

# Sul simbolismo di *Dafni e Cloe*

Dmitrij Merežkovskij

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 358-373 ◇

## NOTA INTRODUTTIVA

DI ALESSANDRA VISINONI

**T**RA il 1890 e il 1917 un'esplosione di creatività trasforma profondamente la cultura russa in campo filosofico e artistico mescolando istanze estetiche e sociali. In questo fermento culturale, conosciuti come *serebrjanyj vek* [età d'argento], l'idea di sintesi ispirata al concetto di *Gesamtkunstwerk* [opera d'arte totale] wagneriana<sup>1</sup> e alla filosofia tedesca (in particolare, Nietzsche, Hegel e Schopenhauer)<sup>2</sup>, influenza profondamente il processo di rinnovamento estetico, filosofico e religioso.

Convinti come i neoplatonici che il mondo sensibile altro non sia che il mero riflesso di una realtà ideale, superiore, accessibile solo all'artista in virtù del suo intuito e della sua immaginazione eccezionale, i membri dell'*intelligencija* russa concentrano la propria attenzione sulla dimensione spirituale e psichica. Gli scrittori simbolisti collaborano con pittori e compositori alla creazione di opere collettive (libri illustrati, melodrammi) al fine di superare i limiti espressivi delle singole arti<sup>3</sup>. Un altro importante obiettivo perseguito è l'affrancamento dai modelli occidentali, malgrado questo proposito, è bene precisare, sia privo di connotazioni nazionalistiche: l'esaltazione da parte di Nietzsche e di Wagner del teatro tragico greco

classico come massima espressione della coscienza del pubblico è infatti pienamente condivisa<sup>4</sup>. D'altra parte, l'*antičnosť* è una componente fondamentale dell'arte e della cultura russa fin dai tempi della conversione della Rus' di Kiev. Acquista però maggior peso con il *serebrjanyj vek* grazie allo sviluppo del movimento poetico simbolista e alla sua interazione con le diverse forme di espressione artistica<sup>5</sup>.

Come osserva Ju. Bondarenko, il metodo utilizzato dai simbolisti per accostarsi all'*antičnosť* è basato sulla pura ricezione poetica, attraverso la quale essi entrano in contatto e fanno propri i basilari principi filosofico-ideologici ed estetici dell'*antičnosť*.

Opere quali *Dionis i pradionisijstvo* [Dioniso e i culti predionisiaci, 1923] di Vjačeslav Ivanov o *Tajna Zapada. Atlantida-Evropa* [Il mistero dell'Occidente: Atlantide – Europa, 1931] di Dmitrij Merežkovskij rivelano un interesse inesauribile per il tema dell'*antičnosť* da parte dei simbolisti russi: ai loro occhi essa appare come il fondamento universale della storia e della cultura e, al contempo, l'oggetto primario dell'analisi filosofica e il fulcro dell'ispirazione artistica<sup>6</sup>. In particolare, Bondarenko individua ben quattro metodologie di elaborazione del materiale mitologico: la riproduzione fedele di immagini e trame mitologiche antiche, la trasformazione del mito arcaico in immagine neomitologica (processo che potremmo definire una forma di attualizzazione del mito antico), la trasformazione della figura del poeta moderno in figura mitologica attraverso la totale identificazione tra vita privata e dimensione poetica (si pensi, ad esempio, alla contrapposizione tra Valerij Brjusov – *černyj mag* e Boris Bugaev – *Andrej Belyj*), la creazione "individuale" di miti, come quello di Soŭja – *Duša mira* di Vladimir Solov'ëv<sup>7</sup>.

Come già accennato, l'interazione dei simbolisti con le tradizioni della cultura antica avviene non solo direttamente, ma anche indirettamente attraverso le idee di artisti e filosofi europei: i simbolisti russi seguono con attenzione le meditazioni filosofiche di Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner.

Il wagnerismo, strettamente connesso alle idee nietzschiane, prende piede nella rivolta degli artisti e degli scrittori dell'età

<sup>1</sup> S. Durylin, *Vagner i Rossija*, Moskva 1913 p. 6: "это – неутоленная, растущая наша жажда религиозного искусства, это – народное русское и действительное донные христианское мифомышление, это – не покидающая нас никогда тоска по христианскому единому мироощущению, раскрываемому в жизни, мысли, искусстве. Здесь – наше русское право думать и говорить о Вагнере, здесь мыслимо и нерасторжимо сочетание слов: Вагнер – и Россия", tradotto in V. Strada, *Aleksandr Blok e Richard Wagner: musica e storiografia nel simbolismo russo*, "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari", 1984 (XXIII), 2, pp. 252-253. Cfr. D. Ricci, *Richard Wagner v russkom simvolizme*, in *Serebrjanyj vek v Rossii*, a cura di V. Ivanov – V. Toporov – T. Civ'jan, Moskva 1993, pp. 118-119, 122.

<sup>2</sup> Cfr. B. G. Rosenthal, *Nietzsche in Russia: The case of Merezhkovsky*, "Slavic Review", 1974, 33, pp. 429-452.

<sup>3</sup> Durante il periodo dell'età d'argento rifiorirono le cosiddette arti figurative minori: l'illustrazione libraria e la scenografia. In entrambi gli ambiti si distinsero numerosi pittori che portarono tali discipline ai massimi livelli. Tra i maggiori esponenti ricordiamo Lev Bakst (1866-1924), Aleksandr Benua (1870-1960), Konstantin Somov (1869-1939), Mstislav Dobužinskij (1875-1957) e Ivan Bilibin (1876-1942). Cfr. D. Sarabjanov, *Istorija russkogo iskusstva. Konca XIX – Načala XX veka*, Moskva 1993, pp. 101-105; V. Pica, *Gli odierni decoratori del libro in Russia [su Konstantin Somov, Aleksandr Benua, Lev Bakst, Evgenij Lansere, Mstislav Dobužinskij, Ostrumova, Ivan Bilibin]*, "Emporium", 1916 (XLIII), 256, pp. 243-258; W. Ritter, *Artisti contemporanei: Léon Bakst*, "Emporium", 1912 (XXXVI), 216, pp. 403-421; A. Lualdi, *Cronache musicali. I balli russi alla Scala*, "Emporium", 1927 (LXV), 386, pp. 119-120; G. M. Lo Duca, *Diaghilev e i balletti russi*, "Emporium", 1939 (XC), 536, pp. 93-102.

<sup>4</sup> Cfr. B. G. Rosenthal, *Wagnerism in Russia*, in *Wagnerism in European Culture and Politics*, a cura di D. C. Large – W. Weber, Ithaca-London 1984, p. 205.

<sup>5</sup> Cfr. Ju. Bondarenko, *Interpretacija antičnogo mifa v tvorčestve russkich simvolistov*, "Vestnik Tomskogo universiteta", 2009, 329, p. 65.

<sup>6</sup> Per ulteriori approfondimenti cfr. S. Averincev, *Obraz antičnosti*, Sankt-Peterburg 2004; A. Losev, *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*, Moskva 1993.

<sup>7</sup> Cfr. Ju. Bondarenko, *Interpretacija*, op. cit., pp. 67-68.

d'argento contro la visione positivista-utilitarista che aveva dominato la cultura russa dagli anni Sessanta del XIX secolo. A partire dal 1889, infatti, a fronte dell'assassinio dello zar Alessandro II nel 1881, l'*intelligencija* russa dedica particolare attenzione alla lettura di Schopenhauer, la cui popolarità tra gli studenti negli anni Ottanta testimonia un crescente clima di confusione e pessimismo: quando l'appiglio del populismo, che fino a questo momento ha sostituito la religione per gli esteti, viene a mancare, alcuni intellettuali ripiegano sul marxismo, altri fanno dell'arte l'oggetto del loro credo. L'intellettuale russo a cavallo tra due secoli si sente più che mai impotente di fronte all'instabilità sociopolitica, e l'attesa di eventi apocalittici a fine del secolo libera la coscienza dai dogmi del razionalismo insufficienti a placare tale ansia. Ci si appella pertanto all'irrazionale: la componente religiosa nella comprensione del mondo diventa elemento peculiare della cultura propria del passaggio tra vecchio e nuovo secolo. D'altra parte, però, l'idea di un 'modello religioso di Rinascimento culturale' non può collimare con i principi della Chiesa ortodossa. Nondimeno le utopie religiose costituiscono il nucleo di una nuova coscienza mistica includente l'idealizzazione del cosiddetto *zolotoj vek* [età dell'oro], rigorosamente basato sulla tradizione cristiana e rappresentante il nucleo di un imminente rinnovamento su scala mondiale: pioniere di questa rivoluzione è, senza dubbio, Dmitrij Merežkovskij.

Come osserva N. Klement'eva, per Merežkovskij il processo di edificazione di tale nuova coscienza religiosa implica la stretta correlazione tra creatività artistica e messaggio spirituale<sup>8</sup>. A tale proposito, il poeta scrive: "la religione si trova nel profondo dell'arte, così come nel profondo della vita. La religione collega l'arte alla vita, e non ci può essere nessun altro collegamento"<sup>9</sup>.

Attingendo alle proprie sensazioni e alle tradizioni filosofiche di Hegel e Nietzsche, Merežkovskij giunge alla conclusione che l'idea di sintesi sia l'unica via percorribile per uscire dalla crisi<sup>10</sup>. All'inizio degli anni Novanta, in cerca di ispirazione creativa e spirituale, Merežkovskij intraprende una serie di viaggi annuali nel Mediterraneo per approfondire la propria conoscenza della cultura classica e del Rinascimento italiano. In una prima fase, l'interesse per l'antica Grecia si concentra sulla visione del mondo dei grandi tragici: nascono così le traduzioni del *Prometeo incatenato* (1890) di Eschilo, dell'*Antigone* (1892), dell'*Edipo re* (1894) e dell'*Edipo a Colono* (1894) di Sofocle, della *Medea* (1894) e dell'*Ippolito* (1892) di Euripi-

de<sup>11</sup>. Merežkovskij attribuisce a questi autori una sensibilità molto vicina a quella dell'uomo contemporaneo e, pertanto, la riscoperta delle loro opere in terra russa rappresenta un passo fondamentale nel percorso della piena realizzazione di quella sintesi auspicata dal poeta.

Nel 1896 Merežkovskij pubblica il romanzo *Smert' Božej: Julian Odstupnik* [La morte degli dei: Giuliano l'Apostata, 1896], primo volume della trilogia *Christos i Antichrist* [Cristo e l'Anticristo, 1896-1904], i cui temi di fondo sono il superamento del catastrofismo e la concettualizzazione delle atmosfere escatologiche che dominano la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. L'imperatore Flavio Claudio Giuliano (330-363)<sup>12</sup>, meglio noto come Giuliano l'Apostata, nato cristiano ma deciso a riconvertire l'Impero romano allo spirito pagano, appare agli occhi di Merežkovskij non nelle vesti di paladino anti-cristiano bensì in quelle di simbolo delle contraddizioni e del dolore di un'epoca di passaggio, l'antieroe di una disperata utopia sincretica, sintesi ardita tra il mondo pagano ed ebraico animato dalla 'religione della carne' (l'età del Padre) e il cristianesimo (l'età del Figlio) con la sua 'religione dello Spirito'. Per illustrare il suo pensiero, il poeta simbolista si rifà alla dialettica hegeliana: il periodo precristiano (paganesimo ed ebraismo) rappresenta la tesi, il cristianesimo è l'antitesi mentre la sintesi degli elementi costitutivi delle due epoche è data dall'imminente seconda venuta di Cristo (la cosiddetta età dello Spirito)<sup>13</sup>.

Alla base del romanzo troviamo due miti fondamentali: il mito del superuomo (o per meglio dire dell'oltreuomo nietzschiano) e il mito del Buon Pastore evangelico, che finiscono col sovrapporsi, poiché solo il superuomo è in grado di incarnare l'idea di unità e di *bogočelovečestvo* [divina umanità]<sup>14</sup>.

In tale prospettiva, è interessante notare come l'immaginario bucolico si inserisca nel quadro dello sviluppo teorico in maniera peculiare, attraverso l'introduzione nella narrazione

<sup>8</sup> Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija v religiozno-žilosofskih iskanijach D. Merežkovskogo*, "Vestnik gumanitarnogo obrazovanija", 2016, 1, p. 103; J. Scherrer, *Pour Une Théologie De La Révolution: Merežkovski et le Symbolisme Russe*, "Archives De Sciences Sociales Des Religions", 1978 (XXIII), 45.1, pp. 27-50; Idem, *Les "sociétés philosophico-religieuses" et a quête idéologique de l'intelligentsia russe avant 1917*, "Cahiers du monde russe et soviétique", 1974 (15), 3-4, pp. 297-314.

<sup>9</sup> Cfr. D. Merežkovskij, *Večnye sputniki: Roman. Stichotvorenija. Literaturnye portrety. Dnevnik*, Moskva 1996, p. 689: "В глубине искусства — религия, и в глубине жизни — религия. Религия соединяет искусство с жизнью, и никакого другого соединения быть не может".

<sup>10</sup> Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija*, op. cit., p. 104.

<sup>11</sup> Da Euripide Merežkovskij aveva già tratto ispirazione nella sua prima raccolta di poesie, pubblicata nel 1888, per la trasposizione di un brano de *La morte di Clitemnestra*. Cfr. A. Dechtjarenok, *Tvorčestvo D.S. Merežkovskogo v svete recepcii antičnosti*, "Filologija. Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačevskogo", 2012 (1), 2, p. 53. Inoltre, stando a quanto dichiarato in una lettera a M. Ermilova dell'estate 1892, il poeta aveva progettato di tradurre anche *Elettra* di Sofocle ed *Elettra, Alcesti, Ifigenia in Aulide e Ifigenia in Tauride* di Euripide. Cfr. A. Uspenskaja, *Grečeskaja tragedija v perevodach D.S. Merežkovskogo*, in *Eschil, Sofokl, Evripid, Tragedii. Pervody D.S. Merežkovskogo*, Moskva 2009, p. 10.

<sup>12</sup> Flavio Claudio Giuliano (331-363) è l'imperatore romano passato alla storia con il soprannome di 'apostata' per il suo vano tentativo di restaurazione del paganesimo, riformato sul modello della Chiesa cattolica.

<sup>13</sup> Cfr. B. G. Rosenthal, *Dmitri Sergeevič Merežkovskij and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality*, L'Aja 1975, pp. 170-189. Tale convinzione spinse Merežkovskij e la moglie, Zinaida Gippius, a concretizzare le proprie teorie fondando, nel 1901, la Società religioso-filosofica di San Pietroburgo per diffondere la loro visione, coinvolgendo intellettuali e membri del clero in accessi e appassionanti dibattiti. Per ulteriori approfondimenti si vedano T. Pachmuss, *Zinaida Gippius: An intellectual Profile*, Carbondale 1971; C. H. Belford, *The Seeker: D.S. Merežkovskij*, Lawrence 1975; I. Voroncova, *Russkaja religiozno-žilosofskaja mysl' v načale XX veka*, Moskva 2017.

<sup>14</sup> Cfr. I. Pričhod'ko, "Večnye sputniki" Merežkovskogo (k probleme mižologizacii kul'tury), in *D.S. Merežkovskij: mysl' i slovo*, a cura di V. Keldyš — I. Koretskaja — M. Nikitina, Moskva 1999, pp. 198-206.

delle cosiddette 'isole': lembi di terra emersa circondati completamente dal mare, dove il progresso umano si è arrestato alla mitica età dell'oro, e per questo si sono mantenuti protetti dall'ingerenza del mondo esterno, moderno<sup>15</sup>. Le 'isole' sono caratterizzate, nella loro descrizione, dagli elementi tipici della semantica pastorale-idilliaca: fonti, alberi, fiori, freschezza. Tuttavia, a differenza della tradizione letteraria classica, queste immagini evocanti l'idea del tramonto, dell'autunno, della morte silenziosa, assumono i tratti del ricordo nostalgico di un mondo perduto<sup>16</sup>. In diversi passaggi del romanzo, Merežkovskij sottolinea intenzionalmente come lo spazio e il tempo appaiono immobili, cristallizzati<sup>17</sup>. Il Buon Pastore è interpretabile quale simbolo di un ideale morale ed etico, dal quale, secondo il poeta simbolista, sia i pagani sia i galilei<sup>18</sup>, o per meglio dire, i cristiani sono lontani. La lotta tra i due popoli intrapresa nel tentativo di fare propria la religione del Buon Pastore è la causa primaria del tormento spirituale di Giuliano<sup>19</sup>.

Come afferma Klement'eva, Giuliano, in questo senso, è un personaggio nietzschiano: il Buon Pastore trasformatosi in Zarathustra. Per certi versi, ciò è dovuto al fatto che la figura di Cristo, nei racconti evangelici, mostra una volontà ambivalente: da un lato, egli è il Buon Pastore, viva incarnazione della mitezza e dell'umiltà, dall'altro è il Messia indignato che caccia i mercanti dal tempio e sembra minacciare la distruzione di Gerusalemme: "Non pensate che io sia venuto a mettere pace sulla terra; non sono venuto a metter pace, ma spada", Mt. 10, 34<sup>20</sup>.

Il romanzo si chiude, infine, con il malinconico inno al dio Pan, suonato dal flauto di un giovane pastore, che accompagna da lontano le lodi intonate dai monaci in un monastero<sup>21</sup>: la potenza della musica unisce idealmente i due mondi, introducendo l'alba di una nuova era.

Parallelamente alla composizione di *Giuliano l'Apostata*, Merežkovskij si dedica alla traduzione, la prima in lingua russa, del romanzo di Longo Sofista (III sec d.C.) *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*<sup>22</sup>, opera che nel corso dei secoli ha già incontrato i favori di numerosi grandi autori della letteratura europea (da Rousseau a Goethe)<sup>23</sup> e che torna in auge in Russia grazie ai *miriskussniki* (ovvero gli artisti e i letterati membri dell'associazione *Mir Iskusstva* [Mondo dell'arte]): si pensi al balletto diretto da Michel Fokine musicato da Maurice Ravel, con costumi e scenografie di Leon Bakst<sup>24</sup> o ai quadri di Konstantin Somov<sup>25</sup>, i quali, a loro volta, devono la riscoperta del romanzo bucolico a Merežkovskij stesso<sup>26</sup>.

Merežkovskij accompagna il suo lavoro di traduzione con una breve premessa introduttiva in cui si possono intravedere già i cardini di quella che diventerà la sua dottrina filosofico-religiosa. In *O simbolizme Dafnisa i Chloja* Merežkovskij comincia, infatti, a delineare le dinamiche intercorrenti tra cristianesimo e paganesimo, tema approfondito nelle trilogie. Del romanzo di Longo, a cui Merežkovskij fa costantemente riferimento usando l'appellativo 'poema', viene in primo luogo messa in evidenza l'assenza di concreti riferimenti storici, assenza che il poeta simbolista spiega come volontà da parte dell'autore di estraniarsi dal proprio tempo, "forse, uno di quei tempi disperati, soffocanti e opprimenti, in cui la gente cerca nell'invenzione poetica dolcezza e oblio", un tempo, collocabile tra il II secolo, ossia all'incirca all'epoca di Marco Aurelio

<sup>22</sup> Titolo originale: *Dafnis i Chloja. Drevnegrečeskij roman Longusa. Per. D.S. Merežkovskogo*, Sankt-Peterburg 1895, pp. 5-12. *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* rappresenta il prototipo del romanzo erotico tardoantico. Motivo centrale della narrazione è l'amore tra due adolescenti, il pastore Dafni e la capraia Cloe, che viene descritto in maniera vivida e suggestiva grazie alla straordinaria ricchezza di dettagli naturalistici. L'idillio, magistralmente incastonato nella serenità dell'ambiente agreste, viene ostacolato da effimeri contrattempi, i quali procrastinano l'inevitabile lieto fine: la scoperta delle nobili origini dei due giovani, che convolano infine a giuste nozze. Il tono raffinato ed elegante della narrazione oscilla tra il malizioso, il candido e il sensuale com'è proprio del gusto letterario ellenistico.

<sup>23</sup> Sulla fortuna letteraria del romanzo di Longo Sofista si veda M. F. Ferrini, *Longo nell'età moderna: diffusione e fortuna*, in Idem, *Bibliografia di Longo, Dafni e Cloe. Edizioni e traduzioni*, Macerata 1991, pp. 7-53.

<sup>24</sup> Cfr. S. Morris, *The Origins of Daphnis et Chloé (1912)*, "19th-Century Music", 2004 (XXVIII), 1, pp. 50-76; S. Beta, *Le Dieu Pan Fait Pan Pan Pan De Son Pied De Chèvre: Daphnis and Chloe on the Stage at the End of the Nineteenth Century*, in *Fictional Traces: Reception of the Ancient Novel*, 2, a cura di M. P. Futre Pinheiro — S. J. Harrison, Groningen 2011, pp. 157-168.

<sup>25</sup> Cfr. Long, *Dafnis i Chloja. Perevod i predislovie Polya-Lui Kur'e; akvareli i risunki Konstantina Somova*, Parigi 1931.

<sup>26</sup> Si noti che, malgrado Merežkovskij non tratti l'argomento, la scelta di *Dafni e Cloe* come opera di riferimento per l'*intelligencija* russa dell'inizio del XX secolo si inserisce pienamente nel contesto della sintesi delle arti, in quanto essa stessa appare come *Gesamkunstwerk ante litteram*: nella struttura dell'opera la musica è un elemento costitutivo fondamentale così come l'arte figurativa (si pensi all'affresco descritto nel preludio del romanzo dal quale l'autore afferma di aver tratto ispirazione). Cfr. S. Montiglio, *The (Cultural) Harmony of Nature: Music, Love, and Order in "Daphnis and Chloe"*, "Transactions of the American Philological Association", 2012 (142), 1, pp. 133-156; K. Schlapbach, *Music and Meaning in Longus' Daphnis and Chloe: The Inset Tales in Their Performative Settings*, "Phoenix", 2015 (69), 1-2, pp. 79-99; M. Mittelstadt, *Bucolic-lyric motifs and dramatic narrative in Longus' Daphnis and Chloe*, "Rheinisches Museum Für Philologie", 1970 (113), 2-3, pp. 211-227.

<sup>15</sup> Sul ruolo della pastorale nell'immaginario letterario russo vedere: I. Pichod'ko, *Elementy pastoral'nykh dram A. Bloka "Roza i krest"*, in *Pastoral' v teatre i teatral'noj tvorčestve*, a cura di T. Sas'kova et al., Moskva 2001, pp. 114-119; T. Fominyč, S.S. Zajaickij *"Krasavica s ostrova Ljulju": pastoral'nye aspekty romana i ego inscenirovki*, in *Pastoral'. Idillija. Utopija*, a cura di T. Sas'kova, Moskva 2002, pp. 94-106; Idem, *Zolotoj vek v komedii P.P. Muratova "Mavritanija"*, in *Pastoral' nad bezdnoj: sbornik naučnykh trudov*, a cura di T. Sas'kova, Moskva 2004, pp. 96-106; T. Sas'kova, *Pastoral'nye mečty u kraja bezdny: cikl F. Sologuba "Svirel"*, Ivi, pp. 115-127; Idem, *Idilličeskoe v sisteme čudožestvennogo mirosozercanija romantizma (P. Katenin)*, in *Pastoral'. Idillija. Utopija*, op. cit., pp. 59-70; Idem, *Pastoral' v russkoj poezii XVIII veka*, Moskva 1999; Idem, *Pastoral' v russkoj literature XVIII-pervoj tretij XIX veka, dissertacija*, Moskva 2000; G. Ermolenko, *Tradicii rimskoj pastoral'noj poezii v poemach N. Zabolockogo 1920-1930-ch gg.*, in *Pastoral' nad bezdnoj*, op. cit., pp. 128-136.

<sup>16</sup> Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija*, op. cit., p. 104.

<sup>17</sup> Cfr. D. Merežkovskij, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, I, Moskva 1990, pp. 52-53, 236-237.

<sup>18</sup> Si noti che Merežkovskij utilizza spesso l'aggettivo *galilejan* [galileo, abitante della Galilea] in luogo di 'cristiano'. Non a caso, 'il Galileo' è uno degli appellativi di Cristo.

<sup>19</sup> Cfr. I. Osipova, *Pastoral'nost' kak točka peresečenija modal'nostej v strukture simbolistogo romana (D.S. Merežkovskij "Julian Ostupnik")*, in *Pastoral'. Idillija. Utopija*, op. cit., pp. 86-94.

<sup>20</sup> Cfr. N. Klement'eva, *Pastoral'naja tradicija*, op. cit., p. 104.

<sup>21</sup> D. Merežkovskij, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 306.

(121-180), e il IX: ben sette secoli ove i fondamenti del *byt*<sup>27</sup>, del vivere sociale sono rimasti immutati.

Secondo Merežkovskij il romanzo non è stato scritto da un 'elleno', da un greco, bensì da un 'ellenista', ovvero da un uomo colto per cui l'Ellade rappresenta un'utopia di purezza e bellezza, un'età aurea verso cui provare una nostalgia profonda, proprio come i simbolisti provano nostalgia ripensando al secolo mitico e irripetibile dei Gogol', dei Puškin, dei Turgenev, dei Tolstoj e dei Dostoevskij. Di Longo conosciamo a malapena il nome ma per Merežkovskij potrebbe avere il volto di uno qualsiasi di quegli eruditi che circondavano Flavio Claudio Giuliano. I sodali dell'imperatore, nel loro essere "raffinati e solitari sognatori, irrimediabilmente innamorati non del corpo senza vita, bensì unicamente della bella ombra della defunta Ellade", conducono un'esistenza sospesa tra passato e futuro, non meno confusa e gravida di attese di quella condotta da Merežkovskij e dagli altri simbolisti russi, per essi "l'Ellade è la gioia, la pienezza e la bellezza della vita pagana, dello spirito pagano. [...] tali valori non sono la realtà, ma un'ombra; non il presente, bensì un passato più o meno remoto; non ciò che è, ma ciò che è stato e che dovrebbe essere". In tale prospettiva, il romanzo che ha per protagonisti Dafni e Cloe rappresenta un ultimo scorcio di quel mondo protetto da Pan, divinità silvana dell'amore carnale, la cui scomparsa segna la fine, come afferma Merežkovskij citando liberamente la *Praeparatio Evangelica* [Preparazione evangelica o Preparazione ai Vangeli] di Eusebio di Cesarea<sup>28</sup>, dell'era politeista e l'avvento del cristianesimo (non a caso gli attributi del dio, ovvero piede caprino, corna e coda sono le stesse del diavolo): "È morto, è morto il Grande Pan!"<sup>29</sup>: questo grido ha già risuonato da un estremo all'altro per tutta la rattristata e oscurata terra degli dei, tra le onde, che bagnano le luminose rive di Lesbo. Dalla deserta collina della Palestina, dal vergognoso strumento di tortura romano – due pali di legno, messi a croce, si estende sul mondo intero quell'ombra lunga e nera, da cui il mondo non deve più salvarsi nemmeno nell'angolo tiepido e soleggiato dell'isola beata".

Per rimarcare la legittimità del processo di sintesi tra mondo pagano e mondo cristiano, Merežkovskij precisa che non solo gli ellenisti, ma anche i Padri della Chiesa (Basilio Magno<sup>30</sup>,

Gregorio Nazianzeno<sup>31</sup> e Giovanni Crisostomo<sup>32</sup>) hanno profuso notevoli sforzi nella conciliazione tra la cultura spirituale pagana (politeista) e quella cristiana ('galilea'), sintesi auspicata da San Clemente Alessandrino<sup>33</sup>, il quale, pagano di nascita ma convertitosi al cristianesimo, approfondisce le verità di quest'ultimo confrontandole con quello che era stato il pensiero dei principali filosofi greci (Platone, Aristotele, Eraclito, Democrito, ecc.), mettendone in evidenza i punti di contatto e quelli, più numerosi, di contrasto.

L'impegno profuso dalle sopracitate categorie di dotti nel IV-V secolo rappresenta, secondo il fondatore del simbolismo russo, un primo, seppur fallito, tentativo di rinascita culturale che prelude al Rinascimento italiano del XV; un rinnovamento che in entrambi i casi ha come fulcro "l'ingenuo (o deliberato) confronto tra i due principi, cristiano e pagano, del Golgota e dell'Olimpo, in un'appassionata, anche se inestinguibile, sete di risolvere questa contraddizione". Tuttavia, denuncia il poeta, la santa Inquisizione nel Seicento e il "freddo accademismo" del Settecento hanno vanificato le speranze degli artisti e degli intellettuali rinascimentali. Individuare le leggi che regolano i meccanismi dei corsi e dei ricorsi storici è un'impresa che finora non ha avuto modo di compiersi, nondimeno il romanzo di Longo è un chiaro esempio di come la conciliazione tra i due principi sia possibile: esso è, per Merežkovskij, una sorprendente combinazione di vizio (la 'verità della carne') e di purezza (la 'verità del cielo'), di vecchio e di nuovo. Il poeta paragona *Le avventure di Dafni e Cloe* a capolavori della prima fase della produzione artistica di Sandro Botticelli (1445-1510), quali *Primavera* e *Nascita di Venere* (entrambi risalenti al periodo 1477-1485): sia nel romanzo sia nei dipinti infatti "il gioco innocente dell'amore e la più grande castità confinano con la pericolosa e raffinata seduzione"<sup>34</sup>. Tuttavia, afferma

---

*Fusus Tractatae*) che comprende 55 articoli sui doveri generali del monaco, anche se Basilio parla genericamente di 'fratello'. In un secondo momento redasse la 'piccola regola' (*Regulae Brevis Tractatae*) che è una sorta di casistica sulla vita monastica. In esse San Basilio presenta la vita monastica come lo stato ideale per raggiungere la perfezione cristiana, o meglio invita tutti, anche chi oggi definiremmo laico, a condurre, indipendentemente dalla propria condizione di vita, uno specifico stile di vita. Diede così origine all'ordine dei monaci basiliani che da lui presero il nome.

<sup>31</sup> San Gregorio Nazianzeno, detto il Teologo (330-390), coetaneo e amico di san Basilio Magno, è stato uomo di studio e poeta. Ordinato sacerdote fu vescovo a Sisimo e quindi a Costantinopoli. Insieme a san Basilio, contribuì in modo decisivo con i propri scritti, al concilio ecumenico di Costantinopoli del 371.

<sup>32</sup> San Giovanni Crisostomo (nato fra il 344 e il 354 - 407) è un padre della Chiesa e il più celebre degli oratori sacri. Si formò presso il retore Libanio e presso i vescovi Melezio e da Diodoro di Tarso. Nella sua omiletica riecheggiano i temi cardine della tradizione patristica greca e soprattutto della scuola antiochena. La sua personalità è quella di un moralista, desideroso di riformare la vita cristiana, secondo l'ideale delle primitive comunità cristiane concepite nello schema del cenobitismo.

<sup>33</sup> San Clemente Alessandrino (al secolo Tito Flavio Clemente, 150-215) è stato un apologeta cristiano, teologo missionario per il mondo culturale greco, e il secondo capo riconosciuto della scuola catechetica di Alessandria.

<sup>34</sup> Per un approfondimento sulla rappresentazione della sessualità nel romanzo di Longo Sofista si vedano S. Epstein, *The Education of Daphnis: Goats, Gods, the Birds and the Bees*, "Phoenix", 2002 (56), 1-2, pp. 25-39 e bibliografia annessa; I. Repath, *Platonic Love and Erotic Education in Longus' Daphnis and Chloe*, in *Echoing Narratives: Studies of Inter-*

<sup>27</sup> *Byt* è un termine russo dal duplice significato: secondo il contesto, può indicare sia il modo di vivere la quotidianità di un determinato popolo (o di una determinata sfera sociale) sia le condizioni che determinano le caratteristiche dell'esistenza quotidiana di una singola persona.

<sup>28</sup> La *Praeparatio evangelica* è un'opera di apologetica cristiana scritta da Eusebio di Cesarea (265-340), consigliere e biografo dell'imperatore romano Costantino I (274-337) intorno al 313 al fine di dimostrare la superiorità del cristianesimo sulle religioni pagane e sulle filosofie.

<sup>29</sup> Si noti che Pan è l'unico dio di cui sia narrata la morte. L'episodio al quale Merežkovskij allude è narrato per la prima volta da Plutarco (46/48- 125/127) nel *De defectu oraculorum* [Sul tramonto degli oracoli], uno dei 78 trattati che compongono i *Moralia* [Opere morali, in greco Ἠθικά, Ethiká].

<sup>30</sup> San Basilio Magno (329-379) è stato un vescovo, teologo e fondatore greco, venerato come santo dalla Chiesa, di cui oltre che vescovo fu confessore e dottore della Chiesa nonché primo dei Padri della Chiesa ortodossa. San Basilio, per dare ordine ai suoi cenobi, dettò la 'grande regola' (*Regulae*

Merežkovskij, né Longo, né Botticelli sono stati in grado di essere all'altezza delle proprie creazioni: il fascino contraddittorio dei personaggi da essi stessi creati, una malia al contempo innocente e peccaminosa, è qualcosa di assolutamente rivoluzionario che rimanda all'avvento della nuova età dello Spirito, un'epoca in cui le apparenti incongruenze tra 'carne' e 'cielo' cedono il posto a qualcosa di inedito e a lungo auspicato, a un nuovo livello di consapevolezza dell'animo umano. Non a caso Botticelli, sotto l'influenza di Savonarola, ripudia la sua prima produzione per dedicarsi a raffigurazioni evangeliche, come il *Compianto sul Cristo morto* (1495-1500 circa), che pongono l'accento sull'idea di martirio e sacrificio supremo. A tale proposito, Merežkovskij avanza l'ipotesi che lo stesso Longo abbia avuto un ripensamento analogo a quello del pittore fiorentino: "Chi lo sa, forse anche l'autore di Dafni e Cloe pentendosi, come molti in quei giorni, sotto la veste nera di un monaco bizantino, ricordò con rimorso il libro che scrisse nei giorni della sua giovinezza pagana per dispetto ai 'Galilei' e che, molti secoli dopo, sarebbe dovuto risorgere per sedurre i nostri cuori con il suo immancabile fascino casto e peccaminoso". D'altra parte, precisa Merežkovskij, Dafni e Cloe non sono veri pastori, bensì figli di ricchi proprietari terrieri che risiedono in città: non a caso entrambi sono accomunati da una sensibilità femminile, propria della cultura urbana. Dafni si distingue da Cloe soltanto perché fisiologicamente maschio, ma proprio come la sua compagna sopravvive alle traversie della vita unicamente perché le divinità silvane (le Ninfe, Pan e, non ultimo, Eros) vegliano su di lui. I due pastorelli non mostrano traccia del tragico eroismo, proprio dell'antico popolo greco, che caratterizza indistintamente i protagonisti maschili e femminili della letteratura ellenica: al contrario, si ritrovano costantemente in balia degli eventi e la loro unica reazione è quella di sciogliersi in lacrime. Tale caratteristica, secondo Merežkovskij, avvicina Dafni e Cloe alla sensibilità cristiana e medievale, una sensibilità sviluppata e portata agli estremi nei componimenti dei trovatori provenzali, nella *Vita nuova* di Dante e nelle liriche petrarchesche per giungere all'idillio sentimentale della *Nuova Eloisa* di Rousseau fino al romanzo psicologico di argomento romantico del XIX secolo.

Nondimeno Merežkovskij individua nell'opera di Longo un nucleo "autenticamente greco", e per renderlo chiaro al lettore rimanda al Goethe delle *Conversazioni* con J. P. Eckermann<sup>35</sup>, che paragona *Dafni e Cloe* alle pitture di Ercolano.

Nel brano citato da Merežkovskij, Goethe esalta, in primo luogo, la 'separatezza' della Lesbo di Longo dal resto del mondo, in sintonia con la visione del simbolista russo. In secondo luogo, il poeta tedesco si dichiara incantato dalla nitidezza e dallo splendore del paesaggio raffigurato in *Dafni e Cloe* e afferma che nel romanzo vengono esaltate tutte le fasi della vita attraverso il *leitmotiv* dell'esperienza amorosa. Per tali

motivi il "gran pagano" considera *Dafni e Cloe* un capolavoro ai livelli dell'epica omerica e delle tragedie sofoclee.

Tuttavia, Merežkovskij obietta a Goethe di non aver saputo cogliere a pieno gli elementi più drammatici e realistici della narrazione, come gli episodi che gettano luce sulla pratica comune dello schiavismo apparentemente diffusa nell'isola di Lesbo e, se ne deduce, nella società in cui vive Longo. La leggerezza con la quale il romanziere ellenista sembra affrontare l'argomento nulla toglie alla tragicità degli eventi e alla potenza con cui s'imprimono nell'animo del lettore: per questo Merežkovskij ipotizza che Longo volesse trasmettere un messaggio molto più profondo, nascosto tra le righe. E resta quasi sbalordito leggendo che Goethe non prende minimamente in considerazione tale eventualità.

La crudeltà pagana non è certo un aspetto inedito della cultura greca ma, afferma Merežkovskij, se in Omero e nei tragici essa è giustificata dalla "primitiva grandiosità dello spirito", in *Dafni e Cloe* essa ricorda maggiormente le *Vite dei Santi* bizantini da cui sono derivati i *Fioretti* di San Francesco d'Assisi (XIII secolo). In quest'ottica, Eros fanciullo, che prova profonda empatia nei confronti dei due adolescenti abbandonati dalle rispettive famiglie d'origine può essere considerato come il preludio all'avvento di Cristo. Non a caso, il poeta simbolista considera l'apice metafisico del romanzo il Libro secondo, ove il giardiniere Fileta narra ai protagonisti dell'epifania del dio dell'amore definito superiore ad ogni altra divinità: "Ha un potere tanto grande quanto nemmeno Zeus tonante: domina sugli elementi, domina sugli astri. Domina sugli dei suoi simili, più di quanto voi possiate sulle capre e sulle pecore" ed è "più antico del tempo stesso".

In tale prospettiva, l'amore altro non sarebbe se non il "genio della specie"<sup>36</sup> di Schopenhauer, la combinazione del maschile col femminile, la gioia eterna di un dio fanciullo che gioca con le vite degli uomini. La cultura urbana, accusa Merežkovskij, ha fatto perdere tale consapevolezza spingendo gli uomini a inseguire futili obiettivi, facendo smarrire loro il senso di ciò che è autentico. Al contrario, Dafni e Cloe sono stati preservati da questo infausto destino, assurgendo a "novelli Adamo ed Eva" in quell'Eden pagano che è l'isola di Lesbo. Il poeta simbolista rimarca la neutralità morale dell'amore: amore è al di là del bene e del male; amore è la forza suprema della natura: solo il ritorno ad essa, la fuga dall'ipocrisia, dalla menzogna e dalle rigide convenzioni della cultura urbana possono restituire all'uomo la sua purezza originaria e condurlo a uno stato di beatitudine. Amore e natura sono infatti da considerarsi un tutt'uno: l'affetto sincero che Dafni e Cloe provano nei confronti dei loro animali e delle altre creature che popolano il bosco anticipa la comunione spirituale di San Francesco di Assisi con le bestie protagoniste dei suoi *Miracoli*. Tale è, dunque,

*textuality in Greek and Roman Prose Fiction*, a cura di K. Doulamis, Groningen 2011, pp. 99-122.

<sup>35</sup> Cfr. J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino 2008. Si veda anche C. Hammer, *Amyot's "Daphnis et Chloé" and Goethe's "Faust"*, "The South Central Bulletin", 1980 (40), 4, pp. 147-149.

<sup>36</sup> Si fa riferimento alla concezione dell'amore del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer (1788-1860), secondo cui tale sentimento rappresenta lo stimolo più forte dell'esistenza: dietro a Cupido (o Eros o Amore) si cela il "genio della specie" che desidera la perpetuazione della vita affinché la volontà di vivere possa espandersi. L'incanto e il lato romantico altro non sono che maschere costruite dall'uomo per celare la dura e triste verità, ovvero che il motore dell'innamoramento è il mero desiderio sessuale.

per Merežkovskij il maggior pregio del romanzo di Longo: il naturalismo di cui è intrisa l'opera è prefigurazione dell'amore cristiano, inteso come unione armonica e universale di uomo e natura.



#### SUL SIMBOLISMO DI DAFNI E CLOE

**C**HI ha scritto questo stupefacente poema o romanzo, che rappresenta un mondo piccolo, chiuso, senza termini di paragone, un'opera a sé stante non soltanto nella letteratura dell'antica Grecia ma anche in quella mondiale? Su quale terreno, in quale ambiente, in quale *byt* e in quale epoca è cresciuto questo raro fiore della cultura ellenica, apparentemente unico, delicato fino alla cagionevolezza e ciononostante fresco? O, in breve, quando, da chi e in quali condizioni è stato scritto il poema *Dafni e Cloe*, che a partire dal XVI secolo ha acquistato popolarità in tutte le letterature europee e del quale, tuttavia, non v'è menzione da nessuna parte, né presso i Greci, né presso i Romani, né presso i successivi autori bizantini?

Purtroppo, a tutti questi interessanti interrogativi la storia della letteratura non dà alcuna risposta soddisfacente. Sul libro non troviamo null'altro che il poco eloquente nome dell'autore: Longo. Dietro questo nome, forse uno pseudonimo, si nasconde un mistero che, probabilmente, è destinato a non essere mai svelato da indagini letterarie. Si pensa che il poema sia stato scritto non prima del II secolo, ossia all'incirca all'epoca di Marco Aurelio, e non più tardi del IX, ovvero in quei tempi bui in cui lo stato ormai imponeva di distruggere e di destituire le inimitabili creazioni del politeismo olimpico. I sette secoli intermedi sono un arco temporale decisamente troppo ampio per qualsiasi genere di congettura più o meno arguta.

A causa dell'assenza di indicazioni esterne siamo costretti a fare riferimento all'opera stessa per vedere se ci sono indicazioni e prove interne a essa, che consentano di esprimere un giudizio sulle circostanze della sua comparsa. Ma anche qui la nostra speranza viene presto meno. Il poema sembra concepito di proposito in modo da impedire di determinare con

precisione la collocazione storica degli avvenimenti narrati: il romanzo pastorale in cui, nonostante alcuni dettagli esteriori di fantasia, vi è molto naturalismo audace, costituisce un cerchio perfetto e autosufficiente, da cui non ci sono praticamente vie d'uscita verso il mondo storico esterno. L'autore rifugge ogni allusione all'epoca in cui si svolge l'azione del poema. Sembra egli stesso voler dimenticare il tempo, il *proprio*<sup>37</sup> tempo, trattandosi forse di una di quelle epoche disperate, soffocanti e opprimenti, in cui la gente ricerca nell'invenzione poetica *dolcezza e oblio*<sup>38</sup>. Ecco perché è come se ci stesse cullando, come se ci stesse sottraendo e strappando in maniera impercettibile e indolore alla realtà eternamente crudele e oltraggiosa, alla stregua di un mago che ci attira, a poco a poco, nelle profondità del cerchio incantato della poesia bucolica, dolce e leggera come un sogno.

Dal punto di vista del *byt*, ciò che avviene in *Dafni e Cloe* potrebbe accadere all'epoca dell'egemonia ateniese, o nel periodo della sovranità macedone, o ancora in quello della conquista romana, ma anche nelle successive fasi di declino della Roma imperiale, e persino agli inizi del cristianesimo bizantino. Tale è la peculiarità della cultura antica, per cui i capisaldi del vivere sociale come, ad esempio, la schiavitù, l'attaccamento di un contadino alla terra, l'autonomia municipale delle singole città, si mantengono pressoché invariati, immutabili per secoli.

D'altra parte, tuttavia, tanto più attentamente si esamina il poema, tanto più risulta evidente che si tratta di un'opera di una cultura tarda e raffinata, che non è stata scritta da un elleno, bensì da un *ellenista*<sup>39</sup>, cioè da un uomo per il quale l'Ellade — la gioia, la pienezza e la bellezza della vita pagana, dello spirito pagano — non è più realtà, ma ombra, non è più il presente, ma un passato più o meno remoto, non ciò che è, ma ciò che è stato e che dovrebbe essere. Proprio così inspiegabilmente triste, e tanto più triste, quanto più bella, come illuminata dalla luce morbida del sole al crepuscolo, era l'Ellade per

<sup>37</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>38</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>39</sup> Corsivo di Merežkovskij.

Filostrato<sup>40</sup>, Libanio<sup>41</sup> e altri sodali del grande e incompreso imperatore, il quale già nel IV secolo ebbe il coraggio di compiere un tentativo di Rinascimento ellenico. Mi riferisco a Flavio Claudio Giuliano, che i malvagi bizantini avrebbero voluto stigmatizzare ma che, in realtà, finirono per ornare, come cingendolo di un'oscura corona, con il prometeico appellativo di 'Apostata'. Forse fu uno di questi ellenisti della cerchia di Giuliano, uno di questi raffinati e solitari sognatori, irrimediabilmente innamorati della defunta Ellade, e non del suo corpo privo di respiro bensì soltanto della sua bella ombra, a creare la tenera e triste visione dell'amore pastorale di Dafni e Cloe, due fanciulli innocenti, abbandonati in un cantuccio accogliente della beata Lesbo. Non è per questo che, nel leggere il poema, nell'anima sorge una tristezza così dolce e dolorosa che viene involontariamente da chiedersi: questa bellezza non c'è, o non c'è più sulla terra, e potrà esserci ancora? Involontariamente viene da pensare che l'autore stesso non crede nella possibilità di realizzazione di ciò che descrive, e se anche ci crede non lo fa in modo così ingenuo, come, ad esempio, Omero, che crede nel coraggio di Ettore o nella fedeltà di Penelope. Il poeta ci culla, ma non fino alla fine; induce a credere nella verità e nella felicità di un semplice amore umano, ma non del tutto. Preoccupazione e diffidenza, di cui egli, tuttavia, non fa mai menzione, rimangono nel suo animo e nel nostro, e, forse, questa agitazione è tanto più forte e dolorosa, quanto silenziosa. Come quando ci si addormenta con un grave dolore al cuore: nel sonno, non dolce o tranquillo, si percepisce vagamente l'amarrezza della vita reale, come il freddo di una lama sorda che penetra attraverso un tessuto leggero.

“È morto, è morto il Grande Pan!”: questo grido ha già risuonato da un estremo all'altro di tutta la rattristata e oscurata terra degli dei, e sulle onde che bagnano le rive luminose di Lesbo. Dalla collina desertica della Palestina, dall'ignominioso strumento di tortura romano — due pali di legno, messi a croce

— si estende sulla Terra intera un'ombra lunga e nera, da cui il mondo non può più salvarsi, nemmeno nell'angolo tiepido e soleggiato dell'isola beata.

Ma la sua quieta mestizia rende il poema di Longo particolarmente vicino, comprensibile e suggestivo a noi, persone del XIX secolo che al crepuscolo attendono un sole nuovo, ancora sconosciuto, e che hanno il presentimento dell'imminente resurrezione del *Grande Pan*<sup>42</sup>, morto quindici secoli fa. Questi strani, solitari e raffinati esteti, retori, sofisti, gnostici del IV secolo sono individui profondamente scissati, appartengono tanto al passato quanto al futuro, ma non al presente. Arditi nei pensieri, timidi nelle azioni, giacciono sospesi tra vecchio e nuovo. Sono gente del decadentismo ma anche del Rinascimento; essi periscono, portando alla malattia e alla follia la raffinatezza di un mondo decrepito, e, al contempo, rinascono, predicando con vessilli e immagini ciò che non si può *ancora*<sup>43</sup> dire a parole. Proprio allora, intorno al IV secolo, dai neoplatonici alessandrini e dagli ellenisti che circondavano Giuliano l'Apostata da un lato, e dai grandi Padri della chiesa (Basilio, Gregorio Nazianzeno e più tardi Giovanni Crisostomo) dall'altro, fu compiuto un tentativo grandioso e troppo precoce di armoniosa fusione tra l'antico principio olimpico e il nuovo principio cristiano in un'unica straordinaria cultura, un'unione mai sperimentata in precedenza, vagheggiata da Clemente Alessandrino. Questo tentativo nel IV secolo fallì. Ma venne ripetuto in Italia un millennio dopo, e l'essenza del Rinascimento<sup>44</sup> rimase nel XV secolo, tale e quale a com'era nel IV e nel V. Tale essenza è racchiusa nell'ingenuo (o deliberato) confronto tra i due principî cristiano e pagano, del Golgota e dell'Olimpo, in un'appassionata, anche se inestinguibile, sete di risolvere questa contraddizione. E nei secoli XV e XVI, come pure nei secoli IV e V, il tentativo di rinascita non riuscì: la contraddizione tra ellenismo e cristianesimo non fu risolta, l'armonia conciliante dei due principi non fu trovata. Le esorbitanti speranze degli ingenui quattrocentisti non si avverarono,

<sup>40</sup> Nome di quattro sofisti dell'età imperiale, tutti originari di Lemno. L'omonimia ha portato confusioni nella tradizione a loro riguardo, sicché anche ora riesce difficile attribuire all'uno o all'altro di essi le opere conservate sotto il loro nome.

<sup>41</sup> Libanio (314-393), retore greco del IV secolo d.C. Fu maestro del Padre della Chiesa san Giovanni Crisostomo.

<sup>42</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>43</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>44</sup> In italiano nel testo. Tra parentesi Merežkovskij aggiunge il termine russo *Vozroždenie* [rinascita, rinnovamento e, con la maiuscola, Rinascimento].

e i primi raggi del sole nascente si spensero nel crepuscolo soffocante e sanguinoso dell'Inquisizione ecclesiastica della seconda metà del XVI secolo e nel freddo accademismo del XVII.

Purtroppo, non sono ancora state individuate le leggi di questi ricorsi storici, di questi *valichi*<sup>45</sup>, delle periodiche discese e risalite dello spirito umano, che si susseguono costantemente. Ma anche un semplice sguardo empirico rivela in loro caratteristiche comuni e profondamente affini, che si ripetono nel IV e nel XV secolo: in entrambe le epoche, emergono con sempre maggiore chiarezza *due* forze, *due* correnti, *due*<sup>46</sup> principi, eternamente ostili l'uno all'altro ed eternamente desiderosi di nuove riconciliazioni, di nuove e inedite combinazioni. Non solo nei tratti principali ma anche nei dettagli insignificanti, i secoli del Rinascimento talvolta ci colpiscono per le sorprendenti somiglianze: come se di popolo in popolo, di millennio in millennio, le voci dei fratelli avessero riecheggiato, annunciando l'un l'altra che i viandanti stavano percorrendo un'unica strada, verso un'unica meta, attraverso tutti i valichi storici, tutte le valli e le montagne. Per tornare a *Dafni e Cloe*, guarderò a questa sorprendente combinazione di vizioso e casto, di ciò che è morbosamente raffinato e di ciò che è ingenuo, puro, timoroso, come alla primissima brezza primaverile, ancora priva di fragranza, ma solamente fresca.

E la stessa combinazione originale di vecchio e nuovo che conferisce una bellezza inimitabile alla pastorale del IV secolo si ripete nelle opere degli artisti italiani del XV secolo, nei quadri seducenti e di infantile ingenuità di colui che fu forse il più grande tra i primi quattrocentisti, Sandro Botticelli. Nella sua *Primavera*<sup>47</sup>, così come in *Dafni e Cloe*, il gioco innocente dell'amore e la più grande castità confinano con la seduzione pericolosa e raffinata. Cosa ci può essere di più puro e verginale delle graziose ninfe che danzano avvolte da tuniche ariose, o dei pastorelli ignari persino della parola 'amore'<sup>48</sup>? Eppure accade involontariamente di sentire che, se i personaggi non

conoscono ancora l'amore, il poeta invece l'ha già conosciuto fin troppo bene, se non irrimediabilmente. Forse non esiste libro più voluttuoso di *Dafni e Cloe*, così come non vi è dipinto più voluttuoso della *Venere* che nasce dal mare di Botticelli. E al contempo, quale immacolata freschezza primaverile, quale incoscienza del peccato, quale purezza! Ma i giochi d'amore inesperti di Longo, tristi come gli occhi piangenti dell'Afrodite medievale di Botticelli, sono più seducenti della nudità ruvida e schietta di Tiziano o di Rubens, della sensualità borghese e virtuosa di Ariosto o di Boccaccio. È come se il poeta del IV secolo e il pittore del XV ci tentassero, offrendoci di assaggiare il frutto proibito di una nuova bellezza, di un nuovo peccato, rimanendo dal canto loro innocenti. Ma talvolta viene da chiedersi se questi artisti di casti giochi primaverili siano davvero così innocenti e puri come vogliono sembrare. Non è che forse siano essi stessi già avvelenati del fiele con cui bramano avvelenare il nostro cuore?

La tragicità degli uomini come Longo e Botticelli sta tutta qui. Essi non hanno una forza vera che gli consente di superare i germi della vanità e del decadimento per raggiungere le vette del Rinascimento; non hanno l'audacia propria degli eroi-artisti, autentici profeti della nuova vita. Questi primi seduttori originari temono essi stessi le proprie creazioni, innocenti soltanto in apparenza, poiché invero pericolose e profonde. Peccano per poi pentirsi, non reggono fino alla fine e si ritraggono. Così Botticelli si pentì, udendo la voce tonante e terribile del domenicano<sup>49</sup>, e da Afrodite che usciva dalla schiuma del mare tornò al pianto di Maria Vergine, invecchiata dal dolore, sul feretro del Salvatore<sup>50</sup>. Chissà, forse anche l'autore di *Dafni e Cloe* pentendosi, come molti in quel tempo, ai piedi della veste nera di un

<sup>49</sup> Merežkovskij allude al predicatore domenicano Girolamo Savonarola (1452-1498). Nel 1482, chiamato da Lorenzo il Magnifico, iniziò l'attività di predicatore presso il convento di san Marco, a Firenze. Le sue prediche, accolte con grande entusiasmo dai fedeli, avevano come bersaglio il clero e la società corrotta del tempo, e in particolar modo i membri e i sostenitori della famiglia dei Medici.

<sup>50</sup> Merežkovskij si riferisce al *Compianto sul Cristo morto* (1495-1500) di Sandro Botticelli. In quest'opera si coglie l'influenza sull'artista della figura del Savonarola, il quale innesca una crisi religiosa che spinse il pittore ad abbandonare i temi profani e a rendere il suo stile più inquieto e isolato nel panorama artistico dell'epoca.

<sup>45</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>46</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>47</sup> In italiano nel testo. Corsivo di Merežkovskij.

<sup>48</sup> Allusione a Libro I, 13, 5 del romanzo di Longo Sofista. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, Milano 2005, p. 253.

monaco bizantino, ricordò con rimorso il libro che scrisse nei giorni della sua giovinezza pagana per dispetto ai 'Galilei' e che, molti secoli dopo, sarebbe dovuto risorgere per sedurre i nostri cuori con la sua imperitura, casta e peccaminosa, bellezza.

Non dobbiamo dimenticare che Dafni e Cloe non sono veri pastori e contadini come sembrano, ma figli di genitori ricchi e cittadini. Certamente la vita rurale li ha purificati, rafforzati, ha restituito la loro anima alla limpidezza primordiale, li ha resi più sani e capaci di un amore semplice, naturale e al contempo divino. Tuttavia, anche qui, in mezzo alla natura, il pericoloso veleno, retaggio della cultura tarda, è rimasto nel loro sangue, e si manifesta incessantemente nella loro smisurata, quasi morbosa, sensibilità che nobilita la passione, la approfondisce e spiritualizza, ma allo stesso tempo li priva di ogni forza, di ogni coraggio. Dafni è un uomo solo nel corpo, non nello spirito: ha la pelle più scura, i muscoli più forti, ma la sua indole è quella di una ragazza, è la stessa di Cloe. Nelle sue azioni, così come in tutto il romanzo, non v'è un *singolo tratto di eroismo*<sup>51</sup>. Egli non sopporta la vista degli uomini armati. Nelle avversità non sa far altro che piangere, pregare o tremare. Scappa dai nemici come un pavido cerbiatto, come le pecore di Cloe si nasconde nella cavità di un vecchio faggio, dimentico persino del destino della sua amica. E poi, in ogni occasione, scoppia a piangere come una fanciulla e versa lacrime d'amore, di dolore, di gioia.

Quando, dopo una lunga separazione, Dafni incontra Cloe, a stento riesce a reggersi in piedi, per poco non perde i sensi. E Cloe ha la stessa sensibilità effeminata propria della delicata cultura urbana, malgrado sia vestita di lana di pecora, e non di porpora, mangi solo pane, beva il latte di capra mescolato con vino e miele selvatico. In lei non c'è traccia della forza femminile, della tenacia e dell'impavidità della donna in amore. Non è nemmeno gelosa, non si indigna, non trasalisce al pensiero che Dafni possa smettere di amarla; semplicemente muore, umile e inerme, in una tranquilla disperazione, come una pianta tenera appassisce per il freddo. Nessuno dei due sopporta la minima sofferenza, e ogni tocco della

vita sulla loro anima nuda, indifesa e passionale è quasi mortale. Se le Ninfe, Pan e Eros si curassero un po' meno di loro, questi fanciulli troppo belli e timorosi finirebbero inevitabilmente col morire. Con un cuore così disarmato e arrendevole non si può vivere, non si può amare in questo mondo. Mente, cuore, volontà: tutto il loro essere langue, si scioglie d'amore, come cera morbida. E il pungiglione della passione che essi stessi, poveri e innocenti, non sono in grado nemmeno di nominare, penetra nella loro anima e intorpidisce con un dolore acuto e un piacere simile alla morte. Non oppongono resistenza, solamente pregano e piangono, cedendo a questa forza selvaggia, che li inghiotte, li porta via, come un ruscello primaverile fa con i petali dei fiori. I veri Greci non amavano in questo modo, non soffrivano in questo modo: su di essi aleggia il benefico soffio di Eros, fresco e minaccioso. E anche sull'amore più tenero – quello di Antigone, quello di Alceste – c'è il sigillo dell'eroismo, del rigore e della magnificenza.

Quando Fedra o Medea gridano la loro passione gelosa e oltraggiata, in questo grido si sente il rugito del leone che fa tremare anche i cuori degli eroi. È terribile quando le mogli dei titani urlano d'amore o tacciono, tramando qualche inganno nel silenzio del proprio cuore, ma è ancora più spaventoso quando, ingannando e fingendosi sconfitte, piangono: nelle tragedie elleniche, le lacrime delle mogli preannunciano il sangue dei mariti.

Nel poema di Longo, il fuoco sacro dell'antico eroismo ellenico si è spento. Ecco, qui gli ultimi discendenti degli uomini vigorosi, dei creatori del *Prometeo incatenato*, dei vincitori di Maratona sono due deboli fanciulli innamorati, il pastorello e la pastorella sull'isola di Lesbo. Invece del bagliore glaciale delle cime montane, invece del respiro fortificante del temporale, solo il profumo dei fiori velenosi, solo voluttà e arsura. Sarei quasi portato a dire che in questa rassegnazione infantile e indifesa, in queste preghiere e lacrime troppo frequenti, in questa costante interferenza di divinità troppo buone e accessibili, nella pazienza disarmata e nella mitezza di Dafni e Cloe, c'è già qualcosa di completamente nostro, incomprensibile e ostile all'uomo autenticamente greco, qualcosa di cristiano e medievale. La

<sup>51</sup> Corsivo di Merežkovskij.

sensibilità eccessiva, per non dire febbrile, e la complessa psicologia dell'amore, più tardi, nell'era dei costumi cavallereschi e del nuovo misticismo, verranno intensificati, portati agli estremi dai trovatori provenzali passando per la *Vita nuova* di Dante<sup>52</sup>, per mezzo dei languidi sospiri e delle lacrime per Laura, attraverso l'idillio sentimentale della *Nuova Eloisa*, e sfoceranno nel XIX secolo nel romanzo psicologico sentimentale. Se Longo potesse leggere quello che scrivo, ne sarebbe probabilmente molto sorpreso e, ammesso che fosse in grado di capirlo, direbbe che nella sua opera non v'è nulla di simile, che voleva solo scrivere un idillio pastorale alla maniera di Teocrito<sup>53</sup>, un comune romanzo come se ne componevano all'epoca, con segni di riconoscimento<sup>54</sup>, con bambini abbandonati e ritrovati. E l'autore avrebbe in gran parte ragione: io ancora non sono giunto a sfiorare l'essenza del poema; un nocciolo autenticamente ellenico, inattaccabile dal tempo, succoso e fresco, che è senza dubbio presente nel poema. Goethe, pur distinguendosi per le sue doti intuitive, non notò o, perlomeno, non volle notare la raffinatezza morbosa di una cultura troppo tarda, la mollezza e la dolcezza di frutti autunnali oltremisura maturi, l'ambiguità celata nelle profondità di *Dafni e Cloe*. Ecco un estratto delle sue conversazioni con Eckermann:

*Domenica, 20 marzo 1831*<sup>55</sup>

A tavola Goethe mi ha raccontato di aver letto in questi giorni *Dafni e Cloe*.

“Il poema è così bello”, ha detto, “che, nelle tristi condizioni in cui ci tocca vivere, è impossibile serbare nel cuore l'impressione della lettura, e ogni qualvolta lo rileggiamo siamo colti da rinnovata meraviglia. L'atmosfera è quella di una giornata piena di luce, tutta una serie di pitture di Ercolano sembra sfilarsi davanti agli occhi, agendo a sua volta sul libro, e venendo in aiuto della nostra fantasia mentre siamo intenti a leggere”.

“Ho apprezzato molto”, ho detto io, “quella sorta di separatezza in cui tutto è racchiuso. Non c'è quasi una sola allusione a elementi estranei che possano portarci fuori da quella felice cerchia. Delle divinità, intervengono soltanto Pan e le Ninfe, un'altra viene appena citata, ed è evidente che bastano ai bisogni dei pastori”. “E tuttavia, nonostante una certa qual separatezza”, ha commentato Goethe, “vi è stato ritratto un mondo intero. Vediamo pastori di ogni genere, contadini, giardinieri, vignaioli, marinai, briganti, guerrieri e distinti cittadini, gran signori e servi della gleba”.

“E scopriamo anche”, ho detto, “l'essere umano a tutti gli stadi della sua vita, dalla nascita fino alla vecchiaia; e davanti ai nostri occhi sfilano tutti gli aspetti della vita domestica che il mutare delle stagioni porta con sé”.

“Per non parlare del paesaggio!”, ha esclamato Goethe. “Con pochi tratti è disegnato in modo così netto che vediamo sulle alture, dietro le persone, vigne, campi e frutteti, in basso i pascoli con il fiume e un po' di bosco, e infine il mare nella sua vastità all'orizzonte. Inoltre, non c'è traccia di giornate uggiose, di nebbia, nuvole e umidità, ma il cielo è sempre azzurrissimo, perfettamente limpido, l'aria deliziosa, il terreno costantemente asciutto, tanto che ci si potrebbe coricare nudi ovunque”.

“L'intero poema”, ha continuato Goethe, “testimonia un'arte e una cultura delle più raffinate. È così ben ideato che non manca nessun motivo, anzi sono tutti eccellenti, come ad esempio quello del tesoro in riva al mare accanto al delfino maleodorante. E poi un gusto, una perfezione e una delicatezza di sentimenti che stanno alla pari con quanto di meglio sia mai stato scritto. Ogni tratto spiacevole che si insinua dall'esterno a turbare la felicità descritta nel poema, come l'aggressione, la rapina e la guerra, viene sempre affrontato di volata e non lascia quasi traccia. Quanto al vizio, si presenta al seguito degli abitanti delle città, e anche qui non nei personaggi principali, bensì in una figura secondaria, in un subalterno. È tutto di assoluta bellezza”.

“Mi è anche piaciuto molto”, ho aggiunto, “il modo in cui viene descritto il rapporto fra padroni e servitori. Nei primi un atteggiamento di grande umanità, negli altri, pur così ingenuamente liberi, un profondo rispetto e il desiderio di conquistarsi in tutti i modi il favore del signore. Così quando si viene a scoprire che Dafni è il figlio del padrone, anche il giovane cittadino, che gli si era reso odioso con profferte d'amore contro natura, cerca ora di rientrare nelle sue grazie, strappando con un abile espediente Cloe al bovaro che l'aveva rapita e riconducendola a Dafni”.

“In tutte queste cose”, ha osservato Goethe, “c'è grande intelligenza; anche il fatto che Cloe riesca a conservare la propria verginità sino alla fine del romanzo, contro la volontà dei due innamorati i quali non sanno far nulla di meglio che dormire nudi l'uno accanto all'altra, è un'idea eccellente e così ben motivata da costituire un'occasione per parlare di quanto c'è di più importante nella vita umana”.

“Bisognerebbe scrivere un intero libro per celebrare tutti i grandi meriti di questo poema. È bene rileggerlo una volta all'anno per trarne sempre nuovi insegnamenti e provare di nuovo l'impressione della sua grande bellezza”<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> In italiano nel testo. Corsivo di Merežkovskij.

<sup>53</sup> Teocrito (IV-III secolo a.C.) è stato uno dei maggiori, o forse il maggiore, poeta dell'età ellenistica. Scrisse molto: inni, elegie, liriche, giambi, epigrammi. Il genere per il quale diventò famoso già nell'antichità è il bucolico. Tra gli idilli più famosi: *Il Ciclope*, *Le Talisie*, *Ila*, *Le Siracusane*, *Le incantatrici*, *I mietitori*, *L'amore di Cinisca* (*Eschine e Tionico*), *Le Cariti* (encomio di Gerone) e il *Tolomeo* (encomio del Filadelfo).

<sup>54</sup> Nell'antica Grecia vi era l'usanza di appendere al collo dei bambini esposti (ovvero abbandonati) i cosiddetti γνωρίσματα [gnorismata], oggetti che avrebbero permesso ai genitori il riconoscimento del figlio in un secondo momento. Questo sembrerebbe giustificare la scelta, da parte di Merežkovskij, di tradurre il termine greco non con la generica espressione *opoznavatel'nyj znak* [segno di riconoscimento, di identificazione] bensì con *pamjatnyj znak* [segno commemorativo, celebrativo] che indica varie tipologie di elementi commemorativi: non soltanto monumenti ma anche medaglie, stemmi, croci.

<sup>55</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>56</sup> Cfr. J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi*

E dunque, il ‘gran pagano’<sup>57</sup> guarda al poema come a una delle creazioni esemplari dello spirito ellenico. Parla di *Dafni e Cloe* quasi come potrebbe parlare di un’opera di Omero e di Sofocle. Egli non vede ombre, non vede difetti in questo libro classico, e ci consiglia (non senza una profonda ragione) di “cercarvi degli insegnamenti”, cioè la più alta saggezza degli Elleni. Ma, valutando il giudizio di Goethe, non si deve dimenticare una caratteristica sorprendente di quest’uomo, il quale, forse, non ebbe altri eguali in natura: la sua anima aveva la capacità di trarre, di assorbire dalla vita soltanto ciò che è fresco e luminoso, sano e bello, estraendo persino dai fiori velenosi solo il nettare puro. Riguardo al resto egli taceva, non lo notava o non si degnava di notarlo. E rafforzò questa capacità naturale con l’addestramento estetico e morale, il massimo autocontrollo e l’abitudine a mantenersi costantemente in uno stato d’animo buono e allegro, nella freschezza e nella salute dello spirito e del corpo. Con la vecchiaia raggiunse in questo senso una rara perfezione, sebbene non estranea a una certa forma di fossilizzazione. Egli non ammise mai nulla di oscuro, inquietante e ambiguo nella propria vita quotidiana, nulla che potesse turbare la propria celestiale serenità, acquistata a prezzo di fatiche e lotte così spaventose, nulla che potesse disturbare la sua igiene olimpica. È stupefacente che neppure Eckermann con il suo ottuso e indelicato giudizio sugli splendidi rapporti tra schiavi e padrone nel poema di Longo, ovvero tra servi della gleba e proprietari terrieri<sup>58</sup>, abbia suscitato obiezioni da parte di Goethe, né l’abbia fatto spazientire. In generale, qui si deve dire che, oltre agli altri suoi indubbi meriti, il libro di Eckermann ne possiede un altro ancora, che probabilmente nemmeno il suo stimatissimo autore sospettava. Esso ci insegna con quanta toccante pazienza le persone geniali sono in grado

di sopportare la stupidità umana, e persino di usarla per i propri scopi sublimi: perché veramente c’era bisogno della pazienza eroica di Goethe, per sopportare bonariamente le sciocchezze e le volgarità con cui Eckermann sommergeva il suo grande mentore. Ma se Goethe avesse avuto un altro interlocutore, più perspicace nel discorrere del rapporto tra signori e schiavi nel poema, avrebbe potuto mostrare alcune ombre sinistre che testimoniano, come questa non è l’opera di un’epoca fiorente, ma di una cultura tardiva, prossima al declino e alla rovina, aspetto che Goethe non sembra aver voluto considerare.

All’inizio non ce ne accorgiamo ma, a mano a mano che l’azione nel poema si sviluppa e si evolve, sentiamo sempre più chiaramente che Dafni e Cloe non sono uomini liberi, bensì schiavi, servi della gleba di un ricco proprietario terriero. La scena in cui il giovane Astilo, il fratello di Dafni, educato e gentile, acconsente a donare il grazioso pastorello al suo parassita depravato per soddisfarne l’innaturale lussuria, non mi sembra affatto superficiale e fugace, ma, al contrario, mi pare terribile e profonda nella sua ingenuità<sup>59</sup>. Con quale cuore leggero ne parlano, come scherzano, come ridono! Astilo concede Dafni al suo parassita come premio per una manciata di parole ridicole e qualche lusinga, come si farebbe con un cane o un oggetto qualunque<sup>60</sup>. Qui si avverte la possibilità di una spaventosa tragedia; è vero, l’idillio scivola appena in direzione di questo tema quasi senza sfiorarlo, eppure il ricordo indelebile s’imprime nell’animo del lettore. E involontariamente si affaccia alla mente il pensiero che non si tratti di una mera coincidenza, come apparentemente afferma Goethe. Al contrario, la mera coincidenza è piuttosto il salvataggio di Dafni dalla morte, sono i segni di riconoscimento — a ben guardare un normale e banale dettaglio di tutti i romanzi greci — che dimostrano che Dafni non è uno schiavo, bensì il

*anni della sua vita*, Torino 2008, pp. 375-376. Nel suo saggio Merežkovskij cita la traduzione russa di D. Averkiev, *Razgovory Gete, sobrannye Ekkermanom*, Sankt-Peterburg 1891.

<sup>57</sup> Appellativo riferito a Goethe utilizzato per la prima volta dal meridionalista Giustino Fortunato (1777-1862).

<sup>58</sup> Cfr. J. P. Eckermann, *Conversazioni*, op. cit., p. 376: “Mi è anche piaciuto molto, ho aggiunto, il modo in cui viene descritto il rapporto fra padroni e servitori. Nei primi un atteggiamento di grande umanità, negli altri, pur così ingenuamente liberi, un profondo rispetto e il desiderio di conquistarsi in tutti i modi il favore del signore”.

<sup>59</sup> Merežkovskij si riferisce al capitolo 11, 2-12, 4 del Libro IV, in cui Gnatone, parassita di Astilo, cerca con ogni mezzo di insidiare Dafni. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., pp. 453-455.

<sup>60</sup> Merežkovskij si riferisce ai capitoli 16,1-18, 1 del Libro IV, in cui Gnatone si prostra ai piedi del suo giovane padrone invocando la sua intercessione per possedere Dafni. Come osserva Maria Pia Pattoni, il passo è una parodia del *topos* erotico delle *minae amantum*. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., pp. 461-463.

figlio di un proprietario terriero<sup>61</sup>.

Un dettaglio non casuale nel romanzo è l'invincibile, superstizioso, inquietante terrore che perseguita i poveri e innamorati fanciulli sia nel sonno, sia nella veglia, la paura che i signori, attesi a momenti al villaggio, possano disporre di loro a piacimento, decidendo di separarli o unirli<sup>62</sup>. Dafni prega le Ninfe di proteggere la sua Cloe dai signori, come dai ladri o dai nemici. Non è una casualità nemmeno l'orrore dell'anziano giardiniere Lamone, certo del fatto che sarà impiccato, mentre Dafni verrà preso per alcune aiuole di fiori danneggiate nel giardino preferito del padrone, tanto che Cloe vede già cicatrici sanguinanti sulla schiena di Dafni per le torture del padrone<sup>63</sup>.

Si noti lo stesso tratto caratteristico nella confessione sincera e ingenua del padre di Dafni: egli ha abbandonato il figlioletto al suo destino soltanto perché gli sembrava di avere già un numero sufficiente di figli. Dafni è nato superfluo, non messo in conto, e il padre lo lascia fuori di casa come un cucciolo di cane<sup>64</sup>. E lo stesso fa il padre di Cloe, scusandosi, tuttavia, per la povertà e per l'impossibilità di crescere la figlia in modo decoroso e di darla in sposa<sup>65</sup>. Ecco le caratteristiche della degenerazione familiare e della barbarie tardo-bizantina, che bizzarramente si intreccia con la morbosa raffinatezza dei costumi, come in tutte le epoche di decadenza. Non è la patriarcale severità pagana, che si trova in Omero e nei tragici, quanto piuttosto la selvatichezza, la crudeltà dei costumi di una cultura degenerata. Certo, sarebbe assurdo incolpare l'autore: ha solo preso dalla vita ciò che ha trovato, e abbellirla non ha potuto, un senso profondo di obiettività artistica gliel'ha impedito. Al contrario, ci si dovrebbe stupire della grande maestria con cui è riuscito a nascondere e cancellare tali sconvenienti caratteristiche della propria epoca, pur conservando, per quanto possibile, un vitale realismo di fondo. Simili tratti di crudeltà pagana nelle relazioni sociali e familiari si incontrano — ripeto — sia in Omero, sia nei tragici, ma producono tutt'altra

impressione. In tali autori essi derivano dalla primitiva e grandiosa severità dello spirito, che si trova in uno stato semi-selvaggio, non ancora addomesticato dalle umane catene, e sono accompagnati da un alto e inconscio eroismo che tutto giustifica e tutto purifica, finendo per trasformare il sangue stesso in un sacrificio gradito agli dei, luminoso e spietato come le persone. Ma in Longo sullo sfondo di un'infinita tenerezza, in un incantevole poema d'amore, i tratti di crudeltà spiccano con particolare nitidezza e imprimono nell'animo del lettore un segno profondo, doloroso come una contraddizione intollerabile. È significativo che la stessa crudeltà, in mezzo alla raffinatezza bizantina, si riscontri anche nelle leggende e nelle *Vite* dei santi coeve a *Dafni e Cloe*. In esse troviamo i tratti cupi del selvaggio fanatismo monastico, la gretta e barbara crudeltà della legislazione bizantina, accanto alla sensibilità morbosa, la psicologia complessa e profonda delle passioni, quella poesia sconosciuta agli antichi Greci, da cui sono cresciuti i fiori d'oro del XIII secolo italiano: i *Fioretti*<sup>66</sup> di San Francesco.

Eppure, Goethe ha ragione. Egli fu il primo a percepire l'enorme valore estetico e filosofico del libro, prima di allora incompreso e guardato con la tenerezza con cui si guarda a un giocattolo prezioso, cui, però, non si attribuisce alcuna importanza particolare. Goethe ha avuto il coraggio di dire che dobbiamo tornare a leggere con riverenza questa ingenua fiaba d'amore, come uno degli irraggiungibili modelli classici, in cui cercare insegnamenti e saggezza. Tale è la forza dello spirito ellenico: una forza che vince tutto, anche la vecchiaia e, in mezzo alla profonda decadenza bizantina e alla senescenza, improvvisamente fa nascere nuovi germogli primaverili, mostra al mondo una bellezza inimitabile, destinata a essere la gioia e la disperazione dei secoli a venire. Vi sono diverse pagine del poema di Longo, in cui si respira la freschezza giovanile ed eterna di Omero. Attraverso i millenni ancora aleggia in esse la fragranza intensa e salata del Mar Ionio, come se al mondo non esistessero le delusioni, la decadenza, la vecchiaia, la barbarie, Roma, il cristianesimo, e il divino viandante Odisseo ancora fluttuasse sulle

<sup>61</sup> Allusione a Libro IV, 19, 3-21, 3. Ivi, pp. 469-473.

<sup>62</sup> Allusione a Libro IV, 6, 2-3. Ivi, pp. 443-444.

<sup>63</sup> Allusione a Libro IV, 6, 2-3. Ibidem.

<sup>64</sup> Allusione a Libro IV, 24, 1. Cfr. Ivi, p. 477.

<sup>65</sup> Allusione a Libro IV, 35, 3. Ivi, pp. 495-497.

<sup>66</sup> In italiano nel testo. Corsivo di Merežkovskij.

onde, perseguitato da Poseidone ed Era. Gli uomini potranno sempre creare qualcosa di nuovo e di altrettanto grande, ma non potranno mai creare nulla di più bello. Con rinnovato stupore, nel rileggere alcune semplici descrizioni in Omero e Longo, si percepisce la perfezione della natura. Gli antichi descrivono le cose con facilità, quasi con noncuranza e di sfuggita, le sfiorano appena, e nei loro colori c'è un offuscamento arioso e delicato che ha spinto Goethe a confrontare tanto argutamente i paesaggi di Longo con la pittura di Ercolano. Gli antichi non si affannavano, non pensavano, non si affliggevano e, per qualche fortunato dono degli dei, sin dalla nascita conoscevano la misura delle cose, quell'*aurea mediocritas* di tutto ciò che chiamiamo bellezza. Essi non esauriscono nulla fino in fondo, sanno come fermarsi in tempo, come non frugare o approfondire, come accontentarsi di ciò che è grande, ma non smisurato. È questo il segreto del fascino ellenico. Non v'è nulla di più semplice dell'idea di fondo che soggiace al poema. E allo stesso tempo come è profondo nella sua semplicità e nella sua chiarezza! Il dio dell'amore si è schierato dalla parte dei fanciulli abbandonati dagli uomini. In ciò si avvertono già l'influenza e la prossimità di una nuova visione del mondo, più umana e sentimentale, dalla quale è derivato il cristianesimo. Questi bambini emarginati e abbandonati, apparentemente condannati a morire di fame, si trovano a essere prescelti degli dei, coccolati dalla natura. Il mondo divino li accetta proprio perché sono emarginati dal mondo umano. Il severo Pan, da cui i guerrieri più coraggiosi fuggono terrorizzati, protegge i bambini offesi; le ninfe si prendono cura di loro; la natura stessa diviene la loro madre: una capra nutre il fanciullo, una pecora la fanciulla, e su tutti aleggia l'invisibile e pervasivo potere del dio dell'Amore. In sostanza, il poema di Longo altro non è che un canto di lode al potere dell'amore. Eros domina su tutti gli dei, e in questo potere esclusivo del dio dell'amore si percepisce il passaggio dal politeismo olimpico a un nuovo monoteismo religioso e filosofico. Il poema raggiunge l'apice metafisico nel settimo capitolo del secondo libro, nel racconto del vecchio Fileta sull'apparizione di Eros, racconto che per il lirismo ispirato è paragonabile solo ai migliori

cori delle tragedie di Sofocle ed Eschilo.

Fileta dice a Dafni e Cloe: "Figli miei, Amore è un dio giovane, bello e alato... Ha un potere tanto grande quanto nemmeno Zeus Tonante: domina sugli elementi, domina sugli astri. Domina sugli dei suoi simili, più di quanto voi possiate sulle capre e sulle pecore. Tutti i fiori sono opera di Amore, Amore richiama anche le piante dalle viscere della terra. Da Amore sono mossi i fiumi, grazie a lui spirano i venti. Ho visto un toro preso da Amore: muggiava come punto dall'assillo"<sup>67</sup>. E lo stesso dio dell'Amore dice di sé: "Ho l'aspetto di un fanciullo; in realtà, sono più vecchio di Saturno, più vecchio di tutto il tempo"<sup>68</sup>. I cristiani affermavano, come Longo, che Dio è amore. Ma essi interpretavano l'amore in termini di pietà fraterna, mentre Longo con amore intende la combinazione del principio maschile e femminile nell'universo: è ciò che ora chiamiamo il *genio della specie*<sup>69</sup>. L'amore è l'infanzia eterna del mondo, la gioia eterna di Eros. Tutto ciò che vive e muore è solo il gioco senza scopo e inebriante del bambino divino. E il suo divertimento è più importante delle grandi imprese dell'uomo. L'eterno monello che deride ogni potere, trasgredisce tutte le leggi, si intrattiene ora con orrori sanguinosi, ora con giochi innocenti e pastorali, passando dall'uno all'altro con disinvolta facilità: egli è al di là del bene e del male. L'amore di Dafni e Cloe è solo uno dei suoi innumerevoli passatempi, uno dei suoi deliziosi capricci. Un piccolo dio gioca con i cuori inesperti dei fanciulli abbandonati, proprio come nel giardino del vecchio Fileta, insieme alle farfalle e agli uccelli, gioca con le rose effimere e i frutti d'oro dell'autunno. Il senso della vita sulla terra, della tragedia nel mondo non è il fato, non è il dolore, non è la lotta, ma solo il gioco di un dio sempre giovane, perché "*da Amore sono mossi i fiumi, grazie a lui spirano i venti*"<sup>70</sup>.

Gli uomini delle grandi città, allontanandosi dalla natura, hanno smarrito il senso eterno della vita, impegnati come sono in occupazioni che ritengono

<sup>67</sup> Merežkovskij cita la propria traduzione del Libro II, 7, 1-4. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., pp. 309-311.

<sup>68</sup> L'autore cita nuovamente la propria traduzione del Libro II, 5, 2. Cfr. Ivi, p. 305.

<sup>69</sup> Corsivo di Merežkovskij.

<sup>70</sup> Corsivo di Merežkovskij.

importanti e serie: i soldi, le guerre, la gloria, i libri. Così dimenticano l'unica cosa veramente importante e seria quale è il gioco divino e senza scopo dell'amore. Essi si figurano di conoscere troppo bene l'amore, ed è per questo che non amano. Hanno funestato l'amore con il vizio, con il pudore ipocrita, con la noia, con il peso delle responsabilità familiari, con la vanità, con il profitto, con il platonismo, ed Eros si allontana con disgusto da ciò che noi consideriamo con orgoglio il più alto grado di cultura: lascia le città per raggiungere i campi tranquilli dei pastori delle capre e delle pecore, i giardini abbandonati, dove si sentono il ronzio delle api e il fruscio dei frutti maturi che cadono attraverso il fogliame, le rive deserte del mare, gli angoli dimenticati della natura, dove gli uomini vivono ancora come gli dei e le bestie. E qui inizia di nuovo il suo infantile, incomprensibile gioco che rivela il significato segreto della vita sulla terra, lo aiutano il voluttuoso Pan e le ninfe caste, pecore e capre insegnano ai figli dell'amore: qui "*da Amore sono mossi i fiumi, grazie a lui spirano i venti*"<sup>71</sup>.

Nella sostanza, Dafni e Cloe sono novelli Adamo ed Eva nell'antico ed eternamente vergine Eden. Sono innocenti, non conoscono né il peccato, né la vergogna, proprio come i nostri antenati biblici. In mezzo a una cultura prossima al declino, Longo nel proprio romanzo mostra l'esperienza di un amore umano primordiale, liberato da ogni tipo di convenzione e pregiudizio, da tutti i veli e le catene. In questo è un vero elleno e, a quanto pare, il solo, tra tutti coloro che hanno scritto dell'amore, ad aver osato mostrarcelo nella sua nudità originaria. Questo è il motivo per cui il naturalismo ellenico di Longo è molto più profondo del nostro naturalismo moderno, in cui si percepisce l'audacia impetuosa propria della disperazione e della paura. Longo ci ha mostrato l'amore come forza suprema della natura, l'amore al di là del bene e del male, al di sopra del bene e del male, l'amore come libertà suprema e conoscenza del mondo nella bellezza.

Vi è ancora una caratteristica che rende questo poema accessibile e vicino a noi. Si tratta del ritorno alla natura dall'ipocrisia, dalle menzogne, dalle convenzioni della cultura. Di fatto, questo è il tema

filosofico principale di tutti i grandi poemi d'amore a partire dal *Cantico dei cantici* di Salomone e dal *Śakuntalā* di Kālidāsa<sup>72</sup> l'amore restituisce l'uomo alla natura e questo dà modo al poeta di rappresentare la bellezza della vita rurale, ingenua e sana nella sua contrapposizione con la cultura morbosa delle grandi città. La pastorella Sulamita, il cui amore Salomone non può acquistare nemmeno con tutte le sue ricchezze, si strugge d'amore per un pastore e in un deserto fiorito, proprio come Dafni e Cloe, riversa la propria ingenua amarezza in canzoni lamentose. Sakuntala, pupilla dei monaci buddisti, nella foresta tropicale dà un abbraccio d'addio al suo daino preferito e lo bacia con la stessa tenerezza che Dafni e Cloe riservano rispettivamente alle loro capre e alle loro pecore. Qui tocchiamo le più profonde corde del nostro cuore, poiché sono le stesse per ariani e semiti: presso gli antichi, Ebrei, Greci e Indiani, la natura unisce le sue infinite voci fraterne alle salmodie dell'amore umano. L'amore non è separato dalla natura, come se la passione dell'uomo e della donna fosse soltanto l'eterno ritorno dell'essere umano alla natura, al seno della vita inconscia. L'amore e la natura sono la stessa cosa; l'amore è la fuga dell'anima da quella malattia artificialmente innestata che chiamiamo cultura verso un primordiale stato di sanità naturale. Tale è l'amore di Dafni e Cloe, ed è per questo che l'ultimo libro del poema, in cui è narrato il ritorno dei pastori innamorati alla vita cittadina, al contesto culturale un tempo abbandonato, suscita un'impressione aspra e disarmonica. Voi non credete al poeta, quando dice che la pastorella Cloe è diventata più bella in città vestita di abiti di lusso, e vi sembra che per Dafni sarebbe meglio morire che dimenticare il suo amore anche solo per un istante, come accade nell'estasi della ricchezza e degli onori<sup>73</sup>. In generale l'epilogo è la parte più

<sup>72</sup> Kālidāsa (IV-V secolo d.C.) è il più grande poeta della letteratura sanscrita classica. Fra le molte opere a lui attribuite, risulta difficile determinare quali gli appartengano veramente. Certa è la paternità del poemetto *Meghadūta* [La nuvola messaggera] e del dramma *Śakuntalā*. Quest'ultimo affascinò lo stesso Goethe, il quale nel 1791 pubblicò un epigramma dedicato al dramma e inserì nel *Faust* dei riferimenti al prologo dell'opera. Cfr. G. Evison, *The Sanskrit Manuscripts of Sir William Jones in the Bodleian Library, in Sir William Jones, 1746-94: A Commemoration*, a cura di A. Murray, Oxford 1998, pp. 132-135.

<sup>73</sup> Allusione a Libro IV, 23, 2. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op.

<sup>71</sup> Corsivo di Merežkovskij.

debole: il poema sarebbe risultato senz'altro migliore se il quarto e ultimo libro fosse andato perduto, e vi è da meravigliarsi che Goethe, con la sua intuizione artistica, non l'abbia percepito.

La parte più riuscita del poema è quella in cui è raffigurato un nuovo amore per la natura, sconosciuto agli antichi Greci. Tuttavia, non si può nemmeno dire che Dafni e Cloe amino la natura nel senso in cui la amiamo noi: i due fanciulli sono un tutt'uno con essa. Le capre e le pecore di cui Dafni e Cloe si prendono cura tanto teneramente e per le quali sono disposti a morire, partecipano all'azione del poema non meno dei personaggi umani. Quando Dafni e Cloe si divertono, le capre e le pecore saltano di gioia, mentre quando sono tristi, esse giacciono immobili, con la testa bassa, e non brucano l'erba; ascoltano la musica dei loro pastorelli come se fossero partecipi della vita intellettuale. Qui si presagisce già una nuova fratellanza tra uomini e animali, che acquista un enorme significato nelle leggende medievali. Qui è stato sconfitto l'orgoglio anticamente biblico e greco, che ha posto l'uomo al di fuori del mondo animale, in alto, come re solitario della natura e semidio. L'uomo non disprezza più la bestia perché ricorda che sono entrambi figli della stessa madre: egli discende verso tutte le creature viventi con benevola curiosità e nei loro occhi affettuosi, profondi, privi di pensiero, nella loro vita inconsapevole trova illuminazioni profetiche e rivelazioni. E qui, in questo amore fraterno per gli animali che pervade il poema di Longo conferendogli una tenerezza incantevole, ci imbattiamo nella profondità stessa dell'antico spirito ellenico, nel primo presagio di una nuova visione del mondo medievale e cristiana. Nel buon pastore Dafni c'è qualcosa che ricorda alcune immagini delle catacombe romane. Lo spirito della pastorale allora aleggiava sul mondo, manifestandosi allo stesso modo nell'oscurità soffocante delle catacombe e nella soleggiata Lesbo. Le pecore intelligenti, docili, obbedienti alla musica di Cloe mi sono sempre parse le antenate di quella pecorella medievale di cui raccontano i *Fioretti di S. Francesco*, che insieme ai monaci in chiesa, al suono solenne dell'organo, tutta bianca e pura nella luce del sole, si inginocchiò davanti a San Francesco

cit., pp. 475-476.

d'Assisi<sup>74</sup>. E l'antica cicala ellenica, la dolce cantante che salvandosi dalla rondine svegliò Cloe e non smise di cantare una volta sul petto e sotto i vestiti della pastorella<sup>75</sup>, deve essere una parente stretta di quella cicala italiana che una volta, in una calda giornata estiva, San Francesco prese in mano per accarezzarne silenziosamente il verde dorso e, come insegnamento ai monaci, lodò per non smettere di glorificare il creatore giorno e notte<sup>76</sup>. Quella cicala continuò a cantare senza paura e gioiosamente sulla mano minuta e pallida del Santo, proprio come fece una volta sul seno prosperoso di Cloe.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it) ◇ D. Merežkovskij, *Sul simbolismo di Dafni e Cloe*. Traduzione dal russo di A. Visinoni (ed. or.: Idem, *O simvolizme Dajfisa i Chloja*, Idem, *Dafnis i Chloja. Drevnegrečeskij roman Longusa*. Per. D.S. Merežkovskogo, SPb 1895, pp. 5-12) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 463-478.

<sup>74</sup> Cfr. Giacinto da Belmonte, *Racconti miracolosi per istruire dilettando*, II, Roma 1887, pp. 226-227.

<sup>75</sup> Allusione a Libro I, 26, 2-3. Cfr. Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, op. cit., p. 281.

<sup>76</sup> Cfr. Tommaso da Celano, *Vita di S. Francesco (prima e seconda) e Trattato dei miracoli*, Cap. IV, 850, 27, p. 286.

◇ **Dmitrij Merežkovskij, *The symbolism of Daphnis and Chloe*** ◇  
**Translated by Alessandra Visinoni**

***Abstract***

Italian translation of *O simbolizme Dafnisa i Chloja* by Dmitrij Merežkovskij.

***Keywords***

Merežkovskij, Longus, Daphnis and Chloe, Symbolism.

***Author***

*Dmitrij Merežkovskij* (1865-1941) was a Russian writer, poet and literary critic. He was one of the founders of the Symbolist movement. Among his works: the trilogy *Christ and Antichrist*, the essays *Eternal Companions* and *Tolstoj and Dostoevskij*, several collections of poems, the Russian translation of works by Sophocle, E. A. Poe, J. W. Goethe.

***Translator***

*Alessandra Visinoni* is a Postdoctoral researcher fellow and Adjunct Professor at the University of Bergamo. Her main areas of research are the influence of Western classical literature on the poetics of Russian novelists of the second half of the XIX century, the Italian-Russian cultural relations, the Russian literature on the web (the so-called 'seteratura'). She is a member of AIS (Italian Slavist Association) and of IDS (International Dostoevsky Society). She has participated in national and international conferences on these issues and has published several articles and a monograph entitled *Un demonio tra la prima e la terza Roma: riflessioni tacitiane su I demoni di F.M. Dostoevskij* (2015).

***Publishing rights***

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Alessandra Visinoni