al *Baedeker* sono frequenti anche tra gli altri simbolisti, e sono utili in quanto permettono di riflettere sulla modalità simbolista di concepire lo spazio geografico e cartografico. Il rapporto con la pratica di lettura e di studio delle guide turistiche è fondamentale, ad esempio, nella pratica di viaggio di Valerij Brjusov, uno dei padri fondatori del simbolismo, appassionato di viaggi e mappe (fig. 4). Brjusov si documenta in anticipo, prima di ogni viaggio, sul paese che visiterà, leggendo soprattutto le guide *Baedeker* e studiandole quasi a memoria, fino a memorizzare la cartografia dei luoghi, così da disegnare una sorta di mappa urbana mentale, del tutto “letteraria” e ancora lontana dall’esperienza reale. La moglie di Brjusov Ioanna Matveevna, in una testimonianza biografica, che diviene centrale per la nostra indagine, osserva:

Quando Brjusov cominciava a riflettere su qualche viaggio, prima di tutto comprava guide turistiche, per la maggior parte i Baedeker, e poi cominciava a studiarle nei minimi dettagli. Esaminava a fondo ogni cosa. Capitava che si arrivasse in una città, uscissimo dall’albergo e Valerij Jakovlevič iniziasse a spiegare dove si trovavano il municipio e il museo, come arrivare fino al duomo, quale via portava fuori città, e così via. Era difficile credere che fosse la prima volta che Valerij Jakovlevič visitasse quel paese, che si orientasse solo seguendo la guida¹⁹ (Ašukin-Ščerbakov 2006: 191).

Secondo la testimonianza di Ioanna Matveevna, il senso dell’orientamento di Brjusov sembra essere stato allenato in maniera perfetta unicamente sulla guida turistica e la superficie cartografica del *Baedeker* coincide pienamente con la topografia della città reale. Non ci sono scarti, scoperte né delusioni: la guida turistica è uno strumento perfettamente funzionante e sovrapponibile ai luoghi in essa descritti.

¹⁹ “Когда Брюсов задумывал какое-нибудь путешествие, то раньше всего покупал путеводители, большей частью Бедекера, затем начинал изучать их до малейшей подробности. Он вникал во все. Приедем, бывало, в город, выйдем из гостиницы, и начинает Валерий Яковлевич объяснять: где ратуша, где музей, как дойти до собора, каким путем ехать за город и т. д. Трудно было поверить, что Валерий Яковлевич впервые в стране, что он ориентируется только по путеводителю”.

Un'ulteriore testimonianza, che rielabora il lessico cartografico, apre però delle crepe nella modalità apparentemente perfetta di visitare i luoghi da parte di Brjusov: è quella riconducibile alla sorella, Nadežda Jakovlevna, che si preoccupa maggiormente di descrivere il rapporto tra realtà e immaginazione nei viaggi compiuti insieme al fratello. Per Brjusov è fondamentale rendere reale, mediante la pratica turistica, le coordinate geografiche che aveva esperito soltanto mediante la lettura, in quanto probabilmente avverte i limiti e l'inadeguatezza della sua conoscenza cartacea del mondo:

C'era un'altra dimensione nel nostro viaggiare: “rendere reale” ciò che prima era noto solo come un “punto sulla carta”. Quando arrivavamo in una città nuova, Valerij esultava: “Ecco che un altro punto è diventato realtà!”. Per far questo, bisognava anche vagare per le città, come si fa quando non ci sono strade, scoprendo cose inaspettate. Valerij non faceva mai vedere a me e a Ioanna Matveevna la mappa della città, guidandoci lui stesso, da solo. Spesso succedeva che perdessimo l'orientamento, giravamo in tondo, tornando sempre nello stesso posto²⁰ (Brjusova 1963: 489-490).

La mappa mentale di Brjusov ha dunque bisogno di essere resa reale e, come su di una carta di un impero in espansione, il simbolista si preoccupa di segnare i luoghi personalmente visitati e, quindi, in un certo senso, conquistati. La testimonianza della sorella del poeta incrina la visione della moglie: Brjusov spesso si perde, conduce le due donne in tondo, ritorna sui suoi passi, non sa che direzione prendere. Se da un lato questo dimostra come il *Baedeker* non possa sostituirsi alla realtà, dall'altro questo errare nello spazio urbano può essere inteso in senso pienamente modernista, come erede della *flânerie* baudelairiana, voluttà di perdersi nei luoghi.

²⁰ “Была другая сторона в наших путешествиях — «сделать реальностью» то, что раньше было знакомо только как «точка на карте». Когда приезжали в новый город, Валерий торжествовал: «Вот еще одна точка стала реальностью!» Для этого и по городам надо было блуждать, как по бездорожью, открывая неожиданное. Валерий никогда не давал мне и Иоанне Матвеевне посмотреть план города, вел нас сам, один. Часто бывало, что мы теряли направление, кружили, возвращались на то же место”.

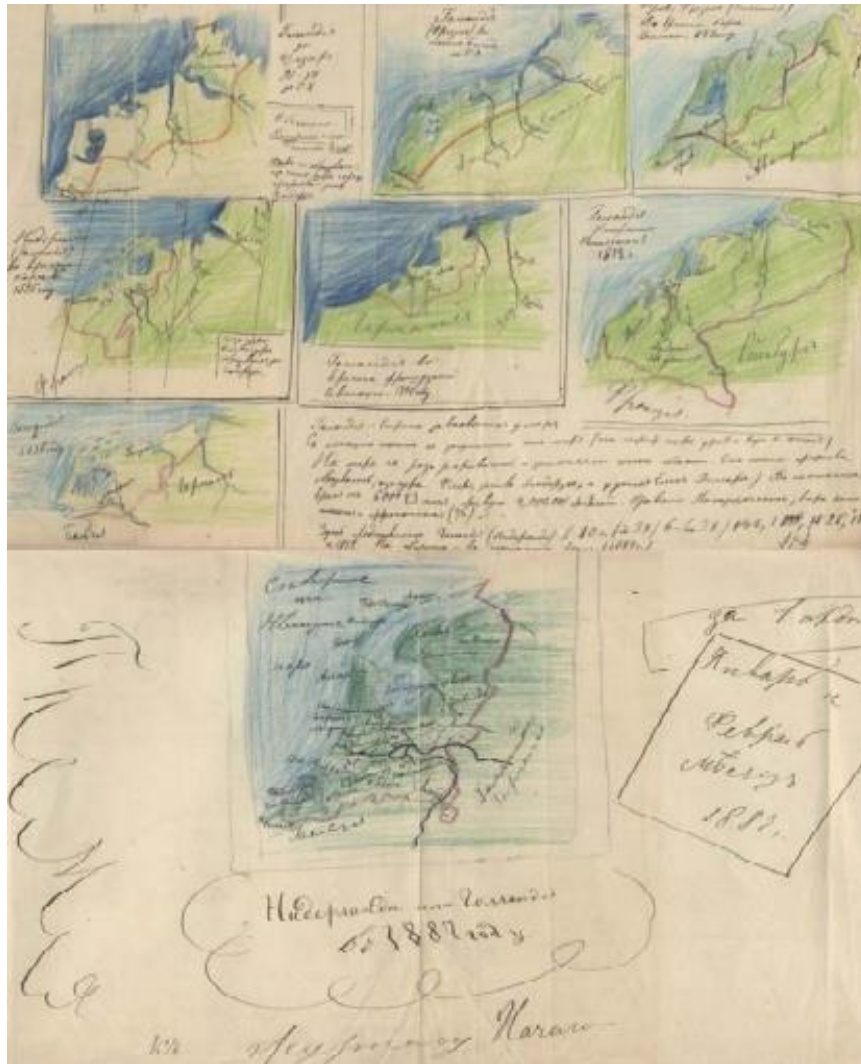


Fig. 4, Čuljan 2014: 647, pagina tratta dal quaderno di geografia del giovane Valerij Brjusov

Pertinenza innovativa dell'indagine sulla rappresentazione spaziale nella definizione del movimento simbolista

La mappatura in senso spaziale del contesto culturale modernista russo sembra essere iniziata negli studi critici da alcuni anni, anche se in maniera sporadica e frammentaria. Un primo e pionieristico esempio è lo studio della geografa Ol'ga Lavrenova (1998), non specificamente dedicato al simbolismo, ma centrale nel nostro discorso in quanto adotta uno sguardo spaziale e cartografico nei confronti dell'analisi della produzione poetica russa dal XVIII all'inizio del XX secolo. Lavrenova sistematizza i toponimi utilizzati nella poesia russa del periodo

riportandoli su due mappe geografiche, una della Russia e una del resto del mondo, specifiche per ogni poeta da lei analizzato, compilando così vere e proprie cartografie d'autore (fig. 5). L'approccio toponomastico permette poi a Lavrenova di allargare il campo, analizzando non soltanto i luoghi poetici ma anche come essi siano legati all'identità russa (fig. 6). Lavrenova sostiene che nel Settecento, all'interno delle produzioni poetiche, l'identità russa si identifica con un generico *sever* (nord) e il territorio russo è incarnato essenzialmente dalla sua parte europea, descritta in maniera molto dettagliata, mentre la parte russa al di là degli Urali resta una vera e propria terra incognita. La poesia russa settecentesca, secondo l'autrice, avrebbe descritto la Russia dal punto di vista di un ipotetico osservatore collocato da qualche parte nell'Europa meridionale. In seguito, nell'Ottocento, l'identità russa continua a identificarsi con il punto cardinale del nord, ma successivamente alla vittoria contro Napoleone del 1812 emerge una nuova immagine della Russia, che da un lato comincia a essere definita in maniera ricorrente con il termine *svjataja* (santa), dall'altro rivendica in poesia come proprio un territorio che non corrisponde a una sensata rivendicazione dal punto di vista geografico, ma acquisisce sfumature messianiche, mitologiche e religiose²¹. Nell'Ottocento, la Russia si autovaluta a partire da un osservatore non più posto nell'Europa meridionale, ma nella parte europea della stessa Russia (all'interno del sé, dunque). In ogni caso, in questo periodo ottocentesco lo spazio asiatico continua a essere concepito come un'enorme distesa selvaggia e "altra", non assimilata al sé. Questa situazione dura almeno fino alla stagione del simbolismo, quando l'idea di una Russia come "Nord" cala significativamente e sorge piuttosto un'autoidentificazione con il territorio dell'*Azija* (Asia). Nel periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo, osserva Lavrenova, la Russia sembra muoversi verso sud-est.

²¹ Quest'ultimo punto sarà centrale nella nostra indagine, in riferimento alle geografie immaginarie che verranno presentate più avanti.

Un secondo esempio d'indagine spaziale è rappresentato da un caso molto più specifico, che applica gli strumenti della cartografia letteraria al romanzo *Peterburg* (*Pietroburgo*) del simbolista Andrej Belyj. Si tratta di un sito internet, petersburg.berkeley.edu, specificamente dedicato alla geografia letteraria della città, guidato e ideato da Olga Matich. Il progetto esplora “the everyday life and the material, political, and literary culture of St. Petersburg [...] at the beginning of the twentieth century” e presenta una mappatura di dodici itinerari differenti, che si possono definire tematici (tra cui il tram, il fiume, il percorso funebre del feretro di Blok, la cosiddetta anatomia urbana, il Nevskij Prospekt, e la Torre di Ivanov), e che sono fruibili da chi naviga nelle pagine del sito attraverso l'impiego di carte geografiche. All'interno delle mappe sono poi presentate citazioni letterarie legate a specifiche coordinate spaziali (fig. 7). Nel libro che idealmente accompagna il progetto elettronico, “*Petersburg Petersburg. The novel and the city*” (2010), si trovano ulteriori riflessioni sul doppio ruolo di Pietroburgo come romanzo e come città. Nell'introduzione al volume, il testo pietroburghese modernista viene legato alla *phantasmagoria* urbana di Walter Benjamin, che si rifletterebbe nelle tematiche e nella forma stessa del romanzo di Belyj (Matich 2010: 6).

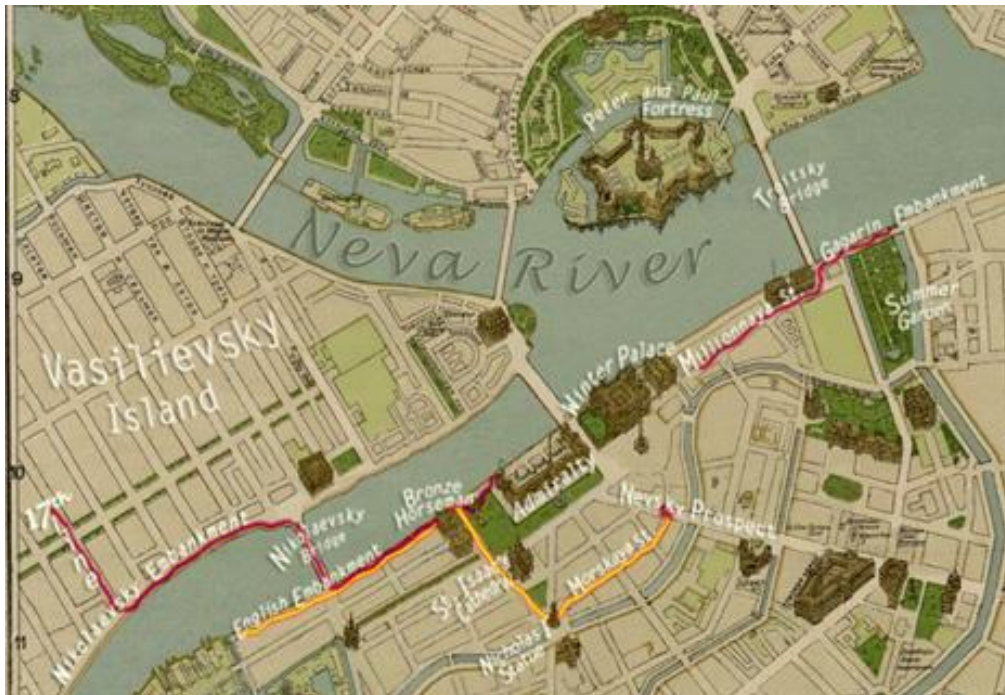


Fig. 7, mappa dei movimenti di Ableuchov e Dudkin nel romanzo di Belyj, sito web di Matich

Un terzo esempio di riflessione sulla geografia identitaria e le mappe è riconducibile al 2013, quando si è svolta a Firenze una mostra che ha avuto un ruolo centrale nella ricerca sulle tematiche orientaliste nell'arte russa, contribuendo a ribaltare la diffusa credenza del peso dell'arte europea all'interno dell'avanguardia, movimento invece legato ai territori orientali e primitivi dell'Impero, alla Siberia sciamanica, alla potenza grafica delle stampe dell'Estremo Oriente; strumento metodologico privilegiato è stata la mappa geografica. *L'avanguardia russa. La Siberia e l'Oriente*²² ha avuto come obiettivo quello di tracciare “una nuova topografia dell'arte russa” (Bowlt-Misler-Petrova 2013: 21), sottolineando “l'importanza delle radici culturali euroasiatiche nella visione [modernista, n.d.a.], che mescolava la razionalità della civiltà occidentale con l'ardore dell'Oriente” (ibidem). Nella prima sala era presente una mappa geografica su cui era tracciato il percorso del viaggio compiuto nel 1890 dall'erede al trono Nikolaj Aleksandrovič e dal principe Uchtomskij, attraverso i seguenti territori: Pietroburgo, Pskov, Vil'na, Varsavia, Vienna, Trieste, Grecia, Egitto, India, Ceylon, Siam, Hong Kong, Cina, Giappone, Vladivostok, Chabarovsk, Blagoveščensk, Čita, Irkutsk, Krasnojarsk, Tomsk, Tobol'sk, Omsk, Orenburg, Ural'sk, Mosca, Pietroburgo. La mappa funzionava come palinsesto della mostra stessa, in quanto i curatori si erano proposti di ripercorrerla, non tanto in senso geografico ma metaforico, “nella circolarità Occidente-Oriente e Oriente-Occidente” (ibidem).

L'esperienza del viaggio di Nikolaj e il suo resoconto odepórico contribuiscono, come si vedrà nella presente indagine, alla nascita di un nuovo e diffuso interesse per la spazialità e per la geografia del suo percorso. Inoltre, nel 1893, al ritorno dal viaggio, al Palazzo d'Inverno vengono esposti 1313 oggetti nell'ambito di una mostra dedicata al Grand Tour asiatico: l'esibizione museale degli oggetti portati dal viaggio contribuisce alla formazione di un immaginario collettivo orientale per il pubblico imperiale della capitale. Asia e Europa non si incontrano, quindi, soltanto mediante la pratica del viaggio dello *cesarevič*, ma anche attraverso la rielaborazione di quel viaggio in forma letteraria e mediante i manufatti artistici

²² Il catalogo della mostra, ospitata a Palazzo Strozzi dal 27 settembre 2013 al 19 gennaio 2014, è stato curato dagli studiosi J. Bowlt, N. Misler e E. Petrova (*L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, Skira 2013) e si distingue per l'alta qualità dei saggi contenuti al suo interno.

asiatici trasportati in Russia ed esibiti all'interno di un particolare tipo di spazio, quello museale. Come ha scritto Ol'ga Sosnina (2013: 49), “proprio nelle sale dell'Ermitage e nelle logge di Raffaello, luogo simbolo del legame fra la cultura russa e l'eredità classica occidentale [...] ha avuto origine l'incontro simbolico di Asia e Europa”.

La mappa del viaggio di Nikolaj e Uchtomskij esposta all'ingresso della mostra fiorentina (fig. 8) ricalcava la mappa originale che accoglieva i visitatori alla mostra del 1893, inserita nella prima stanza dell'esposizione: una carta geografica imponente, dalla lunghezza di quindici *aršin* (più di dieci metri), che presentava ai visitatori una nuova geografia del mondo in cui, per autodescriversi, la Russia non adottava più uno sguardo europeo, ma preferiva invece disegnare una cosmografia orientata verso territori meridionali e asiatici.

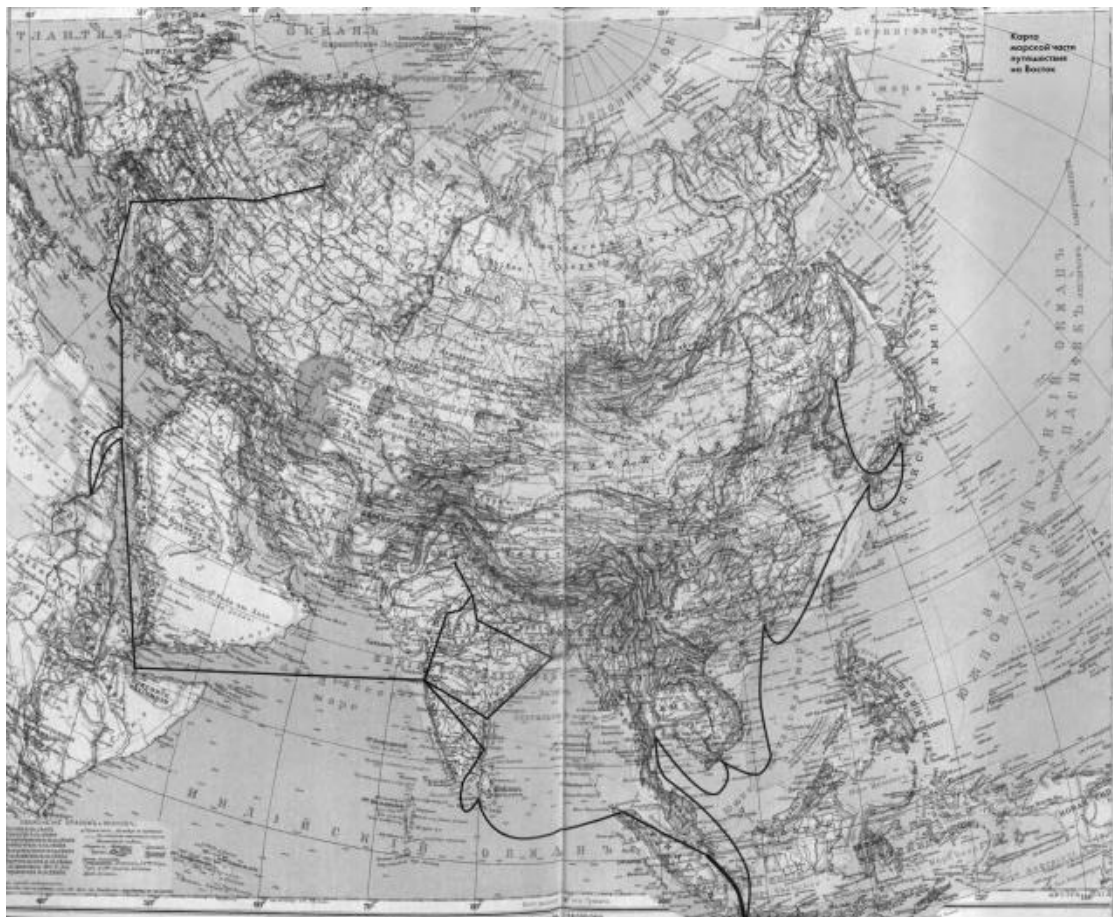


Fig. 8, mappa del viaggio di Nikolaj Aleksandrovič ricostruita da Sosnina

Infine, nell'ambito degli studi italiani relativi agli approcci spaziali alla letteratura russa, si deve segnalare il volume *Letteratura e Geografia* (2012). Anche se non presenta al suo interno contributi dedicati specificamente al periodo simbolista o modernista, lo studio fornisce un'utile parte teorica introduttiva e numerosi *case studies* spesso affrontati con approcci innovativi. L'introduzione avverte che la geografia in Russia ha “da sempre avuto un ruolo di gran rilievo nell'immaginario collettivo” (Fiorentino-Solivetti 2012: 10) e vengono ricondotti alla “posizione geografica di confine” (ivi: 11) tipica del territorio russo il dialogismo di Bachtin, la sua teorizzazione del *cronotopo* e la Scuola di Tartu di Lotman. La cartografia letteraria più stimolante è quella realizzata da Solivetti (ivi: 149-170), esplicitata in una mappa che mette in relazione il viaggio di Caterina II da Pietroburgo a Cherson, “spazio storico-geografico sacro” (ivi: 169), con quello di Čičikov delle *Anime morte* di Gogol' (fig. 9).



Fig. 9, Solivetti 2012: 169, mappa dei viaggi di Caterina II e Čičikov.

La struttura della tesi

Il primo capitolo, *Il nuovo mondo simbolista. Minimi esempi in vista di un concetto*²³, introduce un tentativo di rassegna tipologica delle rappresentazioni spaziali, presentando e analizzando tre tipici prodotti artistici del simbolismo: i quadri “ibridi” di Michail Vrubeľ, i cicli poetici, dalla geografia estremamente ampia, di Konstatin Bal’mont e Valerij Brjusov, e il primo romanzo di una progettata trilogia “sintetica” tra Oriente e Occidente di Andrej Belyj. Si tratta di opere simboliste che, coinvolgendo la nozione di identità, sono emblematiche per il presente studio, poiché da un lato sottolineano la tendenza all’ibridazione di spazi geografici diversi, dall’altro evidenziano l’ampiezza che ha ormai raggiunto la geografia del mondo. Inoltre, viene brevemente considerato anche il ruolo che il cinema, principalmente inteso nella sua dimensione spaziale, ha avuto nel plasmare l’immaginario simbolista.

Il secondo capitolo, *Il mappamondo ibrido. Stratificazioni di spazi nel simbolismo*, è specificamente dedicato agli spazi ibridi costruiti da determinate opere simboliste; l’analisi di tali luoghi è introdotta da alcune considerazioni generali sul ruolo giocato dalla Grecia e dall’Oriente nella definizione dell’identità russa prima del simbolismo. Seguono gli esiti simbolisti del confronto tra Russia, Grecia e Asia: il concetto di Terzo Rinascimento e la descrizione del Giappone, durante il conflitto bellico del 1904-5, come territorio affine a quello della Grecia antica. Nucleo della sezione è l’analisi dell’ibridità che si realizza nello spazio del sé: il continente europeo, che viene presentato con tecniche affini a quelle della pittura tradizionale giapponese in un quadro di Valentin Serov, e la città di Pietroburgo, trasformata in spazio giapponese, atlantideo e greco-persiano.

Il terzo capitolo, *La geografia di Dioniso. Identità e spazio nell’interpretazione simbolista di Baccanti*, si concentra sul dionisiaco non in quanto categoria di derivazione nietzschiana, ma come tematica di derivazione testuale, direttamente dalla traduzione russa a opera di Innokentij Annenskij del dramma euripideo. Le varie riscritture dell’opera (romanzi e testi teatrali di Dmitrij Merežkovskij, Fedor Sologub e del Velimir Chlebnikov ancora simbolista), vengono interpretate dal punto di vista spaziale e identitario, evidenziando un chiaro fenomeno di

²³ Titolo mutuato dalla sezione introduttiva di *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando (2017).

asiatizzazione del testo e del personaggio di Dioniso.

Il quarto capitolo, *Mappe di viaggio. Ridefinizione geografica dello spazio greco*, analizza un corpus di scritti di viaggio in Grecia di quattro viaggiatori russi del periodo, Esper Uchtomskij, Dmitrij Merežkovskij, Ivan Bunin e Lev Bakst, introdotto da più ampie considerazioni sulla letteratura odeporica di provenienza vittoriana. Dopo aver evidenziato l'apporto inglese al testo greco di viaggio, viene delineato l'apporto russo, che rielabora, in parte, le regole del discorso orientalista, tendendo a orientalizzare la Grecia e a usare tale territorio per la definizione di un sé pienamente europeo e occidentale.

Il quinto capitolo, *Cartografie dell'io e del desiderio. Ri-orientamenti e mappe di parole*, propone due diverse accezioni dell'oggetto mappa. La prima è quella della mappa come oggetto di studio: sono state rintracciate due mappe, composte da Nikolaj Karazin e da Dmitrij Mendeleev, che ripensano totalmente lo spazio russo, ribaltandone l'orientamento tradizionale. La seconda accezione consiste invece nella mappa come strumento di indagine: viene proposta una comparazione tra varie descrizioni letterarie di mappe della Russia, attuata mediante lo sviluppo grafico di carte geografiche che mostrano lo spostamento spaziale dell'identità. Seguono, infine, alcune considerazioni sul ruolo della cartografia letteraria all'interno dell'opera di Andrej Belyj, che sottolineano una sorta di "deragliamento" spaziale, pienamente partecipe al sentimento modernista di spaesamento trascendentale descritto da Lukács.

1. Il nuovo mondo simbolista. Minimi esempi in vista di un concetto

«Vai a Occidente e ti ritrovi in Oriente...
Tutta l'essenza nell'evidenza.
La realtà nei sogni».
Andrej Belyj, *Simfonija 2-ja*

«Come fossi in nuovi spazi,
come vivessi nell'eternità».
Andrej Belyj, *Serebrjanyj golub'*

«Non c'erano più né Terra né Venere né Marte, ma solo anelli rotanti;
era esploso anche un quarto pianeta, e l'enorme Sole si preparava
a diventare un nuovo mondo: correvano le nebulose; Nikolaj
Apollonovič era stato scagliato nell'immensità, fluivano le distanze».
Andrej Belyj, *Peterburg*

1.1 La geografia simbolista. Esordi pittorici

Lo spazio simbolista, come si è detto, possiede una geografia complessa, mutevole, ibrida, stratificata e non può essere indagato soltanto mediante l'analisi dei testi letterari che, dunque, saranno spesso affiancati nella nostra indagine a opere di arte visuale. Lo spazio ibrido simbolista, che si realizza primariamente in testi che sovrappongono tra loro immaginari geografici eterogenei, si può rintracciare, infatti, anche nell'arte pittorica; si potrebbe anzi affermare, come si vedrà in questa sezione, che l'ibridità simbolista derivi in parte proprio da una precedente eterogeneità dell'arte visuale. È infatti possibile abbozzare una prima e parziale formulazione di spazio ibrido simbolista mediante l'analisi in chiave spaziale dell'opera di Michail Vrubel' e, successivamente, con alcune considerazioni sulla ri-narrazione del personaggio Vrubel' all'interno della "vulgata" simbolista.

Fondatore del modernismo russo in pittura (Taroutina 2017: 67) e una delle più visionarie fonti di ispirazione per le avanguardie, Michail Vrubel' (1856-1910) si

colloca tradizionalmente in una posizione liminale nella storia della rappresentazione artistica: non a caso, è considerato la figura di transizione tra il figurativo e l'astratto. Nei suoi quadri gli eventi quotidiani appaiono frammentati e accumulati in nuove combinazioni che portano verso l'astrazione, astrazione, tuttavia, non ancora completa: l'immagine che ne risulta è fantastica, ma vi si possono ancora scorgere i tratti originari. Il pittore, però, non si pone soltanto sul confine tra figurativo e astratto, ma si interessa anche ai confini spaziali, geografici. Tra i suoi titoli orientalisti²⁴ si ricordino *Devočka na fone persidskogo kovra* (*Ragazza sullo sfondo di un tappeto persiano*, 1886), *Persidskij princ* (*Principe persiano*, 1886), *Vostočnyj tanec* (*Danza orientale*, 1886), *Starinnaja kitajskaja parča* (*Antico broccato cinese*, 1886), *Assiriec* (*Assiro*, 1904), *Budda* (*Buddha*, 1899-1900); e tra quelli a tema classico *Antičnoe panno* (*Panneau antico*, 1881-82), *Muza* (*Musa*, 1890) *Sud Parisa* (*Il giudizio di Paride*, 1893), *Pan* (1889). La sua ricerca visuale è dunque situata tra Occidente e Oriente, e il pittore lega la sua “grande ammirazione” per l'India e l'Oriente a una propria personale discendenza tatara²⁵ (Vrubel' 1976: 49); non si tratta di semplici temi esotici ai quali attingere, ma di qualcosa che mette in moto la questione dell'identità.

Allo stesso tempo, l'arte di Vrubel' è indubbiamente anche russa, slava e nazionale, a partire dalla passione per la narrativa di Michail Lermontov, che si rintraccia nella serie di dipinti dedicati al poema *Demon* (*Il Demone*, 1842), e dal suo celebre soggiorno presso i laboratori artistici nelle colonie di Abramcevo (1889-93), culla di idee slavofile e progetti folclorici. Eppure, in quel periodo particolare di fine Ottocento, “Russianness was tinged with Orientalism” (Bowl 2016: 74): Vrubel' mescola la sua identità di pittore russo, plasmata e costruita dalla tradizione occidentale, a un'alterità di tipo orientale. Si creano così sovrapposizioni geografiche che sembrano essere precorritrici delle sovrapposizioni simboliste tra classicità e mondo orientale. In *Gvidon*, ad esempio, illustrazione di Vrubel' per la “Favola dello Zar Saltan” scritta da Puškin, l'eroe ha inequivocabilmente il volto di una statua

²⁴ Le sue opere venivano paragonate dalla critica coeva a quelle di Jean-Léon Gérôme e Mariano Fortuny, due esempi di pittura a soggetto orientalista (Jaremič 2005: 285).

²⁵ “Sono un grande ammiratore dell'India e dell'Oriente; dev'essere a causa dei tatar Basargin [cognome della madre di Vrubel', n.d.a.]”, “Я вообще большой поклонник Индии и Востока; это должно быть Басаргинское татарство”. Il nonno di Vrubel', Grigorij Basargin, fu cartografo e viceammiraglio del governatorato di Astrachan'.

greca, di profilo, con ricci neri e occhi bistrati (fig. 1). *Vostočnaja skazka* (*Fiaba orientale*, 1886) (fig. 2) è un'opera ancora più significativa per il nostro argomento in cui sono presenti, mescolati tra loro, tre poli geografici: il primo è l'Occidente europeo, ben visibile nella tecnica del dipinto, che ricorda quella del coevo movimento del *pointillisme* francese – la “scuola” di Vrubel' fu la storia dell'arte occidentale che il pittore studiò da vicino nei suoi viaggi di formazione in Europa (1875, 1891, 1894); il secondo polo è quello del mondo greco-bizantino, qui riconoscibile dall'astrazione formale che riprende i mosaici bizantini, osservati e studiati dal pittore durante il suo soggiorno a Venezia (1884-85)²⁶; il terzo polo, infine, è quello dell'Oriente sensuale e leggendario, immaginario e geograficamente non ben definito, qui rievocato a partire da un fiabesco mondo arabo.

Nell'acquerello *Vostočnyj tanec* (*Danza orientale*, 1887) (fig. 3), le figure del paradigma orientalista della danzatrice nuda che si esibisce su un tappeto e dell'incantatore di serpenti (rese celebri, tra gli altri, da Jean-Léon Gérôme con *Le charmeur de serpents*, 1879) si coniugano con l'abbigliamento decisamente classico della figura maschile in secondo piano, che indossa una pelle di leopardo che non può non ricordare la *nebride*, attributo delle menadi nel culto dionisiaco.

Un ultimo esempio di spazialità stratificata è il ritratto di Ivan Tereščenko *Portret mužčiny v starinnom kostjume* (*Ritratto di uomo in costume antico*, 1886), che presenta l'uomo avvolto in un tradizionale *tulup* ucraino che, però, ricorda molto più un kimono giapponese che il tipico cappotto di pelo invernale (fig. 4). Inoltre, l'inquadratura tagliata, che restituisce soltanto parte del volto – lasciando fuori dalla tela il capo e addirittura parte di un occhio – contribuisce alla sensazione di una spazialità stravolta: al centro c'è la stoffa dell'abito, distesa nella sua bidimensionalità tipicamente giapponese. La moda del *japonisme* nell'arte era già da anni presente in Francia e Inghilterra, ma Vrubel' sperimenta questa tendenza con un alto grado di ambiguità che, oltre a essere geografica e identitaria, si trova anche nel campo della sessualità del soggetto: non è una donna a indossare il kimono, riportando così l'esotismo al campo del femminile e dell'infantile, ma un uomo, con tanto di baffi e

²⁶ Il ritorno dall'Italia avviene via mare: il pittore si imbarca a Genova e percorre la tratta Napoli – Atene – Costantinopoli.

lineamenti duri, lontani da quelli quasi femminili del Demone, il soggetto preferito da Vrubel'. È ambiguo anche il titolo, che parla semplicemente di un “costume antico” che dovrebbe essere slavo, ma al fruitore occidentale degli ultimi anni dell'Ottocento, quando le tele sono invase dagli *orientalia*, il primo oggetto ad affacciarsi alla mente è il kimono. Un uomo, il collezionista di arte russo di origine ucraina Tereščenko, ospita sul suo corpo la sovrapposizione tra celebrazione del folclore nazionale e ricerca esotica dell'Oriente.



Fig. 1, *Gnidon*, Michail Vrubel', 1890



Fig. 2, *Vostočnaja skazka*, Michail Vrubel', 1886

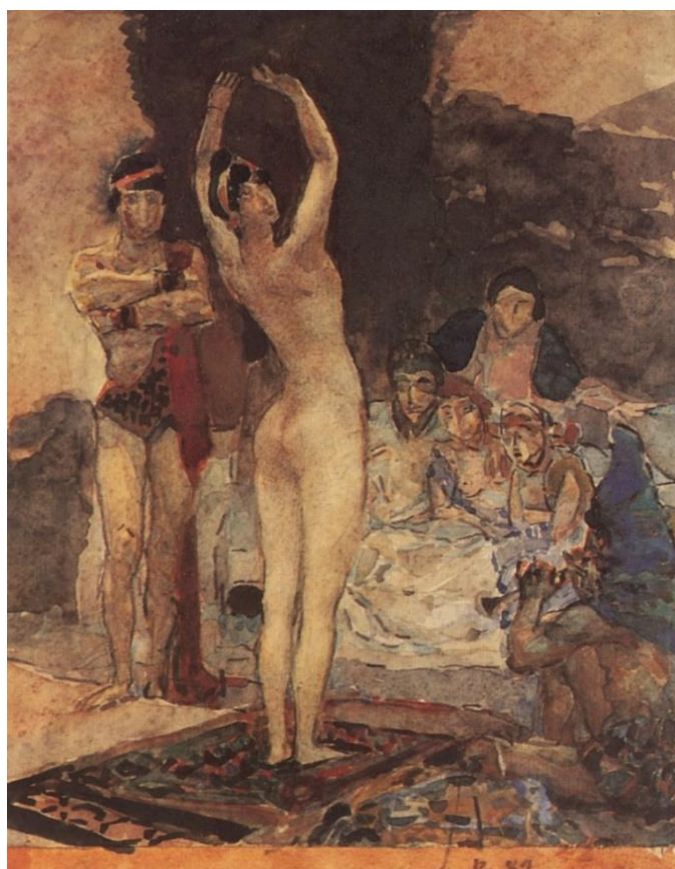


Fig. 3, *Vostočnyj tanec*, Michail Vrubel', 1887



Fig. 4, *Portret mužčiny v starinnom kostjume*, Michail Vruble', 1887

Nelle opere di Vruble' si trova dunque una prima rappresentazione pittorica di una geografia ibrida che mescola mondo classico e Oriente generico; analogamente, anche la fortuna critica del pittore viene in qualche modo legata alla spazialità. Al funerale di Vruble', il 3 aprile 1910, il poeta simbolista Aleksandr Blok pronuncia un discorso che contribuisce alla trasformazione postuma del pittore in precursore, folle e visionario, del movimento simbolista russo²⁷, ovvero in “poeta-teurgo”. La descrizione blokiana di Vruble' non è importante soltanto per il suo peso all'interno

²⁷ Blok definì Vruble' “genio”, non inferiore a Velazquez, e “artista-incantatore” (*chudožnik-zaklinatel'*), usando lo stesso termine di un suo saggio programmatico di quattro anni prima, *Poezija žagovorov i zaklinanij* (*Poesia delle formule magiche e degli incantesimi*), e legando così il pittore alla figura dell'incantatore che possiede il segreto di formule magiche per entrare in contatto con le forze naturali e ricreare l'armonia originaria del mondo.

della poetica simbolista, ma anche perché collega l'idea dell'artisticità a delle idee spaziali, inserendo Vrubel' in una geografia astratta. La collocazione del pittore, etichettata come "spaventosa" da Blok, viene definita in senso spaziale; il genio, nelle parole di Blok, osserva il mondo da una posizione privilegiata, legata alla tradizione biblica: si trova sulle montagne. In Vrubel', però, la montagna non è semplicemente metafora di ispirazione e visione artistica, ma è anche legata al Caucaso e alla narrativa lermontoviana del *Demone*, poema che si colloca al centro dell'*opus* del pittore. Nel *Demone* di Lermontov, dipinto, ridipinto, scolpito da Vrubel', le montagne sono, in modo inequivocabile e imprescindibile, quelle del Caucaso, il tradizionale Oriente del romanticismo russo. Il "mondo altro" scorto dal genio, osservato dall'alto, secondo Blok, sembra dunque corrispondere anche a un altrove geografico, a un territorio liminale ai confini dello spazio russo. Per poter acquisire un punto di vista artistico, suggerisce Blok, è necessario un movimento nello spazio e un allontanamento dai luoghi nativi. Inoltre, la visione dell'artista dalle montagne coincide con la visione cartografica del mondo: per avere una visione completa, suggerisce Blok, ovvero per disegnare una mappa, ci si deve elevare²⁸. Blok riprende la tematica prettamente simbolista del poeta isolato dal volgo e la rafforza in senso spaziale, utilizzando una geografia piuttosto concreta: Vrubel', identificato con il suo Demone²⁹, si trova nell'Oriente romantico.

Una volta sottolineato il legame tra Vrubel' e il Caucaso, Blok lega Vrubel' alla Grecia antica, aggiungendo quindi un ulteriore elemento spazio-temporale alla sua descrizione: il pittore, descritto con le tinte più ricorrenti delle sue opere, il lillà e l'oro, viene ritratto come una versione russa del "messaggero delle antiche tragedie"³⁰ (Blok 1962: 200). Lo spazio liminale di Vrubel', e con lui dell'artista

²⁸ È interessante notare come sia l'interpretazione di Blok a dotare la pittura di Vrubel' di altezza spaziale: il punto di vista della maggior parte dei quadri dell'artista è, invece, piuttosto spostato verso il basso.

²⁹ Con il procedere del discorso blokiano, infatti, Vrubel' acquisisce le caratteristiche proprie del Demone stesso, in quanto, come lui, si trova su una posizione liminale e indefinita, poiché "Он был похож на вечер ясный / Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет" (Lermontov XIV 28-29), "era simile a una chiara sera / né giorno, né notte, né oscurità, né luce". La definizione negativa di ciò che il Demone-Vrubel' non è, citazione dal poema di Lermontov, ritorna due volte nel breve discorso di Blok. La prima menzione definisce la natura liminale comune tra il Demone e Vrubel', e la seconda ripetizione, oltre al Demone e a Vrubel', collega questa natura anche al momento storico vissuto da Blok e dal movimento simbolista più in generale, che è dunque rappresentato da quelle quattro negazioni: è un mondo sospeso, inquieto, spaesato, rappresentato dall'arte visiva di Vrubel', dalle sue immagini che riflettono la condanna liminale dell'esistenza del Demone, angelo caduto.

³⁰ "I pittori, come messaggeri delle antiche tragedie [...] Lui è un messaggero; il suo messaggio è che nella

visionario simbolista in generale, che osserva il mondo dalle montagne, acquisisce quindi anche una componente temporale, cristallizzata nell'immagine della Grecia classica, e questa visione classica coesiste al fianco dell'immagine di Vrubel' abitatore del Caucaso romantico.

In breve, Vrubel', mediante il testo di Blok, viene riplasmato in una narrazione simbolista dai tratti epici come un personaggio della tragedia classica che passa per le montagne esotiche e orientali del Romanticismo russo per approdare con la sua aura da genio nella modernità russa, segnata dallo status incerto di momento di passaggio e di confine³¹. Vrubel' – che viene dalle montagne, che porta con sé dalla Grecia “la sera” del mondo e che prevede il futuro – è riuscito a inframmezzare nella sua opera piccole scaglie dorate di antichità: nel mondo moderno non è più possibile riaverla indietro nella sua interezza, nel suo essere cerchio concluso delle antiche cosmografie; tuttavia, conclude Blok, nelle opere dei genî, sono ancora visibili alcuni frammenti³². L'esempio di Vrubel' e della sua rilettura da parte del simbolismo permette, dunque, di evidenziare due elementi che saranno ricorrenti nell'indagine, in quanto ben radicate nelle opere del movimento: la mescolanza artistica, spesso confusa, tra un Oriente generico e la Grecia classica, come è emerso dagli esempi pittorici e, attraverso l'interpretazione di Blok, la congiunzione tra sguardo cartografico e mappa ideale lukácsiana della Grecia antica.

1.2 *L'atlante simbolista*

1.2.1 *Due cicli in forma di mappa*

Accanto alla tendenza all'ibridazione di spazi greci, orientali e russi rintracciabile nell'opera di Vrubel', è importante altresì evidenziare una più generale apertura cosmopolita del simbolismo russo, che porta a un'ampiezza notevole della geografia del mondo. Ciò è rintracciabile, accanto all'interesse per i viaggi reali e per le culture

notte mondiale blu-lillà è inframmezzato l'oro dell'antica sera”; “Художники, как вестники древних трагедий [...] Он - вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера”.

³¹ È proprio la qualità dell'essere sul confine che Blok, mediante la ripetizione della citazione lermontoviana “не день не ночь, / не мрак не цвет”, esalta maggiormente.

³² Blok aveva individuato la caratteristica fondamentale della pittura vrubeliana: l'utilizzo di una frammentazione rivelatrice di antiche realtà, di mondi altri e dell'angoscia dell'esplosione delle vecchie certezze.

esotiche, in alcuni esempi di cicli poetici. La forma del ciclo, in cui ogni “poesia separata è stata concepita non in modo indipendente, ma come una parte del tutto” (Darvin 2003: 54), è centrale per il simbolismo: è proprio in quegli anni che “il concetto di ciclo e ciclicità entra stabilmente come categoria artistica nella coscienza critica e letteraria” (Darvin 2005: 470). La scelta dei cicli che verranno qui analizzati è orientata, più che verso i “classici” cicli del simbolismo (uno su tutti, la “trilogia” di Aleksandr Blok), verso i margini della sperimentazione e dell’inconsueto, che pure sono fondamentali per il movimento. Nei casi che verranno presentati in questa sezione, infatti, un’enfaticata accezione spaziale delle parti che compongono il ciclo, indicata dai titoli-toponimi delle singole poesie, fa sì che il “tutto” acquisisca una dimensione geografica particolarmente estesa, tanto da poter definire queste opere “atlanti poetici”. Non si tratta, infatti, di esempi assimilabili al cosiddetto *cikel putešestvij* (ciclo di viaggio) che si era affermato nella letteratura russa già a partire dagli anni Venti dell’Ottocento (cfr. Ljapina 1999), in quanto i cicli qui presentati non sono legati ad alcun viaggio reale, né descrivono nel dettaglio un solo Paese, un solo itinerario; sono invece premessa necessaria per affrontare le tematiche successive di ibridazioni di spazi diversi, ed emblemi, al tempo stesso, del movimento simbolista che, nato come movimento di rottura, cerca, soprattutto in luoghi extraeuropei, una fuga dal realismo che aveva dominato gran parte dell’Ottocento letterario russo, costruendo itinerari poetici insoliti.

Questa sezione analizzerà, dunque, due atlanti poetici composti da Konstantin Bal’mont e Valerij Brjusov, indagandone la descrizione e la strutturazione dello spazio geografico e suggerendo un possibile legame con la coeva sperimentazione del montaggio cinematografico. In una sorta di equivalente poetico del Grand Tour, in questi cicli, il poeta simbolista viaggia metaforicamente lungo un itinerario di formazione molto più ampio del semplice continente europeo per imparare il mestiere del letterato e acquisire forme poetiche straniere³³. Fondamentali sono la struttura complessiva e il rapporto tra le parti che compongono i due cicli: già nel 1903, nella prefazione a *Urbi et orbi*, Brjusov (1903: V) dichiarava

³³ Come, ad esempio, il *ghazal* persiano e l’*haiku* giapponese.

Il libro di poesie dev'essere non una raccolta casuale di poesie di vario genere, ma piuttosto un libro [...] unito da un unico pensiero. Come il romanzo, come il trattato, il libro di poesie rivela il suo contenuto in maniera coerente dalla prima all'ultima pagina. Una poesia strappata dal legame complessivo perde tanto quanto una pagina separata di un ragionamento concatenato. Le sezioni del libro di poesie non sono che capitoli che si chiariscono a vicenda e che non possono essere spostati in maniera arbitraria³⁴.

Zovy drevnosti. Gimny, pesni i zamysli drevnych (I richiami dell'antichità. Inni, canzoni e intenzioni degli antichi, 1908) di Konstantin Bal'mont e *Sny človečestva* (Sogni dell'umanità, 1911-17) di Valerij Brjusov sono due cicli poetici che hanno la forma di un itinerario spaziale, esplicitato mediante un'attenta strutturazione del paratesto: dopo una prefazione, che ha il compito di spiegare gli obiettivi della raccolta, le sezioni formano un percorso che procede simultaneamente lungo la mappa immaginaria del mondo e delle tradizioni poetiche dei luoghi visitati dall'io lirico. Si tratta di due progetti molto simili tra loro, e l'opera di Bal'mont precede cronologicamente quella di Brjusov, tanto che si può parlare di una chiara influenza balmontiana su *Sny človečestva*. I due cicli sono formati da una rete di riferimenti geografici che viene letta come totalità, offrendo al lettore una sorta di visione cosmografica composta da margini e periferie, tenuta saldamente insieme dall'autorità poetica simbolista. I vari luoghi che fanno da sfondo alle due opere sono presentati in maniera strettamente interdipendente, sottomessi a un disegno complessivo antologico, governato dal poeta che plasma un canone simbolista del mondo. Delineando una mappa metaforica delle proprie ispirazioni, aperte a realtà extraeuropee, si ridefinisce inoltre la propria identità di poeta, non più strettamente legata a un'univoca identità russa: disegnando nuove mappe, si disegnano anche nuove genealogie, si rivendicano nuove discendenze.

Oltre alla struttura modellata sulla geografia, un'ulteriore caratteristica comune alle due opere è quella dello status ambiguo delle poesie che contengono, mai

³⁴ “Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой [...] объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связанного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющая одна другую, которых нельзя переставлять произвольно”.

definito in maniera precisa: il lettore non sa se sta leggendo traduzioni di testi antichi a opera dei simbolisti-traduttori, o se si tratta di variazioni su temi esotici composti dai simbolisti-poeti e, in ogni caso, le fonti originarie non sono mai segnalate. Bal'mont, parlando per metafore, contribuisce a non fare chiarezza sulla natura dei testi: "Il poeta sente sussurri lontani, voci sotterranee [...]. È come un'eco di montagna che afferra la voce che risuona"³⁵; e ancora, quando descrive il suo compito, lo definisce come quello di "ricostruire ciò che è stato ascoltato" (ibidem). Brjusov, analogamente, mantiene l'ambiguità, dichiarando nella prefazione al ciclo:

Il mio compito immediato non stava tanto nel far conoscere scientificamente esempi della poesia del passato, ma nel farla sentire in creazioni artistiche. Per tale scopo di imitazione, le poesie originali, scritte alla maniera di epoche ben definite, mi sono parse più rispondenti al mio scopo rispetto alla traduzione di poesie. Senza rinunciare alle traduzioni, quando sono riuscito a trovare opere nelle quali sono pienamente espresse le specificità del loro tempo, e quando sono riuscito a tradurre queste opere più o meno alla maniera contemporanea³⁶ (Brjusov 1973: 461-462).

Il volume di Bal'mont viene probabilmente scritto tra il 1906 e il 1908, durante i primi due anni dell'"autoesilio" del poeta³⁷ (Davidson 2002: 70), e pubblicato nel

³⁵ "Поэт слышит дальние шёпоты, подземные голоса [...] Он — как горное эхо, которое схватывает прозвучавший голос" (Bal'mont 1908: 9). La metafora della traduzione come eco viene ripresa da Bal'mont nell'articolo *O perevodach (Sulle traduzioni)* del 1932: "La traduzione poetica è solo un riverbero, un'eco, un riflesso. Di norma il riverbero è più povero del suono, e l'eco riproduce solo parzialmente la voce da cui ha origine. Ma di tanto in tanto, tra i monti, nelle caverne, tra le volte dei castelli, l'eco, una volta originato, canterà un'esclamazione sette volte, e sette volte il riverbero sarà più bello e più forte del suono. Così avviene talvolta, anche se raramente, con le traduzioni poetiche. Anche il riflesso è solo una vaga riproduzione di un volto. Ma in specchi di alta fattura, in presenza di fortunate condizioni di posizione e di illuminazione, un bel volto apparirà ancora più bello e radioso nella sua essenza riflessa. L'eco nel bosco è uno degli incantesimi migliori" (Bal'mont 1932: 3); "Поэтический перевод есть лишь отзвук, отклик, эхо, отражение. Как правило, отзвук беднее звука, эхо воспроизводит лишь частично пробудивший его голос, но иногда, в горах, в пещерах, в сводчатых замках, эхо, возникнув, пропоёт твой вскрик семикратно, в семь раз отзвук бывает прекраснее и сильнее звука. Так бывает иногда, но очень редко, и с поэтическими переводами. И отражение есть лишь смутное отражение лица. Но при высоких качествах зеркала, при нахождении удачных условий его положения и освещения, красивое лицо в зеркале бывает красивей и лучезарней в своём отражённом существовании. Эхо в лесу — одно из лучших очарований".

³⁶ "Своей прямой задачей ставил не столько в примерах ознакомить научно с поэзией прошлого, сколько дать ее почувствовать в художественных созданиях. Для такой цели подражания, оригинальные произведения, написанные в духе определенной эпохи, мне представляются более отвечающими цели, нежели стихотворные переводы. Не отказываясь от переводов в тех случаях, когда мне удавалось найти произведения, в которых полностью выражены особенности своего времени, и когда мне удавалось перевести эти произведения более или менее современно".

³⁷ Nel 1906 viene confiscata la sua raccolta di versi civili *Stichotvorenija* e Bal'mont decide di allontanarsi dalla Russia fino al 1913.

1908. Il libro si apre con una prefazione programmatica, *Kostry mirovo slova* (*Falò della parola mondiale*) e due poesie introduttive composte nel 1905, a Mosca, e nel 1906/1908, in vari luoghi in Europa. Seguono tredici sezioni geografiche, ognuna introdotta da una pagina illustrata che riprende i tratti essenziali dell'arte del Paese di riferimento:

Egitto (10 poesie), Messico (13), Maya (3), Perù (5), Caldei (1), Assiria (5), India (5), Iran (9), Cina (18), Oceania (9), Ellade³⁸ (14), Scandinavia (3), Bretagna (3).

Il libro si conclude con alcune pagine di commenti finali. Il territorio percorso dal libro è, quindi, molto vasto e rappresenta, in quanto esercizio letterario, “an entirely new departure into the unfamiliar, obscure territory, even by the esoteric standards of the Symbolists” (Davidson 2002: 70). Osservando la mappa (fig. 5) da noi elaborata a partire dal numero e dalla sezione geografica cui le poesie appartengono, è evidente come il baricentro della spazialità culturale sia ormai mutato rispetto all'Ottocento eurocentrico. Il mondo di *Zovy drevnosti* ha le sue “periferie” in America centrale e meridionale e in Oceania; il nuovo “centro” è composto da un'enorme Asia meridionale che sembra irradiarsi dal mondo ellenico, quest'ultimo più vicino a Egitto, Iran e Assiria che agli sparuti margini europei rimasti (Bretagna e Scandinavia). Inoltre, si tratta sempre di territori con almeno uno sbocco sul mare, più spesso sugli oceani.

³⁸ L'illustrazione che introduce la sezione greca è firmata da Lev Bakst, pittore che sarà presente in alcuni capitoli del presente lavoro. “Ellade” è composta da una prima serie di “inni misterici” (“Inno alla notte”, “Inno al cielo”, “Inno a Etere”, “Inno a Protogonos”, “Inno alle stelle”, “Inno alla Luna”, “Inno alle nuvole”, “Inno alla terra”, “Inno all'amore”, “Inno a Oceano”, “Inno alle Furie”, “Inno a Zefiro”, “Inno al Sonno”) e una raccolta di otto componimenti, variabili per metro, raccolti sotto il titolo “Saffo”.

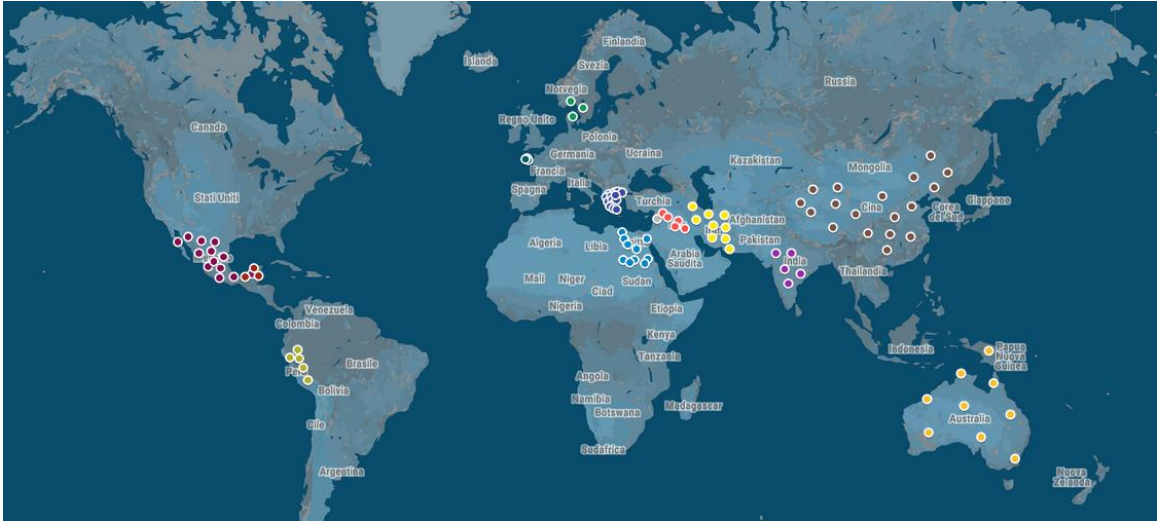


Fig. 5, l'Atlante poetico di Bal'mont: mappa elaborata a partire dall'indice delle poesie di *Zorya drevnosti*

La dimensione marina si rintraccia anche nella prefazione che definisce lo sfondo spaziale della narrazione:

Nelle grandi distese dei mari del mondo, nell'Oceano che scorre attorno alla Terra, negli spazi dell'Acqua verdi, blu, grigi, perlacci e opalescenti, turchini, da un margine all'altro, ci sono molti paesi diversi e isole, che hanno il nome di parti del mondo, e isole chiamate isole, e in tutti questi paesi il Sole splende in modo differente, in altre costellazioni appaiono le stelle, e fiori e alberi crescono diversi³⁹ (Bal'mont 1909: 7).

L'ampiezza dello sguardo geografico adottato nel ciclo è mimata da una corrispondente ampiezza delle frasi utilizzate nella prefazione, che proseguono per quasi una pagina intera; viene, inoltre, presentato il tema dell'espansione geografica imperiale, esplicitato in coordinate geografiche sbilanciate in favore di luoghi marini: "dall'Oceano [...] ai caldi mari chiusi del Mediterraneo, dall'immensità dell'Oceano Pacifico [...] all'azzurro Atlantico"⁴⁰ (ibidem). Il passo più rilevante della prefazione è la transizione dall'ampiezza del mondo nella sua totalità alla specificità della Russia, collocata in posizione privilegiata in virtù del suo potenziale letterario (Davidson 2002: 71). La Russia è quindi assente dalla mappa formata dalle poesie di Bal'mont

³⁹ "В великих просторах мировых морей, в Океане, обтекающем Землю, в зеленых, и синих, и серых, и жемчужно-опальных, и слегка-голубых пространствах Воды, от одного предела до другого, много есть разных стран, островов, зовущихся частями света, и островов, что зовутся острова, и во всех этих странах по-разному светит Солнце, в иных узорах предстают звезды, и разные растут деревья и цветы".

⁴⁰ "От Океана, [...] до теплых замкнутых средиземных морей, и от великих громад Тихого Океана, [...] до голубой Атлантики"

non perché tralasciata, ma in quanto si trova su un piano superiore, essendo l'unico catalizzatore letterario in grado di dar voce a tutti i luoghi geografici. Così facendo, in primo luogo si mima il rapporto tra il tutto del ciclo, organismo superiore che tutto assorbe (la Russia), e le sue poesie (gli altri luoghi sulla mappa). Inoltre, si inserisce nel ciclo l'elemento dell'autoinvestitura dell'autore come poeta erede del passato letterario del mondo intero. Nella prefazione di Bal'mont, il soggetto investito del ruolo poetico è ampio e condiviso, configurandosi come un "Noi, poeti russi dei nostri giorni"⁴¹ (ivi: 10). Inserendosi in un "noi" particolarmente ampio, Bal'mont giunge a mettere a sistema il suo ciclo poetico con la totalità della letteratura simbolista. Oltre al suo libro, che contiene un nuovo mondo delineato da nuove e ampie coordinate, esiste anche un libro superiore formato da tutte le pagine del canone dei poeti simbolisti: "creeremo una grande costellazione nel campo della Parola Poetica Russa e le nostre esperienze artistico-letterarie saranno le pagine del libro il cui nome è esteticità del pensiero"⁴² (ivi).

Prima di partire metaforicamente per il lungo viaggio che attraverserà i più diversi territori poetici del mondo intero, Bal'mont conclude la sua prefazione con una sorta di cartografia letteraria del movimento simbolista, in cui assegna a ogni poeta simbolista il posto più consono sulla mappa geografica: Bal'mont stesso è legato alla Spagna e all'Inghilterra, Brjusov è vicino al genio latino dell'antica Roma e alla Parigi contemporanea, Vjačeslav Ivanov al mondo greco antico e alle foreste russe, Ivan Bunin è collegato alla steppa, Jurgis Baltrušaitis alla natia Lituania⁴³. In tal modo, gli scrittori vengono sparpagliati sulla mappa del mondo, in un atto di colonizzazione poetica dello spazio geografico da parte di una corrente letteraria, impegnata in un progetto collettivo.

La collettività di una gilda simbolista di poeti definita in senso geografico scompare invece dall'orizzonte di Brjusov che, nella sua prefazione a *Sny čelovečestva* (con l'eloquente sottotitolo *Liričeskie otraženija vsech stran i vsech vremen, Riflessi lirici di*

⁴¹ "Мы, Русские поэты текущих дней".

⁴² "создадим великую звездность в области Русского Поэтического Слова, и наши творчески-литературные переживания будут страницами в книге, чье имя — художественность мысли".

⁴³ Si sottraggono alle collocazioni territoriali solo Fedor Sologub (che, lo si vedrà, è il simbolista meno legato a ideologie di rivendicazioni culturali e politiche, e per Bal'mont è "indovino del Diavolo") e Aleksandr Blok (che viene riportato alla dimensione fiabesca dell'infanzia).

tutti i Paesi e di tutti i tempi) sposta il peso della totalità dal libro contemporaneo dei simbolisti al libro eterno dell'io lirico, composto di tutte le poesie scritte dall'uomo nella sua storia. Brjusov dichiara, infatti, che il suo obiettivo, “un progetto illuminista” (Basker 2002: 143), è

presentare tutte le forme delle poesie nelle quali si è espressa la lirica umana. Dalle semplici canzoni delle tribù primitive, attraverso la lirica dell'antico Oriente, della remota antichità, dei popoli che hanno fondato la nuova Europa e dei popoli che abitavano l'America prima della conquista, attraverso tutta la molteplicità della poesia d'arte, come fu rielaborata negli ultimi tre-quattro secoli, fino alle forme che si trovano nel passato più recente⁴⁴ (Brjusov 1973: 460).

La portata dell'opera è quindi molto più ambiziosa rispetto a quella che aveva animato Bal'mont, totalmente estraneo a ogni pretesa di completezza. Quando Brjusov comincia a progettare la raccolta, nel 1909, ha in mente di inserire al suo interno ben tremila componimenti, divisi in quattro tomi (cfr. Šervinskij 1976: 13). Le prime venticinque poesie escono sulla rivista *Sirin* nel 1913, ma il progetto complessivo non è portato a termine e *Sny čelovečestva* viene pubblicato postumo, soltanto nel 1973, con la prefazione dell'autore, il nucleo centrale di poesie molto ridimensionato rispetto al progetto iniziale e un'aggiunta finale di ulteriori componimenti che riprendono i luoghi e i temi delle poesie centrali. La geografia che compone il ciclo è costruita a partire dalle letture dell'autore ed è plasmata non soltanto in virtù dello spazio, ma anche dello scorrere del tempo storico, come evidente dall'ipertesto dei titoli:

Canzoni delle prime popolazioni (Australia, 2), Echi di Atlantide (4), Egitto (1), Assiria (1), Ellade (7), Roma (9), India (7), Persia (6), Giappone (7), Indocina (2), Arabia (1), Armenia (3), Scandinavia (1), Medioevo europeo (2), Spagna (3), Francia XV-XVII (3), Italia rinascimentale (2), Inghilterra (1), Germania (5), Francia XVII-XVIII (4), Lettonia (2), Romanticismo (8).

⁴⁴ “представить стихотворений все формы, в какие облакалась человеческая лирика. От безыскусственных песен первобытных племен, через лирику древнего Востока, античной древности, народов, создавших новую Европу, и народов, населявших Америку до ее завоевания конкистадорами, через все многообразие искусственной поэзии, как она была разработана за последние три-четыре столетия, вплоть до форм, найденных недавним прошлым”.

Considerando la mappa da noi elaborata a partire dal ciclo (fig. 6), il punto di partenza è fortemente decentrato rispetto al canone della poesia europea, e il secondo luogo toccato dal poeta nel suo viaggio di formazione, Atlantide, è addirittura mitologico (e impossibile da riportare su mappa). L'itinerario di Brjusov sembra essere un movimento di progressivo avvicinamento al mondo occidentale, che passa inizialmente per l'Oriente, anche estremo, e il Meridione.



Fig. 6, l'Atlante poetico di Brjusov: mappa elaborata a partire dall'indice delle poesie di *Sny čelovečestva*

I luoghi esotici sono meno legati a un periodo storico specifico, come invece avviene per le geografie europee. All'interno delle sezioni poetiche, sono spesso segnalati gli autori presi a modello da Brjusov, che ne imita stile e tematiche, o che traduce "alla maniera contemporanea" (Saffo in "Ellade", Orazio e Catullo in "Roma", Petrarca in "Italia rinascimentale"). Rispetto a Bal'mont, la componente letteraria del progetto è ben più evidenziata, sia per i chiari riferimenti agli autori che hanno composto il canone della letteratura globale, sia per la differente ampiezza, in Bal'mont di segno geografico, in Brjusov, invece, quantitativo. Inoltre, la centralità europea, sia dal punto di vista geografico, sia letterario, non sembra essere messa in discussione da Brjusov, essendo stata posta come punto di approdo conclusivo, ed essendo saturata di componimenti, come ben visibile dalla mappa.

1.2.2 Tra il libro e la lampada (e il cinema)

Gli atlanti geografici composti da Bal'mont e Brjusov, che uniscono sotto la stessa copertina materiale eterogeneo proveniente spesso da luoghi esotici, sono spazi testuali particolarmente complessi, soprattutto nel caso dell'opera di Brjusov, che alla geografia unisce la storia. Si tratta di progetti che hanno per obiettivo la costruzione di un enorme archivio, che nasce innanzitutto con la pratica della lettura, dello studio, dell'erudizione. Queste pratiche, particolarmente tipiche della poetica brjusoviana, sono affini a quelle descritte da Michel Foucault in *Un "fantastique" de bibliothèque* (1967), analisi di *La Tentation de Saint Antoine* di Flaubert: come Flaubert, Brjusov raccoglie i materiali più diversi, "parole già dette, recensioni esatte, masse d'informazioni minute, particelle infinitesime di monumenti e di riproduzioni di riproduzioni" (Foucault 2010: 138), frammentandoli e poi combinandoli insieme. Il risultato è un "monumento di sapere meticoloso", "costruito su una pluralità di documenti strettamente intrecciati tra loro" (ivi: 134-135). Brjusov forma così un nuovo spazio letterario "totalmente dipendente dalla rete formata dai libri del passato", scaturito da un immaginario che vive "tra il libro e la lampada", nella biblioteca, nell'archivio (ivi: 148). Analogamente, il progetto di creare un libro-totalità di Bal'mont è affine al libro dei libri che è *La Tentation*, che "componete in un volume una serie di elementi di linguaggio che sono stati costituiti a partire dai libri già scritti, [...] ripetizione del già detto" (ivi: 149).

A questo processo di archiviazione tipicamente ottocentesco, però, si sovrappone anche una tensione modernista verso un ulteriore immaginario specifico del periodo, quello del cinema. Non si deve dimenticare, infatti, che simbolismo russo e nascita del cinema furono fenomeni coevi, e che molti esponenti del movimento furono fortemente influenzati dal nuovo mezzo espressivo. Inoltre, il cinema come istituzione è legato sin dal principio al viaggio: il primo cinematografo arriva in Russia nel 1896 nell'ambito di una più ampia tournée cinematografica e tra i simbolisti russi una metafora spesso usata per descrivere la sala cinematografica è quella del treno (Tsivian 2013: 150). In generale, è stata notata una fascinazione simbolista per tutto quello che era considerato un "difetto" nella nascente tecnica cinematografica: "vibration, celluloid rain, breaks in film" (ivi: 149), ovvero

Pirruzione del reale nell'illusione cinematografica e, parallelamente, si è registrata una spiccata attenzione dei simbolisti al procedimento e alle tecniche di montaggio. Uno dei miti più importanti per la pratica simbolista, quello platonico della caverna, può essere metaforizzato dalla pratica filmica, tanto che Sologub (1912: 1021) scriverà “non siamo che pallide ombre, come le immagini del cinema”. E ancora, una riflessione del 1907 di Belyj, dopo aver legato specificamente cinema e realtà urbana, pone l'accento su una sorta di doppia spazialità del fenomeno cinematografico. Da un lato, per Belyj, si tratta di uno strumento che unisce i luoghi, in quanto annulla le distanze sulle mappe del mondo: nello stesso momento, lo stesso film è proiettato in città diverse. Dall'altro, il cinema restituisce uno spazio del tutto finzionale, gli spettatori non sono realmente nei luoghi che scorrono sullo schermo e, anzi, si ritrovano nel vuoto:

Il cinematografo regna in città, regna sulla terra. A Mosca, a Parigi, a New York, a Bombay – nello stesso giorno, forse alla stessa ora, migliaia di persone giungono per vedere un'altra persona, e questa si metterà a starnutire: si metterà a starnutire e scoppierà. Il cinematografo ha oltrepassato i confini della realtà. Più di un sermone di studiosi e di saggi, ha chiaramente mostrato a tutti cosa sia la realtà. È una signora con il naso che cola: ha starnutito ed è scoppiata. E proprio noi, aggrappati a lei, dove siamo? Siamo appesi al vuoto⁴⁵ (Belyj 2012: 268).

Brjusov, nelle sue opere, ritorna più volte sul tema del cinema, un doppio quasi demoniaco della visione poetica: nel componimento *Sinema moego okna* (1914) si trova una contrapposizione tra la folla urbana che scorre di fronte ai vetri della finestra del poeta, e il suo tentativo di rifugiarsi all'interno della casa, tra i libri della sua biblioteca. Nell'ultima strofa, il rapporto tra spettatore e schermo è rovesciato, e sono gli “attori” della strada urbana moscovita a guardare il poeta attraverso lo schermo della sua finestra.

Nei due atlanti poetici, dunque, al mondo finzionale della lettura, si aggiunge

⁴⁵ “Синематограф царствует в городе, царствует на земле. В Москве, в Париже, в Нью-Йорке, в Бомбее -- в один и тот же день, быть может, в один и тот же час тысячи людей приходят к человеку, а он чихнет: чихнет и лопнет. Синематограф переступил границы реальности. Больше чем проповедь ученых и мудрецов -- наглядно он показал всем, что такое реальность. Она -- дама, хворающая насморком: чихнула и лопнула. А мы-то, державшиеся за нее, -- мы-то где? Мы висим в пустоте”.

l'altrettanto finzionale mondo cinematografico: lo spazio artistico risultante non si estende più soltanto tra il libro e la lampada ma, si potrebbe dire, tra la poltrona del cinema e lo schermo. In particolare, è uno specifico prodotto cinematografico a mostrare affinità con i due cicli poetici simbolisti: i loro archivi geografici, che non si attivano più soltanto nello spazio della biblioteca, ma anche in quello altrettanto complesso della sala cinematografica, ricordano infatti la pratica del “film panoramico” di fine Ottocento, legato al tema del viaggio. Genere codificato che dialoga con il vedutismo pittorico, il cosmorama e il panorama settecentesco (Bruno 2006: 325), il film panoramico emerge sin dalla comparsa del cinematografo, a fine Ottocento; è composto di vedute scenografiche di Paesi, spesso esotici, e funziona da surrogato del viaggio vero e proprio per un pubblico urbano immobile, che osserva immagini in movimento. Non si tratta soltanto di immagini di capitali europee alla moda, come Parigi o Londra, ma anche di un'indagine più ampia delle attrazioni del mondo globale, in cui si trova una “rappresentazione folcloristica dell'alterità, ben collocata in un paesaggio storico dove il colonialismo appariva come un fenomeno positivo” (ibidem). Si considerino, ad esempio, questi versi di Aleksandr Roslavlev (1906: 61-62) che descrivono una proiezione cinematografica:

Parigi, New York, scivolano case
ponti, piscine e boulevards.
L'Egitto in un fuoco assolato,
Alessandria, le vedute del Nilo⁴⁶.

Nonostante l'ambiguità dell'arte cinematografica e la sua caratteristica di non-luogo, il cinema è spesso legato, dunque, alla geografia. Una prova di questo legame intrinseco si ritrova in un componimento di Brjusov del 1918, *Mirovoj kinematograf* (Cinematografo mondiale), una sorta di “kinoekfrasis” (Markov 2018: 700) che dà una forma cinematografica al conflitto mondiale in corso in Europa, distaccandosi completamente dalla realtà storica delle parti belligeranti e rifugiandosi in un denso riassunto cronologico che ripercorre i luoghi delle potenze del passato. La prima strofa gioca con la dimensione della fantasmagoria antenata del cinema: quello che

⁴⁶ “Париж, Нью-Йорк, скользят дома, / Мосты, бассейны и бульвары. / Египет в солнечном огне,
/ Александрия, виды Нила”.

appare sullo schermo luminoso di una sala immensa è un susseguirsi di fantasmi.

Nella stagione delle disgrazie, [...]

Nell'immensa sala delle leggende mondiali

Passano i fantasmi degli imperi passati

Come una serie di quadri su uno schermo luminoso⁴⁷.

Le strofe successive descrivono poi la fantasmatica sfilata di apparizioni di personaggi del passato, in una sorta di condensazione del monumentale progetto per *Sny čelovečestva*, rielaborando le coordinate spaziotemporali usate in precedenza: Egitto, Babilonia, Macedonia, Impero romano, invasioni barbariche, Carlo Magno, mondo arabo, tribù mongoliche, Napoleone⁴⁸. Alla dimensione eroica e solitaria di queste strofe segue una sezione più collettiva, dedicata non a Carlo Magno o a Bonaparte, ma ai popoli armeno, elleno, tedesco, finnico, slavo, persiano e italiano⁴⁹; la conclusione riporta l'enormità degli imperi e dei luoghi descritti a un'appartenenza comune, quella della "Natura" che li ha generati: i troni potranno cadere, ma è il *duch naroda* (lo spirito del popolo) che, come una fenice, non perirà mai⁵⁰.

Ma è soprattutto un altro progetto brjusoviano incompiuto a suggerire un'esplicita dimensione cinematografica per il suo ciclo poetico: si tratta di un equivalente in prosa di *Sny čelovečestva*, una sorta di antologia che doveva descrivere "la vita dei popoli, mostrare le loro abitudini, lo sviluppo della loro vita in società, i loro interessi" (Brjusov 1934: 4). Il progetto è chiaramente analogo ai coevi film panoramici e l'analogia tra l'antologia geografica di Brjusov e il cinema è esplicitata dallo stesso scrittore, che per la sua prosa propone alcuni titoli: *Il film dei secoli, Il*

⁴⁷ "В годину бед, [...] / В безмерном зале мировых преданий / Проходят призраки былых империй, / Как ряд картин на световом экране".

⁴⁸ "По Нилу мчится барка Сына Солнца; / До неба всходят башни Вавилона; / Перс возвещает землям волю с трона, - / Но дерзко руют рати Македонца / Престол Царя Царей и Фараона. // Выходят римляне, сурово-строги. / Под стук мечей куется их держава, / И кесарских орлов не меркнет слава. / Бегут в пустынях римские дороги, / Народы рабствуют в оковах права. // Пирует Рим, льет вина, множит яства... / Вдруг варвары, как буря, злы и дики, / Спадают с гор, крушат всё в яром крике, / И, вновь пленен мечтой миродержавства, / Свой трон в руинах высит Карл Великий. // Потом, самумом пролетают в мире / Арабы, славя свой Коран; монголы / Несметным сонмом топчут высь и доли... / Над царством царства вырастают шире... / Сверкает Бонапарта меч тяжелый...".

⁴⁹ "Но, жив и волен, из глухих крушений / Выходит строй народов - грозно длинный: / Армяне, эллинцы, германцы, финны, / Славяне, персы, италийцы, - тени, / Восставшие, чтоб спеть свой гимн старинный!".

⁵⁰ "О, сколько царств, сжимавших мир! Природа / Глядит с улыбкой на державства эти: / Нет, не цари - ее родные дети! / Пусть гибнут троны, только б дух народа, / Как феникс, ожил на костре столетий!".

cinematografo del secolo, Camera Oscura (dei tempi). La bozza di lavoro (Brjusov 1934: 4-5) riporta ancora una volta all'elenco di luoghi e tempi esotici, al catalogo enciclopedico, all'archivio geografico, e apre ulteriormente la geografia del mondo rispetto a *Sny čelovečestva*:

Atlantide. Nella città delle acque. Profezia della caduta; Lontano Oriente. Inondazione (riassunto di un racconto egiziano); Egitto; Mesopotamia; Regno di Iafet (Urartu); Fenicia; Ebrei; Caduta di Troia; Ellade I, II; Roma I antica, II Repubblica, III Virgilio, IV Cesari, V Imperatori, VI Basso impero I, VII Basso impero II, VIII, IX, X; Italia VII secolo (donna con flagello); Longobardi; Medioevo. Francia, Italia, Inghilterra; Arabi I, II; Turchi; Bisanzio I, II, III; Conquista di Costantinopoli; Murat; Armenia I Tigran, II; Ponto. Mitridate; Persia I, II, III; Cina; India; Indocina; Giappone; Prima di Colombo. America. Maia I, II, Aztechi, Incas, Armucania; Isola di Pasqua; Francia XIII, XVI, XV, XVI, XVII, XVIII, Rivoluzione, Napoleone, XIX, i nostri giorni; Germania XVI, Riforma, Guerra dei Trent'anni, Colonia, Goethe e Schiller, Bismark; Italia XIII – XIV Dante, Primo Rinascimento, Rinascimento I, II, XVI, XVII, Venezia I, Venezia II; XIX sull'isola Taiti; Nuova Italia; Inghilterra, Shakespeare XIV, XVII, XVIII, Carte marine, in India, Trafalgar, XIX I, XIX II; Spagna. Colombo, Filippo II, XVIII, Giuseppe Bonaparte; Nuova Spagna; Portogallo. Luisiadas, Re Manuel; Scandinavia; Islanda; Svizzera; Nuova Grecia; Serbia; Russia I – II.

Questo archivio colossale di luoghi e di tempi è immaginabile in forma di film di viaggio, in un susseguirsi di vedute pittoriche, come un montaggio filmico, equivalente cinematografico alla catalogazione d'archivio. Se si confrontano questa scaletta e il ciclo poetico *Sny čelovečestva*, si nota sia un allargamento ulteriore delle aree geografiche, sia un livello di precisione più alto del progetto, ora quasi documentaristico. Potrebbe, forse, trattarsi non soltanto di una prosa simbolista ispirata al cinema, ma di una vera e propria sceneggiatura; del resto, nel 1914, Brjusov ne aveva già scritta una (cfr. Kirillova 2012). Quella della scrittura cinematografica di un archivio storico su scala mondiale sembra essere, del resto, una pratica frequente del periodo, non solo in Russia, dove si salda alle pratiche cosmopolite del simbolismo, ma globalmente⁵¹. Appena pochi mesi dopo la composizione della poesia di Brjusov *Mirovoj kinematograf*, nel marzo 1919 Maksim Gor'kij esprime la

⁵¹ Il film (oggi perduto) di Georges Méliès *La Civilisation à travers les âges* (1908) mostrava, ad esempio, la storia della brutalità umana da Caino alle Convenzioni dell'Aia del 1907.

volontà di affiancare al suo progetto editoriale *Vsemirnaja Literatura* (che avrebbe dovuto fornire ai cittadini sovietici i classici della letteratura mondiale) un analogo proponimento cinematografico. I film, dalle sceneggiature composte da letterati⁵² e nella realtà dei fatti mai girati, avrebbero dovuto riflettere l'intera storia umana, toccando alcuni punti simbolici evidenziati dallo stesso Gor'kij: l'età primitiva, il Medioevo, il regno di Luigi XVI di Francia (Leyda 1983: 141).

In conclusione, l'arte cinematografica dei primi decenni del Novecento, con la sua enfasi sul paesaggio, sul vedutismo, sulla tecnica del montaggio di frammenti, è affine al procedere poetico modernista, e sembra, con la sua diretta influenza su numerosi artisti, aver contribuito anch'essa alla svolta spaziale del mondo simbolista, diventando un vero e proprio modello da seguire per ragionare di geografia, totalità e frammentazione. Le varie e ripetute rielaborazioni brjusoviane del genere dell'atlante poetico, in forma di antologia di prose e di scrittura per il cinema, sottolineano altresì l'importanza della spazialità per gli autori simbolisti e preparano il terreno agli spazi ibridi che saranno oggetto di indagine nel capitolo successivo.

1.3 L'itinerario simbolista. Tra *antičnost'* e Oriente

Accanto alla mescolanza visuale tra Oriente generico e Grecia classica rintracciata nell'opera di Vrubel' e all'apertura al mondo intero del metaforico atlante simbolista, è bene riportare tra questi "minimi esempi" un'emblematica riflessione intorno allo spazio del sé russo, il romanzo *Serebrjanyj golub'* (*Il colombo d'argento*, 1909) di Andrej Belyj. Nel romanzo, si rintracciano la forte attrazione simbolista per il mondo classico; il peso significativo che il mondo classico ha all'interno del percorso di ricerca identitaria del protagonista (allo stesso tempo poeta e cittadino dell'Impero russo); la volontà di coniugare l'*antičnost'* greca con elementi russi connotati nella narrazione come orientali; e infine, un'attenzione particolare allo spazio geografico, con accenni significativi alla Grecia classica e all'Oriente in senso generico. L'opera, inoltre, problematizza l'adesione identitaria agli immaginari geografici che in Vrubel', Brjusov e Bal'mont parevano essere stati adottati senza troppe incertezze, e sembra

⁵² Sappiamo, ad esempio, che Gor'kij contattò Aleksandr Blok (Leyda 1983: 114).

quindi adatta a fare da raccordo tra questo primo capitolo e quello seguente, che si occuperà delle varie tensioni, spesso conflittuali, tra spazi del sé. Nel romanzo di Belyj, il mondo antico è sempre rappresentato di sbieco, simbolo di un'eredità culturale sempre sfuggente, che sopravvive a stento nei residui di un generico quanto superficiale innamoramento per l'*antičnost'*.

Scritto nell'anno di crisi spirituale dell'autore, il 1909, e ambientato nel simbolico 1905, *Serebrjanyj golub'* mette in scena il complesso rapporto tra *intelligencija* e popolo attraverso la storia di uno studente di lettere classiche, Petr Dar'jal'skij. L'opera, fortemente influenzata da scritti sull'occulto e dalle dottrine settarie, è stata tradizionalmente legata alla sensibilità apocalittica del suo tempo, inserita all'interno della dialettica belyjana Occidente-Oriente, letta come catarsi autobiografica o addirittura come giallo simbolista⁵³, considerata in virtù dei suoi forti legami con le opere di Gogol'⁵⁴. Si tratta del primo volume di una progettata trilogia, *Vostok ili Zapad (Oriente o Occidente)*, modellata sull'esempio della *Trilogia dell'Anticristo* di Merežkovskij (si veda cap. 3), ma mai portata a termine: il secondo volume, dedicato alla parte dell'Occidente, *Peterburg (Pietroburgo)*, non fu seguito dal terzo volume che avrebbe dovuto mostrare la sintesi conclusiva tra la Russia dell'Est e quella dell'Ovest (Carlson 1987: 60), e secondo Cioran l'incompletezza della trilogia è segno manifesto di "impossibility of arriving at a real synthesis of East and West in the geographical terms"⁵⁵ (Cioran 1973: 115). Mentre si rimanda a celebri studi sull'opera (Cioran 1973; Elsworth 1983; Carlson 1987; Shapovalov 1994), verranno qui isolati e analizzati soltanto i passaggi del testo rilevanti per il nostro argomento.

È altresì necessario notare che il romanzo si presenta come un montaggio di riscritture di diverse tragedie greche: ad esempio, è stata segnalata l'analogia del

⁵³ Definito "novel of a poet-critic-theorist who read widely in the philosophy of culture, the history of religion, and occultism", *Serebrjanyj golub'* è particolarmente complesso e mette in scena tre concetti principali (Carlson 1987: 62): *žiznetvorčestvo* ("creazione della vita"), *teurgia* (praticata soprattutto attraverso le arti magiche e la divinazione), *pereživanie* ("superamento", esperienza mistica). Inoltre, come scrive G. Nivat (1994: VII) nel suo celebre articolo "Le tre teste dell'incubo russo", pubblicato come introduzione alla traduzione italiana del romanzo, ne hanno parlato in termini apocalittici Esenin, Blok, Ivanov-Razumnik, Gor'kij, Berdjaev. Per il romanzo come giallo simbolista, si veda Rice 1974.

⁵⁴ Per una puntuale analisi dell'influenza gogoliana su Belyj, si veda Rizzi 2003.

⁵⁵ Oltre che configurarsi come una risposta alla trilogia merežkovskijana e agli ideali di sintesi tra paganesimo e cristianesimo, il romanzo di Belyj può anche essere considerato una risposta a *Ognennyj angel (L'angelo di fuoco, 1907)* di Valerij Brjusov, in quanto fornisce una nuova variazione sul tema del triangolo amoroso tra Brjusov, Belyj e Nina Petrovskaja.

romanzo (e, più in generale, di tutti i romanzi) di Belyj con il mito di Edipo (Holle 1997-8: 15-18) spesso appoggiandosi alla vicenda biografica di Belyj e leggendo tutta la sua opera come un tentativo di uccidere metaforicamente il padre e riconquistare il tenero affetto materno dell'infanzia. Se ci si sposta a un livello più profondo, basandosi cioè unicamente sull'analisi testuale, Matrena, la donna contadina amata dal protagonista, per la sua carica onomastica rappresenterebbe in effetti una sorta di madre per il giovane e orfano Dar'jal'skij, e il viaggio verso i campi russi che lo studente intraprende potrebbe essere in qualche modo correlato al viaggio edipico⁵⁶ (ivi). La conclusione del romanzo, però, con il sacrificio rituale del protagonista, fa piuttosto pensare alla figura di Dioniso, un Dioniso particolarmente *sui generis*, in quanto è inconsapevole del proprio ruolo, sentendosi straniero nei suoi luoghi natali e, fatalmente, anche in quelli che percorre alla ricerca della propria identità.

Il protagonista è un poeta esordiente, innamorato del mondo greco e latino, al quale però si rapporta in modo ambivalente e con una apparente svogliatezza. Più che i testi reali di quelle letterature, che restano aperti sul tavolo e diventano rifugi per le mosche, Dar'jal'skij è affascinato dalla sua idea personale e sensuale di quel mondo, che nella sua mente è solare, idilliaco, giocoso, contrapposto al peso e al tormento della vita quotidiana:

Quando Darjalski era di buon umore, non amava conversare su argomenti profondi; gli argomenti profondi, comunque li trattasse, evocavano sempre in lui il tormento di emozioni tanto complesse, indefinibili, sempre perniciose per le loro conseguenze, da gettar sopra tali emozioni pesanti mucchi di dizionari greci; nella sua anima c'era un eterno peso, per cui la solare vita di quegli anni remoti della beata Grecia con le guerre, i giochi, i pensieri scintillanti e il sempre pericoloso amore, come la vita quotidiana del popolo russo, richiamavano alla superficie della sua anima quadri d'una paradisiaca esistenza beata, di ombrose fronde, di melliferi prati con brezze, danze, canti, cori⁵⁷ (Belyj 1989: 150).

⁵⁶ Più interessanti ancora sono i giochi sottili di rimando alla figura edipica nella presentazione del tema della cecità legato a Dar'jal'skij: "Слепой какой-то Петр" (Belyj 1989: 126) ; "Ночь темнее присела на лес; не один зрячий небось теперь плакался: "Лопни глаза мои - на что они мне!" А слепцы, верно, уж вот усмехались на зрячих" (ivi: 217): "Петр era una specie di cieco"; "La notte più buia era scesa sulla foresta; più d'un vedente, allora, si era messo a piangere: "Accidenti ai miei occhi, a che mi servono?" Ma i ciechi certamente si beffavano dei veggenti". Si noti, infine, anche l'elemento della strada, che mette in moto i destini fatali tanto di Edipo quanto di Dar'jal'skij.

⁵⁷ "Когда бывал в духе Дарьяльский, то он не любил вести разговоров о предметах глубоких; предметы глубокие, с каким бы он чувством их ни касался, муку в нем вызывали столь сложных, безымянных,

Oltre alla superficialità d'animo di Dar'jal'skij, emerge dalla citazione l'ingenua convinzione del protagonista che esista un'equazione tra paganesimo classico e ortodossia del popolo russo: per lo studente le due fedi religiose sono uguali e in un passo successivo il lettore è informato che, ai pellegrinaggi nei luoghi santi dell'ortodossia russa di Diveevo e Optina, Dar'jal'skij affianca la lettura delle opere di Tibullo e Orazio Flacco. Lo studente-poeta, che ha pubblicato un solo libro, di poesie erotiche, è tormentato dalle sue inquietudini, “cercando il segreto della propria alba e non trovandola in alcun luogo”⁵⁸ (ivi: 68) e d'un tratto abbandona la sua vita “occidentale” e la sua fidanzata pura e angelicata Katja per andare nei campi, tra il “popolo”, ammaliato da una figura femminile non canonicamente bella ma sensualmente conturbante, la contadina Matrena, dagli occhi azzurri come abissi e dal volto butterato, “nembo, tempesta, tigre, lupo mannaro”⁵⁹ (ivi: 25), già sentimentalmente impegnata con il falegname Kudejarov, capo di una setta religiosa.

Dar'jal'skij ha sviluppato nei suoi anni di tormenti e incubi notturni una strana filosofia: è convinto che il mondo della classicità sia in qualche modo sopravvissuto all'interno della semplicità popolare russa e dunque prova a ricongiungersi a quel luogo classico di estasi paradisiaca andando verso il popolo russo contemporaneo, collocato nel romanzo in un generico “Oriente”:

sognava che nell'imo del suo popolo pulsasse una remota antichità, a questo popolo affine e non ancora intimamente superata – la Grecia antica. Egli vedeva una nuova luce, una luce ancora in via di compimento, nella vita dei riti della Chiesa greco-russa. Nell'ortodossia, nei concetti arretrati dell'umile contadino ortodosso (cioè, secondo lui, paganeggiante) egli vedeva la nuova fiaccola nel mondo del veniente greco⁶⁰ (ivi: 151).

всегда по последствиям своим гибельных переживаний, что он набрасывал на переживания эти тяжеловесные груды греческих словарей; в душе у него была вечная тяжесть, и оттого-то солнечный быт давно минувших лет блаженной Греции с войнами, играми, искристыми мыслями и всегда опасной любовью так же, как быт простонародный, русский, вызывал на поверхности его души картины блаженной жизни райской, куц тенистых и медвяных лугов легковейных с играми на них и плясками хоровыми”.

⁵⁸ “ища тайну своей зари и не находя ее нигде, нигде”.

⁵⁹ “тучей, бурей, тигрой, оборотнем вми”.

⁶⁰ “снилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина - Древняя Греция. Новый он видел свет, свет еще и в свершении в жизни обрядов греко-российской церкви. В православии и в отсталых именно понятиях православного (т. е., по его мнению, язычествующего) мужичка видел он новый светоч в мир грядущего Грека”.

Sembra quindi che il popolo e la vita nei campi russi possano in qualche modo essere la risposta a tutti gli interrogativi identitari che assediano il protagonista. Mediante Matrena, Dar'jal'skij si avvicina così a una setta religiosa, denominata “dei colombi”, inventata da Belyj ma modellata sui reali *chbysty*, setta di vecchi credenti che si forma a partire dal Seicento, il cui credo si basa sull'osservazione di pratiche ascetiche e sulla convinzione di poter entrare in comunicazione diretta con il divino mediante rituali estatici. Inizialmente la setta vedrà in lui il nuovo messia, destinato a concepire un figlio-divinità con la donna che tanto lo affascina, Matrena⁶¹. Alla fine, però, Dar'jal'skij verrà ucciso dagli stessi adepti della setta durante quello che può sembrare un rito espiatorio, ma anche un banale omicidio per tutelare la segretezza del circolo, spesso caricato dal narratore di sfumature politiche e rivoluzionarie.

Nel romanzo, la cui topografia è stata definita “highly theatrical” (Rosenthal 1997: 65), la dimensione geografica è di fondamentale importanza. Il nome del protagonista, ad esempio, è un riferimento al passo di Dar'jal, “rugged and well-traversed piece of literary and geographical terrain” (Manning 2012: 29) che divide la Russia dalla Georgia, citato già da Puškin e Lermontov e dipinto da Rufin Sudkovskij e Ivan Ajvazovskij, e spesso designato dal toponimo *Kavkazskie vorota* (Nivat 1994: viii). Dar'jal'skij è dunque situato già dalla sua identità onomastica su una posizione di confine e si affaccia su uno dei tradizionali orienti russi. La strada che – ci avverte il narratore nelle prime pagine – bisognerebbe distruggere, è l'elemento centrale e concreto di tutte le azioni della trama, e anzi le controlla, indirizza i passi di chi la percorre e può capitare che inghiotta e faccia sparire i viandanti. Gli elementi naturali che la delimitano (cespugli, alberi, siepi) sono animati, danzano e parlano, e il romanzo si conclude con il loro balbettio, che segue la morte del protagonista. La scelta di Dar'jal'skij di imboccare la strada che conduce a Oriente non è resa nel testo soltanto in senso metaforico, ma anche come un viaggio reale: il narratore descrive più volte l'adesione del protagonista al mondo dell'Est in termini di movimento nello spazio.

⁶¹ Matrena abita insieme a un vecchio falegname, e un'altra lettura possibile è quella legata alle vicende bibliche di Gesù.

Laggiù, laggiù, oltre il folto del verde c'è il rumore invariato del tempo: sono torrenti di vento, le sue folate fra gli alberi; è quello che produce l'invariato rumore degli alberi. Sul prato è appiattita l'ombra di Pavel Pavlovič; la punta della guglia di Gugolevo è balenata oltre il folto; là, là, una vecchia casa aspetta Petr; là, dovrebbe andare, verso occidente.
'Vade retro, Satana: vado a oriente!'⁶² (ivi: 335).

Tre sono gli spazi in cui agisce Dar'jal'skij, che possono inoltre essere intesi come simboli per i tre libri della trilogia incompleta belyjana, e che rispecchiano i tradizionali poli identitari russi: Gugolevo, luogo marcatamente occidentale, europeo, dominato dalla razionalità, dall'illuminismo, dalla filosofia tedesca; Lichov, che nel nome (da *lichoj*, malvagio) si rifà alla negatività e alla crudeltà, luogo spiccatamente orientale e asiatico; e nel mezzo si trova Celebevo, il villaggio tra Est e Ovest, che dovrebbe "completare" (da *celyj*, intero) chi vi si risiede, specchio per la Russia stretta tra Europa e Asia. Nel mezzo, sembra suggerire il narratore, risiede l'unica salvezza possibile per l'identità russa, mentre nei due estremi sono presenti pericolosi estremismi, tanto a Occidente quanto a Oriente.

Il viaggio di Dar'jal'skij dall'Occidente all'Oriente, dalla modernità europea al mondo arcaico del paganesimo slavo, non ha però alcun risultato, in quanto non riesce a fornire risposte identitarie, né a costruire una vera sintesi tra paganesimo russo e greco. Questo fallimento avviene perché la Russia è contaminata da elementi giudicati troppo asiatici: "La Russia è un paese mongolico; tutti noi abbiamo del sangue mongolo, essa non potrà arrestare l'invasione: tutti dovremo prostrarci davanti al Gran Khan"⁶³ (ivi: 306). Lichov allarga il suo dominio anche su Celebevo, e la Russia dei campi, nel romanzo di Belyj, più che greca appare inevitabilmente mongola. Sta proprio in questo fardello asiatico e nomadico, che spinge i personaggi al vagabondaggio senza scopo, la ragione per la disfatta di Dar'jal'skij; dopo un po' di tempo nella setta, lo studente "aveva già cominciato a capire che c'era il terrore, il

⁶² "Там, там, из-за чащи зеленой - времени беспеременный шум: то потоки ветра, его порывы на деревьях; и оттого шум от дерев беспеременный. На луку Павла Павловича распластана тень; кончик гуголевского пшеница блеснул из-за чащи: там, там ждет Петра старый дом: туда бы, на запад.

.....

- Отыди от меня, Сатана: я иду на восток".

⁶³ "Россия - монгольская страна; у нас у всех - монгольская кровь, не ей удержать нашествие: нам всем предстоит пасть ниц перед богдыханом".

cappio, l'abisso: non la Rus', ma un qualche oscuro baratro orientale premeva sulla Rus'"⁶⁴ (ivi: 340).

Belyj, in *Serebrjanyj golub'*, racconta la storia di un giovane poeta innamorato del mondo classico – incarnazione, quindi, dei poeti simbolisti – ma, allo stesso tempo, attratto fatalmente dalle profondità dei campi russi: questa doppia passione si rivela fatale per il protagonista, che non è accettato da nessuno dei due poli culturali e identitari. Nel corso della presente indagine si vedrà quanto l'oscillazione tra i due poli sia frequente nelle opere simboliste, e come siano presenti, allo stesso tempo, compresenze di campo in spazi ibridati che abilitano simultanee identità differenti.

⁶⁴ “он уже начинал понимать, что то—ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь”.

2. Il mappamondo ibrido. Stratificazioni di spazi nel simbolismo

«...quel nobile volto,
per metà greco, per metà asiatico».
William Butler Yeats

«al diavolo una buona volta
la Grecia tutta e la minestra riscaldata
dello pseudoclassicume».
Stanisław Ignacy Witkiewicz

«Non si accorse del momento esatto in cui
passarono il confine, perché non successe
assolutamente nulla».
László Krasznahorkai

2.1 Teorie spaziali identitarie: Grecia e Asia

2.1.1 Grecia e Asia prima del simbolismo

Prima di affrontare la sovrapposizione simbolica di rappresentazioni spaziali operata dal simbolismo, è utile ripercorrere alcune tappe di autodefinizione del sé russo, per meglio comprendere la sua collocazione identitaria nella geografia del mondo⁶⁵. I

⁶⁵ Quando si parla della posizione della Russia tra Occidente e Oriente, può essere utile ricordare un recente articolo di Mihhail [Michail] Lotman (2017: 263-283), figlio di Jurij, che riprende le teorie sull'adozione di modelli binari da parte della cultura russa elaborate proprio da Jurij Lotman (1977) e Boris Uspenskij (1994). L'autore delinea una tipologia della "cultural betweenness" tipica della storia del pensiero in Russia, nella quale ci sarebbero tre principali tipologie di relazione: interazione, alleanza, identità. Per quanto riguarda l'*interazione*, Lotman individua quattro possibilità: 1) la Russia può avere con l'esterno un'interazione dove riveste il ruolo di *mediatore*, ovvero scambia (dà e riceve) cultura con l'Occidente e con l'Oriente allo stesso tempo; 2) la Russia funziona come una *membrana*, ovvero trasmette cultura (che arriva da Occidente o da Oriente) in un'unica direzione (porta l'Occidente verso l'Oriente, o l'Oriente verso l'Occidente); 3) e 4) tipologie di segno negativo che non prevedono un vero e proprio scambio: sono descritti come *isolatore*, chiuso verso l'esterno occidentale e orientale, e *buco nero*, ovvero molte influenze entrano in Russia, ma tutto viene risucchiato e nulla viene restituito all'esterno.

Il secondo tipo di relazione è chiamato *alleanza*: 1) la Russia può ricoprire una posizione isolazionista, ovvero non avere alcun alleato ma solo nemici, oppure 2) può allearsi con l'Occidente in funzione antiorientale, o 3) può allearsi con l'Oriente in funzione antioccidentale.

Infine, si parla di *identità*: 1) la Russia come qualcosa di autonomo e incomparabile al resto del mondo; 2) la Russia che può identificarsi con l'Europa, e allontanarsi dall'Oriente, oppure 3) che può identificarsi con

due principali spazi a confronto con i quali si è sviluppata l'identità russa sono stati l'Occidente europeo e il territorio fluttuante e mutevole dell'Oriente. In questa indagine, per quanto riguarda il primo polo, siamo interessati a rintracciare la presenza del mondo classico greco all'interno dei discorsi su Occidente e Europa, mentre per quanto riguarda l'Oriente, si cercherà di isolare la sua identificazione con il territorio più propriamente asiatico, interno o esterno all'Impero russo. Dopo una breve sintesi della tradizionale posizione russa tra mondo classico greco, mondo occidentale europeo e gli "orienti", in questo paragrafo saranno affrontate le geografie identitarie enunciate da due storici del periodo immediatamente precedente la nascita del simbolismo.

L'intero mondo occidentale può dirsi erede del mondo classico e con il passato greco e romano la cultura europea ha dialogato in differenti periodi storici, con diverse modalità di rilettura e riscrittura del canone culturale antico⁶⁶. Nel caso della Russia, però, come è stato spesso notato (Bazzarelli 1998; Barta-Larmour-Miller 1996; Knabe 2000; Rizzi 2009), il recupero culturale del canone classico avviene in un territorio che, almeno nei primi secoli, non sorge su antichi territori greci e non appena la Russia ne conquista una piccola parte, la ri-narrazione greca di quei territori diventa centrale per la definizione identitaria russa. La cultura classica passa in Russia attraverso Bisanzio e la Bulgaria prima, la Polonia e l'Europa del Settecento poi, dunque in modo indiretto: non è ricezione diretta, né assorbimento neutro, "always in the context of European culture, complicated by the context and tradition of baroque and neoclassical reception in Germany, France and Italy" (Torlone 2009: 8).

Il mancato legame diretto con la Grecia, però, non ha significato un minor peso del mondo classico all'interno dell'auto-descrizione russa: la presunta eredità greca della Russia è stata di grande importanza strategica in diverse fasi storiche⁶⁷.

l'Oriente e allontanarsi dall'Europa; infine 4) c'è la possibilità della sintesi: la Russia è Eurasia, e combina insieme elementi di Europa e Asia.

⁶⁶ Il recupero dell'antichità classica si manifesta tradizionalmente come uso particolare del passato in grado di fornire risposte al mondo presente ed è comune a numerose culture occidentali: nella storia inglese, ad esempio, si è assistito a un utilizzo massiccio della cultura latina e greca in varie fasi, come avvenne nell'età vittoriana (cfr. cap. 4), quando l'Impero Romano funzionava da "intrinsic trope of British imperial discourse" (De Donno 2011: 49).

⁶⁷ Un legame politico tra la Grecia, o in senso più ampio il mondo balcanico ortodosso, e la Russia può essere individuato a partire da Pietro I in funzione anti-ottomana (Frary 2010: 22).

Questa eredità viene culturalmente costruita nel contesto dell'annessione della Crimea e dei territori costieri a Nord del Mar Nero da parte di Caterina II, quando si parla del cosiddetto "progetto greco" (rimasto incompiuto): la liberazione della Grecia dai turchi e la resurrezione dell'Impero di Bisanzio a guida russa. I desideri di acquisizione di un passato greco della Russia sono forgiati dalla percezione russa del rapporto stretto dell'Occidente nei confronti della Grecia classica (Dickinson 2002), legame in grado di conferire un "pedigree europeo" anche alla Russia⁶⁸.

La costruzione di un legame ideale e ideologico tra Russia e mondo asiatico, invece, è molto più tarda. Non solo l'ammissione dell'innegabile influsso asiatico durante il periodo della dominazione tatara, ma anche la vicinanza culturale ed etnografica russa all'Asia saranno concetti estranei al pensiero russo fino al movimento novecentesco dell'eurasismo. Prima di quel periodo

la prospettiva ufficiale oscillava fra l'inclinazione verso l'Europa e le simpatie verso Bisanzio, ma restava sempre indifferente rispetto a possibili influenze derivanti dalla passata occupazione mongola, dai popoli della steppa e dalle altre comunità etniche successivamente incluse nell'Impero (Citati 2015: 84).

Centrale nei discorsi identitari di una Russia non Europa, ma nemmeno Asia, è la descrizione che emerge dalla celebre prima lettera filosofica di Petr Čadaev (1836), in cui la Russia è piuttosto un "Nord" dispotico e arretrato che, con la scelta fatale di avvicinarsi a Bisanzio, si era condannata a un destino marginale. L'opera di Čadaev provoca un acceso dibattito in patria, contribuendo al formarsi di due schieramenti contrapposti: quello degli slavofili e quello degli occidentalisti. I primi sono convinti di una specificità della Russia, basata soprattutto sull'ortodossia, la

⁶⁸ È interessante notare come, nella letteratura che si sviluppa attorno a questo viaggio, di carattere anche propagandistico all'interno della corte reale, per Caterina i Greci siano contrapposti alla popolazione degli Sciti, e come la sovrana si ponga nel conflitto tra questi due schieramenti: autodefinirsi erede di Mitridate, Caterina parteggia per i Greci e non per gli Sciti, ovvero per i greci contro gli ottomani, per rifondare una Costantinopoli questa volta russa. Questa contrapposizione è espressa nella produzione letteraria del tempo, dove si recupera il paradigma della lotta tra Greci e Persiani, intendendo in realtà lo scontro tra russi e ottomani. Nelle opere successive, a partire da Apollon Majkov, questo paradigma viene rovesciato, e gli Sciti descritti da Erodoto cominciano a diventare sinonimo di russi, seppur sempre intrecciati con uno sguardo che proviene dal mondo classico. Nella poetica simbolista più tarda, come si vedrà nelle conclusioni, questa uguaglianza tra Sciti e russi continuerà, per poi sfociare nel gruppo artistico dallo stesso nome, *Skifi* (Sciti) e nell'omonimo poema di Aleksandr Blok (1918).

psicologia nazionale e l'*obščina*⁶⁹: la Russia non è affatto Europa, che nel 1852 veniva definita dallo slavofilo Ivan Kireevskij come intersezione di mondo latino e mondo germanico. Nelle opere degli slavofili ottocenteschi non vi sono, tuttavia, accenni rilevanti all'Oriente e, quando presente, la parola "Oriente" indica soltanto l'Oriente religioso d'Europa, quello ortodosso. Gli occidentalisti, invece, sono certi dell'appartenenza europea della Russia e si interessano all'Oriente – in quel periodo soprattutto identificato con il Caucaso e l'Asia Centrale – grazie a quella che venne definita "missione orientale" della Russia (e anche perché si trattava di territori nel mirino dell'imperialismo russo).

In seguito, nei testi politici e geografici della seconda metà dell'Ottocento, si cominciò ad avvertire un movimento dell'identità russa verso est. Si stavano sviluppando, infatti, costruzioni storiografiche rilevanti per il discorso su Grecia-Russia-Asia, a partire dalla sconfitta russa nella guerra di Crimea nel 1856. Questo evento traumatico fu vissuto dalla Russia come un tradimento da parte di un'Europa che si era alleata con una potenza islamica: la storiografia russa rispose dunque con nuove geografie immaginarie imperiali che descrivevano la posizione della Russia nei confronti dell'Europa. Nello specifico, si sono qui scelte come esemplari le due geografie descritte nelle opere di Nikolaj Danilevskij e Vladimir Lamanskij.

Nel 1869 il sociologo e geopolitico Nikolaj Danilevskij (1822-1885), uno degli ideologi del *panslavismo*⁷⁰, pubblica il saggio *Rossija i Evropa (La Russia e l'Europa)*, in cui delinea un singolo continente che unisce Europa e Asia ed elimina dall'orizzonte topografico la catena degli Urali, nient'altro che una metafora occidentale per intaccare l'unità della Russia⁷¹ (Bassin 1991: 11). Il contributo di Danilevskij è importante per il nostro discorso in quanto propone idee che saranno

⁶⁹ Comune agraria caratterizzata dall'autogestione economica.

⁷⁰ Posizione ideologica che consiste nell'affermazione dell'esistenza di una comune identità nazionale dei popoli slavi.

⁷¹ L'Europa, secondo Danilevskij, è ormai un continente in declino a causa della naturale prospettiva ciclica della storia. Danilevskij annulla ogni visione positiva dell'Europa, che non è più un modello da seguire, ma ha come tratti fondanti la violenza, l'individualismo e un'incontrollata sete di profitto materiale. Inoltre, le varie civiltà che formano il mondo sono aree chiuse, senza possibilità di dialogo costruttivo e di trasmissione di valori. Danilevskij individua e analizza dieci tipi culturali e storici del passato (egiziano, cinese, assiro-babilonese-fenicio, indiano, iraniano, ebraico, greco, romano, neo-semitico o arabo, romano-germanico o europeo) nella storia dell'umanità, intesi non in senso gerarchico, ma ciclico: al tramontare di un "tipo" sarebbe seguito lo sviluppo di un altro. Il "tipo europeo" era prossimo alla fine, e presto sarebbe stato il turno di uno sviluppo del "tipo slavo", seguito poi dal "tipo americano".

successivamente condivise dai simbolisti: oltre alla problematizzazione dei confini della Russia, il Paese è, per Danilevskij, strettamente collegato alla Grecia. Lo storico teorizza, infatti, un'opposizione tra mondo greco-slavo⁷², quello del cristianesimo orientale, e mondo romano-germanico strettamente europeo, quello latino e tedesco, cattolico e protestante. Dividendo il mondo cristiano ed europeo in una parte occidentale e in una orientale, la Russia si appropria culturalmente della Grecia e, in questo modo, si distingue dall'Occidente. La Grecia, in altre parole, viene portata fuori dalla propria collocazione geografica europea e avvicinata alla Russia. Danilevskij rivendica quindi una nuova concezione geografica, dove "la Russia diventa il centro di una massa terrestre, una *regione naturale* unitaria di fronte alla quale l'Europa occidentale retrocede allo status di promontorio dell'Asia"⁷³ (Masoero 2015: 185-186). La speranza di Danilevskij è che la Russia riesca a ristabilire il vecchio Impero romano d'Oriente, con Costantinopoli come capitale di un *Vseslavjanskij Sojuz* (Federazione Panslava): in questo modo i russi diventerebbero gli unici veri eredi dei greci e, con la loro espansione naturale in Asia, ridisegnerebbero una nuova geografia, rimuovendo una volta per tutte il retaggio dell'Europa occidentale.

La visione di un legame organico e profondo tra Russia e Grecia persiste anche nei decenni successivi, giungendo a una nuova formulazione nelle opere dello storico Vladimir Lamanskij (1833-1914). Nel suo studio del 1899 *Tri mira Azijsko-Evropejskogo materika* (*I tre mondi del continente asiatico-europeo*) Lamanskij, seguendo l'esempio di Danilevskij, presenta l'Europa essenzialmente come una penisola asiatica. Lamanskij ribadisce lo stretto legame tra Grecia e mondo russo, un legame intimo da cui rimane esclusa l'Europa, proponendo una classificazione tripartita del continente euroasiatico. Nella sua geografia esistono tre "mondi": quello romano-germanico e quello greco-slavo mutuati da Danilevskij, a cui si aggiunge quello asiatico, tre entità costruite su base culturale, geografica ed etnografica. Il mondo asiatico è eterogeneo, perché privo di un'egemonia unificatrice con una stessa fede,

⁷² I confini del territorio greco-slavo sono dati dall'Impero Russo a est, mentre a ovest il limite è una linea ideale che unisce Danzica, Trieste, i Balcani, la Grecia, la Turchia, inclusa Costantinopoli, la Siria, l'Asia Minore e il Caucaso.

⁷³ Il concetto di espansionismo naturale, ricollegato al determinismo geografico, avrà immensa fortuna negli sviluppi geopolitici futuri.

una stessa lingua, uno stesso popolo. Anche il mondo romano-germanico, che viene diviso in sei zone, non rappresenta un'unità; il mondo greco-slavo, invece, è un organismo unitario, specialmente dal punto di vista socio-culturale. Lamanskij ribadisce lo stretto rapporto tra Grecia e mondo russo, un legame intimo da cui rimane tagliata fuori l'Europa. Le popolazioni greche e slave, con un'innata predisposizione al conservatorismo, a differenza del mondo romano-germanico, sono accomunate dalla sete di libertà e dal senso di fratellanza. L'unità greco-slava sembra essere anche la realizzazione delle capacità spirituali dei popoli, la descrizione di un mondo perfetto fatto di "dignità" e di "diritti":

Un anelito sconfinato verso la libertà dell'intelletto in tutte le manifestazioni dell'attività umana, nel pieno rispetto della dignità e dei diritti delle persone, senza distinzione di sesso, ranghi e averi, la consapevolezza dell'impellenza interiore di ognuno, senza eccezioni, [...] il pentimento, il sacrificio personale e una rispetto fraterno per le persone⁷⁴ (Lamanskij 1916: 51).

La fede cristiana ortodossa è un fattore unificante e ha la sua espressione geografica nell'Impero russo. I territori meridionali dello spazio greco-slavo (i Balcani e la Grecia) sono favorevoli allo sviluppo di piccole società autonome, ma allo stesso tempo "avranno sempre bisogno della protezione della potenza mondiale della Russia, e saranno sempre interessati a rafforzare rapporti con essa"⁷⁵ (ibidem). In questo mondo, Lamanskij offre una giustificazione alla politica interventista dell'Impero russo nei Balcani. Se si leggono queste descrizioni come superfici cartografiche, si nota un significativo spostamento della Grecia, che viene portata fuori dalla geografia europea e avvicinata all'Oriente slavo. Questa sua nuova posizione è legittimata dalla costruzione di un "bisogno" ellenico di un'alleanza con la Russia, l'unica che può proteggerla nella sua posizione marginale, di confine.

⁷⁴ "безграничное стремление к свободе духа во всех проявлениях человеческой деятельности, полнейшее уважение к достоинству и правам человеческой личности, без различия полов, званий и состояний, сознание внутренней обязательности для каждой, без исключения, [...] раскаяния, самопожертвования и братского благоговения к людям".

⁷⁵ "всегда будут нуждаться в покровительстве мировой державы — России и заинтересованы в скреплении связей с ней".

2.1.2 Grecia e Russia nel simbolismo. Il Terzo Rinascimento

In epoca simbolista, il legame con il mondo della Grecia classica viene ulteriormente sottolineato, in quanto l'Ellade si conferma per gli scrittori uno dei luoghi privilegiati di ispirazione poetica. Inoltre, viene plasmato un'equivalente poetico-artistico delle rivendicazioni geopolitiche ottocentesche: durante il periodo simbolista, si considera la Russia come unica erede dell'antichità greca e si fornisce a questo legame una sfumatura messianica; lo si vedrà in questa sezione, in riferimento al cosiddetto Terzo Rinascimento.

A eccezione forse soltanto di Konstantin Bal'mont, il quale affermava di preferire le culture antiche di Egitto, Mesopotamia, India, Cina, Messico, Perù e Persia⁷⁶, per tutti i simbolisti russi la Grecia è centrale per la propria costruzione identitaria. Inoltre, è strettamente legata alle radici e ai fondamenti teorici del movimento. Andrej Belyj, nel saggio *Символизм* (*Simbolismo*, 1909), lega esplicitamente non solo la sua produzione poetica, ma quella dell'intero movimento simbolista al canone culturale classico. Il mondo classico, nelle parole di Belyj, diventa il punto di riferimento per le questioni tecniche e formali, che riguardano l'essenza delle immagini artistiche:

Poiché la forma dell'incarnazione dell'immagine (tecnica delle arti) riguarda l'immagine stessa come se componesse la sua carne, allora le questioni tecniche della forma iniziano ad avere un significato primario; da qui il legame tra il simbolismo e l'arte classica di Grecia e Roma. Da qui l'interesse dei simbolisti per i monumenti dell'antica cultura, il recupero dei poeti latini e greci, lo studio del ritmo, dello stile e della strumentazione verbale dei geni universali della letteratura⁷⁷ (2012: 256).

⁷⁶ In una lettera del 1911 all'editore Michail Sabašnikov, Bal'mont (1990: 14) lamenta un utilizzo massiccio delle tradizioni letterarie di Grecia e Roma da parte della cultura occidentale che avrebbe portato a un loro sostanziale esaurimento. Quando l'editore aveva offerto a Bal'mont la possibilità di tradurre alcuni "scrittori antichi", il poeta aveva immediatamente escluso le letterature greca e latina, sottolineando invece le sue regioni geografiche di preferenza ricordate più sopra.

⁷⁷ "И поскольку форма воплощения образа (техника искусств) касается самого образа, составляя как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение; отсюда связь между символизмом и классическим искусством Греции и Рима. Отсюда интерес символистов к памятникам античной культуры, воскрешение латинских и греческих поэтов, изучение ритма, стиля и словесной инструментовки мировых гениев литературы".

Il simbolismo recupera dalle culture classiche non soltanto la preoccupazione per la forma e lo studio dei ritmi e degli stili, bensì anche le metaforiche mappe greche del mondo. Ne è un esempio la poetica di Fedor Sologub, che elabora il suo universo lirico basandosi sul mito platonico della caverna. Il ruolo che nell'antichità era stato dei filosofi – conoscenza delle verità eterne, coscienza delle condizioni di prigionia nel mondo terrestre, inautentico e volgare – nel credo di Sologub passa ora agli artisti (cfr. Kalbouss 1983). Inoltre, i simbolisti si concentrano sulle traduzioni dei testi classici greci, colmando lacune (come nel caso dell'intero corpus delle tragedie euripidee presentate dal poeta Innokentij Annenskij) e rivedendo le traduzioni già esistenti (una fra tutte, la poesia lirica di Saffo ritradotta da Vjačeslav Ivanov). Oltre a ciò, come avviene in tutta l'Europa modernista, i simbolisti scrivono nuove tragedie ispirate al mondo classico o riscrivono gli antichi palinsesti: sono opere frammentate, incomplete, private della catarsi, in cui, lo si vedrà più avanti, la figura chiave diventa quella di Dioniso, passato attraverso l'interpretazione nietzschiana e in seguito trasformato in divinità slava e cristologica.

Nascono esempi poetici in cui la modernità della metropoli urbana si coniuga con il paesaggio mitologico antico: in *Učėnik Orfeja (L'allievo di Orfeo)* di Valerij Brjusov, ad esempio, l'io poetico, che tutto deve al suo maestro, il mitico Orfeo, si ritrova a cantare “I clacson dell'auto, lo scampanello del tram, / battito, scalpiccio, mormorio, corsa di ruote”⁷⁸ (Brjusov 1974: 29), in un esempio di quello che è stato definito *classicismo modernista*, “ossimoro solo apparente”, “classicismo per il riferimento a soggetti, miti, favole, generi, memorie dell'antichità; modernista per i procedimenti di straniamento con i quali si avvicinava al patrimonio antico” (Ferrari 2012: 48). L'immagine della Grecia classica, che pervade anche la filosofia, le arti figurative, l'architettura, la musica e il balletto, diventa, dunque, il modello di riferimento principale del periodo: “hardly a sphere was left untouched by the revival of classical antiquity” (Davidson 2009: 2).

Non si tratta unicamente di un richiamo nostalgico al passato perduto, ma di un chiaro progetto culturale che mira anche a un futuro considerato raggiungibile, definito come “futuro dionisiaco della nostra cultura” (Ivanov 1904: 51). In questo

⁷⁸ “Гудки авто, звонки трамвая, / Стук, топот, ропот, бег колес”.

periodo la Grecia viene associata alla Russia grazie alla rivendicazione di un Rinascimento prettamente autoctono e attuato mediante una rinarrazione dei miti fondanti della letteratura classica. Se nella critica odierna la ripresa della tematica classica nell'ambiente culturale russo di fine Ottocento viene definita come "primo Rinascimento" (Bazzarelli 1988), nel periodo simbolista si usava un'altra denominazione, molto significativa per quanto riguarda il legame tra Russia e Grecia e le rivendicazioni identitarie: si parla di "Terzo Rinascimento", o "Rinascimento Slavo", termini che collocano così l'esperienza russa in un'ottica più ampia, legando il Paese alle vicende storiche e culturali dell'Europa dei secoli precedenti. In altre parole, il "revival" classico del periodo simbolista non sarebbe stato semplicemente un primo e tardo esempio di qualcosa di estero trapiantato sul suolo russo, ma un terzo momento di una più estesa storia occidentale, un momento che, in quel dato periodo di fine secolo, si configurava come qualcosa di prettamente slavo. Utilizzando questa definizione, la Russia cerca di disegnare un legame diretto con l'antica Grecia, ma allo stesso tempo si connette con la più alta cultura europea, espressa dal primo Rinascimento, quello italiano cinquecentesco, e dal secondo Rinascimento, come era considerato il romanticismo tedesco.

Il Terzo Rinascimento resta un'idea piuttosto astratta, ma è un simbolo potente dell'energia creativa del periodo simbolista che, spesso, non riesce a concretizzarsi in progetti reali, "unincarnated essence of the unrealized future of Russian culture" (Khoruzhii 1995: 14). Il termine "rinascimento", accompagnato dalla definizione di "terzo" o "slavo", è presente all'interno degli scritti teorici di tre diversi pensatori del periodo: in primo luogo, nelle opere di Faddej Zelinskij, in seguito in quelle di Vjačeslav Ivanov e, più tardi ancora, in quelle di Aleksej Toporkov. È utile, quindi, ripercorrere brevemente la fortuna del termine e analizzare in questo modo il ruolo fortemente identitario rivestito dal territorio culturale della Grecia nei confronti della cultura russa di inizio Novecento.

"One of the most remarkable, if one of the more eccentric, literary phenomena of the early 20th century" (Kelly 1989: 235), il Terzo Rinascimento non fu né un movimento, né una scuola, anche se in realtà era presente un gruppo di persone attorno a Zelinskij, tra cui il fratello di Michail Bachtin, Nikolaj, che così

descriveva il Rinascimento slavo: “integrazione finale e suprema nel mondo moderno della concezione ellenica della vita” (Kelly 1989: 236)⁷⁹. Secondo Mal’čukova (1992), il Rinascimento modernista russo differiva in modo sostanziale dal pensiero di altre scuole di recupero classicista, come la filosofia di Nietzsche o la lettura marxista dell’antichità: il Terzo Rinascimento non era apprezzamento per l’infanzia perduta e ingenua della fase greca dell’umanità, né un sostrato atemporale e irrazionale del mito, in quanto si trattava, invece, come detto sopra, di un’opzione avvertita come reale per un futuro prossimo.

“Terzo Rinascimento” viene usato come termine per la prima volta dal classicista Zelinskij⁸⁰ nell’articolo del 1899 “Iz žizni idej” (“Dalla vita delle idee”). Si tratta di una continuazione e di un arricchimento ulteriore dei due Rinascimenti precedenti europei: il Rinascimento italiano, nato da Petrarca e giunto fino all’Inghilterra di Shakespeare, e il Rinascimento tedesco, rappresentato invece da Goethe e dal romanticismo. Dopo quello latino e quello germanico, sarà il popolo slavo ad avere una doppia funzione culturale: raccogliere l’eredità classica e diffonderla in altre nazioni.

Poiché quello slavo, senza dubbio, è il terzo grande popolo europeo, ci si deve aspettare che infine entri nel novero delle potenze mondiali, fecondando con il seme dell’antichità la propria anima, la quale, grazie a ciò, potrà a sua volta fecondare le anime degli altri popoli⁸¹ (Zelinskij 1899: 333).

Emerge dalla citazione l’idea di un movimento circolare, che in seguito, come vedremo, verrà rielaborata dal simbolismo: dalla Grecia, l’eredità classica passa alla Russia che poi deve rimetterla in circolo, diffondendola in altri luoghi e, addirittura, facendola ritornare nella sua patria originaria, quella ellenica. Nel pensiero di Zelinskij, è la Russia a indossare la corona di erede della classicità greca. Questo

⁷⁹ Per Michail Bachtin, i Rinascimenti sono tre, ma il terzo non è quello slavo, bensì quello di Nietzsche.

⁸⁰ Usiamo la grafia russificata del nome originale polacco, Tadeusz Zieliński (1859 – 1944), filologo, docente universitario a Pietroburgo e Varsavia, traduttore di Cicerone, Tito Livio, Ovidio, Sofocle, ed editore delle opere di Nietzsche in lingua russa.

⁸¹ “Поскольку славяне, несомненно, являются третьим великим европейским народом, следует ожидать, что и он наконец войдет в ряд мировых держав, оплодотворив семенем античности свою душу, которая благодаря этому сможет, в свою очередь, оплодотворить души других народов”.

legame privilegiato tra Russia e Grecia antica porta a una vera e propria “appropriazione [russa] *sui generis* di tale eredità” (Rizzi 2009: 247), in cui Dioniso viene letto dapprima come divinità slava e in seguito prettamente russa. Zelinskij (1905: 333) chiama Dioniso *naš* (nostro), rifacendosi a una scuola critica che vedeva in Dioniso una divinità tracia e quindi adorata dagli antenati delle popolazioni slave⁸² (Lahti 2018: 21). Nella mente dei russi di fine secolo, Dioniso diventa una divinità “russa” e questa russificazione della figura del dio ritorna, come si vedrà più avanti, nelle rielaborazioni letterarie del periodo.

L’attenzione di Zelinskij si concentra essenzialmente sulla dimensione letteraria del fenomeno e la domanda centrale dell’articolo segnala in modo molto contingente e preciso l’orizzonte di attesa del filologo: il mondo russo del Terzo Rinascimento sta aspettando un nuovo *poeta* che possa stare accanto a Shakespeare e Goethe. Dopo aver definito dal punto di vista spaziale il polo geografico dal quale arriverà un contributo culturale fondamentale (“gli sguardi della gente sono rivolti a Oriente”⁸³, dove “Oriente” è sinonimo di mondo slavo), Zelinskij si chiede: “chi sarà il poeta del terzo rinascimento, quello slavo?”⁸⁴ (1899: 140). È curioso il fatto che queste idee vengano espresse in un articolo che si occupa di recensire l’opera di un poeta, Apollon Majkov, che non è considerato il nuovo tipo di poeta che si sta aspettando. Analizzando l’opera majkoviana, Zelinskij evidenzia come sia già avvenuto in passato, nell’Ottocento, un primo incontro tra antichità classica e mondo russo. Questo incontro ha avuto luogo in una poesia di Majkov che descrive un gruppo di Sciti che ballano (“*Pust’ poludikiie skify s glazami, nalitymi krov’ju*”, 1841) letta da Zelinskij come “chiassoso tentativo di coniugare il genio antico con il genio slavo”⁸⁵ (Zelinskij 1899: 140), eppure il tentativo non è del tutto riuscito. Neppure

⁸² Oltre all’ovvia importanza delle opere di Nietzsche e Frazer, nelle fonti della ricezione dionisiaca russa andrebbe inserito, secondo Lahti (2018: 7-44), anche *Psyche* (1890-94), uno studio sul concetto di anima nell’Antica Grecia scritto dal tedesco Erwin Rohde. Il libro, che ha avuto quello che è stato definito “fascino speciale” per il pubblico colto russo, viene recensito da Zelinskij, che sottolinea il pregio principale del libro: l’aver evidenziato la provenienza tracia di Dioniso. Dioniso, quindi, viene trasportato in Grecia dalla Tracia, un territorio balcanico tra l’odierna Bulgaria e Macedonia che nel VI secolo era stato slavizzato: il dio è quindi un dio slavo.

⁸³ “взоры людей обращены на восток”.

⁸⁴ “кто будет поэтом третьего, славянского возрождения?”.

⁸⁵ “шумливая попытка сочетания античного гения со славянским”. Un altro esempio poetico di incontro tra classicità e russità è relativo all’utilizzo in Majkov della tematica dionisiaca, dove però il risultato ottenuto dal russo, nota Zelinskij, è diverso dall’originale greco, definito come demonico ed estatico, ed è invece più vicino alla bellezza e alla sensualità di Puškin e Batjuškov.

Nietzsche, un “mezzo slavo” (ibidem) secondo la curiosa classificazione di Zelinskij che oltre a Dioniso riporta anche il profeta moderno del dionisiaco a una genealogia slava, può essere considerato il nuovo tipo di poeta che creerà il Terzo Rinascimento, perché manca di sintesi tra mondo classico e cristianesimo.

Un ulteriore punto sollevato da Zelinskij che ha un influsso sul simbolismo è, infatti, proprio la presenza della religione cristiana al fianco del revival pagano. Zelinskij sottolinea come l'antichità non sia stata soppiantata dal cristianesimo: antichità e cristianesimo insieme hanno prodotto nuova cultura. Alcuni anni dopo, il filosofo Nikolaj Berdjaev (1905: 179) sintetizzerà la sincretismo suggerita da Zelinskij in maniera esemplare, mescolando insieme la croce della passione di Cristo e il corpo sensuale di Venere:

Noi stiamo vivendo non solo un rinascimento cristiano, ma anche un rinascimento pagano. [...] Nei nostri sogni dorati ci appare non soltanto il cielo, popolato da spiriti incorporei, ma anche la terra trasfigurata, la carne spiritualizzata, ci appare la natura animata da fauni e ninfe, e riverenti ci inchiniamo non soltanto di fronte alla croce, ma anche di fronte al corpo divinamente bello di Venere⁸⁶.

Il concetto di Rinascimento si ritrova anche negli scritti di un altro personaggio centrale nella cultura del periodo, Vjačeslav Ivanov, che in Dioniso ha sempre visto un dio sofferente precursore della figura di Cristo⁸⁷ e che ha spesso parlato di rinascimento in riferimento alla contemporaneità artistica. La differenza sostanziale tra Zelinskij e Ivanov sta nella diversità di accenti “geografici” sul nuovo fenomeno rinascimentale: per Zelinskij, di origine polacca, si tratta di un movimento più ampiamente slavo, mentre in Ivanov il Rinascimento prende accenti prettamente russi (Khoruzhii 1995: 14). Nel 1907, nell'articolo “O veselom remesle i umnom veselii” (“Sull'allegro mestiere e l'allegria intelligente”), Ivanov parla di interazioni continuate e costanti nella storia umana tra *ellinstvo* (greco), la ratio e la fonte

⁸⁶ “Мы переживаем не только христианский ренессанс, но и ренессанс языческий. [...] В золотых наших снах нам грезится не только небо, населенное бесплотными духами, но и преображенная земля, одухотворенная плоть, грезится природа, одушевленная фавнами и нимфами, и мы благоговейно склоняемся не только перед крестом, но и перед божественно-прекрасным телом Венеры”.

⁸⁷ E infatti potrebbe proprio essere Vjačeslav Ivanov il poeta vagheggiato da Zelinskij: in lui si uniscono Nietzsche, il mondo classico, l'essenza slava e il cristianesimo.

culturale, e *varvarstvo* (barbarie), il succedersi e il mutare degli organismi storici. Se per Zelinskij i Rinascimenti sono stati due e se ne attende un terzo, quello a trazione russa, per Ivanov, invece, i rinascimenti sono stati più numerosi e sempre orientati al recupero di un'originale armonia greca. Il cristianesimo è di nuovo concepito insieme all'antichità e i due elementi si fondono creando una "forma-energia" in grado di plasmare e trasformare quello che è definito substrato barbarico, tipico del popolo russo, che si metaforizza spesso, lo si vedrà più avanti, negli Unni e negli Sciti:

Così, fino ai giorni nostri, non è venuta meno questa comunità quasi religiosa, unita dalla fede nella forza assai vivificante dell'antichità, grembo materno di qualsiasi futura cultura europea, dimostrando con le sue opere che ogni novità artistica nascerà in Europa dalla congiunzione del principio cristiano con il principio ellenista, che combinati creano una forma-energia, formando e trasformando di continuo il substrato originario barbarico (celtico-tedesco-slavo) dell'anima⁸⁸ (Ivanov 1994: 241).

Ivanov intreccia tra loro Elena di Troia e il Faust, che definisce "barbaro": "eternamente si ripete la vecchia fiaba del rapimento di Elena da parte di selvaggi amanti: eternamente Faust-barbaro è innamorato della Bellissima, e Chaos cerca una struttura e un volto"⁸⁹ (ivi: 65), ed è curioso il fatto che recuperi persino una narrazione identitaria di epoca pre-romantica, l'identificazione con il personaggio di Anacarsi dell'opera di Jean-Jacques Barthélemy (*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, 1788), già utilizzato da Nikolaj Karamzin: "e lo scita Anacarsi viaggia in Ellade in cerca della saggezza di forma e misura"⁹⁰ (ibidem). La molteplicità di riferimenti nel testo di Ivanov sottolinea la dimensione plurale del fenomeno rinascimentale, in continua evoluzione, che possiamo dire infinito e non limitato ai tre periodi individuati da Zelinskij⁹¹.

⁸⁸ "Так, до наших дней не умерла эта почти религиозная община, объединенная верою в неоскудно животворящую силу античности, как материнского лона всякой будущей европейской культуры, и доказавшая своим творчеством, что все творчески новое рождается в Европе из соединения христианского начала с началом эллинским, которые, сочетаясь, творят форму-энергию, непрерывно образующую и преобразующую родовой субстрат варварской (кельто-германо-славянской) души".

⁸⁹ "вечно повторяется старая сказка о похищении Елены дикими любовниками: вечно варвар-Фауст влюблен в Прекрасную, и Хаос ищет строя и лика".

⁹⁰ "и скиф Анахарсис путешествует в Элладу за мудростью формы и меры".

⁹¹ "Di nuovo e di nuovo ancora si compie il "rinascimento" – nuove e nuove estasi di geniali studiosi della

Un terzo autore che contribuisce all'idea di un Rinascimento slavo è, infine, il filosofo Aleksej Toporkov, che sotto lo pseudonimo A. Nemov pubblica nel 1915, in piena prima guerra mondiale, lo scritto “Ideja Slavjanskogo Vozroždenija” (“L'idea del Rinascimento slavo”, Nemov 1915⁹²). La sfumatura geografica e temporale della sua idea di rinascimento è quella alessandrina (334 a.C. – 30/31 a.C.), epoca che si presenta “non soltanto una similitudine per la contemporaneità, ma anche un esempio istruttivo del nostro tempo”⁹³ (Nemov 1915). Il primo Rinascimento italiano ha recuperato l'eredità latina, il secondo Rinascimento tedesco quella greca, mentre il terzo Rinascimento slavo dovrà configurarsi come una ripresa della cultura dell'*ellenizm*, emblema del sincretismo culturale con la sua diffusione della cultura greca nel Mediterraneo, nell'Asia Minore e in Oriente e il suo incontro con la religione cristiana. Nemov sottolinea i difetti dell'epoca alessandrina, che individua soprattutto nella sua qualità epigonica e nello sguardo retrospettivo: più che inventori del nuovo, i poeti e gli artisti erano sviluppatori di idee e principi precedenti. Eppure, “nella cultura alessandrina era stata data una nuova sintesi, la cui conseguenza fu l'adozione, l'assimilazione e la diffusione del cristianesimo”⁹⁴ (ibidem). Fu l'influsso “orientale”, dato da quello che Nemov definisce *Varvarskij Vostok* (Oriente barbaro), a portare componenti spirituali e religiose all'interno della visione greca, che ne era essenzialmente priva. La componente orientale del periodo alessandrino viene curiosamente paragonata dall'autore alla conquista della Grecia da parte della divinità tracia Dioniso. Infine, Nemov rivendica il ruolo privilegiato della Russia nei confronti della Grecia, che in questo caso assume connotati religiosi:

A questo bisogna ancora aggiungere che in nessun altro Paese, forse, si sono conservate in misura maggiore le tradizioni elleniste. La religione del popolo russo è il cristianesimo nella sua concezione e interpretazione greca⁹⁵ (ibidem).

legghenda pitica” (ibidem); “Опять и опять совершается «возрождение» — новые и новые восторги гениальных учеников пифийского предания”.

⁹² Utilizziamo per le citazioni una riedizione del 1992, disponibile come risorsa online senza pagine: <http://www.new.pdfm.ru/35kulturologiya/36263-1-zhurnal-nachala-moskva-1992-vihodit-1991-goda-nachala-6-redakcionnaya-kollegiya-skorobogatko-glavniy-red.php> [ultimo accesso: 30/01/2019].

⁹³ “не только подобием современности, но и поучительным примером нашего времени”.

⁹⁴ “в Александрийской культуре был дан новый синтез, в результате которого было принятие, усвоение и распространение христианства”.

⁹⁵ “К этому нужно еще добавить, что ни в одной стране, может быть, не сохранились в большей степени эллинистические традиции. Религия русского народа есть христианство в его греческом понимании и истолковании”.

Le riflessioni di Nemov si concludono con un ritorno al clima bellico a lui contemporaneo, nella descrizione della flotta degli alleati di stanza nel Bosforo e nei Dardanelli, con un auspicio geopolitico, in una sorta di rivendicazione russa della basilica di Hagia Sofia a Costantinopoli.

Non si tratta soltanto di rivendicazioni filosofiche di una astratta vicinanza tra mondo russo e mondo greco. L'influenza del Terzo Rinascimento, infatti, è rintracciabile in una precisa pratica poetica simbolista, quella della cosiddetta "rinascita del ditirambo" (Lahti 2018)⁹⁶: l'utilizzo simbolista (e in parte anche futurista) della forma ditirambica è un diretto omaggio alla componente dionisiaca del classicismo. Il legame diretto tra russi e Dioniso teorizzato dal Terzo Rinascimento passa anche per una ripresa di una forma legata tradizionalmente alla figura della divinità, quella ditirambica; al pari del Terzo Rinascimento, anche il compito di far rivivere in letteratura questa particolare forma metrica è avvertito dai russi del periodo come una missione. La fortuna della ripresa dell'antichità classica e in particolare della forma ditirambica risiederebbe in una serie di ragioni: il naturale sincretismo del mondo classico, specchio del sincretismo più ampio dell'età d'argento; il suo essere legato a forme rituali che permettevano il dissolversi dell'individuo in favore di una identità di massa condivisa, che rispecchia, ad esempio, l'idea di *sobornost'* di Solov'ev; la capacità dell'arte classica di trasformare il suo fruitore in divinità, liberandolo dalle catene oppressive del *byt*; il suo legame esplicito con la sessualità, il bacchanale, l'orgia, poi sublimati nei balletti del periodo simbolista; e infine il suo potenziale evolutivo attraverso un ritorno al passato che, come si è visto nel paragrafo, era avvertito come reale avanzamento verso un futuro creativo (Lahti 2018: 286-295).

2.1.3 Asia e Russia nel simbolismo. Il Giappone come Grecia

Abbiamo quindi considerato lo sviluppo del rapporto Grecia-Russia all'interno del periodo simbolista, mettendo in risalto la narrazione del Terzo Rinascimento; al fianco di tale movimento di avvicinamento del passato culturale greco al presente

⁹⁶ Il termine ditirambo indica una specifica forma di poesia lirica corale tipica della letteratura greca antica e legata al culto di Dioniso, solitamente in tetrametri trocaici.

russo, ci fu un ulteriore sviluppo anche del rapporto Oriente-Russia. Il rapporto tra movimento simbolista e Oriente è già stato ampiamente esplorato dalla critica⁹⁷; qui ricordiamo che, anche se non ci fu mai una visione unitaria e condivisa all'interno del movimento sul significato dall'Asia, tale territorio costituì però uno spazio fondamentale sulla mappa simbolista del mondo. L'interesse per un Oriente generico era solitamente ammantato di misticismo e ambiguità di fondo, e univa al suo interno fobie e manie, in una sorta di “antinomia di attrazione e repulsione” (Ferrari 2003: 151). In questa sezione esamineremo nel dettaglio la pervasività dell'argomento greco classico all'interno dei discorsi sull'Oriente. Come si vedrà, in alcune narrazioni del periodo simbolista, infatti, il Giappone contemporaneo viene curiosamente avvicinato alla Grecia classica e sarà interessante analizzare il significato dei tre poli identitari (Russia-Grecia-Oriente) all'interno di alcuni scritti dei due simbolisti Valerij Brjusov e Fedor Sologub.

La tradizionale dicotomia tra il timore europeo nei confronti del Giappone (riflesso nell'ideologia razzista dello *yellow peril*) e la moda del *japonisme* (la parallela fascinazione europea per gli *orientalia*)⁹⁸, in Russia fu complicata ulteriormente da un reale conflitto bellico, caso unico tra le nazioni europee. Qualsiasi discorso relativo al rapporto tra Russia e Giappone in epoca moderna non può, dunque, non tener conto del conflitto che impegnò le due potenze nel biennio 1904-1905⁹⁹: la guerra russo-giapponese fu in Russia lo spartiacque tra due epoche politiche, storiche e culturali, essendo tradizionalmente considerata come l'evento di innesco della

⁹⁷ Per approfondimenti su Giappone e Russia si vedano, tra gli altri, il pionieristico Nivat 1966, e i più recenti Molodjakov 1996; Wells-Wilson 1999; Schimmelpenninck van der Oye 2001; Bartlett 2008; Wolff-Steinberg 2005; Mikhailova-Steel 2008, Lim 2013.

⁹⁸ L'immagine russa del Giappone prima della guerra era fortemente stereotipata, spesso trasposta in immagini femminili, metaforizzata nel personaggio della geisha. Tale fu, ad esempio, la visione di Nikolaj Aleksandrovič, costruita durante il suo viaggio in Oriente del 1890-91 (che sarà approfondito nel capitolo 4), quando in Giappone visita le case del tè e si circonda di geishe in costumi tradizionali. Anche se l'erede al trono era stato vittima di un attentato (che non ebbe conseguenze serie) durante la visita nel Paese, Nicola ricorderà il Giappone soltanto in termini estetici e piacevoli, sottovalutando così la forza bellica reale del Paese, che non era fatto soltanto di geishe in kimono e di stampe paesaggistiche (cfr. Kowner 1998).

⁹⁹ L'avventurismo russo in Asia, in un territorio considerato come naturalmente appartenente all'Impero russo, con l'acquisizione venticinquennale di Port Arthur e l'occupazione della Manciuria (truppe zariste erano state inviate durante la rivolta dei Boxers nel 1900-1901 e poi rimasero in Manciuria ufficialmente per rendere sicuri i lavori alla ferrovia transiberiana), si contrapponeva alla forza crescente dello Stato giapponese che, dopo la vittoria sulla Cina nella guerra sino-giapponese (1894-1895), non accettava più le mire espansionistiche della Russia. In particolar modo, l'Impero russo si rifiutava di riconoscere la Corea nella sfera d'influenza giapponese. L'8 febbraio 1904 la flotta russa schierata presso Port Arthur, un porto “caldo” utilizzabile quando Vladivostok si ghiacciava, viene attaccata dai giapponesi: è l'inizio della guerra. Seguono per i russi numerose e umilianti sconfitte, fino alla disfatta di Tsushima, nel maggio 1905.

Rivoluzione del 1905, che portò così il Paese alle due successive rivoluzioni del 1917 e al collasso dell'Impero zarista. È proprio durante la guerra che Valerij Brjusov e Fedor Sologub costruiscono le loro grecizzazioni del Giappone ed è durante la guerra, considerando i vari approcci degli scrittori, che è possibile osservare divergenze significative all'interno del movimento simbolista.

Gli scrittori simbolisti durante il conflitto intervengono nel dibattito pubblico firmando articoli per riviste, non solo letterarie, e componendo poesie o cicli poetici direttamente riconducibili alle vicende belliche. A volte si tratta di commenti sull'attualità drammatica che sta vivendo il Paese, altre volte la guerra è soltanto un'immagine puramente estetica, un pretesto artistico. Per alcuni simbolisti il conflitto è qualcosa di distante e impreciso, un avvenimento quasi irreali. Come osserva la poetessa simbolista Zinaida Gippius (1951: 129), la società russa sembra inizialmente non interessarsi agli eventi militari, vissuti come qualcosa di lontano e periferico. Andrej Belyj ricorda come la guerra con il Giappone sia soltanto un simbolo della lotta primigenia tra mondo e caos: il conflitto, per lui, sembra essere soltanto una delle tante immagini da usare per comporre letteratura. Citando nel suo articolo "Apokalipsis v russkoj poezii" ("L'apocalisse nella poesia russa") il diario di un giornalista francese al fronte, Belyj (1905: 11) rappresenta la guerra come invisibile, deforme, occulta: un'illusione, una fantasia¹⁰⁰. La guerra stessa non esiste in realtà, ma è soltanto un prodotto di un'immaginazione malata: il Giappone è un fantasma, una maschera dietro cui sta l'invisibile. Per altri simbolisti, invece, lo scontro con il Giappone è l'occasione per dimostrare un altissimo grado di patriottismo: Valerij Brjusov scrive poesie apertamente schierate per esaltare l'Impero e rivendicare il destino russo in Asia. Brjusov confessa in una lettera di soffrire di patriottismo e più precisamente di patriottismo geografico¹⁰¹, in riferimento alla lotta della Russia contro il Giappone. Lo scrittore lega la sua

¹⁰⁰ Belyj, influenzato in particolar modo dalle profezie apocalittiche di Vladimir Solov'ev nella sua visione del conflitto bellico, compone un articolo volutamente oscuro ed ermetico, dove si profetizza un'imminente invasione che sta per arrivare da Oriente: "Грозно вырос призрак монгольского нашествия. Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли. И стал красен свет, занавешенный пылью: точно начался мировой пожар"; "Lo spettro di un'invasione mongola è cresciuto in modo minaccioso. Un vortice sta soffiando sulla civiltà europea, alzando nuvole di polvere. E la luce è diventata rossa, coperta di polvere: la conflagrazione mondiale è sicuramente cominciata", (Belyj 1905: 12).

¹⁰¹ Lettera datata 24 agosto 1905 a Čulkov, riportata in Savelli 2005: 134.

posizione più che a un'appartenenza etnica o culturale, alla peculiare configurazione geografica dell'Impero che, per la sua stessa conformazione, non può che estendersi in tutta l'Asia, non trovando barriere naturali che lo dividano dall'Oceano Pacifico. In realtà, il suo atteggiamento è molto più complesso e ambiguo, come si vedrà. Altri simbolisti ancora, come Sologub e Bal'mont, si pongono su posizioni molto più bilanciate, prive di retorica politica e di aloni misticheggianti. Questi ultimi si differenziano dagli altri simbolisti in maniera sostanziale, componendo non inni patriottici e profezie angoscianti, ma poesie che sono dure critiche nei confronti di una guerra che considerano inutile e dannosa per la Russia. Bal'mont, addirittura, accusa lo zar di essere un sovrano sanguinario che, avendo trascinato il Paese in guerra, sta commettendo un tragico errore e Sologub, in un'imitazione della poesia *Borodino* di Lermontov, ribadisce come non serva al territorio russo un porto su un oceano così distante (cfr. Savelli 2005: 111). Nella loro poesia la guerra è vista come avvenimento assolutamente reale, quotidiano, tragicamente presente con il suo carico di morte nella vita dei soldati russi.

La lettura incrociata di alcuni interventi di Brjusov e Sologub, pubblici e privati, composti durante la guerra, permette di vedere come i due simbolisti costruiscano la propria descrizione del Giappone come un territorio affine a quello della Grecia antica: il Giappone viene o apertamente chiamato "Ellade" o descritto con lo stesso lessico con il quale si descrive il mondo della Grecia classica. Brjusov e Sologub utilizzano sostanzialmente lo stesso immaginario, quello della lotta tra civiltà e barbarie, pur con esiti paradossalmente rovesciati, per poi riconsiderare il ruolo e la collocazione dell'identità russa nei confronti del Giappone da loro grecizzato. In entrambi gli autori è l'identità russa che coincide con il mondo barbarico, ma la posizione russa nei confronti del Giappone nel caso di Brjusov è di superiorità, mentre in Sologub è di sudditanza. Brjusov si identifica con l'Asia selvaggia dei barbari e auspica una conquista russa del Giappone, che considera una potenziale Grecia antica nelle mani dei russi, i quali devono trasformarlo in un sito archeologico. Sologub ha uno sguardo opposto e identifica i russi con i barbari selvaggi in luce negativa, mentre il Giappone diviene l'incarnazione moderna dell'antico splendore della vita greca.

Sulle pagine di “Vesy”, la rivista letteraria e artistica diretta da Brjusov dal 1904 al 1909, nei mesi di guerra vengono pubblicati molti esempi di arte pittorica giapponese. “Vesy” dedica due numeri all’arte visiva del Giappone, presentando eleganti illustrazioni tradizionali giapponesi interessanti in quanto opere visuale, nel senso che sono del tutto slegate dal contenuto degli articoli letterari. Un articolo dedicato alla letteratura francese, ad esempio, è sormontato da un paesaggio montano giapponese. Non si tratta semplicemente di una risposta controcorrente al clima bellico, una risposta orgogliosamente culturale, un esempio di come “Vesy” “con virilità imparziale (sic!) afferma il suo gusto per i disegni giapponesi” (Azadovskij 1976: 276), ma di una tappa in un complesso processo di fascinazione e repulsione per il Paese nipponico. L’arte giapponese, che Brjusov scrive di amare sin dall’infanzia, riempie le pagine della rivista con geishe sensuali e fiabesche creature dei boschi. Allo stesso tempo, questo apprezzamento pubblico dell’estetica giapponese convive al fianco della produzione poetica marcatamente patriottica di Brjusov e anche alle forti prese di posizione della sua corrispondenza privata. Nelle sue lettere, Brjusov ritorna più volte sul tema del conflitto. In un esempio del 1905, ad esempio, scrive una lettera in cui si trovano molti termini che meritano un’analisi dettagliata: il Giappone, la Grecia antica, i barbari, il ruolo mondiale della Russia.

Ah, la guerra! La nostra mancanza di azione mi fa uscire di senno. Già da tempo avremmo dovuto bombardare Tokio... Io amo l’arte giapponese. Sin dall’infanzia sogno di vedere quei templi giapponesi così bizzarri, i musei con gli oggetti di Kiyonaga, Utamaro, Jejsi, Tojkuna, Hiroshima, Hokusai e di tutti, tutti quelli che suonano così strani ad un orecchio ariano. Ma mi auguro che i cannoni russi distruggano questi templi, questi musei e gli stessi pittori, se ancora essi esistono. Che tutto il Giappone si trasformi in una morta Ellade, in rovine di un passato migliore e grande! Io sto dalla parte dei Barbari, io sto dalla parte degli Unni, io sto dalla parte dei Russi!!¹⁰².

¹⁰² “Ах, война! Наше бездействие выводит меня из себя. Давно пора нам бомбардировать Токио... Я люблю японское искусство. Я с детства мечтаю увидеть эти причудливейшие японские храмы, музеи с вещами Кियोаги, Оутомары, Тойкуны, Хирошимы, Хокусаи и всех, всех их, так странно звучащих для арийского уха... Но пусть русские ядра дробят эти храмы, эти музеи и самих художников, если они там еще существуют. Пусть вся Япония обратится в мертвую Элладу, в руины лучшего и великого прошлого, — а я за варваров, я за гуннов, я за русских!”

Dany Savelli (2005: 129-150), che analizza le posizioni di Brjusov durante la guerra, legge questo frammento come rivelatore di innegabili contraddizioni nella poetica dello scrittore. Riprendendo il *topos* della distinzione tra popoli civilizzati e popoli barbari, Brjusov inserisce il popolo russo nel gruppo dei barbari, rovesciando però il significato tradizionale della dicotomia. Al contrario di Herzen (1863), ad esempio, che prima di lui aveva parlato di russi come affini a quei barbari che avevano fatto cadere l'Impero romano, ma che erano depositari di valori molto più autentici di quelli ormai corrotti dei romani, Brjusov vede nei russi dei veri e propri barbari, non ingentiliti da nessun valore autentico (Savelli 2005: 135). I russi, continua Savelli, in questo frammento di Brjusov sono descritti come una popolazione tradizionalmente asiatica e proprio qui starebbe il paradosso: in piena guerra contro l'Asia, Brjusov ribadisce l'"asiaticità" della Russia. Lo studioso risolve la contraddizione nel seguente modo: il Giappone a cui Brjusov si riferisce è letto attraverso gli occhi occidentali ed è, più che il territorio reale, una moda parigina fatta di lacche e stoffe. L'Asia giapponese, in altre parole, in Brjusov è assimilata all'"Estremo Occidente" e l'unica Asia autentica a rimanere in gioco è la Russia, un'Asia non riflessa attraverso specchi occidentali ed europei, Asia primitiva e selvaggia, nomade e inquieta.

Altrettanto importante, a nostro avviso, è la metafora della "morta Ellade" inserita da Brjusov nella sua lettera. Si tratta, infatti, di un sintagma che rivendica il ruolo della Russia nello scenario geopolitico mondiale. Per legittimare la conquista russa sul Giappone auspicata da Brjusov, ovvero per legittimare un colonialismo russo in Asia, la Russia deve imitare il comportamento coloniale europeo e Brjusov rivendica, quindi, una "morta Ellade" tutta per sé, per il sé russo. "Ellade" è un territorio dall'alto valore culturale e identitario, che abilita un'autoidentificazione (di chi lo rivendica come proprio) con l'Europa e l'Occidente. Inoltre, la Russia, facendo del Giappone una Grecia propria ed esclusiva, lo sottrae al dominio europeo. Il Giappone può rischiare, infatti, di diventare un'ennesima Grecia per l'Europa, che allunga i suoi tentacoli sul Paese con le sue estetizzanti percezioni dell'arte nipponica. L'arte giapponese va invece resa innocua dalla Russia, ovvero trasformata dalla sua contemporaneità in una dimensione archeologica e frammentaria. Questa dimensione renderà più facile il suo spostamento nello spazio museale russo, dove

l'Impero (diventato coloniale ed europeo) metterà in mostra la sua Grecia, ovvero il Giappone. Quello che Brjusov descrive è già un Giappone mappato come in un catalogo d'arte, con musei, templi e opere dei pittori, un paesaggio costruito come un'architettura da fruire mediante una visita turistica.

Il lessico archeologico e museale, la tensione geopolitica e il rivolgersi della Russia verso il continente europeo che deve accoglierla in quanto impero coloniale, sono elementi che vengono ribaditi da Brjusov quasi dieci anni più tardi nell'articolo "Novaja epocha vsemirnoj istorii" ("Una nuova epoca nella storia mondiale") del 1913, quando, commentando la seconda guerra balcanica dello stesso anno, il termine di paragone è ancora il Giappone. La guerra degli slavi balcanici contro l'Impero ottomano, infatti, è per Brjusov una replica della guerra russa contro i giapponesi, in virtù della contrapposizione tra due culture e due mondi completamente opposti: "La guerra degli slavi contro i turchi non è un semplice conflitto tra due popoli. Di nuovo, come nella nostra guerra con il Giappone, si scontrano due culture, due razze, due mondi"¹⁰³ (Brjusov 1913: 104). La probabilità di una vittoria islamica e la conseguente espansione in Europa della religione del nemico è un pericolo avvertito come reale da Brjusov e in quanto tale descritto in termini drammatici:

La rivoluzione in Persia, la rivoluzione in Turchia, la tensione in Marocco, la resistenza delle tribù arabe nei confronti degli italiani in Tripolitania: tutto questo dimostra che l'Islam si è svegliato. Non è ancora pienamente in sé, non si è ancora liberato dalla morsa pesante degli europei, ma sta già raccogliendo le forze¹⁰⁴ (ivi: 105).

Brjusov, pur parlando di un'eterogeneità dell'Islam rispetto alla coesione slava, in ogni caso riconosce che i popoli islamici sono uniti dalla fede nel Corano, dallo stesso alfabeto, dagli scrittori del passato. La lotta, inevitabile e molto vicina, sarà dunque tra l'Islam, che si ergerà in difesa della sua religione e della sua cultura, e l'Europa

¹⁰³ "Война славян с турками – не простая распря двух народов. Опять, как в нашу войну с Японией, здесь столкнулись две культуры, две расы, два мира".

¹⁰⁴ "Революция в Персии, революция в Турции, движение в Марокко, сопротивление, оказанное арабскими племенами итальянцам в Триполитании, - всё это показывает, что ислам проснулся. Он ещё не вполне пришёл в себя, ещё не высвободился из-под тяжелой пяты европейцев, но уже собирает силы".

cristiana. Le previsioni per l'Europa sono nefaste e lo sono perché si è già passati attraverso una prima sconfitta contro l'altro, il Giappone. Così come nel 1905 la Russia non aveva assolutamente compreso la forza militare del Paese orientale, lo stesso, ma in maniera ancora più tragica, avverte Brjusov, avverrà nei confronti del mondo islamico: “Si possono forse prevedere quali forze imprevedute troverà in sé l'Islam, quando non siamo stati in grado di prevedere le forze di un rinnovato Giappone?”¹⁰⁵ (ibidem). In più, la forza dell'Estremo Oriente non è affatto scomparsa, tanto che Brjusov si ritrova a saldare insieme le forze del “panmongolismo”¹⁰⁶ con quelle del “panislamismo” e prevede che in un futuro non troppo lontano emergerà una terza forza contro la quale l'Europa si troverà a lottare e che comprenderà tutti i popoli dell’“Africa nera”:

Panmongolismo e panislamismo: ecco due forze pienamente reali, con le quali l'Europa presto dovrà fare i conti. La terza forza dovrà nascere nell'Africa nera. [...] I popoli del Lontano Oriente con la loro cultura a noi aliena e incomprensibile, il mondo dell'Islam, unito da una comune fede, e il mondo dei neri: ecco i tre pericoli imminenti per la cultura europea”¹⁰⁷ (ibidem).

Secondo le parole di Brjusov, a trovarsi in pericolo è soprattutto la sfera della cultura tradizionale europea. Anche se lo scrittore avverte l'esplosività della situazione geopolitica nei Balcani, sbaglia completamente previsioni. Nella realtà storica del primo Novecento, i Balcani non saranno un ultimo baluardo di cultura europea da difendere contro l'assalto dell'Islam, come da lui scritto, ma un teatro dove scatenare

¹⁰⁵ “Можно ли предугадать, какие неожиданные силы найдет в себе ислам, если мы не сумели предугадать сил обновленной Японии?”.

¹⁰⁶ Evidente il riferimento al panmongolismo solov'eviano, una teoria costruita principalmente attraverso gli scritti del periodo 1890-1900 (soprattutto “Ex Oriente Lux”, “Kitaj i Evropa” e “Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii”). L'Asia per Solov'ev è una “brutta copia” che amplifica i difetti del mondo occidentale, molto spesso concepita in luce apocalittica e con contraddizioni interne allo stesso pensiero dell'autore (si veda, ad esempio, la sua concezione di “Est” durante gli anni, sinonimo tanto di “mondo ortodosso”, quanto di “mondo pagano” e “oriente asiatico”); per approfondire si vedano almeno Nivat 1966, Shlapentok 2007, Lim 2013. Il panmongolismo di Solov'ev non sviluppa ancora la tematica dell'ibridazione volontaria del sé, prevedendo invece per la Russia un movimento più di allontanamento (sia dall'Estremo Oriente di Cina e Giappone, sia dall'Estremo Occidente dell'Europa), che di avvicinamento, e inoltre la Grecia è prettamente intesa come mondo cristiano ortodosso, e non come territorio classico.

¹⁰⁷ “Панмонголизм и панисламизм - вот две вполне реальные силы, с которыми Европе скоро придется считаться. Третья такая сила должна зародиться в чёрной Африке [...] Народы Дальнего Востока с их чуждой, непонятной нам культурой, мир ислама, объединённый общей верой, и мир чёрных - вот три ближайших угрозы европейской культуре”.

la violenza distruttiva che è all'interno dell'Europa, non al suo esterno. Alla vigilia della prima guerra mondiale, Brjusov scrive che difficilmente si assisterà in futuro a una guerra tra Paesi europei, perché il nemico ora è fuori dal continente. Il suo è un errore storico clamoroso.

Brjusov, in queste osservazioni del 1913, cambia totalmente la sua idea espressa con convinzione del 1905 della Russia come paese barbaro. Con il passare del tempo, infatti, di quell'impeto di violenza verbale contro il Giappone è rimasta soltanto la tensione russa verso l'Europa, il desiderio di essere da lei accolto. Nel 1913 Brjusov inserisce esplicitamente l'identità russa all'interno di quella europea, utilizzando i pronomi "my" (noi) e "naši" (nostri) per descrivere una realtà condivisa con l'Occidente. Il simbolista invita i popoli europei a unirsi insieme in caso di guerra per difendere i prodotti della loro letteratura, arte e filosofia, in cui non include nemmeno un'opera russa, per dare un tono il più possibile neutro e paneuropeo al suo discorso:

Si troveranno in pericolo i nostri migliori patrimoni, Shakespeare, Raffaello, Platone, che vorranno sostituirci con le poesie di Sa'adi, con i quadri di Utamaro, con la saggezza di Confucio. In pericolo si troverà tutta la formazione della nostra vita, tutto il suo spirito, e davanti a un tale pericolo tutti gli europei non possono non sentirsi cittadini di un unico paese, figli di un'unica famiglia¹⁰⁸ (ibidem).

Mentre non nomina nessun esponente di arte e letteratura africana, troviamo qui la letteratura persiana di Sa'adi, simbolo dell'Islam, la pittura di Utamaro a rappresentare il Giappone, e la filosofia del confucianesimo, metafora per la civiltà cinese. È sorprendente il contrasto tra le parole di questo articolo e la pratica poetica cosmopolita di Brjusov, che di Sa'adi e Utamaro si è nutrito nei decenni precedenti. In questo articolo ogni rivendicazione territoriale russa è scomparsa dal vocabolario e i barbari selvaggi asiatici si sono annullati all'interno dell'unità culturale europea.

¹⁰⁸ "В опасности окажутся наши лучшие достояния, и Шекспир, и Рафаэль, и Платон, которых захотят заменить стихами Саади, картинами Утамаро, мудростью Конфуция. В опасности окажется весь строй нашей жизни, весь её дух, а перед такой угрозой все европейцы не могут не почувствовать себя гражданами единой страны, детьми единой семьи".

La delusione della sconfitta contro il Giappone ha drasticamente cambiato la visione di Brjusov: da una posizione di attacco, volta a conquistare il Giappone, il poeta si è mosso verso una posizione di difesa, in cui non è più centrale la sua russicità, ma la sua appartenenza sovranazionale al mondo culturale europeo. Di fronte alla triplice minaccia panmongolista, panislamica e panafricana, Brjusov individua l'unica possibilità di salvezza nell'unione con l'Europa. E "salvezza" per lui significa il mantenimento delle tradizioni culturali del canone occidentale: la sua Europa è fatta di superfici testuali (Shakespeare, Platone) e pittoriche (Raffaello).

Ovviamente, non si può non considerare anche la diretta influenza della cultura francese nei discorsi di Brjusov sulla guerra. Il Decadentismo francese, ispiratore principale della poetica simbolista russa, è particolarmente legato al tema del declino e della caduta dell'Impero romano, sulla scia delle teorie della degenerazione e delle riflessioni sul *finis imperii*. Proprio su questo tema si sviluppa la figura del barbaro, esemplificato dalla poesia *Langueur* di Paul Verlaine (1883), che verrà tradotta in russo con il titolo *Istoma* proprio da Brjusov. In Verlaine, l'io poetico è un intellettuale estraneo alla società, allo stesso modo dei Romani del periodo della decadenza, che non si curavano affatto di difendersi dai barbari che stavano arrivando. Brjusov, con il suo atteggiamento composito e ambivalente durante la guerra, sembra onorare il maestro francese, sviluppando in modo sempre nuovo e difforme la dicotomia posta da Verlaine. La guerra contro il Giappone, insomma, è soltanto un'occasione per sperimentare nuove combinazioni della contrapposizione tra mondo barbarico e mondo della civiltà, in cui inserire di volta in volta un io poetico rinnovato, spesso in netto contrasto con quello precedente.

Se, infatti, nella lettera a Percov, Brjusov identifica se stesso e la Russia con il mondo barbarico, sempre nel 1905, in una poesia dal titolo *Grjaduščie gunny (I venienti Unni)* cambia posizione. Nella poesia, che appare come una riscrittura di *Langueur*, l'io poetico ("saggio e poeta") non è più barbaro, ma dichiara che è pronto ad arrendersi con gioia all'arrivo degli invasori barbari, definiti con precisione come "Unni". I barbari che il vecchio poeta decrepito sta attendendo bruceranno tutti i libri e distruggeranno i palazzi del vecchio ordine, che saranno distrutti, montando al loro posto tende da nomadi. I termini del discorso della lettera a Percov sono

dunque rovesciati e l'io poetico russo non coincide più con i barbari, qui una schiera *altra* che sta per rovesciare e distruggere la Russia¹⁰⁹. La figura così mutevole del barbaro, che ha conseguenze anche sull'autorappresentazione del sé poetico e russo, è insomma soltanto un'immagine estetica, un debito pagato al maestro Verlaine. Non ha alcun senso parlare di “cambio di campo” o cercare di trovare una posizione politica o sociale non mutevole in Brjusov, perché la sua opera è, si potrebbe dire, come la tenda piantata dai barbari in *Grjaduščie gunny*, una poetica in continuo movimento, noncurante di frontiere, alleanze, dichiarazioni di guerra, amicizie personali, logica e coerenza. Non a caso, alcuni anni più tardi, lo scrittore sovietico Il'ja Erenburg confermerà in un commento la provenienza del simbolista: “Brjusov somiglia [...] a un barbaro” (Erenburg 2002: 40).

Sologub ha una visione completamente opposta rispetto agli interventi di Brjusov del 1905 e del 1913, coerentemente intrecciata alla sua produzione poetica. Come si vedrà più diffusamente nel capitolo terzo, Sologub nel romanzo *Melkij Bes* (*Il demone meschino*) compie una vera e propria riscrittura del dramma classico *Baccanti*, in cui il giovane Saša Pyl'nikov, la personificazione di Dioniso nel romanzo, si presenta a un ballo in maschera travestito da geisha giapponese. Dioniso russo che crea scompiglio, stordimento, estasi sensuale e risveglia gli istinti violenti degli uomini, il ragazzo indossa panni orientali. Questo travestimento giapponese, effettuato da un personaggio dalle caratteristiche greche, è facilmente comprensibile se lo si considera insieme a un articolo scritto da Sologub durante la guerra, “Vražda i družba stichij”¹¹⁰ (“Ostilità e amicizia delle forze naturali”¹¹¹, 1905). Le parole di Sologub in questo articolo sono una violenta accusa verso quella che definisce mediocrità russa. Sologub descrive invece in modo entusiasta il Giappone contemporaneo e dà colpa alla Russia per la sconfitta subita nella guerra.

In questo articolo, il simbolista vede nel Giappone una sorta di nuova incarnazione del paganesimo greco, fatto di comunanza con la natura; mentre i russi

¹⁰⁹ I barbari possono essere letti come simbolo sia per gli asiatici, sia per le forze rivoluzionarie interne all'Impero russo.

¹¹⁰ Lo scritto viene pubblicato sul quotidiano politico e letterario “Birževye vedemosti”, e non su un periodico simbolista, forse a marcare la distanza dalle profezie apocalittiche del resto dei membri del movimento simbolista.

¹¹¹ Risorsa online senza pagina: <http://sologub.lit-info.ru/sologub/articles/sologub/vrazhda-i-druzhiba-stihij.htm> [ultimo accesso 30/01/2019].

sono ormai irrimediabilmente lontani dal paganesimo, avendo perso ogni rapporto con le divinità degli elementi¹¹² e il contatto con la natura. I russi descritti da Sologub sono individui perennemente chiusi in interni urbani, dai corpi sempre nascosti sotto abiti pesanti. Anche la descrizione sologubiana del territorio nipponico sembra quella tipica della Grecia: è un Paese fatto di isole e mare, dal quale partono navi che andranno a esplorare il mondo, dove regnano le divinità degli elementi. Le forze della natura del titolo dell'articolo hanno preso le parti del Giappone durante il conflitto del 1904-1905 perché i giapponesi vivono in armonia con il mondo naturale. È dunque perfettamente logico che le forze del sole, del vento, della terra, dell'acqua “siano ben disposte nei confronti del nostro nemico, e che lo aiutino in una grande lotta storica, perché essi ripagano il suo amore con l'amore”¹¹³. In un vivido catalogo di elementi naturali, viene espressa la distanza incolmabile tra sole, vento, acqua, terra da una parte, e popolo russo dall'altra. È interessante notare come Sologub articoli il paragone anche in termini di vestiti: quelli dei russi, scrive, sono scuri e noiosi e impediscono ai russi un bagno di sole pagano. I russi moderni sarebbero quindi “travestiti” con abiti esteticamente inadatti, come durante la volgare mascherata del romanzo *Melkij Bes*, mentre i giapponesi hanno abiti leggeri, quelli cioè che nel romanzo, lo si vedrà, sono attribuito di Ljudmila, personificazione di una menade, e Saša, a imitazione dei chitoni greci. I giapponesi che nel 1905 avevano massacrato e annientato l'esercito russo e che avevano vinto la guerra vengono definiti da Sologub un popolo “mirnyj”, pacifico. Non mancano nell'articolo i riferimenti all'arte visuale giapponese ma, a differenza dei proclami di Brjusov sul suo amore per l'arte giapponese, in realtà concretizzato in una semplice elencazione di nomi di pittori celebri, Sologub descrive invece il contenuto delle opere d'arte giapponesi:

Quanta luce, che sole vivo si può sentire in essi [nei quadri giapponesi, n.d.A.!] I giapponesi hanno preso come emblema del loro stato il sole che sorge, a causa del loro amore incommensurabile per questa luminaria

¹¹² “Если бы мы были язычниками, мы сказали бы: — Боги ветра и солнца помогают нашим врагам, а где же наши боги?” (Se fossimo pagani, diremmo: “Gli dei del vento e del sole aiutano i nostri nemici, e dove sono i nostri dei?”).

¹¹³ “Благосклонны к нашему врагу, и помогают ему в великой исторической борьбе, потому что платят ему любовью за любовь”.

regale, piena di gioia e beatitudine¹¹⁴.

Nel romanzo, pubblicato due anni dopo la fine del conflitto, ma che viene composto a partire dal 1892, l'amore per la natura, per il sole e per l'acqua è attribuito della Grecia antica e viene insegnato a Saša dalla menade Ljudmila, che indossa profumi giapponesi. La purezza del corpo giapponese e greco, liberato da pesanti abiti russi e vicino agli elementi naturali, viene ulteriormente ribadita nella prefazione in forma di dialogo alla settima edizione del 1913 di *Melkij Bes*, dove di nuovo si parla di vestiti, di corpi e dell'instirpabile rozzezza russa:

Tu, anima mia, sei una vera parigina, una figlia della civiltà europea. Tu sei arrivata con un abito elegante e con sandali leggeri là dove si porta la camicia contadina e gli stivali infangati. Non stupirti se uno stivale infangato ti calpesta a volte il tenero piedino¹¹⁵ (Sologub 1995: 11).

L'attributo barbarico del popolo russo è assolutamente negativo: per Sologub non c'è niente di vitalistico nella rozzezza della Russia, come invece era stato per Brjusov, e l'Europa, rappresentata dalla figura della ragazza parigina, è depositaria di eleganza e di civiltà. La russità barbara è esemplificata nel romanzo dal nome del personaggio femminile antagonista di Ljudmila, "Varvara".

Il mondo russo per Sologub non è né pagano, né greco, né europeo. La Russia si pone come alternativa negativa e barbarica a un polo culturale e geografico nel quale stanno insieme Grecia classica e Giappone. La sovrapposizione di Giappone e Grecia in Sologub ha come risultato l'alienazione della Russia, che non ha alcun potere né sul Giappone, né sulla Grecia e si colloca ad ampia distanza da entrambe, in un doloroso distacco. Infine, un elemento innovativo di Sologub rispetto agli interventi di Brjusov è l'aver considerato la contemporaneità dell'Oriente. Il suo è un Oriente reale e non cristallizzato in un passato che non esiste più: sono i giapponesi del 1905 gli eredi del paganesimo classico, del suo mondo solare, non gli

¹¹⁴ "Сколько света, какое живое солнце чувствуется в них! Эмблемою своего государства взяли японцы восходящее солнце, потому что безмерно полюбили они это царственное светило, радостное и благостное".

¹¹⁵ "Ты, душа моя, истинная парижанка, дитя европейской цивилизации. Ты пришла в нарядном платье и в легких сандалиях туда, где носят косоворотки и смазные сапоги. Не удивляйся же тому, что смазной сапог порою грубо наступит на твою нежную ногу"; tr. it. a cura di Pietro Zveteremich.

abitanti di una terra immaginata soltanto attraverso i filtri del passato, letterari o artistici. Nelle parole di Sologub si considerano le persone, i loro corpi e le loro abitudini, e non soltanto i monumenti del passato artistico e letterario, come invece era avvenuto in Brjusov.

2.2 Ibridazione di spazi del sé

2.2.1 Ibridazione di Europa. Serov

Abbiamo fin qui considerato le sovrapposizioni simboliche proprie di specifici immaginari geografici, non russi, ma marcatamente identitari, quali la Grecia e il Giappone, individuando una tendenza a russificare la Grecia classica, mediante la narrazione del Terzo Rinascimento, e a considerare il ruolo russo in Asia attraverso la grecizzazione del Giappone contemporaneo. Concludiamo il capitolo considerando la tendenza simbolista russa all'ibridazione e l'esotizzazione di due spazi del sé: l'Europa e la città di San Pietroburgo, capitale dell'Impero russo, in opere pittoriche, riviste letterarie e circoli artistici del movimento simbolista.

In uno dei quadri più celebri del pittore Valentin Serov *Pochiščenie Evropy* (Il ratto di Europa, 1910) è rintracciabile una particolare compenetrazione di elementi che suggeriscono identità europea, mitologica e classica, e di iconografia orientale, specificamente giapponese (fig 1). L'opera è stata dipinta da Serov dopo il viaggio in Grecia compiuto insieme al pittore Lev Bakst nel 1907 (viaggio che verrà approfondito nel capitolo 4) e dialoga idealmente con il quadro che Bakst dipinge a sua volta al rientro in Russia, *Terror Antiquus* (1908). Entrambi i lavori dei due compagni di viaggio sono stati composti come omaggio all'esperienza ellenica, che ha fortemente influenzato tanto la scelta tematica, quanto lo stile dei quadri. In questa sezione si analizzerà l'opera di Serov, mentre quella di Bakst sarà indagata successivamente (2.2.2). Come si vedrà, la scoperta del mondo greco arcaico, avvenuta mediante lo studio diretto delle fonti archeologiche durante l'esperienza odepórica a Creta, permette a Serov di raffigurare tematiche mitologiche centrali della storia dell'arte europea in maniera molto differente rispetto all'iconografia tradizionale.

Serov è fortemente influenzato dalla Grecia nell'ultimo periodo della sua vita.

Il pittore Vladimir von Derviz (1971: 208) ricorda come l'amico Serov fosse tornato dal viaggio in Grecia "in una tale condizione di ammirazione e in uno stato in cui non l'avevo mai visto"¹¹⁶, colpito soprattutto dalla capacità degli antichi Greci di scegliere i luoghi più adatti nei contesti naturali per collocare le proprie opere architettoniche. Ammirato dalla bellezza artistica dei luoghi, durante il viaggio, nelle lettere indirizzate alla sorella, Serov tenta di bilanciare la carica esotica del paesaggio riportandola allo spazio russo, paragonando per omologazione¹¹⁷ l'Acropoli ateniese al Cremlino moscovita e utilizzando il topos dell'indicibilità delle meraviglie classiche:

L'Acropoli (Cremlino ateniese) è qualcosa di totalmente incredibile. Nessun quadro, nessuna fotografia (non ne avrebbero la forza) può trasmettere la straordinaria sensazione che deriva dalla luce, dalla brezza, dalla vicinanza dei marmi, dietro ai quali si vede la baia e il zigzag delle colline. Un'incredibile unione di comprensione tra la più alta decoratività, che si fonde persino con il pathos, e la comodità, parlo dell'edificio del popolo antico (ateniese). [...] Il Partenone è qualcosa di cui si può anche non parlare, è un'autentica e reale perfezione¹¹⁸ (11 maggio 1907).

Il paesaggio greco è fruito anche attraverso l'esperienza museale, che risponde alla perfezione ai bisogni estetici del pittore: "nei musei ci sono proprio quelle cose che volevo da tempo vedere e che adesso sto vedendo, e questo è un grande piacere"¹¹⁹ (ibidem). Le statue che più lo colpiscono sono le *korai* ateniesi e l'auriga di Delfi e il periodo artistico maggiormente ammirato dal russo è quello minoico cretese.

Serov torna in Russia dal viaggio con due taccuini rigonfi di studi pittorici, pronti per essere rielaborati. In effetti, nel 1910 dipinge due tele a soggetto

¹¹⁶ "в таком восторженном состоянии и настроении, в каком я его никогда не видел".

¹¹⁷ "La strategia dell'omologazione implica di eliminare gli elementi culturali estranei alla cultura d'arrivo" (Salmon 2017: 203).

¹¹⁸ "Акрополь (Кремль афинский) нечто прямо невероятное. Никакие картины, никакие фотографии (не в силах) передать этого удивительного ощущения от света, легкого ветра, близости мраморов, за которыми виден залив, зигзаги холмов. Удивительное соединение понимания высокой декоративности, граничащей с пафосом даже,— с уютностью, говорю о постройке античного народа (афинян). [...] Храм Парфенона нечто такое, о чем можно и не говорить — это настоящее действительное совершенство". La lettera è indirizzata alla sorella, e consultabile nella sezione "perepiska" del sito web dedicato al pittore: www.valentinsarov.ru

¹¹⁹ "В музеях есть именно такие вещи, которые я давно хотел видеть и теперь вижу, а это большое удовольствие".

mitologico: la prima legata all'Odissea, raffigurante Ulisse e Nausicaa (*Odissej i Nausikaja*), l'altra, la già ricordata tela *Pochiščenie Evropy*, che rappresenta l'episodio del ratto di Europa da parte di Zeus; si tratta di due tra le ultime tele prodotte da Serov, che morirà l'anno successivo. Queste opere non sono paesaggi legati alla pratica del vedutismo di viaggio che pure riempiono i suoi taccuini, né rielaborazioni apocalittiche di tale paesaggio, come vedremo nel caso del quadro di Bakst, quanto piuttosto esempi di una resa personale di figure mitologiche e letterarie legate allo spazio greco e alla pratica del viaggio. Sia Ulisse, sia Europa sono personaggi che lasciano la propria terra e si avventurano in viaggi via mare, che terminano o con un *nostos* alla casa della partenza, o con la fondazione di una nuova casa, di una nuova geografia, di un nuovo continente.

Pochiščenie Evropy si discosta molto dall'iconografia tradizionale resa celebre dalle opere di Tiziano, Rembrandt, Rubens, Moreau, solo per nominarne alcune tra le più note. In primo luogo, nel quadro di Serov il toro/Zeus, collocato al centro della composizione, è dipinto in arancione e marrone, colori diversi dal tradizionale bianco dell'iconografia occidentale, ma più vicini alle rappresentazioni del soggetto nell'arte arcaica cretese, esempi che, come si è già ricordato, Serov aveva potuto osservare da vicino durante il viaggio. Non a caso, nei taccuini di viaggio di Serov (come di Bakst) si trovano riproduzioni del muso del toro in arancione, com'era sempre presentato nelle sue raffigurazioni più arcaiche. Inoltre, il toro ha delle lunghe corna dalla forma simile allo strumento musicale della lira, altro elemento innovativo rispetto al canone europeo (che preferisce, invece, una forma a mezzaluna) ma che ricalca la forma tipica presente nelle pitture cretesi. Oltre a ciò, la fanciulla Europa è inginocchiata sulla schiena del toro, mentre nell'iconografia occidentale è solitamente seduta o distesa¹²⁰. Un ulteriore elemento di rottura con la tradizione risiede nel colore dell'abito della fanciulla, che nel quadro di Serov è nero, mentre tradizionalmente Europa è raffigurata nuda, o con un abito bianco. Elemento in linea con la tradizione iconografica, con le fonti classiche (si vedano i *Dialoghi marini* di Luciano, ad esempio) e anche con l'arte arcaica è, invece, la

¹²⁰ L'unico esempio di Europa inginocchiata che si è potuto rintracciare si ritrova in un'incisione di Albrecht Dürer datata 1494-95.

presenza dei delfini, animali abbozzati nei quaderni di viaggio tanto di Bakst quanto di Serov.

Serov, dunque, rappresenta una scena quanto più possibile fedele alle radici storiche del mito, ed è mediante la pratica del viaggio, con lo studio diretto dei manufatti archeologici arcaici, che l'artista ha potuto raggiungere un livello così profondamente aderente alle origini storiche della narrazione mitologica. Le fonti del pittore sono state quelle più arcaiche, in una ricerca visuale che rompe con la tradizione dell'arte occidentale e con la stessa produzione precedente di Serov: il pittore era celebre per i suoi ritratti piuttosto realistici (aveva, ad esempio, dipinto l'incoronazione dello zar Nicola II), pur se contenenti alcuni elementi impressionisti, mentre questi due quadri ad argomento greco, insieme a una terza opera, il ritratto "egiziano" di Ida Rubinstein composto nello stesso anno, sono opere con uno stile molto differente, lontane tanto dall'impressionismo quanto dal realismo, e più vicine a una stilizzazione modernista. Il recupero del mito greco in chiave così marcatamente arcaica non è, quindi, accompagnato dalla mancanza di modernità di composizione, ma anzi proprio mediante il mito Serov spera di rinnovare l'arte a lui contemporanea. Lo stile moderno, secondo il pittore, doveva fondersi con quello arcaico, recuperando così la dimensione mitologica degli inizi più remoti della civiltà, detentrici di valori positivi.

In questi quadri Serov voleva "arrivare fino al fondo" delle fonti vitali dell'antichità. Si era immerso nella Grecia arcaica, la culla della civiltà umana, l'epoca di Omero, il tempo della fondazione dei miti, ingenui e saggi, toccanti e grandiosi, dove l'esperienza di vita del popolo si intrecciava in maniera armoniosa con la profonda riflessione filosofica sul destino e sul senso dell'uomo, sulla natura e la costruzione del mondo. Serov e i suoi contemporanei sognavano di riportare nell'arte tali privilegi della mitologia (Sarab'janov 1971: 32).

La creazione della tela raffigurante Europa non era stata semplice per Serov, che ne aveva prodotto sette versioni su tela e almeno due come statuetta, non riuscendo però a raggiungere una versione definitiva e pienamente soddisfacente prima della sua morte. Von Derviz sottolinea come Serov avesse lavorato a più riprese al tema

di Europa, con tecniche diverse, provando “l’olio, la tempera, l’acquerello e persino [...] l’argilla”¹²¹– senza però mai essere pienamente soddisfatto, tanto che “morì senza fermarsi in modo definitivo su niente”¹²² (Derviz 1971: 208).

Tuttavia, alla morte di Serov, von Derviz trova sul suo tavolo da lavoro una creazione molto particolare, che unisce la tradizione russa alla mitologia classica: si tratta di “una tavola di icona con sopra disegnato in tempere a uovo con le tecniche della pittura delle icone la testa della *keore* con il mare e i delfini in secondo piano, e le stesse decorazioni sul capo che aveva usato sul capo di Europa”¹²³ (ibidem). Serov, oltre alle sette versioni del ratto di Europa, aveva dunque abbozzato anche una versione, per così dire, russificata del mito, dipingendo un’icona ortodossa con il volto di Europa e il paesaggio marino greco sullo sfondo. Von Derviz giunge a una conclusione che lega la russità dell’icona ortodossa al tempo remoto dell’antichità greca: “sembra che avesse provato ad applicare a quest’immagine, pienamente appartenente all’Antica Grecia, la tecnica della pittura di icone che è giunta a noi dall’antichità profonda e, molto probabilmente, ha radici in quella stessa Grecia”¹²⁴ (ibidem). Da queste parole, oltre alla centralità del personaggio Europa per l’ultimo Serov, emerge una duplice Grecia, culla del mondo classico e Bisanzio ortodossa, fonte molteplice per la cultura russa di immagini pagane e cristiane, di procedimenti tecnici di pittura di icone e d’ispirazioni moderniste.

Un’altra testimonianza relativa al quadro proviene dalle parole di Vasilij Rozanov, a commento di una mostra postuma dedicata all’opera di Serov tenutasi nel 1914. Rozanov sbaglia il titolo del quadro, chiamandolo “Zeus e Europa” e soprattutto lo accomuna erroneamente a un’altra coppia mitologica, “Zeus e Io”¹²⁵. Ne consegue un’interessante confusione geografica di Rozanov che, oltre ad aver

¹²¹ “Он испробовал масло, темперу, акварель и даже [...] глина”.

¹²² “Он умер, не остановившись окончательно ни на чём”.

¹²³ “иконную доску с написанной на ней яичными красками иконописным приёмом головой «корь» с морем и дельфинами на заднем плане, с таким украшением на голове, какое он изображал на голове Европы”.

¹²⁴ “Похоже на то, что он пытался применить к этому изображению, целиком принадлежащему Древней Греции, иконописный приём, дошедший к нам из глубокой древности и, весьма возможно, имеющий корни в той же Греции”.

¹²⁵ Interessante, però, il fatto che anche Io, trasformata nel mito in una giovenca a causa della gelosia di Era, sia una figura in viaggio che, perseguitata da un tafano inviato dalla moglie di Zeus, percorre tutta la terra fino ad arrivare allo stretto del Bosforo (che dal suo viaggio prende il nome) e a gettarsi in mare, per giungere infine in Egitto.

interpretato non correttamente i personaggi raffigurati nella tela, ribalta i punti cardinali del quadro e del mito stesso: mentre nel mito di Europa il movimento è contrario, dall'Asia minore al mondo occidentale greco, in quello di Io, Zeus “porta sulla schiena la giovane Io, nuotando verso l'Asia minore attraverso uno stretto di mare”¹²⁶ (cit. in Serov 1971: 472) e più oltre, immaginando i pensieri della fanciulla, Rozanov le fa pronunciare “mi trasferirò in Asia”¹²⁷ (ibidem). La coppia, a detta di Rozanov, sta nuotando verso l'Asia minore. Nonostante gli errori di lettura, Rozanov riconosce però l'importanza della tela non soltanto all'interno della produzione artistica di Serov, ma in un più ampio contesto. Serov, con il suo quadro, avrebbe creato il “canone” della rappresentazione del tema del ratto di Europa:

Mi pare che tutte le raffigurazioni pittoriche di questo mito (innumerevoli) siano “quadretti”, siano esercizi giocosi di pittori cristiani. Nella tela di Serov, in questa stupefatta Io simile a una statua, ho visto qualcosa di “autentico”. E mi pare che in futuro non lo si potrà raffigurare altrimenti, se non come ha fatto Serov. Ha dato il *canone* al soggetto “Il ratto di Europa”¹²⁸ (ivi: 473).

Accanto ai già menzionati elementi innovativi rispetto al canone occidentale, alla fusione modernista dell'arcaismo con lo stile moderno e alla volontà di coniugare le tecniche della pittura di icone con la figura mitologica di Europa, è presente in questo quadro, a nostro avviso, una dimensione ulteriore. Il quadro, che rappresenta la nascita mitica del continente Europa, l'Occidente, contiene riferimenti piuttosto espliciti all'arte visiva orientale. Gli occhi della ragazza, in posa naturale e non plastica, che non si ribella al rapimento ma sembra passivamente seguire il toro, sono enfaticamente allungati, a mandorla. È possibile osservare meglio il volto orientale della ragazza se si considera uno studio preliminare di Serov, oggi conservato in una collezione privata, che presenta la testa di Europa in primo piano su uno sfondo marino (fig. 2). Il volto di Europa, pur se ispirato a quello delle *korai*, ha lineamenti

¹²⁶ “несет на спине юную Ио, переплывая в Малую Азию через пролив моря”.

¹²⁷ “я передо в Азию”.

¹²⁸ “Мне кажется, все живописные изображения этого мифа (бесчисленные) суть “картинки”, суть игривое упражнение христиан-живописцев. У Серова же, в этой оступенной, статуеобразной Ио, я увидел что-то “настоящее”. И мне кажется, в будущем нельзя представлять этого иначе, как сделал Серов. Он дал *канон* сюжету “Похищение Европы””.

più orientalizzati rispetto a quelli di queste ultime. Anche il muso del toro ricorda non solo l'arte cretese, ma anche l'arte giapponese e in particolare i volti raffigurati nelle opere descrittive del genere teatrale del kabuki, ben conosciute nella Russia modernista (figg. 3-5). Ma sono lo sfondo e il peculiare baricentro della composizione ad avvicinare maggiormente quest'opera all'arte giapponese: la prospettiva sembra essere bidimensionale e il punto di osservazione è molto basso¹²⁹. L'intera composizione è dominata dall'acqua, dipinta in maniera antirealista, con grosse pennellate più scure a mimare le onde. Il mare di un blu profondo e minaccioso ricorda il celebre dipinto di Hokusai *Kanagawa oki nami ura* (*La grande onda di Kanagawa*, 1830-35), all'epoca molto noto in Russia¹³⁰.

Serov riconsidera il mito di Europa giungendo a un'interpretazione storicamente più profonda rispetto alla canonica raffigurazione dell'arte occidentale, andando indietro nel tempo fino alle fonti letterarie primarie, alle vicende narrate da Esiodo, da Omero e Ovidio. Nel mito, infatti, la fanciulla proviene da Oriente: è la figlia del re fenicio Agenore, sovrano di Tiro e la sua storia è una storia di rapimento e deportazione in Europa da parte di Zeus. Il periodo simbolista, che riflette sui concetti di Oriente/Occidente, viaggio e identità, mediante l'opera di Serov si appropria in maniera originale di questo mito. L'Europa, che spesso ha cambiato volto nelle varie interpretazioni storiche, geografiche, cartografiche, letterarie, nasce mitologicamente da un viaggio, da uno spostamento che ha origine in Oriente e procede verso Occidente. Europa, in altre parole, non è europea ma proviene dall'Asia, ed è una figura migrante, in viaggio.

¹²⁹ In un bozzetto era ancora più basso, rendendo quasi invisibile l'angolo di cielo in alto.

¹³⁰ Era stato ripreso, tra gli altri, da Ivan Bilibin per le illustrazioni della *Fiaba dello zar Saltan* di Puškin nel 1905.



Fig. 1, *Pochiščenie Evropy*, Valentin Serov, 1910



Fig. 2, Schizzo per la testa di Europa, Valentin Serov, 1910



Figg. 3, 4, 5, Stampe popolari giapponesi di teatro kabuki

2.2.2 Ibridazione di Pietroburgo, spazio giapponese e atlantideo

Si è visto come nell'opera di Serov la figura mitologica Europa fosse stata dotata di attributi orientali e, allo stesso tempo, avvicinata alla pittura di icone tipicamente ortodossa, diventando un simbolo per il sé russo ed europeo. Oltre al mito classico, un altro potente simbolo identitario per i russi, la capitale dell'impero San Pietroburgo, viene usato dai simbolisti per sperimentare con dimensioni spaziali altre e molteplici e in questo e nel successivo paragrafo verrà ripercorso il mutamento simbolico dell'identità spaziale della città.

Sin dalla sua comparsa sulle mappe nel 1703, Pietroburgo è stata spesso presentata come “doppio” di qualche altro luogo geografico: la si è chiamata Venezia del Nord, Palmira del Nord, Amsterdam del Nord, Nuova Gerusalemme, Nuova Roma, Nuova Babilonia; Herzen (1854) notava come la città fosse diversa da tutte le altre città europee perché somigliava a tutte. La città sembra non aver mai un'identità fissa e univoca, anche se tradizionalmente resta, più o meno stabilmente, depositaria di una sorta di qualità “europea”, in contrasto con la Mosca più autenticamente russa; luogo “settentrionale”¹³¹ e, inoltre, secondo esempio, più

¹³¹ Se a Mosca è avvertito più forte un legame con l'Oriente, sia esso bizantino o mongolo, a Pietroburgo

recente, di qualcosa di già esistente, paragonata a luoghi non soltanto europei ma anche mediorientali e biblici. Durante il periodo simbolista le coordinate delineate poco sopra vengono sostituite da nuovi riferimenti e Pietroburgo viene spesso immaginata sovrapponendola principalmente a tre luoghi: l'Oriente giapponese, la mitica città di Atlantide e l'Oriente persiano.

La visione tradizionale di Pietroburgo come città della burocrazia imperiale, con un clima inospitale e inadatto alla presenza umana, portatrice del peccato originale della *hybris* del suo fondatore Pietro il Grande – una combinazione di fattori che prende il nome di “mito di Pietroburgo” e si sviluppa nella letteratura russa nel corso dell'Ottocento – comincia a essere ampliata in maniera significativa in epoca simbolista, ed è proprio nella descrizione simbolista di Pietroburgo che è ben visibile il potenziale di ibridazione geografica del movimento. In alcune narrazioni del periodo emerge la tendenza a considerare in maniera composita e multipla la capitale imperiale, non come spazio singolo, ma come sovrapposizione di spazi diversi, in perenne trasformazione, luogo pluridimensionale e stratificato. Pietroburgo, capitale dell'impero, è uno dei centri identitari della russità e, allo stesso tempo, è anche il luogo primario nelle vicende di formazione ed evoluzione del movimento simbolista, luogo, quindi, centrale per l'identità poetica. Agendo sul tessuto urbano della capitale i simbolisti non solo le disegnano un nuovo volto, ma riflettono sulla propria identità di abitanti di quello spazio: l'apertura alla pluralità geografica della città ha riflessi anche sull'identità di chi la abita, che si apre alla molteplicità¹³².

L'ambiente dal quale parte il ripensamento del tessuto urbano della città è il circolo artistico Mir Iskusstva (il Mondo dell'Arte) e in particolare il suo “organo” di stampa, il giornale omonimo pubblicato dal 1898 al 1904 e curato principalmente da Aleksandr Benue e Sergej Djagilev. Più specificamente, una tappa fondamentale nella storia della descrizione di Pietroburgo come città ibrida è rappresentata dal primo numero del 1902 di “Mir Iskusstva” (figg 6-9). Il numero della rivista può essere considerato un tentativo simbolista di stilare una “guida turistica” – in senso

sembrano essere pochi i dubbi sulla sua collocazione “nordica” nei confronti dei punti cardinali.

¹³² L'inizio cartografico del romanzo *Peterburg* (*Pietroburgo*) di Belyj, che verrà analizzato in seguito (5.2.2), costruisce la mappa imperiale della città per poi subito demolirla e metterla in discussione, segno manifesto della pluridimensionalità e dell'alto grado di sperimentazione geografica dei nuovi spazi simbolisti.

artistico, culturale ed estetico – della città di Pietroburgo, di scrivere cioè una sorta di antologia delle sue attrazioni, in grado di creare un canone della città, fino a quel momento avvertito come mancante (Berar 2016: 103-106). Si tratta di un fascicolo interamente dedicato alla capitale russa, che presenta l'abituale amalgama di arte visiva e letteratura; si configura quindi come testo letterario, testo visuale e oggetto estetico art-nouveau e la stessa città di Pietroburgo è simultaneamente testo, immagine, mappa e “nuovo oggetto estetico” (ivi: 104).

L'articolo di apertura “Živopisnyj Peterburg” (“Pietroburgo pittorica”), firmato da Benua, è un testo che ha la forza di un manifesto programmatico per una nuova interpretazione della città. L'autore auspica l'approssimarsi di un nuovo “rinascimento” della capitale, che ha bisogno di essere maggiormente rappresentata nell'arte e spogliata dalla patina di piatta città di burocrati. Di fronte al termine “rinascimento”, si è portati a pensare a un recupero del materiale classico e mitologico e Benua fornisce indicazioni più specifiche sull'accezione particolare del termine: enfatizzando il lato europeo della città, Pietroburgo sta a Parigi come un senatore romano sta a una baccante in preda all'estasi dionisiaca. La capitale russa, secondo Benua, non è portatrice di bellezza sfrenata e abbagliante, ma possiede valori estetici costruiti sull'ordine: è quindi romana, più che greca. Il mondo classico al quale si fa riferimento in questo scritto è quello romano-latino e la Pietroburgo di Benua si schiera sul lato apollineo della ricezione dell'*antičnost*¹³³.

Sulle pagine della rivista si trovano più di cinquanta riproduzioni di monumenti architettonici della Pietroburgo imperiale, intervallate da disegni di dieci opere di Rastrelli, materiale che sottolinea l'aspetto marcatamente europeo e occidentale alla città. La qualità occidentale è però controbilanciata da altro materiale che porta con sé un'atmosfera nettamente orientale: si tratta di disegni, acquerelli e incisioni raffiguranti Pietroburgo e realizzati, tra gli altri, da Aleksandr Benua¹³⁴ e Anna

¹³³ Le forze dionisiache e apollinee si scontreranno nuovamente sul terreno pietroburchese nel romanzo di Belyj, confermando così lo sguardo multiforme sulla capitale, pur con un esito di segno opposto: in *Peterburg* è il dionisiaco, il mondo del caos e della rivoluzione, a trionfare sull'ordine apollineo.

¹³⁴ Scrive Benua durante la guerra contro il Giappone, elencando le sue predilezioni (e quelle della sua cerchia) in campo artistico: “Una cultura elegante [...] molti di noi hanno comprato collezioni di stampe giapponesi, e Hokusai, Hiroshige, Kuniōsi, Utamaro sono diventati i nostri preferiti”; “преlestная культура, [...] многие из нас обзавелись коллекцией японских эстампов, а Хокусай, Хиросиге, Кунносии, Утамаро стали нашими любимцами” (Benua 1990: 369).

Ostroumova-Lebedeva secondo i dettami della pittura giapponese. Il segno grafico delle opere dei due pittori è completamente opposto al materiale occidentale e allo stile di Rastrelli: si scorgono evidenti richiami all'arte orientale e, in particolare, alle stampe giapponesi. Mediante l'operazione di affiancamento di due "cataloghi" cittadini, quello occidentale e quello orientale, la rivista abilita non soltanto un confronto tra i due immaginari, ma anche un'analogia: nella nuova immagine di Pietroburgo fornita da "Mir Iskusstva" il territorio della capitale, architettonicamente ordinato secondo i canoni della bellezza classica, è assimilabile a un paesaggio giapponese. Il numero di "Mir Iskusstva" che segue quello speciale dedicato a Pietroburgo, sempre nel 1902, presenta un contrasto simile: una selezione antologica di alcuni disegni di artisti giapponesi, inseriti come illustrazioni all'articolo di Lev Šestov sul rapporto tra Dostoevskij e Nietzsche, e prima di un brano di Vasilij Rozanov dedicato alle archeologie di Paestum corredato di foto del sito archeologico. La giapponesizzazione della città, iniziata con il primo numero del 1902, sembra quindi continuare anche in seguito, estendendosi in realtà a tutta la rivista e alla sua modalità di presentazione dello spazio geografico.

I paesaggi della capitale russa vengono riportati al Giappone anche nelle opere di Mstislav Dobužinskij (1875-1957), pittore fortemente influenzato dagli *ukiyo-e*¹³⁵, che compone numerose vedute di Pietroburgo alla maniera giapponese: la sua Pietroburgo è un paesaggio nipponico urbanizzato, industrializzato e trasferito al Nord (figg. 10, 11). L'orientalizzazione della città avviene grazie a tecniche e procedimenti specifici dell'arte giapponese: la gradazione tonale, i contrasti, la prospettiva bidimensionale, l'ornamento, le filigrane, l'assenza di volti umani (Shiells 2018: 119). Un'importante testimonianza proviene dallo stesso pittore, che afferma di non seguire soltanto le tecniche pittoriche dell'arte nipponica, ma di voler condividere con i grandi artisti giapponesi, soprattutto con Hiroshige, un nuovo punto di osservazione (ibidem). Cambia il modo di inquadrare il paesaggio e di ripresentarlo nelle forme artistiche: nei quadri di Dobužinskij, lo sguardo è spesso mediato ora da strumenti ottici, ora da oggetti posti in primo piano che quasi disturbano il tradizionale punto di vista sulla realtà.

¹³⁵ Stampa tradizionale giapponese su carta del periodo Edo.

La volontà di Benua e Djagilev di dare nuovo valore estetico alla città di Pietroburgo e al paesaggio russo si traduce in un'operazione ben precisa: fare l'inventario delle cose del passato, creare una sorta di canone visuale, architettonico, scrivere un'antologia sulla quale poi costruire nuove visioni, nuove riscritture. In questa operazione critica di formazione del canone, i pittori nuovi imitano i comportamenti degli artisti giapponesi per presentare al pubblico lo spazio nativo.

Un'operazione simile viene svolta anche da Andrej Belyj in *Peterburg*, in cui, com'è noto (Lim 2013: 163-167), appare una marcata presenza giapponese, soprattutto nei riferimenti alle superfici, alle linee, nel “gioco con le siluette e i contorni” (Ripellino 2015: 21), in altre parole nell'eliminazione dell'illusione prospettica occidentale. Non si tratta soltanto di un inserimento nella narrazione di oggetti marcatamente giapponesi, come i ventagli, le stampe, il kimono; lo sguardo aprospettico dell'Oriente, reso visibile nel numero di “Mir Iskusstva” del 1902, è trasposto nel romanzo anche nella sua dimensione testuale: “l'assenza di prospettiva semantica, gli arabeschi lineari, il frequente contrarsi dei personaggi a profili di due dimensioni dimostrano che la scrittura di Belyj s'era appropriata parecchie risorse dell'arte orientale” (Ripellino 2015: 21). L'esempio più emblematico è rappresentato dal capitoletto dedicato al personaggio Sof'ja Petrovna Lichutina, da subito paragonata a una geisha giapponese:

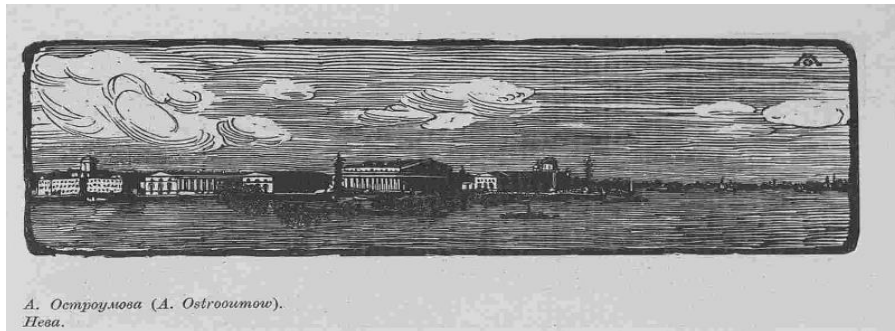
Sulle pareti erano ventagli giapponesi, merletti, minuscoli ciondoli, fiocchi, e sulle lampade paralumi di raso sventolavano le ali di carta [...] Sof'ja Petrovna Lichutina aveva appeso dei piccoli paesaggi giapponesi, che raffiguravano tutti una veduta del monte Fuji-yama: quei paesaggi non avevano prospettiva; e nemmeno le stanze, stipate di divani, poltrone, sofà, di vivi crisantemi giapponesi, avevano alcuna prospettiva [...]. Non c'era alcuna prospettiva. [...] Come poteva esserci una prospettiva?”¹³⁶ (Belyj 2015: 94).

¹³⁶ “На стенах японские веера, кружева, подвесочки, банты, а на лампах: атласные абажуры разведали атласные и бумажные крылья, [...] Софья Петровна Лихутина на стенах поразвесила японские пейзажи, изображавшие вид горы Фузи-Ямы, – все до единого; в развешанных пейзажиках вовсе не было перспективы; но и в комнатках, туго набитых креслами, софами, пуфами, веерами и живыми японскими хризантемами, тоже не было перспективы [...] Перспективы же не было [...] Ну, откуда же быть перспективе?” (Belyj 2018: 41); tr. it. a cura di Angelo Maria Ripellino.

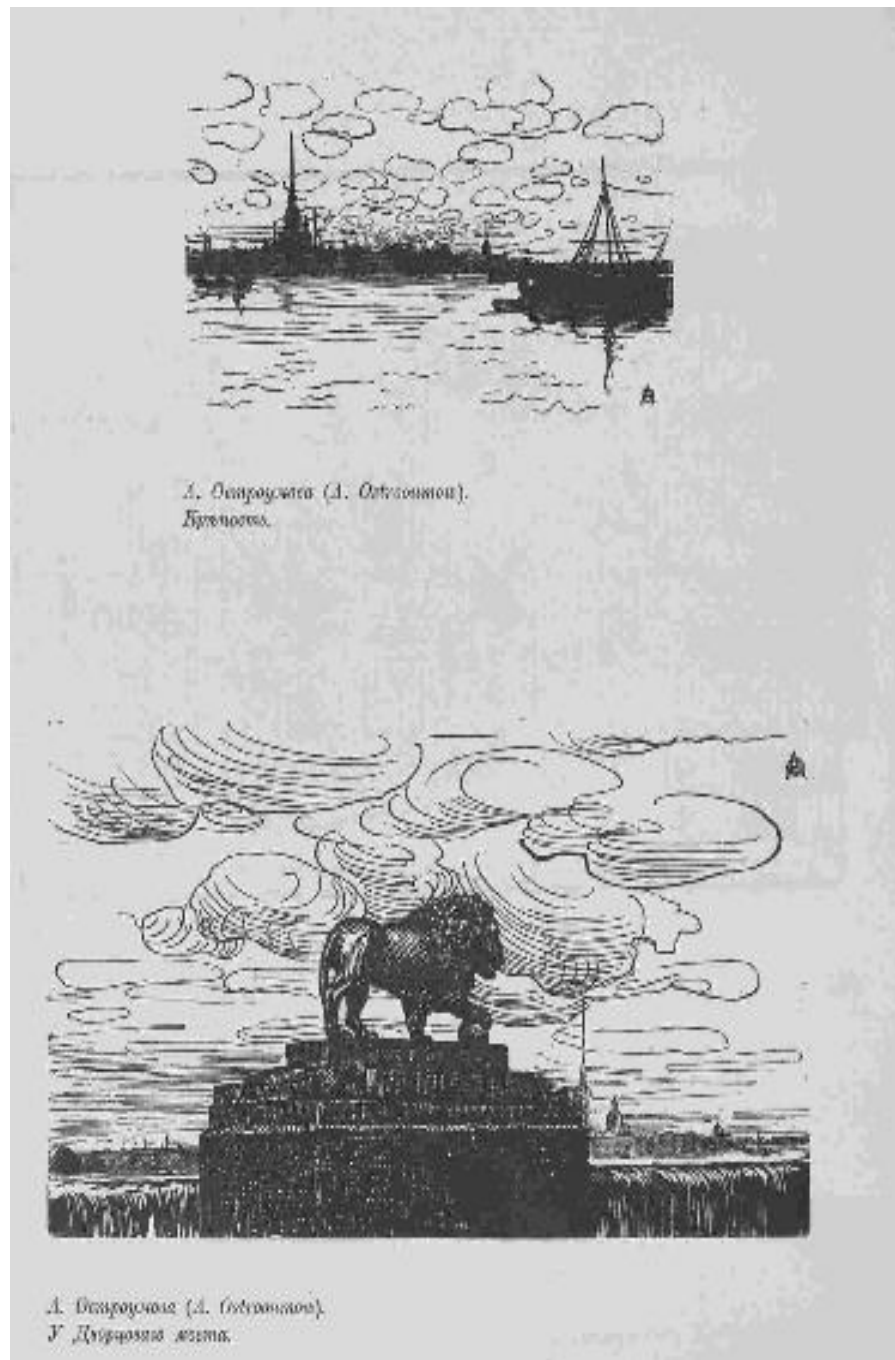
Per rendere il testo bidimensionale, il narratore utilizza due soli verbi principali oltre al verbo essere. I verbi aiutano generalmente a costruire l'illusione prospettica, enunciando movimenti in uno spazio che è tridimensionale e qui coerentemente mancano, a marcare un andamento bidimensionale. Il verbo essere, che invece è ripetuto più volte, costruisce il sintagma caratteristico di Lichutina, insieme al sostantivo *prospettiva*: “non c’era prospettiva”; e questa più volte ripetuta mancanza di prospettiva è infine sottolineata anche dalla costruzione della frase: gli *orientalia* così caratteristici del personaggio femminile sono posizionati sullo stesso piano sintattico, mediante elencazione, sullo stesso piano di importanza, senza un distanziamento prospettico. Si può dunque considerare il romanzo simbolista un tentativo testuale di restituire il nuovo sguardo giapponese del quale parlava Dobužinskij: Belyj ha assimilato la Pietroburgo giapponese proposta da “Mir Iskusstva” e ne ha fornito una variazione letteraria.



Figg. 6, 7, 8, “Mir Iskusstva” 1902: architettura urbana e una veduta di Ostroumova-Lebedeva



А. Остроумова (А. Остроумова).
Нева.



А. Остроумова (А. Остроумова).
Кронштадт.

А. Остроумова (А. Остроумова).
У Дворцовой аллеи.

Fig. 9, "Mir Iskusstva" 1902, disegni di Ostroumova-Lebedeva



Fig. 10, *Peterburg. Mojka. U novogo Admiraltejstva*, Mstislav Dobužinskij, 1903

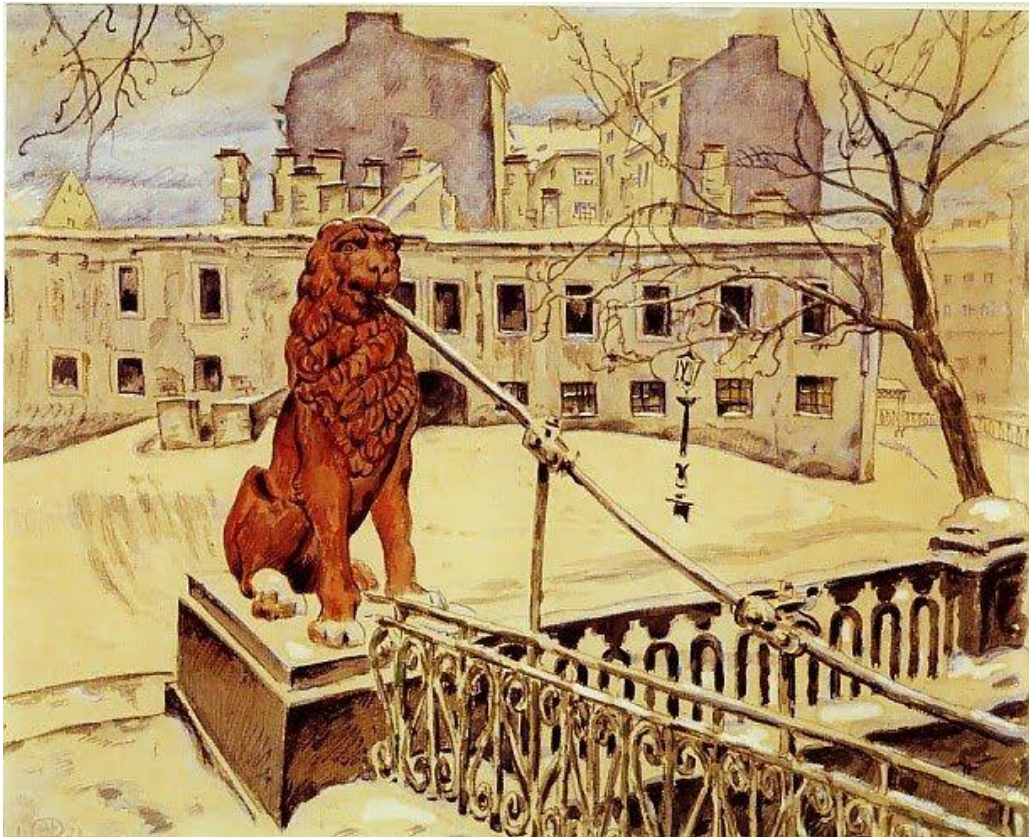


Fig. 11, *L'vinyj mostik*, Mstislav Dobužinskij, 1903

Nel romanzo *Peterburg*, però, c'è pure un altro luogo con il quale la capitale russa si identifica: Atlantide. La città mitica compare come “doppio” della capitale e ritorna come luogo onirico legato al succedersi ciclico delle ere mondiali. L'inondazione e la leggendaria distruzione di Atlantide sono rivissute dai personaggi del romanzo mediante la pratica del sogno, ma sono anche elementi destinati a ripetersi nell'inevitabile ciclicità storica. Tale affinità è sintomo di una più generale tendenza nella cultura simbolista di assimilare il paesaggio di Pietroburgo non solo al Giappone, ma anche al territorio puramente mitologico di Atlantide.

Riteniamo che si possa collocare la nascita dell'interesse per la geografia immaginaria di Atlantide nella traduzione, compiuta dal simbolista Vladimir Solov'ev, del racconto del romantico tedesco E.T.A. Hoffmann *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit (Il vaso d'oro. Una favola dei nostri tempi, 1814)* pubblicato in russo con il titolo *Zolotoj goršok* nel 1880. Nel racconto, che si articola in dodici veglie, un giovane studente di Dresda si ritrova in un mondo parallelo, governato da una creatura magica, l'archivista-salamandro Lindhorst. Dopo molte peripezie, lo studente, mediante una soglia magica collocata all'interno della casa dell'archivista, riesce a raggiungere la terra di Atlantide, dove si ricongiunge con la sua amata Serpentina. Questo racconto contiene in effetti molte tematiche che saranno fondanti nel simbolismo russo: l'attrazione per l'esotico orientale, che nel racconto di Hoffmann è presente con la descrizione di numerosi *orientalia*, l'importanza dell'ispirazione poetica, l'attenzione al processo della scrittura, la fascinazione per altre lingue, una peculiare visione del mondo urbano, la follia e la solitudine degli animi poetici. Valerij Brjusov, ad esempio, si appassiona al mito di Atlantide da un punto di vista storico: studia le varie teorie sulla fine di Atlantide e sulla sua collocazione per lungo tempo, ne parla in un ciclo di lezioni (“Učiteli učitelej”, 1917) e si dice fermamente convinto della sua esistenza. Atlantide, per Brjusov, è il luogo comune di tutte le antiche civiltà e diventa simbolo poetico di eternità, come emerge anche da *Atlantida*, componimento del 1913. Dmitrij Merežkovskij, invece, utilizza Atlantide come simbolo di una pericolosa deriva che il mondo occidentale deve cercare di evitare: nell'opera *Atlantida-Evropa (Atlantide-Europa)*, di stampo storico e filosofico con l'aggiunta di elementi religiosi, Atlantide è metafora per il continente

europeo che, con le sue guerre e il suo disprezzo per i valori cristiani, rischia di sprofondare e sparire, proprio come l'Atlantide del mito; gli dei di Atlantide sono visti dal simbolista come precursori della figura di Cristo.

È però per noi interessante analizzare una specifica caratteristica della rielaborazione simbolista della geografia di Atlantide, ovvero il processo di identificazione di Pietroburgo con la città del mito. Questa identificazione avviene mediante il territorio greco e a differenza degli esempi precedenti di Pietroburgo rappresentata come paesaggio giapponese, si abilita con un percorso più complesso. In primo luogo, non è soltanto la città di Pietroburgo a essere descritta come Atlantide, ma è un quadro che raffigura un paesaggio greco a venir letto come una raffigurazione della città di Atlantide e, successivamente, considerato come illustrazione di Pietroburgo. È un percorso inverso rispetto al precedente esempio di giapponesizzazione: invece della volontà di rendere esotica Pietroburgo, c'è quella di rendere domestico il paesaggio greco letto attraverso il filtro mitologico di Atlante e di riportarlo al sé, alla capitale dell'Impero. Questo percorso così articolato potrebbe essere un sintomo del malessere dell'epoca di fronte all'approssimarsi rivoluzionario e al conseguente rovesciamento di paradigma: la scena della quale ci si appropriava, riportandola alla dimensione domestica della capitale è, infatti, una scena di distruzione e di morte, di fine di un'epoca.

La rimappatura di Pietroburgo come una nuova Atlantide avviene a partire dalla ben nota opera pittorica *Terror Antiquus* dipinta da Lev Bakst nel 1908 (fig. 12) e successivamente con la recensione al quadro scritta da Vjačeslav Ivanov. *Terror Antiquus* è un quadro dalle grandi dimensioni, che suscita nel fruitore forti reazioni emozionali. Inoltre, l'opera possiede uno status particolare: è l'ultimo grande quadro a olio dipinto da Bakst che, in seguito, non farà più tele ma soltanto bozzetti di costumi e scene teatrali. È dunque un addio a un determinato modo di inquadrare la realtà e anche di rappresentare lo spazio geografico, che lascia il posto allo spazio scenico finzionale e alla raffigurazione del corpo umano travestito e sulla scena teatrale. Il dipinto è il risultato artistico dell'esperienza del viaggio in Grecia compiuto da Bakst e raffigura un paesaggio greco ben preciso: la visione che si ha dall'alto dell'Acropoli di Atene. Il paesaggio è allagato e distrutto da quella che

sembra essere una tempesta apocalittica e in primo piano la statua di una figura femminile sorride enigmatica tenendo in mano un colombo azzurro. Partendo dal suo personale incontro con il mondo greco, Bakst carica la raffigurazione di quel paesaggio con le paure e le psicosi del suo periodo storico.

Pamela Davidson (2009) ritiene che il “caso” *Terror Antiquus* sia una perfetta illustrazione del “percorso circolare” che starebbe alla base del “classic revival”. Davidson individua nel percorso artistico di Bakst quattro tappe differenti. La prima è quella della fascinazione per il mondo greco, fruito soprattutto attraverso i manufatti museali presenti all’Ermitage; la seconda è quella dell’esperienza in prima persona, quando cioè Bakst viaggia insieme a Serov per il territorio greco; la terza è quella della rielaborazione artistica, ovvero della realizzazione del quadro, e infine la quarta tappa è la fortuna critica e le numerose analisi di commento dei contemporanei di Bakst (non solo Ivanov, ma anche Benua, Vološin e Annenskij hanno commentato l’opera). Bakst, dunque, comincia a fruire la Grecia attraverso la pratica museale e costruisce per sé una sorta di doppio archeologico della Grecia reale: all’interno della città di Pietroburgo, nel museo dell’Ermitage, c’è un enclave greca fatta unicamente di frammenti e manufatti archeologici a sua disposizione che frequenta prima di partire. Bakst comincia a dipingere *Terror Antiquus* prima di mettersi in viaggio, sulla base dunque della sua Grecia “pietroburghese” e museale. Il paesaggio greco fruito durante il viaggio si sarebbe in seguito aggiunto alla tela.

Se l’esperienza di viaggio in Grecia di Bakst sarà l’argomento del capitolo quarto, qui è invece rilevante analizzare la fortuna critica del quadro che ha portato a sovrapporre al paesaggio greco ateniese di partenza altri immaginari geografici. Le sovrapposizioni di luoghi diversi hanno inizio con l’articolo di commento al quadro scritto da Vjačeslav Ivanov del 1908, *Drevnyj Užas* (*Terrore antico*). Il testo di Ivanov già dal titolo si configura come una vera e propria “traduzione russa” dell’opera di Bakst: l’autore legge il quadro come una raffigurazione della città sommersa di Atlantide al momento della vittoria sul caos primigenio, e lo riporta alla realtà quotidiana dei simbolisti e alla dimensione spaziale di Pietroburgo. È proprio questo articolo di Ivanov a influenzare Belyj nella strutturazione della città nel suo romanzo in cui la città russa diventa un’incarnazione della città di Atlantide (cfr. Anschuetz

1986). La tematica apocalittica contenuta nell'articolo di Ivanov, che si aggiunge al quadro già di per sé apocalittico, si sovrappone con facilità nel pubblico di fruitori del quadro e lettori dell'articolo – tra cui anche Belyj – al mito di Pietroburgo, città perennemente minacciata dalle inondazioni e già molte volte nelle opere letterarie fatta sprofondare nell'acqua. Bakst non avrebbe quindi dipinto un mito del passato più remoto, quello della distruzione di Atlantide, ma prefigurato l'Apocalisse imminente che, per molti simbolisti, stava per giungere in Russia. Secondo le interpretazioni critiche coeve a Bakst, il pittore, con *Terror Antiquus*, trasforma un'immagine altrà (Atlantide e Atene) in un ritratto del sé (Pietroburgo) e non è un caso che il poeta Maksimilian Vološin veda nel volto della fanciulla in primo piano un autoritratto di Bakst (cfr. Vološin 1909). Tuttavia, è importante notare che si tratta di letture compiute sempre da altri artisti (Ivanov in primis, seguito poi da Belyj) e mai dallo stesso Bakst il quale, invece, nelle poche testimonianze relative al quadro, esprime semplicemente la volontà di far aderire il suo quadro al paesaggio greco visitato durante il suo viaggio. Non ci furono repliche né spiegazioni ulteriori da parte di Bakst sul significato del quadro.

In quest'opera e nella sua ricezione critica si rintraccia anche un'altra tematica centrale nella nostra indagine, quella delle mappe. Ivanov descrive la visione dall'alto di chi guarda il paesaggio del quadro in termini cartografici:

Chi si è trovato ad altezze significative, direttamente al di sopra della riva del mare, capirà senza difficoltà anche le condizioni di prospettiva del quadro, e il realismo preciso di questa meravigliosa mappa della linea costiera – una mappa che non è piaciuta ad alcuni critici i quali, evidentemente, preferirebbero un paesaggio più ravvicinato e più umanamente angusto a questo autentico paesaggio di altezze, unicamente in grado di dare una suggestione dell'enormità cosmica degli eventi che si compiono¹³⁷ (Ivanov 1979: 98).

¹³⁷ “Кто бывал на значительных высотах, непосредственно поднимающихся над морским берегом, без труда поймет и перспективные условия картины, и точный реализм этой изумительной ландкарты береговых линий, — ландкарты, не понравившейся некоторым критикам, которые предпочли бы, по-видимому, более близкий и человечески-тесный пейзаж этому подлинному пейзажу высот, единственно могущему дать внушение космической огромности совершающихся событий”.

Questa citazione è molto vicina alle parole usate da Blok e citate nel primo capitolo per descrivere lo sguardo di Vrubel', lo sguardo del genio che deve salire sulle montagne, e si ricollega al movimento verticale compiuto dai simbolisti durante l'atto creativo. Oltre al movimento di ascesa e di ispirazione, emerge un chiarissimo sguardo cartografico: Bakst ha dipinto una *landkarta*, un genere di mappa geografica che generalmente si associa al periodo petrino. Questa equazione tra quadro e mappa geografica si ritrova anche in un passaggio di un'altra recensione, scritta dal critico Sergej Mamontov, questa volta però in senso negativo, come disvalore del quadro: "Bakst, è evidente, ha pensato a lungo a come sconvolgere il più possibile i fruitori, ma è riuscito soltanto a pensare a una carta geografica in rilievo di quello che si vede da un aeroplano"¹³⁸ (Mamontov 1909).

La "mappa" di Bakst è una mappa urbana di un mondo distorto e in distruzione: il mondo modernista, che ha perso la prospettiva confortante del mondo razionale e positivista e si ritrova a guardare l'abisso. Il paesaggio ambiguo del quadro, sfuggente come il volto della *kore* in primo piano, spaventoso proprio come se lo augurava il pittore, mostra la perdita della prospettiva tradizionale sul mondo, così come nel romanzo di Belyj era stata espressa la mancanza di prospettiva. Pietroburgo sfugge alla mappatura univoca: come nel prologo di *Peterburg* si sottrae all'Atlante imperiale, nella *landkarta* di Bakst diventa contemporaneamente se stessa, Acropoli ateniese e Atlantide. L'opera di Bakst resta un esempio dell'attitudine simbolista alla contaminazione e alla sovrapposizione di immaginari culturali e geografici.

¹³⁸ "Бакст, очевидно, долго придумывал, чем бы сильнее ошарашить зрителей, но придумал всего-навсего рельефную географическую карту, видимую с аэроплана".



Fig. 12, *Terror Antiquus*, Lev Bakst, 1908

2.2.3 Ibridazione di Pietroburgo, spazio greco-persiano

Un'ultima ibridazione degli spazi del sé, nuovamente riguardante la capitale dell'Impero, è rappresentata dalla riconfigurazione di Pietroburgo nell'immaginaria *Petrobaghdad*. Questa nuova identità geografica, così marcatamente altra da influire sul tradizionale toponimo urbano, è concepita all'interno di un circolo artistico Pietroburghese di ispirazione persiana, quello degli "amici di Hafiz", o "hafiziti", dal nome del poeta persiano del XIV secolo Hafiz (*Hāfeẓ*). *Petrobaghdad*, pur con il suo nome esotico e modificato, è però fortemente ancorata alla cartografia reale di Pietroburgo, ricalcandone con esattezza la topografia e avendo come luogo centrale

un potente simbolo architettonico del movimento simbolista: la Torre di Vjačeslav Ivanov¹³⁹.

L'elemento più sorprendente di questa nuova morfologia della capitale è la compresenza della tradizione persiana e di quella greca. A partire dai *Persiani* di Eschilo, infatti, i due mondi erano stati agli antipodi e le riprese occidentali di immagini e temi della cultura persiana erano tradizionalmente state connotate da un procedere poetico fortemente anticlassico¹⁴⁰; così come i rinascimenti classicisti si alternavano a quelli orientali, anche le tradizioni greca e persiana si susseguivano senza incontrarsi, quali alternative in opposizione. Nel circolo pietroburghese di Hafiz, invece, le due tradizioni non solo non sono in contrasto, ma vengono abbracciate entrambe e, addirittura, programmaticamente mescolate tra loro. La trasformazione di Pietroburgo in *Petrobaghdad* coinvolge inoltre le questioni identitarie di chi a questa trasformazione partecipa. I membri del circolo artistico, infatti, come si vedrà, non si limitano a rimappare lo spazio in cui agiscono, ma riconsiderano la loro stessa identità, a partire dai nomi propri: gli "hafiziti" durante i loro incontri adottano pseudonimi doppi che ben rappresentano la composita mescolanza di cultura greca e cultura persiana interna al circolo.

Per quanto riguarda il dialogo culturale con la Persia, la Russia comincia ad interessarsi alla letteratura persiana a partire dalla metà del Settecento. Sono principalmente le traduzioni dei classici della letteratura persiana, seppur mediate dalle lingue europee, soprattutto il tedesco, a instaurare un primo dialogo culturale. Vasilij Žukovskij è tradizionalmente considerato il primo a portare realmente la poesia persiana nella letteratura russa (cfr. Rannitt 1973), in quanto il poeta traduce (pur passando dalla traduzione tedesca di Freidrich Ruckert) il poeta persiano Firdausi, e in particolare una parte della sua epica monumentale *Shahnama*, la storia di Rustem e Zorab. Žukovskij pubblica in volume, nello stesso anno della sua traduzione dell'Odissea, il 1849, *Rustem i Zorab*, traduzione (in versi liberi e senza rima) da Firdausi, che poi sarà ripubblicata nel 1902, entrando così nel canone del movimento simbolista. Prima di Žukovskij c'erano stati soltanto alcuni accenni alla

¹³⁹ Ricordiamo che alla Torre di Ivanov, che si può esplorare 'topograficamente', è dedicata una sezione del già citato progetto di Olga Matich.

¹⁴⁰ Com'è ad esempio avvenuto in Goethe e in Nietzsche, due inevitabili letture per i simbolisti russi.

Persia, soprattutto in Puškin (che, in una lettera al poeta persiano Fazil Khan, incontrato nel Caucaso, nota come in Russia i nomi di Hafiz e di Sa'di, due tra i poeti più celebri della letteratura classica persiana, siano nomi conosciuti); nell'opera del poeta Andrej Podolinskij, che nel 1827 pubblica trentadue poesie di argomento persiano dal titolo *Div i Peri*, e in Aleksandr Griboedov, che fa accenni alla letteratura persiana in una poesia, *Kal'janči*, scritta probabilmente nel 1819.

L'immaginario persiano¹⁴¹ nella Russia simbolista è invece costruito primariamente attorno alla figura del poeta e mistico medievale Hafiz, cantore del vino, dell'amore e dell'edonismo. Così come la tradizione classica, lo si è visto, non è giunta in Russia in maniera diretta, ma attraverso la cultura occidentale, anche la figura del poeta persiano è stata, analogamente, letta attraverso un filtro occidentale più tardo. La poesia di Hafiz è stata tradotta in russo da Afanasij Fet nel 1863 e da Vladimir Solov'ev nel 1885 passando, in entrambi i casi, per una traduzione tedesca intermedia. Inoltre, accanto all'Hafiz per così dire "primario", esiste l'Hafiz della rielaborazione ottocentesca operata da Goethe. Nel *West-Ostlicher Divan* (1819), opera divenuta simbolo di sincretismo culturale, le liriche di Goethe sono ispirate ai modelli persiani usati da Hafiz, che è presente nel ciclo poetico anche come autore fittizio di uno dei libri che compongono la raccolta: Hafiz è sia tema, sia personaggio per il poeta romantico tedesco. Anche il *Divan* diventa disponibile ai lettori russi soltanto nella seconda metà dell'Ottocento: viene tradotto in russo a partire dal 1878, anno di pubblicazione della prima raccolta delle opere di Goethe¹⁴² che riunisce traduzioni a opera di autori diversi, composte lungo tutto l'Ottocento (brani

¹⁴¹ In *Russia and Iran in the Great Game*, libro che ricostruisce i rapporti tra Russia e Iran, Elena Andreeva inquadra la relazione tra le due nazioni sullo scenario del confronto tra mondo della cristianità e mondo islamico, nel contesto del colonialismo europeo. La Russia, pur con le differenze già sottolineate nei confronti degli imperi europei, si sarebbe dunque posta in un rapporto coloniale con il Paese confinante, a partire dal XVIII secolo, con politiche aggressive mirate alla conquista di un porto caldo sul Golfo Persico, con l'annessione della Georgia nel 1783, con la penetrazione nel Caucaso, fino al più ampio "Great Game" (in russo Турниры теней, Torneo delle ombre), il conflitto diplomatico tra Russia e Regno Unito per il controllo dell'Asia Centrale e del Medio Oriente.

Andreeva si sofferma in modo specifico sulla letteratura di viaggio russa relativa alla Persia: i viaggiatori russi tendono a enfatizzare la propria appartenenza culturale e geografica al mondo europeo, presentandosi a più riprese nei testi come europei. In seconda battuta, i viaggiatori russi sottolineano nei loro resoconti la loro religione cristiana e ortodossa, da porre in confronto con l'Islam del territorio visitato: "being Russian meant being Orthodox Christian, especially vis-a-vis the non Christian colonized peoples of the Crimea, the Caucasus, the Central Asia, and the Catholic Poles" (Andreeva 2007: 10). La Persia, quindi, è un territorio da sottomettere, nel quale presentarsi come europei e come cristiani ortodossi, e i persiani, ne consegue, sono visti soprattutto come orientali e islamici.

¹⁴² Conclusa nel 1880, e poi ripubblicata nel 1892.

tratti dal *Divan*, inseriti nel primo volume, sono tradotti da Nikolaj Cholodkovskij e Vasilij Žukovskij). Il corpus hafizita disponibile nel periodo simbolista è dunque fortemente influenzato dalla ricezione tedesca, sia nelle traduzioni “intermedie” di Hafiz utilizzate da Fet e da Solov’ev, sia nella riscrittura sincretica di Goethe.

Il poeta persiano Hafiz è stato inserito dalla critica all’interno della metaforica biblioteca simbolista:

“le caratteristiche dello stile della poesia di Hafiz, la loro natura semantica, facevano chiaramente parte delle preferenze poetiche di V. Ivanov e degli altri poeti simbolisti, per i quali il principio “a realibus ad realiora” diventerà sotto molti aspetti determinante per la comprensione delle leggi del simbolismo” (Bogomolov 1995: 78).

Da queste premesse nasce il contributo simbolista russo al discorso hafizita: la fondazione di un circolo culturale segreto (“abbiamo un piano segreto di cui non devi parlare a nessuno”¹⁴³, avverte la moglie di Ivanov in una lettera), che si riunisce tra il 1906 e il 1907 a Pietroburgo. Il circolo è composto quasi esclusivamente da uomini - poeti, pittori e musicisti- che si incontrano a casa di Vjačeslav Ivanov. Le riunioni sono eventi estremamente costruiti e studiati nel dettaglio in anticipo (ivi: 73) e le tematiche sono quelle della lirica persiana: amicizia e amore sensuale, vino, giardini con rose e usignoli. Ogni incontro comincia con una sorta di recita corale, con i partecipanti disposti a formare un’imitazione del coro tragico greco. La moglie di Ivanov descrive il progetto del circolo in questi termini: “metter su una tavernetta persiana, hafizita: molto intima, molto coraggiosa, in costume, sui tappeti, filosofica, artistica ed erotica”¹⁴⁴ (ivi: 70).

Nel periodo in cui il circolo è attivo, la Persia è un territorio centrale sullo scacchiere geopolitico. Il conflitto tra Impero russo e Impero britannico per il controllo della regione si risolve, infatti, proprio nel 1907, con la stipula della Convenzione Anglo-russa: la Persia viene di fatto spartita in sfere di influenza russe e inglesi (il territorio a nord e al centro passa sotto controllo russo, il sud-est alla

¹⁴³ “Есть у нас заговор, о котором никому не говори”, cit. in Bogomolov 1995: 111.

¹⁴⁴ “устроить персидский, Гафисский кабачок: очень интимный, очень смелый, в костюмах, на коврах, философский, художественный и эротический”.

Gran Bretagna, e il restante territorio viene dichiarato libero). Il territorio persiano è, per così dire, tagliato in pezzi e la sua mappa viene ridisegnata. Al fianco dell'interesse nei confronti della cultura persiana, quindi, sembra esistere anche un interessamento verso l'allora attuale situazione politica. Così come era avvenuto per la guerra russo-giapponese, anche il *Torneo delle ombre* suggerisce la creazione di ibridità spaziali e riflessioni sul sé.

Il circolo può essere inteso come alternativa e rovesciamento parodico dei più celebri mercoledì simbolisti nella Torre di Ivanov, riunioni a cadenza fissa, molto formali, frequentate da numerosi partecipanti, ognuno con un ruolo sociale ben riconoscibile. Le riunioni di Hafiz, invece, sono organizzate sporadicamente, l'ambiente è informale e, cosa estremamente bizzarra a Pietroburgo, ci si dà del "tu" (come avveniva, del resto, ai balli in maschera¹⁴⁵). I partecipanti sono pochi, convocati su invito, indossano travestimenti (indicati, genericamente, con il termine "orientali") e adottano pseudonimi. "I vestiti, i nomi insoliti e il *tu* cambiano le relazioni"¹⁴⁶ (ivi: 71), annota Michail Kuzmin, uno dei partecipanti al circolo, sul suo diario. Gli hafiziti vivono insomma una situazione altra dalla realtà, in uno spazio affine alla finzione teatrale e alla mascherata, dove le regole canoniche sono momentaneamente sospese.

L'ambiente stesso si modifica e con esso anche la sua geografia: la Torre di via Tavričeskaja 25 a Pietroburgo, in quel periodo il salotto letterario più importante della città, durante le riunioni hafizite viene addobbata all'orientale, con tappeti, tende e cuscini e diventa il nuovo spazio *Petrobaghdad*. Il nome della capitale russa, nei diari e nelle lettere dei partecipanti che descrivono gli incontri, sarà sempre indicato con questo pseudonimo. Il toponimo *Pietroburgo* si traveste con una maschera che funziona da surrogato al viaggio: invece di uno spostamento nello spazio, i partecipanti raggiungono un nuovo territorio con un travestimento dello spazio. In questa scelta si fondono dunque due "altrove" geografici, quello orientale di Baghdad e quello greco – e, di riflesso, russo/slavo – del prefisso *Petro* (preferito a *Peter* della denominazione di origine olandese allora in uso, *Peterburg*). È

¹⁴⁵ Si veda McQuillen 2013.

¹⁴⁶ "Как платье, непривычное имя, „ты“ меняют отношения", cit. in Bogomolov 1995: 71.

sintomatico, poi, il fatto che la Persia immaginaria del circolo artistico sia condensata nel toponimo *Baghdad*, città che (se non nel breve periodo 1623-1628) non ha fatto parte della Persia: califfato abasside, fu invasa da mongoli e turcomanni, fino a essere inglobata nell'Impero ottomano (1534-1918). La geografia delle mappe reali si confonde in favore di un esotismo generico, inesatto, immaginario e, soprattutto, ibrido.

La compenetrazione di elementi orientali e greci classici ha la sua massima espressione nella scelta degli pseudonimi dei partecipanti e quindi il circolo non si configura soltanto come una riscrittura dello spazio, ma anche del sé. Ogni hafizita, infatti, adotta nella contingenza delle riunioni, uno, a volte due (o tre) pseudonimi, che attingono molto spesso ai due differenti bacini di influenza già citati, quello del paganesimo classico greco e quello del medioevo islamico. Gli pseudonimi dei membri del gruppo sono elencati nella strofa iniziale e in quella finale di un componimento di Ivanov che celebra l'iniziazione hafizita.

Tu, *Antinoo-Caricle*, e tu, *Diotima*,
 e tu, di una Roma annoiata il raffinato
Petronio, o *Corsaro*, e tu, *Essarhadone*,
 o il capo dei demoni saggi – *Salomone*,
 e tu, mio *Aladino*, insieme a me, *Iperione*,
Derviscio El-Rumi, onori gli ospiti con un inchino!
 [...] Tu, *Musa Melpomena*,
 tu, coppiere di corte *Ganimede*, rapido *Ermes*,
 e tu, che dal pennello libero e generoso
 sai tirar fuori – pittore dall'occhio veloce –
 uno stormo di uccelli che traggono in inganno, *Apelle!*¹⁴⁷ (Ivanov, II 738-739).

Vjačeslav Ivanov diventa *Derviscio Rumi*, e *Iperione*; la moglie Lidija Zinov'eva-Annibal *Diotima*, il filosofo Nikolaj Berdjaev *Salomone*, e *Esarhaddon*; sua moglie Lidija Berdjaeva (presente solo alla prima riunione) *Musa Melpomena*; il poeta e romanziere Michail Kuzmin *Antinoo*, e *Caricle*; il pittore Konstantin Somov *Aladino*; il critico

¹⁴⁷ “Ты, Антиной-Харикл, и ты, о Диотима, / И ты, утонченник скучающего Рима — / Петроний, иль Корсар, и ты, Ассаргадон, / Иль мудрых демонов начальник — Соломон, / И ты, мой Аладин, — со мной, Гиперионом, / Дервишем Эль-Руми, — почтишь гостей поклоном! / [...] Ты, Муза-Мельпomena, / Ты, кравчий Ганимед, стремительный Гермес, / И ты, кто кистию свободной и широкой / Умешь приманить — художник быстрокий / К обманным гроздиям пернатых, — Апеллес!”.

musicale Val' ter Nuvel' *Petronio e Corsaro*; il pittore e scenografo Lev Bakst *Apelle*; il poeta Sergej Gorodeckij *Ermes*, e *Zejn*; lo scrittore Sergej Auslender *Ganimede*.

Per via della accentuata base letteraria¹⁴⁸ del simposio, appesantita da varie riscritture e riletture, le riunioni di Hafiz sono state definite *mascherate filologiche* (McQuillen 2013: 154): le culture antiche vengono interpretate attraverso le culture occidentali (romantiche tedesche, soprattutto), e quindi l'ibridità è il tratto predominante. Nella scelta dei nomi dei due padroni di casa, ad esempio, *Iperione* e *Diotima*, non c'è soltanto il significato originario greco, epiteto per il Sole e figlio di Urano lui, donna sapiente del simposio platonico lei, ma anche la rielaborazione di Hölderlin che consacra la coppia a simbolo del Romanticismo tedesco. Ivanov ha un secondo pseudonimo, *El-Rumi*, poeta e mistico persiano fondatore della confraternita dei dervisci rotanti: nelle sue due nuove identità che convivono contemporaneamente, Grecia e Persia si uniscono. Lo stesso avviene nel doppio pseudonimo di Gorodeckij: *Zejn*, un poeta nato in Iran ma poi spostatosi in Crimea e nel Caucaso, autore di un diario di viaggio molto celebre all'epoca, e *Ermes*, il messaggero degli dei greci. La Grecia è presente anche nello pseudonimo di Auslender, *Ganimede*, bellissimo coppiere degli dei. Lo pseudonimo di Bakst, *Apelle*, nome del pittore greco antico descritto da Plinio il Vecchio, è, più che una maschera sotto la quale nascondersi, un ribadire la propria identità artistica. Il filosofo Berdjaev riunisce la saggezza di *Salomone* e la potenza del re conquistatore assiro *Essarbadon*,

¹⁴⁸ Ivanov sperimenta anche con la forma letteraria persiana del *ghazal*, ibridandola con una tematica greca. Il quinto libro di *Cor Ardens* (1911), *Rosarium*, contiene la raccolta *Gazeli*, che si divide in tre sezioni: *Gazeli sulla rosa*, *Turris Euburnea*, *Nuovi Gazeli sulla rosa*. Nella terza sezione è contenuto il *gazhal Roza Dionisa*, la rosa di Dioniso, “a very strange (but very romantic) combination of classical allusion in a verseform of Persian origin” (Stacy 1964: 347):

Дионисова отрада / Грозд пурпурный винограда, / Темнокосмый плюц—другая, / Третья — ты, парница сада. / И тебе Киприда, роза, / Нежной — нег богиня — рада; / Оттого мне розу славить — / Послушанье и услада. / Ибо нам любовь ковала / Не разумница Паллада, / Не семейственница Гера, — / Но стрелою, полной яда, / Ранил нас крылатый лучник, / И ему была награда / Милой матери улыбка; / И святого вертограда / Твоего венчалась гроздьем, / Дионис, моя мэнада.

La forma è piuttosto ibrida: della forma-*ghazal* tradizionale la resa di Ivanov mantiene la stessa rima ai versi pari, con un'inversione nella terzina finale, anche se la rima non è più tra parole o frasi uguali, come da tradizione, ma tra parole diverse, e i versi dispari non in rima tra di loro. L'argomento sembra essere quello della lode a una figura femminile, che viene definita come regina del giardino, riprendendo dunque l'elemento del giardino tipico della letteratura persiana, ma si inseriscono elementi tipicamente greci. I personaggi citati sono, oltre a Dioniso, la menade, Afrodite, evocata dalla parola *Kiprida*, Atene (*Pallada*) ed Era. Atena ed Era sono due figure lontane dall'io lirico, che sembrano invece schierarsi sul lato più violento e corporeo della classicità, quello appunto di Dioniso, delle frecce avvelenate e della danza delle menadi. Si tratta di un inno a Dioniso, evocato con il solito corredo di attributi (il vino, la vite, il grappolo), composto però seguendo una forma poetica persiana.

mentre la moglie viene collocata in posizione ancillare, *Melpomena*, musa classica invocata dagli hafiziti. Kuzmin viene ribattezzato *Antinoo*, il nome del giovane di straordinaria bellezza favorito dell'imperatore Adriano, e *Caricle*, un personaggio di una sua poesia ambientata nell'Antica Roma. Nuvel' è un nuovo *Petronio* e, da Byron, il *Corsaro*.

Animati da differenti e spesso contrastanti idee estetiche e mistiche, i partecipanti non riescono a produrre un manifesto unitario. Il circolo di Hafiz fallisce nei suoi obiettivi: si scioglie dopo pochi mesi, i membri del gruppo litigano tra loro e soprattutto non viene alla luce il progettato volume di poesie e dipinti che doveva invece scaturire dall'esperienza del simposio. Così in una lettera a Kuzmin, Somov descrive il progetto: "Il libretto si intitolerà *Hafiz del nord* e conterrà i ritratti di tutti gli hafiziti, fatti da me e da Bakst nello stile delle miniature persiane colorate. [...] Il libretto ovviamente sarà anonimo"¹⁴⁹ (cit. in Terkel' 2017: 18). Questa testimonianza illustra l'ibridità della posizione spaziale ancorata alla geografia reale del circolo: gli hafiziti di Pietroburgo si collocano a nord, ma abitano uno spazio immaginario formato per metà dalla Grecia (del simposio di Platone, del coro greco che apre gli incontri, del suffisso "*Petro-*") e per l'altra metà dal Medioriente (di Hafiz, non quella di Persepoli o Teheran ma un po' spostata, a "*-Baghdad'*").

Inoltre, in un'altra testimonianza relativa al progetto poetico del circolo mai portato a termine, emerge il desiderio di produrre un libro che fosse fortemente connotato graficamente in senso orientale, da leggersi al contrario rispetto all'esperienza di lettura occidentale. Il libro doveva essere un amalgama di letteratura (non è chiaro se con testi originali di Hafiz o con opere di ispirazione persiana scritte dai simbolisti) e arte visuale, che doveva raffigurare l'ambiente interno della casa di Ivanov, dettagliatamente descritta anche nei suoi mobili e negli oggetti, e allo stesso tempo ancorare l'interno all'esterno della città.

«Hafiz nordico, almanach de poche» [...]. Dovrebbe essere un piccolo, piccolo libricino che contenga tutti i versi e la prosa di Hafiz e i ritratti di tutti i membri a colori - travestiti e a figura intera, e anche un quadretto *nature morte* - a immagine dei decori e degli arredi di Hafiz che abbiamo

¹⁴⁹ "Книжка эта будет названа "Северный Гафиз", и к ней будут приложены портреты всех гафизитов, сделанных мной и Бакстом в стиле персидских многоцветных миниатюр [...] Книжка будет, конечно, анонимной". Per un'ipotesi sui possibili testi che dovevano far parte di questo volume, si veda Šiškin 2011.

(solo in maniera stilizzata), con piatti e candele sul pavimento e la cupola della Duma di Stato dietro la finestra. Tutto dev'essere molto elegante e molto orientale nello stile, a tal punto che il libro si dovrebbe leggere, come i libri orientali, dalla fine all'inizio e da destra a sinistra (o con l'aiuto di uno specchio). I nomi dei partecipanti (ma non i loro volti!) dovrebbero essere nascosti sotto i nostri nomi hafiziti¹⁵⁰ (Bogomolov 1995: 86-87).

L'ambientazione urbana del circolo è metaforizzata dalla presenza della cupola della Duma di Stato: *Petrobaghdad* si trova a Pietroburgo, in via Tavričeskaja, e dalle finestre si osserva una topografia statale e, curiosamente, legata all'attualità. La Duma, infatti, era appena nata e si teneva nel Palazzo di Tauride soltanto dall'aprile 1906, mese in cui il circolo comincia a riunirsi. Allo stesso tempo, l'edificio – sede della politica statale – lega il circolo alla politica imperiale del 1907 contro la Persia, e anche all'identità russa dei membri del gruppo, collocati con precisione in un contesto reale e non soltanto mistico e immaginario.

In conclusione, si può sottolineare come dentro la Torre di Ivanov, in particolare durante le riunioni degli hafiziti, la varietà culturale (classica, mediorientale, russa) e l'ibridazione geografiche fossero esaltate. Questa sovrapposizione culturale ben emerge dai versi di Ivanov dedicati al circolo poetico, in cui ebrei, elleni, persiani e franchi, tutti uniti da una fede poetica superiore, sono invitati a far parte del circolo di Hafiz:

Nuovo venuto, non importa chi sei – mago, rishì o poeta,
ebreo, elleno, persiano o franco, matrona o etera, -
sappi che qui una fede sola unisce tutti¹⁵¹ (Ivanov, II 739).

Gli evidenti anacronismi storici e geografici che percorrono questi versi e, allo stesso modo, tutte le idee del circolo, che anzi costituiscono le sue stesse premesse, sono

¹⁵⁰ «Северный Гафиз, almanach de poche» [...] Это должна быть маленькая, маленькая книжечка, содержащая все стихи и прозу Гафиза и портреты всех членов в красках, — в костюме и во весь рост, а также картинку nature morte — изображение обстановки и утвари Гафиза, как она у нас есть (только стилизованно), с яствами и свечами на полу и куполом Государственной Думы за окном. Все это должно быть очень изящно и очень восточно по стилю, до такой степени, что книжка будет читаться, как восточные книги, с конца к началу и справа влево (или при помощи зеркала). Имена участников (но не их лица!) должны быть скрыты под нашими гафизическими именами”.

¹⁵¹ “Пришлец, кто б ни был ты, — маг, риши иль поэт,
Жид, эллин, перс иль франк, матрона иль гетера, —
Знай: всех единая здесь сочела вера”.

dunque volutamente ricercati da Ivanov e dai suoi compagni. La figura del poeta Kuzmin, centrale nelle dinamiche del gruppo, viene descritta da Ivanov nella poesia *Anachronizm* proprio come un “anacronismo vivente”, in cui convivono età alessandrina e letteratura francese contemporanea, dandysmo inglese e il mito di Dafni e Cloe¹⁵². In altre parole, il circolo di Hafiz funziona come potente dichiarazione di libertà di movimento all’interno degli spazi culturali: è una manifestazione di ibridazione al massimo grado. La filosofia del gruppo, mescolando insieme Grecia e Persia, ignora e supera la dicotomia posta sin da Eschilo tra un Occidente che coincide con la Grecia antica e un Oriente con il mondo dispotico persiano: per gli hafiziti il valore primario da ricercare è quello dell’“anachronism” sia sul piano geografico che storico. La creazione dello spazio metaforico di *Petrobaghdad* può essere considerata come apice e conclusione del presente discorso di ibridazione spaziale, portata agli estremi: non è soltanto compenetrazione di due diversi immaginari geografici e culturali, ma è un terzo spazio autonomo che possiede le caratteristiche di entrambi i mondi. Inoltre, si tratta di un luogo modellato sulla topografia reale della città imperiale: non è soltanto finzione letteraria, ma avvenimento, incontro, movimento nello spazio, travestimento, recitazione, all’interno dell’edificio più importante nell’architettura reale e quotidiana simbolista.

¹⁵² “В румяна ль, мушки и дэндизм, / В поддевку ль нашего покроя, / Певец и сверстник Антиноя, / Ты рядишь свой анахронизм, — / Старообрядческих кафизм / Чтецом стоя пред аналоем / Иль Дафнисам кадя и Хлоям, / Ты все — живой анахронизм. / В тебе люблю, сквозь грани призм, / Александрийца и француза / Времен классических, чья муза — / Двухвековой анахронизм. / За твой единый галлицизм / Я дам своих славизмов десять; / И моде всей не перевесить / Твой родовой анахронизм”; “Nel belletto, nel neo posticcio e nel dandysmo/ nel cappotto attillato dal taglio alla moda/ cantante e coetaneo di Antinoo,/ tu ti travesti del tuo anacronismo / Kathisma da vecchio credente / lettore davanti al leggio / o incensando Dafni e Cloe, / Tu sei tutto un anacronismo vivente. / In te amo, attraverso le facce del prisma / l’alessandrino e il francese, / i tempi classici, la cui musa / è anacronismo di due secoli. / Per un tuo unico gallicismo / darò decine di slavismi miei; / e nessuna moda supererà / il tuo anacronismo tribale”, Ivanov II, 332-333.

3. La geografia di Dioniso. Identità e spazio nell'interpretazione simbolista di *Baccanti*

«Noi siamo Elleni,
amanti del bello,
baccanti della vita futura».
Michail Kuzmin

«Anche osservandolo bene, infatti, lo si direbbe
uno straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro
dei suoi occhi, ma perché è così completamente
privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità».
Pier Paolo Pasolini

«If any god personifies modernism,
this is Dionysus».
Monroe Spears

3.1 *Baccanti e l'orientalizzazione di Dioniso*

Oltre alle sovrapposizioni simboliche tra spazi del sé contenute nelle narrazioni appena analizzate, possono essere rintracciati analoghi accavallamenti di immaginari anche all'intero delle opere simboliste russe ispirate alla letteratura greca. In questo vasto corpus si possono evidenziare particolari riscritture moderniste che hanno innestato elementi identitari sul palinsesto classico originale. Queste riprese del tema classico, il cui punto centrale è la riflessione sull'identità russa, si inseriscono pienamente all'interno del ripensamento, fin qui analizzato, della collocazione del sé in uno spazio geografico teso tra diversi poli. Emerge infatti in queste riscritture una forte attenzione per la spazialità del mito e per i movimenti e i viaggi nelle geografie russe ed estere. Inoltre, è presente in alcune opere una linea di "orientalizzazione" – pur se con diverse accezioni del termine – del mito, che parte con una forzatura in senso geografico della traduzione russa di *Baccanti* di Euripide a opera di Innokentij Annenskij.

Non ci occuperemo di fornire una sintesi esaustiva della riscrittura del canone classico da parte del simbolismo, in quanto siamo interessati a presentare unicamente quelle riscritture che coinvolgono primariamente elementi riconducibili all'identità e all'appartenenza al territorio, culturale e geografico, russo¹⁵³. Le opere qui trattate, *Antichrist* (*Anticristo*, 1904) di Dmtrij Merežkovskij, *Melkij bes* (*Il demone meschino*, 1905) di Fedor Sologub e *Devij-bog* (*Il dio delle vergini*, 1909) di Velimir Chlebnikov, sono state scelte non tanto per il loro legame con il tema del dionisiaco di derivazione nietzschiana, quanto in virtù della loro relazione con il testo letterario della tragedia *Baccanti* di Euripide: scopo della presente indagine non è tracciare una storia della linea dionisiaca nel simbolismo, quanto piuttosto individuare e analizzare le riscritture di quel palinsesto euripideo originale.

Dioniso si presenta come il personaggio più adatto a essere manipolato per la realizzazione delle esigenze estetiche dei simbolisti, essendo tradizionalmente una figura che permette di sperimentare con l'ambiguità, sia essa etnica, geografica o sessuale, rendendo possibile il rovesciamento di ogni tipo di polarità e minando le troppo semplicistiche costruzioni dell'identità:

Da Dioniso, che, non dimentichiamolo, è il dio del teatro, ci giunge ancor oggi un modello culturale mobile e metamorfico: l'idea che l'identità non sia un'essenza rigida, una prigione in cui chiudersi, da difendere con nuove forme di tribalismo, ma un processo ibrido e dinamico, o, per dirla con un termine teatrale al centro della cultura contemporanea, performativo. Un modello di identità molteplice, che mantiene le proprie caratteristiche pur mutando di continuo a contatto con l'altro, e pur contenendo sempre elementi di dissonanza e di conflitto: in *Sé come un altro*, Paul Ricoeur lo sintetizza con il pronome latino ipse, contrapposto alla rigidità dell'idem. Insomma, un ruolo che non si smette mai di costruire e di arricchire all'infinito (Fusillo 2006: 14).

L'antagonismo tra Dioniso e Penteo, il re di Tebe contrario all'introduzione nel suo regno dei culti dionisiaci, già nel testo della tragedia euripidea suggerisce una reciproca fascinazione, un gusto per lo scambio delle parti (cfr. Benvenuti 2008), una

¹⁵³ Non ci occuperemo quindi delle tragedie originali simboliste ispirate alla Grecia antica, come ad esempio *Tantal* (*Tantalo*, 1905) e *Prometej* (*Prometeo*, 1919) di Vjačeslav Ivanov, *Melanippa-filosof* (*Il filosofo Melanippa*, 1901), *Car' Iksion* (*Zar Iksion*, 1902), *Laodamija* (*Laodamia*, 1906), *Famira Kifared* (*Tamiri il cfjaredo*, 1906) di Annenskij e così via, in quanto non primariamente interessate alla definizione identitaria del sé russo.

riflessione sul sé e sull'altro da sé. La divinità greca è sempre stata “l’incarnazione dell’alterità in tutte le sue forme dirompenti e perturbanti” e consente di mettere in crisi l’idea di *spazio* e il principio di *identità* (cfr. Fusillo 2006: 15). Dioniso è per di più legato all’idea – centrale per il modernismo – del frammento, in quanto una variante del mito racconta che Dioniso bambino rompe durante il gioco uno specchio e da quei frantumi ebbe origine il mondo nella sua complessità e varietà: “la rappresentazione del mondo è frantumata: da sempre lo specchio di Dioniso restituisce splendidi riflessi di immagini rotte e parziali” (Centanni 2005: 10). Inoltre, la divinità è intimamente intrecciata alla pratica geografica e cartografica: lo *sparagmòs* subito dal dio, ovvero il suo smembramento rituale, è una pratica di frammentazione del mondo, una modalità di farlo a pezzi, che è comune tanto alla filosofia quanto alla geografia (Farinelli 2003: 8-11). Dioniso, infine, è legato alla pratica del viaggio: definito in un frammento di Euripide *nuktípòlos*, “colui che viaggia di notte”, segue un percorso che conduce quasi sempre a Oriente (Scarpi 1991: 402), ed è per eccellenza il dio dell’arrivo; la sua apparizione non è una semplice *epifàneia*, ma una più specifica *epidemia*, l’arrivo della divinità nel paese, nel *dêmos*, un’epidemia che nelle riprese moderniste si colora spesso di tinte apocalittiche¹⁵⁴. La figura di Dioniso è insomma così centrale da essere simbolo stesso del periodo in esame se, come scriveva nel 1908 Aby Warburg, “ogni epoca è capace di vedere solo quei simboli dell’Olimpo che può riconoscere e assimilare in virtù dello sviluppo dei suoi strumenti di visione interiori. Noi, per esempio, abbiamo appreso solo da Nietzsche a vedere Dioniso”¹⁵⁵ (cit. Forster 2002: 19).

Nelle riscritture simboliste russe, che si concentrano sulla fisicità delle personificazioni del dio, siano esse statue di marmo, corpi adolescenti o maturi, femminili o maschili, nudi o travestiti, è centrale il turbamento sessuale che la figura di Dioniso porta con sé, evidente già in *Baccanti*. Inoltre, poiché nelle numerose versioni simboliste del mito di Dioniso si assiste sempre a un sacrificio, centrale è anche lo smembramento rituale, che nella tragedia di Euripide colpisce Penteo,

¹⁵⁴ Si consideri, ad esempio, *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann (1912), dove la tematica del dionisiaco si intreccia a una reale epidemia di colera.

¹⁵⁵ In Russia, come si è già visto, oltre all’interpretazione di Nietzsche, fu fondamentale quella di Erwin Rohde e la successiva lettura in chiave slava del mito.

l'infedele che non riconosce l'autorità dionisiaca, ma che nella tradizione orfica aveva subito lo stesso Dioniso, poi tornato in vita. Lo *sparagmòs* non è quindi soltanto simbolo di violenza, ma anche potente sinonimo di rinascita, di creatività artistica e di catarsi e sopravvive all'interno della cultura russa anche dopo la scomparsa del movimento simbolista: in *Teoria generale del montaggio* (scritto nel 1937, anno del "grande terrore") il regista Sergej Ejzenštejn paragonerà lo *sparagmòs* della tragedia dionisiaca alla pratica del montaggio, forma di smembramento e di riaccorpamento successivo dei frammenti di pellicola cinematografica¹⁵⁶.

Nel capitolo precedente si è visto come nell'ambito del Terzo Rinascimento Dioniso, letto principalmente attraverso Rohde e Nietzsche, fosse stato interpretato in Russia attraverso una narrativa nazionalista e considerato una divinità essenzialmente slava. Ivanov, riprendendo le idee di Zelinskij, notava che "Dioniso è un dio tracio dei Balcani, trasformato, plasticamente semplificato, reso innocuo dagli elleni, ma in ogni caso con la sua stessa forza è nostro, barbaro, un nostro dio slavo"¹⁵⁷ (1907: 51). In questo capitolo, si evidenzierà quanto Dioniso non sia soltanto la divinità dei culti estatici, della rinascita e dell'immortalità di Nietzsche, né unicamente la prefigurazione di Cristo di Ivanov, ma anche un personaggio letto e interpretato attraverso un testo letterario ben preciso, *Vakchanki (Baccanti)*, diventato serbatoio di molteplici immagini poetiche poi riutilizzate nella letteratura simbolista in chiave identitaria e spaziale. La prima traduzione in russo della tragedia di Euripide è pubblicata nel 1894 a opera del traduttore e poeta Innokentij Annenskij, che firma anche i tre saggi critici ("Tri ekskursija dlja osveščeniija tragedii, so storony literaturnoj, mifologičeskoj i psichičeskoj", "Tre digressioni per l'interpretazione della tragedia da un punto di vista letterario, mitologico e psichico") inclusi nel volume. Sul frontespizio dell'opera, una traduzione che presenta il testo greco originale a fronte (fig. 1), si definisce il lavoro di Annenskij *stichotvornij perevod s sobljudeniem metrov podlinnika, v sopровоždenii grečeskogo teksta* (traduzione in versi rispettosa del metro dell'originale con testo greco a fronte).

¹⁵⁶ Come ricordato da Fusillo; per approfondire si veda Neuberger-Somaini 2017.

¹⁵⁷ "Дионис — фракийский бог Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный эллинами, но все же самую стихией своей — наш, варварский, наш славянский, бог".

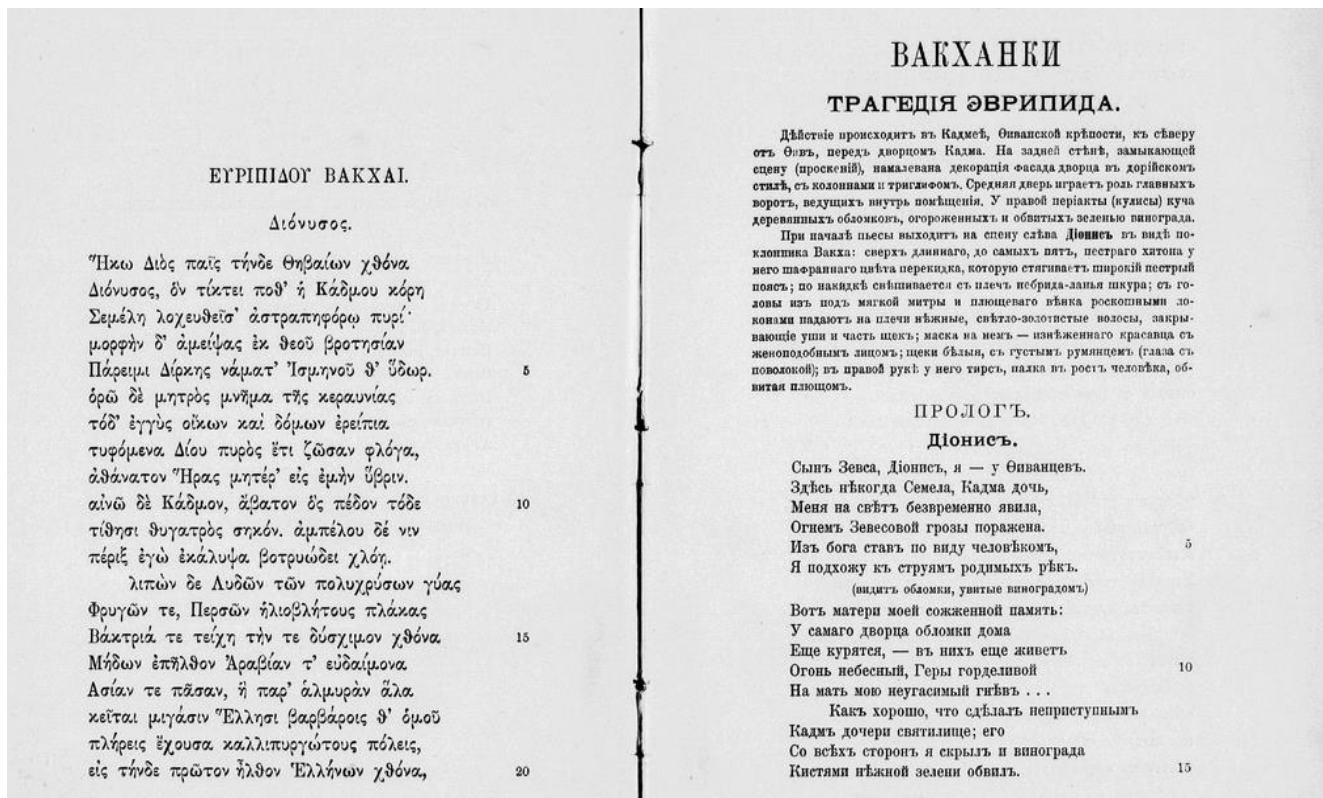


Fig. 1, *Vakchanki*, prima pagina della traduzione di Annenskij. Nelle note iniziali, scritte da Annenskij, si nota un “glaza s povolokoj” (occhi languidi), che ritorna identico nella descrizione del giovane Saša-Dioniso per bocca della menade Ljudmila.

Annenskij, in virtù dei suoi legami con il movimento simbolista¹⁵⁸ e per il ruolo da lui ricoperto nella scoperta russa di Dioniso, è una figura centrale per il nostro discorso. Nato nel 1855 a Omsk, Annenskij studia filologia a Pietroburgo, dove è allievo di Vladimir Lamanskij, che lo influenza con le sue idee sull’unità greco-slava, e si addottora con una tesi sulla letteratura folclorica del Sud della Russia. Pur lavorando come insegnante in vari ginnasi a Pietroburgo, Annenskij è parallelamente attivo come studioso di letteratura greca, traduttore, poeta e drammaturgo. In quasi vent’anni di lavoro traduce l’intero corpus delle tragedie di Euripide¹⁵⁹ (*Baccanti* è la

¹⁵⁸ Sul rapporto tra simbolismo e Annenski si veda Kelly 1985. A proposito del Rinascimento slavo e della figura di Nietzsche, Kelly nota che le posizioni di Annenskij sono piuttosto diverse da quelle di Ivanov: Annenskij sottolinea il lato antireligioso e antimistico del filosofo tedesco e, per quanto riguarda il Rinascimento slavo, sottolinea come il modello classico greco e latino debba essere imitato per le sue qualità formali e non utilizzato come sterile serbatoio culturale da cui attingere soltanto citazioni.

¹⁵⁹ *Vakchanki* (1894), *Res* (1896), *Gerakl* (1897), *Fimikianki*, *Ifigenija žertva* (1898), *Elektra* (1899), *Orest* (1900), *Al’kesta* (1901), *Ippolit* (1902), *Medeja* (1903), *Ion*, *Kiklops* (1906); pubblicate postume (nelle edizioni di Euripide del 1916, 1917, 1921) *Andromaka*, *Gekuba*, *Elena*, *Geraklidy*, *Ifigenija žrica*.

prima a essere tradotta, nonostante sia quasi certamente l'ultima opera a essere stata scritta da Euripide), compone due raccolte di poesie (di cui una pubblicata postuma nel 1910, un anno dopo la sua scomparsa), scrive le quattro tragedie originali ispirate alla letteratura classica già ricordate all'inizio del capitolo (cfr. nota 150) e traduce alcuni poeti ottocenteschi tedeschi e francesi. La sua prima raccolta poetica, *Tichie Pesni* (1904), è pubblicata sotto lo pseudonimo omerico Nik. T-O (Nessuno) (Brooks 2014: 72). Alla sua morte, le traduzioni di Euripide che Annenskij non era riuscito a pubblicare verranno riviste e curate da Zelinskij, che interverrà con massicci cambiamenti nella redazione dei testi, arrivando a modificare fino a un terzo del lavoro originale¹⁶⁰ (Kelly 1985: 136).

La scelta di far partire il progetto traduttivo del corpus euripideo proprio da *Baccanti* che, lo ricordiamo, è tradizionalmente considerata l'ultima tragedia composta dal drammaturgo greco, è rivelatrice di una ben precisa idea di quale sfumatura dovesse avere la classicità durante il periodo simbolista: quella del perturbante dionisiaco. Per il nostro discorso è rilevante soprattutto una specifica scelta operata da Annenskij nella sua traduzione russa di *Baccanti*¹⁶¹, scelta che sottolinea la dimensione orientale di Dioniso e apre la strada alle successive orientalizzazioni del personaggio. Nel prologo di *Baccanti*, Dioniso afferma di essere venuto in città, ovvero a Tebe, giungendo dall'Asia, in questo contesto sinonimo per India:

all'Asia giunto, che presso giace al salso mare,
 e vanta città belle turre,
 popolose d'Ellèni e insiem di barbari,
 e le danze quivi introdotte e i riti miei,
 che chiaro fosse ai mortali ch'io son Nume,
 a questa città d'Ellèni primamente io giunsi¹⁶² (Euripide 1930: 28).

¹⁶⁰ La traduzione poetica era vista da Annenskij come lavoro creativo destinato ai poeti, e furono numerose le critiche ricevute da Annenskij per le sue traduzioni; per dirla con Kelly "Annensky's translations provoked the dislike of both scholars and littérateurs" (1985: 137).

¹⁶¹ La traduzione di *Baccanti* di Annenskij è stata definita laconicamente "самый ранний и неудачный" ("la prima e la meno riuscita"), Gasparov-Jarko 1999: 604.

¹⁶² " Ἀσίαν τε πᾶσαν ἢ παρ' ἄλμυρᾶν ἄλα / κεῖται μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάρους θ' ὁμοῦ / πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργώτους πόλεις, / ἐς τήνδε πρῶτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν, / τάκει χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς / τελετάς, ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς ". Utilizziamo la storica traduzione in italiano di Ettore Romagnoli.

L'Asia compare nell'originale greco una volta sola e sono nominati gli *Elleni* – due volte – e i *barbari*. Annenskij, nella sua resa in russo, sembra quasi voler sottolineare la qualità asiatica di Dioniso: egli traduce, infatti, usando due volte in cinque versi appena il termine “Asia”, a ribadire l'itinerario del dio, che diventa una sorta di viaggio di conquista e sottomissione delle popolazioni asiatiche. Dioniso giunge in Asia, la percorre interamente e vi introduce i suoi culti:

ho percorso tutta l'Asia, che si estende lungo la costa del mare
salato: nelle città
le torri delle mura si innalzano magnificamente,
e insieme là il greco vive con il barbaro.
Ho introdotto festività e balli in Asia
e dalle persone, come dio, sono onorato ovunque.
Qui il suolo greco per la prima volta calpesto¹⁶³ (corsivo nostro).

Conformemente, più avanti, quando subito dopo l'incendio nella reggia di Penteo Dioniso si rivolge alle Baccanti chiamandole *donne barbare* (*bàrbaroi gunàikes*, v. 604), la resa russa di Annenskij presenta un ben più orientalizzato *donne d'Asia* (*ženy Aziū*).

Un analogo fenomeno di orientalizzazione di Dioniso e della sua corte di menadi è presente anche nell'arte visuale simbolista del periodo. Nel quadro di Vasilij Vladimirov¹⁶⁴, artista vicino a Belyj e Blok e illustratore di alcune loro opere, *Vakchanalija* (*Baccanale*, 1908-1911, fig. 2), che ha per sottotitolo l'evocativo “danza orientale” ed è contenuto nel ciclo *Maskarad* (*Ballo in maschera*), si intrecciano un generico Oriente e la pratica della mascherata, a suggerire una riflessione identitaria che si fa sempre più confusa e ambigua. Se poi si considera la ricerca grafica di Nikolaj Kalmakov, emergerà come il pittore simbolista raffiguri le divinità dell'Olimpo nelle stesse pose delle sue rese dei personaggi asiatici: la ragazza cinese in compagnia del Buddha in un acquerello del 1913 (fig. 3) è identica alla menade abbracciata a un leopardo nell'ex libris disegnato per la scrittrice Teffi (fig. 4).

¹⁶³ “Обошел Всю Азию, что по прибрежью моря / Соленого простерлась: в городах / Красиво высятся
стенные башни, / И вместе там грек с варваром живет. / Я в Азии ввел праздники и пляски / И от
людей, как бог, везде почтен. / Здесь почву Греции впервые попираю”.

¹⁶⁴ Per approfondire si veda Južakova 2017.



Fig. 2, *Baccanale. Danza orientale*, Vasilij Vladimirov, 1908-1911



Fig. 3, *Budda e ragazza cinese*, Nikolaj Kalmakov, 1913



Fig. 4, *ex libris per Teffi*, Nikolaj Kalmakov, senza data

Dioniso viene interrogato dai simbolisti nella loro ricerca per avere risposte sulla propria identità e per far questo il dio viene “trasportato” nello spazio russo, cristallizzato in un passato storico o rappresentato nell’attualità del presente. Anche se i referenti e le incarnazioni dionisiache sono dissimili nei vari autori qui presentati, l’esito conclusivo del progetto di portare Dioniso in Russia sembra essere invece condiviso: Dioniso non è incasellabile in una cultura e in uno spazio geografico unitario. Come si vedrà, Merežkovskij, in *Antichrist*, reifica la dicotomia tra paganesimo e Cristo, alla base della sua filosofia, in una statua di Venere di fattura classica e ne fa un’incarnazione di Dioniso. Facendola viaggiare nel suo romanzo fino alla capitale dell’Impero russo durante il regno di Pietro I, l’autore tenta di presentare una cultura sincretica, mentre si interroga sulla collocazione esatta del sé russo. Alla fine del romanzo, però, la tanto auspicata sintesi tra mondo classico e russità non viene raggiunta. Sologub, in *Melkij bes*, si dimostra, invece, più interessato al potenziale di ibridazione che Dioniso porta con sé e compie la sua riscrittura in maniera complessa, giocando su livelli multipli e ambigui di identificazione con i referenti del palinsesto originale. Anche il suo romanzo, però, mette in scena l’impossibilità di importare in Russia una classicità autentica. Infine, *Devij-bog* di un Chlebnikov ancora vicino agli ambienti simbolisti, si configura come una riscrittura di *Baccanti* in un contesto anticoslavo. Nelle conclusioni generali al presente lavoro, analizzando una nuova riscrittura del mito dionisiaco da parte di Chlebnikov nel 1912, si mostrerà come il mondo classico non sia più seducente per la Russia, un Paese che agli occhi dell’autore ha perso ogni qualità ibrida e migrante e si colloca ormai pienamente e irreversibilmente in Oriente.

3.2 *Antichrist di Merežkovskij. Una Venere dionisiaca a Pietroburgo*

Il primo arrivo di Dioniso in terra russa – la sua prima *epidemia* – è presentato in *Antichrist* (*L’anticristo*, 1904) di Dmitrij Merežkovskij, romanzo dal carattere fortemente identitario, in quanto si rifà direttamente al rovesciamento di paradigma vissuto dal sé russo in epoca petrina conseguente all’apertura all’Occidente. Si tratta di un primo esempio della tendenza da noi individuata alla riscrittura simbolista di *Baccanti*, anche se non del tutto aderente al palinsesto euripideo per due ragioni: in

primo luogo, la divinità che esplicitamente viene fatta arrivare in Russia non è Dioniso, bensì Venere; in secondo luogo, non si tratta della reale divinità, né di una sua incarnazione in un personaggio, ma di una statua di marmo. Pur essendo una statua di Venere, però, il sottotesto euripideo è piuttosto evidente nella riproposizione tematica degli eventi narrati in *Baccanti*. Oltre ai contrasti generazionali tra Pietro il Grande e il figlio Aleksej, e tra i nuovi credenti pagani e i vecchi credenti ortodossi, sono evidenti l'arrivo *epidemico* di Venere a Pietroburgo, la sua carica sensuale e la pratica dello *sparagmòs* rituale. Venere ha molti attributi dionisiaci, approda a Pietroburgo con un corredo ben preciso di elementi dionisiaci e si presenta come una nuova divinità in cerca di nuovi fedeli. La scelta, infine, di concentrare la narrazione attorno a un manufatto artistico e non a un corpo fisico permette di rifarsi direttamente al *topos*, classico prima, russo poi, della statua come simbolo della creatività artistica e dell'immortalità dell'arte.

Per Merežkovskij, scrittore che possiede una complessa concezione geografica e identitaria, l'unità greco-slava, incarnata nel sincretismo tra paganesimo classico e ortodossia cristiana, è centrale e si presenta come l'unica modalità possibile di esistenza per la Russia come “paese della fede”: “Per quanto riguarda l'Occidente, là si è già smesso del tutto di credere: la Russia, ecco il nuovo paese della fede!”¹⁶⁵ (citato in Rozanov 1903: 71). Nel suo pensiero si rintracciano spesso gli elementi centrali della nostra indagine: l'attrazione per il mondo classico, il peso che esso ha nella ricerca della propria nuova identità, la volontà di coniugare la Grecia con la Russia, l'attenzione allo spazio geografico, profondo e incontaminato, della foresta slava, luogo fortemente identitario in contrapposizione alla steppa, luogo asiatico. Sono tutti elementi che Merežkovskij condensa in una sua riflessione del 1903 riportata da Vasilij Rozanov:

la Russia nativa, [...] quelle baby e i mužiki a Kerženec, con le loro leggende, i boschi di pini, dove cammini cammini e all'improvviso vedi una piccola icona su un albero, come una ninfa antica nei boschi dell'Ellade: questa Russia è il mondo del futuro, del nuovo Cristo risorto, della conciliazione tra le ninfe e l'alato Ioann, tra l'ellenismo e il cristianesimo, tra Cristo e Dioniso¹⁶⁶ (ibidem).

¹⁶⁵ “Что Запад, -- там уже все изверилось: Россия -- вот новая страна веры!”.

¹⁶⁶ “коренная Россия, [...] эти бабы и мужики на Керженце, с их легендами, эти сосновые леса, где

Come emerge da queste parole, la geografia poetica dello scrittore ha come nucleo la “Russia originaria”, quella formata dalle “baby” e dai “mužiki” e localizzata dal toponimo Kerženec, luogo nella *oblast’* (provincia) di Nižnij Novgorod che tradizionalmente ospitava la setta dei vecchi credenti. La natura della Russia, quella boschiva, dei pini e delle icone ortodosse, viene paragonata alla natura greca del passato classico. Le icone ortodosse sono come ninfe dei boschi greci e questa Russia settaria delle foreste è in grado di far sorgere una nuova fede, un nuovo Cristo risorto, che dovrà riunire Dioniso, l’ellenismo e le ninfe mitologiche con la dottrina cristiana. La Grecia di Merežkovskij è connotata come luogo originario del paganesimo e non come sinonimo di Bisanzio e di cristianizzazione della Russia: paradossalmente, in questa citazione sarà piuttosto la Russia a portare la religione cristiana al mondo, una nuova religione fatta di sintesi tra paganesimo e vecchia ortodossia; la Russia è l’erede della greicità e il suo interlocutore privilegiato. Lo scrittore è convinto che dalla Chiesa Ortodossa possa svilupparsi una nuova chiesa in grado di sintetizzare i due mondi da sempre divisi e arriva a fondare, nel 1901, insieme a Zinaida Gippius e Dmitrij Filosofov, il *Religiozno-filosofskoe obščestvo* (Società religioso-filosofica), gruppo che organizza dibattiti sullo stato della Chiesa russa tentando di definire una nuova direzione per la religione ortodossa (cfr. Grillaert 2008: 144).

L’unione tra paganesimo classico e religione ortodossa, o più semplicemente tra *antičnost’* e vita del popolo russo, è la preoccupazione principale di Merežkovskij anche da un punto di vista estetico e lo scrittore elabora all’interno della sua opera un tentativo di sincretismo tra questi due mondi diversi. Tra il 1895 e il 1904, in cerca di una nuova coscienza religiosa, Merežkovskij compone una trilogia di romanzi dal titolo *Christos i Antichrist* (*Cristo e Anticristo*) a illustrazione dei propri dubbi filosofici. L’opera, che è stata definita “metastorica” (Rosenthal 1986: 87), vuole creare una sintesi tra mondo pagano e mondo cristiano¹⁶⁷ basata sulla dialettica hegeliana di

едель-едель и вдруг видишь иконку на дереве, как древнюю нимфу в лесах Элады: эта Россия есть мир будущего, нового, воскресшего Христа, примирения нимф и окрыленного Иоанна, эллинизма и христианства, Христа и Диониса”.

¹⁶⁷ Vjačeslav Ivanov, negli stessi anni, adotta posizioni simili, come emerge dalla serie di articoli dedicati a Dioniso (“Dioniso e l’Ellenismo” – “Dioniso e la cristianità”; “Conclusioni: deduzioni generali storiche e filosofiche”), dove il simbolista utilizza la figura della divinità per indagare la religione a lui contemporanea e per fornire risposte sul momento storico presente (Grillaert 2008: 144).

tesi, antitesi e sintesi. Dopo aver lavorato un decennio alla sua opera, emerge però l'impossibilità di fondo di raggiungere la tanto sperata sintesi e Merežkovskij cade in una impasse intellettuale, forse inevitabile quando si tenta di coniugare tra loro visioni mistiche e filosofia hegeliana (ibidem). Le icone ortodosse e le ninfe pagane non si fondono insieme; in altre parole, la trilogia, pur completata e pubblicata, resta senza una catarsi religiosa finale, esempio di un'opera che mette in scena la sconfitta del suo stesso modello costruttivo¹⁶⁸.

Nei tre volumi l'intera storia dell'umanità viene condensata in tre determinati periodi storici in cui si è vissuto in maniera drammatica il cambiamento di paradigma tra paganesimo e cristianesimo. Il primo volume della trilogia, *Smert' bogov* (*La morte degli dei*, 1895), ha come protagonista l'imperatore romano Giuliano l'Apostata che, nel IV secolo, tentò invano di restaurare i culti pagani ormai già spodestati dalla religione cristiana. Il secondo tomo, *Voskresšie bogi* (*Gli dei risorti*, 1900), narra la storia di Leonardo da Vinci durante il Rinascimento, periodo in cui Merežkovskij rintraccia il secondo tentativo di coniugare insieme religione cristiana e paganesimo. Nonostante il genio di Leonardo, la sintesi non è raggiunta nemmeno nel secondo libro. Si è dunque portati a pensare, anche seguendo la dottrina del Terzo Rinascimento, che il Rinascimento italiano sia stato un momento di sintesi incompleta, ma che possa essere "aggiustato" quando verrà trapiantato sul suolo russo. Il terzo e ultimo romanzo, *Antichrist*, è in effetti dedicato alla storia russa durante il regno di Pietro I, una delle epoche che più influirono sul concetto di identità e sulle modalità di autorappresentazione russa. Il sottotitolo del romanzo, *Petr i Aleksej*, presenta i due protagonisti, lo zar Pietro e il figlio Alessio: Pietro simboleggia il nuovo orientamento della Russia verso l'Europa e con la sua passione per l'*antičnosť* greca e la sua politica di contrasto alla Russia tradizionale e alle vecchie correnti religiose ortodosse si configura come l'incarnazione dell'Anticristo del titolo e di Dioniso, mentre il figlio Aleksej è dotato di tratti cristologici come la compassione e l'umiltà: anch'egli, dunque, un possibile Dioniso come dio sofferente, ma anche, con la sua morte, la vittima sacrificale Penteo.

¹⁶⁸ Belyj, come si è visto nel primo capitolo, si sottrarrà invece alla redazione del terzo volume della sua trilogia sul rapporto tra Oriente e Occidente, lasciandola incompleta.

Uno dei temi principali è appunto la contrapposizione tra fedi religiose: come credere contemporaneamente nelle icone ortodosse inchiodate sugli alberi nelle foreste dai vecchi credenti e nelle ninfe greche dei boschi, i due termini della riflessione di Merežkovskij riportata poco sopra? Nel romanzo, in effetti, l'ambivalenza religiosa di Pietro provoca sconcerto nelle menti dei fedeli ortodossi suoi sudditi, che commentano con amara ironia la confusione religiosa voluta dal sovrano:

I nostri padri e i nostri nonni mettevano nelle loro case e lungo le loro vie delle sante icone; noi ce ne vergogniamo e le sostituiamo con idoli svergognati. Le icone di Dio hanno in sé la forza di Dio; e nello stesso modo gli idoli, icone dei diavoli, racchiudono una forza demoniaca. Finora abbiamo onorato il Dio ubbriaco Bacco, [...] oggi vogliamo onorare anche la impura Venere, dea della lussuria¹⁶⁹ (Merežkovskij 1932: 24).

La modernità pagana di Pietro, che si contrappone alla tradizione cristiana dei padri e dei nonni, è in realtà una modernità complessa, imbevuta tanto di progresso tecnologico quanto di strati di passato remoto (il Rinascimento italiano, la classicità ellenica) che sono più lontani nel tempo rispetto alle modeste due generazioni russe di padri e nonni ricordate nella citazione. Inoltre, viene ben esplicitato l'orientamento della mitologia e della narrativa prediletta da Pietro: quella di Venere e Bacco e quindi edonistica ed estetica. Già da questa citazione è evidente come siano qui presenti molti temi centrali della tragedia classica *Baccanti*: la contrarietà al culto della divinità che arriva nel paese, il contrasto tra generazioni, la contrapposizione tra fedi diverse.

Al centro della trilogia c'è una statua classica di Venere, manufatto artistico e archeologico al tempo stesso, in grado di muovere non solo la narrazione dei tre romanzi, ma anche il destino dei personaggi e quindi, in un certo senso, della stessa Storia dell'umanità. La trilogia intera può essere metaforizzata da questo oggetto

¹⁶⁹ “– Отцы и деды ставили в домах своих и при путях иконы святые; мы же стыдимся того, но бесстыдные поставяем кумиры. Иконы Божьи имеют на себе силу Божью; подобно тому и в идолах, иконах бесовых, пребывает сила бесовская. Служили мы доднесь единому пьянственному богу Бахусу, [...] ныне же и всескверной Венус, блудной богине, служить собираемся” (Merežkovskij 1914: 19). Le traduzioni in italiano del testo sono tratte dall'edizione italiana del romanzo, a cura di Nina Romanowski.

sempre presente, che aiuta a strutturare la composizione dei romanzi. La statua¹⁷⁰ si muove lungo il tempo e lo spazio e attraversa i tre libri della trilogia e nell'ultimo volume entra in rapporto diretto con il territorio della Russia. Ritrovata nei fori romani nel primo romanzo della trilogia, la statua era stata la molla del desiderio di Giuliano l'Apostata di ritornare alla religione pagana: dopo averla vista, l'imperatore si era innamorato della divinità e voleva restaurarne il culto. Nel secondo libro, la statua compare di nuovo come elemento di incantamento sensuale e pagano, provocando la morte di un cattolico contemporaneo di Leonardo da Vinci, sopraffatto dal desiderio di possederla. Nel terzo romanzo *Venere* si accavalla spesso alle figure di Pietro e dell'Anticristo. Molti sono gli strati che si sovrappongono sul corpo della statua e che contribuiscono all'ambiguità del suo significato: può essere, infatti, intesa come metafora del romanzo e, allo stesso tempo, come un doppio di Pietro e incarnazione del principio dell'Anticristo e infine, addirittura, potrebbe rappresentare un vampiro, ispirato a *Dracula* di Bram Stoker (cfr. Ungurianu 2007).

In riferimento alla statua di *Venere*, è necessario aprire una breve parentesi relativa alla spiccata presenza di oggetti storici inseriti nei romanzi di Merežkovskij. In primo luogo, questo elemento è collegabile direttamente alla politica di Pietro: come nota Kalb (2017: 452-453)

Peter imported numerous marble statues into Russia from Western Europe, displaying many in St. Petersburg's new Summer Garden, where they shocked some of his more religious, conservative contemporaries. Most famous is the classical Tauride Venus. When faced with Pope Clement XI's ban on the export of antiquities from Italy, one somewhat dubious legend has it that Peter negotiated a trade, pledging to give away the remains of St. Birgitta to bring the Venus to his new city.

Sembra molto calzante, poi, una definizione data da Andrej Belyj alla modalità di rappresentazione del mondo nei romanzi di Merežkovskij: "Merežkovskij alle volte costruisce dai suoi romanzi un museo archeologico"¹⁷¹ (Belyj 1994: 329). Belyj¹⁷² si

¹⁷⁰ La statua è fondamentale anche in altre riscritture del mito ad opera di simbolisti russi, dove si intreccia con le tematiche puškiniane, si veda Venclova 1994.

¹⁷¹ "Мережковский подчас устривает из своих романов археологический музей".

¹⁷² Belyj commenta la trilogia di Merežkovskij in un brano critico, "Merežkovskij", poi inserito nella raccolta di saggi *Lug Zelenyj (Il prato verde)*.

riferiva probabilmente alla massiccia presenza di *realia* nei romanzi, ma si può intendere questa osservazione pure in un altro modo, ovvero come tentativo merežkovskijano di appropriazione della cultura di un dato Paese mediante la presentazione del suo territorio come luogo archeologico¹⁷³. Belyj paragona la struttura della trilogia dell'Anticristo di Merežkovskij a quella della torre Eiffel, paragone che si fa però parodico quando l'autore immagina di costruire con i tre libri una piccola torre Eiffel sopra un vassoio da tè¹⁷⁴. Questa strana torre di libri fisici fatti oggetto viene poi paragonata all'arte plastica delle statue. Merežkovskij, nelle parole di Belyj, ha sottomesso la storia mondiale a una statua modellata dalle parole simboliste: “e la storia mondiale egli ha trasformato in un piedistallo per una bella scultura di parole liriche, come una statua di marmo”¹⁷⁵ (ivi: 326). Dopo aver affermato, dunque, che Merežkovskij è costruttore di musei archeologici, Belyj descrive con più attenzione il museo risultante: anche se i reperti (le idee) sono di ottima fattura, il luogo che li ospita è fatiscente: “i muri e il soffitto di questo museo non corrispondono alla varietà e alla ricchezza del materiale archeologico”¹⁷⁶ (ivi: 329). Il procedere creativo di Merežkovskij è descritto come una prassi noiosa e meccanica: lo scrittore si documenta, prende dagli scaffali di questo museo mentale tutti gli oggetti che servono per abbellire e travestire le statue dell'epoca prescelta, attornianole di pedanteschi *realia*¹⁷⁷: “Merežkovskij circonda le sue statue con tutti

¹⁷³ Questo approccio, tipico dell'orientalismo, è stato sperimentato, lo si vedrà nel capitolo successivo, anche nell'Inghilterra vittoriana.

¹⁷⁴ “Если собрать книги, написанные Мережковским, можно сложить из них книжную башенку. О, конечно, эта башенка меньше Эйфелевой: она с удобством уместилась бы на чайном подносе”; “Se si mettessero insieme i libri scritti da Merežkovskij, si potrebbe costruire una torre di libri. Ah, ovviamente questa torretta sarebbe più piccola della torre Eiffel: starebbe comodamente su un vassoio da tè”.

¹⁷⁵ “и всемирную историю превращает он в пьедестал к прекрасной, как мраморная статуя, лирической скульптуре слов”.

¹⁷⁶ “Стены и потолок этого музея не соответствуют пестроте и богатству археологического материала”.

¹⁷⁷ Belyj conclude la sua riflessione collocando in alto il poeta, così come farà più tardi Blok con Vrubeľ: “Из книжной башенки Мережковского выросла вавилонская башня [...]. Сам Мережковский, с подозрительной трубой в руках, взобрал по ней и скрылся от нас в облаке. Мы не ведаем точно, где он и что с ним. Анализируем фундамент башни: одно подножие ее -- искусство, другое -- религия, третье -- схоластика, четвертое -- критика. Иногда сверху падает на нас дождь печатных листов: это Мережковский пыгается с нами разговаривать”; “Dalla torretta libreria di Merežkovskij crebbe la Torre di Babele [...]. Lo stesso Merežkovskij, con un telescopio tra le mani, vi si arrampicò sopra e scomparve dai nostri occhi in una nuvola. Non sappiamo esattamente dove si trovi e cosa gli sia successo. Analizziamo le fondamenta della torre: un piede è l'arte, l'altro la religione, il terzo la scolastica, il quarto la critica. A volte dall'alto cade su di noi una pioggia di fogli stampati: è Merežkovskij che cerca di parlarci”.

gli attributi dell'epoca. [...] tutto è chiamato con il proprio nome, e a ogni oggetto è stata attaccata un'etichetta"¹⁷⁸ (ivi: 328).

Tornando ora al testo della trilogia, l'“etichetta” attaccata alla statua protagonista dell'opera è quella della *Venere* di Tauride di Prassitele¹⁷⁹, originale greco ritrovato nei fori romani che, nei romanzi di Merežkovskij, diventa somma e incarnazione di tutto il paganesimo universale. Nella descrizione della statua si mescolano tra loro le più importanti divinità femminili di tutta l'antichità, non soltanto greca, ma anche fenicia e babilonese (“Афродите Анадиомене – nata dalla spuma, - Urania, la celeste, l'antica Astarte fenicia, la Militta Babilonese”¹⁸⁰, Merežkovskij 1932: 36), e si arriva addirittura all'immagine stellare del cosmo, nella raffigurazione della via Lattea (“la madre di tutto ciò che esiste, la grande Nutrice, colei che seminò il cielo di stelle e col latte del suo seno tracciò la Via Lattea”¹⁸¹, ibidem). Si intuisce che il passato della statua è molto consistente e che essa può servire come oggetto magico per raggiungere quelle profondità che coincidono con la nascita stessa della vita umana, dei pianeti e persino della galassia.

La primissima frase del romanzo avverte il lettore che a Pietroburgo sta per arrivare l'Anticristo (Merežkovskij 1914: 5) e quando dopo poche pagine giunge dall'Europa la statua di Venere si è naturalmente portati ad associarla alla figura demoniaca. Il procedimento associativo è abilitato anche dai titoli dei due primi capitoli: *Peterburgskaja Venera* (*Venere pietroburghese*) e *Antichrist* (*Anticristo*). La statua che arriva nella nuova capitale si merita una giornata di festeggiamenti a lei dedicata: come Dioniso in *Baccanti*, Venere arriva per diffondere l'*epidemia* del suo culto in un nuovo territorio. La statua, inoltre, ha effetti sulla geografia di Pietroburgo e, in qualche modo, modifica l'architettura della città. Nonostante le genealogie di Venere tracciate in precedenza indicassero chiaramente territori orientali, l'immagine che la statua porta con sé alla corte di Pietro è occidentale, da capitale all'ultima moda. Il

¹⁷⁸ “Мережковский окружает свои статуи всеми атрибутами эпохи [...] Все названо своими именами, к каждому предмету быта приставлена этикетка”.

¹⁷⁹ La figura di Venere interessa anche le arti visive del periodo. Si considerino i quadri di N. Milioti *Venera* (1907), e *Roždenie Veneri* (1912), e quello di N. Feofilaktov *Vjezd Veneri* (1910).

¹⁸⁰ “Афродита Анадиомена – Пенорожденная, и Урания – Небесная, древняя финикийская Астарта, вавилонская Милитта” (Merežkovskij 1914: 30).

¹⁸¹ “Праматерь Пишущего, великая Кормилица – та, что наполнила небо Звездами, как семенами, и разлила, как молоко из груди своей. Млечный Путь”, ibidem.

sovrano, non a caso, vuole inserirla nel Giardino d'estate¹⁸², già pianificato come imitazione di Versailles. Ma la natura europea e quella pietroburchese, nota il narratore, sono profondamente differenti: tutto quello che è occidentale, in Russia si trasforma in qualcosa di minore, epigono distorto e fallimentare.

Il pallido sole pietroburchese aveva fatto sbocciare dei tulipani sottili dai grassi bulbi di Rotterdam. Soltanto i modesti fiori del nord - la profumata erba di San Pietro, le peonie screziate e le dalie tristemente sgargianti erano nati qui con più libertà. I giovani alberelli, portati con incredibile fatica sulle navi, sui carri, per migliaia di verste dalla Polonia, Pomerania, Danimarca, Olanda – anch'essi erano cresciuti malaticci. Scarso nutrimento alle loro deboli radici aveva dato la terra straniera¹⁸³ (ivi: 120).

Tulipani e alberi sono stati importati nella capitale russa dai vari paesi europei che disegnano la geografia degli spostamenti di Pietro nei suoi anni di formazione; la terra che li nutre, però, è straniera, *чужая*. Il narratore, in questo modo, sembra rovesciare lo sguardo sull'altro e invece di considerare aliena la natura europea trapiantata sul suolo russo, descrive come estranea e altra la terra russa, quasi la sua voce coincidesse con quella di Venere. Si deve notare che in quest'opera è piuttosto la Russia a essere depositaria di qualità orientale/asiatica negativa, mentre Venere rappresenta non solo la cultura classica, ma anche la ricezione di questa cultura da parte dell'Europa, presentandosi quindi come l'emblema dell'Occidente.

Con il procedere del testo, la statua sembra prendere vita e sviluppare pensieri propri. Venere paragona Pietroburgo alla sua dimora iniziale, che non è lo studio di uno scultore ma l'Olimpo degli dei: la statua non è solo oggetto, reificazione della divinità, ma la divinità stessa¹⁸⁴. Venere, dotata nel romanzo di pensiero e parola, si

¹⁸² L'inserimento della statua in quel luogo è realmente accaduto, e si configura come una mossa politica sulla scia dell'apertura verso l'Europa: "La collocazione di una copia romana della Venere di Tauride di Prassitele nel Giardino d'Estate costituì [...] l'inizio di una nuova fase di rilegittimazione del potere imperiale" (Reszler 2007: 133).

¹⁸³ "Бледное петербургское солнце выгоняло толщие тюльпаны из жирных роттердамских луковиц. Только скромные северные цветы – любимый Петром пахучий калужер, махровые пионы и уныло-яркие георгины – росли здесь привольнее. Молодые деревья, привозимые с неимоверными трудами на кораблях, на подводках из-за тысяч верст – из Польши, Пруссии, Померании, Дании, Голландии – тоже хирели. Скучно питала их слабые корни чужая земля" (ivi: 18).

¹⁸⁴ In un passo del romanzo il narratore ipotizza i pensieri della statua che, dopo tanto viaggiare per l'Europa, è infine giunta ai "limiti del mondo", ovvero a Pietroburgo, di nuovo descritta con attributi nordici: la "Scizia iperborea". "С того самого дня, как вышла из тысячелетней могилы своей, там, во Флоренции, шла она все дальше и дальше, из века в век, из народа в народ, нигде не останавливаясь, пока, наконец, в

rende conto che Pietroburgo, più che ricordarle l'Olimpo, le ricorda l'Ade, bagnato dallo Stige.

guardò con occhio stupito e curioso la nuova terra straniera, le paludi piatte e muscose, la città strana, simile ai villaggi dei barbari nomadi, e quel cielo che non era né diurno né notturno, quelle terribili onde, nere, addormentate, simili alle onde del sotterraneo Stige. Quel paese non somigliava alla sua luminosa patria olimpica; era come una terra senza speranze, come una terra d'oblio, come l'Ade tenebroso. E nonostante tutto, la dea sorrise col suo eterno sorriso, come avrebbe sorriso il sole se fosse penetrato nell'Ade tenebroso¹⁸⁵ (ivi: 31).

Non soltanto c'è una discrepanza tra la luminosa patria dell'Olimpo e il barbaro e tenebroso spazio pietroburghese, ma si sottolinea anche il divario tra la statua, originale di Prassitele, e le altre statue che abbelliscono il Giardino d'estate; Venere, infatti, pur essendo "l'ospite d'onore", non è l'unica statua presente. Così come per i tulipani, anche nel caso delle statue non siamo però di fronte a innesti fortunati. Abitata da "barbari iperborei", la Russia è descritta come Paese nordico e poco civilizzato: siamo a Pietroburgo, luogo che generalmente abilita un'autoidentificazione settentrionale. Le altre statue del Giardino d'estate, che rappresentano gli imperatori romani, le divinità e i filosofi greci, non sono neppure originali, ma copie tarde e questo progressivo allontanamento dalla fonte primaria ha indebolito gli oggetti stessi, che sono prodotti moderni, surrogati, sterili imitazioni¹⁸⁶.

победоносном шествии, не достигла последних пределов земли – Гиперборейской Скифии, за которой уже нет ничего, кроме ночи и хаоса" (ivi: 31), "dal giorno in cui era uscita dal suo sepolcro millenario, là a Firenze, essa aveva camminato sempre avanti, e avanti, da un secolo all'altro, da un popolo all'altro, senza fermarsi in nessun luogo, sinché non era giunta finalmente vittoriosa agli ultimi confini della terra, alla Scizia Iperborea, di là dalla quale non vi è nulla all'infuori del caos e della notte" (ivi: 36).

¹⁸⁵ "[...] взглянула как будто удивленными и любопытными очами на эту чуждую, новую землю, на эти плоские мшистые топи, на этот странный город, подобный селениям кочующих варваров, на это не денное, не ночное небо, на эти черные, сонные, страшные волны, подобные волнам подземного Стикса. Страна эта не похожа была на ее олимпийскую светлую родину, безнадежна, как страна забвения, как темный Аид. И все-таки богиня улыбнулась вечною улыбкою, как улыбнулось бы солнце, если бы проникло в темный Аид", (ivi: 31).

¹⁸⁶ Una simile sovrapposizione di imitazioni europee alle figure primarie delle divinità pagane si ritrova anche nei sogni che tormentano i personaggi del romanzo. Nelle loro visioni notturne compaiono sensuali incarnazioni divine all'interno del popolo russo: l'ambigua sessualità dionisiaca ha cominciato ad agire. "– Бахус – подобием тем, как персона еретика Мартына Лютера пишется – немец краснорожий, брюхо, что пивная бочка. Венус же сначала девкою гулящею прикинулась, с коей, живучи в Амстердаме, сваялся я блудно: тело голое, белое, как кипень, уста червленые, очи похабные. А потом, как очнулся я в предбаннике, где и приключилась мне та пакость – обернулась лукавая ведьма отца-

Attributo centrale di Venere è il suo stretto legame con la pratica del viaggio, trasposto nella sua capacità di mettere in moto la narrazione. La propensione al viaggio nello spazio europeo e russo rispecchia quella dell'autore Merežkovskij (si veda cap. 4) e si intreccia alle riflessioni identitarie e alle rivendicazioni imperiali e culturali sia del personaggio Pietro I, sia dello scrittore simbolista. Dopo essere stata scolpita in Grecia da Prassitele, in un passato che non viene raccontato in nessuno dei tre libri e che si intuisce soltanto, la statua “si sposta” in Italia, la terra del Rinascimento che riesce a recuperare il paganesimo e a farlo agire in un territorio indiscutibilmente cattolico. L'emissario di Pietro descrive al sovrano le geografie passate della statua e la sua storia millenaria, ribadendo l'appartenenza di Venere alla Russia, suo approdo finale:

“Ho comperato una Venere”- scriveva dall'Italia Beklemišev a Pietro. – “A Roma l'apprezzano molto. Si potrebbe scambiarla con la famosa Venere fiorentina de' Medici, ma è più bella ancora. Fu trovata presso gente ignorante. L'avevano dissepolta, scavando le fondamenta di una casa. Duemila anni è stata sotto terra. Per molto tempo fu conservata dal papa nel giardino del Vaticano. Mi preoccupò che gli amatori non la lascino partire. Eppure essa appartiene a Vostra Maestà.”¹⁸⁷ (ivi: 32).

Dalla Grecia, luogo di nascita di Venere, la statua compie un passaggio significativo per la sua “aura” e il suo portato storico e di senso giungendo in Italia. La statua, in altre parole, sembra mimare il percorso contrario che, lo vedremo in seguito, aveva compiuto Merežkovskij durante il suo viaggio verso la Grecia: partito dalla Russia, effettua un momento di “decantazione” in Italia prima di salpare per la Grecia. Il percorso compiuto da Venere verso la Russia non è lineare, ma piuttosto complesso. È Pietro stesso a costruire e progettare con minuzia il viaggio della statua, che si

протопопа дворовою девкою Акулькою” (ivi: 21), “Вacco mi appare come rappresentano l'eretico Lutero: un tedesco rubicondo col ventre grosso come un barile di birra. Venere prese dapprima l'aspetto di una sgualdrina, colla quale quando abitavo ad Amsterdam ebbi rapporti carnali: il corpo era nudo, bianco come la spuma del mare, le labbra porporine, gli occhi spudorati. Poi, quando tornai in me, nella stanza che precede la sala da bagno, dove tutto questo orrore mi era apparso, la malefica strega si trasformò nella serva del padre arciprete, Akueka” (ivi: 27).

¹⁸⁷ “Венус купил, – писал Беклемишев Петру из Италии. – В Риме ставят ее за-велико. Ничем не разнится от Флорентийской (Медической) славной, но еще лучше. У незнаемых людей попалась. Нашли, как рыли фундамент для нового дома. 2000 лет в земле пролежала. Долго стояла у папы в саду Ватиканском. Хоронюсь от охотников. Опасаюсь, о выпуске. Однако она – уже вашего величества” (ivi: 26-27).

delinea come una fuga dall'Europa occidentale che pian piano si trasforma in Europa orientale e poi finalmente in Impero russo:

mandare la bellissima statua di Venere per terra da Livorno sino a Innsbruck, indi per il Danubio sino a Vienna, con un mezzo speciale, e da Vienna spedirla a noi. Siccome la statua, come tu sai, è molto preziosa, occorre far costruire a Vienna una carrozza a molle per mezzo della quale essa giunga senza danno sino a Cracovia, e da Cracovia si potrà farla trasportare per via d'acqua¹⁸⁸ (ivi: 32-33).

La statua in viaggio è l'equivalente narrativo dello spostamento metaforico della Grecia verso Est e verso la Russia operato dai simbolisti, su cui si colloca anche un legame diretto tra Roma città eterna e la nuovissima capitale russa Pietroburgo. Nel passaggio citato uno dei simboli più potenti del territorio della classicità, la statua greca classica della dea della Bellezza, giunge nella nuova capitale appena costruita da Pietro. Questo crea un rapporto di comunanza tra Pietroburgo, Grecia e Roma. È una variazione sul tema del frammento archeologico, sulla trasformazione del mondo in un museo, sullo sguardo coloniale, sulla ricomposizione in patria delle archeologie rubate ai luoghi originari.

Pietro, durante il banchetto-baccanale in onore di Venere, riflette sul percorso della statua e rende subito chiaro il suo intento: ispirato da un'osservazione di Leibniz, il sovrano vuole completare un cerchio di scambi culturali e scientifici iniziato molto tempo prima in Oriente.

Tutte le scienze e le arti erano nate in Grecia; di là erano trasigrate in Italia, poi in Francia, in Germania, e finalmente, per la via della Polonia, in Russia. “Ora è venuta la nostra volta. Per nostro mezzo esse torneranno di nuovo in Grecia e in Oriente, al paese ove nacquero, dopo aver compiuto nel loro corso un cerchio completo¹⁸⁹ (ivi: 44).

¹⁸⁸ “лучшую статую Венус отправить из Ливорны сухим путем до Инзбрука, а оттоль Дунаем водою до Вены, с нарочным провожатым, и в Вене адресовать оную вам. А понеже сия статуя, как сам знаешь, и там славится, того для сделай в Вене каретный станок на пружинах, на котором бы лучше можно было ее отправить до Кракова, чтобы не повредить чем, а от Кракова можно отправить паки водою” (ivi: 27).

¹⁸⁹ “Науки и художества родились на Востоке и в Греции; оттуда перешли в Италию, потом во Францию, Германию и, наконец, через Польшу в Россию. Теперь пришла и наша черед. Через нас вернутся они вновь в Грецию и на Восток, в первоначальную родину, совершив в своем течении полный круг” (ivi: 38).

Il viaggio di Venere, appena approdata a Pietroburgo, sembra quindi non ancora concluso: è necessario un ritorno in Grecia/Oriente, che qui sono quasi due sinonimi, posti l'uno accanto all'altro. Questo ritorno sarà possibile soltanto grazie al ruolo giocato dalla Russia. Il cerchio deve completarsi e, probabilmente, questa è una frase che simboleggia pure la stessa trilogia di Merežkovskij (o, almeno, il suo tentativo di concludere la trilogia) e la sua visione filosofico-religiosa. La trilogia può anche essere letta come riflessione sull'opera stessa, una sorta di metatrilogia in cui la letteratura e lo scrittore-profeta sono temi ricorrenti: Merežkovskij non prospetta soltanto una sintesi tra paganesimo e cristianesimo, che deve avvenire sul suolo russo mediante l'ortodossia, ma anche una sintesi del canone letterario classico che deve concretizzarsi in un nuovo profeta della lingua russa.

La sintesi tra paganesimo e cristianesimo, e tra mondo greco e mondo russo, però, come già detto, non si realizza e il fallimento del progetto merežkovskijano viene messo in scena nel romanzo in punti diversi. Il primo climax negativo si raggiunge alla fine del primo capitolo, quando sul Giardino d'estate, dove gli ospiti sono impegnati in un banchetto sfrenato, una sorta di bacchanale voluto da Pietro-Dioniso, si abbatte un temporale. Nel disordine che segue la tempesta, la Russia autentica, metonimizzata dall'oggetto icona, viene rappresentata in contrapposizione alla Grecia delle statue e al mondo violento e incontrollabile delle forze della natura. È Pietro a far cadere l'icona a terra, che viene calpestata e profanata dalla massa in fuga, in una riproposizione dello *sparagmòs* dionisiaco. Venere resta invece al suo posto, illesa, con il suo sorriso enigmatico:

La gente spiritata correva senza sapere dove, si urtava, cadeva, uno calpesta l'altro. Qualcuno invocava con urlo disperato: "Nicola miracoloso!...Santa Vergine Maria!...Abbi pietà!...". Pietro lasciò cadere l'icona che teneva tra le mani, e si precipitò in cerca della zarina. La fiamma del tripode spegnendosi diede un'ultima vampata immensa azzurrognola, simile alla bifida lingua del serpente e illuminò il volto della dea. In mezzo alla tempesta, all'oscurità e al terrore, quel volto solo rimaneva impassibile. Qualcuno calpestò col piede l'icona. Alessio, che già si chinava per raccattarla, udì scricchiolare il legno. L'icona si era spezzata in due¹⁹⁰ (ivi: 55-56).

¹⁹⁰ "Обезумевшие люди бежали, сами не зная куда, сталкивались, падали, давили друг друга. Ктото вошил отчаянным воплем: «Никола Чудотворец!.. Пресвятая Матерь Богородица!.. Помилуй!..» Петр, выронив икону из рук, бросился отыскивать царицу. Пламя опрокинутого треножника, потухая,

Lo smembramento qui riguarda l'icona ortodossa, opera d'arte e oggetto sacro al tempo stesso, ed è una chiara prefigurazione del destino che attende Alessio, smembrato dalle frustate della condanna a morte firmata dal padre nella scena che conclude il libro decimo di *Antichrist*.

Considerato l'esito fallimentare della costruzione della trilogia, anche la statua, però, è in realtà destinata alla distruzione. Lo *sparagmòs* sacrificale è toccato in primo luogo a Aleksej, ucciso dal padre in una riproposizione dell'assassinio di Penteo da parte della madre Agave in *Baccanti*. In più, lo *sparagmòs* riguarda anche la statua di Venere/Dioniso e avviene, anche se non apertamente descritto ma trasposto su un piano figurato, durante lo spettacolo pirotecnico organizzato da Pietro alla festa in onore di Venere¹⁹¹. I fuochi d'artificio esplosi durante la festa sono pensati come strumenti "narrativi" e rappresentano personaggi umani e divinità, raccontando storie; compare in cielo una raffigurazione di Nettuno, che pare meravigliarsi dello splendore della città, seguita poi da un quadretto preciso: uno scultore davanti a una statua non finita, che pian piano prende forma. Al pubblico è necessaria a quel punto una spiegazione da parte di Pietro, perché la corte non comprende bene gli eventi narrati nel cielo: il blocco da scolpire, dichiara lo zar, rappresenta la Russia del passato, lo scultore che crea il nuovo è chiaramente il nuovo sovrano e la statua che prende forma è Venere, ma anche la città di Pietroburgo, spiega didascalicamente Pietro. Questa rappresentazione pirotecnica, però, non soddisfa del tutto i fruitori, in quanto la statua "pirotecnica" brucia troppo in fretta e si dissolve, in un infausto segnale, una sorta di *sparagmòs* trasposto in una dimensione celeste. Venere e Pietroburgo sembrano quindi destinate entrambe al disfacimento, alla distruzione. Il gesto di Pietro di fondare una città, per quanto modellata sulla cultura occidentale, è in realtà un gesto di straordinaria debolezza: in Russia tutto ciò non può fiorire. Inoltre, se è vero che la statua è metafora della trilogia, sulla scia del tradizionale topos dell'*exegi monumentum* questo monumento è destinato al crollo: per l'arte russa,

вспыхнуло в последний раз огромным, развоенным, как жало змеи, голубым языком и озарило лицо богини. Среди бури, мрака и ужаса оно одно было спокойно. Кто-то наступил на икону. Алексей, наклонившийся, чтобы поднять ее, услышал, как дерево хрустнуло. Икона раскололась пополам" (ivi: 49).

¹⁹¹ La statua compare l'ultima volta nel romanzo durante l'apocalittica inondazione della Neva, lo Stige di Pietroburgo, quando il volto di Venere galleggia intatto fra i flutti.

quella pirotecnica e quella letteraria, modellare una vera classicità, resistente alle inondazioni mortifere della capitale barbara e selvaggia, è compito impossibile.

3.3 *Melkij bes di Sologub. Baccanti in provincia*

Raggiungere il mondo classico trovandosi in Russia è compito impossibile anche all'interno dell'universo poetico di Fedor Sologub, sebbene, come si è visto in precedenza nell'ambito delle sue riflessioni sulla guerra russo-giapponese (cfr. 2.1.3), lo scrittore si distingue in modo netto dagli altri simbolisti nella sua trattazione dell'argomento dell'*antičnost'* e dell'Oriente. La sua posizione di ammirazione nei confronti dell'Oriente e della Grecia classica, che sembra non patire lo sguardo imperialista piuttosto comune all'epoca, si rintraccia soprattutto nel suo romanzo più celebre, *Melkij bes (Il demone meschino)*, 1907), strettamente legato al testo originale di *Baccanti*. L'opera propone come unica modalità di raggiungimento degli ideali greci pagani, ideali valorizzati nel testo, un superamento della mediocrità barbara della quotidianità russa. Dopo *Antichrist*, si può considerare *Melkij bes* un nuovo tentativo di far rivivere gli splendori dell'antichità classica in un contesto russo e pur terminando anch'esso in un fallimento, il romanzo fornisce un ulteriore sguardo sulle questioni identitarie e sulla posizione dei simbolisti all'inizio del nuovo secolo. Le innovazioni di Sologub rispetto a Merežkovskij risiedono soprattutto nell'alto grado di ibridazione dei personaggi, nel conseguente rifiuto di posizioni rigide e immutabili, e nell'abbandono di ogni ingenuo tentativo di coniugare i due mondi della Russia e della Grecia antica, dipinti in Sologub come irrimediabilmente separati. Inoltre, nel romanzo di Sologub, l'incarnazione russa di Dioniso è travestita in abiti giapponesi, orientalizzata in maniera estrema: questo avviene perché il Giappone contemporaneo, come si è già visto, è per Sologub affine allo splendore naturale e semplice del mondo classico greco.

La produzione letteraria di Sologub è percorsa da tematiche legate all'*antičnost'* e uno dei personaggi più ricorrenti nelle opere dello scrittore è sicuramente Dioniso¹⁹², al centro non soltanto di *Melkij bes*, ma presente anche come tema del

¹⁹² Altre figure classiche importanti per Sologub sono Protesilao e Laodamia, utili per riflessioni sulla creatività e sul ruolo dell'artista.

ciclo poetico *Gimny Stradajuščego Dionisa (Inni di Dioniso sofferente)*, pubblicato su “Novyj Put” nel 1904, nei drammi *Liturgija mne (Liturgia per me, 1906)* e *Dar mudrych pčel (Il dono delle api sagge, 1907)*, nelle riflessioni sul teatro (*Teatr odnoj voli, Il teatro di una singola volontà 1908*). Più genericamente, è lo stesso immaginario filosofico del simbolista a essere modellato, come si è detto, sul mondo greco e, in particolare, sulle idee neoplatoniche e sull’allegoria della caverna di Platone, in quanto la mappa del mondo finzionale di Sologub presenta due livelli principali, quello del mondo delle essenze e quello dei riflessi delle essenze¹⁹³ (cfr. Kalbouss 1983).

La trama del romanzo può essere così sintetizzata: Peredonov, ottuso e maligno insegnante di un ginnasio provinciale, passa il tempo a fantasticare su una promozione lavorativa e a scorgere ovunque macchinazioni contro di lui, da parte di colleghi, studenti e amici. Tormenta non soltanto i suoi allievi, tra cui spicca il giovane Saša, amico di Ljudmila, una ragazza più grande innamorata della Grecia antica, ma anche la sua amante Varvara e il suo unico amico Volodin. Culmine della narrazione è un ballo in maschera, durante il quale Saša, incarnazione di Dioniso, travestito da geisha giapponese, viene aggredito dalla folla in preda alla *manìa*. L’aggressione, però, ha un lieto fine e Saša-Dioniso riesce a scappare, salvato da un attore mascherato, esplicito riferimento al teatro e alle radici dionisiache del genere tragico. Alla conclusione del romanzo, un Peredonov ormai completamente folle, in preda a manie di persecuzione uccide l’amico Volodin, designato lungo tutto il testo con attributi caprini, sgozzandolo come un *tràgos*.

In *Melkij bes* emergono sia il vitalistico potenziale di ibridazione dionisiaco, sia la coscienza di un doloroso distacco del mondo della quotidianità russa dai livelli superiori e ideali della perfezione classica. Il punto d’incontro tra Russia e Grecia si ottiene mediante l’inserimento in un contesto russo provinciale e squallido di un’incarnazione piuttosto enfatizzata di Dioniso. Ritorna la più volte menzionata

¹⁹³ Il mondo superiore è a sua volta diviso in mondo della pre-esistenza (Kalbouss 1983: 442), simboleggiato dalle Moire greche, non visibile dalla terra e non accessibile nemmeno ai poeti, e mondo eterno, localizzato sulla stella Mair e sul suo pianeta Ojle, creazioni finzionali di Sologub. Questo secondo livello è, a differenza del primo, accessibile ai poeti, che possono raggiungerlo con rituali, danze, sogni, e assunzione di allucinogeni (ibidem). Il livello inferiore è tripartito: il livello alto è quello in cui le visioni del mondo eterno si trasfigurano in ambiti terrestri; quello medio è popolato da personaggi che non hanno coscienza di sé, come i bambini e i personaggi del popolo contadino e del folclore; quello basso, infine, contiene la gran parte dei personaggi sologubiani ed è popolato dalle sofferenze umane, dal sadismo e dall’ignoranza (cfr. ivi: 445).

attrazione per il mondo classico, in questo caso da parte di una figura femminile, Ljudmila, e l'importanza di questo serbatoio classicista nella costruzione della sua identità. In aggiunta, è presente il tentativo della ragazza di costruire l'identità pagana anche del giovane Saša. In questo Ljudmila è una sorta di metafora del poeta simbolista: come l'autore del romanzo costruisce la personalità di Ljudmila grazie alla classicità, così agisce Ljudmila, costruendo l'identità greca del giovane Saša/Dioniso. L'opera di Sologub è "metariscrittura", in quanto Ljudmila istruisce e manipola Saša, plasmando e modellando la sua storia, i suoi gusti letterari ed estetici, il suo stile, il suo corpo, fino a farlo diventare dio pagano.

L'opera riprende in molti punti la trama di *Baccanti* e investe Saša, efebo giovane e sprovveduto, del ruolo di Dioniso¹⁹⁴. Scompaiono tutti i tentativi di sintesi mistica tra mondo russo ortodosso e mondo pagano classico che erano stati centrali nelle opere di Merežkovskij e in *Serebrjanyj golub'* di Belyj (cfr. 1.3). Nel romanzo di Sologub non c'è alcuna illusione di poter coniugare mondo pagano classico, rappresentato da Saša e Ljudmila, e mondo ortodosso, ottuso e chiuso della provincia russa: i due mondi non cercano una sintesi, ma sono profondamente inconciliabili e antagonisti. Ljudmila è il personaggio di Sologub più apertamente ellenizzante, a partire dal suo stesso patronimico, Platonovna. La ragazza ricava il suo spazio ellenico ed estetizzante al di fuori dal contesto quotidiano, nel segreto di stanze chiuse o in paesaggi naturali fuori città. La ragazza realizza in spazi altri la propria topografia del desiderio, una topografia sensuale e legata primariamente alla fisicità. La dimensione femminile, nel romanzo spesso posta in primo piano, è un altro elemento in comune con il testo di Euripide: in *Baccanti*, le donne sono oggetti sessuali, ma soprattutto rappresentano il perturbante; la donna incarna l'elemento sconosciuto che porta in sé un potenziale distruttivo. Convertite a Dioniso, le donne tebane sono diventate menadi di un culto che prevede estasi, caccia selvaggia, smembramenti di animali, e Penteo prova simultaneamente attrazione e repulsione per il mondo delle sacerdotesse del dio, ne prova curiosità e vorrebbe vedere il loro mondo senza essere visto. Anche Peredonov nel romanzo di Sologub prova una

¹⁹⁴ Sul rapporto tra il romanzo di Sologub e il mito di Dioniso si vedano G.J. Thurston 1977, C. Rosenthal e H. Foley 1982, Kalbouss 1983.

simile commistione di repulsione e attrazione nei confronti delle donne del romanzo¹⁹⁵ e all'interno della sfera femminile, lo si vedrà, viene riportato anche il giovane Saša. Ljudmila, inoltre, è collegata anche alla chiesa ortodossa, ma apprezza soltanto gli aspetti esteriori e per così dire “pagani” del culto cristiano ortodosso: “Mi piacciono tutte queste cose: le candele, le lampade, l'incenso, i paludamenti, i canti – se i cantanti sono bravi – le icone, le loro cornici, i nastri. Sì, tutto questo è bellissimo”¹⁹⁶ (Sologub 2008: 54).

Uno dei tanti pregi del testo di Sologub è l'altissimo grado di ambiguità: non esiste un semplice rapporto di corrispondenza tra i personaggi del romanzo e quelli di *Baccanti*. Nella metamorfosi dionisiaca operata da Sologub, i referenti sono spesso ambigui, rovesciati, celati dietro maschere, in pieno recupero dell'energia dionisiaca di ibridazione del mondo e dello sguardo. Il primo strato del lavoro di riscrittura del mito, quello più immediato e lineare, è la distribuzione ai personaggi di Sologub dei ruoli euripidei in base alle loro caratteristiche. Saša è quindi Dioniso, Ljudmila la sua menade e Peredonov, che rappresenta la Russia volgare e provinciale, è l'analogo sologubiano del Penteo euripideo. Come Penteo, Peredonov è scettico nei confronti di tutto ciò che è nuovo, dai cambiamenti sociali agli oggetti che li riflettono e li contengono: “Tutti i libri buoni li ho già letti. [...] Non mi metterò certo a leggere quelli che fabbricano adesso”¹⁹⁷ (ivi: 61). Saša Pyl'nikov, il ginnasiale che arriva nella squallida cittadina russa di provincia e mette in moto il meccanismo distruttivo del romanzo, è chiaramente una personificazione di Dioniso, da subito guardato con sospetto come straniero. Il legame del dio greco con l'Asia, già enfatizzato da Annenskij nella sua traduzione del 1894, trova qui un evidente richiamo: il mondo del lontano Oriente è rintracciabile in Saša nel travestimento da geisha giapponese, cucito da Ljudmila, che il ragazzo indossa alla festa-rituale:

¹⁹⁵ Si prenda come esempio il caso della sua amante, Varvara, e la visione del corpo femminile: “Хотя Варвара шаталась от опьянения и лицо ее во всяком свежем человеке возбуждало бы отвращение своим дрябло-похотливым выражением, но тело у нее было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы” (Sologub 1995: 64), “Sebbene Varvara vacillasse per la sbornia e il suo viso dovesse suscitare disgusto in chiunque non avesse bevuto per la sua espressione di senile lascivia, il suo corpo era stupendo, come il corpo di una tenera ninfa a cui, per il potere di una spregevole magia, fosse stata attaccata la testa di una puttana appassita” (Sologub 2008: 56). Nel testo viene utilizzata la traduzione italiana a cura di Pietro Zveteremich.

¹⁹⁶ “я люблю все это, свечки, лампадки, ладан, ризы, пенне, - если певчие хорошие, - образа, у них оклады, ленты. Да, все это такое прекрасное” (Sologub 1908: 325).

¹⁹⁷ “Я все хорошие книги раньше прочел, [...] Не стану же я читать того, что теперь сочиняют” (ivi: 77).

Ljudmila fece da sola il costume da geisha copiandolo da un'etichetta di Korylopsis: un abito di seta gialla foderato di raso rosso, lungo e largo, a vestaglia; disegni variopinti ricamati sull'abito e raffiguranti fiori di forma bizzarra. Le ragazze [le sorelle di Ljudmila, n.d.a.] fabbricarono da sé il ventaglio e l'ombrellino: il ventaglio di sottile carta giapponese a disegni, su una montatura di bambù; l'ombrellino di fine seta rosa con il manico sempre di bambù. Ai piedi, delle calze rosa e dei piccoli zoccoli giapponesi a sgabello. Anche la mascherina della geisha venne dipinta da Ljudmila, che era piena d'abilità e di gusto: una faccina gialla, però magra e carina, con un lieve sorriso immobile, con gli occhi obliqui, la bocca stretta e piccola. soltanto la parrucca la si dovette far venire da Pietroburgo: nera, con i capelli lisci e ben pettinati¹⁹⁸ (ivi: 277).

Il suo travestimento enfatizza la labilità dei confini non solo tra Occidente e Oriente, ma anche tra femminile e maschile. L'ambiguità sessuale è, infatti, uno dei tratti caratteristici sia di Saša, sia di Dioniso: non a caso, la prima caratteristica fisica che il narratore fornisce a proposito del personaggio è l'effeminatezza (“carino, somigliante a una ragazza, facile a arrossire”¹⁹⁹, ivi: 111) e Peredonov si convince che, in seguito all'arrivo di Saša, che ritiene di sesso femminile, nel ginnasio prenderà piede la depravazione. Nella mente di Ljudmila, sessualmente attratta dal giovane Saša, il ragazzo diventa una divinità che appare nei suoi sogni come serpente, uno degli animali sacri a Dioniso, con cui le sacerdotesse del suo culto si cingono il capo. Ljudmila, sacerdotessa più anziana del suo dio giovinetto²⁰⁰, indirizza l'inconsapevole Saša al suo potenziale divino e sensuale e come primo gesto rituale lo avvolge in nuvole di profumo: Saša, per i “ciechi” del paese di provincia che non

¹⁹⁸ “Костюм для гейши Людмила смастерила сама по ярлыку от корилопсиса: платье желтого шелка на красном атласе, длинное и широкое; на платье шитый пестрый узор, крупные цветы причудливых очертаний. Сами же девицы смастерили веер из тонкой японской бумаги с рисунками, на бамбуковых палочках, и зонтик из тонкого розового шелка на бамбуковой же ручке. На ноги -- розовые чулки и деревянные башмачки скамеечками. И маску для гейши раскрасила искусница Людмила: желтоватое, но милое худенькое лицо с неподвижною, легкою улыбкою, косо-прорезанные глаза, узкий и маленький рот. Только парик пришлось выписать из Петербурга, -- черный, с гладкими, причесанными волосами” (ivi: 346).

¹⁹⁹ “такой смазливенький, на девочку похож и все краснеет” (ivi: 140).

²⁰⁰ Il dio giovinetto rappresenta anche il principio della gioventù, tema centrale in Sologub. Nel conflitto tra il mondo adulto e quello dell'infanzia, riassunto nella poesia *Živy deti, tol'ko deti* (*Vivi sono i bambini, soltanto i bambini*), scritta nel 1908, gli adulti vengono descritti come una schiera mortifera e putrida, e, pur vivendo, sono morti da tempo, mentre i bambini sono invece gli unici a vivere davvero. Come sempre, però, in Sologub il confine tra i due termini del dualismo –in questo caso fra l'esistenza di morte degli adulti e il flusso vitale dei bambini –è labile, e sul bambino, infatti, incombe la crescita e quindi l'uscita da questo stato di grazia, ed egli precipita inesorabilmente in un vortice di autoannientamento, diventando un perfetto abitante cieco di un mondo spettrale deformato dalla volgarità.

riconoscono questo culto grecizzante, diventa quindi simile a una ragazza. Dopo il profumo, è il turno della nudità; Ljudmila ammira la fisicità e la bellezza del corpo e cerca ostinatamente di liberare Saša dall'educazione cristiana oppressiva e repressiva che ha ricevuto, tenta di spogliarlo, di dimostrare che non c'è motivo di sentirsi in colpa nel mostrarsi nudo: "Com'era stupido che i ragazzi non andassero nudi! [...] Come se fosse una vergogna possedere un corpo- pensò Ljudmila, -tanto che persino i ragazzi lo nascondono"²⁰¹ (ivi: 145).

Nel testo euripideo, Penteo riconosce a Dioniso la sua bellezza, aggiungendo che la sua figura suscita *pòthos*, il desiderio amoroso collegato alla nostalgia e al rimpianto. Pur dichiarando disprezzo per l'aspetto del dio, Penteo ne subisce il fascino e lo stesso accade anche a Peredonov con Saša. La risposta di Peredonov di fronte alla figura destabilizzante di Saša è la violenza: al primo incontro con Saša, Peredonov chiede di avere una verga, per punire il fanciullo di malefatte mai compiute e per fargli confessare crimini inesistenti. È la stessa reazione di Penteo, che minaccia di far cessare i riti dionisiaci facendo violenza a Dioniso. Fin qui i ruoli definiti del palinsesto euripideo si rispecchiano nelle figure create da Sologub: Dioniso e Saša, i due fanciulli divinizzati, sono caratterizzati da una sessualità ambivalente, Penteo e Peredonov, i due personaggi con un ruolo di potere sulla città si oppongono alla gioiosità del nuovo arrivato, anche se ne sono attratti.

Nella tragedia di Euripide vi è però un momento carnevalesco in cui i ruoli si rovesciano: Penteo prende i caratteri di Dioniso, Dioniso quelli di Penteo. È il momento centrale dell'opera, il sacrificio rituale sul monte Citerone durante il quale Penteo, indossati panni femminili per mimetizzarsi tra le menadi, troverà la morte, scoperto e fatto a pezzi dalle Baccanti, tra le quali è presente la madre Agave. Nel suo travestimento femminile, Penteo sembra essersi convertito al dio e Dioniso, in questo contesto, appare invece insolitamente spietato e freddo, rivelando in sé caratteristiche che, nel resto dell'opera, avevano sempre designato Penteo. Analogamente, nell'opera di Sologub, si sperimenta con l'ambiguità dei referenti.

²⁰¹ "Как глупо, что мальчишки не ходят обнаженные! [...] Точно стыдно иметь тело, - думала Людмила, - что даже мальчишки прячут его", (ivi: 182).

Il momento rituale dello *sparagmòs*, presente in entrambe le opere, è drammaticamente diviso e trasposto in due episodi distinti all'interno del romanzo di Sologub e presenta personaggi diversi. I due momenti sono il ballo in maschera organizzato in città, che ha per protagonisti Peredonov, Saša e la folla provinciale; e l'uccisione di Volodin da parte di Peredonov. Al ballo quasi tutti sono mascherati tranne Peredonov, che quindi non è più riconducibile a Penteo e alla fine appicca un incendio durante il ballo. L'elemento del fuoco è ulteriormente destabilizzante per il primo livello di riscrittura in quanto in *Baccanti* è Dioniso a scatenare l'incendio nella reggia di Penteo. Inoltre, mentre in *Baccanti* lo *sparagmòs* compiuto dalle Menadi va in profondità nei confronti di Penteo, uccidendolo, quello del romanzo simbolista, compiuto dagli abitanti mascherati nei confronti di Saša, resta in superficie. Una volta conclusosi il ballo in maschera e proclamata vincitrice della gara la maschera della Geisha, la folla diventa preda della *manìa*. Alcuni pensano che sotto la maschera ci sia un'attricetta rubamariti, altri sono convinti che ci sia stato un imbroglio nel conteggio dei voti; tutti sono comunque contrari alla decisione dei giudici e si scatena una sommossa. La folla si lancia contro la geisha, tentando di afferrarla e di strapparle i vestiti. In *Baccanti*, il rito finale inizia dopo attimi di silenzio totale, in attesa dell'apparizione del divino (vv. 1084-1085). Lo stesso silenzio si ritrova anche in *Melkij bes*, quando termina la gara della mascherata, prima del conteggio dei voti e dell'esplosione della follia; all'improvviso tutto si fa silenzioso, non un segno di rispetto, ma di noia e di cecità di fronte a verità superiori. Un altro elemento comune è il tema della caccia. Le Menadi, convinte di cacciare un animale, chiamano Penteo la fiera da cacciare e quando Agave conficca la testa del figlio nel tirso pensa che sia quella di un leone selvatico. L'attacco della folla alla povera geisha comincia come una "*dikaja travlja*", caccia selvaggia (ivi: 362) e prosegue come uno *sparagmos* che lacera e strappa via: "Un giovanotto infuriato addentò la manica della Geisha e la lacerò sino a metà. [...] anche altri avevano cominciato a strapparle il costume"²⁰² (ivi: 293). In questo episodio, Peredonov si è trasformato in Dioniso, in quanto contagia con la sua follia la massa e la indirizza verso la vittima sacrificale. Si sono

²⁰² "Какой-то свирепый молодой человек вцепился зубами в гейшин рукав и разорвал его до половины [...]И другие начали рвать ее наряд" (ivi: 363).

invertiti i ruoli: non è Saša che fa compiere ai suoi seguaci lo *sparagmòs*, ma lo subisce e Peredonov, invece di diventare vittima come Penteo, si trasforma in carnefice. In ogni caso, lo *sparagmòs* non riesce a concludersi: nella Russia provinciale di inizio Novecento non c'è posto per i riti greci e la catarsi non è realizzata. Peredonov trova un'altra vittima in Volodin e compie infine l'omicidio rituale, sgozzando l'amico e sprofondando nella follia più completa.

Un elemento importante della riscrittura dionisiaca è la riflessione sull'identità, ed è soprattutto il personaggio di Ljudmila a ragionare in maniera più complessa sulle questioni identitarie e religiose. Lei stessa esprime la propria filosofia, affermando di essere pagana, sottolineando il suo legame con la Grecia e il disprezzo per il cristianesimo. Abbraccia il culto del corpo, la vitalità greca insieme ad un antico paganesimo russo, esemplificato dalla figura folclorica della *rusalka*:

Io amo la bellezza. Sono pagana io, peccatrice. Avrei dovuto nascere nell'antica Atene. Amo i fiori, i profumi, i vestiti sgargianti, il corpo nudo. Dicono che ci sia un'anima. Non lo so, non l'ho mai vista. E poi, che cosa me ne faccio? Voglio morire tutta, come una Rusalka, come una nuvola che si dissolve al sole. Amo il corpo, forte, agile, nudo, che sa godere²⁰³ (ivi: 260).

Come già notato, non c'è nessun tentativo di coniugare la religione ortodossa con il mito, perché il mondo classico, nella filosofia del simbolista, è ritenuto infinitamente superiore a quello russo ortodosso. La Russia è un luogo volgare e senza speranza (“Così avviene sovente e davvero nel nostro secolo la bellezza è destinata a essere calpestata e oltraggiata”²⁰⁴, ivi: 56, è la frase centrale del romanzo) e l'unico rifugio possibile è crearsi un mondo parallelo dove mescolare in maniera estetizzante la Grecia classica e l'Oriente estremo, esperito unicamente mediante il travestimento e gli *orientalia* e quindi essenzialmente estetico.

²⁰³ “Люблю красоту. Язычица я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться. Люблю цветы, духи, яркие одежды, голое тело. Говорят, есть душа, не знаю, не видела. Да и на что она мне? Пусть умру совсем, как русалка, как тучка под солнцем растаю. Я тело люблю, сильное, ловкое, голое, которое может наслаждаться” (ivi: 323).

²⁰⁴ “Так это и часто бывает, - и воистину в нашем веке надлежит красоте быть попоранной и поруганной” (ivi: 72).

In conclusione, è evidente l'orientalizzazione del personaggio di Dioniso già iniziata con Annenskij: se si considerano gli scritti sologubiani sulla guerra russo-giapponese (cfr. 2.3), la centralità nel romanzo di un Dioniso vestito da geisha è coerente con gli ideali estetici dello scrittore; in questo romanzo, uno dei più importanti del corpus simbolista, l'Estremo Oriente giapponese è dunque sovrapposto alla Grecia classica, in un'estremizzazione della tendenza da noi individuata alla stratificazione di spazi. Inoltre, dal punto di vista compositivo, *Melkij bes* dimostra una familiarità ben precisa di Sologub non soltanto con il mito di Dioniso e con le sue interpretazioni, ma con il testo di partenza di Euripide e il simbolista riesce a coglierne gli aspetti più rivoluzionari, in grado di scardinare tutte le opposizioni nette, che saranno ripresi nelle rielaborazioni europee di *Baccanti* nella seconda metà del Novecento: Sologub intuisce la carica deflagrante del personaggio e va ben oltre la tradizionale ricezione nietzschiana di Dioniso. Nel romanzo e nei suoi personaggi, come già osservato, non si trova quell'ossessiva ricerca di coniugare a tutti i costi il classicismo greco e l'ortodossia russa invece presente in altri simbolisti: se un ritorno all'*antičnost'* deve esserci, per Sologub, che sia almeno puramente greco, ottenuto come fuga dalla realtà e dalla quotidianità, in senso esclusivamente estetico ed esoterico, in spazi ristretti sottratti alla realtà quotidiana.

3.5 Devij-Bog di Chlebnikov. Verso la cacciata di Dioniso dalla Slavia

Gli esiti più paradossali delle riscritture simboliste del mito di Dioniso in terra russa si troveranno nelle conclusioni al presente lavoro (cfr. "Verso l'Asia"), quando si tratterà una linea di riutilizzo del tema da parte di un Velimir Chlebnikov già rivolto pienamente verso l'Asia, così da esemplificare una più ampia tendenza degli anni Dieci: si sta passando da una precedente autoidentificazione della Russia con il mondo classico a una nuova descrizione del sé russo che separa il Paese dal mondo culturale europeo portandolo verso Oriente.

Questo paragrafo è invece dedicato a un'opera di Chlebnikov del 1908, quando il poeta si trova ancora nell'alveo del simbolismo. Le tendenze poetiche iniziali del poeta futuriano erano, infatti, vicine al movimento simbolista: Viktor Chlebnikov,

prima ancora di cambiare nome e diventare Velimir, apprezzava Aleksandr Blok, Valerij Brjusov, Fedor Sologub e Vjačeslav Ivanov, quest'ultimo conosciuto nel 1908 e di frequente incontrato quello stesso anno durante le riunioni dei mercoledì nella Torre. Gli elementi in comune tra la poetica di Chlebnikov e quella simbolista, che andranno al di là dell'incontro del 1908 e sopravvivranno anche nel periodo successivo, sono stati sintetizzati nell'esoterismo, nell'arcaismo e nel riutilizzo del mito greco (Ripellino 1978: 97). Inoltre, la ricerca chlebnikoviana della "lingua delle stelle", ovvero una lingua universale liberata dalle catene del linguaggio quotidiano, è in qualche modo assimilabile alla parola simbolista.

Nel 1908, quando Chlebnikov è spesso ospite di Vjačeslav Ivanov nell'ambiente simbolista della Torre, nasce la tragedia *Devij-bog (Il dio delle vergini)*. L'opera, all'epoca della sua stesura, non sembra aver riscosso un grande successo, e il suo status di "opera secondaria" nella produzione chlebnikoviana permane tuttora²⁰⁵. Come si è visto, Merežkovskij in *Antichrist* e Belyj in *Serebrjanyj golub'* avevano costruito romanzi tradizionali per quanto riguarda la forma e soltanto Sologub, pur utilizzando la forma romanzo per *Melkij bes*, aveva giocato in alcuni punti con la teatralizzazione della realtà, con la mascherata, con la finzione, rifacendosi dunque alle radici drammatiche della divinità dionisiaca; Chlebnikov, invece, ritorna alle origini più pure della scrittura drammatica e per ragionare attorno alla figura di Dioniso sceglie la forma tragica. *Devij-bog* è un testo teatrale che narra una vicenda ambientata in un generico territorio slavo del passato; anche se non ci sono chiare indicazioni geografiche, potrebbe trattarsi della Russia antica. Il sottotesto dionisiaco è ben chiaro, così come la forma scelta, quella della tragedia, che abilita subito un processo di identificazione con le radici tragiche del personaggio di Dioniso. Anche se il nome di Dioniso non è mai chiaramente espresso, e la sua figura si intreccia con quello di Cristo, le vicende narrate e gli attributi del *Devij-bog* slavo sono a lui palesemente connessi. Il rovesciamento dei ruoli di genere, il travestimento, la *manìa* dilagante, la razionalità umana che non può

²⁰⁵ Nell'edizione inglese delle opere di Chlebnikov, ad esempio, il testo drammatico viene così descritto: "an attempt to treat mythic history in the style of symbolist drama", in cui "the dramatic structure falls apart under the shock of stylistic shifts and under the pressure of writing" (Douglas-Vroon 1987: X).

rapportarsi alla dimensione divina e catartica del dio sono tutti elementi dionisiaci che ritornano in quest'opera chlebnikoviana.

Secondo Vittorio Strada (1988: 90), che parla di “pancronismo”, nella modalità di scrittura di Chlebnikov la storia è temporalmente indefinita e le distanze geografiche annullate²⁰⁶. È in questo tanto speciale quanto indefinito cronotopo, dove “time and space shift, there are few points of reference, and perspective is reversed” (Lahti 2018: 191), che si assiste a una apparizione dionisiaca, strettamente collegata al paganesimo slavo. I personaggi hanno nomi che riportano direttamente alle radici dello slavo antico (Molva, Dobroslava, Ljubava) e spesso sono mere personificazioni, come Smech (Riso), Večer (Sera), Veter (Vento). È presente un riferimento a una divinità propriamente slava, il dio Perun, e uno dei personaggi è un suo sacerdote. Le vicende non sono facilmente comprensibili né lineari, ma si potrebbe riassumere il contenuto di *Devij-bog* in questo modo: si tratta della storia dell'arrivo di un ospite misterioso nel regno di un principe di nome Vladimir²⁰⁷. Molva, figlia del principe, chiede alla madre Gordiata di poter uscire per andare a portare dell'acqua alle mucche, che sono assettate per il clima caldo. Gordiata acconsente, ma chiede alla figlia di lasciare a casa le perle che indossa, perché teme che Molva possa perderle. Una volta che la figlia è uscita dal palazzo, giunge una serva che annuncia con agitazione l'arrivo del Devij-Bog. Non si sa da dove provenga questa divinità e di lui viene soltanto detto che ha gli occhi blu e suona il flauto. Le donne della casa si allarmano e Gordiata rimpiange di aver lasciato uscire la figlia invece che serrare le porte del palazzo. Un coro di “altre donne” afferma che questo dio venuto da lontano provocherà la follia nella parte femminile del regno. Un'anziana chiede allora alla principessa di poter comprare da lei il suo specchio d'argento, “un lavoro greco”, secondo il parere della vecchia, anche se Gordiata dice di averlo comprato a Babilonia da un ebreo: queste varie indicazioni geografiche tessono una rete abbastanza estesa e straniante di riferimenti a luoghi genericamente orientali e legati alla storia più remota. Col passare dei minuti, la preoccupazione per

²⁰⁶ Un recente studio di Mamaev (2018) afferma addirittura che Chlebnikov abbia unito tempo e spazio un anno prima di Einstein, nel 1904.

²⁰⁷ Non si può, quindi, non pensare al principe Vladimir Svjatoslavič, che convertì la Russia al cristianesimo. Questa scelta onomastica contribuisce a evidenziare una delle possibili chiavi di lettura dell'opera, quella dell'incontro-scontro tra fedi differenti.

lo straniero si trasforma però in curiosità; alla fine le donne scelgono gli abiti più belli, la serva indossa il vestito della sua padrona (i ruoli, dunque, sono confusi e rovesciati come in ogni storia dionisiaca) e tutte insieme decidono di uscire dal palazzo per andare a vedere di persona. Effettivamente, le ragazze del luogo si sono raccolte intorno a questa divinità, tenendosi per mano in cerchio, cantando e lanciando fiori. I dubbi sull'identità di Devij-bog persistono, e lui stesso li alimenta, affermando di non essere mortale e di non essere nemmeno un dio (in seguito queste affermazioni saranno rovesciate). Devij-Bog ha contagiato con la follia tutte le donne del luogo, che si lanciano in balli selvaggi, ma in genere la reazione del dio è innocente, e si limita a un sorriso infantile.

La situazione precipita quando l'altra metà del regno, quella maschile, decide di prendere le armi per uccidere Devij-Bog, colpevole di aver fatto impazzire le loro sorelle, mogli e madri. Gli stessi fratelli di Molva, che si è nel frattempo riunita con la madre nella processione in onore del dio, decidono di combattere. Le donne, però, svelando un nuovo travestimento, mostrano di aver indossato pesanti armature sotto i loro abiti eleganti. Devij-Bog si lascia catturare dagli uomini, seguendo quindi il palinsesto euripideo, e viene portato davanti a un sacerdote del dio slavo Perun.

Il processo intentato alla divinità ha in sé anche echi dostoevskijani e cristologici: Devij-Bog viene interrogato sulla sua identità e sottoposto alla prova di una spada magica, in grado di fare a pezzi (lo *sparagmòs* del mito, appunto) chi mente. Devij-Bog per due volte dice di essere umano e, allo stesso tempo, un dio. Il sacerdote inizialmente decide di esiliarlo dal regno, in quanto la spada non si è mossa e quindi lo straniero ha messo in crisi le convinzioni religiose e identitarie del regno, ma la folla fa notare come Devij-bog sia non solo un dio, ma anche un uomo, e quindi passibile di condanna. Devij-bog viene allora condannato a morte, ma riesce a fuggire: affermando di non essere Devij-bog, e ribaltando quindi ancora una volta l'identità univoca e definita, sale al cielo trasportato da una nuvola. In seguito, ritroviamo la divinità migrante e ibrida nascosta in collina e protetta dalla folla delle fanciulle, pronte a combattere e a morire per difenderla. Il suo esercito femminile ha sparso le perle, gioielli di famiglia appartenenti alla loro stirpe che tutte le ragazze indossavano, sulla collina che lo nasconde. Durante la notte si assiste a quello che

forse è un sogno collettivo o un evento reale: Devij-bog si trasforma in cervo, animale dionisiaco, e si inoltra nel folto del bosco, scappando da una figura femminile che lo insegue con i suoi cani da caccia. Il cervo viene raggiunto dai cani che lo dilanano: lo *sparagmòs*, dapprima evitato durante la prova della spada, in questo caso ha luogo. Infine, il corpo del dio si ricompone, come nella tradizione orfica (o forse si è trattato soltanto di un'allucinazione collettiva delle fanciulle) e Devij-Bog lascia il regno, partendo per mare, verso le acque calde, insieme al suo seguito di fanciulle menadi.

Un particolare originale della riscrittura del palinsesto di *Baccanti* operata da Chlebnikov è sicuramente la riflessione sul passato identitario slavo. Come si è visto, il narratore inserisce Dioniso in un ambiente panslavo delle origini, che assume contorni mitici in quanto spazio complessivo dell'intero popolo slavo dell'antichità. C'è una marcata lontananza in Chlebnikov tanto dalla provincia russa di inizio Novecento di Sologub e di Belyj (quest'ultima addirittura connotata dall'anno, il 1905) quanto dalla capitale settecentesca di Merežkovskij: in *Devij-Bog* tempo e spazio sono momentaneamente sospesi e congelati in un cronotopo slavo antico. La vicenda narrata è immersa nel mondo del passato, che per Chlebnikov coincide con la Rus' precristiana e con la sua fede pagana nella magia della natura e nelle demonologie (Stepanov 1975: 73). Chlebnikov immagina questo spazio come un insieme unitario in grado di legare i vari popoli slavi tra loro e allo stesso tempo gli uomini alla natura, in una fusione armonica (ibidem). La riscrittura di *Baccanti* in una geografia panslavista delle origini è una modalità per far risaltare quel passato perduto e mistico, avvicinando la divinità greca al mondo slavo, e la scelta di Dioniso, e del potere magico del suo ditirambo sono evidentemente frutto della vicinanza di quegli anni di Chlebnikov al mondo simbolista²⁰⁸.

Nella prefazione a *Devij Bog*, Chlebnikov spiega che i suoi intenti sono quelli di intrecciare il mondo slavo con quello della Grecia. La Grecia è, in questa citazione e nella tragedia chlebnikoviana, legata da metaforici fili al Volga degli slavi:

²⁰⁸ Si può, in realtà, inserire lo spazio della Grecia all'interno del serbatoio di immagini usate dallo scrittore anche nel suo periodo successivo.

In *Devij Bog* volevo intrecciare il puro inizio slavo, con il suo oro dei tigli, ai fili che vanno dal Volga fino alla Grecia. Ho usato delle parole slave polabiche (Lenua). V. Brjusov ha erroneamente visto in questo un neologismo²⁰⁹.

In questa citazione, oltre alla presenza di un organismo greco-slavo, si può rintracciare anche una piccola nota polemica e ironica nei confronti del “vecchio” simbolista Brjusov, che aveva visto nella parola Lenua (per “luna”) un neologismo creativo di Chlebnikov, mentre si sarebbe trattato, invece, di un antico termine polabico. È qui che emerge una marcata differenza tra Chlebnikov e i simbolisti: il poeta futuriano sostituisce, in quest’opera, l’artificio inventivo simbolista con una marcata attenzione alle radici della lingua slava comune. Per il poeta non c’è più bisogno di cercare altrove le parole, perché è già disponibile un ricco serbatoio filologico slavo antico. E questo serbatoio anticoslavo e panslavo confina con quello greco del mito e della letteratura classica, anzi è legato strettamente a quel mondo. La Grecia non è attributo unico del mondo simbolista e non va letta attraverso le interpretazioni europee né inquadrata in un percorso di rinascimenti occidentali che finalmente è giunto in Russia, bensì può anche essere collegata direttamente alla Russia, solo non quella del presente: è la Rus’ pagana, il mondo slavo delle origini, a essere intrecciata alla Grecia.

²⁰⁹ “В “дѣвьем бѣге” я хотѣл взять славянское чистое начало в его золотой липовости и нитями, протянутыми от Волги в Грецію. Пользовался славянскими полабскими словами (Ленуа). В. Брюсов ошибочно увидал в этом словотворчество”.

4. Mappe di viaggio. Ridefinizione geografica dello spazio greco

«We are all Greeks».
P. B. Shelley

«Non abbiamo un'Acropoli. La nostra cultura sta ancora vagando e non riesce a trovare i suoi muri».
Osip Mandel'stam

«The [Greek] land became more and more Asiatic in appearance, enhancing the sense of voyage and heightening our already keen expectations».
Henry Miller

4.1 *La letteratura di viaggio in Grecia. Modelli europei presimbolisti*

Dioniso, dunque, è stato spesso orientalizzato nelle riproposizioni simboliste della tragedia *Baccanti* e, simultaneamente, trasformato in divinità autoctona, figura chiave per approfondire questioni sulla natura dell'identità russa. Il legame di Dioniso con l'alterità orientale e al tempo stesso con il sé russo non è in realtà prerogativa della divinità: anche il territorio della Grecia ha subito uno sguardo analogo. Ciò è particolarmente evidente se si considerano alcuni resoconti russi di viaggio che hanno la Grecia come mèta. Orientalizzata nelle opere odeporiche al pari di Dioniso nelle riscritture simboliste, la Grecia è stata metaforicamente collocata in un luogo geografico ridefinito, quasi contiguo alla Russia stessa, suscitando riflessioni sulla posizione del sé e dell'altro nel complesso spazio identitario del modernismo. Le opere presentate in questo capitolo tentano di instaurare un legame forte tra il viaggiare, il movimento simbolista e, più in generale, altre produzioni culturali del periodo in esame. A oggi, non esistono purtroppo studi sui viaggi e sulla letteratura

odeporica simbolista che possano restituire un ampio quadro del fenomeno, superando le specificità dei singoli autori.

Il viaggiare mette tradizionalmente in moto riflessioni non soltanto sull'altro, ma anche sulla propria identità e questo è vero in maniera particolare per il viaggio russo in Grecia, in virtù di un'analoga posizione di confine che Russia e Grecia occupano nell'immaginario occidentale. Oltre alla fede religiosa, i due Paesi condividono lo status di luogo *tra*, ibrido e di difficile definizione. Di fatto, la riflessione sulla ricezione occidentale della Grecia espressa dalla frase

travel writing on Greece reflects the ambiguous position of the nation itself. Situated at the threshold between East and West, Greece for the traveller questions the opposition between Europe and the Orient (Kolocotroni-Mitsi 2008: 5)

è totalmente applicabile anche al territorio russo, tanto che si potrebbe sostituire "Greece" con "Russia" senza timore di smentita.

Come si è visto, la Grecia per i simbolisti è stata serbatoio di immagini mitologiche e letterarie, fonte filosofica, palestra per attività traduttive ed esperimenti di metrica e versificazione, palinsesto su cui basare romanzi e scrivere nuovi drammi. Allo stesso tempo, quello ellenico è stato anche un territorio spesso visitato dai russi in prima persona a cavallo tra Ottocento e Novecento, nel corso di numerosi viaggi; un territorio, dunque, fuori dal passato di una classicità congelata, accessibile grazie a itinerari turistici ben rodati. Pur avendo considerato l'importanza del fenomeno prettamente slavo del Terzo Rinascimento, non si può non evidenziare che una parte importante della ricezione e della descrizione del territorio greco in Russia sia stata svolta dalla cultura europea e, in particolar modo, dall'Impero britannico. In questa sezione introduttiva verranno quindi delineati i *topoi* più radicati della letteratura odeporica occidentale in Grecia, così da rendere evidente l'adesione della Russia allo sguardo europeo. I viaggiatori russi del periodo, infatti, pur giungendo in Grecia dall'Impero russo, e quindi dal nord-est geografico, hanno descritto nelle loro opere odeporiche il territorio greco come un luogo orientale, confermando così di adottare lo sguardo europeo. Per di più, come si vedrà, i diari

di viaggio in Grecia qui analizzati, scritti da Esper Uchtomskij (1893), Dmitrij Merežkovskij (1894), Ivan Bunin (1906) e Lev Bakst (1923), pur con proprie specificità, utilizzano la Grecia come territorio che permette di legittimare un'identità russa sia individuale che artistica. Nell'esperienza greca dei quattro viaggiatori, sembra essere stata centrale la riflessione identitaria sulla collocazione del sé – un sé cangiante e in trasformazione, sinonimo tanto di russo imperialista, nel caso di Uchtomskij, quanto di ebreo apolide, come fu Bakst; tanto di artista simbolista Pietroburghese, com'era negli anni precedenti all'emigrazione Merežkovskij, quanto di scrittore fuori da correnti e confini nazionali, quale fu sempre Bunin. Uchtomskij usa la Grecia per costruirsi un'identità politica, come strumento per avallare l'imperialismo russo; Merežkovskij disegna un suo personale rapporto privilegiato con la Grecia che gli permette di acquisire dignità poetica; Bunin inserisce la Grecia in un più ampio contesto mediorientale; Bakst, infine, orientalizza il territorio ellenico ribadendo la propria adesione al mondo culturale europeo e distanziandosi in questo modo dall'appartenenza ebraica e orientale che spesso gli veniva ascritta dal mondo giornalistico e dalla critica d'arte.

Prima di affrontare lo specifico caso russo, è necessario considerare brevemente il ruolo della Grecia in un più ampio immaginario culturale occidentale. Il Paese, che nei *Persiani* di Eschilo aveva definito, coincidendovi, l'Occidente, allo sguardo occidentale scivola nei secoli successivi verso l'Oriente, al quale è sottomesso politicamente dal 1453 al 1830, inglobato all'interno dell'Impero ottomano²¹⁰. Anche quando il territorio greco diventa indipendente, è comunque letto dagli europei in modo ambivalente: da un lato si sottolinea quanto la Grecia sia diventata “a familiar, ordered European state” (Duncan-Gregory 2012: 165), dall'altro non si nega il suo recente passato di appartenenza, per quattrocento anni, a un impero esotico, orientale, barbaro. Così, il territorio ellenico, nelle testimonianze occidentali, è stato mappato come generico Oriente affine all'Arabia e all'Africa²¹¹

²¹⁰ Anche dal punto di vista della storia politica la posizione occupata dalla Grecia non è incasellabile in definizioni fisse, in quanto il modello adottato dal Paese non rientra in quello tipicamente coloniale: la Grecia è stata sì colonizzata, ma da una potenza non occidentale, l'Impero ottomano, e ha anche vissuto, nei confronti delle Isole Ionie, un dominio inglese. Si è parlato, quindi, di modello “semicolonial”, di “crypto-colony”, o ancora di “absent presence” di una potenza imperiale (Kolocotroni-Mitsi 2008: 5-18). Su orientalismo ed ellenismo, si veda Phiroze 2003.

²¹¹ Ad esempio, i greci venivano descritti da alcuni viaggiatori inglesi dell'Ottocento come “white Negroes”

ed è stato inoltre inserito dagli europei all'interno dello spazio mediterraneo, un "organismo" che trascende la classica dicotomia tra Oriente e Occidente²¹². La Grecia, in altre parole, disorienta: è l'ultimo scampolo dell'Occidente in Oriente, o il primo angolo orientale alle soglie dell'Occidente.

Oltre a una riflessione sulla distanza tra il sé occidentale e il mondo classico, contaminato dallo spazio orientale, emerge nei secoli nelle culture europee una forza apparentemente opposta, che tende a rivendicare una propria vicinanza culturale al mondo ellenico. Il territorio greco, infatti, oltre a presentarsi come esotico, è anche qualcosa di nativo e proprio per l'Occidente, fondamentale nella costruzione di un'identità statale, imperiale e culturale che voglia dirsi erede di tutti i valori positivi del mondo antico. Da una parte, si assiste all'idealizzazione dei Greci – processo che avrà il suo apice negli anni Venti dell'Ottocento nell'appoggio delle élite culturali europee ai greci moderni nella lotta per l'indipendenza contro i turchi; dall'altra, soprattutto da parte dell'Impero britannico, si delineano rivendicazioni di legami diretti con i Greci antichi all'interno dell'ideologia ellenista vittoriana, contemporanea in parte al movimento simbolista russo: "British nationalism looks to antiquity to form the definition of its national identity and deems it as its own exclusive cultural inheritance" (Kolocotroni-Mitsi 2008: 146). Per la società vittoriana, la descrizione e la narrazione della Grecia è un modo per descrivere e narrare il sé (cfr. Turner 1981: 18) e la pratica del viaggio è una forma importante di rivendicazione culturale. L'inglese colto che, nella seconda metà dell'Ottocento, decide di affrontare un viaggio in Grecia cerca di sottrarsi all'etichetta di "turista", epiteto che impone invece agli altri europei. Ironizzando sulla tendenza del popolo inglese a considerarsi l'unico legittimo discendente degli antichi Greci, nel 1906 Virginia Woolf (1989: 63), dopo un viaggio in terra ellenica, osserva con ironia come per gli inglesi "Germans are tourists and Frenchmen are tourists but Englishmen are

(Duncan-Gregory 2012: 165).

²¹² La concezione europea di un'unità geografica del Mediterraneo era stata proposta sotto forma di guida turistica nel 1881 da John Murray. *Handbook to the Mediterranean, its cities, coasts, and islands, for the use of general travellers and yachtsmen* contribuisce a plasmare un'unità mediterranea tenuta insieme dalla rilegatura delle sue pagine e dai raggruppamenti dei capitoli. Il libro si apre con una sezione dedicata all'Africa (Marocco, Algeria, Tunisia, Tripoli), e prosegue con Egitto e Siria; Asia minore e Turchia europea; Arcipelago greco; Cipro e Malta; Grecia; Albania. La seconda parte della guida turistica contiene le descrizioni dell'Adriatico (Austria, ovvero Trieste e l'Istria, e Dalmazia); Italia costiera; Sardegna, Lipari, Sicilia; Corsica e Francia meridionale; Spagna e Gibilterra.

Greeks”.

Infine, si consideri la preoccupazione (tipicamente “*fin de siècle*”) per la degenerazione delle culture nazionali: al tempo era diffusa l’idea che si dovesse in qualche modo tutelare l’autenticità greca e proteggerla da derive modernizzanti, anche agendo contro gli interessi della popolazione greca autoctona. Non era dunque importante soltanto intraprendere viaggi nel Paese, ma anche trasportare in patria gli artefatti classici, spesso scomposti e frammentati per moltiplicare i guadagni. Metaforicamente, la Grecia stessa viene spezzettata e trasportata da chi desidera possederla nel proprio territorio, dove viene assemblata nuovamente e trasformata in reliquia da museo. Come si vedrà, il tema dell’esportazione del patrimonio artistico e culturale della Grecia e del suo trasferimento in un luogo altro è ben presente anche nelle opere russe.

Le tensioni e le problematicità del territorio greco di fine Ottocento nei confronti dell’Europa emergono anche nel mondo della geopolitica. Per usare le parole “cartografiche” che il giornalista Lewis Sergeant scrive nel 1897, i cittadini dell’Impero britannico avrebbero fatto meglio a prestare attenzione alla mappa europea, per preservare il più possibile il territorio ellenico dai suoi potenziali conquistatori i quali, dopo essersi appropriati della culla della civiltà europea, si sarebbero trasformati in nemici degli inglesi:

if there is a single Englishman who is not convinced of the real importance of Greece to Europe...he would do well to sit down before a map of Europe, to blot out the name of Greece, and to substitute for it “Turkey”, “Slavonia”, or one of the letters of the “Russian Empire” (cit. in Duncan-Gregory 2012: 167).

Secondo le parole di Sergeant, in quel periodo la Grecia andava difesa non tanto dal controllo di altri Stati europei, come ad esempio la Germania – altrettanto attiva nella riscoperta del mondo classico, negli studi filologici e archeologici – quanto piuttosto dai *poteri* posti ai margini della mappa: la Turchia, che per secoli aveva controllato la Grecia politicamente, il mondo slavo simboleggiato da una immaginaria “Slavonia” che avrebbe regnato sull’intera penisola balcanica, e

l'Impero russo, talmente esteso in Asia che il territorio greco sulla mappa avrebbe avuto impressa su di sé soltanto la prima lettera di un ben più lungo nome imperiale.

Oltre alle rivendicazioni culturali e politiche, e al conferimento di una qualità orientale al territorio greco, un ulteriore elemento da considerare nella letteratura odepórica sulla Grecia è quello del canone del cosiddetto “testo greco” della letteratura di viaggio, un insieme di testimonianze particolarmente esteso, proprio grazie allo status della Grecia di “culla della civiltà europea”. Tra i punti fissi che hanno tradizionalmente formato il testo greco si può segnalare in primo luogo la dimensione prettamente testuale del viaggio, legata unicamente alla letteratura classica: l'esperienza geografica e turistica è guidata dal testo letterario antico²¹³. In secondo luogo, un elemento spesso presente, e a più riprese evidenziato negli scritti odepóricos, è il divario tra la Grecia che fa da sfondo al viaggio, contemporanea al viaggiatore, e la splendente Grecia del passato o, in altre parole, tra Greci e greci²¹⁴. Questa distanza, descritta come incolmabile, provoca nei viaggiatori un forte senso di delusione ed è inoltre perfettamente ascrivibile al *topos* saidiano della descrizione dell'esperienza di viaggio nordeuropeo nei luoghi delle civiltà orientali antiche. La Grecia autentica, per i turisti vittoriani, contemporanei ai simbolisti russi, sembra essere quella che si studia e si frequenta nelle aule di Oxford e, se l'esperienza del viaggio reale non conferma la visione oxoniana, allora è la Grecia del presente a essere in qualche modo errata. Infine, per gli inglesi prima e per i russi poi, come sarà evidente soprattutto dall'esperienza di Lev Bakst²¹⁵, il viaggio in Grecia coinvolge la nozione di teatralità: il territorio ellenico è una sorta di presentazione scenografica costruita appositamente per il viaggiatore. Gli inglesi avevano inizialmente sviluppato questa pratica visiva e sensoriale in Egitto: nei loro scritti odepóricos egiziani cercavano di costruire uno spazio “leggibile” in grado di essere

²¹³ L'importanza della letteratura negli scritti di viaggio relativi alla Grecia emerge soprattutto nella massiccia presenza di riferimenti agli autori del passato letterario classico, Omero *in primis*. I viaggiatori cercavano “geografie esatte con Omero in mano” (Kolocotroni-Mitsi 2008:8), usando i suoi testi come una mappa geografica: Lady Mary Montagu, ad esempio, approfitta del suo viaggio in Grecia per commentare in loco la traduzione di Omero fatta da Alexander Pope.

²¹⁴ La lingua del testo antico non è più quella parlata nello spazio geografico che fa da sfondo al viaggio: “the people of Athens don't understand the Greek of the age of Pericles when I speak it” (Woolf 1997: 213), lamenta Virginia Woolf nel suo diario di viaggio del 1906.

²¹⁵ Nello scritto di Bakst, artista figurativo che lavora principalmente a teatro, è presente una continua teatralizzazione del paesaggio: la visione dall'albergo greco di un temporale improvviso, ad esempio, è paragonata alle quinte dell'opera *Il Rigoletto*.

decifrato dal viaggiatore colto (Duncan-Gregory 2012: 114-150) e, successivamente, avevano applicato questa modalità di lettura dello spazio geografico anche al territorio della Grecia²¹⁶. Durante i viaggi, la “realtà” del luogo visitato era sempre fruita come una serie di rappresentazioni, come un’estensione delle mostre e dei musei occidentali.

Infine, è interessante sottolineare la forza che il “testo greco” e l’idea di viaggio in quello spazio riesce a mantenere anche successivamente al periodo simbolista. Negli anni Trenta, ad esempio, nonostante il tentativo bolscevico di spegnere l’entusiasmo per il mondo classico²¹⁷, Sergej Ejzenštejn recupera mitologie classiche sovrapponendole alle tecniche del montaggio cinematografico (cfr. cap. 3) e, in *Montaggio e architettura*²¹⁸, ricorre al potente simbolo dell’Acropoli ateniese, il luogo ellenico che più di ogni altro è in grado di agire sull’identità del viaggiatore trasformandolo in successore dell’antico popolo greco²¹⁹. Esaltando l’eredità classica negli anni bui dello stalinismo, Ejzenštejn lega il patrimonio greco all’esperienza dello spazio, all’attività cinematografica e al tema della visione mediata dalla sua macchina da presa (Eisenstein 1994: 59-81). Il concetto della visione mediata da lenti e altri strumenti ottici che appare nello scritto di Ejzenštejn, percorrerà anche i vari scritti di viaggio greci qui presentati; questa modalità particolare di fruizione conferma la tesi di Giuliana Bruno, secondo la quale “l’Acropoli trasforma coloro che abitano il suo spazio in consumatori di vedute” (Bruno 2006: 79). L’architettura classica è vista dal regista come un dono, una preziosa eredità lasciata dai Greci al presente delle sperimentazioni cinematografiche. “I Greci”, scrive, “ci hanno

²¹⁶ Questa pratica di presentare un luogo altro come spazio leggibile viene tradizionalmente inserita all’interno di quello che è stato definito “the world-as-exhibition” (Mitchell, cfr. Duncan-Gregory 2012: 116): gli europei avrebbero portato in Oriente la loro abitudine cognitiva di considerare il mondo come una mostra, e dunque avrebbero cercato di interpretare l’Oriente come un dipinto.

²¹⁷ Nel 1921, ad esempio, furono chiusi i dipartimenti universitari di filologia classica.

²¹⁸ Citiamo dalla versione inglese dell’articolo, l’unica che è stata possibile rintracciare, e per questo offriamo nel testo la traduzione in italiano senza l’originale russo.

²¹⁹ Le riflessioni di apertura sono legate allo statuto particolare della disciplina architettonica: l’architettura ha un’ovvia dimensione spaziale, in quanto in mezzo all’architettura ci si può muovere, e Ejzenštejn apre il suo articolo con una riflessione sul concetto di *put’*, strada, percorso. Oggi, scrive il regista, probabilmente riferendosi alla pratica cinematografica, *put’* è prima di tutto un movimento immaginario, compiuto dall’occhio di uno spettatore immobile. E ancora, *put’* è il movimento della mente umana, che collega, o meglio, assembla in un montaggio, fenomeni diversi tra loro. Nel passato, invece, *put’* era piuttosto un movimento nello spazio reale, in quanto lo spettatore si muoveva lungo un percorso che prevedeva oggetti, o scenari, o fenomeni disposti in modo tale da essere costruiti in una visione: è la visione, ad esempio, che ha un viaggiatore da una carrozza, o di un visitatore di un museo. Le avanguardie artistiche hanno in seguito recuperato questo movimento nello spazio, premonizione della nascita di un nuovo sguardo, quello cinematografico

lasciato i più perfetti esempi di progettazione, cambiamento e durata dell'inquadratura" (Eisenstein 1994: 60). L'affermazione del rapporto stretto tra architettura e cinema, e in particolar modo tra architettura greca antica e cinema, nel saggio di Ejzenštejn, è seguita, a titolo di esemplificazione, da ben sei pagine intere, "senza cambiare nemmeno una virgola" (ivi: 55), riprese dal volume *Histoire de l'architecture* (1899) di Auguste Choisy, in cui si descrive la struttura architettonica dell'Acropoli di Atene con molti particolari. Lo studio di Choisy era abbastanza famoso all'epoca, perché aveva il pregio di essere arricchito con mappe e disegni isometrici delle costruzioni che l'autore presenta a parole. Ejzenštejn sceglie di riportare, oltre alle parole dell'autore francese, anche questi disegni ed esemplifica il suo "film" immaginario con quattro disegni fatti da lui, allegati allo scritto teorico (fig. 1).

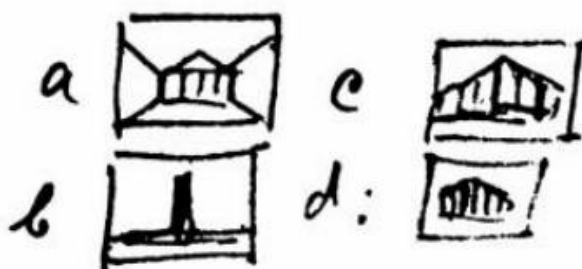
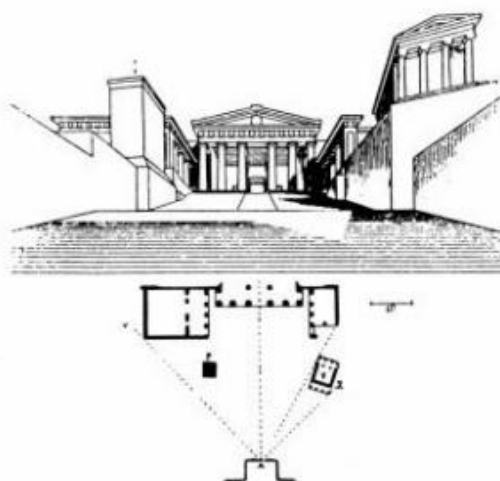


Fig. 1, Illustrazioni di Choisy e Eisenstein (ivi: 62, 66)

La Grecia, in altre parole, si conferma vetta culturale e artistica insuperata, e l'Acropoli, che Ejzenštejn può visitare soltanto mediante le parole di un manuale di storia dell'architettura, diventa il simbolo della più alta forma creativa per il regista, "l'esempio perfetto di uno dei più antichi film al mondo" (Eisenstein 1994: 60).

4.2 La partenza di Uchtomskij. Come inserire la Grecia nel Grand Tour in Asia

La Grecia è la prima tappa del lungo viaggio in Oriente intrapreso nel 1890-91²²⁰ da Esper Uchtomskij insieme all'erede al trono Nikolaj Aleksandrovič, futuro Nicola II. Il viaggio è narrato nel resoconto in tre volumi *Putešestvie na Vostok Ego Imperatorskogo Vysočestva Gosudarja Naslednika Cesareviča (Viaggio a Oriente di Sua Altezza Imperiale, lo Cesarevič Erede al Trono, 1893-1897)*, edito a Leipzig dalla casa editrice Brockhaus con le illustrazioni di Nikolaj Karazin. La prima edizione è una tiratura di lusso, seguita poi da altre tre edizioni più economiche; il libro ottiene grande successo e viene tradotto in inglese, francese e tedesco (Sosnina 2011: 48). Dal punto di vista cronologico, possiamo identificare il viaggio di Uchtomskij e Nikolaj Aleksandrovič e la successiva pubblicazione odepórica come un primo atto di spostamento metaforico della Grecia nel concetto fluttuante di Oriente. Per di più, l'ibridità di questo testo odepórico che contiene numerose illustrazioni dal forte impatto visivo, mappe geografiche ed enfatici componimenti poetici contribuisce alla nascita di un nuovo modo di pensare lo spazio, più fluido ed estetizzato, e disegna una nuova geografia del sé russo, decisamente orientata a Est. Né Uchtomskij né Karazin erano simbolisti, ma il loro legame con il movimento, come si vedrà, è indubbio.

Putešestvie na Vostok è dedicato a un Oriente che acquista progressivamente significati differenti con il procedere del tragitto, dall'Oriente egiziano-islamico, passando per l'Estremo Oriente del Giappone, a quello interno siberiano russo. Nella prefazione all'opera, Uchtomskij cerca di ripercorrere la storia

²²⁰ Del 1890 è anche il viaggio di Anton Čechov sull'isola di Sachalin, che prevede un itinerario opposto rispetto a quello del Grand Tour imperiale riportato per intero nella nostra introduzione: un'andata via terra attraverso la Siberia (lo scrittore impiega 82 giorni ad attraversarla) e un ritorno via mare, passando per Hong Kong, Singapore, Ceylon, canale di Suez, Costantinopoli e Odessa. Anche le date della pubblicazione di *Ostrov Sachalin*, reportage composto dallo scrittore tra il 1891 e il 1893 e pubblicato come edizione separata nel 1895, si intrecciano con quelle del reportage imperiale.

dell'organizzazione del viaggio, raccontando come fosse nell'aria da tempo il progetto di un viaggio che portasse l'erede al trono russo in Cina e India, per poi ritornare in patria attraversando la Siberia. Uchtomskij loda il valore formativo del viaggio, la valenza delle testimonianze antiche di Ellade, Egitto e Asia, e ricorda brevemente tutte le tappe percorse. La Grecia, in questa breve introduzione, è metonimizzata dall'Acropoli, luogo che, lo si vedrà, in tutte le successive riprese letterarie avrà un'importanza centrale. Dopo un primo capitolo dedicato a Vienna, Uchtomskij descrive flotta e partecipanti al viaggio nella sezione "Verso Patrasso". La Grecia vera e propria si rintraccia nel capitolo successivo, "Olimpia", territorio raggiunto il 30 ottobre 1890, e viene descritta anche in un terzo capitolo, "Sotto l'Acropoli", più specificamente dedicato alla dimensione diplomatica del viaggio e poco rilevante per la narrazione del paesaggio greco.

Di fatto, la spedizione in Oriente dello Cesarevič era stata il frutto di un preciso disegno di Alessandro III: lo scopo educativo del viaggio, elemento fondante in ogni Grand Tour, era intrecciato a un progetto politico preciso e ambizioso: "to show Russia's presence in Asia and to make the heir aware of Russia's imperial destiny in the East" (Wortman 2006: 234). Alessandro III aveva scelto il figlio Nikolaj Aleksandrovič per inaugurare a Vladivostok i lavori di costruzione della ferrovia transiberiana, simbolo del potere e della modernità dell'Impero, decidendo di approfittare di questa occasione per organizzare un viaggio che fosse di formazione per il giovane e, allo stesso tempo, un'opportunità per celebrare la potenza, asiatica e globale, della Russia.

Il viaggio di 51000 verste si era svolto principalmente via mare per nove mesi e mezzo, attraverso Egitto, India, Ceylon, Siam, Indocina, Cina, Giappone, Siberia (Sosnina 2011: 5). Per ribadire e diffondere il più possibile il progetto politico del viaggio, Alessandro III aveva scelto come accompagnatore e incaricato alla stesura del reportage il principe Uchtomskij, personalità fortemente orientata verso il mondo asiatico. Aristocratico appartenente a una famiglia vicina alla corte, Uchtomskij non è attivo soltanto in campo politico, ma è anche appassionato di arte orientale e letteratura. Infatti, è anche poeta, con un legame con il simbolismo: da giovane, a Pietroburgo, aveva seguito le lezioni di Vladimir Solov'ev, che lo aveva

aiutato a pubblicare le sue prime poesie negli anni Ottanta²²¹ (Kolesnikov-Strižak 2011: 158-159). Dopo aver conseguito una laurea in letteratura nel 1890, Uchtomskij ottiene un posto presso il Ministero degli affari esteri e comincia a partecipare a varie spedizioni scientifiche. La prima è in Siberia, dove viene inviato a studiare i buriati, poi si reca in Mongolia e Cina (ivi: 159). Grazie a quest'attività e alle sue pubblicazioni a riguardo, ottiene un posto presso l'Imperatorskoe Russkoe Geografičeskoe Obščestvo (Società Geografica Imperiale Russa) e diviene infine consigliere dello zar per gli affari asiatici. È da questa posizione di prestigio che Uchtomskij viene scelto come accompagnatore ufficiale del giovane Nikolaj. La pubblicazione che ne consegue è stata definita manifesto dell'*asiatismo* (*aziatiizm*), l'ideologia secondo cui le radici russe si trovano a Oriente (Schimmelpenninck van der Oye 2001: 43).

L'asiatismo di Uchtomskij traspare in primo luogo dal suo impegno nel sottolineare le profonde affinità tra russi e asiatici: “Non c'è niente di più facile per i russi che andare d'accordo con gli asiatici. Tra noi e loro c'è una tale coesione di pensiero sulle questioni esistenziali, che sempre si crea rapidamente una sorta di salda affinità di spirito”²²² (Uchtomskij 1900: 82), e ancora, “L'Oriente e la Russia sono una forza primordiale sconfinata, un insieme armonico nelle sue basi spirituali”²²³ (ivi: 74). Secondo Uchtomskij, la popolazione russa discenderebbe dai mongoli e lo zar stesso non sarebbe altro che un discendente di Gengis Khan. L'idea di una profonda affinità spirituale tra Asia e Russia serve inoltre a Uchtomskij per sottolineare la differenza tra colonialismo europeo ed espansionismo russo, e quindi per legittimare quest'ultimo come processo storico organico e spontaneo, marcando in primo luogo la differenza con l'Impero britannico. Quella russa, per Uchtomskij, non è quindi una colonizzazione ma, piuttosto, un processo naturale. Ne consegue che il compito della Russia in Estremo Oriente sia quello di proteggere i territori dalle mire espansionistiche delle potenze coloniali europee, diventando una sorta di

²²¹ Sulla rivista “Rus”, ad esempio, appare nel 1883 un componimento poetico di Uchtomskij dedicato al centenario dalla nascita di Vasilij Žukovskij.

²²² “Ничего нет легче для русских людей, как ладить с азиатами. Между ними и нами – такое сочетание единомыслия по существеннейшим жизненным вопросам, что некоторого рода родство душ всегда определяется быстро и самым тесным образом”.

²²³ “Восток и Россия — одна безбрежная стихия, одно гармоничное в своих духовных основаниях целое”.

garante e protettore degli interessi orientali.

Tale atteggiamento si ripete anche nelle riflessioni di Uchtomskij sulla Grecia. Nella prefazione al viaggio imperiale, citando Pausania e recuperando così una fonte classica, Uchtomskij analizza il ruolo delle altre potenze occidentali, soprattutto Impero britannico e Germania, nella corsa all'archeologia e agli scavi del periodo: affermando che "noi siamo i successori della civiltà greco-romana", Uchtomskij distingue i russi, legittimi e diretti eredi delle due civiltà classiche, dal resto d'Europa, delegittimando ogni altra rivendicazione occidentale di quelle antichità, così come avevano fatto i rappresentanti dell'ellenismo vittoriano.

L'immagine generale dell'Asia e delle popolazioni asiatiche di Uchtomskij non supera però alcuni stereotipi diffusi all'epoca. Sono tre gli elementi che Uchtomskij solitamente associa al mondo asiatico: l'attrazione degli asiatici per il misticismo; un loro radicato estetismo e una propensione alla sottomissione (Lim 2013: 154). Come emerge dalla lettura dell'epigrafe poetica posta da Uchtomskij al volume di viaggio e da lui stesso composta, l'Oriente nel suo immaginario è fortemente idealizzato, osservato attraverso le lenti di un misticismo che si sovrappone al sentimento di fatalità:

L'Oriente in tutto il suo splendore: immobile, fatale,
dal fine intreccio di volti, abiti e ornamenti,
si innalza come un'onda del fumo che precede il sacrificio,
scorre come una fila di visioni sovrasensibili²²⁴ (Uchtomskij 1893: 1).

Per quanto riguarda poi l'estetismo, sembra piuttosto essere un attributo di Uchtomskij; ciò si riflette, ad esempio, nella sua passione per l'arte asiatica. Le sue collezioni, composte da oltre 2000 pezzi cinesi e tibetani portati in Russia da vari viaggi, furono esposti più volte nei musei della capitale e contribuirono a formare l'immagine dell'Oriente nella Russia di fine Ottocento. Infine, la profonda e innata propensione degli asiatici a sottomettersi alle autorità indica, per Uchtomskij, un potenziale importante dei popoli orientali, in grado di trasformarsi, in un futuro prossimo, in sudditi prediletti dello zar.

²²⁴ "Восток во всей красе: недвижный, роковой, - / Из тонкой ткани лиц, одежда и украшений, / Курится словно дым преджертвенной волной, / Проходит словно ряд сверхчужденных видений".

Gli elementi “asiatici” di misticismo, estetismo e sottomissione sono riscontrabili anche all’interno dell’immagine della Grecia fornita in *Putešestvie na Vostok*. In Grecia, Uchtomskij rintraccia misticismo: “Olimpia era piena di tratti dal carattere mistico” (Uchtomskij 1893: 44)²²⁵, interesse estetico per i manufatti artistici (in realtà, piuttosto, da parte del corteo russo) e, se non proprio sottomissione, la supposta esigenza dei greci, ormai indipendenti, di avere una protezione russa, velata giustificazione della politica russa espansionistica e imperialista. Uchtomskij lega poi esplicitamente la Grecia all’Oriente, parlando di un generico *Vostok* (Oriente) dal quale sono arrivati in Grecia i doni della cultura, tra cui il culto della dea Afrodite: “L’Oriente sin dai tempi più antichi ha influenzato la Grecia in maniera profonda e tangibile. Qui si erano insediati i Fenici, che hanno stabilito il culto dell’asiatica Afrodite”²²⁶ (ivi: 41).

Un episodio particolare di *Putešestvie na Vostok* avrà molta fortuna nelle rielaborazioni artistiche successive, concorrendo in ambito simbolista all’attribuzione al territorio greco di minacciosità, fatalità e pericolo: è la descrizione del temporale che coglie di sorpresa il corteo reale durante la visita alle rovine di Olimpia. Questo evento, descritto sia dalle parole di Uchtomskij sia dalle illustrazioni particolarmente enfatizzate di Nikolaj Karazin²²⁷, ritornerà anche nello scritto odeporico di Lev Bakst e, in maniera molto più iconica, anche se trasferito al paesaggio ateniese, nel suo quadro *Terror Antiquus*, come si è visto nel capitolo 2. Nell’opera di Uchtomskij, la narrazione della figura di Zeus come dio del tuono, che culmina con una poesia dedicata al dio pagano scritta da lui stesso, procede di pari passo con la drammatizzazione dello scenario: sta per scoppiare un temporale e, sin dall’approdo in Grecia, Uchtomskij ha insistentemente sottolineato il clima opprimente e oscuro che si avverte in Grecia. Il tempo peggiora fino allo scoppio del temporale. I viaggiatori sono costretti a ripararsi trasferendosi in un interno, quello museale. Museo e paesaggio diventano uno il naturale prolungamento

²²⁵ “Олимпия была полна свойств мистического характера”.

²²⁶ “Восток издревле воздействовал весьма осязательно и глубоко. Здесь оседали финикийские, прививался культ азиатской Афродиты”.

²²⁷ Le illustrazioni, compiute dal pittore Nikolaj Karazin, saranno indagate anche nel capitolo quinto, relativo alle geografie e alle cartografie russe, e saranno accompagnate da una più ampia considerazione dell’opera e della vicenda biografica dell’artista.

dell'altro, e la fruizione del territorio greco attraverso il museo è posta sullo stesso piano dell'esperienza nel sito archeologico autentico. Il temporale e soprattutto il fulmine di Zeus compaiono in due illustrazioni karaziniane dal grande effetto drammatico: nella prima (fig. 2) si possono osservare i viaggiatori arrampicati sulle rovine, sotto un cielo che minaccia pioggia, nella seconda (fig. 3) troneggia Zeus, che scaglia fulmini in un paesaggio che ha perso ogni riferimento geografico, nube nera dalla quale emergono frammenti di statue, museo all'aperto che restituisce caos e distruzione. È, quindi, concreta l'influenza del reportage di Uchtomskij su Bakst, che recupera questa immagine apocalittica, applicandola alla sua tela raffigurante Atene ma, come abbiamo già visto, anche la città di Pietroburgo.

Fig. 2, *Na razvalinach zjusova chrama v grozu* (Uchtomskij 1983: 46)

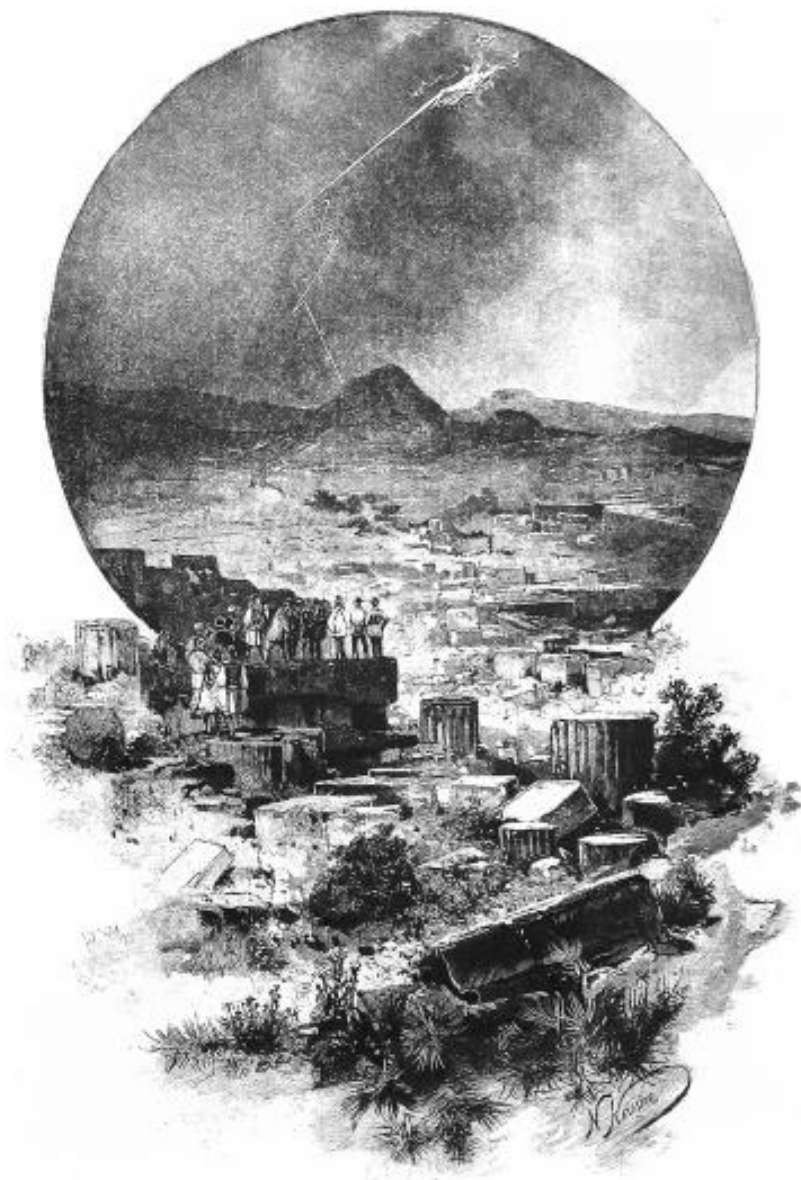




Fig. 3, Zevs Fidija i oblomki izvajanj v olimpijskom muzeu (ivi: 50)

Nel testo di Uchtomskij non si trovano soltanto rielaborazioni letterarie e raffigurazioni visive del paesaggio classico, in quanto la tematica greca contemporanea ha altresì una fondamentale importanza nella legittimazione dell'erede al trono. Per Uchtomskij, il legame politico tra Grecia e Russia si costruisce su una doppia esperienza condivisa: la religione ortodossa e la condivisione di un nemico comune, l'Islam. Sia la Grecia, sia la Russia si inseriscono nella dicotomia mondo occidentale cristiano/mondo arabo musulmano per affermare, in quanto nemiche del secondo polo, la propria appartenenza al primo gruppo. L'interpretazione che Uchtomskij dà all'Oriente islamico, cioè al passato ottomano della Grecia e alla distruzione che gli ottomani hanno operato in passato sul territorio ellenico, aiuta a costruire un legame tra Grecia e Russia. Ripercorrendo la storia della città di Patrasso, Uchtomskij nota che a mettere fine allo splendore greco era stato l'Islam, quando nel 1458 Patrasso era caduta in mano turca. La rinascita successiva della Grecia è stata resa possibile soltanto nell'Ottocento e, secondo Uchtomskij, grazie alla politica di Nicola I, entrato in guerra contro l'Impero ottomano: "L'alba della liberazione per la Grecia si compie in sostanza con l'Oriente slavo della stessa fede, grazie ai magnanimi disegni e ordini dell'Imperatore Nikolaj Pavlovič"²²⁸ (ivi: 38). Ora, in un disegno divino imperscrutabile, sottolinea l'autore descrivendo il viaggio dello cesarevič, l'erede di Nicola I, che porta il suo stesso nome, è in piedi davanti a una basilica ortodossa greca. Il tema della legittimazione del futuro zar Nicola II attraverso la figura di Nicola I si intreccia qui con il motivo della fratellanza tra Grecia e Russia nel segno dell'Ortodossia.

E ora il Suo Pronipote, che porta lo stesso nome, con devozione sta sotto le volte del tempio, benedetto dall'invisibile presenza di colui che portò la luce alla Rus' di Kiev [Vladimir Svjatoslavič, n.d.a.]... come sono ciechi nelle loro ostilità i secoli e i popoli, come sono imperscrutabili le Vie del Signore, che portano tutto e tutti alla fraterna unità della preghiera²²⁹ (ibidem).

²²⁸ "Заря освобождения для Греции в сущности занимается все таки со славянского единоверного Востока, благодаря великодушным помыслам и велениям Императора Николая Павловича".

²²⁹ "И теперь Его одноименный Правнук набожно стоит под сводами храма, осененного незримым присутствием просветителя Киевской Руси...Как слепы в своей вражде века и народы, как несповедимы Пути Господин, приводящие все и всех к молитвенному братскому единению".

Così come il culto della dea Afrodite e il corteo dionisiaco, anche la liberazione della Grecia dall'Islam è giunta da Oriente, questa volta concretamente definito come l'Oriente della Slavia ortodossa, figlia della Rus' di Kiev. Nikolaj Aleksandrovič cammina sulla strada, voluta da Dio, che condurrà Grecia e Russia a un'unità religiosa. In conclusione, Uchtomskij legge e interpreta la Grecia attraverso le categorie estetiche da lui tradizionalmente applicate all'Asia; la inserisce in un quadro narrativo marcatamente asiatico e orientale, e la collega strettamente al territorio russo anche da un punto di vista storico-politico, in una legittimazione tanto dell'imperialismo russo in Oriente, quanto del regno del futuro zar Nicola II, all'epoca ancora cesarevič.

Oltre al testo *Putešestvie na Vostok*, sono prodotti di questo viaggio imperiale anche l'allestimento a Pietroburgo di una mostra con gli oggetti artistici e archeologici portati al rientro dalla spedizione, in cui troneggiava l'enorme mappa del viaggio descritta nell'introduzione alla presente indagine, e una pubblicazione curata dall'Accademia Imperiale delle Scienze, *Notice sur la carte de la Russie d'Asie et des pays limitrophes*. Compilata in francese da Eduard Koverskij e presentata ufficialmente all'Esposizione universale di Parigi nel 1900, la *Notice* utilizza il viaggio di Uchtomskij e Nikolaj Aleksandrovič come spinta a fornire al mondo, soprattutto europeo, una nuova e dettagliatissima mappa di una Russia totalmente orientata verso l'Asia. La mappa non registra soltanto la geografia dei luoghi, ma anche le spedizioni e i viaggi intrapresi in quei territori. Nell'illustrazione che apre il volume (fig. 4), è riportata una carta geografica in cui l'Europa sembra essere ormai soltanto un'appendice del più grande continente asiatico e dove la parte settentrionale dell'Africa e il Medioriente rientrano nell'immaginario Oriente russo. Il viaggio di Nikolaj Aleksandrovič e Uchtomskij, oltre che essere riportato sulla nuova mappa della Russia asiatica che chiude il volume (fig. 6), è anche sintetizzato in apertura in una *route* organizzata in forma di grafico (fig. 5): l'itinerario imperiale segna i confini delle rivendicazioni culturali e politiche di Uchtomskij, e la Grecia è chiaramente inserita al suo interno. La Russia disegnata appositamente per il pubblico europeo nel 1900 è una Russia asiatica, e alla base di tale sfumatura spaziale c'è il viaggio di colui che è ormai stato incoronato zar e che rivendica, attraverso le pubblicazioni

ufficiali e la presentazione all'*Exposition de Paris*, una grossa fetta dell'Asia da lui visitata durante il viaggio.



Fig. 4, copertina di *Notice sur la carte de la Russie*, 1900

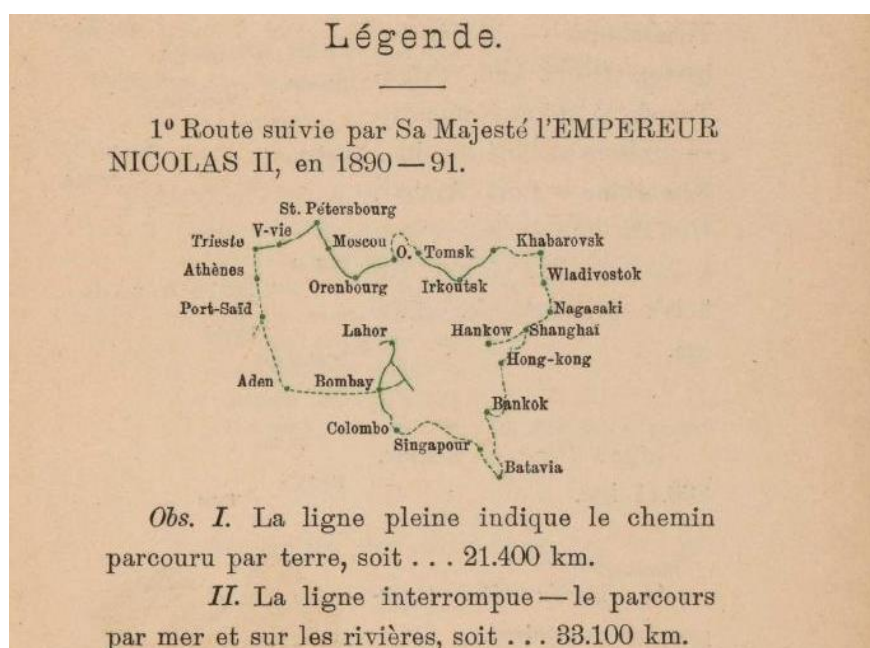


Fig. 5, itinerario percorso da Nikolaj Aleksandrovič e Uchtomskij

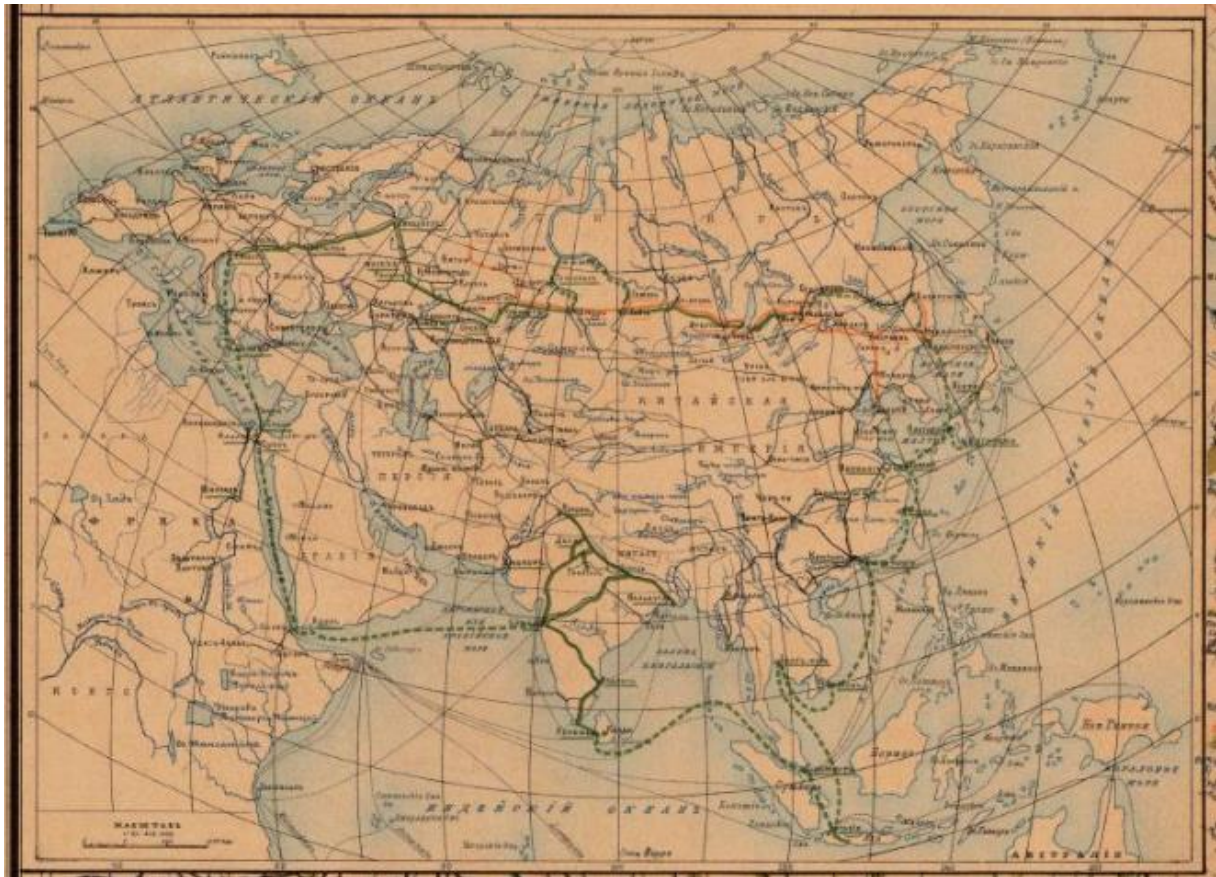


Fig. 6, mappa che riporta l'itinerario imperiale

4.3 Il souvenir di Merežkovskij. Come portare l'Acropoli a Pietroburgo

Una seconda variazione sul tema dello stretto rapporto tra Russia e mondo greco, in questo caso identificato unicamente con la sua dimensione classica, si ritrova in un testo odeporico di Dmitrij Merežkovskij. Tre anni dopo il viaggio di Nikolaj e Uchtomskij, Merežkovskij visita la Grecia e scrive un breve resoconto di viaggio, *Akropol'* (*Acropoli*), poi pubblicato come pezzo di apertura della raccolta *Večnye Sputniki* (*Compagni di viaggio eterni*) del 1896. L'Acropoli di Atene²³⁰, negli scritti odeporici dei viaggiatori occidentali, è tradizionalmente presentata come luogo sia sovranazionale, sia natio, in grado di trasformare ogni viaggiatore straniero in un greco autentico. Per Merežkovskij, come vedremo, si tratta del luogo centrale nel

²³⁰ Eisner, nel suo studio sulla Grecia nella letteratura di viaggio, rintraccia in un brano di Flaubert, relativo alla sua visita all'Acropoli di Atene nel 1850, il canovaccio di luoghi comuni che poi si ripeterà nella letteratura successiva: “[a] quintet of sun, sea, sex, wild nature, and antique art in various thematic permutations has inspired the literature of the travel to Greece until the present day” (Eisner 1991: 29).

processo di comprensione dei luoghi ellenici e, non a caso, lo scrittore segnala la centralità del luogo sin dal titolo del suo componimento. La sua Acropoli è letta soprattutto attraverso il filtro del romanticismo tedesco e compresa mediante la formula winckelmanniana “*edle Einfalt und stille Größe*”, “nobile semplicità e quieta grandezza” (cfr. Dudek 2010: 224-230).

Lo scrittore parte da San Pietroburgo nel 1893 per recarsi inizialmente in Italia a studiare il Rinascimento e giunge in seguito fino alle radici di quel patrimonio culturale in Grecia; ci sarà infine un movimento di rientro in patria per portare con sé un bagaglio di sapere pratico in grado – o almeno così si augura lo scrittore – di innestare un Rinascimento sul suolo russo. Questo movimento circolare, questo “cerchio completo”, com’era stato definito dallo stesso Merežkovskij all’interno di *Antichrist*, era stato il modo in cui nel suo romanzo la statua di Venere e il sovrano Pietro I avevano viaggiato nello spazio: il poeta, disegnando anche per sé un itinerario circolare, si assegna lo stesso ruolo di portatore di cultura che, nel suo romanzo, era stato dello zar Pietro e della divinità classica²³¹. La dimensione del sé che viene considerata nel viaggio greco di Merežkovskij è quella poetica, fortemente individualizzata: non si tratta di un’operazione orizzontale di definizione di una comunità in cui inserirsi, ma di una struttura verticale in cui lo scrittore occupa il vertice in veste di erede più recente dello splendore greco del passato. A differenza del caso delle narrazioni inglesi dell’Ellenismo vittoriano e dello scritto di Uchtomskij, sono totalmente assenti riflessioni sull’identità geopolitica e sull’appartenenza a un impero, e l’unico riferimento alla propria geografia di origine, nello specifico alla città di Pietroburgo, si ricollega al *testo* urbano della città più che al suo ruolo geopolitico.

Per Merežkovskij e la moglie Zinaida Gippius, come per molti altri simbolisti, la pratica del viaggio è un’importante fonte di ispirazione, una sorta di percorso preparatorio alla scrittura. I due artisti si erano conosciuti durante un soggiorno in Crimea e la loro biografia successiva era stata all’insegna dei viaggi: nel 1891 in Italia

²³¹ Questo movimento è inoltre ascrivibile alla tipologia di “*circular travel*” teorizzata da Ette (2003: 39): “the journey follows the form of movement of the hermeneutic circle insofar as it fades in the pre-known already in the beginning of the text, controls it through new experiences and improvements of knowledge, complements it or also systemizes it newly [...] and that in a final movement [...] connects this altered and improved knowledge again with the reservoirs of knowledge of one’s own”.

e a Parigi, nel 1893 in Grecia, a Corfù, Atene e Costantinopoli, per poi tornare ancora in Italia e stabilirsi in seguito in Francia²³². Un'articolata riflessione di Gippius sottolinea come il viaggio fosse parte fondante del processo creativo del marito: lo scrittore doveva essere nel luogo in cui si svolgeva il romanzo che in quel periodo stava scrivendo.

Cominciando con “Leonardo”, ha tentato, oltre alla raccolta di fonti librarie, di trovarsi immancabilmente là dove aveva avuto luogo l'azione, di vedere e sentire quell'aria e quella natura²³³ (Gippius 1951: 27).

Dalle parole di Gippius emergono pure i viaggi progettati ma mai effettuati, come quelli in Galilea e Spagna

Non sempre è stato possibile: il suo sogno di visitare la Galilea prima del lavoro a “Iisus Neizvestnyj” e la Spagna, quando scriveva (già negli ultimi anni della sua vita) “Teresa d'Avila” e “Giovanni Battista”, non riuscì a compiersi²³⁴ (ibidem)

contrapposti, invece, a quelli portati a termine in Italia, sulle tracce di Leonardo da Vinci e in seguito di Dante²³⁵, e nella Russia profonda delle sette religiose:

ma il nostro viaggio ‘sulle orme di Francesco I’ (che fu accompagnato da Leonardo), cominciato dal villaggio di Vinci, dove nacque Leonardo, fino ad Amboise, dove morì, fu il primo del genere; il secondo nelle profondità della Russia, presso una setta di Vecchi Credenti, fino a “Grad Kitež”, quando D.S. stava per scrivere “Petr I”; il terzo fu un movimento di quasi due anni dietro a Dante, in altre città e luoghi d'Italia (già prima dell'ultima guerra) prima della sua grande opera su Dante²³⁶ (ibidem).

²³² La coppia vivrà per molti periodi all'estero, prima e dopo la Rivoluzione.

²³³ “Начиная с “Леонардо” – он стремился, кроме книжного собирания источников, еще непременно быть там, где происходило действие, видеть и ощущать тот воздух и ту природу”.

²³⁴ “Не всегда это удавалось: его мечта побывать в Галилее перед работой об “Иисусе Неизвестном” и в Испании, когда он писал (это уже в последние годы жизни) “Терезу Авильскую” и “Иоанна Креста”, – не осуществилась”.

²³⁵ “Benché il nome di Dante ricorra con insistenza in tutto l'arco dell'elaborazione culturale di Merežkovskij, fu soltanto nel periodo dell'esilio che si realizzò il suo progetto di un vasto saggio, che si pone oggettivamente nella stessa prospettiva biografico-spiritualista in cui vennero scritti Gesù, Napoleone, S. Agostino, S. Paolo, S. Francesco, Lutero. Compiuto nel 1936, il libro su Dante (Parigi 1937; trad. ital. a c. di R. Küfferle, Bologna 1939) testimonia dell'involuzione ideologica e culturale di Merežkovskij, il quale vi utilizza la sua pur minuziosa erudizione per una ricostruzione artificiosa e tendenziosa della figura e della poesia di Dante, che sfocia sintomaticamente in un panegirico a Mussolini, ‘realizzatore della profezia di questo libro su Dante profeta’” (De Michelis 1970, voce dell'Enciclopedia dantesca).

²³⁶ “но наше путешествие “по следам Франциска I” (которого сопровождал Леонардо), начавшееся с

Per il simbolista, il viaggio è quindi assimilabile alla pratica di raccolta delle fonti storiche e letterarie ed è una specifica modalità di studio che rende possibili le descrizioni degli ambienti che hanno fatto da sfondo alle vicende storiche da rielaborare nei romanzi²³⁷. Dai diari di viaggio scritti da Merežkovskij, emerge però un ulteriore livello di lettura della pratica del viaggio, strettamente collegato all'attività scrittoria: il viaggio è anche un'attività che lega in modo speciale e privilegiato il viaggiatore-poeta alla letteratura e alla cultura del luogo che visita. In *Akropol'*, Merežkovskij disegna uno stretto legame tra il sé poetico e il mondo classico, in un rapporto diretto di discendenza.

In primo luogo, si deve notare che quasi metà dello spazio di *Akropol'* è dedicata in realtà a un altro territorio, quello italiano, che Merežkovskij attraversa prima di arrivare in Grecia, sostando a Firenze per tre settimane. Si può considerare il passaggio in Italia una sorta di soggiorno preparatorio, necessario al reale approdo in Grecia, durante il quale Merežkovskij registra una volontà crescente di visitare il Paese ellenico:

Più scrutavo le creazioni del Rinascimento, più sentivo che non era possibile penetrare nell'animo dell'uomo nuovo senza visitare la Grecia, senza vedere con i propri occhi l'incarnazione dell'antico spirito ellenico²³⁸ (Merežkovskij 2007: 8).

Per Merežkovskij, l'Italia a lui contemporanea si lega alla Grecia in virtù del suo passato rinascimentale, che ha avuto il merito di recuperare l'antichità greca classica. Lo scrittore, dunque, arriva in Grecia dall'Italia non soltanto fisicamente, ma anche

деревушки Винча, где родился Леонардо, и до Амбуаза, где он умер,— было первым такого рода; вторым — в глубину России, к раскольникам-старообрядцам, ко “Граду Китежу”,— когда Д.С. собирался писать “Петра I”; третьим — почти двухлетнее следование за Данте, по другим городам и местам Италии (уже перед последней войной) перед его большим трудом о Данте”.

²³⁷ Quando il viaggio geografico è impossibile da compiere, per motivi soprattutto politici, Merežkovskij si allinea alla pratica simbolista di viaggiare metaforicamente attraverso la letteratura, come avviene, ad esempio, nel caso dell'Egitto, ricostruito mediante l'assemblaggio di una biblioteca di in-folio: la moglie ricorda che “В работе о Египте ему помогла Германия, где ему, из специальной библиотеки, привозили на тачках (буквально) громадные фолианты, в которых он нуждался” (ibidem). Il territorio egiziano è dunque fruito in Germania, nell'ambiente chiuso di una biblioteca, ricostruito in terra straniera grazie alle fonti letterarie antiche, indispensabili per Merežkovskij per la creazione di quel museo archeologico che, secondo Belyj, veniva assemblato in ogni sua opera.

²³⁸ “Чем больше я всматривался в создания Ренессанса, тем более чувствовал, что невозможно проникнуть в дух нового человека, не побывав в Греции, не увидев собственными глазами воплощение древнего эллинского духа”.

metaforicamente, attraverso lo studio del Rinascimento italiano e del suo recupero delle antichità greche. Il concetto di Rinascimento e la possibilità di una sua replica sul suolo russo sono per Merežkovskij di fondamentale importanza: di fatto, è mediante il viaggio stesso che il viaggiatore-poeta Merežkovskij realizza un progetto ben preciso, quello della formazione e dell'attuazione di un Rinascimento russo.

Dopo il periodo di preparazione in Italia, l'avvicinamento alla Grecia è vissuto da Merežkovskij con apprensione. Navigando nel mare Adriatico, da lui descritto come anonimo e poco interessante, emerge la preoccupazione per una possibile delusione, in quanto la Grecia potrebbe non essere così grandiosa come ci si aspetta (ivi: 9): è la riproposizione di uno dei *topoi* più ricorrenti dell'intera letteratura di viaggio relativa alla Grecia, quello della stridente opposizione tra le bellezze classiche del passato e lo squallore della Grecia contemporanea al viaggiatore. Quando approda a Corfù, il paesaggio vagheggiato si rivela deludente nella sua quotidianità, fatta essenzialmente di “volti piuttosto brutti dei turchi, la polvere, la puzza e il caldo” (ibidem). I greci sono dalla pelle scura e, se si applica alla letteratura di viaggio la tecnica traduttiva dell'omologazione, notiamo come essi siano riportati alla sfera russa: “i greci mi ricordavano i venditori pietroburchesi di spugne al Gostinyj dvor”²³⁹. Il movimento di avvicinamento alla Grecia ricorda a Merežkovskij quello attraverso uno spazio cartografico: “Mi sembrava di procedere lungo un'enorme mappa geografica”²⁴⁰ (ibidem) e il cerchio metaforico che sta disegnando Merežkovskij con i suoi spostamenti spaziali viene sottolineato e presentato al lettore nella sua scala gigantesca.

Interessante la definizione spaziale dei luoghi visitati dal simbolista. Merežkovskij sottolinea che, per lui che arriva in Grecia dalla Russia, pur attraverso un passaggio intermedio in Italia, sembra di essere capitato in Asia: “Sentii immediatamente che dall'Europa ero capitato in Asia, ma non nell'Asia reale e selvaggia, bensì in quella semicolta, cioè la meno interessante”²⁴¹ (ibidem). Lo scrittore adotta quindi un punto di vista e una collocazione geografica prettamente

²³⁹ “греки напоминали мне петербургских продавцов губок в Гостином дворе”.

²⁴⁰ “Мне казалось, что я еду по какой-то гигантской географической карте”.

²⁴¹ “Я сразу почувствовал, что из Европы попал в Азию, но не в настоящую дикую Азию, а в полукультурную, то есть самую неинтересную”.

europea e la Grecia viene da lui inserita in un contesto asiatico. I dubbi che durante la traversata lo avevano tormentato sembrano ora prendere il sopravvento: le persone del luogo sono brutte e l'Asia in cui è capitato non è quella reale, selvaggia, autentica, che però non si cura di definire più precisamente, bensì quella semibarbarica, incolta, che non è per lui di alcun interesse. Dopo aver collocato l'esperienza odeporica in un territorio connotato dalla sua asiaticità, si aggiunge un'ulteriore coordinata geografica: l'autore nomina il capo Matapan, il punto più a sud dell'intero continente europeo. Ci troviamo quindi in un luogo definito in maniera abbastanza precisa da due assi spaziali, il sud e l'est, che si incontreranno di nuovo nell'esperienza di viaggio di Bunin, anche se con un esito di segno opposto. Il territorio sud-orientale risultante è per Merežkovskij deludente e la sua esperienza sembra totalmente negativa, in virtù della posizione liminale della Grecia, che non è nell'Asia selvaggia, non è nel centro dell'Europa, ma è soltanto un'appendice meridionale di un'Asia barbara.

Il primo contatto con Atene è di tipo visivo, mediato dalle lenti di un binocolo che Merežkovskij inforca quando ancora è in navigazione. L'attenzione del simbolista si concentra unicamente attorno all'area archeologica dell'Acropoli: "Ho guardato nel binocolo la collinetta a punta che sembrava uscire del mare stesso. Sulla sua cima baluginava vagamente qualcosa"²⁴² (ivi: 10). Di fronte all'approdo imminente, Merežkovskij sottolinea la carica esotica del luogo mediante la declamazione di una poesia russa, scritta da Majkov, che celebra Atene, la corporeità, l'entusiasmo del viaggio:

...Corri con me!..
...Partiamo più in fretta!..
Prendiamo la nave! Voliamo come una freccia
verso Atene, nel Pireo di marmo:
Lì tutto è diverso - la gente, gli usi!
Lì non ci sono veli sulle donne!
Cantano agli uomini inni di gloria.
Lì ci son libertà, giochi, vita e luce!²⁴³ (ibidem).

²⁴² "Я посмотрел в бинокль на выходявший как будто из самого моря остроконечный холмик. На его вершине что-то неясно мелькало".

²⁴³ "...Беги со мною!.. / ...Уйдем скорей!.. / Возьмем корабль! летим стрелою / К Афинам, в мраморный Пирей: / Там все иное — люди, нравы! / Там покрывал на женах нет! / Мужам поют там гимны славы / Там воля, игры, жизнь и свет!..", А. Майков, *Žrec*, 1848-58.

Attraccato al Pireo, Merežkovskij lamenta però la differenza del luogo rispetto al quadretto idilliaco di Majkov, notando la mancanza di erba, giardini e cespugli e descrivendo un porto industriale fatto di ferro e vapore, in contraddizione con la tradizionale visione del Pireo di marmo che invece si aspettava di trovare²⁴⁴. La stazione ferroviaria di Atene, collegata con il porto, è “sporca, puzzolente” (ivi: 11) e le guide che circondano i turisti puzzano terribilmente di aglio: Merežkovskij preferisce restare solo e non prenderne nessuna. Emerge ancora l’indifferenza al paesaggio circostante, che sarebbe tale anche se all’improvviso comparisse una schiera intera di divinità pagane: l’unico desiderio del poeta è che il caldo diventi più sopportabile. Merežkovskij, insomma, sembra qui adottare il punto di vista di un tipico “turista” nordeuropeo, non ancora trasformato in “viaggiatore” dall’illuminazione dell’Acropoli.

La trasformazione da turista a viaggiatore e da europeo a greco pagano avviene soltanto di fronte alla meraviglia architettonica dell’Acropoli. In quel luogo Merežkovskij vive una vera e propria illuminazione epifanica che, scrive, ricorderà fino alla morte: le preoccupazioni grette per i soldi da dare alle guide e per il caldo soffocante scompaiono davanti alla “gioia di quella sublime liberazione dalla vita, che dà bellezza”²⁴⁵ (ibidem). Inoltre, Merežkovskij si identifica con gli adoratori del dio Pan durante la salita verso la cima della collina e cambia infine la percezione che ha di sé: si sente “giovane, pieno di energie, forte, come non mai”²⁴⁶ (ibidem). Il punto centrale della sua esperienza dell’Acropoli è il riconoscimento del sé che il luogo greco riporta alla luce:

Come in tutte le circostanze molto importanti e uniche della vita, mi sembrava di aver già visto e vissuto tutto questo da qualche parte e in un qualche momento, soltanto non nei libri. Guardavo e ricordavo. Tutto era familiare e conosciuto²⁴⁷ (ibidem).

²⁴⁴ Inoltre, il caldo è insopportabile, soprattutto per chi come lui arriva “da Nord”: “Для нас, северных людей, в таком солнце есть что-то лютое, почти страшное” (“per noi, gente del Nord, in questo sole c’è qualcosa di atroce, quasi spaventoso”). La Russia di Merežkovskij è un Paese che si colloca quindi a Settentrione.

²⁴⁵ “радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота”.

²⁴⁶ “молодым, бодрым, сильным, как никогда”.

²⁴⁷ “как во всех очень важных, единственных обстоятельствах жизни, мне казалось, что я все это уже где-то и когда-то, очень давно, видел и пережил, только не в книгах. Я смотрел и вспоминал. Все было родным и знакомым”.

Visitando l'Acropoli di persona, Merežkovskij recupera il lato più immediato, pagano e corporeo della Grecia, quello che non si esperisce nei libri o nei musei, ma che è inserito in un passato pagano ancestrale comune e condiviso dall'intero genere umano. Quando Merežkovskij penetra all'interno dell'Acropoli, tutto il passato carico di sofferenze sia personale del poeta sia dell'umanità intera resta fuori da quest'oasi beata di armonia e pace. L'Acropoli è quindi un luogo dove l'arte, la bellezza e il corpo trovano rifugio, sfuggendo alla sofferenza. Alla fine del viaggio l'autore ribalta totalmente la sua visione negativa iniziale e afferma di aver trovato nell'Acropoli il significato ultimo della propria esistenza: “alla fine nella mia vita è arrivata una cosa per la quale valga la pena vivere!”²⁴⁸ (ibidem). La completa assenza di preoccupazioni e di emozioni, che porta a una sorta di stato di quiete estrema (si legge, ad esempio, “qui c'è una bellezza viva ed eterna. Soltanto qui, per la prima volta nella mia vita, ho capito cosa sia la bellezza. Non pensavo a niente, non speravo in nulla, non piangevo, non gioivo: ero tranquillo”²⁴⁹, ivi: 12) è segnata dal venir meno della temporalità: “Non c'era il tempo. Mi sembrò che quel momento fosse eterno e che sarebbe stato eterno”²⁵⁰ (ibidem).

In virtù della provenienza rinascimentale, grazie al suo percorso italiano, Merežkovskij è in grado di abbozzare una comparazione architettonica tra i monumenti latini e quelli greci, collegando inoltre i due diversi orientamenti alle differenti forme politiche dei due Stati. Quando sale lungo le scale dei Propilei e si siede all'ombra di una colonna, osserva come l'architettura greca sia fatta tanto di pieni (i marmi delle colonne), quanto di vuoti naturali, attraverso cui è visibile il colore blu del mare e del cielo: “Aria, sole, cielo e mare: ecco il materiale nelle mani dell'architetto”²⁵¹ (ivi: 13). Questo dialogo architettonico a più voci, fatto di aria, sole, cielo, mare e materiale costruttivo, risulta molto meno severo e pesante rispetto a quello del Colosseo romano, che invece è per lo scrittore un simbolo mortifero del potere. Persino un semplice muro è segno lampante del genio ellenico, per la sua armonia con ombre e luci. La bellezza dell'architettura greca sta tutta nel fatto che

²⁴⁸ “Наконец-то настало в жизни то, для чего стоило жить!”.

²⁴⁹ “Здесь — живая, вечная красота. Только здесь, первый раз в жизни, я понял, что такое — красота. Я ни о чем не думал, ничего не желал, я не плакал, не радовался — я был спокоен”.

²⁵⁰ “не было времени: мне казалось, что это мгновение было вечно и будет вечно”.

²⁵¹ “Воздух, солнце, небо, море — вот материал в руках зодчего”.

gli artisti non hanno aggiunto nulla che fosse in contrasto con il canone già scritto dalla natura ellenica²⁵². Se la primissima visione della Grecia era avvenuta mediante le lenti di un binocolo, ora sull'Acropoli si rintraccia un altro sguardo particolare: “Nel pronao, tra due colonne, vedo il mare”²⁵³ (ivi: 14). Anche se il mare è stato visto dal poeta innumerevoli altre volte, è proprio la composizione architettonica di colonne e di cielo, cornice che contorna la sua visione, a renderla speciale. È un nuovo modo di guardare: “Ma davvero non l’ho mai visto prima? Eppure io non ho mai conosciuto un *tale* mare. Tra le colonne è uguale al cielo, e le montagne, e la lontananza assoluta, prendono un nuovo significato: l’espressione *ellenica*”²⁵⁴ (ibidem).

L’interpretazione di Merežkovskij dell’architettura greca nel paesaggio naturale è diretta precorritrice delle idee espresse da Sologub nel suo articolo del 1905 che descriveva il popolo giapponese in chiave grecizzante (cfr. 2.1.3), evidentemente influenzato da *Akropol’*. Nello scritto di viaggio viene esaltata la vicinanza dei greci al mondo naturale semplice e diretto²⁵⁵ (“In accordo con la natura! Ecco il fondamento e l’ispirazione di tutta l’architettura greca”²⁵⁶) e la totale mancanza di questa attitudine vitale nei russi, considerati invece gente del Nord che ha dimenticato le gioie della natura e del corpo. Merežkovskij pone come contraltare al paganesimo naturale, al sole e al mare, la religione cristiana, che chiude le persone nei templi, al buio, con lampade e canti dolenti. Il lusso della vita moderna, le comodità tecnologiche non fanno che allontanare ancora di più dall’armonia della natura i russi, che vivono in gigantesche città come barbari. Le parole del simbolista anticipano quelle usate più tardi da Sologub non soltanto nei confronti dei giapponesi, ma anche nel romanzo *Melkij bes* all’interno dei discorsi paganeggianti di Ljudmila:

²⁵² Si veda Dudek 2010.

²⁵³ “В портике, между двух колонн, я вижу море”.

²⁵⁴ “Разве я и раньше не видал его? Но я никогда не знал *такого* моря. Между колоннами оно так же, как небо, и горы, и солнечная даль, принимает какой-то новый смысл — *эллиническое* выражение”.

²⁵⁵ In realtà si tratta di un *topos* di provenienza romantica, che risale a Friedrich Schiller che, in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), scrive della bellezza della natura che circondava gli antichi Greci e della loro familiarità con essa. I Greci di Schiller vivevano sotto un cielo felice, vicino alla natura pura.

²⁵⁶ “Согласно с природою! Вот основа и вдохновение всей греческой архитектуры”.

Qui le persone non hanno aggiunto niente di proprio alla natura. La bellezza del Partenone e dei Propilei è soltanto il proseguimento della bellezza del mare, del cielo e dei contorni severi dei monti Imetto e Pentelico. Negli edifici del nord le persone si separano dalla natura, non si fidano di lei, nascondendosi in una semioscurità segreta tra colonne a sesto acuto, lasciano passare i raggi del sole attraverso vetri colorati, accendono davanti ai volti sofferenti dei santi lampade appannate, coprono il suono della vita con i suoni dell'organo e dei lamenti penitenti: *Dies irae, dies ilia / Solvet saeculum in favilla* [Giorno dell'ira, quel giorno che dissolverà il mondo terreno in cenere]²⁵⁷ (ivi: 13).

La descrizione del viaggio greco si conclude con un ritorno allo scenario domestico di Pietroburgo. Forse, scrive Merežkovskij, arriverà nel mondo un nuovo elleno che sarà in grado di costruire un nuovo Partenone e sarà un uomo simile a un dio²⁵⁸. Subito dopo, egli racconta la propria attività, la scrittura, collocandola geograficamente a Pietroburgo. Il lettore è dunque portato a pensare che questo nuovo elleno possa essere proprio Merežkovskij stesso e che la sua pietra da costruzione sarà fatta di parole e pagine di carta. Il rapporto suggerito da Merežkovskij tra Grecia antica e Pietroburgo di fine Ottocento è inoltre abilitato e rafforzato dalla presenza sul tavolo di lavoro di due piccoli frammenti di pietra antica che Merežkovskij dice di aver trafugato al Partenone. Sotto la luce della lampada della sua scrivania brilla ancora qualcosa del genio antico e Merežkovskij si pone nei confronti della sua personale reliquia pagana come erede di fronte al gioiello di famiglia a lui tramandato.

In conclusione, l'asiaticità della Grecia evidenziata inizialmente da Merežkovskij è per lui un attributo negativo perché non si configura come sinonimo di Asia "reale", che immagina come un luogo puro e selvaggio, ma è una sua semplice sfumatura barbarica. In seguito, però, il paganesimo degli dei greci e le architetture

²⁵⁷ "Люди здесь к природе ничего не добавили своего. Красота Парфенона и Пропилеи — только продолжение красоты моря, неба и строгих очертаний Гамета и Пентеликона. В северных зданиях люди уходят от природы, не доверяют ей, прячутся в таинственный полумрак между стрельчатыми колоннами, пропускают солнечный луч сквозь разноцветные стекла, зажигают перед страдальческими лицами угодников тусклые лампы, заглушают звуки жизни звуками органа и покаянным воплем: *Dies irae, dies ilia / Solvet saeculum in favilla*".

²⁵⁸ "Non è forse destino che gli uomini ripetano quello che qui è stato, e che un nuovo Partenone venga fondato da un nuovo elleno, un uomo simile agli dei, sulla terra?"; "Неужели не суждено людям повторить того, что здесь было, и никогда новый Парфенон не будет создан новым эллином, богоподобным человеком на земле?", (ivi: 14).

del Partenone sembrano essere portati fuori non solo dal tempo, ma anche dallo spazio: non sono più direttamente descritti come *orientalia*, perché le idee sulla Grecia asiatica di Merežkovskij vengono accantonate non appena lo scrittore arriva sul Partenone. Il legame tra la Russia e la Grecia non passa né per la politica né per la religione comune, come era stato per Uchtomskij, ma è descritto prima in un apprezzamento estetico-spirituale dell'Acropoli, poi nei termini di un atteso Rinascimento russo, che avrà la sua realizzazione nell'ambito letterario simbolista russo, e sembra concretizzarsi nella figura di Merežkovskij stesso. Sulla scrivania dello scrittore nella grigia Pietroburgo sono presenti quei marmi che rendono possibile il trasferimento reale e metaforico dello splendore della Grecia antica nella Russia contemporanea. Infine, le pietre dell'Acropoli, oggetti reali che hanno viaggiato dalla Grecia a Pietroburgo, prefigurano la letteraria statua di Venere del romanzo del 1904, in cui l'intreccio mima un percorso volto a rintracciare influenze e movimenti culturali che vanno dalla Grecia alla Russia.

4.4 L'itinerario di Bunin. Come andare in Grecia passando da Oriente e Meridione

Un'analoga assenza di rivendicazioni politiche del legame tra Russia e Grecia si rintraccia nel brano *More bogov (Il mare degli dei)* di Ivan Bunin, artista legato alla pratica del viaggio e dell'esilio per quasi tutta la vita: lo scrittore, premio Nobel nel 1933, riconosce che “i viaggi hanno giocato nella mia vita un ruolo enorme”²⁵⁹ (Bunin 1967: 541) e definisce il suo slancio nei confronti dei viaggi “una passione per l'osservazione del mondo”²⁶⁰ (Bunin 1977: 134). L'inclinazione all'esplorazione geografica colpisce spesso anche i protagonisti dei suoi racconti, che frequentemente sono viaggiatori in luoghi esotici, lontani dalla propria patria. Bunin, tradizionalmente legato all'immagine di nostalgico artista cantore di “nidi di nobili” e di una Russia ormai scomparsa, in realtà non possiede nemmeno una casa in Russia prima della Rivoluzione (Baboreko 1967: 223), da sempre abituato a spostarsi di continuo, conducendo un'esistenza nomade e, dopo il 1917, emigra senza passaporto, tra Odessa e Costantinopoli, Parigi e Grasse. Un'osservazione di un

²⁵⁹ “Путешествия играли в моей жизни огромную роль”.

²⁶⁰ “страсть к обозрению мира”.

Bunin, che già si trova all'estero in esilio, ormai lontano dalla Russia, ci restituisce una figura distaccata dalla sua terra natale:

Oh, non ho mai provato amore verso di lei [la Russia] e davvero non capirò nemmeno cosa sia l'amore verso la patria, che dovrebbe essere intrinseco in ogni cuore umano! [...] In verità è benedetto ogni momento in cui ci sentiamo cittadini dell'universo! E tre volte benedetto è il mare, in cui si avverte un unico potere soltanto – il potere di Nettuno!²⁶¹ (ivi: 428)

In effetti, nelle narrazioni dei suoi spostamenti geografici non sono mai presenti rivendicazioni nazionaliste e l'identità in gioco durante gli incontri con territori altri non è mai quella di cittadino russo, ma piuttosto di un "cittadino dell'universo" che ha la sua patria nel viaggio e nella letteratura, spesso extraeuropea; la nostalgia per la Russia, più che legata ai concetti di patria, etnia e impero, è "questione ontologica intrinsecamente legata alla sua essenza umana" (Possamai 2014: 290).

Lo scrittore aveva cominciato a viaggiare all'estero nel 1900, lungo itinerari europei che lo avevano portato a Berlino, Parigi, Monaco, Vienna e Dresda. Nel 1903 visita per la prima volta la Turchia, dove ritorna ammaliato dalla bellezza di Costantinopoli altre dodici volte; nel 1907 compie il lungo viaggio in Medioriente oggetto di questo paragrafo; nel 1910 raggiunge l'isola di Ceylon²⁶². Pur nell'ampiezza dei suoi itinerari, si può identificare un luogo particolarmente significativo per la poetica di Bunin nella geografia dei suoi viaggi, un luogo che emerge dall'incrocio di due direzioni: un "Oriente meridionale" fatto di Sud e di Est, regni "morti" e "dimenticati" tra "rovine" e "cimiteri"²⁶³ (Bunin 1967: 365). L'Oriente meridionale, ricorrente in questa indagine pur se con varie configurazioni, è per Bunin un mondo eterogeneo e complesso, musulmano, buddista ed ebraico

²⁶¹ "Ах, никогда-то я не чувствовал любви к ней [к России] и, верно, так и не пойму, что такое любовь к родине, которая будто бы присуща всякому человеческому сердцу! [...] И воистину благословенно каждое мгновение, когда мы чувствуем себя гражданами вселенной! И трижды благословенно море, в котором чувствуешь только одну власть – власть Нептуна!"

²⁶² Per una lista completa dei luoghi visitati da Bunin, si rimanda a <http://ivbunin.ru/biografiya/spisok-naselennyx-punktov-i-adresov,-gde-zhil-i.a.-bunin> [ultimo accesso 04/06/2019].

²⁶³ "самые заветные странствия — там, в этих погибших царствах Востока и Юга, в области мертвых, забытых стран, их руин и некрополей": "i viaggi più cari sono là, nei regni morti dell'Oriente e del Sud, nelle regioni di paesi morti e dimenticati, nelle loro rovine e necropoli", (Bunin 1965-1967: 365).

insieme, per la sua stessa configurazione di incrocio di due punti cardinali²⁶⁴. Se, nel viaggio di Uchtomskij, la Grecia era stata inserita in un contesto asiatico nel senso più ampio del termine, in Bunin il territorio ellenico è incorporato all'interno di questo spazio marcatamente mediorientale.

Bunin condivide la passione per il viaggio con Vera Muromceva, sua seconda moglie, e proprio l'incontro con la donna, avvenuto nel 1907, fa da preludio all'itinerario in Medioriente, viaggio di nozze, ma anche Grand Tour guidato da testi poetici della tradizione mediorientale. Il tragitto compiuto dalla coppia si può ripercorrere citando le stesse parole di Bunin riportate in una sua lettera scritta a metà strada durante il viaggio: “Costantinopoli, Atene, Alessandria, Haifa, Gerusalemme, Gerico, Hebron, Mar Morto. Ora scrivo dalla Siria, Beirut. Domani Damasco, poi Nazareth, Port Said, Cairo, e poi di ritorno a casa, di nuovo attraverso Atene” (Baboreko 2004: 31). Atene compare due volte, e sembra essere posta a sigillo dell'esperienza, come approdo finale. Lo scritto di commento al viaggio viene pubblicato per la prima volta nel 1909 con il titolo *Chram solnca (Il tempio del sole)*, poi nuovamente con lo stesso titolo in varie raccolte nel 1910, 1912, 1915, 1917 insieme a un'aggiunta di poesie a tema orientale, e infine in versione separata nel 1931 nell'esilio parigino, con il titolo *Ten' pticy (L'ombra dell'uccello)* e l'aggiunta di un racconto relativo all'esperienza di viaggio a Ceylon: quest'ultima versione è composta di dodici brevi racconti (*Ten' pticy, More bogov, Del'ta, Svet Zodiaka, Iudeja, Kamen', Šeol, Pustynja d'javola, Strana sodomskaja, Chram solnca, Gennisaret, Gorod carja carej*) e la sezione dedicata alla Grecia è la seconda, *More bogov*. Nelle varie versioni dello scritto resta immutato il sottotitolo, *Putevye poemy* (poemi di viaggio), definizione che restituisce il senso di una costruzione che incorpora prose per intensità molto simili a componimenti poetici, in una sorta di imitazione dei “cicli geografici” simbolisti che sono stati considerati nel primo capitolo (1.2.). La tensione verso una totalità spaziale e temporale, del resto, si avverte nelle parole dello stesso Bunin: “La mia vita è una trepidante e gioiosa congiunzione di eterno e temporaneo, vicino e

²⁶⁴ Si vedano Afanas'ev 1966, Slivickaja 1971, Nefedov 1975, Smol'janinova 2008.

lontano, tutti i secoli e i paesi, la vita di tutto quello che è stato ed esistito su questa terra, a me così cara”²⁶⁵ (Bunin 84: 386).

Lo scritto di viaggio è piuttosto eterogeneo e spesso si incontrano lunghe citazioni da numerose fonti diverse e mal segnalate: leggende greche, egiziane ed ebraiche si intrecciano tra loro e vengono descritti, con l’Acropoli e le Piramidi, il Tempio del Sole di Baalbek e le moschee islamiche. Sono molti gli elementi intertestuali nell’opera: vi si trovano riferimenti alla Bibbia, al Corano, al *Libro dei morti* e delle *Piramidi*, alla Qabbālā e al Talmud (Więckowska 2017: 229). Gli unici due elementi di raccordo tra i vari luoghi che compongono il viaggio sono la geografia mediterranea e l’idea di ripercorrere un palinsesto spaziale di ispirazione biblica²⁶⁶. Anche la forma dei testi è piuttosto complessa: sono stati descritti come poesie in prosa, ricordi, note di viaggio e “ricordi-racconti”²⁶⁷ (Bunin 2017: 7). Inoltre, lo stile del volume è stato spesso descritto in termini orientalisti, come ben emerge da un commento di Ajchenval’d²⁶⁸, in cui la scrittura di Bunin è accomunata all’ornamento e all’arabesco orientale, e dalle parole orientalizzanti del pittore A. P. Nilus, che paragona lo stile di Bunin all’arte dei tappeti persiani²⁶⁹. Per di più, il viaggio è ispirato da una fonte particolarmente originale: nel 1907 Bunin non viaggia con il *Baedeker* in mano, poiché la lettura che lo guida è quella del poeta persiano del XII secolo Sa’adi²⁷⁰, “il più piacevole tra gli scrittori del passato e il migliore tra gli scrittori del futuro”²⁷¹ (Bunin 2017: 23).

Così come in Merežkovskij si era parlato ampiamente di Italia prima della descrizione della Grecia, in Bunin la sezione dedicata alla Grecia si apre in realtà con la partenza da Istanbul e presenta ancora vivaci descrizioni della Turchia, con navi

²⁶⁵ “Жизнь моя – трепетное и радостное причастие вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле, столь любимой мною”.

²⁶⁶ Sulla componente biblica del viaggio, si veda Kovaleva 2015.

²⁶⁷ “Non abbiamo l’impressione di compiere un comune viaggio “geografico” per così dire, ma di essere accompagnati dal viaggiatore attraverso mondi che tra le nitide e sgargianti immagini della couleur locale lasciano trasparire le ombre di passate civiltà, fascinose, enigmatiche, mai però inquietanti” (Persi 2017: 7).

²⁶⁸ “Его пленяет Восток, “светоносные страны”, про которые он с необычайной красотой лирического слова вспоминает теперь... Для Востока, библейского и современного, умеет Бунин находить соответственный стиль, торжественный и порою как бы залитый знойными волнами солнца, украшенный драгоценными инкрустациями и арабесками образности” (Bunin 1987: 168).

²⁶⁹ “his pictures of Palestine unroll like magnificent Eastern carpets” (in Richards 1974: 530).

²⁷⁰ Sa’adi è tradotto in russo a partire dal regno di Caterina II e un suo brano compare come epigrafe alla poesia *Bachšarajskij fontan* di Puškin.

²⁷¹ Utilizziamo nel nostro testo le traduzioni in italiano a cura di Ugo Persi.

metonimiche composte da fez e minareti che svettano al sole. Per Merežkovskij la porta di accesso alla Grecia era stata l'Italia rinascimentale; Bunin, invece, arriva in Grecia partendo dall'Impero ottomano, dall'Oriente turco. Passando accanto alla Frigia, all'isola di Marmara e a Gallipoli, il piroscafo entra di notte attraverso lo stretto dei Dardanelli e la mattina seguente Bunin è ancora in navigazione e in piena ammirazione di fronte a Troia, Scamandro e i monti di Achille. Istanbul è ormai lontana e Bunin avvista già territori appartenenti alla terra del mito classico. Pur se con una sfumatura ironica, si affaccia anche nel resoconto di Bunin il timore della delusione della Grecia reale, se confrontata con quella mitologica di statue, baccanti e feste pagane:

Per le statue biancopallide dagli occhi bovini, per i millenari discorsi intorno a baccanti e driadi, dei, infiorate e cori – come se nell'antica Grecia non facessero altro che festeggiare – mille e mille persone invece di questo arido paese di pietra si immaginano un banale elisio²⁷² (Bunin 2017: 82).

Il narratore, ancora in navigazione, cerca di immaginarsi l'Acropoli e, come in Merežkovskij, ritorna nella narrazione l'elemento della visione mediata dal binocolo ("E come sarà l'Acropoli? Tutti i binocoli la cercavano, da poppa i greci indicavano entusiasti l'orizzonte"²⁷³, *ibidem*), come se una visione diretta potesse tramutare in pietra lo straniero appena giunto in Grecia, terra medusea. Nonostante l'Acropoli si riveli dalla nave "qualcosa di giallo, di indistinto, su una montagna rocciosa"²⁷⁴ (*ibidem*), l'esperienza in loco è impressionante e il sito archeologico funziona come un portale sull'antico che catalizza nuove emozioni nel viaggiatore portandolo in contatto diretto con le origini dell'umanità: "per la prima volta nella vita percepì in tutto [il] mio essere l'antichità"²⁷⁵ (*ibidem*).

È soprattutto la semplicità greca a colpire Bunin: "Dio, come è tutto semplice,

²⁷² "По мертвенно-белым волоокиим статуям, по тысячелетним толкам о вакханках и дриадах, о богах и празднествах с цветами и хорами, - как будто в древней Греции только и делали, что праздновали, - тысячи тысяч людей рисуют себе какой-то пошлый элизium вместо этой каменистой, сухой страны" (Bunin 1915: 133).

²⁷³ "Каков-то Акрополь? Все бинокли искали его, греки с юта с азартом тыкали пальцами вдаль" (*ibidem*).

²⁷⁴ "нечто смутно-желтевшее на каменистом холме" (*ibidem*).

²⁷⁵ "впервые в жизни всем существом своим ощутил я древность" (*ivi*: 134).

antico, meraviglioso!”²⁷⁶ (ivi: 83). Una volta arrampicatosi in cima, dalla posizione elevata dell’Acropoli, Bunin osserva Salamina e Egina (adottando, dunque, il punto di osservazione dello spettatore del quadro di Bakst) e, come Merežkovskij, analizza l’architettura greca e la descrive come compenetrazione di ingegno umano e natura, marmo e mare. Bunin compie un passo successivo, collegando direttamente la poesia greca omerica all’architettura. Questo collegamento è abilitato dalla figura di Anfione, che Bunin cita come il più antico dei poeti che avrebbe dato forma al mondo architettonico, trasformando i suoni della sua lira in colonnati, mura e scale della città di Tebe. Lo scrittore lega così l’architettura, fatta tanto di marmo quanto di natura, alla poesia: Omero, nota Bunin, è uno scultore di immagini divine e umane e il pantheon greco è stato edificato dai poeti. L’idea, evidentemente cara a Bunin, che siano stati i poeti ad aver creato gli scenari geografici, le architetture elleniche e la mitologia stessa, si ritrova in un componimento in versi di poco successivo al viaggio (1908) intitolato *V archipelage (Nell’arcipelago)*²⁷⁷, in cui ritornano gli elementi più significativi della sua narrazione greca: il cielo, il mare, il marmo delle colonne. L’io lirico, durante la navigazione in una giornata autunnale, si trova a citare alcuni personaggi mitologici (Eolo, Poseidone, Febo, legati dunque strettamente agli elementi naturali) e si addormenta cullato dalle onde: la natura e la mitologia sono nuovamente intrecciate tra loro, e nell’ultimo verso del componimento (“*Bogov tvoril ja sam*”, “ho creato io stesso gli dei”) compare il tema del primato della letteratura e della creatività. In questo caso, è evidente una somiglianza con Merežkovskij: le fonti greche esistono per nutrire la sua poesia.

La sezione greca del poema del viaggiatore si conclude con la partenza dalla Grecia in un quadro notturno, con il piroscifo in navigazione verso sud, nel buio della notte meridionale. L’imbarcazione, nella sua navigazione, punta non alle terre emerse all’orizzonte, ma alla volta stellata del cielo. L’Orsa maggiore, assicura Bunin, è la costellazione preferita di Omero ed è ora ben visibile a nord-est, mentre a sud-

²⁷⁶ “Боже, как все это просто, старо и прекрасно”.

²⁷⁷ “Осенний день в лиловой крупной зыби / Блистал, как медь. Эол и Посейдон / Вели в снастях певучий долгий стон, / И наш корабль нырял подобно рыбе. / Вдали был мыс. Высоко на изгибе, / Сквозя, вставал неровный ряд колонн. // Но песня рей меня клонила в сон – / Корабль нырял в лиловой крупной зыби. / Не все ль равно, что это старый храм, / Что на мысу - забытый портик Феба! / Запомнил я лишь ряд колонн да небо. / Дым облаков курился по горам, / Пустынный мыс был схож с ковригой хлеба. / Я жил во сне. Богов творил я сам” (Bunin 1910: 21).

ovest brilla Venere e nelle profondità del cielo emerge la Via Lattea. La mappa stellare di Bunin anticipa quella dell'antica Grecia che verrà descritta qualche anno più tardi da Lukács, composta dalla mitologia che nei secoli le si è sovrapposta come alfabeto di lettura e come linguaggio simbolico. Inoltre, è un'ottima metafora per la geografia buniniana, scevra degli sguardi orientalisti fin qui incontrati. L'Orsa maggiore potrebbe quindi essere l'Orso russo simbolo del Paese²⁷⁸ e, in accordo con le regole della cartografia, si trova giustamente a nord-est, non più assimilata a posizioni e sguardi occidentali. Inoltre, mediante l'esplicitazione delle preferenze stellari di Omero, il luogo che ospita la Russia non è un nord-est periferico e dimenticato, bensì un luogo carico di potenziale poetico ed estetico. Speculare al nord-est della Russia e dell'Orsa maggiore è il sud-ovest della Grecia, simboleggiata in questo caso dalla corporeità pagana di Venere: Bunin, nella sua conclusione stellare allo scritto sulla Grecia, disegna la mappa del mondo guardandolo dal mar Mediterraneo, abbandonando visioni parziali e legittimazioni spaziali e confermandosi così un “*graždanin vselennoj*” abitante del mare, regno universale di Nettuno.

Un'analogia riflessione sulla mappa del cielo e il tema del viaggio si ritrova in un racconto di Bunin di poco successivo, scritto nel 1916, *Sootičestvennik* (*Compatriota*), dove le stelle mettono in moto alcune considerazioni sullo spaesamento del protagonista russo. Il 1916 è lo stesso anno di stesura del brano “stellare” di Lukács, nel quale si intrecciano spaesamento, cartografia stellare e ricerca di una patria in grado di dare conforto a chi la abita. Il breve racconto di Bunin ha per protagonista il russo Zotov, che da poco promettente ragazzotto di campagna si è trasformato in un uomo d'affari di successo e ha cominciato a viaggiare in Asia Centrale e in Cina e alla fine si è stabilito lungo i tropici, sotto l'equatore, in un luogo non meglio specificato dal narratore. Zotov cerca spesso di riportare l'esperienza esotica dell'isola al suo territorio natale, quello russo, descrivendo tanto il paesaggio geografico quanto i rituali religiosi buddisti mediante la tecnica dell'omologazione. La tensione del russo verso l'omologazione sembra in

²⁷⁸ L'animale, considerato simbolo della Russia più dagli occidentali che dai russi stessi, è spesso sovrapposto al territorio russo nelle mappe europee fin dal Seicento e compare a partire dall'Ottocento nelle vignette delle caricature politiche, cfr. Platoff 2012.

realtà essere un tentativo di bilanciare i suoi tormenti interiori e il senso di spaesamento provati sull'isola. La sofferenza di Zotov viene illustrata da lui stesso mediante la descrizione della volta celeste: Zotov è stato abituato ad avere nel cielo russo una particolare mappa stellare sin dall'infanzia, quella dell'emisfero boreale, con le sue costellazioni, e ora invece si trova sotto a un altro cielo, completamente mutato, con la Croce del Sud, la nebulosa Sacco di Carbone, Canopo, la Nube di Magellano, Alpha Centauri. Zotov, di fronte al nuovo cielo del Sud avverte una tensione perturbante verso qualcosa che ha già vissuto, qualcosa di familiare, ma che è stato rimosso in qualche modo, e ricorda così le analoghe riflessioni di Merežkovskij di fronte alla bellezza dell'Acropoli. Zotov, insomma, sembra passare da superficiali commenti in stile orientalista sulla sua isola esotica a una più ampia e dolorosa riflessione sullo sradicamento, disegnando quella che in seguito, dall'esilio, sarà una modalità tipica buninana di concepire lo spazio: la costruzione di una "geography of absence, a [...] dwelling on loss" (Brintlinger 2014: 44).

4.5 La corporeità di Bakst. Come diventare russo in Grecia

Un punto di osservazione sulla spazialità del mondo totalmente differente da quello di Bunin viene adottato invece da Lev Bakst in occasione del suo incontro con il territorio greco, durante un viaggio studio alla scoperta dell'arte classica nel 1907. Nel racconto di quel viaggio, che viene redatto solo successivamente, ad anni di distanza, la Grecia viene letta attraverso un filtro orientalista e l'appartenenza del viaggiatore al mondo russo ed europeo è ribadita con forza. Inoltre in Bakst, ed è questo l'unico caso tra quelli qui considerati, la Grecia è oggetto esclusivo del reportage di viaggio, un volume a sé stante, lontano tanto dal monumentale affresco del Grand Tour imperiale di Uchtomskij, quanto dalla brevità dei brani, quasi frammenti, di Merežkovskij e Bunin. Il libro è stato recentemente ristampato in due edizioni, una russa curata dalla Galleria Tret'jakov e una italiana, nella traduzione di Valentina Parisi, che affiancano al testo di Bakst i disegni da lui effettuati durante il viaggio, le foto e le cartoline spedite dalla Grecia e altre testimonianze d'archivio. Si tratta di un'operazione critica di indubbio valore, ma verrà qui analizzato

esclusivamente il testo così com'era stato preparato dallo stesso Bakst nell'edizione da lui curata e pubblicata a Berlino nel 1923, volume che non presentava al suo interno né illustrazioni, né fotografie.

Tradizionalmente considerato un abile disegnatore di costumi teatrali per i *Ballets russes*, appartenente al bel mondo dell'alta moda europea, l'artista ebreo russo Lev Bakst (pseudonimo di Lejb-Chaim Izrailevič Rozenberg) ha cominciato solo in tempi molto recenti a essere riconsiderato dalla critica (Bowlit 2016; Medvedkova 2019). Pittore, scenografo, illustratore e costumista, Bakst avrebbe in realtà covato un risentimento profondo e permanente nei confronti delle politiche dell'Impero russo, non rispettose delle differenti etnie al suo interno; la sua risposta artistica risiederebbe nell'interesse per le arti decorative, i tessuti e gli abiti di popolazioni "altre" che gli sarebbero serviti come un "ethnographic tool" volto a scardinare gli sguardi egemonici occidentali (Bowlit 2016: 139). Bakst, in effetti, disegna con la sua arte una geografia del mondo molto ampia e attenta soprattutto ai luoghi periferici, convinto che la storia dell'arte non sia soltanto attributo della scuola greca e del Rinascimento italiano, ma anche formata dalle culture di Asia, Africa e America. Nei suoi lavori per il teatro viene rappresentata non solo la geografia russa, ma anche altri luoghi quali l'Asia Centrale, l'India e il Caucaso²⁷⁹. In più, la stessa identità di Bakst è complessa, in quanto l'artista spesso adotta, durante tutta la sua carriera, identità fluide e mutevoli, giocando con le visioni orientaliste dell'Occidente; si ricordi, ad esempio, la sua appartenenza al circolo degli hafiziti. Il suo sguardo alla Grecia, che visita insieme a Valentin Serov nel 1907, e la successiva rielaborazione letteraria del viaggio in *Serov i ja v Grecii* (*Serov e io in Grecia*) saranno dunque particolarmente interessanti per la mappatura delle identità e di collocazione geografica del sé, in quanto provengono da una personalità, per così dire, doppiamente orientalizzata da parte della cultura occidentale.

Bakst, infatti, è stato molte volte descritto dai suoi contemporanei russi ed europei come "orientale" in virtù del suo ebraismo; il tocco fortunato di Bakst, così

²⁷⁹ I cosiddetti "balletti orientali" per cui Bakst ha disegnato la scenografia sono: *Cleopatra* (1909), *Scheherazade* (1910), *Les Orientales* (1910), *Thamar* (1912), *Le Dieu Bleu* (1912); i "balletti greci" *Daphnis et Chloé* (1910–11), *Narcisse* (1911), *L'après midi d'un Faun* (1912); i "balletti russi" *L'Uccello di Fuoco* (1910; 1913), *Ivan il Terribile* (1911), *Boris Godunov* (1913), *Sadko* (1917), *Mavra* (1922), *La Vecchia Mosca* (1922).

apprezzato dal pubblico europeo nella sua resa degli spazi scenografici orientali, viene letto dai suoi contemporanei attraverso il prisma dell'ebraicità. Bakst riesce a dar forma all'Oriente, nelle parole dei critici, in quanto lui stesso "orientale" perché ebreo. Anche il suo pseudonimo, Bakst, che nelle intenzioni del pittore doveva suonare meno ebraico del suo vero nome, viene letto dai suoi contemporanei come segno di orientalità: "his very name, monosyllabic, quickly pronounced, and cutting [...] the blade of a Turkish scimitar [...] a fleeting but intense vision of Asia" (Levinson 1923: 217). Non è solo la stampa periodica ebraica contemporanea a Bakst, e soprattutto la rivista sionista tedesca "Ost und West", ad annoverarlo tra gli artisti ebrei, ma anche la stampa russa ed europea, in cui Bakst è spesso descritto in virtù della sua appartenenza al mondo ebraico e (quindi) orientale²⁸⁰. Anche in Italia viene cucita addosso a Bakst un'etichetta orientale. Sulla rivista italiana "Emporium" nel 1912, ad esempio, viene pubblicato un interessante articolo dedicato a Bakst, in cui Grecia e Oriente si intrecciano. La prima opera nominata nell'articolo è *Terror Antiquus*, opera pittorica lontana, con il suo sfondo inquietante, dalla tradizionale immagine del Bakst vivace scenografo. L'opera viene definita nell'articolo come "una minaccia e allo stesso tempo una dimostrazione dell'ellenismo mediterraneo sotto la folgore e l'uragano annunziatore dei barbari" (Ritter 1912: 403-404), minaccia cioè asiatica contro la cultura europea. Per il critico che firma l'articolo, lo svizzero William Ritter²⁸¹ (1867-1955), i barbari irrompono dall'Asia Minore e si portano dietro un corteo di Baccanti. Inoltre, per Ritter, il quadro dimostra che Bakst partecipa alla resurrezione di Pan, fa risvegliare la lussuria asiatica, e questo grazie al suo stile particolare, amalgama di "elementi pagani, semitici e lussuriosi" (ivi: 404), dove pagano è essenzialmente sinonimo di Grecia antica e "semitico" suggerisce l'identità ebraica di Bakst. Oltre al suo ebraismo, il pittore è asiatico in quanto russo: "giunge a noi a traverso la Russia dal fondo dell'oriente", recita l'articolo, "è l'asiatismo cosciente dell'arte occidentale" (ibidem). L'Oriente qui non è soltanto

²⁸⁰ L'articolo, scansionato dal Laboratorio di Arti Visive della Scuola Normale, è consultabile al seguente indirizzo: http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XXXVI&pagina=XXXVI_216_403.jpg [ultimo accesso 31/12/2018].

²⁸¹ Ritter affianca l'attività di critico d'arte alla scrittura di romanzi, composti in stile decadente e ambientati nei paesi centroeuropei che visita a più riprese e che studia anche dal punto di vista artistico (Cecoslovacchia, Polonia, Montenegro, Romania). Gioca un ruolo di primo piano nella ricezione di Gustav Mahler in Svizzera (cfr. Dizionario Storico della Svizzera).

quello semitico, ma anche quello delle stampe giapponesi e delle miniature persiane: gli occhi degli europei si sono ormai abituati a queste due forme d'arte esotiche e quindi possono comprendere anche Bakst che, nella sua opera, coniuga insieme questi due Orienti. Bakst viene poi paragonato a un conquistatore asiatico, che non deve più, come si faceva in passato, trasformare chiese cattoliche in moschee disegnandoci sopra una mezzaluna, ma può semplicemente, vestito (e travestito) all'occidentale, conquistare l'Europa prendendo posto dietro le quinte dei teatri. Assistiamo, quindi, a un'ulteriore orientalizzazione di Bakst, che poco dopo essere stato definito genericamente semitico, acquista caratteri islamici, mediante l'inserimento della mezzaluna musulmana.

In seguito, il critico costruisce un parallelo curioso: l'Europa del momento è in una situazione simile a quella vissuta a Roma durante il periodo dell'importazione di culti religiosi dall'Egitto e dall'Asia. Si assiste a un dilagare di “amore dell'Asia, le arti dell'Asia, i prodotti dell'Asia, i costumi dell'Asia” (ivi: 406), lamenta il critico che, però pure constatata, quasi con rassegnazione, come ormai sia giunto il momento di studiare anche gli artisti israeliti, che come tali sono portatori di nuovi elementi asiatici nell'arte moderna, possibilmente senza emettere giudizi di valore, come un botanico che studia nuove specie in arrivo dal Caucaso o dal Pamir (ivi: 410). La geografia è quindi completamente esplosa: Bakst, israelitico, è asiatico, e dopo essere stato paragonato alla mezzaluna islamica, viene paragonato a una pianta caucasica. Nel finale dell'articolo Ritter orientalizza la stessa Grecia classica, che è portata fuori dallo scenario europeo e ascritta alla circolarità dell'Oriente, che sembra non avere fine e comprendere tutto il mondo extra-europeo: “Certamente l'artista ha compulsato più le pergamene miniate d'Ispan, gl'iconi russi, le stampe giapponesi e le anfore greche che non le stampe di Callot o di Abramo Bosse” (ivi: 419-420).

Il pittore, però, almeno nella prima parte della vita, non è ebreo osservante e, anzi, si converte alla chiesa ortodossa russa nel 1903, sposando Ljubov' Gricenko. In seguito, dopo la separazione dalla moglie, Bakst ritorna alla religione ebraica, concludendo così la “mascherata religiosa” che era stato forzato a intraprendere, ritornando nuovamente ebreo (cfr. Marten-Finnis 2013: 283). A causa di questa nuova conversione, nel 1912 gli viene impedito dalle autorità di risiedere a

Pietroburgo e l'artista si stabilisce a Parigi, staccandosi stabilmente tanto dall'Impero russo quanto dalla nativa Grodno.

Anche la scoperta della Grecia, avvenuta durante il viaggio ellenico di Lev Bakst in compagnia di Serov, e la passione per l'*antičnost'* furono collegate immediatamente dai contemporanei al suo ebraismo²⁸². Nelle sue riflessioni private e nelle lettere che scrive durante e subito dopo il viaggio, è proprio l'artista a premurarsi di costruire un parallelo tra ebraismo e mondo greco classico. In questo modo, Bakst dà vita a un'originale riproposizione, stravolgendola e di fatto annullandola, di una delle dicotomie fondanti e ricorrenti della cultura europea, la "lotta" tra mondo ebraico e mondo greco (o, in *Rom und Jerusalem* di Moses Hess del 1862, tra mondo ebraico e mondo latino)²⁸³. Nelle lettere inviate dal viaggio e poi da Parigi all'amico pittore e collega presso il circolo artistico Mir Iskusstva Val'ter Nuvel', Bakst afferma subito che ebrei e greci sono uguali. Il concetto chiave è quello dell'essere *blagočestivij* (pio), che caratterizzerebbe tanto gli ebrei quanto gli elleni. L'esempio riportato da Bakst è quello di Enea, cantato da Virgilio che, scrive il

²⁸² Nella letteratura critica relativa allo scritto odepotico di Bakst, la Grecia è stata più volte descritta usando il vocabolario dell'Oriente. In uno studio di Reau, ad esempio, si legge che la Grecia per Bakst detiene le chiavi per aprire le porte dell'Oriente magico. Levinson, che definisce Bakst un ebreo occidentale, sottolinea come però, di fronte alle terre greche, il pittore avesse riacquisito la sua "antica asiaticità": "Who knows but that in such moments the call of the ancient Asiatic was indistinctly awakened in this Occidental Jew? Certain it is that underneath the chisel and the polishing tool of Greek culture he discovered the lavish, ardent and sensual oriental raw material. And the archaic sculptures, massive, with rigid frontlets, straightway transported him to Egypt" (i commenti di Reau e Levinson sono riportati in Finnis 2013).

²⁸³ Tradizionalmente questa visione dialettica comincia con Tertulliano (II-III sec. d.C) e prosegue con le riflessioni illuministe sullo scontro tra ragione e fede, fino ad affermarsi come vero e proprio luogo comune nel corso del Settecento. Riportare la civiltà europea a uno scontro tra queste due sole forze è però fortemente riduttivo e recentemente si è sottolineato come questo binarismo fosse stato usato, nel periodo moderno, per oscurare un terzo soggetto, l'Islam (Leonard 2012). Ad ogni modo, nel Romanticismo tedesco lo scrittore ebreo tedesco Heine assolutizza, su un piano più profondo e slegato da derive razziali o etniche, questa dialettica: si tratta di orientamenti spirituali, modi di concepire il mondo. Gli uomini, scrive Heine, sono tutti o ebrei o elleni: i primi hanno impulsi ascetici, sono ostili alle immagini e tendono allo spiritualismo, mentre i secondi sono più realisti, portatori di serena gioia di vivere.

Nel corso dell'Ottocento, uno dei teorici principali di questa dialettica è stato Matthew Arnold, con l'influente opera del 1869 *Culture and Anarchy*. Secondo Arnold, "the governing idea of Hellenism is spontaneity of consciousness; that of Hebraism, strictness of conscience" (DeLaura 2014: 72), e se l'ellenismo vede "le cose come sono", l'ebraismo, invece, si basa sull'obbedienza. Ebraismo ed ellenismo, continua Arnold, sono due principi che si alternano in diverse fasi storiche, ed è attraverso la loro dialettica che lo spirito umano va avanti. La storia sarebbe insomma un susseguirsi di picchi di ebraismo e di picchi di ellenismo, che hanno dato luogo, ad esempio, al cristianesimo (picco di ebraismo) e al Rinascimento (picco di ellenismo). In vari momenti storici, per "epurare" il cristianesimo dai suoi esordi ebraici, si è cercato di dare più peso alla sua radice ellenica, di creare una sorta di genealogia ellenica del cristianesimo, in quanto "the assertion of Christianity's 'hellenic spirit' became a powerful driving force for marginalizing Judaism" (Leonard 2012: 9). L'enfasi sulla radice ellenica della religione cristiana sembra ricordare da vicino le già citate visioni di Vj. Ivanov, che cerca di coniugare insieme cristianesimo e paganesimo. In ogni caso, in tali momenti, è il cristianesimo a slittare verso l'ellenismo, mentre l'ebraismo sembra rimanere una costante e immutabile opposizione ora all'una, ora all'altra *Weltanschauung*.

pittore, è “il più greco tra i romani”²⁸⁴, e anche quella che lui definisce biblica pietà di Abramo viene accomunata a quella del greco Nicia, lo sfortunato condottiero di una spedizione ateniese in Sicilia. Nuvel’, nella sua replica, non sembra essere troppo convinto della spiegazione di Bakst che, di fatto, nelle missive successive cerca di puntualizzare. Nuvel’ forse, scrive Bakst, confonde troppo i greci con i romani, tra loro molto diversi: sono soltanto i romani a porre come valori primari l’eroismo e il patriottismo, e proprio per questo Bakst afferma di odiarli (Bakst 2012: 12); i greci, invece, hanno altri valori e lodano la saggezza. La saggezza deriva dalla capacità di evitare le azioni sconsiderate e affrettate e di riflettere a lungo: nella letteratura greca, scrive Bakst, l’assemblea popolare solitamente discute per molto tempo e c’è sempre spazio per un silenzio meditativo e carico di saggezza²⁸⁵. Un’ulteriore caratteristica che accomuna greci ed ebrei è quella della “furbizia”. Bakst ricorda Mosè, che permise ai suoi uomini di attaccare il nemico ignorando la santità del giorno del sabato. E come Mosè, Prometeo, che voleva imbrogliare persino Zeus: per Bakst, l’astuzia degli elleni è uguale all’“inganno” degli ebrei. Nella missiva di risposta, Nuvel’ non sembra ancora pienamente convinto e Bakst torna quindi a puntualizzare il suo pensiero. I greci, scrive nuovamente, nelle loro opere migliori, siano artistiche o filosofiche, somigliano agli ebrei perché sono monoteisti, fatalisti, in attesa di un castigo per ogni errore commesso: le Moire del destino sono per Bakst l’equivalente del Dio degli ebrei. Bakst è consapevole che storicamente le due visioni del mondo si sono contrapposte e sono diventate ostili, in quanto entrambe in lotta per

²⁸⁴ “I greci erano, come gli ebrei, quasi come sono anche adesso, *proportion et majestuosité gard*. Gli antichi greci, nelle loro aspirazioni e ideali, erano, prima di tutto, il popolo più pio nel senso più stretto di questa parola di tutti i popoli del mondo antico e nuovo; l’uomo pio era da loro preferito all’eroe, e lo lodavano e lo temevano più di ogni cosa”, “Греки были, как евреи, почти тем же, что они и теперь, *proportion et majestuosité gard*. Античные греки, в их стремлениях и идеалах, были, прежде всего, самый благочестивый народ в самом узком даже смысле этого слова их всех народов античного и нового мира; благочестивый человек предпочитался ими герою, и его уважали и боялись больше всего” (Bakst 2012: 141-142).

²⁸⁵ “I greci attuali hanno sostituito la pietà con l’ipocrisia, ma sono il popolo più ipocritamente pio al mondo. Fino alla nausea. Quindi i Greci anteponevano a tutto la saggezza, e accanto ad essa l’astuzia. Odiavano più di tutto il comportamento sconsiderato e ardito, e in tutte le opere del genio greco troverai evidenziata questa caratteristica, come la decisione disastrosamente sconsiderata e avventata, dettata dalla giovinezza, dalla passione, dalla rabbia, dall’orgoglio. Un sacco di volte nell’Odissea e nell’Iliade dopo ogni piano, ogni notizia importante, ogni nuovo pensiero, c’è una replica”, “Нынешние греки - заменили благочестие ханжеством, но это самый ханжески благочестивый народ в свете. До тошноты. Затем греки быше всего ставили мудрость и рядом с ней хитрость. Более всего они ненавидели необдуманный, горячий поступок, и во всех произведениях греческого гения ты найдешь подчеркнутым это указание, как губительно немудрое, необдуманное решение, продиктованное молодостью, страстью, гневом, гордостью. Сплошь рядом в Одиссее и Илиаде после каждого плана, важной новости, новой мысли – реплику” (ivi: 143).

affermare la propria superiorità in virtù di intelligenza e furbizia. Sono stati due popoli sempre in guerra: la Bibbia degli ebrei narra di una guerra continua, impavida. I due popoli si sono odiati, è vero, “mais la postérité!”, conclude Bakst, auspicando forse una riesamina, un riavvicinamento, una fusione infine possibile.

Questa prima fase, contemporanea e di poco successiva al viaggio in Grecia, sembra allinearsi alla tendenza, vittoriana prima, simbolista poi, di assimilare al sé la classicità greca e, nel caso di Bakst, si tratta di un’assimilazione particolarmente interessante e originale, in virtù del suo ebraismo, tradizionalmente contrapposto all’*antičnost’*. Con il passare degli anni, lo sguardo di Bakst su ebraismo e grecità sembra però mutare: l’ideale della Grecia resta ben presente nella sua opera, mentre viene meno l’accento sulla propria appartenenza al mondo ebraico. Ciò è particolarmente evidente nel diario del viaggio del 1907 scritto però sedici anni più tardi, nel 1923, per la casa editrice berlinese Slovo. Nel volume non ci sono accenni all’ebraismo e l’identità di Bakst è legata essenzialmente al territorio russo ed esplicitata mediante la vicinanza al collega e compagno di viaggio Serov. Il libro del 1923, che ha un carattere così eterogeneo da essere stato definito una serie di “annotazioni volutamente frivole e disorganiche”²⁸⁶ (Bakst 2012: 8), è tuttavia subito apprezzato da personalità come Igor’ Stravinskij, Zinaida Gippius e Ivan Bunin, che lo descrive come un libro favoloso “in cui si può vedere, annusare e toccare ogni cosa”²⁸⁷ (Bakst 2016: 15).

Il primo incontro di Bakst con la Grecia all’interno della narrazione è all’insegna dell’imprevedibilità della realtà ellenica, molto diversa dalle aspettative Pietroburghesi dell’artista: “Che Grecia inaspettata!”²⁸⁸ (Bakst 2016: 21); “Quante impressioni nuove! La loro imprevedibilità ha ridotto le nostre idee “Pietroburghesi” sull’antica Ellade a un’accozzaglia di giudizi approssimativi – ora bisogna rivedere tutto, metterlo in ordine, classificarlo...”²⁸⁹ (Bakst 2012: 57). Nel testo emerge un sincero e tenero tributo di amicizia di Bakst nei confronti di Serov, morto quattro

²⁸⁶ Bakst 2012: 8. Si è utilizzata questa versione, tradotta da Valentina Parisi, per tutte le traduzioni delle citazioni qui riportate.

²⁸⁷ “Где все видишь, все обоняешь, все осязаешь”.

²⁸⁸ “Какая неожиданная Греция!”.

²⁸⁹ “Сколько новых впечатлений! Неожиданность их сбила в нестройную кучу все прежние, еще петербургские представления об героической Элладе — приходится все переименовать, упорядочить: «классифицировать»”, (ivi: 41).

anni dopo il viaggio e, oltre a una marcata attenzione ai sentimenti e agli stati d'animo dei due amici, viene descritto minuziosamente l'aspetto sensoriale dell'esperienza. Colori, gusti, suoni e sapori hanno la precedenza su qualsiasi descrizione del paesaggio o rievocazione di antichità storiche: la Grecia è una terra che va annusata ("ho comprato olio essenziale di rose, sandalo, lavanda...", Bakst 2012: 23), mangiata ("un berretto a visiera colmo con enormi arance e succose. Le mangiamo estasiati"²⁹⁰, ivi: 53; "Il piatto fumante è così impregnato di spezie – chiodi di garofano inclusi – che bisognerebbe essere proprio degli inglesi per lasciarsi tentare da una scatoletta di paté o di conserve... Che pranzo luculliano! Ci servono enormi pesche violette, mandorle e uvetta; lo yogurt di capra, salato e acquoso, rinfresca le nostre gole secche meglio di qualsiasi acqua o vino"²⁹¹, ivi: 76); ascoltata ("Ci orientiamo seguendo una melodia appena percettibile; man mano che ci avviciniamo, riconosciamo il pianto discorde di un canto arabo con accompagnamento di tamburi"²⁹², ivi: 80); toccata ("Ho una voglia tremenda di toccare i marmi – guarda che spalle, che seni ha Niobe... ma no, lo fanno tutti... persino Rodin controlla la propria opera su modello"²⁹³, ivi: 70), esperita attraverso il corpo e i cinque sensi.

La relazione tra Bakst e il paesaggio greco è, in un certo senso, una relazione che si potrebbe definire erotica: l'intera narrazione comincia con una riflessione che paragona il sordido erotismo di alcune foto pornografiche comprate da Bakst da un vecchio greco alla pura bellezza del paesaggio ellenico. Il *Baedeker* che muove i passi di Bakst in Grecia non è quello dei viaggiatori inglesi, fatta di Omero e di lezioni oxoniane di greco antico, ma uno più naturale, corporeo, costruito sui sensi, pagano. Bakst riprende quell'accento sulla corporeità già usato da Merežkovskij e Bunin nei loro incontri con la Grecia, luogo percepito come primordiale, immediato, sensoriale, sensuale e seducente.

I capitoli del volume sono quattro: "Pered Kaneeju" ("Davanti a Chania"),

²⁹⁰ "картуз с огромными, сочными апельсинами. Мы жуем с наслаждением" (ivi: 35).

²⁹¹ "Дымящееся блюдо так напитано всякими пряностями, до гвоздики включительно, что право надо родиться англичанином, чтобы искутиться баночкой с пикнулями или соей... Лукуллов обед! Несут огромные фиолетовые персики, миндал с изюмом козий сыр, солоноватый и водянистый — лучше всякой воды и вина, освежилъ просохшее горло" (ivi: 62).

²⁹² "Мы идем на чуть уловимый, мелодичный шум; разноголосный плачь арабской песни, сопровождаемой тамбуром" (ivi: 68).

²⁹³ "мне страшно хочется пройти рукою по мраморам — какия плечи у Ниобы, какия груди... все это делают — Родэн на «натуре» так проверяет себя" (ivi: 56).

“Olimpija” (“Olimpia”), “Paca-Paca” (“Patha-Patha”), “Del’fy” (“Delfi”), ovvero tre toponimi centrali nell’esplorazione dell’antichità classica più un nome di donna, Patha-Patha, nome inventato e imposto da Bakst e Serov a una ballerina del luogo. Patha-Patha non è greca, ma araba, e sembra così simboleggiare la presenza orientale nella Grecia del periodo, oltre a sottolineare l’elemento corporeo e sensuale presente nel contesto geografico greco. L’intero capitolo “Patha-Patha” è in effetti dedicato al suo corpo, quello di una giovane *femme fatale*, flessuosa e sottile, e nella sua descrizione si combinano nuovamente i due punti cardinali del sud e dell’est. Patha-Patha ha una giovane pelle “meridionale”, ma è una sensuale “vera figlia d’Oriente” (ivi: 93) con occhi selvatici e quasi da cinese (ivi: 85). La confusione di Oriente e Meridione presente nelle definizioni di Bakst da parte della stampa e della critica occidentale, in cui il pittore è russo, ebreo, orientale e asiatico, viene ora proiettata sulla figura femminile. La donna, nella narrazione, assume connotati animali (spesso è paragonata a una scimmia) e l’atto sessuale che i due russi dovrebbero compiere con lei e che sembra essere imminente e scontato sin dalla sua prima comparsa nella narrazione, è in realtà rimandato continuamente e mai consumato; sarà, infine, il suo protettore arabo a giacere con lei. L’azione è metaforicamente trasposta nell’entrata dell’arabo all’intero della casa della giovane, dove la sua casetta rosa viene descritta come un ventre dentro al quale l’arabo penetra con la sua pancia prominente, sollevando la tenda di pelle dell’ingresso. L’Oriente, sembra suggerire Bakst, può essere realmente “penetrato” soltanto da un altro Oriente a lui affine e l’unica seduzione possibile tra Europa e Oriente è quella del gioco, della teatralità, della mascherata, della danza e dei costumi, tutti elementi che Bakst ben padroneggia grazie al suo lavoro nei *Ballets Russes*.

Il timore di non raggiungere lo spirito autentico dell’antica Ellade, uno dei *topoi* più ricorrenti nella letteratura odepica greca, emerge anche nello scritto di Bakst: per l’artista la causa risiederebbe nel crogiolo di differenti nazionalità che popolano il luogo. Bakst parla di

volgari albanesi, mezzi turchi o siriani così simili ai nostri fratellini balcanici – quella fricassea di levantini dall’aria losca che si spacciano per discendenti di Fidia, Socrate ed Eschilo²⁹⁴ (ivi: 120).

In questa citazione, il pittore sembra contrapporre l’Oriente – fatto di balcanici e arabi – alla Grecia, ma in realtà molto spesso nella sua narrazione utilizza l’aggettivo *vostočnij* (orientale) anche per la Grecia classica, come nel caso di Creta, definita “puro Oriente”. Inoltre, lungo il testo affiora il binomio mondo greco-mondo arabo, come ad esempio nella descrizione della notte passata a Creta (“paradiso di Maometto”, ivi: 68) sotto le note di una canzone araba, quando Bakst afferma che si tratta del luogo ideale di ogni esistenza terrestre. Il paradiso è islamico, avvolto dalle note della musica araba, ma nella terra greca dell’arte minoica.

Le prime persone incontrate da Bakst nel viaggio sono italiane e russe e si deve aspettare la fine del libro, le sue ultimissime pagine, per trovare un’autentica famiglia greca, in un incontro che sembra quasi un’epifania. Durante questo incontro con l’alterità greca è però presente un immediato ri-equilibrio di segno opposto: il carretto che trasporta la famiglia greca viene paragonato a un carro tradizionale del Caucaso, l’*arba* (ivi: 118), e il vecchio cocchiere sembra uscito da un quadro di Rembrandt (ivi: 121). Questo scarto improvviso di forzatura verso elementi europei e nativi percorre l’intera opera: l’uccellino che canta nel paesaggio greco è lo stesso, assicura Bakst, che allietava le sue giornate da bambino nella casa di Pavlovsk (ivi: 115); e ancora, quando Bakst esprime il suo desiderio per le cose antiche, si augura di raggiungerle mediante la letteratura di Omero ma, dopo solo alcune righe di riflessioni, si ritrova a citare a memoria Puškin (ivi: 95); l’atmosfera di Delfi appare così retró che le fanciulle sembrano uscite dalle opere di George Sand (ivi: 112). Bakst sembra bilanciare ogni cosa che incontra in Grecia con la propria identità europea e russa, per nulla asiatica, per nulla orientale. L’unica, seppur temporanea, trasformazione da europeo a greco avviene non in Bakst, ma nel suo compagno di viaggio: durante una passeggiata sotto un sole cocente, Serov rimette a pancia in giù una tartaruga che aveva precedentemente e crudelmente girato sulla schiena.

²⁹⁴ “тривиальные албанцы, полутурки, сирийцы, чуть не «братушки» — все это фрикассе из подозрительных «восточных», выдающее себя за потомков Фидия, Сократа и Эсхила” (ivi: 121).

Compiendo un atto di *pietas*, spiega Bakst, Serov diventa un greco:

Serov si trasforma: curvo come un vecchio saggio appoggiato al suo bastone di ulivo, si affretta verso il nostro *xenopulcion* (la sua variante del termine greco *xenodochion* che vuol dire albergo), aggiustandosi di tanto in tanto un chitone immaginario²⁹⁵ (ivi: 72).

Nel suo scritto Bakst solleva esplicitamente il tema della propria identità in un unico passaggio del testo, quando la definisce mediante la sua prossimità con il compatriota e compagno di viaggio, Serov, che è, lo sottolinea l'autore, «russo»:

Un piacevole senso di pace e di sicurezza si diffonde in tutto il mio corpo: non sono più solo su un'isola deserta del Mediterraneo, ma sotto lo stesso tetto col 'russo' Serov...²⁹⁶ (ivi: 106).

Il mondo orientale serve a Bakst principalmente come travestimento, maschera, costume teatrale, e l'artista commenterà in maniera quasi stizzita, alcuni anni dopo il viaggio in Grecia, la fortuna dello stile orientalista dei suoi costumi e delle sue scenografie in Europa. Bakst sembra allontanarsi da tutte le genealogie esotiche e orientali che gli venivano imposte dalla critica, ribadendo la sua cittadinanza parigina, ormai lontana tanto da Pietroburgo quanto dall'ebraica Grodno. Il colore dell'Oriente viene ridotto a un trucco appariscente, ed emerge di nuovo la confusione topografica dell'Est, fatto tanto di Russia quanto di Persia e di una cipria nera che allude ad altri territori ancora:

I have torn myself from my own past and have turned away from the Persian style. I must confess that I am quite weary of it all. The moment I introduced this style into the Russian ballet, it began to catch on everywhere. Even women have begun to use black powder so as to lend their faces the colouring of the Orient (cit. in Bowlt 1998: 15).

²⁹⁵ “Серов разошелся, преобразился: Согбенным архонтом, опираясь на оливковый «посох», он спешил в наш «ксеноблхион» (так он называл греческую «ксенодохион»), то и дело поправляя воображаемый хитон”.

²⁹⁶ “Чувство покоя и уверенности приятно разливается по всему телу: я уже не один, не на необитаемом острове Средиземного моря, а под одним потолком — с «русским», с Серовым”.

5. Cartografie dell'io e del desiderio. Ri-orientamenti e mappe di parole

«Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
l'univers est égal à son vaste appétit».
Charles Baudelaire

«I hope we shall soon emancipate you from Baedeker.
He does but touch the surface of things».
E.M. Forster

«Quel che mi fa male lo cancello dalle mie mappe.
I luoghi in cui sono inciampata, dove sono caduta,
sono stata colpita, toccata sul vivo, dove ho sofferto –
questi posti hanno semplicemente smesso di esistere».
Olga Tokarczuk

5.1 Cartografie identitarie e geografie fluide

5.1.1 Dal viaggio alla mappa. Cenni di storia della cartografia in Russia

Dopo aver teorizzato una ridefinizione geografica dello spazio greco, progressivamente allontanato nei testi simbolisti dall'Occidente e avvicinato all'Oriente e alla Russia, in questo capitolo si affronterà in maniera diretta il tema dello spazio russo. Un breve ma significativo brano di Walter Benjamin datato 1927 permette di introdurre un tema centrale, quello dell'importanza della geografia e della mappatura nella costruzione dell'identità russa. Tra gli anni Venti e Trenta Benjamin aveva attraversato l'Europa toccando sette punti geografici, entrati poi a far parte di altrettanti reportage: Napoli, Weimar, Parigi, Marsiglia, San Gimignano, Mari del Nord e Mosca. Lo scrittore aveva visitato la capitale russa tra il dicembre 1926 e il gennaio 1927, spinto da motivazioni politiche, culturali e sentimentali, scrivendone in un diario-reportage che poi trasforma in un saggio, pubblicato sulla rivista "Die Kreatur". Il capitoletto tredici di questo reportage è interamente dedicato alla

dimensione cartografica della Russia. La narrazione si apre con una descrizione della mappa geografica appesa nel Club dell'Armata Rossa presso il Cremlino: una mappa animata, quasi robotica, che si aziona con una manovella. Si tratta della rappresentazione spaziale della vita di Lenin, e la manovella mette in funzione spie elettriche che lampeggiano in successione nei luoghi toccati dal rivoluzionario: "Simbirsk, Kazan', Pietroburgo, Ginevra, Parigi, Cracovia, Zurigo, Mosca, Gor'kij" (Benjamin 2001: 642). È una sorta di biografia trasformata in movimento nello spazio, che Benjamin paragona a una "crociata colonizzatrice attraverso l'Europa" (ivi). In un commento nel diario, eliminato dalla versione saggio per "Die Kreatur", si sottolinea come queste spie elettriche non funzionino correttamente: dovrebbero accendersi una dopo l'altra, e invece molto spesso si accendono insieme. È come se sulla carta d'Europa i punti temporali, che dovrebbero tessere una narrazione ordinata cronologicamente, a causa di un cortocircuito, di un'accelerazione rivoluzionaria, collassassero in una temporalità non più sequenziale: lo spazio prende possesso del tempo. Concretamente, Benjamin sottolinea come lo spazio, e in particolare lo spazio imponente che la Russia occupa sulla superficie del mondo, sia diventato centrale per il senso del sé dell'uomo russo. Questa presa di coscienza avviene nel paese mediante l'uso e il consumo di mappe geografiche:

per la strada sono stese sulla neve carte geografiche dell'Urss, amucchiate da rivenditori che le offrono ai passanti [...] La carta geografica è sul punto di diventare l'oggetto del nuovo culto russo delle immagini, quasi quanto il ritratto di Lenin (ibidem: 545).

Dal centro del potere sovietico, il Cremlino, si irradia una missione educativa: formare il popolo nuovo della nuova Unione Sovietica, alfabetizzarlo nei confronti dello spazio grazie all'equivalente geografico dell'abecedario, la mappa. La carta geografica è diventata un oggetto utilizzato dai russi con orgoglio: i nuovi cittadini comparano le immense dimensioni del proprio nuovo territorio con quelle degli Stati europei, entità geografiche ridotte, parziali, spezzettate, divise.

In effetti, per la Russia la componente spaziale è realmente fondante nell'autodefinizione del sé: la geografia è spesso stata al centro delle riflessioni sul

destino del Paese, e il “determinismo geografico” rimane ancora oggi una componente fondamentale nelle riflessioni sulla sua unicità (Laruelle 2016: 86)²⁹⁷. Anche in pieno Novecento, nei testi canonici del movimento eurasista, sono sempre le condizioni geografiche, espresse in una ricerca sulla morfologia territoriale della Russia, a funzionare come “avamposto dello sviluppo storico” (Citati 2015: 53): si studia la geografia per elaborare dati storico-politici.

Uno degli strumenti principali della geografia è, appunto, la mappa²⁹⁸. L’analisi delle modalità di rappresentazione cartografica, sviluppata in questa sezione mediante brevi cenni di storia della cartografia e, soprattutto, presentando determinate e significative mappe geografiche, dimostra quanto la componente spaziale si sia rivelata elemento imprescindibile nella riflessione sul sé russo e imperiale. Inoltre, i vari esempi di mappe qui contenuti permettono di evidenziare la fluidità e la continua trasformazione presenti nell’auto-descrizione dell’identità russa. Tra gli elementi di queste mappe emerge il peculiare orientamento del territorio nei confronti dei punti cardinali. È pratica standard da secoli nel mondo occidentale pensare la rappresentazione cartografica di uno Stato o di un continente con il nord nella parte alta della superficie che ospita la mappa, il sud in basso, l’est a destra e l’ovest a sinistra (quindi, in termini tecnici, con “orientamento a nord”), ma in realtà non si tratta di canoni fissi, in quanto nella storia della cartografia mondiale si sono utilizzati vari orientamenti, per esaltare e valorizzare alcuni territori a discapito di altri²⁹⁹. La costruzione delle mappe è dunque da sempre legata a ideali di ordine e armonia e in particolari momenti storici di cambiamento di paradigma si sono immaginate e ricercate nuove topografie.

La cartografia russa del periodo pre-petrino è piuttosto rudimentale. Nella Rus’

²⁹⁷ Queste riflessioni portano spesso a esiti paradossali. Georgij Vernadskij, ad esempio, studioso e teorico della noosfera (la terza fase di sviluppo della terra, dopo geosfera e biosfera, in cui con le reazioni nucleari gli elementi chimici si trasformano) nel suo primo lavoro, datato 1914, afferma che sull’intero territorio della Russia esistono simultaneamente differenti epoche storiche. Vernadskij ritiene che ogni mille verste, a partire dalla capitale, si vada indietro nel tempo di cento anni: è come osservare una mappa dei fusi orari, nella quale le differenze non sono però di ore, ma di secoli.

²⁹⁸ L’impero stesso, come forma geografica e politica, è stato definito come una “costruzione cartografica”, avendo modalità costitutive simili a quelle della mappatura (Edney 1997; 2009).

²⁹⁹ Nelle antiche mappe egizie, ad esempio, era il sud, luogo di nascita del fiume Nilo, considerato dono del cielo, a essere collocato in alto; nel Medioevo erano diffuse le cosiddette “mappe T in O”, con l’Asia collocata nella parte alta del foglio, in quanto era il sorgere del Sole, attributo di Dio, a essere importante; ancora, la celebre mappa di un’Europa femminilizzata di Sebastian Münster del 1588 pone l’Asia in basso, per far figurare al posto giusto le anatomie politiche e geografiche di Europa Regina.

medievale le nozioni geografiche relative al territorio vengono generalmente inserite all'interno del genere della *letopis*³⁰⁰ in forma di descrizioni verbali. Nella *Povest' vremennykh let* (*Cronaca dei tempi passati*) (1110-1118) la geografia del mondo conosciuto è mappata a parole, senza esemplificazioni grafiche: si tratta ancora di un primo stadio cartografico, puramente verbale e non ancora visivo. Anche nel XVII secolo, quando cioè cominciano a comparire le prime mappe autoctone³⁰¹, la tecnica cartografica resta arretrata e i concetti di scala, latitudine e longitudine approssimativi: si preferisce un orientamento basato sui fiumi, che in Russia scorrono per la maggior parte lungo i meridiani e che diventano in questo modo vere e proprie strutture su cui elaborare mappe (Goldenberg 2007: 1852-1902). Si deve inoltre tener conto del particolare orientamento di queste mappe, in gran parte orientate a sud³⁰², in quanto questa caratteristica genera spesso errori nelle mappe europee che rappresentano la Russia basandosi su fonti russe: nella resa europea, orientata invece a nord, le foci dei fiumi si trovano così a essere capovolte, e allo stesso modo lo sono anche le strade verso Mosca (ivi: 1859). Tale orientamento russo, rovesciato per un'ottica europea, resiste fino al Seicento, quando ancora molte mappe della Siberia recano un orientamento a sud. Sin dai tempi antichi, dunque, nella cartografia russa il nord e il sud sono concetti fluidi, che provocano un forte disorientamento agli occhi degli europei, abituati a una rappresentazione cartografica già da tempo canonizzata.

Un altro e significativo elemento della cartografia russa sembra essere quello della problematicità insita nella tecnica della rappresentazione e, di conseguenza, della corretta lettura della mappa. La prima mappa geografica autoctona russa è il *Bol'soj čertež*, forma tipicamente moscovita e arcaica, compilata sotto Ivan IV e raffigurante unicamente il regno di Mosca. Il primo esempio cartografico russo, esplicitamente legato all'identità moscovita, è una mappa che “cade a pezzi” e non si lascia leggere. La prefazione seicentesca al *čertež* recita infatti così:

³⁰⁰ Cronache medievali di rilevanza storiografica.

³⁰¹ Esistono anche forme propriamente russe di cartografia, come la cosiddetta mappa-icona, studiata nella seconda metà dell'Ottocento dal critico d'arte Vladimir Stasov, interessato anche alle forme d'arte ornamentali orientali ed ebraiche. Stasov studia e pubblica nel 1861 una vecchia mappa-icona di Pskov del sedicesimo secolo che presenta un orientamento a est.

³⁰² Nella cartografia russa pre-petrina ci sono anche esempi di orientamento a est e a nord.

Fu trovato a Rozrjad un vecchio čertež raffigurante l'intero Stato di Mosca con tutti gli stati confinanti [...] e quel vecchio čertež era così decrepito che era impossibile vedere i nomi geografici, e si ruppe e cadde in pezzi³⁰³ (Serbinaja 1950: 4).

Emerge, dunque, una sfumatura negativa dell'arte cartografica, che in seguito avrà fortuna nelle rielaborazioni letterarie dell'oggetto mappa: Aleksandr Puškin prima e Andrej Belyj poi riutilizzeranno elementi di caducità e incompletezza nelle loro narrazioni per destabilizzare le certezze identitarie proclamate dagli organi imperiali e, allo stesso tempo, per acquisire un nuovo sguardo sulla mappa del sé.

La fluidità di orientamento, in combinazione con un apparato iconografico particolarmente sviluppato, e la proiezione su carta dei desideri identitari russi si trovano riportati in maniera emblematica su di una mappa prodotta in Russia tra il 1620 e il 1646³⁰⁴ (fig. 1). Si tratta di una cosmografia compilata da mano russa e inserita come introduzione a un'edizione mista di mappe che contiene, tra gli altri, lavori di Mercatore, e che evidenzia l'importanza della cultura bizantina per la cartografia russa³⁰⁵ (Bagrow 1954: 169). Un cartiglio posto in cima alla mappa sembra presentarla come “cerchio” entro il quale sono disegnate tutte le notizie che si troveranno in seguito nell'atlante. L'orientamento della mappa è caotico, ma la superficie può essere letta con facilità se si seguono le indicazioni dei punti cardinali riportate ai quattro angoli della mappa, dove sono presenti umanizzazioni di Nord, Sud, Ovest ed Est. L'Oriente/Asia, che in questa protomappa va dall'isola di Cipro al Mar Nero, passando per l'Impero cinese, la Siberia e il Mar Caspio, è rappresentato da una donna avvolta in una tunica davanti a un elefante; mentre l'Europa/Occidente, che si estende dal Mediterraneo all'Oceano, e comprende il Baltico, il Mare di Murmansk e il Mare Adriatico, è una donna seduta su un toro, davanti a un albero di ulivo e un colonnato greco³⁰⁶. Ogni territorio rappresentato

³⁰³ “Сыскан в Розряде старои чертеж всему Московскому государству по все окрестные государства [...] И тот старои чертеж ветх, впредь по нем урочищ смотреть не мочно, избился весь и розвалился”.

³⁰⁴ Ne esisterebbe una seconda versione più tarda e aggiornata con l'aggiunta della città di Pietroburgo (cfr. Bagrow 1954).

³⁰⁵ Per Bagrow, la fonte delle informazioni è, infatti, biblica: le popolazioni dei diversi Paesi sono presentate come discendenti da Sem, Cam e Jafet. Vi sono anche aggiunte mitologiche: fiumi paradisiaci, fenici, terra delle Amazzoni.

³⁰⁶ In alto a destra è invece posta una figura umana avvolta in un mantello di pelo, davanti a un cammello: Meridione/Africa, che comprende la terra degli Assiri, il Ponto, il Mar Nero, il Mar Rosso, l'Etiopia, l'Egitto

non viene descritto con simboli convenzionali cartografici, del tutto assenti, ma a parole: nella traduzione inglese di Bagrow a partire dal russo seicentesco, la Russia, ad esempio, è caratterizzata in questo modo:

The Russian Empire under Moscow rule extends to the East and the North. It is vast and populous, the towns are built of wood and stone. The inhabitants were baptised by Grand Duke Vladimir of Kiev and all Russia in the year 6496, A.D. 988.

In questa sorprendente mappa, gran parte dello spazio è occupato da territori asiatici e la Russia sembra estendersi nella sezione che raffigura l'Oriente, confinando con il regno di Cina. Mosca, simboleggiata da una città fortificata (la più grande dell'intera "cosmografia"), sembra invece essere collegata da un braccio di mare o da un fiume a "Car'grad", Costantinopoli, raffigurata visivamente con un'architettura molto simile a quella delle altre città russe sulla carta. Questa mappa cosmografica russa, con dettagliate descrizioni dei territori autoctoni, siberiani, dei calmucchi e della Cina, in seguito, nel XVIII secolo, venne intagliata nel legno e si diffuse come stampa popolare con il titolo di *Kniga glagolimaja kosmografija* (fig. 2), promuovendo un'immagine russa identitaria di vicinanza al mondo bizantino e ribadendo il potere di Mosca. Ancora nel 1881 la mappa venne ristampata da Dmitrij Rovinskij all'interno della raccolta *Russkie narodnye kartinki (Quadretti popolari russi)*: da cosmografia plasmata dall'immaginario medievale e dei bestiari, dalla volontà di avvicinarsi a Bisanzio e dalle narrazioni bibliche, la mappa si era trasformata in un popolare *lubok*³⁰⁷. Questa libertà di orientamento delle mappe russe si ritroverà negli esempi (presentati nel paragrafo successivo) di nuove mappe eseguite tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, che sottolineano il continuo ripensamento della collocazione della Russia sulla carta del mondo e la costante riflessione su appartenenza e distanza rispetto a Europa e Asia.

e parte del Mar Mediterraneo (indicato come Mar Bianco). Infine, in basso a destra, c'è un indigeno americano in compagnia di una scimmia: rappresenta il nuovo mondo, occupato da spagnoli e francesi.

³⁰⁷ Stampa popolare russa effettuata su tavolette di legno.

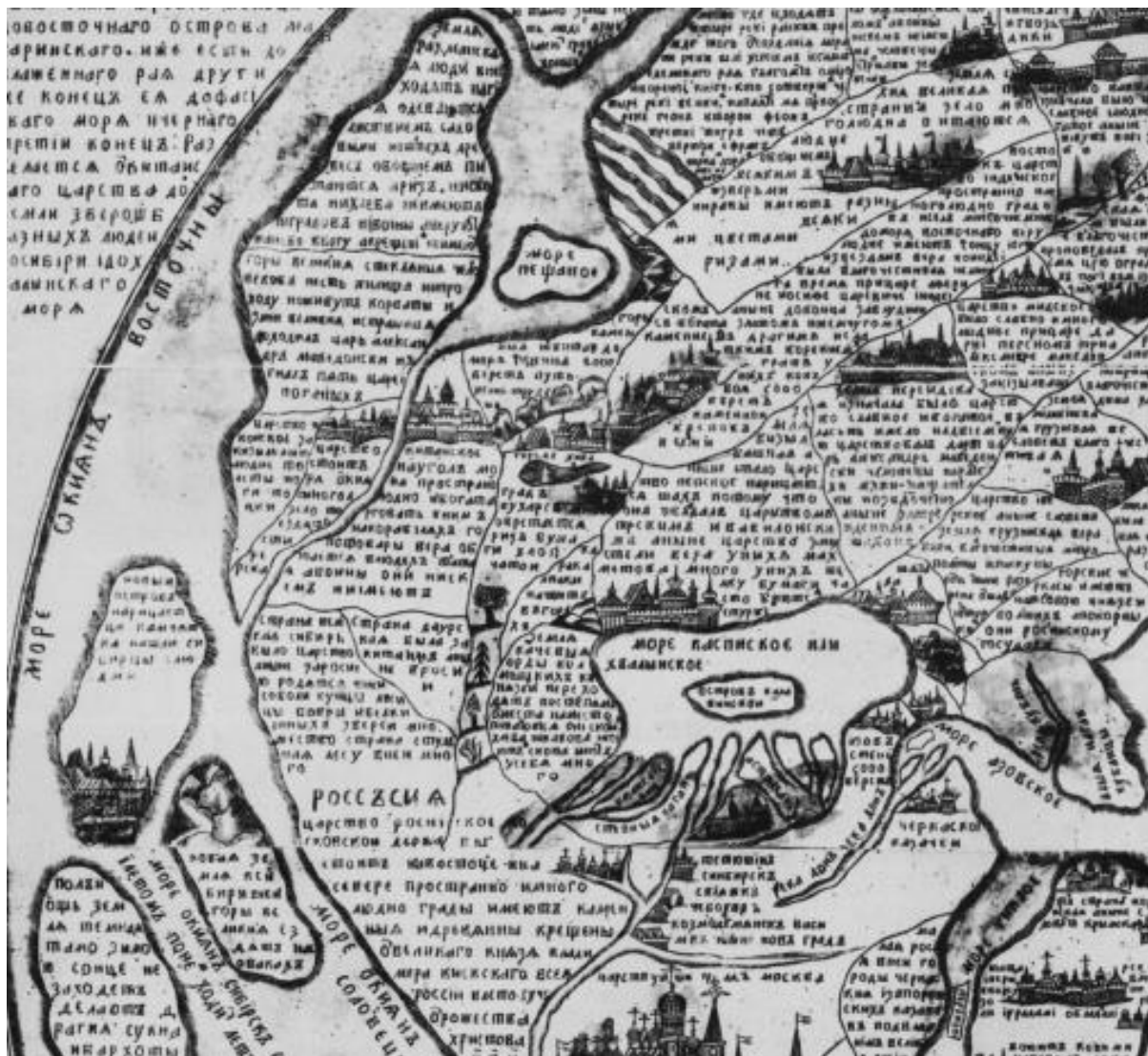


Fig. 1, particolare da *Short Cosmography* (Bagrow 1954)

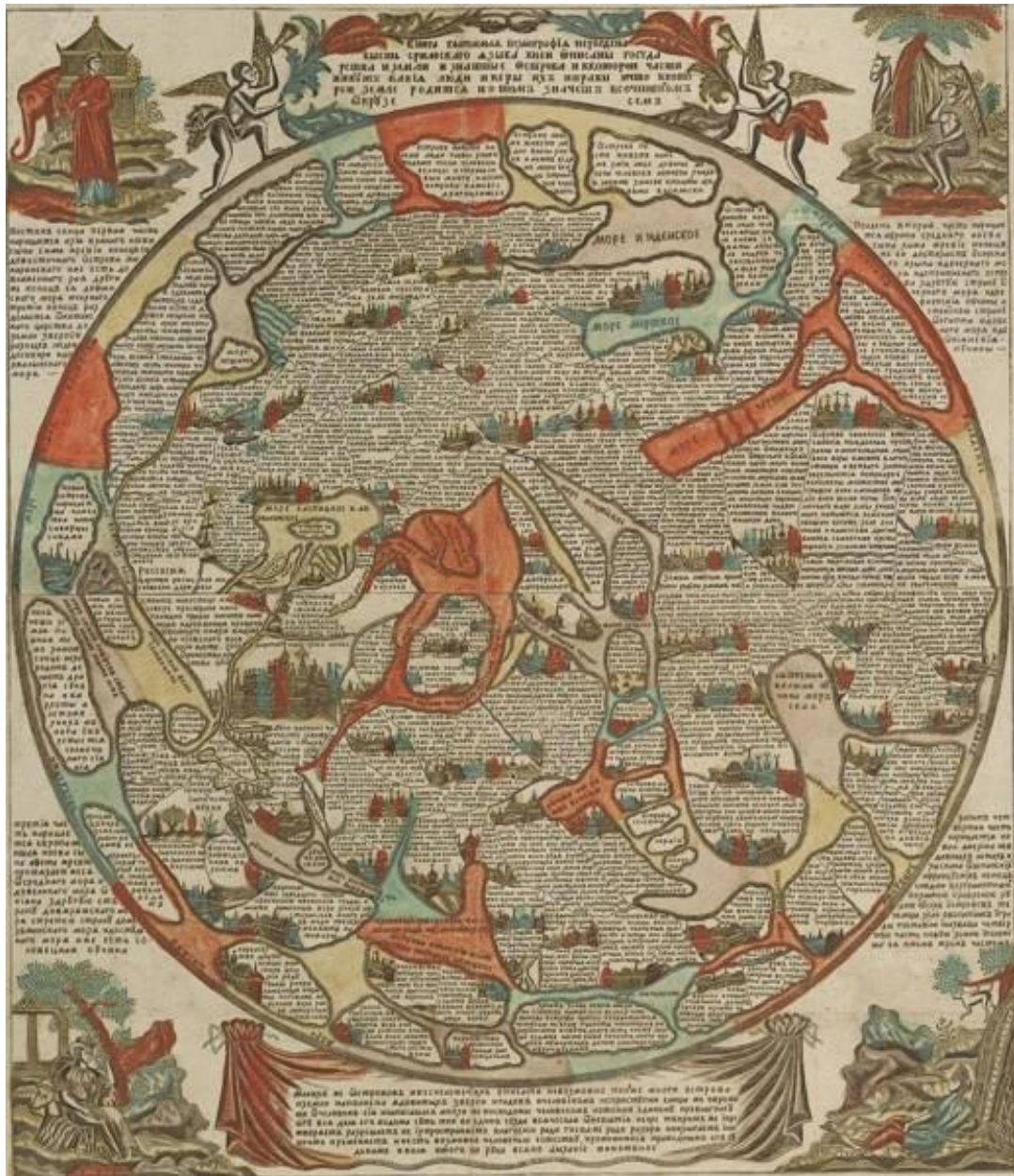


Fig. 2, la cosmografia all'interno della stampa popolare *Kniga glagolemaja kosmografija*

È solo con Pietro I che la Russia acquisisce, insieme all'autoidentificazione con l'Europa, reali capacità cartografiche, cambiando, inoltre, il proprio nome: nel 1721, dopo la vittoria sulla Svezia, la Russia si trasforma da *carstvo* a *imperija* e, analogamente, il *čertež* subisce una radicale evoluzione, diventando *karta/landkarta*, mappa basata su evidenze scientifiche e disegnata seguendo convenzioni di latitudine e longitudine (Bassin 1991: 5). Per ribadire che la nuova Russia è parte dell'Europa, Pietro I promuove lo sviluppo di una cartografia autoctona in grado di dialogare con

quella europea alla pari. Oltre a incoraggiare l'inserimento della Russia in Europa, l'utilizzo e la diffusione delle mappe rendono possibile evidenziare anche il progresso scientifico della Russia (Seegel 2012: 29-31). Durante il regno di Pietro vengono pubblicati i primi atlanti contenenti mappe generali dell'Europa, così da fornire al lettore non più soltanto una rappresentazione del ristretto mondo moscovita come avvenuto in precedenza, ma uno sguardo d'insieme. Allineandosi all'esempio europeo, Pietro produce mappe che stabiliscono l'identità spaziale della Russia ed elabora con esse quella che è stata definita la "visual conquest of Russia" (Wortman 2014: 253).

Il regno di Pietro I è comunemente descritto come il primo maggior momento di apertura della Russia verso Occidente e, in questa apertura, l'Oriente continua a non interessare direttamente la Russia, che assorbe dall'Occidente non solo le rappresentazioni artistiche e culturali europee del mondo asiatico, interiorizzandole, ma anche la visione geografica. In epoca petrina vengono ad esempio condotti alcuni studi riguardanti il confine tra Europa e Asia e, se prima di Pietro questo confine agli sguardi occidentali era rappresentato dal fiume Don, frontiera ripetuta anche nelle mappe russe che non si interrogavano troppo sul senso di quel confine (Bassin 1991: 4), durante il regno petrino, invece, si sposta verso Oriente, coincidendo con la catena degli Urali, che cominciano così a dividere una Russia europea da una Russia asiatica, "reinforcing the impression that the more populous and, of course, more "European" side was a kind of metropole, while the Asian side was a kind of colony" (Sunderland 2007: 44). Disegnando un confine geografico netto e inequivocabile, ci si differenzia non tanto dall'Asia, che inizia al di là di quel confine, quanto ci si inserisce in modo non più contestabile in Europa. La catena degli Urali contribuisce così a dividere in due parti quasi simmetriche l'Impero, e questa divisione entra a far parte dei fondamenti stessi dell'ideologia imperiale.

Possiamo definire la cartografia del Settecento come metacartografia: negli atlanti geografici del periodo sono talvolta presenti illustrazioni di mappamondi o mappe all'interno delle mappe stesse, in un tentativo di riflettere sul mezzo impiegato per rappresentare il sé geografico. Nel primo atlante russo, compilato da Ivan Kirilov nel 1734, ad esempio, sono visibili, come illustrazioni di

accompagnamento, un mappamondo e una mappa riportata su un cartiglio, in una sorta di *mise en abyme* cartografica. L'apparato iconografico della mappa in oggetto concorre alla legittimazione, fondamentale in quel periodo di primo Settecento, del nuovo territorio di Pietroburgo, luogo legato al mondo europeo, confermando lo sguardo occidentale nella rappresentazione del "sé russo". Nel frontespizio dell'atlante (fig. 3) lo sfondo è quello urbano di Pietroburgo e la città è rappresentata come una finestra architettonica sull'Occidente, da cui si scorge una nave appena salpata. Il mappamondo davanti alla finestra presenta una sola superficie illuminata, quella che raffigura l'Europa, ma si nota che la scritta *Evropa* appare piuttosto spostata verso sud-est: inizia nei Balcani, probabilmente a Costantinopoli, territorio fortemente simbolico per i Russi e, nel 1734, ancora ottomano. La Russia europea e Pietroburgo sono ben visibili in questa fetta di mondo; si osserva anche una parte di Africa del Nord, mentre tutto il resto del globo è in ombra. L'orientamento del mappamondo è a ovest, e fornisce così a chi lo osserva una sorta di "mappa verticale", ovvero l'Europa, che sulle mappe è abitualmente considerata un'estensione prettamente orizzontale, qui è disegnata come un territorio verticale. Per sottolineare ancora di più l'importanza del territorio illuminato sulla superficie del mappamondo, la porzione "orientale" di Europa viene raddoppiata, perché riportata anche su una mappa disegnata su un cartiglio srotolato da un amorino³⁰⁸ (fig. 4).

³⁰⁸ Il margine estremo a occidente è l'Italia, che viene solo abbozzata, così come la penisola dei Balcani, molto ridotta rispetto alle sue dimensioni reali. Italia, Vienna, Ungheria, Germania e Polonia sono gli unici nomi di territori fuori dai confini russi, mentre la scritta Russia è posta immediatamente sotto l'indicazione S. Peterburg: a nord viene indicata la Siberia, e a sud campeggia un Mar Nero sproporzionato per grandezza.



Fig. 3, Atlante di Ivan Kirilov, frontespizio, 1734



Fig. 4, ibidem, particolare dal frontespizio

La cartografia russa settecentesca, dunque, si allinea a quella europea non solo dal punto di vista tecnico, ma anche in virtù del suo inserimento nelle mappe delle cosiddette “illustrazioni tematiche” che partecipano agli stili occidentali (Potter 1994: 180). Queste illustrazioni, collocate generalmente lungo i bordi delle mappe, sono particolarmente interessanti, perché combinano insieme, sulla superficie topografica, elementi geografici e figure di provenienza classica: ancora una volta la mappa è una modalità di autorappresentazione e si lega ad auspicate e presunte discendenze. Nella mappa contenuta nell'*Atlante dell'Impero russo* del 1792 e relativa alla regione di Pietroburgo, ad esempio, è mediante queste raffigurazioni “collaterali” che si evidenzia un legame tra la Russia e la sua identità greca. Sono visibili il legame tra Caterina e Pietro, mediante l’inserimento della statua dedicata al sovrano fatta erigere dalla zarina, e il legame tra Caterina e la Grecia: la sovrana è raffigurata nei panni di Atena, con la corona imperiale posata momentaneamente accanto per poter indossare l’elmo della dea. Atena-Caterina dialoga con un Mercurio inginocchiato davanti a lei, che le porge una mappa e un mappamondo. La geografia e la cartografia sono sottomesse al volere statale, e da esso controllate.

5.1.2 Nuove mappe, nuove identità: da Karazin a Mendeleev

In seguito, alla fine dell'Ottocento, cominciano a emergere in Russia alcuni ripensamenti della geografia che coinvolgono l'autorappresentazione e la proiezione dei desideri identitari russi. Si delineano sperimentazioni volte a rivoluzionare la rappresentazione cartografica del territorio russo; in particolare, si distinguono due esempi molto peculiari di mappe verticali, con l'asse ruotato di 90 gradi, in cui la Russia è stata rappresentata con orientamento a ovest e a est, e che saranno analizzate in questo paragrafo. Le due mappe, che ribaltano il tradizionale asse di rappresentazione occidentale, nascono da due esperienze profondamente diverse e hanno scopi essenzialmente differenti. Nel caso della prima mappa, una raffigurazione cartografica all'interno di un'opera artistica effettuata dal pittore, scrittore e viaggiatore Nikolaj Karazin, l'obiettivo sotteso è quello di funzionare come strumento di propaganda del destino imperiale della Russia: il pittore traspone su carta l'espansione russa in Asia. Nel secondo caso, invece, si tratta di una mappa disegnata dallo scienziato Dmitrij Mendeleev, nata da un lavoro di ricerca scientifica effettuato per rispondere alle nuove esigenze e alle nuove domande della geografia come disciplina scientifica: come si sta sviluppando la Russia? I suoi centri geografici e demografici stanno mutando? Se sì, come possono essere ripensati?

La figura che può essere considerata il precursore di questi nuovi sguardi cartografici è però Petr Kropotkin (1842-1921), principe anarchico e rivoluzionario che adotta posizioni profondamente in contrasto con lo sguardo coloniale degli organi imperiali dello Stato russo, rivendicando una geografia non egemonica. Viaggiatore e studioso, Kropotkin compie spedizioni in Nord Europa e in Siberia, e lega il suo pensiero anarchico alla disciplina geografica. Kropotkin si schiera con forza contro l'impiego delle ricerche geografiche a scopo imperialistico e di conquista, e sviluppa le sue posizioni di anarchismo sociale durante un viaggio di ricerca in Siberia, negli anni Sessanta dell'Ottocento, entrando in contatto con la miseria delle popolazioni autoctone. Secondo Kropotkin, bisogna fermare l'espansione territoriale autoritaria degli Stati e cercare di rimappare un nuovo mondo. Lo studioso teorizza in parallelo due rivoluzioni: una socioeconomica e una che dovrebbe riguardare la disciplina della geografia (Breitbart 1981: 134-153), da

trasformarsi in strumento per riconoscere, oltre alle differenze culturali, anche le menzogne frutto di ignoranza, di supposta superiorità e di egoismo. Nei suoi scritti dedicati all'insegnamento della geografia nelle scuole, Kropotkin sottolinea come l'unico strumento in grado di aprire le menti sia quello del viaggio, che dovrebbe essere obbligatorio nel percorso di istruzione dei giovani.

La geografia diventa così una “scienza” che mette insieme diversi sguardi, con un afflato quasi romantico: per Kropotkin, è “assimilazione di conoscenza, logica, natura e arte” (Freeman 2016: 54). Nelle sue “nuove” mappe, che sono essenzialmente due (uno studio rivisto del territorio siberiano, presentato non come insieme unitario e omogeneo, ma come successione di diverse zone, e una mappa della ferrovia Transbaikal), Kropotkin non è così rivoluzionario come nei suoi scritti politici e non stravolge la tradizionale rappresentazione cartografica. Il suo “totale” ripensamento della disciplina geografica e la sorprendente coscienza dei lati negativi dell'espansionismo e del colonialismo, in luce internazionalista e ben poco orientata su di un'identità russa, non si traducono dunque in un'equivalente rivoluzione delle regole della cartografia.

Dopo il suo arresto per attività rivoluzionarie nel 1874 e la fuga in Europa nel 1876, si stabilisce in Inghilterra e collabora alla stesura del monumentale progetto di un altro geografo anarchico, Élisée Reclus: i diciannove tomi della *Nouvelle Géographie Universelle*³⁰⁹. L'opera aveva come obiettivo quello di presentare una geografia quanto più possibile neutrale, non schierata, non imperialista, non eurocentrica. Questo compito all'avanguardia è perseguito anche mediante la compilazione di nuove e inedite mappe (come ad esempio la raffigurazione di una minuscola Gran Bretagna all'interno del ben più ampio continente indiano), e di schemi sovrapposti (come nel caso del confronto tra dimensioni geografiche e demografiche tra Impero russo, la sua parte orientale e l'Europa cosiddetta “occidentale”, fig. 5).

³⁰⁹ I primi volumi di quest'opera dividono Europa e Asia nei seguenti raggruppamenti: Europa Meridionale (Grecia, Turchia, Romania, Serbia, Italia, Spagna, Portogallo); Francia; Europa Centrale (Svizzera, Impero Austroungarico, Germania); Europa Nord-occidentale (Belgio, Olanda, Regno Unito); Europa Scandinava e Russia; Asia russa; Asia orientale. Il principe Kropotkin, forte della sua esperienza nelle spedizioni in Siberia, collabora alla stesura del sesto volume, quello dedicato all'Asia russa.

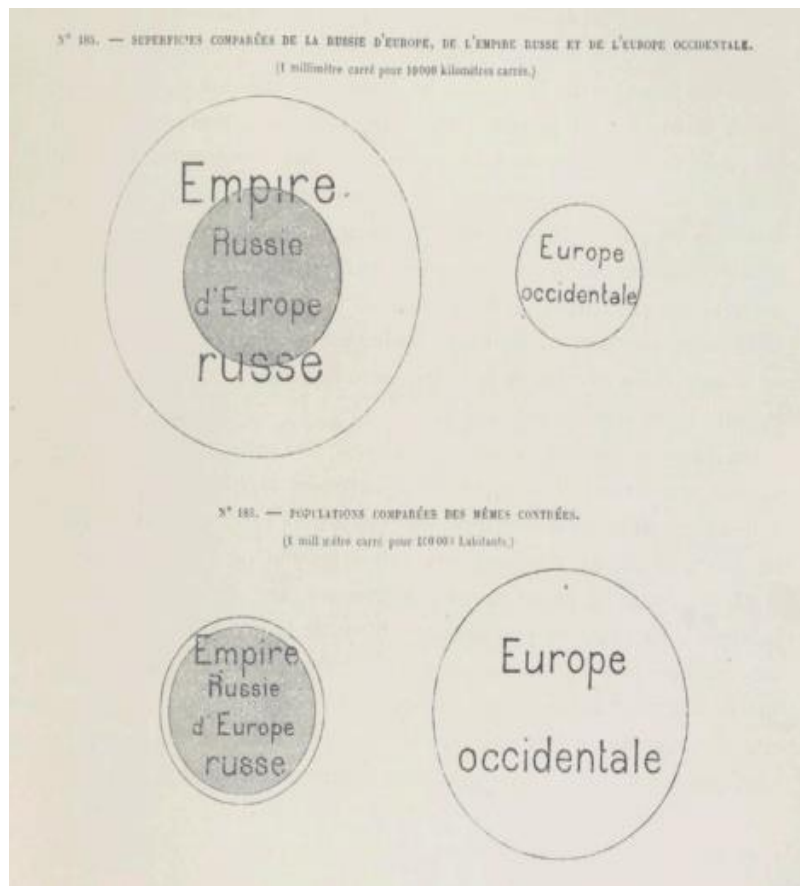


Fig. 5, da Nouvelle Géographie Universelle

Kropotkin sembra dunque aprire la strada al ripensamento della geografia, un ripensamento che, almeno nel primo caso considerato più sotto, capovolge totalmente le premesse egualitarie del principe anarchico, utilizzando una nuova configurazione della cartografia della Russia a scopo colonialista.

Il primo esempio di cartografia capovolta, in cui l'identità del territorio geografico dell'Impero russo è pensata in verticale, è rappresentato da un disegno di Nikolaj Karazin (1842-1908) che illustra lo scritto di viaggio *Na Vostok* del principe Esper Uchtomskij relativo al viaggio imperiale in Oriente (cfr. cap. 4.2). Karazin, “a talented and prolific painter, writer, journalist, book illustrator, war correspondent, traveller, and ethnographer” (Andreeva 2015: 11), è un artista molto popolare all'epoca della pubblicazione del resoconto di viaggio e ha un rapporto stabile di collaborazione con molte riviste, non soltanto russe. Nonostante il ruolo di illustratore dell'opera, Karazin non prende parte al lungo viaggio imperiale, ma compie i suoi disegni in un secondo tempo, basandosi su alcune fotografie portate

in Russia dal corteo imperiale e soprattutto sulle evocative parole di Uchtomskij³¹⁰. Karazin prepara più di 700 illustrazioni e il monumentale apparato iconografico di questa pubblicazione, pensata come bandiera propagandistica del potere imperiale, risulta fondamentale ai fini della comprensione del testo. L'iconografia tradizionale, che proietta l'immagine dell'imperatore in uno "spazio eroico" (Wortman 2014: 180), permette in questo caso di osservare meglio, da un'angolatura non soltanto strettamente testuale ma anche visuale, il concetto di potere imperiale. La copertina che Karazin disegna per i tre volumi, ad esempio, propone un insieme eterogeneo di immagini che rimandano alle tappe del viaggio e suggerisce un'evidente esaltazione dell'espansione imperialistica russa, evidente anche nell'accostamento e nella fusione in un'unica immagine di elementi all'apparenza diversi e contrastanti, principio che ritorna in varie illustrazioni di Karazin. La copertina raffigura non solo il viaggio dello zar, ma anche i domini virtuali auspicati da Uchtomskij, che vanno dalla Grecia dei marmi e delle colonne fino al Sol levante, passando per la giungla. In primissimo piano si vede il frammento di una colonna greca, identificabile da una foglia di acanto, un ulteriore segnale dell'importanza del territorio e della cultura greca non solo all'interno dell'itinerario imperiale, ma anche nella mappa virtuale dei possedimenti russi rivendicata da Nikolaj e Uchtomskij. Una lastra di marmo reca scolpiti il numero del tomo del volume e la firma del pittore; subito dietro si notano un elefante, una palma che cresce fino al margine superiore del foglio e una sfinge (emblema dell'Egitto ma, allo stesso tempo, anche una delle sculture più note di Pietroburgo), che guarda verso oriente. In secondo piano la nave, il mezzo di trasporto più utilizzato dal gruppo durante il viaggio, si intreccia con il nome *cesarevič* e naviga verso il sole che sta per sorgere, classico simbolo dell'Asia. Lo stile della scritta *Na Vostok (a Oriente)* nel disegno di Karazin mostra nelle sue forme affinità con l'alfabeto arabo; inoltre, centrata nella parte alta della pagina in caratteri dorati e abbinata al monogramma imperiale "N" sormontato dalla corona, suona come un invito a estendere verso est il dominio della corona dello zar.

³¹⁰ Il pittore ufficiale del viaggio è Nikolaj Gricenko, che dipinge un grande numero di illustrazioni ad acquerello, più di trecento, esposte in una mostra al rientro in patria. Per qualche ragione, forse perché la tecnica scelta non sarebbe stata adeguatamente valorizzata in un testo a stampa, le illustrazioni al volume di Uchtomskij non sono però commissionate a Gricenko, ma a Nikolaj Karazin, che realizza invece lavori a china.

Similmente, in un altro disegno intitolato *Obzor puti (Una veduta del viaggio)*, Karazin propone una composizione eterogenea sormontata dalla figura di Pietro il Grande, raffigurato nelle forme del monumento equestre di Pietroburgo. Ai lati sono poste la nave del giovane Nikolaj Aleksandrovič e la raffigurazione dell'Eretteo dell'Acropoli di Atene. È importante sottolineare l'orientamento ruotato di 90 gradi di questa illustrazione: la Russia si trova in alto ed è procedendo verso il basso che ci si muove verso est e si scorgono sculture egiziane, cammelli e piramidi, templi buddhisti, la vegetazione della giungla, un treno a vapore, alcune sagome di uomini nudi che accendono un fuoco, un ventaglio e una scritta in giapponese. In basso al centro si vede un altro tipico simbolo russo: la trojka al galoppo che emerge dal buio e, dalla sua posizione in primo piano, sembra trascinarsi dietro l'insieme eterogeneo dei luoghi visitati.

Karazin raffigura visivamente le idee espansionistiche di Uchtomskij anche in una delle illustrazioni finali dell'opera, recante la scritta *Konec (Fine, fig. 6)* e che presenta al suo interno una mappa. Sul lato sinistro un insieme di volti rappresenta le varie etnie dei luoghi visitati e sottolinea l'attenzione dell'Impero non solo ai territori orientali, ma anche alle loro popolazioni; sul lato destro, invece, compaiono raffigurazioni di monumenti, piante e animali. In alto e in basso si osservano i simboli del potere russo: l'aquila bicefala e la corona dello zar circondate da frutta esotica. L'aquila che sormonta l'illustrazione regge tra gli artigli una mappa che non conserva le modalità canoniche di rappresentazione dello spazio, ma viene ribaltata per quanto riguarda i punti cardinali e la loro posizione sulla pagina. Gli artigli dell'aquila sono simbolicamente poggiati su un territorio che si può collocare tra la Grecia e Costantinopoli, ovvero il luogo in cui ha avuto origine la religione ortodossa che, come si è visto, nel testo odeporico è elemento fondante e identitario dell'impero. I territori dell'Asia e della Russia, qui rappresentata nella sua intera estensione fino al Pacifico, si sviluppano poi in senso verticale e non orizzontale: in altre parole, si prosegue verso oriente scendendo verso il margine inferiore della cartina. La geografia della Russia che la mappa di Karazin sembra suggerire è quella di una svolta verso Oriente, e altre entità territoriali, come l'Europa e l'Africa, qui non hanno alcuno spazio: l'unico elemento in scena è il dominio russo sull'Oriente.

Nikolaj Karazin affianca per lunghi anni la sua attività artistica a quella militare, partecipando attivamente alle campagne russe in Asia Centrale. La sua geografia, quella del suo immaginario artistico e quella delle sue esperienze reali, è ben definita: Karazin, nei suoi scritti (più di venti tra scritti odepurici e romanzi), afferma che l'Asia comincia al di là del fiume Ural, un territorio che può essere sì russificato, ma presenta attributi orientali indelebili come un marchio (Andreeva 2015: 19). In quanto militare e artista, il suo obiettivo è glorificare le armate russe, non solo graficamente, ma anche con opere letterarie che scrive in gran numero, e con opere divulgative e informative sul Caucaso e il Turkestan. Andreeva teorizza un peculiare “discorso empatico” che nella sua opera prevarrebbe su quello colonialista, evidenziando

the paradox between his glorification of the Russian conquest and colonization of Central Asia and his relatively benign approach to the people of Central Asia, combined with a poisonous depiction of many Russian civilizers (ivi: 11).

Eppure³¹¹, Karazin è un suddito totalmente devoto alle politiche imperialiste, sodale di Alessandro II, con un'appassionata mentalità imperiale, seguace convinto del pensiero della naturale espansione russa in Asia e, come se non bastasse, uno tra gli “early creators of Central Asia as a place myth” (ivi: 12), mito che si fonda su stereotipi che vedono il territorio asiatico come luogo arretrato, bisognoso di una missione civilizzatrice russa.

In conclusione, dunque, è possibile affermare che la mappa verticale di Karazin, ruotata per far sì che la Russia figurasse nella parte alta del foglio, rappresenta graficamente la supremazia del Nord, ovvero della Russia europea, della Russia pietroburghese, sul Sud asiatico, barbaro, oggetto di colonizzazione. Karazin aveva descritto la conquista russa di Taškent in questo modo: “da un materiale barbaro conquistato [noi russi] abbiamo creato un nuovo e ben organizzato insieme, pieno di ordine e armonia, e che costituisce oggi una tra le parti migliori nel nostro Impero” (Karazin 1886: 13). Questa frase funziona perfettamente anche come commento

³¹¹ Sembra infatti esserci una forte contraddizione nei confronti di questa empatia (e quale sarebbe il ruolo dell'empatia in una campagna che resta pur sempre azione militare di conquista?).

imperialista alla mappa, che presenta quello che una volta era materiale barbaro del territorio ma che, mediante il viaggio di conquista e l'azione della mappatura, si è trasformato in una totalità cartografica, ordinata, ben organizzata, armonizzata secondo il “naturale” espansionismo imperiale russo.



Fig. 6, *Konec* di Nikolaj Karazin

La seconda nuova mappa della Russia, disegnata da Dmitrij Mendeleev nel 1907, è profondamente diversa da quella imperiale e orientalista di Karazin, essendo piuttosto rivolta a una scientifica rappresentazione del territorio russo in grado di fornire risposte a nuovi interrogativi, e dunque più vicina alle idee di Kropotkin. Mendeleev (1834-1907) non è soltanto il brillante chimico inventore della tavola periodica degli elementi, ma si interessa anche di fisica, economia, tecnologia, geologia, meteorologia, geografia ed è altresì un grande viaggiatore. Nel 1905 viene incaricato di presiedere la Commissione Ufficiale di Studio del Territorio russo e nel 1906, a un anno dalla morte, pubblica il volume *К познанию России*, con il quale pone le basi di “a new science of Russia: *rossievedenie*” (Laruelle 2015: 69). L’opera ha come oggetto il territorio russo indagato dal punto di vista geografico e demografico e si presenta come un lavoro estremamente complesso. Mendeleev propone un ripensamento di due concetti che sembravano essere stabili e immutabili: *il centro* del Paese, che può e deve essere ricollocato, e *la mappa* della Russia, da ridisegnare. Con particolare attenzione alla misurazione, per Mendeleev la base di ogni scienza, lo studioso prende come modello da seguire una mappa degli Stati Uniti d’America sulla quale sono indicati graficamente lo spostamento graduale di “center of population [...] and the location of the median point”³¹² (Mendeleev 1907: 126) in un movimento progressivo verso occidente. Con formule matematiche e schemi riassuntivi dei dati relativi alle regioni che compongono l’Impero russo, Mendeleev calcola ed elabora i due nuovi centri della Russia da un punto di vista strettamente scientifico. Il nuovo centro geografico, calcolato eliminando la regione della tundra, è vicino alla città di Omsk, in Siberia. Il centro demografico, definito come il punto per il quale passano due linee perpendicolari che dividono lo spazio in quattro settori nei quali è presente la stessa quantità di popolazione, viene collocato vicino alla città di Tambov (ivi: 140-142).

L’elemento innovativo di questa nuova mappa è l’idea mendeleeviana di una geografia non statica, ma in movimento, che inoltre corrisponde non soltanto al territorio fisico, ma anche alla popolazione che lo abita: la Russia non è solo il

³¹²La scansione del testo originale è disponibile online all’indirizzo http://alcddata.narod.ru/Mendeleev_K_poznaniyu_Rossii_1907/Mendeleev_K_poznaniyu_Rossii_1907.pdf [url consultato il 09.02.2019].

territorio dell'Impero, sembra affermare Mendeleev, ma anche la sua popolazione. Questa popolazione spinge il Paese da tempo e progressivamente verso sud-est: in questo modo, l'identità russa sta cambiando, è e sempre sarà un'identità in movimento nello spazio, soggetta al cambiamento³¹³:

Il centro della popolazione, nella condizione di una piena conservazione di tutto il territorio, dovrebbe cambiare in Russia, e - si può anche affermare con sicurezza - si sposterà verso il lato del fertile sud e della ricca terra dell'est, come richiedono tutta la storia passata del nostro Paese e il suo moderno e futuro benessere³¹⁴ (ivi: 131).

L'ultima sezione del libro, intitolata "O karte Rossii" ("Sulla mappa della Russia"), descrive il ruolo della Russia nel mondo, presentando inizialmente una riflessione sull'artificiale divisione tra Europa e Asia, una divisione destinata a cadere quando gli asiatici, soprattutto i cinesi, prenderanno parte alla vita economica e culturale del resto del mondo (ivi: 141). La Russia, ponte naturale tra Europa e Asia, riveste il ruolo di mediatore, che deve "pacificare, collegare e fondere" (ivi: 143) i due poli geografici. Mendeleev ribadisce l'importanza e la centralità della Russia asiatica, che non è da sottomettere in alcun modo alla Russia europea. Le due parti, sottolinea Mendeleev, sono da disegnare cartograficamente insieme: le mappe che dividono la Russia europea da quella asiatica sono mappe profondamente errate. La giustificazione di quest'unione passa per l'unità (*edinstvo*) della popolazione, più che

³¹³ Anche per il simbolista Valerij Brjusov le mappe sono oggetti che hanno bisogno di revisioni e ripensamenti. Nel 1903, spinto dagli avvenimenti politici nei Balcani (la rivolta in Macedonia contro l'occupazione ottomana), Brjusov scrive un articolo per il giornale "Novyj Put", dal titolo "V etu minutu istorii". Brjusov sottolinea che, poiché il Romanticismo e la sua visione del mondo non sono più parametri validi nel mondo contemporaneo, non si deve guardare la mappa dell'Europa con gli occhi romantici, ovvero con l'idea che la mappa sia una rappresentazione fissa, destinata a non mutare in futuro. Spagna, Portogallo, Francia, Italia e Inghilterra hanno ora dei territori coerenti per lingua e popolazione, ma ogni cento anni sono cambiate le loro estensioni geografiche. Sono comparsi, ad esempio, gli imperi coloniali, che sognano un universalismo politico. E la mappa si è allargata, passando dalla rappresentazione del territorio europeo a quello mondiale, in quanto l'orizzonte napoleonico secondo il quale l'Europa corrispondeva al mondo intero non è più valido. "На картах негде больше уместить стереотипные слова terra incognita" ("sulle carte non c'è più spazio per scrivere le parole convenzionali terra incognita", Brjusov 1903: 164), gli spazi bianchi da riempire non ci sono più, e sono rimasti "liberi" dal dominio dell'uomo soltanto i due poli geografici e qualche luogo sperduto in Asia. L'Europa stessa è mutata, e ora si sente piccola e con meno forze sul piano mondiale.

³¹⁴ "Центр же населенности, при полном сохранении всей территории, должен в России изменяться и,—можно даже утверждать с уверенностью,—будет двигаться в сторону благодатного юга и обильного земель востока, как того требуют вся прошлая история нашей страны и ее современное и будущее благополучие".

per la geografia: “Dividere, come avviene sempre più spesso sulle mappe, la Russia europea da quella asiatica si rivela per molti versi errato”³¹⁵ (ibidem). Una rappresentazione cartografica “divisa” può funzionare, ad esempio, per l’Impero britannico coloniale, che non ha continuità territoriale con le sue colonie e non presenta un’uniformità tra la popolazione³¹⁶:

La Russia, almeno nel mio pensiero, è incaricata di appianare la discordia millenaria tra Asia e Europa, di riconciliare e fondere due mondi diversi, di trovare il modo di bilanciare l’individualismo europeo progressista, ma arrogante e incoerente, e la sottomissione e persino l’arretratezza e la degradazione asiatica³¹⁷ (ivi: 146).

Per Mendeleev c’è dunque bisogno di una mappa che rappresenti insieme tutta la Russia nelle sue due parti, quella europea e quella asiatica. Sorge però un problema: la Russia è troppo estesa orizzontalmente, coprendo un’area che va dal -12 meridiano al +159 e, inoltre, ci sono le consuete complicazioni legate alla rappresentazione bidimensionale di un territorio che in realtà è sferico. Nella tradizionale mappa della Russia orizzontale, la parte asiatica rischia perciò di sembrare una semplice appendice, mentre è chiaro, nota Mendeleev, che l’Asia avrà un ruolo sempre maggiore per la Russia. Lui stesso, scrive ribadendo nuovamente il legame tra geografia e demografia, è di discendenza asiatica, e riafferma il ruolo salvifico che la Russia ricoprirà nella conciliazione tra Occidente e Oriente.

Dopo vari tentativi, Mendeleev trova una soluzione e presenta la sua nuova versione della mappa della Russia: è una sorprendente mappa verticale, con orientamento a est (fig. 7). In questa mappa è come se l’Europa si fondesse con l’Asia, ed è palese il significato di primo piano della parte asiatica della Russia. Mendeleev capovolge sia la tradizionale mappa orizzontale della Russia, sia la mappa verticale e imperialista disegnata da Karazin, in quanto la parte alta della carta

³¹⁵ “Разъединять, как чаще всего делается на картах, Европейскую Россию от Азиатской представляется во многих смыслах неправильным”.

³¹⁶ Si parla di “inorodcy”, categoria su base etnica, e quindi Mendeleev sembrerebbe ignorare la presenza, invece innegabile, di inorodcy in Russia.

³¹⁷ “Россия, по моему крайнему разумению, назначена сгладить тысячелетнюю рознь Азии и Европы, помирить и слить два разных мира, найти способы уравнивания между передовым, но кичливым и непоследовательным европейским индивидуализмом и азиатской покорною, даже отсталую и приниженною”.

geografica è occupata dall'est che, in questo modo, è nobilitato. La nuova mappa di Mendeleev ha il merito di aver considerato, insieme al territorio geografico, anche la questione della popolazione, allo stesso tempo evidenziando un'unità territoriale tra Russia europea e Russia asiatica, due differenziazioni che sembrano infine perdere il loro significato. Non ci sono più appendici asiatiche o europee nella mappa della Russia, ma un unico e coerente territorio omogeneo, che ha l'Estremo Oriente come luogo più importante. La mappa di Mendeleev, con una solida base scientifica, non viene però mai utilizzata e non riesce a cambiare la rappresentazione canonica della Russia come continente orizzontale, restando una topografia del desiderio, cartografia ideale e immaginaria, legata all'idea di un'identità fluida in continuo mutamento. Viene ripresa, sicuramente in maniera inconsapevole, in un plakat pubblicitario di inizio secolo: in "Kerosino-kalil'nye fonari i lampy" (fig. 8) si può osservare una figura femminile con una corona che tiene in mano una lampada illuminata al cherosene e getta la sua luce su un mappamondo. Il mappamondo galleggia in una notte stellata, avvolto dalle nubi, e solo una porzione di mondo è rappresentata: si vede la Russia in tutta la sua interezza, disegnata in verticale, con lo stesso orientamento teorizzato da Mendeleev.



Fig. 7, Mappa di Mendeleev, 1907



Fig. 8, plakat con mappa verticale, senza data

5.2 Cartografie letterarie

5.2.1 Quattro mappe imperiali da Puškin a Merežkovskij

Le nuove strategie cartografiche, esemplificate dalle due nuove mappe russe, quella imperiale e orientalista di Karazin e quella scientifica e asiatica di Mendeleev, non esauriscono le sperimentazioni primonovecentesche delle possibilità di rappresentare la propria identità geografica: a queste due cartografie “grafiche” se ne affiancano altre letterarie, ovvero mappe elaborate unicamente con il medium della scrittura. Nel periodo simbolista, la mappa serve agli scrittori per affermare, e al contempo mettere in discussione, un’identità geografica entrata ormai in crisi: in momenti di confusione sulla spazialità dell’io, la mappa è un simbolo efficace e particolarmente icastico della potenza della propria identità geografica. Inoltre, negli esempi simbolisti, la mappa geografica dialoga idealmente con modelli autorevoli del passato, siano essi poesie del secolo d’oro o atlanti imperiali: tracciare mappe non è solo un modo per sviluppare la spazialità della narrativa, ma anche una modalità di elaborare una propria genealogia, riprendendo forme e temi dalla tradizione.

Mentre nella sezione successiva (5.2.2) si delinea il rapporto multiforme di Andrej Belyj con la mappatura, in questa sezione verranno analizzate quattro cartografie strettamente letterarie e dedicate al territorio russo³¹⁸: le prime tre, celebri descrizioni del sé geografico, ottocentesche e sviluppate da Puškin e Tjutčev, la quarta pienamente simbolista, elaborata da Dmitrij Merežkovskij. Obiettivo dell’analisi delle quattro cartografie è tracciare su una mappa geografica vera e propria i territori russi rivendicati in quei testi. Le risultanti quattro diverse Russie riveleranno così l’espandersi e il contrarsi dei confini immaginari del Paese. La nostra elaborazione della mappa potrebbe sembrare un’operazione analoga a quella compiuta da Lavrenova nelle sue carte geografiche (cfr. Introduzione), ma si tratta di un approccio diverso. Per il presente discorso, infatti, è rilevante confrontare tra loro testi relativi allo stesso spazio geografico; inoltre, l’obiettivo non è quello di rappresentare graficamente elenchi completi di toponimi utilizzati in poesia, ma di

³¹⁸ Si è tralasciata la poesia *Evropa* (*Europa*, 1914) di Osip Mandel’stam, in quanto non primariamente interessata alla definizione del territorio russo. Il componimento delinea una mappa europea che, a causa della prima guerra mondiale, è destinata a mutare dinanzi agli occhi del poeta (“Меняется твоя таинственная карта!”). Il continente europeo è definito dai toponimi Biscaglia, Genova, Spagna, Italia e Polonia e vengono inoltre aggiunte due coordinate temporali con i riferimenti a Napoleone e Metternich.

visualizzare su una mappa la spazialità di quattro testi centrali nei discorsi su geografie immaginarie e rivendicazioni culturali.

Il termine “mappa” in questa sezione ha quindi due accezioni differenti. In primo luogo, “mappa” è sinonimo di cartografia letteraria e tale dimensione sarà indagata analizzando le descrizioni verbali all’interno delle opere letterarie di Puškin, Tjutčev e Merežkovskij. Generalmente, le descrizioni verbali di mappe in letteratura funzionano come “statements and assertions of authenticity” (Ljunberg 2006: 41) o, nei casi di mappe di luoghi immaginari, per affermare “the reality of fiction”, considerando il finzionale “a dimension of reality” (Besse 2017: 30). Nel caso delle mappe qui presentate, il discorso sarà ulteriormente complicato dalle rivendicazioni culturali e politiche, dalle profezie messianiche, dalle ideologie imperiali. In secondo luogo, da queste cartografie letterarie elaboreremo rappresentazioni visive, ovvero mappe geografiche disegnate a posteriori, utilizzando strumenti informatici e successivamente utilizzate come strumenti critici, presentate in coda alla sezione. In altre parole, si renderanno graficamente visibili le mappe descritte a parole nei quattro testi selezionati. La mappa così costruita, basata sugli strumenti della critica letteraria, è sia “punto di arrivo”, in quanto lavoro di selezione dei dati geografici a partire dall’analisi del testo, sia “punto di partenza” per analizzare le relazioni che diventano visibili solo mediante mappatura (Varotto-Luchetta 2014). Si è infatti cercato non solo di “partire”, presentando “mere cartographic illustration or support to scholarly literature” (Piatti 2009), ma anche di “arrivare” all’individuazione di “patterns nascosti, campi gravitazionali, diagrammi di forze” mediante la lettura e l’interpretazione delle carte (Varotto-Luchetta 2014). Si è così evidenziata una tendenza al passaggio da una geografia reale, ancorata alla dimensione che la Russia occupa nello spazio in un dato momento storico, a una geografia immaginaria e messianica, che rivendica territori al di fuori dello spazio geografico prettamente russo. Inoltre, l’ampiezza del territorio ricollegato al sé si amplia con il passare degli anni, arrivando alla sua massima espansione nella mappa di Merežkovskij: dalla dimensione locale e moscovita della prima cartografia letteraria di Puškin, si è giunti alla mappa della Russia intesa come terzo continente, importante nello spazio tanto quanto Europa e Asia.

Un chiaro interesse della letteratura russa nei confronti delle mappe risale al dramma teatrale, composto nel 1825, *Boris Godunov* di Puškin, in cui nella narrazione compare una carta geografica. Già dalla didascalia con le indicazioni di scena, sappiamo che Fedor, il figlio dello zar Boris, sta abbozzando una carta geografica (cfr. fig. 9).



Fig. 9, la dimensione cartografica della scena è ben sottolineata dall'illustrazione di Šuchaev all'edizione francese di *Boris Godunov* del 1925

Il padre, incuriosito dall'attività del figlio, gli chiede “cos'è?” (X, 17). La scena ribalta quella di apertura del *King Lear* di Shakespeare (Segal-Waysband 2004: 81), in cui il re dispiega una mappa tripartita del suo regno di fronte alle tre figlie Goneril, Regan e Cordelia per definire in senso spaziale la sua eredità. In *Boris Godunov* i ruoli sono però rovesciati ed è lo sfortunato erede Fedor a mostrare al padre la spazialità di un regno alquanto precario. Nel testo di Puškin, si delinea sin da subito l'incapacità dello zar Boris di leggere e interpretare correttamente la superficie cartografica: dapprima il sovrano non capisce neppure la natura dell'oggetto mappa, in seguito il figlio precisa punto per punto la dimensione russa della mappa. Questo rapporto

complicato con la dimensione cartografica può essere ricollegato alla sfumatura negativa già rintracciata negli inizi storici della cartografia, espressa nella premessa al *Bol'soj čertež* (cfr. 5.1). Il figlio Fedor risponde ai dubbi del padre spiegandogli come leggere la mappa che, nello specifico, è un *čertež* raffigurante unicamente il territorio russo da confine a confine, senza rappresentare il resto dell'Europa:

Un *čertež* della terra moscovita, il nostro regno
da confine a confine. Ecco, vedi: qui c'è Mosca,
qui Novgorod, qui Astrachan'. Ecco il mare,
ecco i fitti boschi di Perm',
ed ecco la Siberia³¹⁹ (X, 18-22).

Il regno di Boris è delineato mediante la nominazione di tre città, Mosca, Novgorod, Astrachan', e la descrizione procede con l'utilizzo della *nominatio* di tre elementi alla volta: il mare, i boschi di Perm' e la Siberia. L'inserimento della carta geografica nella narrazione è stato letto dalla critica come un segnale di occidentalizzazione del medioevo russo e “infiltration of anthropocentric Renaissance ideas and techniques”³²⁰ (Clayton 2004: 161). Inoltre, la mappa di Fedor, aperta verso l'Oriente della Siberia e di Astrachan', diventerà una sorta di mito per il romanticismo russo, “who saw evidence of Russian manifest destiny and national exceptionalism in the landscape”³²¹ (Seegel 2012: 28).

Per la presente analisi è però importante un'altra dimensione: in *Boris Godunov*, Puškin non presenta un elogio allo strumento mappa come arma di potere e di controllo del destino spaziale della Russia, quanto piuttosto ritrae l'oggetto cartografico in luce negativa. Inoltre, la mappa non permette di mettere in relazione la Russia con l'Europa, in quanto raffigura unicamente il regno di Boris e non la sua posizione sulla carta del mondo, come invece avverrà nelle cartografie letterarie successive. Ciò è probabilmente legato alla dimensione storica della narrazione, che

³¹⁹ “Чертеж земли московской; наше царство / Из края в край. Вот видишь: тут Москва, / Тут Новгород, тут Астрахань. Вот море, / Вот пермские дремучие леса, / А вот Сибирь”.

³²⁰ In particolare, Caryl Emerson (1985: 10) fa notare come la spinta occidentale di Fedor, che disegna mappe alla maniera europea, sia bilanciata mediante il confronto con l'attività della sorella di Fedor, Ksenija, che sta intonando un canto tradizionale russo.

³²¹ La citazione da Puškin diventa quindi un *Leitmotiv* dell'imperialismo romantico, configurandosi come “meditation on the country's boundlessness and holistic spatial vastness” (Seegel 2012: 28).

ha luogo durante un complesso snodo del medioevo russo, un'epoca, come si è visto, piuttosto concentrata sullo spazio nativo, "isolated, self-obsessed, and hyperxenophobic" (Bassin 1991: 4). La complessità dello *smutnoe vremja* (il periodo dei Torbidi), in cui Boris si trasforma da semplice reggente a zar eletto dal *Zemskij sobor* (un primo parlamento su base feudale), per poi lasciare il potere al figlio Fedor II che governerà per soli due mesi prima di essere assassinato, è ben metaforizzata da questa mappa incomprensibile e inutile agli occhi dello zar. Bisogna notare, in aggiunta, che l'ampiezza spaziale della mappa corrisponde a quella effettivamente occupata dal suo regno, e i luoghi simbolici di Novgorod, Astrachan' e della Siberia (occidentale) collegano in maniera diretta la geografia disegnata da Fedor alla politica espansionistica perseguita dal suo predecessore Ivan IV: si tratta di territori da lui definitivamente conquistati e annessi al territorio russo. L'erede al trono Fedor Borisovič, dunque, non rivendica una geografia immaginaria come quella rivendicata, secoli più tardi, da un altro erede che disegna la mappa dei suoi possedimenti nella cornice del globo terrestre, Nikolaj Aleksandrovič, quanto piuttosto guarda al passato per delineare una discendenza, se non di sangue, almeno politica, con Ivan IV, il grande sovrano che l'ha preceduto.

Si noti, però, la reazione inadeguata dello zar: colui che dovrebbe governare il Paese e dovrebbe avere il controllo sulla sua superficie geografica, in realtà non sa leggere il territorio nella sua metafora cartacea. La difficoltà di comprendere il proprio regno di carta si riflette nella difficoltà di Boris di regnare sul territorio reale. Quella che può essere considerata una delle prime mappe a comparire nella letteratura russa mette quindi in luce un rapporto complicato tra cartografo e fruitore, tra territorio e mappa, tra capacità cartografica e capacità governativa: il sovrano non sa leggere la mappa, né lo spazio delineato dai suoi confini.

La nostra mappa elaborata a partire dal testo (fig. 10) restituisce una geografia pienamente corrispondente a quella realmente occupata dalla Russia nel periodo di riferimento, il regno di Boris Godunov (1598-1605), i cui confini sono indicati in rosa. L'oggetto cartografico è descritto come *moskovskaja zemlja* (terra moscovita) e *naše carstvo* (nostro impero), relativo quindi soltanto a una porzione limitata di territorio. Lo sguardo dell'autore, che compone l'opera nel 1825, è rivolto a una

cartografia di più di duecento anni prima: la mappa è dunque una mappa del passato e si è scelto di segnalare questo scarto temporale colorando la mappa di sfondo in colori scuri. Prendendo in considerazione i toponimi riportati nella mappa, si può osservare che si tratta di punti nello spazio e regioni (non confini, né vettori di movimento) che indicano centri importanti nella geografia storica e in espansione del Paese. Come già osservato, la totalità dei luoghi riportati è all'interno della mappa reale del Paese, e perciò i toponimi sono indicati da icone in viola scuro. L'aggettivazione dei toponimi compare solo nel caso di Perm', che viene descritta con un riferimento ai suoi fitti boschi. Sono assenti riferimenti tanto all'Europa quanto all'Asia e il territorio del sé che emerge è quello di una Russia come Paese che intraprende uno spostamento verso Oriente.

La seconda opera cartografica che si è scelto di riportare su mappa, la poesia politica *Klevetnikam Rossii* (*Ai calunniatori della Russia*, 1831) di Puškin, pur essendo dello stesso autore di *Boris Godunov*, restituisce una geografia profondamente diversa. In primo luogo, l'attenzione è ora volta alla contemporaneità degli eventi geopolitici. In questo componimento, scritto in seguito all'insurrezione polacca del 1830-31 e indirizzato soprattutto alla Francia, colpevole, secondo il poeta, di essersi intromessa in una questione essenzialmente slava³²², l'ampiezza della Russia è definita mediante coppie di coordinate spaziali: il dominio russo va da Perm' alla Tauride, dal golfo di Finlandia alla Colchide, dalle mura del Cremlino alla muraglia cinese:

[...] O da Perm' alla Tauride,
dalle fredde rocce finlandesi all'ardente Colchide,
dal Cremlino sconvolto
alle mura della Cina immobile³²³ (vv. 37-40).

Utilizzando la formula “ot...do” (“da...a”) che, secondo Ram (2003: 210), è tipica del genere delle odi, Puškin disegna una geografia russa estremamente ampia che riflette il suo desiderio di “pull the cultural center of gravity eastward, closer to

³²² Cfr. Hokanson 2008: 152: “Pushkin [...] asserts a local, tribal history that precedes and trumps the ideology of East and West or Russian and Europe”.

³²³ “Или от Перми до Тавриды, / От финских холодных скал до пламенной Колхиды, / От потрясенного Кремля / До стен недвижного Китая”.

Russia and away from exclusive location in Europe” (Dixon 2005: 64). Lontana dalla semplificata triangolazione di luoghi utilizzata nella mappa di *Boris Godunov*, la geografia di *Klevetnikam Rossii*, mediante l’utilizzo dei toponimi “Colchide” per la Georgia e “Tauride” per indicare la Crimea è, legata al mito greco e, nel caso della Tauride, alla geografia storica di Caterina II.

La mappa elaborata a partire dal testo (fig. 11) è in primo luogo una mappa del presente, contemporanea all’anno di composizione, e per questo indicata con colori più chiari rispetto all’esempio precedente. Si assiste a un primo allargamento spaziale, in quanto si è passati da *moskovskaja zemlja* di *Boris Godunov* a una più ampia e collettiva *rusckaja zemlja* in *Klevetnikam Rossii*. Non si tratta più di punti isolati nello spazio, perché nella mappa vengono ora rappresentati dei movimenti nello spazio (indicati mediante frecce), che procedono in maniera costante da Nord a Sud³²⁴. Questi movimenti replicano un’espansione del nucleo originario della Russia, formato da Pietroburgo (città simboleggiata dal golfo di Finlandia), Mosca e Siberia, verso il sud del Caucaso e della Crimea e l’Oriente estremo della Cina. I vettori di movimento tendono a partire da toponimi puramente geografici e ad arrivare a toponimi mitologici greci (indicati con le scritte blu) e collocati nell’Oriente romantico e mitologico: si legano così insieme esotismo romantico e classicità. Oltre a punti spaziali ben definiti, c’è anche un riferimento al confine con la Cina. Quest’ultimo, rispetto alla realtà della spazialità geografica della Russia nel 1831, è il solo dato geografico a essere esagerato: la muraglia cinese, infatti, si estende ben più a sud rispetto al reale confine con la Russia. Tutti gli altri luoghi sono dunque riportati nella mappa in viola scuro, simbolo per i luoghi effettivamente all’interno della mappa russa in quel periodo storico. Rispetto alla geografia di Boris Godunov, si sono mantenuti intatti due toponimi, Perm’ e Mosca, e l’aggettivazione dei toponimi si è allargata a coprirne tre (Finlandia, Cina, Colchide).

Con *Klevetnikam Rossii* e con il brano già citato dal *Boris Godunov* di Puškin, dal quale recupera i termini chiave (Lejbov 2012: 196-206), dialoga idealmente un terzo componimento, *Rusckaja Geografija* (*Geografia russa*) di Tjutčev, poesia scritta tra il 1848 e il 1849. La geografia del titolo, un termine che dovrebbe assicurare

³²⁴ Nel caso del vettore Cremlino → Cina, da nord verso sud-est.

un'imparzialità scientifica, è invece completamente slegata dalla spazialità reale dell'Impero russo, per diventare piuttosto una “mystical historiosophy” (Lotman 2017: 272) che si estende dal Nilo alla Neva, dall'Elba alla Cina, passando per Volga, Eufrate, Gange e Danubio³²⁵. La mappa che ne risulta è quindi più vicina a quella imperiale, coloniale, immaginaria di Uchtomskij, Karazin e Nicola II che a quella del puškiniano Boris Godunov, che subisce la geografia del suo regno, invece di plasmarla.

La prima strofa presenta una nuova triangolazione tra città ed esplicita il dubbio dell'io poetico, che si interroga sull'esatta collocazione dei confini del territorio russo:

Mosca, e la città di Pietro, e quella di Costantino,
ecco le sacre capitali del regno russo...

Ma dove sono le sue frontiere? E dove i suoi confini –
a Nord, a Est, a Sud e al tramonto?

I tempi che verranno sveleranno i loro destini...³²⁶

Emerge un'immensa Russia, che possiede non una ma ben tre capitali: la poesia disegna una geografia molto più ampia di quella reale, inglobando alcuni territori fortemente simbolici, come la città di Costantinopoli. Nella seconda strofa, il poeta cerca di delineare questa geografia dell'impossibile con più precisione: sono all'interno della mappa russa i Balcani e i luoghi degli splendori delle antiche civiltà egizie, mesopotamiche e indiane. Si ribadisce, inoltre, che il confine orientale dell'Impero russo è ancora quello stabilito da Carlo Magno, che passa per il fiume Elba, e si inserisce un riferimento alla Cina, estremo punto orientale toccato dalla Russia:

³²⁵ Per Tjutčev ci sono stati quattro imperi storici, quello assiro, quello persiano, quello macedone e quello di Roma. L'inizio del quinto impero è stato l'affermarsi di Costantinopoli che, estendendosi nell'Impero russo, si delinea come impero finale, in virtù del suo cristianesimo. Tjutčev, inoltre, osserva l'esistenza di un dualismo tra quello che lui chiama “evropejskij zapad” (“occidente europeo”), che per secoli ha peccato di presunzione ritenendo di essere l'unica Europa, e “l'altra Europa”, quella orientale e ortodossa. Negli appunti di Tjutčev è stata trovata una più precisa descrizione di questa Europa orientale, formata da “Grande impero orientale greco-russo” con capitale Car'grad; “Grande regno panslavo” con capitale Kiev e “Grande Russia” con capitale Mosca (cfr. Lejbov 2012: 200-201).

³²⁶ “Москва, и град Петров, и Константинов град – / Вот царства русского заветные столицы... / Но где предел ему? и где его границы – / На север, на восток, на юг и на закат? / Грядущим временам судьбы их обличат...”.

Sette mari interni e sette grandi fiumi...
dal Nilo alla Neva, dall'Elba alla Cina
dal Volga all'Eufrate, dal Gange al Danubio...
Ecco il regno russo... e mai crollerà,
come ha previsto lo Spirito e ha predetto Daniil...³²⁷

La mappa russa che ne consegue, da un lato è ancorata alla narrazione biblica, con il *topos* del numero sette (i mari interni, i grandi fiumi), dall'altro si ricollega ai luoghi che hanno fatto da scenario alle grandi civiltà del passato. Delineando le distanze tra i luoghi geografici, si stabilisce la grandezza del regno russo e si recupera la figura retorica "ot...do": più che una scientifica trattazione della geografia russa, si tratta di un'ode imperiale. La prima coppia a essere presentata è "Nilo-Neva", un asse che stabilisce la dimensione verticale da sud a nord e che inserisce nella mappa letteraria la città di Pietroburgo, la capitale attuale che nella prima strofa era stata descritta con una perifrasi; inoltre si recupera quel particolare Oriente che si è visto essere l'Africa del Nord, inserendo nella geografia del sé l'Egitto del Nilo, come accadrà del resto, alcuni anni più tardi, nella mappa di Uchtomskij e, soprattutto, si suggerisce che Pietroburgo è erede di un grande impero del passato. La seconda coppia è formata dal fiume Elba, il medievale confine orientale dell'Impero carolingio, e il territorio della Cina; per proseguire poi con Volga-Eufrate, in cui il primo elemento è fortemente identitario, mentre il secondo recupera il confine biblico che il fiume Eufrate segnava con le terre dell'Eden; le coordinate di Tjutčev si concludono con l'asse costruito tra il Gange, che porta con sé l'elemento indiano che, come si vedrà, sarà poi centrale nella mappa di Merežkovskij, e il più occidentale Danubio. È questo il regno russo che, secondo l'io lirico, non crollerà mai.

La mappa ricavata dal testo (fig. 12), una mappa contemporanea alla sua elaborazione e per questo in colori chiari, se confrontata con quelle precedenti si presenta in maniera innegabile come il primo esempio di rivendicazione di territori extra-russi. Si nota, infatti, una preponderanza di toponimi indicati in arancione, cioè non appartenenti alla Russia del 1848, anno di composizione del testo. Persino tra

³²⁷ "Семь внутренних морей и семь великих рек... / От Нила до Невы, от Эльбы до Китая, / От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная... / Вот царство русское... и не преидет вовек, / Как то провидел Дух и Даниил предрек".

le capitali di quello che è diventato *russkoe carstvo*, denominazione che sottolinea e amplifica la dimensione imperiale della Russia, si trova Costantinopoli, città dell'Impero ottomano. Scompaiono le aggettivazioni dei toponimi, probabilmente per rispondere all'etichetta di "geografia", che dovrebbe essere imparziale e oggettiva, del titolo del componimento. Tra i sette mari interni che appartengono alla Russia (Mar d'Azov, Lago di Aral, Mar Caspio, Mar Nero, Mar Morto, Mar Egeo, Mar di Marmara) gli ultimi tre non appartengono realmente al suo territorio, e anche tra i sette fiumi (Nilo, Neva, Volga, Elba, Eufrate, Gange, Danubio) quattro ne sono al di fuori. Se il nucleo centrale della Russia è dato da Pietroburgo-Neva, Mosca e fiume Volga (gli unici punti realmente russi), si procede poi allargandosi tanto verso sud, quanto verso ovest. Infine, rispetto alle mappe precedenti, si sono mantenuti due toponimi, Mosca e Cina.

Fin qui si è dunque delineata una breve storia essenziale della cartografia letteraria russa nell'Ottocento, ripercorsa mediante i testi canonici che maggiormente hanno influenzato le produzioni letterarie successive; sono emersi uno spiccato interesse per gli avvenimenti storicopolitici vissuti dagli autori, poi trasposti sulla mappa delle rivendicazioni identitarie; una tendenza ad ancorare la geografia russa ai territori simbolici di sovrani importanti – soprattutto per la loro politica espansionistica (Ivan IV, Caterina II); e la nascita, nel 1848-49, della libertà di movimento negli spazi, non limitati alla realtà dei confini esistenti del Paese. Queste tendenze vengono riproposte in un brano cartografico inserito nel romanzo storico già più volte qui trattato *Antichrist* di Merežkovskij, che elabora un'esplicita ripresa della scena cartografica di *Boris Godunov* a quasi un secolo di distanza, con debite variazioni sul tema. Nel romanzo simbolista, il sovrano, come già visto, è Pietro I e dunque la mappa presentata nel testo è relativa a una Russia pienamente imperiale e pietroburghese e non più allo *carstvo* moscovita di Boris Godunov. Un altro elemento di discrepanza con l'archetipo puškiniano è che la scena cartografica è introdotta nella narrazione da puntuali segnali geografici: il narratore delimita un preciso sfondo spaziale sul quale avrà luogo l'azione, uno sfondo che esclude l'Europa e fornisce un orientamento marcatamente asiatico alla Russia.

Lo zar Pietro è nel suo studio e sta svolgendo le proprie incombenze

istituzionali, caratterizzate da riferimenti precisi ai suoi legami con il mondo orientale: legge una lettera speditagli dalla Persia (Merežkovskij 1914: 591), si propone di abbozzare una missiva per il Dalai Lama e ragiona sulla possibilità di riuscire finalmente a mappare, mediante una spedizione presso il fiume Amu Darja in Asia Centrale, un passaggio fluviale per l'India. Questo passaggio in India è, segnala il narratore, un sogno che Pietro coltiva da molto tempo e che permetterebbe l'unione tra Europa e Asia: “Una via per l'India, unione di Europa e Asia, era da tempo il sogno di Pietro”³²⁸ (ibidem). Non a caso, il narratore aggiunge che “ancora vent'anni prima era stata fondata a Pechino una chiesa ortodossa in onore di Santa Sofia, Saggezza Divina”³²⁹ (Merežkovskij 1932: 376-377). Il passaggio, automatico nella mente del sovrano, tra India e Pechino segnala come il territorio indiano sia visto dallo zar come una porta sull'Asia; Leibniz lo aveva del resto già previsto, ricorda Pietro: “*Le czar peut unir la Chine avec l'Europe*” (ibidem).

Per visualizzare meglio questo spazio sconfinato di conquista, Pietro srotola una carta “del globo terrestre”, una mappa da lui disegnata pensando al futuro del Paese: è Pietro stesso a disegnare il suo territorio e a plasmarlo secondo la sua volontà. A differenza del *Boris Godunov*, in cui la mappa, proiettata nel passato del sovrano precedente, era stata disegnata dal figlio dello zar e non era leggibile né comprensibile per Boris, qui la cartografia è uno strumento che appartiene interamente all'istruito Pietro ed è proiettata nel futuro: la mappa di Pietro non è soltanto uno strumento geografico, dunque, ma una narrazione di ciò che sarà.

Pietro tirò fuori e allargò una mappa del globo terrestre, che egli stesso aveva disegnato un giorno, ragionando del destino futuro della Russia; la scritta Europa era a ovest, la scritta Asia a sud, e nello spazio che andava dal capo Čukotskij a Neman e da Archangel'sk all'Ararat c'era la scritta Russia, con le stesse grandi lettere con cui erano scritte Europa e Asia. — Tutti sbagliano — disse, — a chiamare la Russia uno Stato; è una parte del mondo —”³³⁰ (ibidem).

³²⁸ “Путь в Индию, соединение Европы с Азией было давнею мечтой Петра” (ivi: 529).

³²⁹ “Еще двадцать лет тому назад в Пекине основана была православная церковь во имя Св. Софии Премудрости Божьей”, chiesa effettivamente fondata nel 1695.

³³⁰ “Петр достал и развернул карту земного шара, которую сам начертил однажды, размышляя о будущих судьбах России; надпись Европа—к западу, надпись Азия — к югу, а на пространстве от Чукотского мыса до Немана и от Архангельского до Арарата — надпись Россия — такими же крупными буквами, как Европа, Азия. «Все ошибаются,— говорил он,— называя Россию государством, она часть света»”.

Per il presente discorso, il punto centrale di questa cartografia simbolista ambientata in epoca pietrina è l'orientamento dei punti cardinali e dei continenti. Il narratore informa che la scritta "Europa" è posta sulla carta a occidente, mentre la scritta "Asia" è a sud: l'Asia della mappa, quindi, sembra coincidere unicamente con il territorio asiatico non russo e, analogamente, "Europa" con il territorio europeo non russo. Più che un rovesciamento cartografico alla maniera di Karazin e Mendeleev, è qui evidente uno slittamento nelle posizioni: facendo scendere a sud l'etichetta di Asia, la Russia non si configura come un territorio a metà tra Europa e Asia, ma resta l'unico agente sulla scena orientale, egemone in un Oriente a sua disposizione. Questa enorme Russia di carta è inoltre definita nei suoi quattro punti cardinali: il limite settentrionale è dato dalla città di Archangel'sk, quello meridionale dal Monte Ararat³³¹ e i due punti estremi sull'asse orizzontale sono invece la città di Neman a occidente, nell'*oblast'* (regione) di Koenigsburg, e il capo Čukotskij della Siberia nord-orientale. Si è così creato, nella mente e nella mappa di Pietro, un enorme spazio vuoto e disponibile, occupato dalla scritta "Russia", grande tanto quanto le scritte "Europa" e "Asia". Il mondo di Pietro è diviso in tre parti di pari dignità, che quindi si scrivono con lettere grandi uguali, e la Russia non è più uno stato ma una di queste tre parti del globo, un terzo continente.

Nonostante gli elementi storici e le riprese, più o meno dirette, della tradizione di Puškin e Tjutčev, la scena cartografica del simbolista Merežkovskij si discosta in maniera sostanziale dagli antecedenti ottocenteschi. Dopo la descrizione di quella che si può definire una cartografia del desiderio, legata alle fantasie espansionistiche e messianiche del sovrano, si assiste infatti a un plateale abbassamento nel registro e nelle azioni svolte dal regnante ("Ma subito, collo sforzo abituale della volontà, egli abbandonò i sogni per la realtà, il grandioso per il meschino"³³², *ibidem*) quando la realtà, opposta ai desideri d'espansione, è significativamente collegata alle funzioni corporali di umani e animali: dopo la sua riflessione-profezia cartografica, Pietro scrive *ukazy* (dettami dello zar) relativi al letame, al grano e ai biscotti destinati ai

³³¹ Questo limite meridionale, che nella carta di Pietro fa già parte della grande scritta Russia, vi entrerà realmente a far parte soltanto nel 1828, con la firma del Trattato di Turkmenčaj. L'Ararat non è un territorio casuale: Pietro ha chiare mire espansionistiche sulla Persia, che divide con l'Impero ottomano il monte Ararat.

³³² "Но тотчас, привычным усилением воли, от мечты вернулся к делу, от великого к малому".

galeotti, alle bare in legno scavato. E, mentre sogna ancora di aprire una via verso l'India seguendo l'esempio di Alessandro Magno, il sovrano si rammenda le calze. La narrazione di Merežkovskij sembra quindi un consapevole scendere a patti con la tradizione tjučeviana di rivendicazioni territoriali russe slegate dal contesto reale e la mappa non ha alcun potere sulla meschina quotidianità fatta di calze rotte e letame. Eppure, la carta geografica del globo resta un oggetto centrale per Pietro e per la rielaborazione simbolista, una fantasia eterotopica, spazio altro e spazio del sé, superficie su cui proiettare i propri desideri.

La mappa disegnata a partire dal romanzo (fig. 13), pur presentando soltanto quattro luoghi, ha uno status particolarmente complesso. In primo luogo restituisce una geografia molto ampia, segnando il definitivo passaggio a una mappa del mondo (quasi) globale: è *karta zemnogo šara*. Non è importante soltanto il territorio russo, ma anche i suoi legami con le vicine Europa e Asia: è l'unica mappa tra quelle presentate a nominare i due continenti e a rivedere le loro posizioni. Nel centro della mappa, e del mondo, sta la Russia, che ha spostato l'Europa verso ovest e l'Asia verso sud. La mappa è in blu scuro, quindi riferita a un momento storico passato (1682-1725) rispetto alla stesura (1904), ma in realtà si presenta nella narrazione, e anche nella geografia, come una mappa del futuro. A differenza delle altre mappe che presentavano toponimi in arancione, totalmente esterni al territorio della Russia, i toponimi in arancione di questa mappa sono tali soltanto se considerati nel periodo storico di riferimento. Capo Čukotskij, il Monte Ararat e Neman verranno infatti inglobati all'interno della Russia in periodi successivi, rispettivamente nel 1728 (quando il capo viene raggiunto dalla prima spedizione), nel 1826-28 (trattato di Turkmenčaj) e addirittura, nel caso di Neman, nel 1945. Merežkovskij non solo approfitta del tempo che lo separa dalla narrazione per leggere con facilità il futuro che per lui è presente, ma sembra leggere anche il suo futuro, inserendo in una mappa del 1904 un territorio che sarà conquistato ufficialmente soltanto nel 1945, anche se da secoli oggetto dell'interesse russo. L'unico toponimo davvero russo è Archangel'sk, che può essere ricollegato all'esperienza personale di Pietro I, che vi fa costruire i famosi cantieri navali nel 1693. Gli altri toponimi, totalmente nuovi rispetto a quelli delle cartografie precedenti e mai aggettivati, sono puramente

funzionali all'enunciazione della dimensione del Paese: non si tratta più di territori simbolici, a parte forse per il caso del Monte Ararat, ma di punti collocati nei luoghi più estremi (più a nord, ovest, sud, est) sulla mappa. In altre parole, la mappa è sì sbilanciata verso territori extra-russi, ma è molto concreta nelle geografie rivendicate, senza ricorrere al mito né ad aree particolarmente estese (i riferimenti alla muraglia cinese o alla Siberia sono scomparsi). Questa mappa sembra abbandonare l'Occidente e il Meridione di Tjutčev per andare marcatamente verso est, rappresentato dal capo Čukotskij, un punto privo di interesse storico e culturale, importante unicamente per la sua posizione di Oriente estremo.

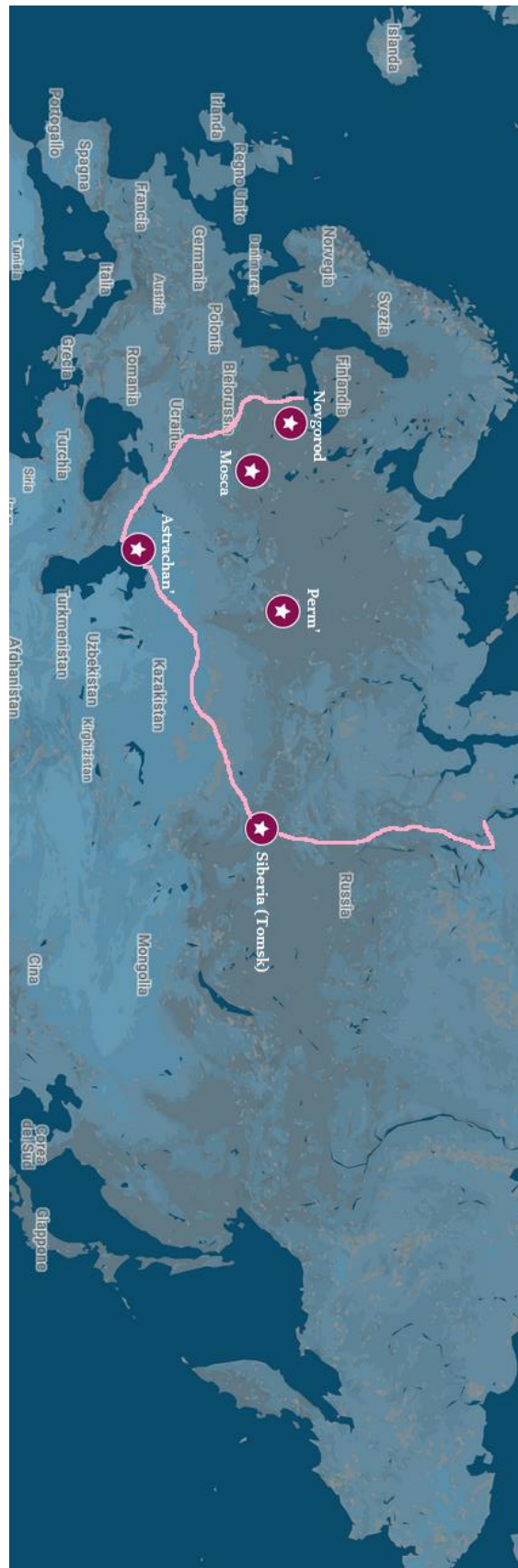


Fig. 10, *Moskovskaja zemlja* da *Boris Godunov*

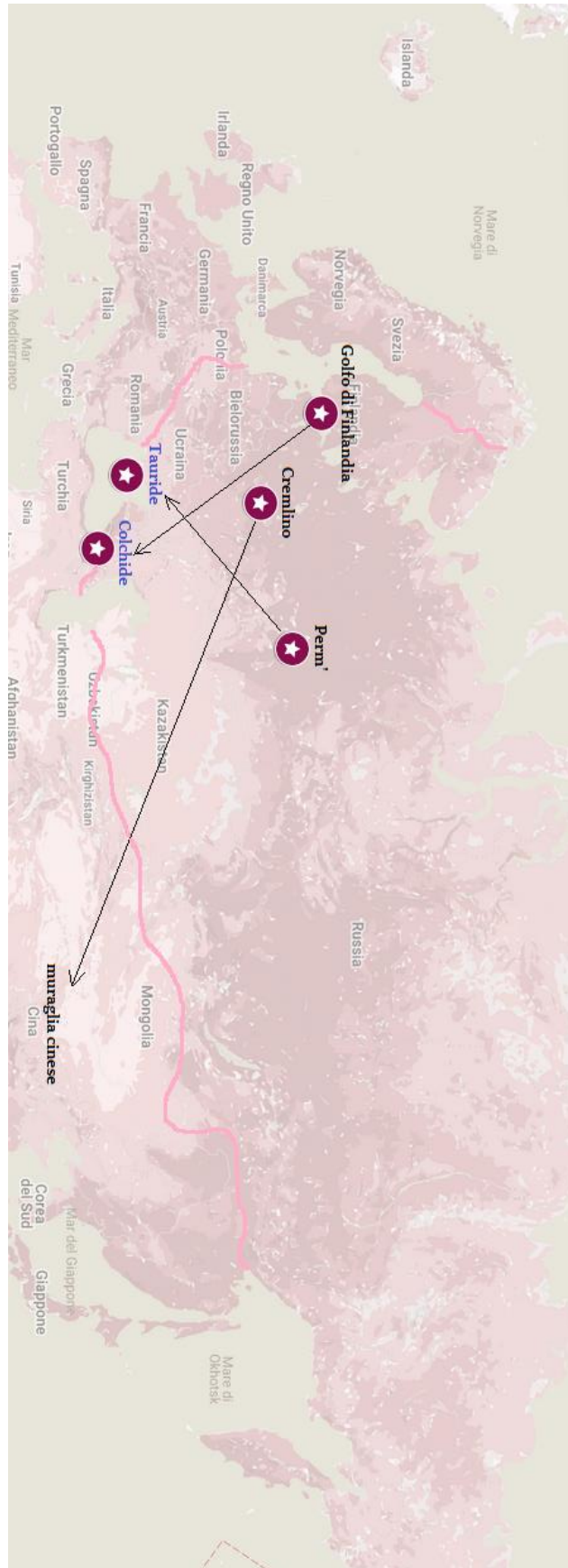


Fig. 11, *Russkaja zemlja* di *Klevetnikam Rossii*

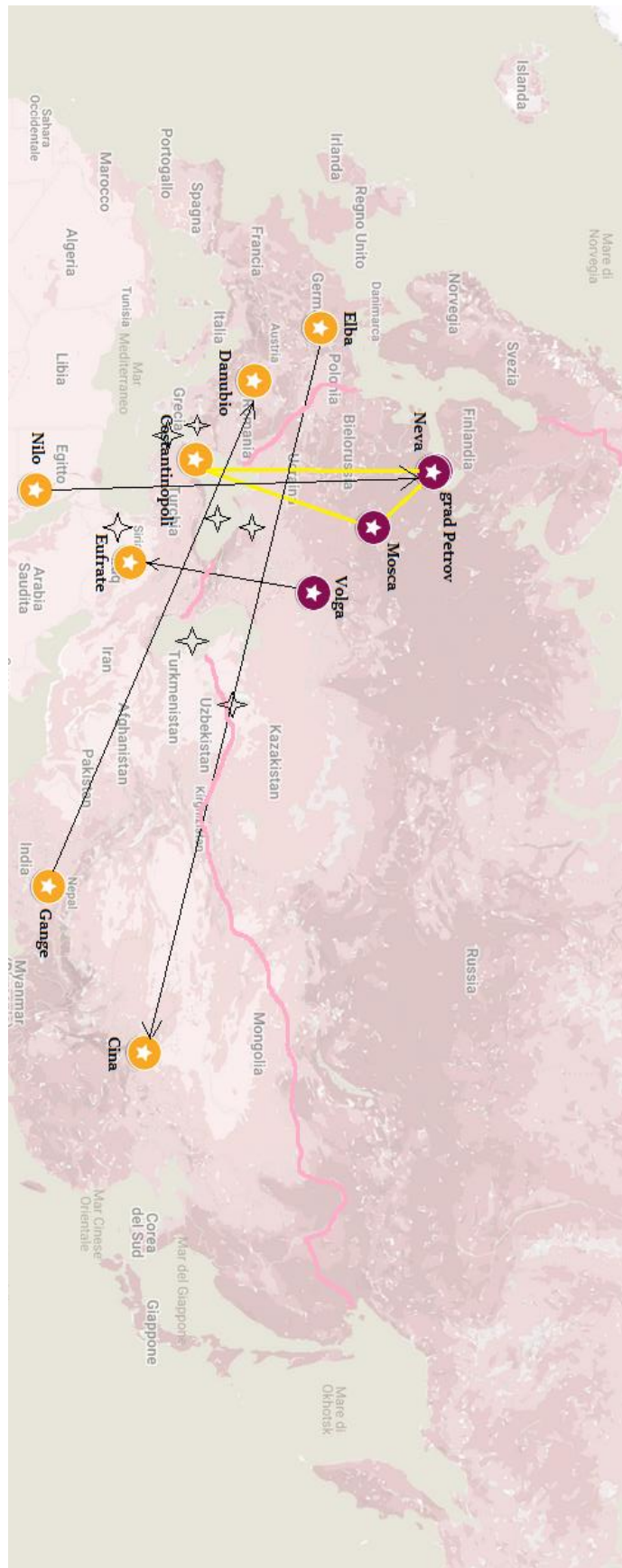


Fig. 12, *Russkoe cartsvo di Russkaja geografija*



Fig. 13, *Zemij šar di Antichrist*

5.2.2 Cartografie delle ombre. Pietroburgo sull'Atlante di Belyj

L'approccio di Andrej Belyj alla mappatura è complesso e multiforme, influenzato non soltanto dal medium della scrittura, ma anche da quello della pittura. Sono infatti frequenti tra le sue carte schizzi e schemi: pittore dilettante³³³, Belyj ama dipingere “acquerelli meditativi”, schemi antroposofici, paesaggi raffiguranti il Caucaso e l'Armenia, ritratti dei propri personaggi letterari. Alcuni di questi materiali visivi presentano affinità con le tecniche di mappatura: una cartina geografica, ad esempio, è stata da lui abbozzata sul retro di una cartolina (fig. 14) indirizzata alla madre, datata 24 dicembre 1910 e spedita da Monreale in cui, oltre alla città, sono indicati Palermo, le montagne, la pianura, gli aranceti, il mare; e più in generale, sui panorami riportati in varie cartoline spedite dall'estero, Belyj segnala spesso, con simboli grafici affini a quelli utilizzati in cartografia, la collocazione esatta dell'abitazione in cui risiede in quel momento (cfr. fig. 15).

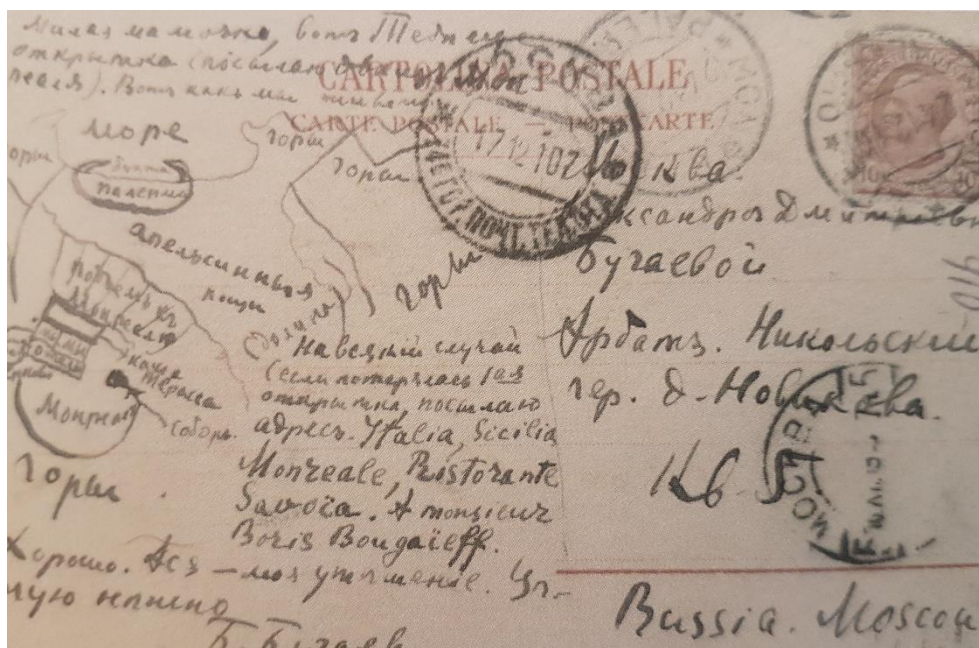


Fig. 14, cartolina inviata da Monreale

³³³ Come nota Kajdalova (1988: 598), “Andrej Belyj non aveva ricevuto alcuna speciale formazione artistica, non lo si può chiamare un disegnatore dotato e non si può parlare di maestria dei suoi disegni. Ma in essi c'è qualcosa che compensa un po' la mancanza di professionalità e l'esperienza: la personalità originale dell'autore, l'acutezza mentale della percezione, il senso del ritmo”.



Fig. 15, cartolina inviata da Basilea

In una lettera della prima metà dell'agosto 1914 indirizzata all'amico Ivanov-Razumnik, Belyj, che si trova in Svizzera, a Arlesheim, spiega dettagliatamente i movimenti delle truppe francesi e tedesche in guerra, disegnandone gli itinerari su alcune mappe (fig. 16).

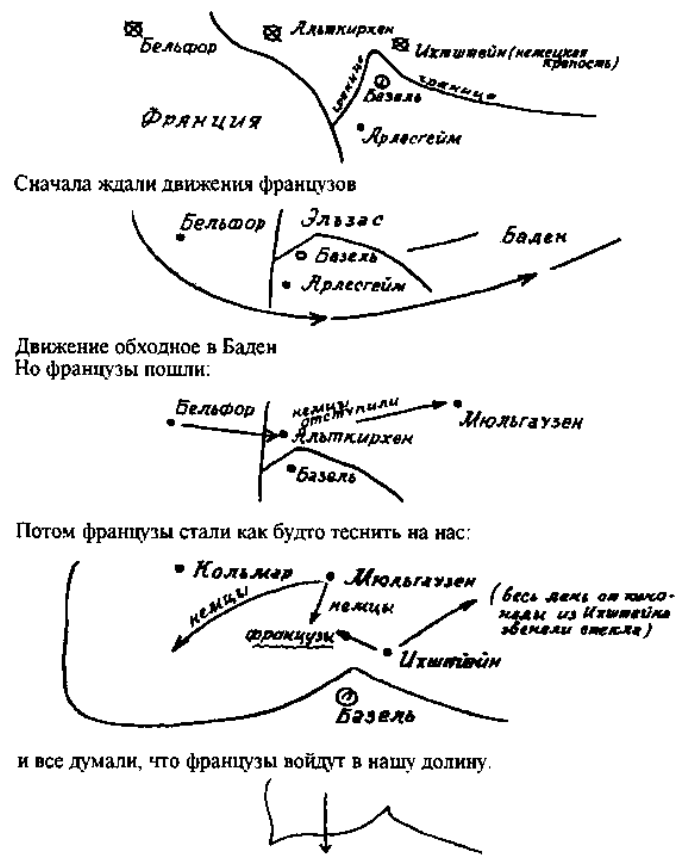


Fig. 16, lettera di Belyj a Ivanov-Razumnik, 1914

Questi esempi sparsi sottolineano l'interesse di Belyj nei confronti di una geografia del tutto concreta e legata alla contemporaneità. Da questi materiali emerge, in sostanza, il lato più pratico della cartografia, valido mezzo di espressione e sistematizzazione della realtà ancorato alle vicende biografiche dell'autore: la mappa funziona come descrizione dettagliata di un viaggio, come modalità di segnalare lo spazio occupato dal sé in un luogo straniero, come registrazione dei movimenti delle truppe sul campo di battaglia della tangibilissima guerra mondiale.

Nella produzione letteraria belyjana, invece, si assiste a un totale capovolgimento di segno: le mappe sono strumenti illusori, portali sull'irrealtà e su altre dimensioni, e questo è vero soprattutto nel caso di *Peterburg*, romanzo che nella presente indagine è già stato illuminato da una prospettiva geografica in riferimento ai suoi legami con la spazialità del Giappone e con il paesaggio mitologico di Atlantide, ma che può essere arricchito di una dimensione ulteriore, quella più strettamente relativa alla scrittura e all'immagine della mappa geografica. Tali nuove direzioni coesistono al fianco delle interpretazioni più tradizionali di *Peterburg* e contribuiscono a sottolineare la sua natura composita ed eterogenea. Il romanzo, infatti, si apre proprio con la descrizione di una carta imperiale e con una visione dall'alto, ascritta dalla critica alla dimensione apollinea della città petrina, fatta di prospettive geometriche e ordine (Matich 2010: 24). È innanzitutto utile tener presente che il *testo pietroburghese*, delineato dalla letteratura che descrive la città, è particolarmente complesso e stratificato (cfr. Anciferov 1922; Toporov 1984) e ha preso spesso la forma di “mito negativo”, fondato sull'ambivalenza di un luogo nativo, *heimlich*, progettato con razionalità ma che lascia filtrare tendenze opposte, in direzione, anzi, di uno spaesamento, *unheimlich* (Sal'mon 2001: 20-33). Uno dei topoi più ricorrenti del testo pietroburghese è quello del legame indissolubile tra la città e la sua rappresentazione letteraria, e il romanzo di Belyj recupera la tradizione di Puškin, Gogol' e Dostoevskij per mescolarla a innovazioni moderniste³³⁴. Nelle pagine del romanzo, costruite con l'utilizzo di “fragmentation, contingent urban experience, and overstimulated senses and nerves” (Matich 2010: 18), si ritrova lo

³³⁴ Quali sono, ad esempio, i riferimenti marcati al cinema, tanto che il narratore arriva a enunciare un'affiliazione diretta tra la città spettrale e l'arte cinematografica, cfr. Matich 2010: 20.

spaesamento trascendentale di Lukács, che diventa “disorientamento psicologico” (ibidem) tra le vie della città, percorse da personaggi perennemente in movimento lungo strade, piazze, ponti e isole. Questi movimenti sono però sempre errati: le strade non sono quelle giuste per arrivare nei luoghi prescelti e tutti sembrano muoversi in tondo (cfr. Dolgopolov 1988). Pur restituendo la topografia classica del testo pietroburchese (Neva, Canale d’Inverno, Mojka, Cattedrale di Sant’Isacco, Nevskij Prospekt, Isola Vasilij, lungofiume Gagarin, ponte Litejnyj, Ammiragliato...), ciò che predomina nel romanzo è “an artificial topography that exists only in the author’s consciousness” (Banjanin 1983: 98).

Belyj non utilizza semplicemente i topoi modernisti della descrizione dello spazio urbano, ma fin dalla prima pagina del romanzo delinea più in generale un rapporto diretto tra scrittura e cartografia, legame dotato di una negatività che si può far risalire alla più volte evidenziata problematicità della cartografia insita nella storia russa delle mappe e, nel caso pietroburchese, ulteriormente complicato dallo status negativo della capitale. Il narratore del prologo, presentando una sorta di “monologo orale” (Woronzoff 1990: 30) nella sua descrizione di una mappa geografica a partire da una visione dall’alto, imita lo stile verboso degli atlanti geografici imperiali, messo a confronto dallo stesso Belyj con la lingua usata da Gogol’ in *Šinel*³³⁵ (*Il cappotto*, 1842):

Eccellenze, gentiluomini, nobili, cittadini! Che cos’è dunque il nostro Impero Russo? Il nostro Impero Russo è un’entità geografica, ossia una parte d’un noto pianeta. L’Impero Russo comprende: in primo luogo la Grande, la Piccola, la Bianca e la Rossa Russia; in secondo luogo i regni di Georgia, Polonia, Kazan’ e Astrachan’; in terzo luogo...Ma eccetera, eccetera, eccetera³³⁶ (Belyj 2015: 49).

³³⁵ In *Masterstvo Gogol’ja*, nel capitolo *Gogol’ v XIX i XX veke*, Belyj analizza le riprese gogoliane da parte di Dostoevskij, Sologub, Blok e Belyj stesso, parlando di sé in terza persona. Pone poi l’inizio del prologo di *Peterburg* come testo a fronte di alcune citazioni da *Šinel* (Belyj 1996: 320).

³³⁶ “Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане! Что есть Русская Империя наша? Русская Империя наша есть географическое единство, что значит: часть известной планеты. И Русская Империя включает: во-первых -- великую, малую, белую и червонную Русь; во-вторых -- грузинское, польское, казанское и астраханское царство; в-третьих, она включает... Но -- прочая, прочая, прочая” Belyj 2010: 3.

L'Impero, dunque, è un'unità geografica, una parte del pianeta, come già aveva affermato il Pietro I di Merežkovskij. Qui però l'interesse è concentrato sin da subito sulla porzione terrestre occupata dall'Impero russo e, dopo l'enumerazione di quattro Rus³³⁷ e quattro regni, si compie una sorta di zoom narrativo³³⁸ che permette di ingrandire sempre di più la mappa geografica e osservare meglio i dettagli. Dall'Impero si passa agli Stati e, successivamente, alle città, puntigliosamente presentate in ordine di grandezza, capitali, distrettuali, provinciali, autonome. In questa descrizione della geografia dell'Impero, lo spazio si interseca con la storiografia, in quanto il narratore nota che la “madre” delle città russe è Kiev (ibidem). Mosca e Kiev vengono così metaforicamente evidenziate sulla mappa verbale del prologo e il “cine-occhio” narrativo continua a restringere il campo: il centro dell'attenzione, infatti, si trova più a nord, e coincide con la città di Pietroburgo, prontamente presentata come Car'grad e legata così a Costantinopoli³³⁹. L'obiettivo cinematografico si restringe ancora fino ad arrivare al luogo della città che più interessa il narratore, una specifica via, il Nevskij Prospekt, luogo urbano da sempre al centro del tradizionale “testo pietroburghese”.

Giunta al cuore della topografia della città con un movimento di discesa dalle altezze del punto di osservazione cartografico, la narrazione procede muovendosi in una nuova direzione, non più calibrata sulle tre dimensioni della realtà, ma entrando direttamente nel regno dell'irrealtà. Dopo una descrizione geometrica del Nevskij Prospekt, infatti, il narratore decostruisce le certezze spaziali appena fissate, approfittando della dimensione illusoria, convenzionale e ingannevole insita in ogni mappa, che non corrisponde mai realmente al territorio che sistematizza. Similmente, si rivela arbitrario anche il modo in cui nel romanzo vengono utilizzati dettagli e simboli specifici della città, così che “any semblance of authenticity is

³³⁷ La grande Rus' corrispondente alla Russia, la piccola Rus' all'Ucraina, la Rus' bianca alla Bielorussia, e la rossa Rus' alla Galizia orientale.

³³⁸ Considerando i procedimenti “cinematografici” adottati nel prologo, sarebbe interessante confrontare il testo del romanzo con il testo della sceneggiatura, scritto sempre da Belyj, per un film (mai realizzato) tratto dal suo romanzo. Purtroppo, come informa Nikolesku (2018: 591-610), tra i documenti che compongono la bozza della sceneggiatura, è andato perso il prologo, la parte maggiormente attenta alla geografia dell'Impero ma, tra i titoli delle scene successive, si trova un eloquente *Čto est' Russkaja Imperija naša?* (*Che cos'è il nostro Impero russo?*) (Nikolesku 2002: 256).

³³⁹ Pietroburgo, nel prologo, non è mai semplicemente Pietroburgo in senso univoco ma è sempre descritta con il sintagma “Петербург, или Питер (что -- то же)”; “Pietroburgo, o Piter (è lo stesso)” (ivi: 50).

quickly dispelled” (Banjanin 1983: 98). Il prologo era cominciato in maniera autorevole, seppur ironica, imitando lo stile dell’oratoria e dei proclami imperiali: la legittimità delle parole, delle mappe e dello spazio, al riparo dell’ufficialità, non poteva dunque essere messa in discussione. Invece, dopo sole alcune frasi, ragionando sul fatto che, secondo un’assurda leggenda, Mosca in realtà presenta una popolazione di gran lunga maggiore rispetto a quella di Pietroburgo, la voce narrante del prologo arriva alla conclusione che la capitale sarebbe allora Mosca. L’elucubrazione, pur se basata su una leggenda, definita assurda dallo stesso narratore, prosegue fino a esiti paradossali: se Pietroburgo non è la capitale, allora “non c’è Pietroburgo. La sua esistenza è soltanto illusoria”³⁴⁰ (ibidem). Sotto le lenti dell’obiettivo di ingrandimento modernista, scompaiono sia il lungo e disciplinato viale cittadino, sia la capitale della razionalità pietrina, sia la mappa ordinatamente apollinea delineata appena una pagina più indietro.

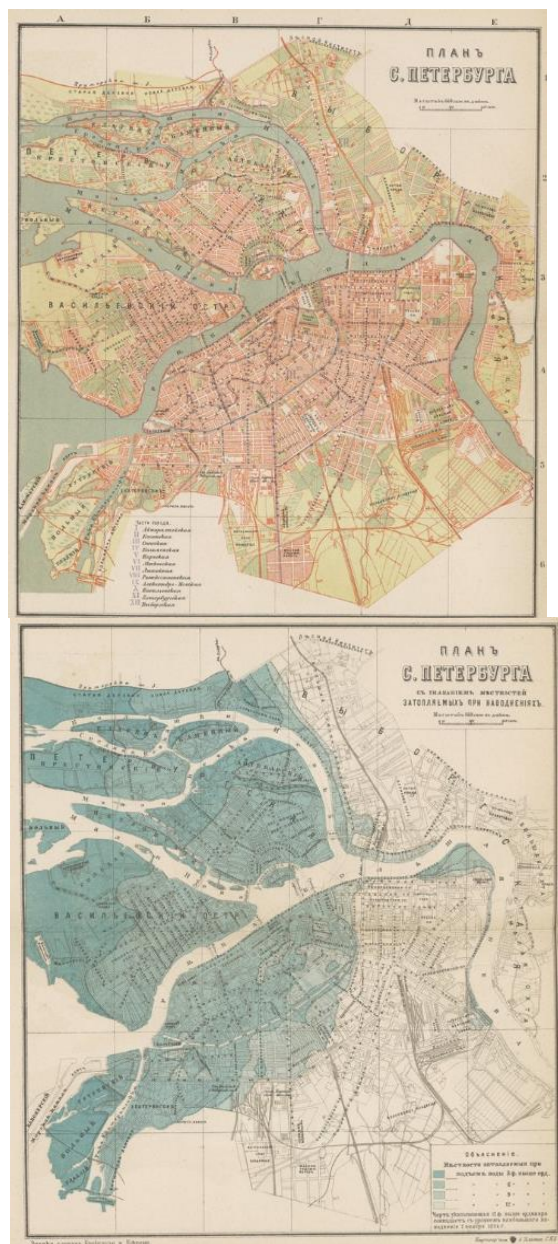
Dopo essere giunto a negare l’esistenza della città, il prologo contiene un’ulteriore e finale mossa destabilizzante, ritornando ad affermare la validità dell’oggetto mappa e, con esso, di Pietroburgo. In fin dei conti, Pietroburgo si trova sulle mappe, sotto forma di due cerchi concentrici con un punto nero nel mezzo, simbolo cartografico che indica una capitale. Dunque, e questo è il punto centrale del prologo, se qualcosa esiste sulle mappe, esiste nella realtà³⁴¹. Nella giravolta finale del narratore, nel ritorno cioè all’adesione allo sguardo cartografico degli atlanti imperiali, è la mappa che crea il mondo, e non viceversa. La realtà spaziale è data dalla cartografia e non dallo spazio geografico; la topografia della capitale Pietroburgo è legittimata da quei due cerchi concentrici disegnati sulla superficie cartacea. In altre parole, la città è resa reale dal suo essere simbolo.

Eppure, anche se l’assurda leggenda della non esistenza di Pietroburgo sembra smentita alla fine del prologo, è comunque servita a instillare nei lettori il dubbio sulla validità della cartografia, della geografia e, forse, dell’Impero stesso come costruzione e narrazione. Analogamente, il monumentale dizionario enciclopedico di Brokhaus e Efron che viene stampato nella capitale russa in quegli anni, nel

³⁴⁰ “нет Петербурга. Это только кажется, что он существует”.

³⁴¹ “Bely assert[s] the direct affiliation of novelistic writing and mapping in a city that has a long textual history” (Matich 2010: 3).

volume contenente la descrizione della città di San Pietroburgo (XXVIII A) presenta un ordinato *plan* della città (fig. 17) seguito, a poche pagine di distanza, da mappe ben più inquietanti: una cartografia delle morti occorse nei vari distretti della capitale nel decennio 1886-1895, che cancella quindi gli abitanti dalla topografia, e una cartina urbana che colora in blu (fig. 18), eliminandole dalla terraferma e riportandole al mare, le parti della città che sarebbero state inondate dalla piena della Neva, scomparendo così dalla mappa. Il “testo pietroburghese”, esplorato nelle pagine dei romanzi e delle enciclopedie, e riportato sulla tela dei quadri simbolisti, denuncia un senso diffuso di precarietà.



Figg. 17-18, vol XXVIII A, *Enciklopedičeskij slovar'*, Brockhaus & Efron, 1900, p. 306; 320

La dimensione cartografica del prologo del romanzo continua idealmente in una sezione del capitolo sesto, quello più attento allo spazio geografico³⁴², che ha lo stesso titolo del volume e della città che lo contiene, *Peterburg*. È come se il puntino cartografico della capitale Pietroburgo, che coincide con la città, fosse inserito in un primo cerchio, il capitoletto *Peterburg*, poi contenuto all'interno di un secondo cerchio, il romanzo *Peterburg*: la scrittura, adottando lo sguardo della cartografia, riesce a contenere lo spazio. Ritornano in questa breve sezione la dimensione imperiale della Russia, i simboli convenzionali della cartografia e la dimensione illusoria della città e della mappa, oltre a un riferimento esplicito al *Baedeker*, qui emblema della fallibilità della scienza cartografica e delle guide turistiche, che non possono essere valide nel territorio ambiguo e perturbante di Pietroburgo. L'illusorietà della città e della mappa è sottolineata dal fatto che il narratore di questa esplicita ripresa della scena cartografica del prologo, Šišnarfne, è in realtà una visione della mente sconvolta di Dudkin, che lo vede apparire nella sua casetta sull'Isola Vasilij, le cui finestre sono porte sull'immensità e su altre dimensioni. Il suo monologo allucinato mima quello del narratore del prologo, imitandone le ellissi, gli inizi di frase, il burocrate (Weiner 1998: 140):

Per l'Impero Russo Pietroburgo è il puntino più caratteristico... Prendete una carta geografica... Ma del fatto che la nostra città capitale, assai adorna di monumenti [...] appartiene al paese del mondo dell'aldilà, non è in qualche modo appropriato parlare quando si compilano le carte geografiche, le guide, gli indici; in maniera eloquente, ne tace lo stesso, rispettabile, Baedeker; un provinciale modesto [...] prenderà in considerazione l'amministrazione visibile di Pietroburgo; non possiede il passaporto delle ombre³⁴³ (ivi: 206).

Servirebbe, quindi, una guida *Baedeker* in grado di funzionare anche nella topografia

³⁴² Capitolo che contiene, non a caso, una sezione intitolata "Dioniso", divinità, come si è visto, del viaggio e della spazialità identitaria.

³⁴³ "Для Русской Империи Петербург -- характернейший пункт... Возьмите географическую карту... Но о том, что столичный наш город, весьма украшенный памятниками [...] принадлежит к стране загробного мира, -- говорить об этом неприятно как-то при составлении географических карт, путеводителей, указателей; красноречиво помалкивает тут сам почтенный Бедкер; скромный провинциал [...] считается с явной администрацией Петербурга: теневого паспорта у него нет". Nel testo si è usata una nostra traduzione "di servizio" anziché il lavoro di Ripellino perché più rispondente alle esigenze della nostra indagine.

dell'ombra pietroburghese, che tenga conto anche della quarta dimensione della città: “Петербург имеет не три измерения - четыре; четвертое - подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе, разве что точкою”³⁴⁴. È come se alla carta normativa e imperiale si fosse sovrapposta una cartografia onirica, teosofica ed esoterica.

In sintesi, il romanzo di Belyj contribuisce al ripensamento dello spazio, frantumandolo e scheggiandolo, e anche la copertina dell'opera per le edizioni Nikitinskie Subbotniki (fig. 19) conferma questo “deragliamento” spaziale. La descrizione verbale belyjana del territorio geografico russo, oltre a confermare l'importanza dello spazio e delle mappe all'interno del periodo modernista, allo stesso tempo evidenzia lo stato di crisi in cui si trova la rappresentazione dello spazio identitario, che sembra esplodere, facendo di conseguenza vacillare l'arte cartografica, non più espressione dei desideri di espansione, ma piuttosto contagiata dallo spaesamento trascendentale.

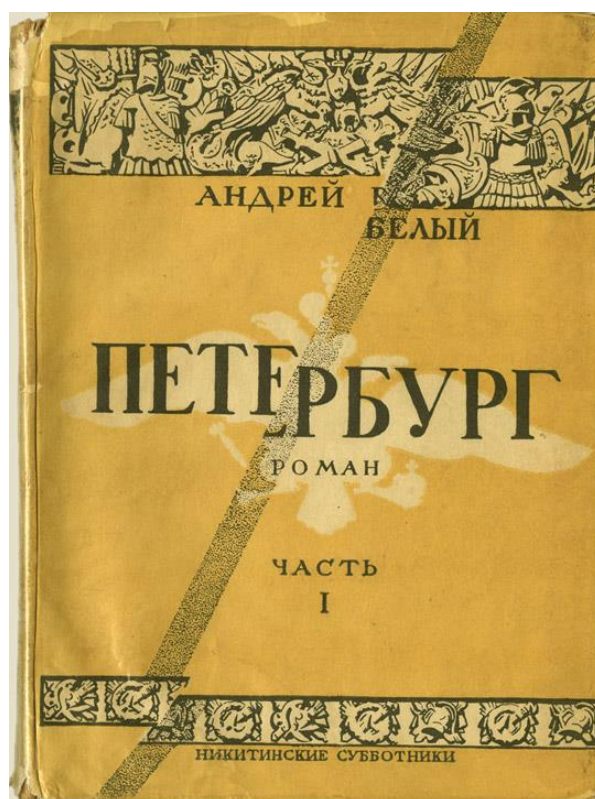


Fig. 19, copertina di *Peterburg*, 1928

³⁴⁴ “Pietroburgo non ha tre dimensioni, ma quattro; la quarta è subordinata all'ignoto e sulle mappe non è indicata che da un punto”.

Conclusioni

«E cosa viene dopo? Non lo so,
e non l'ho mai saputo».
Aleksandr Blok, prefazione a *Vozmezdie*

«Dal momento che sono di nuovo al mio punto
di partenza, sto cercando anche il mio luogo di origine.
E lo sto cercando con il mio impreciso,
poiché nervoso, dito su una mappa – una mappa da bambini,
devo ammetterlo. Nessuno di questi luoghi può essere trovato.
Non esistono. Ma so dove dovrebbero esistere,
specialmente ora, e...trovo qualcos'altro».
Paul Celan

«[...] l'esempio più lampante di quello che Aby Warburg,
al ritorno dal suo soggiorno nell'ospedale di Kreuzlinen,
designava come “dialettica del mostro”: il dramma psichico
fondamentale della cultura, le cui realizzazioni si manifestano
solo dopo aver superato un caos originario, di cui
esse lasciano tuttavia affiorare la traccia».
Sylvain Piron

Stratificazione di spazi nel simbolismo: il concetto di spazio ibrido

La pervasività dello spazio e l'attenzione alle geografie, reali e immaginarie, sono caratteristiche peculiari del variegato fenomeno del modernismo europeo, di cui il simbolismo russo ha fatto parte. Sulle tematiche spaziali il simbolismo ha innestato importanti riflessioni identitarie, in virtù della posizione liminare della Russia stessa, considerata *tra* Europa/Occidente e Asia/Oriente: definire con chiarezza, o con deliberata ibridità, la posizione del Paese sulla mappa del mondo significa anche fissare, o svincolare, la propria collocazione rispetto alle coordinate spaziali delle altre culture, occidentali e orientali.

Tale *spatial turn* modernista ha portato, nella Russia simbolista, alla formulazione di uno spazio immaginario che ha, come caratteristica centrale, la

stratificazione – spesso confusa o sfumata – di luoghi eterogenei. Si è tracciato il chiaro influsso vrubeliano in tale fenomeno, in quanto proprio nei quadri di Michail Vrubel', fondamentali nel bagaglio culturale del simbolismo, viene sperimentato lo spazio ibrido, composto di una mescolanza di Grecia, cristallizzata nel passato della classicità, e Oriente, quest'ultimo generico e spesso immaginario. L'apice del fenomeno viene raggiunto nelle sovrapposizioni simboliche di spazi in chiave identitaria, molto numerose nella letteratura e nell'arte visuale simbolista. Nell'opera di Valentin Serov, ad esempio, l'Europa del mito classico è ibridata con l'arte giapponese e persino con le tecniche pittoriche delle icone ortodosse. Lo spazio della città di Pietroburgo, luogo del sé imperiale e simbolista, viene mescolato tanto allo spazio bidimensionale giapponese, nelle pagine di "Mir Iskusstva", quanto a quello finzionale e apocalittico di Atlantide, nell'opera di Bakst e nella lettura che ne fa Vjačeslav Ivanov, e ancora a quello squisitamente letterario ed estetico della Persia hafizita. Quest'ultima creazione, che porta alla nascita dell'immaginarium *Petrobaghdad*, coinvolge sistematicamente anche l'identità personale di chi quello spazio lo abita, mediante l'uso dello pseudonimo e della mascherata.

La triplice orientalizzazzione della Grecia

Parallelamente, nel periodo simbolista si assiste a quella che può essere definita triplice orientalizzazzione della Grecia, lungo tre diverse direttive. La prima dimensione di tale orientalizzazzione è di tipo *territoriale*, e ha luogo primariamente nella letteratura di viaggio dedicata al territorio ellenico. "Orientalizzazzione", in tale ambito, significa rendere l'idea della Grecia più orientale rispetto alla Russia, e dunque spostarla in una direzione opposta alla sua reale collocazione nello spazio geografico. L'orientalizzazzione territoriale della Grecia è utile per ribadire la genealogia europea della Russia, per rivendicare uno stretto legame tra Grecia classica e Russia contemporanea, e si configura come una ripresa dello sguardo coloniale inglese. Tale orientalizzazzione si manifesta, per l'appunto, in un genere piuttosto conservativo, qual è la letteratura odeporica.

La seconda dimensione dell'orientalizzazzione della Grecia è di tipo *ideologico* e si verifica principalmente nella storiografia russa, già nella seconda metà

dell'Ottocento, e nella successiva formulazione dell'idea del Terzo Rinascimento. "Orientalizzazione", in tale ambito, è sinonimo di russificazione, in quanto l'Oriente preso a modello è quello russo-slavo-ortodosso. Delineando un rapporto diretto tra Grecia, a volte intesa come classica, a volte come bizantino-ortodossa, e Russia, si sposta metaforicamente la Grecia dalla sua collocazione europea, per avvicinarla all'Oriente slavo.

La terza dimensione dell'orientalizzazione simbolista della Grecia è di tipo *mitologico*, e si realizza, ad esempio, nelle numerose riprese simboliste del dramma classico *Baccanti*. *Baccanti* viene recuperato dai simbolisti non soltanto per via del dionisiaco nietzschiano, ma anche come testo paradigmatico per ragionare di identità e ibridità. Il Dioniso euripideo è in grado di rovesciare le polarità, è il dio dello scambio delle parti e, inoltre, esemplifica tematiche centrali per il modernismo come il frammento, la mappa, il viaggio, il corpo. Dioniso è letto sia come divinità asiatica, sia come divinità russa autoctona. In tale ambito, "orientalizzazione" è ambigualmente sinonimo tanto di Asia, quanto di Russia. L'asiaticità di *Baccanti* e di Dioniso celebrata tra i simbolisti è conseguenza della traduzione del dramma, che sottolinea la dimensione asiatica del corteo bacchico, compiuta da Innokentij Annenskij, e in seguito ha ripercussioni anche nell'arte visuale. Nelle riscritture simboliste di *Baccanti*, tutte tese verso la dimensione spaziale dell'opera, è fondamentale il progetto di riportare la Grecia dell'*antičnost'* al sé russo, progetto che, però, non ottiene mai un risultato positivo.

La triplice orientalizzazione della Grecia, infine, ha riflessi anche in un movimento speculare di grecizzazione dell'Oriente, come avviene nel caso del Giappone. Il Paese nipponico, durante il conflitto del 1904-5, è infatti assimilato alla Grecia in alcune opere simboliste in cui viene letto o attraverso un filtro estetico, e conseguentemente equiparato a un catalogo d'arte archeologica, o attraverso un filtro religioso, ricondotto allo splendore vitalistico pagano.

La nascita di un nuovo sguardo cartografico

Nella parte finale dello studio, è stata fatta emergere la nascita di un nuovo sguardo cartografico, che porta alla creazione di nuove mappe del territorio russo. Tale innovazione, non limitata alle produzioni prettamente simboliste ma trovando in

esse un'espressione particolarmente avanzata, è favorita da una sorta di fluidità ed estrema libertà rintracciata nella storia della cartografia russa, e viene in seguito promossa dal nuovo pensiero anarchico-geografico di Petr Kropotkin. Gli esiti più spinti del nuovo sguardo cartografico, le mappe di Nikolaj Karazin e Dmitrij Mendeleev, sono in grado di ribaltare la consueta estensione orizzontale della Russia, fornendo risposte, coloniali o scientifiche, ideologiche o neutrali, alle incertezze identitarie del Paese.

Analogamente, in letteratura si sviluppano ulteriormente le cartografie imperiali ottocentesche delle odi poetiche, esemplificando uno scivolamento dell'Asia verso sud, che comporta l'estensione dello spazio di manovra del sé russo colonialista. La cartografia letteraria russa giunge infine, nelle mani dei simbolisti, alla messa in discussione totale dello strumento cartografico, facendo esplodere la più ampia mappa modernista del mondo, non più espressione del desiderio di espansione, ma simbolo dello spaesamento trascendentale del periodo storico, che accomuna i pensatori e i letterati di tutta Europa.

Verso l'Asia

Da un punto di vista complessivo, si può affermare che, a partire dalla seconda metà degli anni Dieci, la bussola culturale, storica e politica della Russia punta nettamente a est e l'ambigua sovrapposizione – dall'enorme potenziale creativo – tra identità greca e identità asiatica fin qui descritta si annulla gradualmente. All'interno delle avanguardie artistiche, ad esempio, è soprattutto il lato asiatico, considerato "vitalistico", "primitivo" e "creativo", a essere abbracciato: lo spazio identitario di riferimento per la Russia passa da un amalgama di Asia e mondo greco classico all'identificazione con la sola Asia. L'Asia diventa una tematica positiva e autoctona, portatrice di un'energia selvaggia e rivoluzionaria, "the natural narrative space of Russia" (Laruelle 2007: 30).

La mescolanza artistica e visuale tra Grecia classica e Oriente, rintracciata a partire dalle opere di Vrubel', nelle avanguardie – soprattutto nel *neoprimitivizm* di Natalija Gončarova e Michail Larionov – sembra disfarsi; gli avanguardisti dimenticano consapevolmente le lezioni dell'arte classica e occidentale, tanto che Gončarova afferma:

Ora scrollo via la polvere dai miei piedi e mi allontanerò dall'Occidente, in quanto ritengo che il suo significato, che tutto uniforma, sia alquanto insulso; il mio percorso verso la fonte originaria di tutte le arti va verso l'Oriente³⁴⁵ (Gončarova 2002: 291).

L'ultimo omaggio al principio vrubeliano di mescolanza di immaginari geografici differenti, in una sorta di un congedo dal potenziale d'ibridazione simbolista, può essere individuato nel quadro *Natjurmort s tigrom* (*Natura morta con tigre*, fig. 1), che Gončarova dipinge nel 1915. Davanti a uno sfondo bidimensionale, omaggio alla prospettiva orientale, sono sovrapposti due quadretti: il primo è una stampa giapponese, il secondo una riproduzione di un fregio classico greco. I due “quadri nel quadro”, però, sono ormai ben distinti tra loro, non comunicano né sembrano aperti ad alcun tipo di contaminazione.

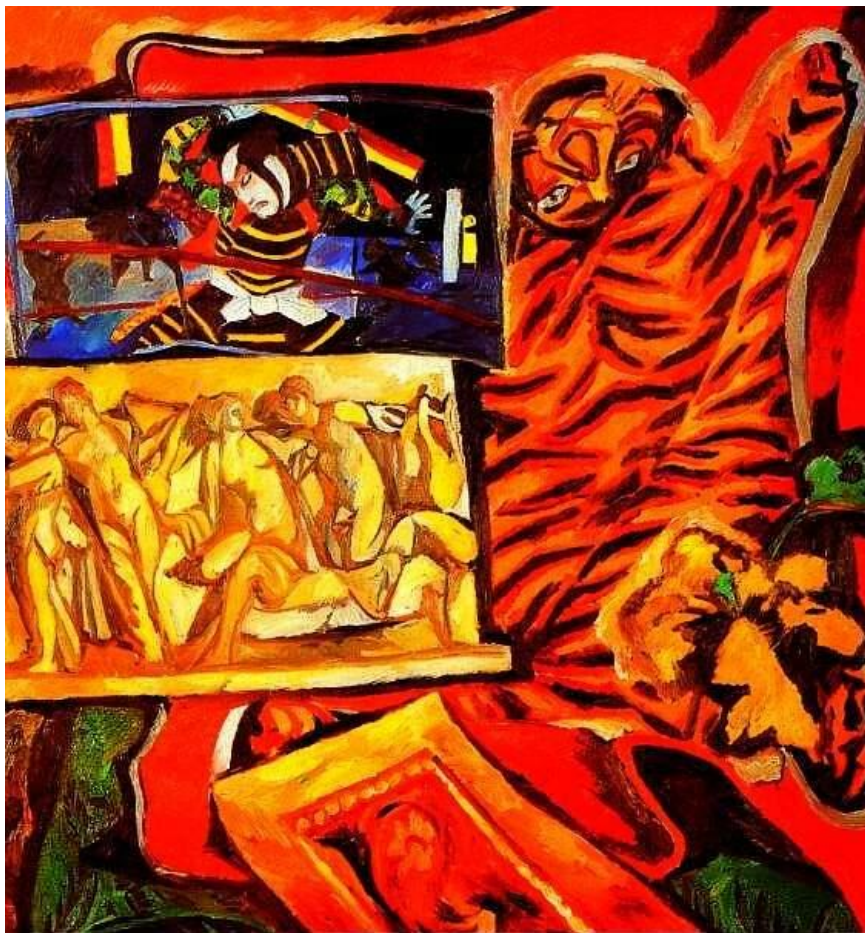


Fig. 1, *Natjurmort s tigrom*, Natal'ja Gončarova, 1915

³⁴⁵ “Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств — к Востоку”.

Parimenti, in ambito letterario, si può rintracciare ancora un'ultima riflessione identitaria sullo spazio ibrido simbolista, pur se relativa al periodo ormai immediatamente successivo alla Rivoluzione, all'interno dello spazio scita, luogo immaginario creato dalle rivendicazioni spaziali e culturali del gruppo artistico *Skify* (*Gli Sciti*, 1918-19), di cui fanno parte, tra gli altri, Aleksandr Blok, Andrej Belyj e Valerij Brjusov. Il gruppo rivendica un'identità asiatica per la Russia ma, curiosamente, lo fa adottando un punto di vista greco. Ciò avviene grazie all'assunzione del nome dato dalla storiografia classica (Erodoto *in primis*) alla popolazione selvaggia e nomade che abitava la regione storica della Scizia, discendente, secondo il mito, dall'unione tra Eracle e il mostro Echidna. Lo spazio scita originario è stretto tra Greci a ovest e barbari a est, e rispecchia così la posizione *tra* ricoperta tradizionalmente dalla Russia (cfr. Desling-Masic 2003). In realtà, la Scizia è presente all'interno del corpus del simbolismo già dal 1899, anno in cui Bal'mont e Brjusov compongono due poesie dedicate alla popolazione degli Sciti. Bal'mont, in *Skify* (*Gli Sciti*) esalta la loro dimensione nomadica (e bellicosa) e inserisce un riferimento al toponimo Olbia Pontica, sulle rive del mar Nero; Brjusov, in un componimento dallo stesso titolo, disegna uno spazio più generico, con la steppa come elemento centrale, inserendo inoltre l'io lirico all'interno della genealogia scitica ("Se fossi una volta come ospite giunto / a voi, miei lontani antenati"³⁴⁶), contaminata con elementi prettamente antico-russi (i *volchvy*, sacerdoti pagani).

È però nel periodo rivoluzionario che lo spazio scita diventa particolarmente emblematico per i discorsi identitari. Nel celebre poema *Skify* (*Gli Sciti*, 1918) di Blok lo spazio narrativo è tripartito, diviso tra Europa e due diverse forme di Asia: la Russia, asiatica soltanto agli occhi europei, e la reale Asia geografica. Il rapporto tra Russia e Europa è particolarmente ambiguo: l'io lirico alterna la minaccia alla blandizie. I russi, avverte il poeta, saranno passivi spettatori in quella che sarà una sanguinaria invasione asiatica dell'Europa, abbandonando il loro tradizionale ruolo di ultimo baluardo occidentale in terra orientale³⁴⁷. Allo stesso tempo, è ancora

³⁴⁶ "Если б некогда гостем я прибыл / К вам, мои отдаленные предки".

³⁴⁷ "Но сами мы — отныне — вам — не щит, / Отныне в бой не вступим сами! / Мы поглядим, как смертный бой кипит, / Своими узкими глазами!" ("Ma noi stessi, d'ora in poi, non vi faremo più da scudo,

possibile per gli europei scegliere la strada della fratellanza con la Russia, abbassando le armi³⁴⁸.

L'identificazione della Russia con la Sfinge³⁴⁹, inoltre, contenuta nel testo e di probabilmente derivazione mitologica classica, gioca ancora con l'ibridazione: secondo il mito, Echidna, oltre a essere la mostruosa madre della stirpe degli Sciti, generò anche la Sfinge, che sarebbe quindi sorella degli Sciti e, di conseguenza, dei russi, in questo modo ancora una volta discendenti dal mito classico.

Oltre a questi scampoli postremi, però, si procede chiaramente verso l'Asia. Nei discorsi geopolitici, emerge una nuova definizione dello spazio identitario: nasce, negli anni Venti, l'idea di Eurasia³⁵⁰, che spezza definitivamente lo sguardo binario di appartenenza (o mancata appartenenza) della Russia al mondo occidentale delineando, invece, un'unità geologica dello spazio europeo e asiatico. L'evento scatenante, che contribuisce alla formulazione di un nuovo paradigma identitario antitetico alla visione di una Russia come Impero europeo, è la guerra mondiale, seguita dalla Rivoluzione del 1917 (Bassin 1991: 13). Recuperando alcune idee da Danilevskij, il movimento eurasista esalta e rilegge in chiave positiva la dominazione mongola della Russia (del periodo 1223-1480): la società russa, né europea né asiatica, si configurerebbe come “a multifaceted and highly intricate blend of Russian-Slavic, Finno-Ugric, Tatar-Turkic, and Mongolian elements” (ivi: 15).

In ambito letterario, può essere considerata esempio della svolta a est delle posizioni identitarie la poesia *Šaman i Venera* (*Lo sciamano e Venere*, 1912) di Velimir Chlebnikov, in cui si assiste a un totale mutamento di segno del rapporto tra Russia e mondo classico sia rispetto al precedente chlebnikoviano *Devij-Bog* sia, più in generale, rispetto all'immaginario simbolista tutto. L'intreccio della poesia sembra

/ d'ora in poi in battaglia non entreremo! / Guarderemo fremere la lotta mortale / con i nostri occhi stretti!”).
³⁴⁸ “Придите к нам! От ужасов войны / Придите в мирные объятия! / Пока не поздно — старый меч в ножны, / Товарищи! Мы станем — братья!” (“Venite a noi! Dagli orrori della guerra / venite negli abbracci di pace! / Finché non sarà tardi – la vecchia spada [rimettete] nel fodero, / Compagni! Diventeremo fratelli!”).

³⁴⁹ Oltre, ovviamente, a ricollegarsi all'utilizzo della figura della Sfinge all'interno dell'arte figurativa e della poesia simbolista europea.

³⁵⁰ Un utile studio di Vinokurov e Libman (2012) analizza tre diverse accezioni del termine “Eurasia”: la prima, più recente, nata dopo il crollo dell'Unione Sovietica, non sarebbe altro che un sinonimo per *spazio post-sovietico*; la seconda, quella a cui ci riferiamo nel testo, *ideologica* e “storica”, legata al movimento eurasiatico nato negli anni Venti negli ambienti dell'emigrazione, che, nella variante gumileviana, propone “unity of the Russian-Slavic culture and the nomadic cultures of the Inner Asia” (ivi: 83); la terza *pragmatica*, puramente geografico-geologica.

mimare quello del romanzo *Antichrist* di Merežkovskij: Venere arriva in Russia, non a Pietroburgo ma “tra i selvaggi siberiani”³⁵¹, per sedurre il Paese. La Russia, in questo caso, è simboleggiata non più da Pietro I e dalla corte modellata sull’esempio europeo di Pietroburgo, ma da uno sciamano, designato con l’attributo “mogol” – espressione che riporta a elementi turco-mongoli – che vive in una grotta in solitudine. Come in *Devij-Bog*, tempo e spazio non sono definiti, si galleggia in un mondo slavo antico con, in più, elementi marcatamente orientali extra-slavi (lo sciamano è tradizionalmente siberiano, primitivo, vicino al mondo turco-mongolo): la Russia qui rappresentata, incarnata in uno sciamano orientale, si è spostata drasticamente verso est. Venere è la tentatrice-Europa, proveniente da un continente ormai vecchio e decrepito; allo stesso tempo ricorda il Dioniso viaggiante che tenta di propagare la sua *epidemia*. La divinità greca non riesce però a sedurre lo sciamano, che prova attimi di attrazione per lei soltanto quando si traveste (mossa tipicamente dionisiaca) da semplice contadina russa (Solivetti 2010: 197). Alla verbosità di Venere si contrappone il saggio silenzio filosofico dello sciamano e, alla fine della poesia, Venere viene scacciata dall’Oriente – in questo componimento sinonimo per “mondo slavo” – e rimandata in Europa.

La Russia chlebnikoviana, dunque, dopo un’iniziale infatuazione sotto il segno del simbolismo per una sincesi col mondo greco, rinuncia a ogni eredità classica, in quanto possiede già una propria mitologia e, persino, una propria archeologia, che comincia a svilupparsi esattamente in quel periodo: al posto delle statue di Venere e Dioniso, mai davvero possedute di prima mano dalla Russia ma sempre acquisite in seconda battuta, ci saranno *babe* e *kurgany* autoctoni, manufatti primitivi slavi e turco-mongoli scoperti all’inizio del Novecento. Chlebnikov è influenzato dal coevo movimento verso una *naša rodnaja starina* (nostra antichità nativa) (Kunichika 2015: 13) che attinge i propri prodotti archeologici e culturali direttamente dalla steppa, ignorando gli ampi movimenti circolari di Merežkovskij sulla mappa geografica in cerca di manufatti classici.

In questo modo, la distanza tra Europa e Russia si allarga: il Paese ha ormai oltrepassato una barriera non più valicabile e si trova pienamente in Asia. Per il

³⁵¹ “среди сибирских дикарей”.

Chlebnikov post-simbolista, non è più possibile che la Russia occupi una posizione sul confine, come ad esempio aveva fatto Dar'jal'skij a partire dal suo stesso nome: si può stare soltanto al di là o al di qua della frontiera. Se nel simbolismo, movimento dionisiaco, ogni confine era stato penetrabile e attraversabile e ogni movimento reversibile, in seguito la sovrapposizione dei due orizzonti identitari russi, l'*antičnost'* e l'Oriente, comincia a sfaldarsi, mediante il tramonto dell'*antičnost'* e il rafforzamento delle figurazioni orientali in chiave identitaria russa.

Analogamente, viene meno un altro tratto tipicamente simbolista, oltre a quello dell'ibridazione geografica, e cioè l'irrealtà e il tratto onirico della geografia: l'immaginario letterario si orienta su una geografia reale, ben lontana dalle fantasie simboliste. L'ampio respiro dei progetti di ciclo poetico di Valerij Brjusov e Konstantin Bal'mont, ad esempio, con l'esaurirsi del movimento simbolista, termina. Prova di questo dissolvimento può essere il ciclo poetico di Nikolaj Gumilev *Šater* (*La tenda*), pubblicato nel 1921. L'opera, già dal titolo, sottolinea la centralità del viaggio, del nomadismo, della mobilità, e si presenta come un ulteriore esempio di ciclo poetico in cui le parti sono marcatamente geografiche e si intrecciano tra loro in virtù di rimandi reciproci. Quello che però cambia, rispetto alle due opere simboliste di Brjusov e Bal'mont, è l'immaginario: non ci troviamo più in un libro-biblioteca, che ricombina i testi già scritti in uno spazio finzionale, ma dentro un resoconto di viaggio, un ciclo odepico. *Šater* è infatti il risultato della grande passione di Gumilev per il territorio africano, da lui visitato molte volte, ed è organizzato in forma di itinerario totalmente logico e praticabile, che parte dal nativo Mar Nero per muoversi verso sud-ovest³⁵². La mappa della globalità simbolista, che spesso incorpora anche luoghi inesistenti, come Atlantide, si riduce, insomma, a uno studio ben definito di un territorio circoscritto, ritornando al realismo dei "cicli di viaggio" ottocenteschi.

In maniera analoga, anche il cinema mette in scena la celebrazione di una nuova mappa del mondo, traendo ispirazione dalla formula, già menzionata nel capitolo quinto, tipica delle odi imperiali "ot...do" per esprimere l'estensione del

³⁵² I titoli delle sezioni della prima edizione, che coincidono con le poesie in esse contenute, indicano un vero percorso che muove da nord-est a sud-ovest: Mar Nero; Egitto; Sahara; Sudan; Abissinia; Galla (popolazione etiopica); Somalia; Liberia; Foresta equatoriale; Regno di Dahomey; Niger.

territorio geografico del sé. Un esempio di tale riscrittura, in chiave ora sovietica, è il lungometraggio *Šestaja čast' mira* (*La sesta parte del mondo*) di Dziga Vertov (1926), film definito non a caso da Kunichika (2012) “cinematic ode”. La geografia russa si è spostata verso l'Asia e, coerentemente a ciò, nella seconda parte del film sullo schermo appare un intertitolo, a descrizione del territorio russo, che è una diretta rielaborazione di quelle odi geografiche ottocentesche che avevamo trasformato in mappe (5.2.1):

Dal Cremlino al confine cinese
dallo stretto di Matočkin a Buchara
da Novorossijsk a Leningrado
dal faro oltre il circolo polare alle montagne del Caucaso
dall'aquila posata sulla mano del kirghizo alla strolaga sulle rocce dell'Artico
dai gufi del Nord ai gabbiani del Mar Nero³⁵³.

La dimensione geografica della nuova Russia viene sottolineata anche nella locandina del film (fig. 2), che affianca la mappa rossa di una Russia ormai staccata dall'Europa ai volti che compongono le popolazioni che abitano il Paese, diventato niente meno che la sesta parte del mondo.



Fig. 2, locandina del film di Vertov

³⁵³ “От Кремля до китайской границы / от маточкина шара до Бухары / от Новороссийска до Ленинграда / от маяка за полярным кругом до Кавказских гор / от беркута на руке киргиза до гагар на скалах Ледовитого Океана / от северных сов до чаек на черном море”.

L'aver presentato ai cittadini sovietici la nuova, enorme dimensione del loro Paese è, evidentemente, uno dei meriti più importanti di Vertov: in una vignetta del 1927 che raffigura il progetto per un monumento a lui dedicato (fig. 3), il regista (dotato di un *kinoglasz* a mo' di lente) regge in mano il globo terrestre, ruotato in modo da far comparire la nuova immensa Russia, detentrica di un sesto delle terre e delle acque del mondo. L'Europa è ormai una piccola, insignificante coda appena abbozzata o, per dirla ancora con Benjamin (2001: 643):

E' ben utile consigliare alla gente di guardare il proprio paese su di una carta geografica degli stati confinanti, di studiare la Germania su di una carta della Polonia, della Francia o anche della Danimarca; e più ancora a tutti gli europei, poi, di vedere su di una carta della Russia il loro paesino sperduto lontano nell'occidente, come una sfilacciata, irrequieta appendice.



Fig. 3, Monumento a Vertov

Bibliografija

Fonti primarie

a. Romanzi, racconti, poesie, teatro

Bal'mont Konstantin (1909), *Zovy drevnosti. Gimny, pesni i zamysli drevnych*, Sankt Peterburg, Panteon.

Bal'mont Konstantin (1990), *Ašvagchoša: žizn' Buddy, Kalidasa, dramy*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

Belyj Andrej (1989), *Serebrjanyj golub'*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

Belyj Andrej (2010), *Peterburg*, tr. it. Belyj Andrej (2015), *Pietroburgo*, Milano, Adelphi.

Belyj Andrej (2012), *Simvolizъм*, in *Sobranie sočinenij. Arabeski. Lug zelenyj. Kniga statej*, Moskva, Respublika.

Brjusov Valerij (1903), *Urbi et Orbi. Stichi 1900-1903 gg.*, Moskva, Skorpion.

Brjusov Valerij (1905), *Grjaduščie gunny*, in "Voprosy žizni", 1905, n. 9, p. 203.

Brjusov Valerij (1916), *Sinema moego okna*, in *Sem' cvetov radugi. Stichi 1912-1915 gg.*, Moskva, izd. K.F. Nekrasova.

Brjusov Valerij (1934), *Neizdannaja proza*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

Brjusov Valerij (1973), *Atlantida*, in *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, T. 2, Stichotvorenija 1909-1917, p. 380.

Brjusov Valerij (1973), *Sny čelovečestva*, in *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, T. 2, Stichotvorenija 1909-1917, pp. 311-393.

Brjusov Valerij (1974), *Učenik Orfeja*, in *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, T. 3, Stichotvorenija 1918-1924, p. 10.

Bunin Ivan (1973), *Ivan Bunin: sbornik materialov*, Literaturnoe Nasledstvo, Moskva, Nauka, T. 84.

Bunin Ivan (1987), "V archipelage", in *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, T. 1, Moskva, Chudožestvennaja Literatura.

Bunin Ivan (1988), *Sootočestvennik*, in *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, T. 4, Moskva, Chudožestvennaja Literatura.

Chlebnikov Velimir (2003), *Devij-bog*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, T. 4, Dramatičeskie poemy. Dramy. Sceny, Moskva, IMLI RAN.

Hoffmann [Gofman] E.T.A. (1880), *Zolotoj goršok: skazka iz novych vremen*, perev. Vl. Solov'eva, Moskva, Ogonek.

Ivanov Vjačeslav (1910), *Zavety simbolizma*, in "Apollon", 8.

Ivanov Vjačeslav (1911), *Cor ardens*, Moskva, Skorpion.

Mandel'stam Osip (1914), *Evropa*, in *Kamen: stichi*, Peterburg, Giperborej, p. 72.

Merežkovskij Dmitrij (1914) [1904], *Antichrist. Petr i Aleksej*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, T. 4, Moskva, Tipografija t-va I.D. Sytina; tr. it. Merežkovskij Dmitrij (1932), *L'Anticristo (Pietro e Alessio)*, Milano, Corbaccio.

Puškin Aleksandr (1948) [1831], *Klevetnikam Rossii*, in *Sobranie sočinenij v 20 tt.*, T. 3: Stichotvorenija 1826-1836. Skazki, Moskva, Chudožestvennaja literatura, pp. 269-270.

Puškin Aleksandr (2009) [1825], *Boris Godunov*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 20 tt.*, T. 7: Dramatičeskie proizvedenija, Sankt Peterburg, Nauka, pp. 7-91.

Roslavlev Aleksandr (1907), *V Kinematografe*, in *V bašne*, Sankt Peterburg, Knigoizdat. Eos, p. 61.

Sologub Fedor (2004), *Melkij bes*, Sankt Peterburg, Nauka; tr. it. *Il demone meschino*, Milano, Garzanti 2008.

Tjutčev Fedor (2002), *Russkaja geografija*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v šesti tomach*, T. 1: Stichotvorenija, 1813-1849, Moskva, Izdatel'skij centr Klassika, p. 200.

b. Memorie, carteggi e travelogues

Bakst Lev (2012), *Moja duša otkryta*, Moskva, Iskusstvo-XXI vek.

Bakst Lev (2016), *Serov i ja v Grecii. Dorožnye zapisi*, Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja; tr. it. Bakst Lev (2012), *In Grecia con Serov. Appunti di viaggio*, a cura di Valentina Parisi, Milano, Excelsior 1881.

Benjamin Walter (2001), "Mosca", in *Opere complete*, II. Scritti 1923-1927, Torino, Einaudi.

Benua Aleksandr (1990), *Moi vospominanija*, Moskva, Nauka.

Brjusova Nadežda (1963), "Vospominanija o Valerij Brjusove", in *Brjusovskie Čtenija*, Erevan, Ajastan.

Bunin Ivan (1915), *More bogov*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, T. 4, Petrograd, A.F. Marks; tr. it. Bunin Ivan (2017), *L'ombra di Huma*, a cura di Ugo Persi, Bergamo, Lemma Press.

Bunin Ivan (1967), *Osvoboždenie Tolstogo, o Čechove, Izbrannye biografičeskie materialy, vospominanija, stat'i*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

Gippius Zinaida (1951), *Dmitrij Merežkovskij*, Paris, YMCA Press.

Gončarova Natal'ja (2002), "Predislovie k katalogu vystavki kartin Natalii Sergeevny Gončarovoj. 1900-1913", in idem, *Gody v Rossii*, Sankt Peterburg.

Karazin Nikolaj (1886), *Ot Orenburga do Taškenta: putevoj očerk*, Sankt Peterburg, Knigoizdatel'stvo German Goppe.

Merežkovskij Dmitrij (2007), *Akropol'*, in *Večnye sputniki*, Sankt Peterburg, Nauka.

Rozanov Vasilij (1971), "Vystavka Serova", in *Valentin Serov v vospominanijach dnevnikach i perepiske sovremennikov*, Leningrad, Chudožnik RSFSR.

Uchtomskij Esper (1893), *Putešestvie na Vostok Ego Imperatorskogo Vysočestva Gosudarja Naslednika Cesareviča*, Leipzig, Brokhaus.

Uchtomskij Esper (1900), *K sobitijam v Kitae. Ob otnošenijach Zapada i Rossii k Vostoku*, Sankt-Peterburg, Vostok.

Von Derviz Vladimir (1971), "Moi portrety kisti Serova", in *Valentin Serov v vospominanijach dnevnikach i perepiske sovremennikov*, Leningrad, Chudožnik RSFSR.

Vrubel' Michail (1976), *Vrubel': perepiska; vospominanija o chudožnike*, a cura di E.P. Gomberg-Veržbinskaja, Leningrad, Iskusstvo.

Woolf Virginia (1989), "A Dialogue upon Mount Pentelicus", in *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. by Susan Dick, New York, Harcourt Brace.

Woolf Virginia (1997), *Travels with Virginia Woolf*, ed. by Jan Morris, London, Pimlico.

c. Scritti teorici del periodo in esame

Letteratura, arte e cinema

Bal'mont Konstantin (1932), "O perevodach", in "Rossija i slavjanstvo", N. 192, Paris.

Belyj Andrej (1905), "Apokalipsis v russkoj poezii", "Vesy", 1905, 4, pp. 11-28.

Belyj Andrej (1928), *Veter s Kavkaza*, Moskva, Krug.

Belyj Andrej (1996), *Masterstvo Gogol'ja*, Moskva, MALP.

Belyj Andrej (2012), "Gorod", in *Sobranie sočinenij. Arabeski. Kniga statej. Lug Zelenyj*, Moskva, Respublika.

Benua Aleksandr (1905), "Živopisnyj Peterburg", in "Mir iskusstva", 7, 1.

Blok Aleksandr (1910), "Pamjati Vrubelja", in "Iskusstvo i pečatnoe delo", 8-9.

Blok Aleksandr (1952), "Solnce nad Rossiej", in Byčkov Sergej (pod. red.), *L. N. Tolstoj v russkoj kritike: Sb. St.*, Moskva, Sovetskaja Rossija, pp. 358 – 360.

Blok Aleksandr (1962), *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma*, in *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, t. 5, Moskva, Goslitizdat.

Brjusov Valerij (1973), *Učiteli učitelej*, in *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, T. 7.

Chlebnikov Velimir (1986), *O rasširenii predelov russkoj slovesnosti*, in *Tvorenija*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Eisenstein Sergei (1994), *Selected Works*, vol.II, *Towards a Theory of Montage*, London, I.B. Tauris.

Ivanov Vjačeslav (1947), *I limiti dell'arte*, in Lo Gatto Ettore (a cura di), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze, Sansoni.

Ivanov Vjačeslav (1979), "Drevnyj užas", in *Sobranie sočinenij*, Bruxelles, T. 3, pp. 91-110.

Ivanov Vjačeslav (1987), "Gete na rubeže dvuch stoletii", in *Sobranie sočinenij*, T. 4, Bruxelles, pp. 7-8.

Levinson André (1923), *Bakst. The Story of the Artist's Life*, Berlin, Wasmuth.

Lukács, György [1916] (2009), *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der Großen Epik*, Bielefeld, Aisthesis; tr. it. *Teoria del Romanzo*, Milano, SE.

Mamontov Sergej (1909), "Vystavka Sojuza", in "Russkoe slovo", 1909, 29 dekabnja. Rovinskij Dmitrij (1881), *Russkie narodnie kartinki*, Sankt Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademij nauk.

Ritter William (1912), "Artisti contemporanei: Lev Bakst", in *Emporium*, XXXVI, dicembre 1912, n. 216, pp. 403-421
<http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XXXVI&pagina=XXXV I 216 403.jpg>

Sologub Fedor (1912), "Netlennoe plemja", in *Teatr i iskusstvo*, 1912, no. 51, p. 1021.

Filosofia e religione

Berdjaev Nikolaj (1905), "O novom religioznom soznanii", in "Voprosy Žizni", n. 9, 1905.

Ivanov Vjačeslav (1904), "Ellinskaja religija stradajuščego boga", in "Novy put", 3 1904.

Ivanov Vjačeslav (1994), "O veselom remesle i umnom veselii", in *Rodnoe i vselenskoe*, Moskva, Respublika.

Nemov [Toporkov Aleksej] (1915), "Ideja Slavjanskogo Vozroždenija", risorsa online: <http://www.new.pdfm.ru/35kulturologiya/36263-1-zhurnal-nachala-moskva-1992-vihodit-1991-goda-nachala-6-redakcionnaya-kollegiya-skorobogatko-glavniy-red.php>

Zelinskij Faddej (1905), "Vince Sol!", in *Iz žizni idei*, T. 1, Sankt Peterburg, Tip. M.M. Stasjuleviča.

Politica e geografia

Arnold Matthew (2001) [1869], *Culture and Anarchy*, Blacksmack Online, risorsa online: <http://public-library.uk/ebooks/25/79.pdf>

Brjusov Valerij (1903), "V etu minutu istorii", in "Novyj put", 1903, 1, pp. 164-169.

Brjusov Valerij (1913), "Novaja epoha vo vseмирnoj istorii", in "Russkaja mysl", 1913, n. 6, pp. 94-105.

Danilevskij Nikolaj (1991), *Rossija i Evropa*, Moskva, Kniga.

Kirilov Ivan (1959), *Atlas Vserossijskoj imperii [Karty]*, Leningrad, AN SSSR.

Koverski Eduard (1900), *Notice sur la carte de la Russie d'Asie et des pays limitrophes*, Saint-Petersbourg, Académie impériale des sciences.

Lamanskij Vladimir (1916), *Tri mira Azijsko-Evropskogo materika*, Petrograd.

Mendelev Dmitrij (1907), *K poznaniju Rossii*, Sankt Peterburg, Izdanie A.S. Suvorina.

Merežkovskij Dmitrij (1992), *Atlantida-Evropa: tajna Zapada*, Moskva, Russkaja kniga.

Reclus Élisée (1881), *Nouvelle géographie universelle. 6, L'Asie russe*, Paris, Hachette.

Serbinaja Ksenija (pod. red.) (1950), *Bol'šoj Čertež*, Moskva, Izdatel'stvo AN SSSR.

Sologub Fedor (1905), "Vražda i družba stichii", in "Birževye vedomosti", 1905, n. 8847, 29 maja.

Stasov Vladimir (1861), *Sbornik čertežej Moskvy, ee okrestnostej i goroda Pskova XVII stoletija*, Sankt Peterburg.

Vernadskij Georgij (1914), "Protiv solnca. Rasprostranenie russkogo gosudarstva k Vostoku", in "Russkaja mysl", 1, 1914, 4.

Bibliografia critica

a. Critica letteraria, d'arte e cinematografica

- Afanas'ev Vladislav (1966), *Ivan Bunin. Očerke tvorčestva*, Moskva, Prosveščenie.
- Anciferov Nikolaj (1991), *Duša Peterburga, Peterburg Dostoenskogo, Byl' i mif Peterburga*, Moskva, Kniga.
- Anschuetz Carol (1986), "Ivanov and Bely's Petersburg", in Jackson Robert Louis, Nelson Lowry (ed. by), *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, New Haven.
- Ašukin Nikolaj, Ščerbakov Rem (2006), *Brjusov*, Moskva, Molodaja Gvardija.
- Azadovskij Konstantin (1976), "Brjusov i Vesy", in *Valerij Brjusov*, Moskva, Nauka.
- Baboreko Aleksandr (1967), *I.A. Bunin: materialy dlja biografii s 1870 po 1917*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Baboreko Aleksandr (2004), *Bunin: žiznneopisanie*, Moskva, Molodaja Gvardija.
- Banjanin Milica (1983), "Of Dreams, Phantoms, and Places: Andrey Bely's Petersburg", in "International Fiction Review", 10, no. 2 (1983), pp. 98-103.
- Barta Peter (1992), "Nietzschean Masks and the Classical Apollo in Andrei Bely's *Petersburg*", in "Studia Slavica", 37 (1992), pp. 393-403.
- Barta Peter, Larmour David, Miller Paul Allen (1996), *Russian literature and the Classics*, London, Routledge.
- Basker Michael (2002), "The Silver Age: Symbolism and Post-Symbolism", in Cornwell Neil, *The Routledge Companion to Russian Literature*, London, Routledge, pp. 146-159.
- Bazzarelli Eridano (1988), "Sugli dei greci nella poesia russa", in "Europa Orientalis", 7 (1988), pp. 134-135.
- Bérard [Berar] Ewa (2016), *Imperija i gorod: Nikolaj II, Mir Iskusstva i gorodskaja дума v Sankt-Peterburge, 1894-1914*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Bogomolov Nikolaj (1995), "Peterburgskie gafizity", in *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 67-98.
- Bowlt John (1998), *Theater of reason, theater of desire: the art of Alexandre Benois and Léon Bakst*, Milano, Skira.

Bowlt John (2016), "Haberdashery as Ethnography: The Case of Léon Bakst", in "Eksperiment", 1 (2016,) pp. 139-156.

Brintlinger Angela (2014), "Fiction as Mapmaking: Moscow as Ivan Bunin's Russian Memory Palace", in "Slavic Review", 73 no. 1, Spring 2014.

Brooks Jason (2004), *Medea Unmasked: Innokentii Annenskii's Proto-feminist Translation of Euripides' Medea*, Ph.D. dissertation, Pennsylvania State University.

Carlson Maria (1987), "The Silver Dove", in Malmstad John (ed. by), *Andrey Bely: Spirit of Symbolism*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 60-95.

Cioran Samuel (1973), *The apocalyptic symbolism of Andrej Belyj*, Berlin, Boston, De Gruyter Mouton.

Clayton Douglas (2004), *Dimitry's shade. A reading of Alexander Pushkin's Boris Godunov*, Evanston, Northwestern University Press.

Čuljan Anna (2014), "Neizvestnye zametki Brjusova-gimnazista", in *Brjusovskie Čtenija 2013 goda*, Erevan.

Darvin Michail (2003), "Chudožestvennaja ciklizacija v postsimvolistskom soznanii A. Belogo", in *Post-simvolizm kak javlenie kul'tury: Materialy meždunarodnoj konferencii*, Moskva, RGGU, pp. 53-57.

Darvin Michail (2005), "Chudožestvennaja ciklizacija liriki", *Teorija literatury. T. 3. Rody i žanry (osnovnye problemy v istoričeskom osveščenii)*, Moskva, IMLI RAN, pp. 476-515.

Davidson Pamela (2002), "Magic, Music and Poetry: Prokofiev's Creative Relationship with Bal'mont and the Genesis of *Semero ikb*", in "New Zealand Slavonic Journal", 36 (2002), pp. 67-79.

Davidson Pamela (2009), *Cultural Memory and Survival: The Russian Renaissance of Classical Antiquity in the Twentieth Century*, Vol. 6. School of Slavonic and East European Studies, UCL.

Dixon Megan (2005), "Repositioning Pushkin and Poems of the Polish Uprising", in Ransel David, Shallcross Bozena (ed. by), *Polish Encounters, Russian Identity*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 49-73.

De Michelis Cesare (1970), "Merežkovskij", voce della *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Dologopolov Leonid (1988), *Andrej Belyj i ego roman "Peterburg"*, Leningrad, Sov. Pisatel' leningradskoe otd-nie.

Dudek Andrzej (2010), "Meždu Akropolem i Panteonom. Antičnyj mir v tvorčestve D.S. Merežkovskogo", in *Antičnost' i kul'tura Serebrjanogo veka. K 85-letiju A.A. Tachogodi*, Moskva, Nauka, pp. 224-230.

Elsworth John (1983), *Andrey Bely: a critical study of the novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

Emerson Caryl (1985), "Pretenders to History: Four Plays for Undoing Pushkin's Boris Godunov", in "Slavic Review", Vol. 44, no. 2, Summer 1985, pp. 257-279.

Erenburg Il'ja (2002), *Portrety russkich poetov*, Sankt Peterburg, Nauka, 2002.

Foucault Michel (1967), "Un fantastique de bibliothèque", in *Cahiers Renaud-Barrault* 59 (1967), pp. 7-30; tr. it. Foucault Michel (2010), *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli.

Frison Anita (2018), *Il "negro" di Andrej Belyj. Il colonialismo europeo e la crisi della civiltà occidentale nel simbolismo russo*, Tesi di dottorato, Università di Padova.

Grillaert Nel (2008), *What the God-seekers found in Nietzsche: the reception of Nietzsche's Ubermensch by the philosophers of the Russian religious renaissance*, Amsterdam, Rodopi.

Hokanson Katya (2008), "In defense of Empire: *The Bronze Horseman* and *To the Slanders of Russia*", SRC Winter Symposium, Hokkaido University, pp. 149-166.

Holle Kelly (1997), "The Problem of Closure in A. Bely's *The Silver Dove: The Impossibility of the Christian-Dionysian Hero*", in "The Andrej Belyj Society Newsletter", 14, pp. 15-18.

Jameson Fredric (1991), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

Jaremič Stepan (2005), *O Vrubele: Monografija. Stat'i. Perepiska*, Sankt Peterburg, Klassika iskusstvoznaniya.

Južakova Elizaveta (2017), "Perevoploščajas' v Djurera: Nemeckij opyt russkogo chudožnika Serebrjanogo veka V.V. Vladimirova", in "Izvestija Ural'skogo Federal'nogo Universiteta", 2 (2017), pp. 96-104.

Kajdalova Natal'ja (1988), "Risunki Andreja Belogo", in Belyj Andrej, *Problemy tvorčestva. Stat'i, vospominanija, publikacii*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Kalbouss George (1983), "Sologub and Myth", in "The Slavic and East European Journal", Vol. 27, no. 4, Winter 1983, pp. 440-451.

Kelly Catriona (1985), *Innokenty Fedorovich Annensky and the classical ideal: poetry, translations, drama and literary essays*, D. Phil. Thesis, University of Oxford.

Kelly Catriona (1989), "Classical Tragedy and the Slavonic Renaissance: the Plays of Vjačeslav Ivanov and Innokentij Annenskij Compared", in "The Slavic and East European Journal", Vol. 33, no. 2 (1989), pp. 235-254.

Khoruzhii Sergej (1995), "Transformations of the Slavophile Idea in the Twentieth Century", in "Russian Studies in Philosophy", 34 (1995), pp. 7-25.

Kirillova Ol'ga, "Kinotekst Valerija Brjusova", in "Meždunarodnyj žurnal issledovanij kul'tury", 2, no. 7 (2012), pp. 84-89.

Knabe Georgij (2000), *Russkaja antičnost'*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet.

Kolesnikov Anatolij, Strižak Julija (2011), *Personalii dialoga kul'tur Rossii i Vostoka: E.E. Uchtomskij*, in *Četvertye vostokovednye čtenija pamjati O.O. Rozenberga. Doklady, stat'i, publikacii dokumentov*, Sankt Peterburg, Rossijskaja Akademija Nauk.

Kovaleva Tat'jana (2015), "Biblejskij chronotop v *Putevych poemach* I.A. Bunina *Ten' Pticy*", in "Problemy istoričeskoj poetiki", 13, pp. 507-523.

Kunichika Michael (2012), "The ecstasy of breadth: the odic and the whitmanesque style in Dziga Vertov's *One Sixth of the World* (1926)", in "Studies in Russian and Soviet Cinema", 6.1 (2012), pp. 53-74.

Kunichika Michael (2015), *Our Native Antiquity: archaeology and aesthetics in the culture of Russian Modernism*, Boston, Academic Studies Press.

Lavrov Aleksandr (1995), *Andrej Belyj v 1900-e gody*, Moskva, NLO.

Lejbov Roman (2012), "Russkaja slava i pol'skaja stolica: k istorii odnogo kliše", in *Ideologičeskaja geografija Rossijskoj Imperii. Prostranstvo, Granicy, Obitateli*, Tartu, pp. 192-206.

Leyda Jay, *Kino: history of the Russian and Soviet Film*, London, Allen & Unwin.

Ljapina Larisa (1999), *Ciklizacii v russkoj literature XIX veka*, Sankt Peterburg, Sankt Peterburg Gosudarstvennij Universitet.

Lotman Jurij (1977), "Poetika bytvogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII veka", in *Trudy po znakovim sistemam*, Tartu, pp. 65-89; tr. it. Lotman Jurij (1980), "Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo", in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma, Bari, Laterza.

Mal'čukova Tat'jana (1992), "Nasledie M.M. Bachtina i izučenie antičnoj literatury", in Konkin Semen, *M.M. Bachtin: problemy naučnogo nasledija*, Saransk, Mordovskogo Universitet.

- Mamaev Aleksandr (2018), "The museum of Budetlianin", in *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlin, De Gruyter.
- Markov Aleksandr (2018), "Mirovoj kinmatograf Brjusov v svete teorii otkazannogo dviženinja Ejženštejna", in "Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija Istorija i filologija", 28, 5 (2018), pp. 698-704.
- Marten-Finnis Susanne (2013), "The Return of Léon Bakst: Slav Magic or Oriental Other?", in "Journal of Modern Jewish Studies", 12 (2013), pp. 276-296.
- McQuillen Colleen (2013), *The modernist masquerade: stylizing life, literature, and costumes in Russia*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Medvedkova Ol'ga (2019), *Lev BAKST, portret chudožnika v obraze evreja*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Nefedov Valerij (1975), *Poezija Ivana Bunina: etjudy*, Minsk, Vyšejšaja škola.
- Neuberger Joan, Somaini Antonio (2017) (ed. by), *The flying carpet. Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*, éditions mimésis.
- Nikolesku [Nicolescu] Tat'jana (2002), "Andrej Belyj: Peterburg ot romana k fil'mu", in *Andrej Belyj. Publikacii. Issledovanija*, Moskva, IMLI RAN, pp. 253-263.
- Nikolesku [Nicolescu] Tat'jana (2018), *Andrej Belyj posle "Peterburga"*, Moskva, IMLI RAN.
- Nivat George (1966), "Du panmongolisme au Mouvement eurasién: histoire d'un thème littéraire", in "Cahiers du monde russe et soviétique", VII, 3, pp. 460-478.
- Nivat George (1994), "Le tre teste dell'incubo russo: studio sul Colombo d'argento, prefazione a Belyj Andrej, *Il colombo d'argento*, Milano, Rizzoli, pp. V-XXVIII.
- Orlando Francesco (2017), *Il sorpannaturale letterario*, Torino, Einaudi.
- Possamai Donatella (2014), "Il profumo delle mele e la memoria", in Ciani-Francescato, *Il profumo della letteratura*, Ginevra-Milano, SKIRA, pp. 289-301.
- Pyman Avril (1994), *A History of Russian Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Richards J.D. (1974), "Comprehending the Beauty of the World: Bunin's philosophy of travel", "The Slavonic and East European Review", 52, 129 Oct. 1974, pp. 514-532.
- Rannit Aleksis (1973), "Iran in Russian Poetry", in "Slavic and East European Journal", Vol. 17, no. 3, Autumn 1973, pp. 265-272.

Rice James (1974), “Andrej Belyj's Silver Dove: The Black Depths of Blue Space, or Who Stole the Baroness's Diamonds”, in *Mnemozina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev*, ed. Joachim T. Baer and Norman W. Ingham, pp. 301-15.

Ripellino Angelo Maria (1978), Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov, in *Saggi in forma di ballate*, Torino, Einaudi.

Ripellino Angelo Maria (2015), “Prefazione”, in Belyj Andrej, *Pietroburgo*, Milano, Adelphi.

Rizzi Daniela (2003), “Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj”, in “Russica Romana”, X (2003), pp. 73-92.

Rizzi Daniela (2009), “Tra “età d'oro” ed “età d'argento”: paganesimo e cristianesimo nella cultura russa del XIX secolo”, in Tortonese Paolo, Bongiovanni Bertini Mariolina (a cura di), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 241-268.

Stacy Robert (1964), “The Russian Ghazal”, in “Symposium”, 18, Winter 1964, 4, pp. 342-351.

Rosenthal Bernice Glatzer (1986), *Nietzsche in Russia*, Princeton, Princeton University Press.

Rosenthal Bernice Glatzer (1997), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, Cornell University Press.

Rosenthal Charlotte, Foley Helene (1983), “Symbolic Patterning in Sologub's The Petty Demon”, in *The Petty Demon*, Ann Arbor, Ardis.

Sal'mon Laura (2001), “Peterburg, ili Das Unheimliche: u istokov otricatel'nogo mifa goroda”, in *Fenomen Peterburga*, Sankt Peterburg, Russko-Baltiiskij Informacionnyj Centr BLIC.

Salmon Laura (2017), *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli.

Sarab'janov Dmitriij (1971), *Russkaja živopis konca 1900ch – načala 1910ch godov. Očerki*, Moskva, Izd. Iskusstvo.

Savelli Dany (2005), “L'appel à la violence de Valerij Brjusov en 1904 et 1905”, in *Faits et imaginaires de la Guerre russo-japonaise (1904-1905)*, Paris, Le Torii éditions, pp. 129-150.

Schiller Friedrich (1997), *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Reclam.

Segal Nina, Waysband Edward (2004), "The Organization of Space in Alexander Blok's Retribution", in "Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas", Vol. 2 (2004), pp. 75-107.

Šervinskij Sergej (1976), "Valerij Brjusov", in *Literaturnoe nasledstvo* 85, pp. 7-23.

Shapovalov Veronica (1994), "From White Doves to The Silver Dove: Andrej Belyj and PI Mel'nikov-Pecerskij", in "Slavic and East European Journal", 38, 4, Winter 1994, pp. 591-602.

Shiells Svitlana (2018), "Mstislav Dobuzhinsky and ukiyo-e: new visual horizons", "Menotyra", 25, 1 (2018), pp. 110-124.

Šiškin Andrej (2011), *Severnyj Gafiz. Novye issledovanija i materialy*, in *Ot Kibirova do Puškina: Sbornik v čest' 60-letija N.A. Bogomolova*, pod. red. A. Rancina, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie 2011, pp. 687-701.

Šklovskij Viktor (1981), *Energija zabluzdenija. Kniga o sjužete*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Slivickaja Ol'ga (1971), "Bunin i Vostok (k postanovke voprosa)", "Izvestija Voronežskogo pedagogičeskogo instituta", 114 (1971), pp. 87-96.

Smol'janinova Elena (2008), "Tropičeskij raj Ivana Bunina (Stichotvorenje *Cejlon (Okrajina zemli)*", in "Russkaja Literatura", 2 (2008), pp. 143-158.

Solivetti Carla (2010), "Chlebnikov, lo sciamanesimo e l'Europa" in *La Venere e lo sciamano. L'influsso dello sciamanesimo siberiano sulle arti e la cultura russa del Novecento*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", p. 193-216.

Spivak Monika (2017), "'Gde že ty, zolotoe runo?': k voprosu ob istočnikach i kontekstach argonavtičeskogo mifa Andreja Belogo", *Matica Srpska Journal of Slavic Studies*, 91, 2007, pp. 57-89.

Stepanov Nikolaj (1975), *Velimir Chlebnikov: život i tvorčestvo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Strada Vittorio (1988), *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Padova, Marsilio.

Taroutina Maria (2017), "Between East and West. Reconsidering Mikhail Vrubel's Nativist Aesthetic", in "Experiment", vol. 3, no. 1, pp. 66-79.

Terkel' Elena (2017), "Lev Bakst i russkie pisateli. Portrety Serebrjanogo veka", in "Tretyakov Gallery Magazine", 55, 2.

Thurston Gary (1977), "Sologub's Melkiy Bes", in "Slavonic and East European Review", Vol. 55, no. 1, pp. 30-44.

Toporov Vladimir (1984), "Peterburg i Peterburgskij tekst ruskoj literatury", in *Trudy po znakovym sistemam*, vyp. 18: Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury, Peterburg-Tartu, pp. 4-29.

Tsivian Yuri (2013), *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Hoboken, Taylor and Francis.

Ungurianu Dan (2007), *Plotting history: the Russian historical novel in the Imperial Age*, Madison, University of Wisconsin Press.

Uspenskij Boris (1994), *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*, Moskva, Gnozis.

Venclova Tomas (1994), "Shade and Statue: A Comparative Analysis of Fedor Sologub and Innokentii Annenskii", in "The Russian Review", 53, 1 (1994), pp. 9-21.

Weiner Adam (1998), *By authors possessed: the Demonic Novel in Russia*, Evanston, Northwestern University Press.

Więckowska Maja (2017), "Iz nabljudenij nad mifologičeskimi obrazami v cikle putevych očerkov Ivana Bunina *Ten pticy* – meždu legendoj i predaniem", in "Studia Rossica Gedanensia", 4 (2017), pp. 227-237.

Woronzoff Alexander (1990), "The Hieroglyph in Andrej Belyj's Peterburg: A Reading of *Šišnarfne/Enfranskiš*", in "Slavic and East European Journal", 34, no. 1 (1990), pp. 30-39.

Wortman Richard (2006), *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, Princeton, Princeton University Press.

Wortman Richard (2014), *Visual Texts, Ceremonial Texts, Texts of Exploration: Collected Articles on the Representation of Russian Monarchy*, Boston, Academic Studies Press.

b. Studi su Oriente e orientalismo

Andreeva Elena (2007), *Russia and Iran in the Great Game: travelogues and orientalism*, London, Routledge.

Andreeva Elena (2015), "Discourse of Empathy", in O. Nefedova, *Orientalism: Cultural Orientalism and Mentality*, Milano, SilvanaEditoriale, 2015.

Bartlett Rosamund (2008), "The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness", in "The Russian Review", 67, 1 (2008), pp. 8-33.

Bowlt John, Misler Nicoletta, Petrova Evgenija (a cura di) (2013), *L'Avanguardia russa la Siberia e l'Oriente*, Firenze, Skira.

Brower Daniel R., Lazzerini Edward J. (1997), *Russia's Orient: imperial borderlands and peoples, 1700-1917*, Bloomington, Indiana University Press.

Citati Dario (2015), *La passione dell'Eurasia. Storia e civiltà in Lev Gumilev*, Milano, Udine, Mimesis.

De Donno Fabrizio (2011), "Orientalism and Classicism", in P. Fibiger Bang, C.A. Bayly, *Tributary Empires in Global History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Dickinson Sara (1995), *Imagining Space and the Self: Russian Travel Writing and Its Narrators, 1762-1825*, Ph.D. Dissertation, Harvard University.

Dickinson Sara (2002), "Russia's First 'Orient': Catherine in the Crimea, 1787", in *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 3.1, pp. 3-25 .

Knight Nathaniel (2000), "Grigor'ev in Orenburg, 1851-1862: Russian Orientalism in the Service of Empire?", in *Slavic Review*, Vol. 59, no. 1, pp. 74-100.

Kowner Rotem (1998), "Nicholas II and the Japanese Body: Images and Decision Making on the Eve of the Russo-Japanese War", in *The Psychohistory Review*, 26, 211-252.

Layton Susan (1994), *Russian literature and empire: conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lim Susanna Soojung (2013), *China and Japan in the Russian Imagination. To the ends of the Orient*, London, Routledge.

Manning Paul (2012), *Strangers in a Strange Land: Occidentalists Publics and Orientalist Geographies in Nineteenth-Century Georgian Imaginaries*, Brighton MA, Academic Studies Press.

Mikhailova Yulia, Steele William (2008), *Russia and Japan: three centuries of mutual images*,

Folkestone, Global Oriental.

Mitchell Timothy (1989), "The World as Exhibition", in "Comparative Studies in Society and History", Vol. 31, no. 2 (Apr. 1989), pp. 217-236.

Molodjakov Vasilij (1996), *Obraz Japonii v Evrope i Rossii vtoroj poloviny XIX- načala XX veka*, Moskva, Institut Vostokovedenija RAN.

Ram Harsha (2003), *The Imperial Sublime: a Russian poetics of Empire*, Madison, London, the University of Wisconsin Press.

Said Edward W (1978), *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul.

Schimmelpenninck van der Oye David (2001), *Toward the Rising Sun: Russian ideologies of Empire and the Path to the war with Japan*, Illinois, Illinois University Press.

Schimmelpenninck van der Oye David (2010), *Russian Orientalism. Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven, London, Yale University Press.

Schwab Raymond (1950), *La Renaissance orientale: la découverte du sanscrit, le siècle des écritures déchiffrées, l'avènement de l'humanisme intégral, grandes figures d'orientalistes*, Paris, Payot.

Sosnina Ol'ga (2011), *Panorama Imperii: Putešestvie Cesareviča Nikolaja Aleksandroviča na Vostok, 1890-91*, Moskva, Gosudarstvennyj muzej-zapovednik "Caricino".

Sosnina Ol'ga (2013), *L'Asia nelle sale del Palazzo d'Inverno*, in Bowlt John, Misler Nicoletta, Petrova Evgenija (a cura di), *L'Avanguardia russa la Siberia e l'Oriente*, Firenze, Skira.

Tlostanova Madina (2008), "The Janus-faced Empire Distorting Orientalist Discourses: Gender, Race and Religion in the Russian/(post)Soviet Constructions of the "Orient"", in "Worlds and Knowledges Otherwise", 2 (2), pp. 1-11.

Vinokurov Evgeny, Libam Alexander (2012), "Eurasia and Eurasian Integration: Beyond the Post-Soviet Borders", EDB *Eurasian Integration Yearbook 2012*, pp. 80-95.

Wells David, Wilson Sandra (1999), *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904-1905*, Houndmills, Macmillan.

Wolff David, Steinberg John (2005) (ed. by), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, Vol. 2, Leiden, Brill.

c. Studi su spazio e cartografia letteraria

Bagrow Leo (1954), "An Old Russian World Map", in "Imago Mundi", v. 11, pp. 169-174.

Bassin Mark (1991), "Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space", in "Slavic Review", Vol. 50, no. 1, Spring 1991, pp. 1-17.

Besse Jean-Marc (2017), "Cartographic Fiction", in Engberg-Pedersen, *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*, Cambridge, The MIT Press.

Breitbart Myrna Marguleis (1981), "Peter Kropotkin, the Anarchist Geographer", in Stoddart David Ross (ed. by), *Geography, Identity and Social Concern*, 1981, pp. 134-153.

Brooker Peter, Thacker Andrew (2005), *Geographies of Modernism*, Oxon, Routledge.

Bruno Giuliana (2006), *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori.

Cosgrove Denis (2005), "Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century", in "Imago Mundi", 57, pp. 35-54.

Edney Matthew (1997), *Mapping an Empire: The Geographical Construction of British India, 1765-1843*, Chicago, University of Chicago Press.

Edney Matthew (2009), "The Irony of Imperial Mapping", in Akerman James R. (ed by), *The Imperial Map: Cartography and the Mastery of Empire*, Chicago, University of Chicago Press.

Engberg-Pedersen Anders (2017) (a cura di), *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*, Cambridge, The MIT Press.

Farinelli Franco (2003), *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi

Ferrari Aldo (2003), *La foresta e la steppa: il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Milano, Libri Scheiwiller.

Fiorentino Francesco, Solivetti Carla (2012), *Letteratura e Geografia: Atlanti, Modelli, Letture*, Macerata, Quodlibet.

Freeman Thomas (2016), *Geographers: biobibliographical studies*, London, Bloomsbury Publishing.

Goldenberg L.A. (2007), "Russian Cartography to ca. 1700", in D. Woodward (a cura di), *The History of Cartography, Volume Three: Cartography in the European Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1852-1902.

Klein Bernhard (2001), *Maps and the Writing of Space in Early Modern England and Ireland*, New York, Palgrave Macmillan.

Laruelle Marlène (2007), “The Orient In Russian Thought At The Turn Of The Century”, in Shlapentokh Dmitry (ed. by), *Russia between East and West*, Leiden, Brill.

Laruelle Marlène (2015), “Conceiving the Territory. Eurasianism as a Geographical Ideology”, in Bassin Mark, Glebov Sergey, Laruelle Marlène (ed. by), *Between Europe and Asia : the origins, theories, and legacies of Russian Eurasianism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

Laruelle Marlène (2016), Space as Destiny: Legitimizing the Russian Empire through Geography and Cosmos, in Waldstein Maxim, Turoma Sanna, *Empire De/Centered. New Spatial Histories of Russia and the Soviet Union*, London, Routledge, pp. 85-101.

Lavrenova Ol'ga (1998), *Geografičeskoe prostranstvo v russkoj poezii XVIII - načala XX v.*, Moskva, Nasledie.

Ljungberg Christina (2006), *Creative Dynamics: Diagrammatic Strategies in Narrative*, Amsterdam, John Benjamins.

Lotman Mihhail [Michail] (2017), “History as Geography: in Search for Russian Identity”, in “Σημειωτική - Sign Systems Studies”, 45 (2017), pp. 263-283.

Masoero, Alberto (2015), “La Russia tra Europa e Asia”, in Rossi Pietro (ed. by), *The Boundaries of Europe. From the Fall of the Ancient World to the Age of Decolonisation*, Berlin, De Gruyter.

Matich Olga (2010), *Petersburg Petersburg The Novel and the City*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Moretti Franco (1997), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi.

Ottmar Ette (2003), *Literature on the move*, Amsterdam, Rodopi.

Piatti Barbara et al. (2009), Piatti Barbara, Bär Hans Rudolf, Reuschell Anne-Kathrin, Hurnil Lorenz, Cartwright William, “Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction, in Cartwright, Gartner, Lehn (ed. by), *Cartography and Art*, Berlin, Springer.

Platoff Anne (2012), “The Forward Russia Flag: Examining the Changing Use of the Bear as a Symbol of Russia”, in “Raven: a Journal of Vexillology”, 19 (2012), pp. 99-126.

Potter Simon (1994), “On the Thematic Illustrations in 18th-Century Russian Cartography”, in “Acta Slavica Iaponica”, 12, pp. 180-20.

Rossetto Tania (2014), "Theorizing Maps with Literature", in "Progress in Human Geography", Vol. 38, no. 4, pp. 513-530.

Ryan Marie-Laure (2003), "Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology", in Kindt, Muller, *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, Walter de Gruyter.

Seegel Steven (2012), *Mapping Europe's Borderlands: Russian Cartography in the Age of Empire*, Chicago, University of Chicago Press.

Sgavicchia Siriana, Tortora Massimiliano (2017), *Geografie della modernità letteraria*, Pisa, ETS.

Soja Edward (1989), *Postmodern geographies: the reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso.

Sunderland Willard (2007), "Imperial Space: Territorial Thought and Practice in the Eighteenth Century", in Burbank Jane, von Hagen Mark, Remnev Anatolyi (ed. by), *Russian Empire: Space, People, Power, 1700-1930*, Bloomington, Indiana University Press.

Tally Robert T. Jr. (2013), *Spatiality*, The New Critical Idiom, Abingdon, Routledge.

Tally Robert T. Jr. (2017), *The Routledge handbook of Literature and Space*, London, New York, Routledge.

Turchi Peter (2004), *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press.

Varotto Mauro, Luchetta Sara (2014), "Cartografie letterarie: i nomi di luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern", in "Bollettino della Società Geografica Italiana", 7 (2014), pp. 145-163.

Vidler Anthony (2009), *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, postmedia.

Westphal Bertrand (2011), *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, translated by Tally RT Jr., New York, Palgrave Macmillan.

d. Studi su ricezione della classicità, ellenismo e spazio greco

Benvenuti Giuliana (2008), “Dionisismo nel Novecento. Un dialogo sulle prospettive della ricerca transculturale tra Federico Condello e Massimo Fusillo”, in “Studi Culturali”, 1, 2008, pp. 115-132.

Bernal Martin (1987), *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Centanni Monica (2005), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Bruno Mondadori.

DeLaura David (2014), *Hebrew and Hellene in Victorian England. Newman, Arnold, and Pater*, Austin, University of Texas Press.

Duncan James, Gregory Derek (2012) (ed. by), *Writes of passage: reading travel writing*, London, New York, Routledge.

Eisner Robert (1991), *Travelers to an antique land: the history and literature of travel to Greece*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Ferrari Nicola (2012), *Una casa colma di echi: figure classiche, narrazioni contemporanee*, Roma, Editori Riuniti.

Forster Kurt Walter (2002), “Aby Warburg cartografo delle passioni”, in Monica Centanni (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Bruno Mondadori.

Frary Lucien (2010), *Russia and the Making of Modern Greek Identity, 1821-1844*, Oxford, Oxford University Press.

Fusillo Massimo (2006), *Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.

Hillman James (2015), *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi.

Kalb Judith (2017), “Classical Reception in Russia: An Introduction”, in Zara M. Torlone, Dana LaCourse Munteanu, Dorota Dutsch (a cura di), *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, Chichester, Wiley Blackwell, pp. 452-453.

Kolocotroni Vassiliki, Mitsi Efterpi (2008), *Women Writing Greece: Essays on Hellenism, Orientalism and Travel*, Amsterdam, Rodopi.

Lahti Katherine (2018), *The Russian revival of the Dithyramb: a Modernist use of Antiquity*, Evanston, Northwestern University Press.

Leonard Miriam (2012), *Socrates and the Jews: Hellenism and Hebraism from Moses Mendelssohn to Sigmund Freud*, Chicago, University of Chicago Press.

Reszler André (2007), *Il mito di Atene. Storia di un modello culturale europeo*, Milano, Bruno Mondadori.

Scarpi Paolo (1991), “La geografia mitica di Dioniso e lo spazio scenico”, in Fede Berti (a cura di), *Dionysos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale*, Comacchio, Comune di Comacchio, pp. 401-415.

Stray Christopher (1996), “Culture and discipline: Classics and society in Victorian England”, in “International Journal of the Classical Tradition”, 3 (1996), p. 77-85.

Turner Frank (1981), *The Greek Heritage in Victorian Britain*, New Haven, Yale University Press.

Van Weyenberg Astrid (2013), *The Politics of Adaption: Contemporary African Drama and Greek Tragedy*, Amsterdam, New York, Rodopi.

Vasunia Phiroze (2003), “Hellenism and Empire: Reading Edward Said”, in “Parallax”, 9 (2003), pp. 88-97.

Wetmore Kevin (2002), *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African adaptations of Classical Greek tragedy*, Jefferson, McFarland and Company.

e. Sitografia

Ivan Bunin, lista dei luoghi visitati:

<http://ivbunin.ru/biografiya/spisok-naseleennyix-punktov-i-adresov,-gde-zhil-i.a.-bunin>

Mappingpetersburg, 1:

<http://www.mappingpetersburg.org/site/>

Mappingpetersburg, 2 (Olga Matich):

<http://petersburg.berkeley.edu/>

Seminario Mnemosyne 2014:

http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2676v

Serov, carteggi:

<http://valentinserov.ru/perepiska/>

Warburg Aby, Tavola A del Mnemosyne Atlas:

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10001