

eSamizdat

2016 (XI)



La letteratura

di viaggio

area SLAVOFONA

in



eSamizdat

2016 (XI)



eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

Copyright eSamizdat 2003-2016 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

CURATORI

Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giuseppe Dell'Agata, Paolo Nori, Jiří Pelán, Gian Piero Piretto, Stanislav Savickij

IN COPERTINA:

Fotografia di Manuela Mastrangelo

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it>

e-mail: esamizdat@esamizdat.it

Sede: Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: www.esamizdat.it/criteri_redazionali.htm

LA LETTERATURA DI VIAGGIO

IN AREA SLAVOFONA

A cura di Cristina Cugnata, Anita Frison, Chiara Rampazzo

“Avanti, avanti senza sosta!”, <i>Nota delle curatrici</i>	3-6
Nadia Cornettone, “‘I too plan to explore a distant land’. Travel between reality and imagination in Nabokov’s <i>Podvig</i> ”	7-14
Maria Gatti Racah, “La Palestina del mandato britannico: sguardi incrociati dal mondo russo”	15-23
Emilio Mari, “Pietroburghesi in viaggio: cultura popolare ed etnografia urbana”	25-35
Martina Morabito, “Spostando la Grecia a Est: Uchtomskij e il viaggio dello <i>carevič</i> Nicola”	37-44
Alessandro Farsetti, “L’immagine degli italiani nelle memorie di viaggio di intellettuali russi a cavallo di Ottocento e Novecento”	45-53
Daniela Cesareo, “Geografia di un’altra Russia: la Kamčatka di S.P. Krašeninnikov”	55-62
Daniele Artoni, “Dust and Stone: Caucasian Sketches in Lermontov, Mandelstam and Grossman”	63-70
Daniele Franzoni, “Laggiù, nel lontano Oriente... <i>I motivi persiani</i> di Sergej Esenin”	71-77
Zorana Kovačević, “L’immagine della Toscana nell’odeporica serba tra Ottocento e Novecento: natura, arte e letteratura”	79-86
Kristina Landa, “Il viaggio per la Cimmeria come dimensione della vita e dell’arte: il mito di Koktebel’ nei poeti russi del primo Novecento”	87-95
Ivan Posokhin, “Belarus vs. World: Raman Svechnikau’s Journey around the World”	97-105
Luizetta Falyushina, “L’incontro con l’America nella letteratura russa: l’immaginario e la realtà nelle opere di Vasilij Aksenov (1970-1980)”	107-114
Marta Valeri, “Quando l’altro diventa sé. Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja viaggiatrice d’Europa”	115-122
Наталья Осис, “Путешествие в современной русской драматургии на примере пьес Максима Курочкина и Александра Молчанова”	123-130
Silvia Panicieri, “Brodsky’s Travelling Exile Pays Homage to Venice”	131-137
Lucia Bonora, “Karel Hynek Mácha pellegrino a Venezia”	139-149

Nota delle curatrici

Come viaggiare, pure scrivere significa smontare, riassetare, ricombinare; si viaggia nella realtà come in un teatro di prosa, spostando le quinte, aprendo nuovi passaggi, perdendosi in vicoli ciechi e bloccandosi davanti a false porte disegnate sul muro

C. Magris¹

IL tema del viaggio, seppure già ampiamente trattato, si presta a sempre nuove esplorazioni². Tra le numerose chiavi di lettura che si possono applicare a questa tematica, ci è sembrato interessante focalizzare l'attenzione su un aspetto particolare, ovvero il confronto tra due categorie: l'identità del viaggiatore e la nuova realtà con la quale egli entra in contatto attraverso l'esperienza del viaggio. A essa è riconducibile una struttura dialettica costituita da partenza (tesi), transito (antitesi), arrivo (sintesi). Diverse sono le spinte che inducono l'essere umano alla partenza: bisogno di autonomia, necessità di libertà da un contesto socio-culturale iniziale delimitato, desiderio di espansione mentale o territoriale, fuga. Tutto questo comporta la perdita di legami precostituiti con l'ambiente originario, processo che si accentua nella fase del transito. Dal confronto con altri modelli culturali scaturisce infatti la messa in discussione di quegli sche(r)mi che mediano la visione del mondo del singolo individuo. Lo squilibrio percepito durante tale passaggio intermedio viene meno con l'arrivo, quando si cerca di ricostruire quell'unità rotta nel momento della partenza. Questo terzo stadio rappresenta il tentativo di (ri)identificazione con il nuovo contesto in cui il soggetto si colloca: secondo le parole di E.J. Leed, il

viaggio comprende una partenza, un distacco dal presente, uno spostamento attraverso un periodo di tempo, procedure di ingresso in un altro tempo e luogo con i quali il viaggiatore raggiunge una certa integrazione o coesione e verso i quali sviluppa una certa capacità di comprensione. [...] Viaggiare è un tipo di alienazione salutare che forma gli osservatori, intensifica la coscienza delle persistenze e delle differenze e permette a chi ritorna di rientrare in un presente prima opprimente per la sua familiarità con lo sguardo di un estraneo³.

Le fasi del viaggio trovano a nostro parere esemplificazione visiva in un'opera di M. Chagall intitolata *Il viaggiatore*. In questo acquerello è raffigurato un uomo che con energico slancio si proietta verso una nuova meta; la composizione stessa del quadro, che si sviluppa in diagonale, sprigiona la dinamicità intrinseca al viaggio: "l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto"⁴. Il piede destro dell'uomo fa perno sul luogo della partenza, mentre, con la gamba sinistra tesa verso l'arrivo, sorvola una cittadina appena abbozzata, tappa intermedia nel suo cammino. La tensione espressiva qui già presente sarà ulteriormente sviluppata in una nuova versione de *Il viaggiatore*, realizzata dal pittore nel 1918 e intitolata *Avanti, avanti*.

¹ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano 2008, p. XV.

² Per un inquadramento critico sull'odeporica si vedano: A. Brillì, *Dove finiscono le mappe. Storie di esplorazione e di conquista*, Bologna 2012; Idem, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006; Idem, *Mercanti avventurieri. Storie di viaggi e di commerci*, Bologna 2013; G. Cardona, "I viaggi e le scoperte", *Letteratura italiana*, diretta da A. Rosa, V, Torino 1986, pp. 687-716; P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Roma, Bari 1999; Idem, "L'Atlante del Gran Kan. La scena del racconto di viaggio", *Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, a cura di A. Gargano, M. Squillante, Napoli 2005, pp. 165-181; E.J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna 1992; Idem, *Per mare e per terra*, Bologna 1996; *Da Ulisse a Ulisse (il viaggio come mito letterario)*, a cura di G. Revelli, Pisa, Roma 2001; R. Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia 2012; *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di A. Sportelli, Roma 2001; J.-M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Parma 1992; T. Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino 1991; Idem, *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, Torino 1992; T. Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge 2013.

³ E.J. Leed, *La mente*, op. cit., p. 35.

⁴ V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968, p. 82.



Fig. 1. Marc Chagall, *Il viaggiatore*, 1917, grafite e acquerello su carta, 38,1x48,7 cm, Sam and Ayala Zacks Collection.

Qui le parole *Vpered vpered bez ostanovki* [Avanti avanti senza sosta] vengono riportate direttamente nel quadro, rendendo così esplicito quel messaggio che nella fase precedente restava sotteso.

Oltre alla riflessione sulla partenza e l'arrivo come momenti precisi legati all'esperienza vera e propria del viaggio, il viaggiatore qui raffigurato ci porta a prendere in esame un'altra questione cardine: quella dello stato fluido dell'identità⁵, stato che si intensifica nelle tre fasi sopra ricordate. L'identità è un "processo sempre in atto, mai esauribile"⁶, che poggia su un sistema binario composto da due assi paralleli. Secondo il modello proposto da S. Hall, il primo asse, quello della continuità, esprime il nesso con il passato; il secondo, quello della frattura, mette in luce gli elementi di discontinuità insiti nel vissuto. Nel viaggio queste due variabili si accentuano particolarmente: l'elemento di continuità è dato dal bagaglio culturale di partenza del singolo, mentre la rottura è frutto del viaggio stesso e del confronto con l'altro. Le identità culturali sono dunque l'esito di intersezioni tra strutture storiche, politiche, socio-economiche e culturali, sono "i punti instabili di identificazione o sutura, costruiti all'interno dei discorsi della storia e della cultura. Non si tratta qui di essenze, ma di posizionamenti"⁷.

È nella scrittura di viaggio, intesa nella sua accezione più ampia, che gli autori posizionano le identità immaginandole e creandole. In primo luogo, è necessario tenere a mente che nel processo di posizionamento gli autori sono influenzati dalla loro cultura di origine e dal sistema di corrispondenze che devono instaurare con la cultura di arrivo. Di conseguenza le rappresentazioni della cultura e dell'identità altra che ne danno sono specchio sia del loro sé di partenza, sia di questo stesso sé calato nel nuovo contesto. In secondo luogo, è opportuno riflettere sulle due accezioni del termine 'rappresentazione'. Essa può essere intesa sia come "riproduzione della realtà" sia come "attribuzione di un significato simbolico", procedimenti che vengono attuati attraverso il linguaggio (verbale, figurativo e così via). Si può nuovamente prendere a esempio la rappresentazione chagalliana del viaggiatore: da un lato vediamo raffigurato – rappresentato – un uomo nell'atto di compiere un passo, dall'altro a questo stesso uomo viene simbolicamente attribuito il significato di viaggiatore (l'immagine, cioè, rappresenta un viaggiatore). Si riscontra lo stesso meccanismo nelle rappresentazioni letterarie in generale e, nel nostro caso specifico, nelle varie forme di scrittura di viaggio. Qui, infatti, la rappresentazione dell'altro non è mai una mera descrizione scevra di implicazioni, ma veicola sempre contenuti simbolici codificati dai singoli autori.

⁵ Qui e altrove si intenda identità culturale.

⁶ S. Hall, "Identità culturale e diaspora", Idem, *Il soggetto e la differenza*, Roma 2006, p. 243.

⁷ Ivi, p. 248.



Fig. 2. Marc Chagall, *Avanti, avanti*, 1918, grafite e acquerello su carta, 23,4x33,7 cm, MNAM.

I saggi contenuti in questo volume ci inducono a una riflessione ulteriore: nel rapporto che sussiste tra viaggio e letteratura vanno distinti la letteratura di viaggio e il viaggio come tema letterario. L'esperienza del viaggio comporta la percorrenza di una distanza spaziale e temporale, e la scrittura di viaggio (lettere, diari, appunti, resoconti ufficiali) nasce dunque dall'esigenza di colmare tale distanza.

Nella raccolta si susseguiranno esempi di autori che hanno intrapreso spostamenti allo scopo di ampliare la propria *Weltanschauung*: è il caso, ad esempio, del contributo di Marta Valeri, nel quale viene descritto l'instancabile desiderio della principessa Z. Volkonskaja di viaggiare, ovvero di conoscere. Il viaggio di esplorazione è invece al centro del contributo di Daniela Cesareo, che ripercorre la spedizione intrapresa da S. Krašeninnikov attraverso la Siberia fino alla penisola della Kamčatka: in questo caso l'appropriazione territoriale e quella culturale finiscono per coincidere. L'articolo di Martina Morabito offre poi una variante del Grand Tour tradizionale: non è l'Occidente la meta scelta per il futuro Nicola II e il suo precettore E. Uchtomskij, ma un Oriente che si estende dalla Grecia classica al Giappone. Kristina Landa tratta il viaggio da una prospettiva diversa: quella del "pellegrinaggio" di diversi scrittori simbolisti che nel primo Novecento si recarono a Koktebel', divenuta polo magnetico grazie alla forte personalità di M. Vollošin. Maria Gatti invece sposta l'attenzione al periodo interbellico, gettando luce sulla rappresentazione della Palestina all'epoca del mandato britannico attraverso le testimonianze di autori russi. I contributi di Alessandro Farsetti e Zorana Kovačević fungono da ponte tra la letteratura di viaggio (quella, cioè, che scaturisce da una esperienza autenticamente vissuta) e il tema del viaggio in letteratura, offrendoci un compendio di ampio respiro rispettivamente in ambito russo e serbo tra Ottocento e Novecento. Gli autori trattati nelle disamine (tra i quali N. Anciferov, I. Grevs, P. Muratov, M. Crnjanski, D. Maksimović, Đ. Dera) rielaborano infatti a posteriori in *chudožestvennaja literatura* [letteratura artistica] impressioni, ricordi e immagini derivanti dal loro diretto contatto con l'Italia e gli italiani. A questa tipologia è affine l'articolo di Luizetta Falyushina, dedicato alla rappresentazione degli Stati Uniti in alcune opere di V. Aksenov, che dalla propria esperienza personale ha ricavato degli ibridi letterari a metà tra ricordi e *fiction*.

Il tema del viaggio in letteratura è al centro dei contributi di Nadia Cornettone, Silvia Panicieri, Lucia Bonora e Natalia Osis, nei quali esso è peraltro declinato in tre diversi generi letterari (prosa, poesia, drammaturgia). Nadia Cornettone analizza nel dettaglio *Podvig* di V. Nabokov offrendo tre livelli interpretativi (esperienziale, narrativo e semiotico) nel viaggio del protagonista M. Edel'vejs. Non tanto l'esperienza del viaggio in sé, quanto piuttosto l'immagine letteraria di Venezia restituita da I. Brodskij, viene proposta da Silvia Panicieri. Venezia appare anche nelle opere di K. Mácha trattate da Lucia Bonora, la quale dimostra come dalla descrizione telegrafica della città, caratteristica degli appunti di viaggio del poeta ceco, si passi in opere successive a una rielaborazione romantica della città lagunare. La problematica della rappresentazione teatrale del tema del viaggio viene invece affrontata da Natalia Osis attraverso l'analisi delle *pièces* teatrali di due autori russi contemporanei (M. Kuročkin e A. Molčanov).

D'altro canto, riteniamo che vi sia una costante tematica comune a tutti i contributi raccolti. Il viaggio e il confronto con l'altro determinano una "transizione esistenziale"⁸ che conduce a una (ri)definizione di identità. Ciò è particolarmente evidente nell'esempio di Ivan Posokhin, che ripercorrendo i viaggi intrapresi da R. Svechnikau mostra il tentativo di ridefinire un'identità bielorusa resa labile dagli avvenimenti storici, attraverso il confronto con diversi modelli culturali. Il caso di S. Esenin proposto da Daniele Franzoni pone invece al centro dell'attenzione la costruzione di un'identità altra, quella di una Persia solo immaginata dal poeta. Nel suo saggio Daniele Artoni fa della pietra e della polvere elementi metaforici ricorrenti nella rappresentazione del Caucaso, percepito come una variante esotica del sé russo, in M. Lermontov, O. Mandel'stam e V. Grossman. Infine, nell'articolo di Emilio Mari il binomio sé-altro viene circoscritto al contesto urbano (nello specifico pietroburchese): da un lato vi è l'importazione di modelli altri da parte della città (ad esempio tramite la creazione di parchi o l'organizzazione di fiere e mostre), dall'altro invece si assiste all'esportazione della cultura cittadina verso le periferie grazie al sempre maggior ampliamento della rete ferroviaria.

Il presente volume raccoglie parte dei contributi presentati al convegno *La letteratura di viaggio in area slavofona* (Padova e Venezia, 9-10 giugno 2016), rivolto a dottorandi e post-doc di slavistica. Il convegno, organizzato nell'ambito delle attività della Scuola di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università di Padova, è stato patrocinato dall'ateneo patavino e dal Dipartimento di studi linguistici e letterari; dall'Università Ca' Foscari di Venezia, dal Dipartimento di studi linguistici e culturali comparati, dal Corso di dottorato in lingue, culture e società moderne e scienze del linguaggio; dalla Associazione Italiana Slavisti.

Desideriamo ringraziare Alessandro Catalano e Claudia Criveller per il supporto costante, e Simone Guagnelli per la fiducia incondizionata.

Siamo particolarmente contente di aver avuto la possibilità di pubblicare gli atti di questo convegno su eSamizdat e di aver in questo modo dato un piccolo contributo al proseguimento del suo progetto, condividendone in pieno le idee fondanti.

Avanti, avanti senza sosta!



www.esamizdat.it

⁸ Si veda P. Fasano, *Letteratura*, op. cit., p. 14.

“I too plan to explore a distant land”.

Travel between Reality and Imagination in Nabokov’s *Podvig*

Nadia Cornettone

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 7-14 ◇

Каждая книга, если это большая книга, это большое путешествие

Viktor Shklovsky¹

IN 1931 *Sovremennye zapiski* [Contemporary Annals]² published Nabokov’s *Podvig* [Glory], a short novel about the life of a young man, Martyn Edel’vejs³, through his Russian childhood to his emigration and his youth spent far away from his own country, in Western Europe, from 1918 to 1924. Its working title was *Romanticheskii vek* [Romantic times], its purpose being to stress the protagonist’s thrill in apparently meaningless adventures. Having left Russia, Martyn roams through Europe, gradually developing a compelling desire to go back to his land. In the meantime, he travels through Crimea and Greece, studies at Cambridge University, makes friends with Darwin, an English fellow student, meets another Russian family, the Zilanovs, falls in love with their youngest daughter Sonja, lives between Berlin and Lausanne in his uncle’s country house, moves to France, where he works as a peasant, and finally leaves to go to Russia. Whether Martyn manages to fulfil his wish is a question that remains open at the

end of the novel: as Shklovsky said, “great Russian literature knows how not to create any ending”⁴. By choosing the title *Podvig* Nabokov manages to condense the essence of the narrative, alluding to both a brave act and a restless wandering (*stranstvie*)⁵.

The novel is built upon a series of “back-and-forth switches, which produce an illusion of impetus”⁶. Travel in *Podvig* acts on three different levels:

- experiential (Martyn’s physical movement in space);
- narrative (pre-existent travel narratives that inspire both Martyn and the author);
- semiotic (metaphors and symbols developed around spaces, objects and people, which give the novel that same epic quality as those narratives it has been inspired by).

¹ “Every book, if it is a great book, is a great journey”, V. Shklovsky, *Energiya zabluzhdeniya. Kniga o szuzhete*, Moskva 1981, p. 60. Passages from *Podvig* have been chosen from Nabokov’s 1971 self-translation, V. Nabokov, *Glory*, London 2012. In any case, the respective Russian original passages have been quoted in the notes.

² Chapters I–IX, *Sovremennye zapiski*, 1931, 45, pp. 149–185; X–XXIII, *Ibidem*, 46, pp. 86–137; XXIV–XXXV, *Ibidem*, 47, pp. 86–134; XXXIV–L, *Ibidem*, 48, pp. 78–131. In 1932 *Podvig* was first published as a book for the same publisher, G. Utgof, “‘Podvig’ Nabokova-Sirina. Kommentariy k kommentariyu”, *Letnyaya shkola po russkoy literature*, 2015 (XI), 3, p. 263.

³ Though Nabokov often provides a transliteration, or even a translation, in the English version, it seems fair to use the names of places and people as they appear in the Russian original.

⁴ “Великая русская литература умеет не создавать концы”, V. Shklovsky, *Energiya*, op. cit., p. 91. The poem *Rasstrel* [The execution, 1927] and the short story *Poseshchenie muzeya* [The visit to the museum, 1938] may be considered as a possible external ending. The recurrent Nabokovian theme of travelling back to Russia has been discussed by Tammi in the paragraph *The return to Russia* of his essay about *Glory*, where he also names the poems *Dlya stranstviya nochnogo mne ne nado* [For nighttime peregrination I do not need, 1929] and *K Kn. S.M. Kachurinu* [To Prince S.M. Kachurin, 1947] as well as the play *Chelovek iz Sssr* [The man from the Ussr, 1925–26], the short story *The assistant producer* (1943) and the novels *Pale fire* (1962) and *Look at the harlequins!* (1974) as further variations of the same motif, P. Tammi, “Glory”, *The Garland companion to Vladimir Nabokov*, edited by V. Aleksandrov, New York–London 1995, pp. 169–178. I may add a reference to the English poem *The refrigerator awakes* (1942), where the corpse of an alpinist is found in a glacier with an edelweiss in his hands, V. Nabokov, *Poems and problems*, New York 1981, pp. 153–154.

⁵ The meaning of *podvig* as movement is particularly evident when compared with the verbs *dvigat’ (sya)*, *podvigat’ (sya)* [move, advance] and the noun *dvizhenie* [movement], with which it shares the same etymological root.

⁶ V. Nabokov, *Glory*, op. cit., p. XIII.

Martyn's journeys through Europe have much in common with Nabokov's⁷. The fact that many of Martyn's travels coincide with some of Nabokov's own experiences adds an important layer to the novel. Like Martyn, Nabokov emigrated from Russia due to the October revolution, studied at Cambridge University and also worked in a French village, just to name a few of the numerous correspondences. At the same time travel also serves as a general framework to Martyn's actions and thoughts. It is, first of all, a source of happiness and excitement, to the point that it acquires a taste in the character's mouth: "Travel", said Martin softly, and he repeated this word for a long time, until he had squeezed all meaning out of it"⁸. Travel is also a filter through which Martyn observes the world. For instance, he considers university subjects in terms of travel and movement: calculation becomes essential to build a bridge over a precipice, history is associated with the pleasure of exploration and archaeology, mathematics allows him to read the secrets of the impenetrable sky, literature guides him through open clearings⁹.

Confirming his fascination for long journeys, trains are described as Martyn's favourite means of transport. As a child he is hypnotised by their speed and describes their movement as a sort of magical trick: "The lights would hide and reappear, and then they came twinkling from a completely different direction, and abruptly vanished, as if somebody had covered them with a black kerchief"¹⁰. Martyn even

ends up perceiving his whole life as a constantly moving train: "He reflected what a strange, strange life had fallen to his lot, it seemed as if he had never left a fast train, had merely wandered from car to car"¹¹.

Travel as such is an essential part of the narrative and it remains the most evident motif. Dolinin even pointed out that without it the novel would completely lose its coherence¹².

However, travel seeps through the weaving of the plot and also reaches a deeper level, serving not only as a real experience of dynamic movement, but also as a stimulus to Martyn's vivid imagination. Some of the most significant works of literature about travel and adventure are explicitly named in the novel, along with writers or famous explorers, such as Tristram, King Arthur's knights, Sinbad from the Persian *One thousand and one nights*, Robin Hood, Cristoforo Colombo, David Livingstone, Defoe's *Robinson Crusoe* and Homer's *Odyssey*¹³. Byron, Pushkin and Lermontov¹⁴ often recur as the emblems of Romantic poets

Podvig, op. cit., p. 27.

¹¹ Idem, *Glory*, op. cit., p. 206; "Он подумал: какая странная, странная выдалась жизнь, — ему показалось, что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой", Idem, *Podvig*, op. cit., p. 170.

¹² Idem, *Sobranie sochineniy russkogo perioda: v 5 t.*, III, edited by A. Dolinin, G. Utgof, Sankt-Peterburg 2000, p. 716. Travel, though, has not always been considered a sufficiently strong motif in *Podvig*. Mikhail Osorgin, for instance, lamented the absence of a fundamental reason to Martyn's journeys: "There is no aim to this 'heroic deed', no sufficient reason, not even a personal one" [Цели в этом 'подвиге' нет, нет и достаточного мотива, даже личного], M. Osorgin, "Podvig", *Poslednie novosti*, 27 oktyabrya 1932, p. 3. For a broader consideration of how critics responded to *Podvig* see E.C. Haber, "Nabokov's *Glory* and the fairy tale", *Slavic and Eastern European Journal*, 1977 (XXI), 2, pp. 214-224 (rus. transl. E. Kheyber, "'Podvig' Nabokova i volshhebnyaya skazka", *Staroe literaturnoe obozrenie*, 2001 (277), 1, pp. 57-61, link <<http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/hei.html>> and V.V. Nabokov: *Pro et contra. Materialy i issledovaniya o tvorchestve V.V. Nabokova: antologiya*, II, edited by B. Averin, Sankt-Peterburg 2001, pp. 716-729).

¹³ Buks has analysed how both Homer's *Odyssey* and Virgil's *Aeneid* might have been a possible source of inspiration for Nabokov, N. Buks, "Priobshchenie", op. cit., pp. 57-86.

¹⁴ See Ibidem and I. Ronen, "Khrabrost' i trusost' v romane Nabokova 'Podvig'", *Zvezda*, 2010, 4, pp. 212-221, link <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/4/po21.html>> for a comparison with Pushkin and Lermontov respectively. In particular, Buks argues that Pushkin and Nabokov were the same age when they finished writing *Eugeny Onegin*, in 1830, and

⁷ Nabokov often refuses to admit the presence of any autobiographical element in his literary works, strongly advocating against Freudianism. In this particular case he writes: "The author trusts that wise readers will refrain from avidly flipping through his autobiography *Speak, Memory* in quest of duplicate items or kindred scenery. The fun of *Glory* is elsewhere", Ibidem, p. XIII. As Buks has stated, *Podvig* is not strictly autobiographical: here Nabokov chooses to create a protagonist whose life becomes the projection not of his real self, but of the author, his *literaturnaya lichnost'* [literary personality], N. Buks, "Priobshchenie k tainstvu", *Eshafot v khrystal'nom dvortse. O russkikh romanakh Vladimira Nabokova*, Moskva 1998, p. 60.

⁸ V. Nabokov, *Glory*, op. cit., p. 64; "Путешествие", — вполголоса произнес Мартын и долго повторял это слово, пока из него не выжал всякий смысл", Idem, *Podvig*, op. cit., p. 57.

⁹ Ibidem, pp. 70-72.

¹⁰ Idem, *Glory*, op. cit., p. 29; "Огни то скрывались, то показывались опять, и потом заиграли совсем в другой стороне, и вдруг исчезли, словно их кто-то накрыл черным платком", Idem,

who write about their experience of travel and exile. The Italian writers Dante Alighieri and Giacomo Leopardi are also mentioned.

Travel also manifests itself as part of the onomastic component, in which both Russian and Western folklore and epic narrative are combined. Martyn's surname, Edel'vejs, refers to the Germanic roots of *edel* [noble] and *weiss* [white], suggesting the image of the extremely precious flower that grows on the Alps. The edelweiss has consequently become a symbol for courage and fearlessness, when brought back from a peak as the living testimony of a brave act¹⁵. The meaning has further been crystallised by Berthold Auerbach in his *Edelweiss: A story* [1869], where he writes: "The possession of one is a proof of unusual daring"¹⁶. By then Ralph Waldo Emerson had already established the symbolism behind the edelweiss in his eulogy for Thoreau:

There is a flower known to botanists, one of the same genus with our summer plant called "Life-Everlasting", a *Gnaphalium* like that, which grows on the most inaccessible cliffs of the Tyrolese mountains[...]. It is called by botanists the *Gnaphalium leontopodium*, but by the Swiss EDELWEISS, which signifies NOBLE PURITY. Thoreau seemed to me living in the hope to gather this plant, which belonged to him of right¹⁷.

While Martyn's surname might, thus, have been inspired by old Germanic traditions, his mother's maiden name, Indrikov, recalls the *indrik-zver'*, a mythological beast that belongs to the Slavic folklore and is considered to be the ancestor of all existing animals¹⁸. Also Sonja has a telling surname, Zilanov, which comes from *zilan*, the word for the

white snake of Russian tales¹⁹. She is in fact closely associated with death: it is her father who gives Martyn's mother the bad news about her husband's death; Sonja's physicality also suggests her darker side: she has ink black hair, black eyes and white complexion.

In terms of direct connection with folklore, a correspondence between *Podvig* and the Russian tale *Volshebnoe kol'tso* [The magic ring] has been detected²⁰: both protagonists are called Martyn and both their mothers are widows; in the fairy tale Martyn belongs to the traditional figure of *Ivandurak* [Ivan the fool], whose naivety and lack of practical sense can be found in Nabokov's Martyn as well; in both cases the female protagonists are associated with the image of a snake and are both removed from their native country. Alternatively, a possible echo might also come from Pushkin's mock-medieval poem *Ruslan i Lyudmila* [1820]²¹: in Pushkin's poem, for instance, Lyudmila is abducted by the sorcerer Chernomor, whose name recalls Nabokov's character of Chernosvitov, Alla's husband – Alla being the married woman Martyn falls in love with on the ship to Greece. After all Nabokov himself, while teaching in the United States, always started his first class at Cornell by claiming that "the truth is that great novels are great fairy tales"²².

In doing so Nabokov positions his work inside the tradition of epic narratives and *skazki* [tales], while building his own contemporary one²³. Apart

Podvig, exactly 100 years later, in 1930 respectively; both their protagonists lack any poetic talent; Pushkin was exiled in 1824, the same year when Onegin comes back to Saint Petersburg and 100 years before Martyn's expedition to Russia.

¹⁵ E. Kheyber, "'Podvig'", *V.V. Nabokov: Pro et contra*, op. cit., pp. 721-722.

¹⁶ B. Auerbach, *Edelweiss. A story*, Boston 1869, p. 77.

¹⁷ R.W. Emerson, "Thoreau", *Atlantic Monthly*, 1862 (X), 58, p. 249.

¹⁸ For a detailed reconstruction of its origins see O. Dmitrenko, "Put' indry. Voploshchenie mifa v romane Nabokova 'Podvig'", *Russkaya literatura*, 2006, 4, pp. 43-61. Nevertheless, as pointed out by Dmitrenko himself, though choosing names which are deeply rooted in Russian and Western folklore, Nabokov significantly undermines Martyn's ability to sustain such a burden: Martyn's constant uncertainty about whether he will be able to reach the top of the mountain, for instance, or his wish to prove his courage by a brave act make him into a modern hero, one who is not completely sure about his own abilities, *Ibidem*, pp. 44-45.

¹⁹ E. Kheyber, "'Podvig'", op. cit., p. 726 and M. Shraer, "The perfect glory of Nabokov's exploit", *Russian Studies in Literature*, 1999 (35), 4, p. 36 (rus. transl. M. Shraer, "O kontsovke nabokovskogo 'Podviga'", *Literaturnoe obozrenie*, 1999, 2, pp. 57-62 and *Staroe literaturnoe obozrenie*, 2001 (277), 1, pp. 57-61, link <<http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shaer.html>>).

²⁰ E. Kheyber, "'Podvig'", op. cit., p. 725-726.

²¹ C. Nicol, "Why Darwin slid into the ditch: an embedded text in *Glory*", *The Nabokovian*, 1996, 37, pp. 48-53 and N. Buks, "Priobshchenie", op. cit., p. 79.

²² V. Nabokov, *Lectures on literature*, New York 1980, p. 2.

²³ Nabokov develops his plot variations by combining ancient motives, to use Veselovsky's terms, A. Veselovsky, *Istoricheskaya poetika*, Leningrad 1940, p. 494. This is what Shklovsky has called *stranstvuyushchiy syuzhet* [traveling plot]: "Motives and situations travel from plot to plot, but first of all the circumstances of life travel from one era to the other" [Из сюжета в сюжет переходят мотивы, положения, но прежде всего из времени во время переходят жизненные обстоятельства], V. Shklovsky, *Energiya*,

from any direct correspondence, the reader is offered the pleasure of finding significant elements charged with metaphorical meaning, which give the novel the dreaming tone of fairy tales and the allegorical substance of epics.

Places in *Podvig* become “funktsional’nye polya” [functional areas], those relevant intersections of space and narrative conflict where the plot is driven forward²⁴. Hanging over Martyn’s bed as a child there is one of his grandmother’s watercolours, depicting a dense forest with a winding path disappearing into its depths²⁵. The image of the path remains central and constant throughout the whole novel. It comes back in Martyn’s favourite children’s book and as a real recurring image in his life as well²⁶: in Switzerland the road that brings to uncle Henry’s house bears a striking resemblance to the path itself. Paths and forests play a pivotal role in folkloric narratives, where they stand for the hero’s initiation²⁷. What is more, the Russia Martyn remembers acquires the characteristics of a fairy tale land, its snowy blanket covering (and hiding) the way it must have really looked like at the beginning of the XX century. Landscapes in *Podvig* are immersed in a magical atmosphere of rarefied and incorporeal essence²⁸, in a constant and perpetual becoming²⁹.

op. cit., p. 29.

²⁴ See Yu. Lotman, “Problema khudozhestvennogo prostranstva v proze Gogolya”, *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii*, XI, *Literaturovedenie*, edited by B. Egorov, Yu. Lotman, V. Adams, Tartu 1968, pp. 7–8.

²⁵ V. Nabokov, *Podvig*, op. cit., p. 10.

²⁶ For a deeper understanding of how dream and reality coincide in Martyn’s life see P. Tammi, “Glory”, op. cit., pp. 169–178.

²⁷ In *skazki* forests are significantly more frequent than in *byliny* [Russian epics], where the same function is usually performed by open fields. S. Nekljudov, “Il sistema spaziale nell’intreccio della bylina russa”, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell’Urss*, edited by Ju. Lotman, B. Uspenskij, Torino 1973, p. 115.

²⁸ “The most important trait in magic space remains [...] its emptiness, its spaciousness” [Главным же признаком волшебного пространства остается [...] его незаполненность, просторность], Yu. Lotman, “Problema”, op. cit., p. 18.

²⁹ “The normal state for the magic space becomes the continuity of its change: it builds itself, from its movable centre, and something always happens in it” [Нормальным состоянием волшебного пространства становится непрерывность его изменений: оно строится, исходя из подвижного центра, и в нем все время что-то совершается], *Ibidem*, p. 20.

Martyn is thus presented by Nabokov as a “geroy otkrytogo prostranstva” [hero of the open space], who unlike the “geroy svoego mesta” [hero of his place] is neither geographically nor psychologically static. I would go so far as to saying that Martyn is a true “geroy puti” [hero of the road] since he moves according to a precise spatial and moral trajectory that is linear and evolutionary³⁰, he has his own destination³¹.

Nevertheless, space is not always welcoming and often seems to act against Martyn, or at least to resist his presence. Indoor spaces are frequently described as contorted labyrinths:

The large, ridiculous villa, with its many stairways, passages, and galleries (so amusingly constructed that sometimes you simply could not tell on what level you were, or having gone up a few steep steps you suddenly found yourself not on the expected mezzanine floor but on the garden terrace), was already shining through with yellow kerosene light, and the sound of voices and the clink of crockery came from the main veranda³².

Or again: “The complex architectural structure of the ship, all those steps, mazy passages, swinging doors, soon yielded their secrets to him, and it became difficult to find a still unfamiliar corner”³³.

While living in his uncle’s estate in Lausanne, Martyn’s long walks often end up on a precipice, which evokes in him a strong sense of fear and dizziness³⁴. The emblematic value of the precipice is underlined by a series of symbols: some flies cover Martyn’s eyes and mouth like those of a corpse; with its body a lizard draws an incomplete figure eight, which recalls the mathematical symbol for the infinite, only interrupted; a black moth suggests grief and death³⁵. Mountains and precipices have a

³⁰ *Ibidem*, pp. 10–11.

³¹ *Ibidem*, p. 48.

³² V. Nabokov, *Glory*, op. cit., p. 25; “Большая нелепая дача со многими лесенками, переходами, галереями, так забавно построенная, что порой никак нельзя было установить, в каком этаже находишься, ибо, поднявшись по каким-нибудь крутым ступеням, ты вдруг оказывался не в мезонине, а на террасе сада, — уже была пронизана желтым керосиновым светом, и с главной веранды слышались голоса, звон посуды”, *Idem*, *Podvig*, op. cit., pp. 24–25.

³³ *Idem*, *Glory*, op. cit., p. 37; “Сложность, архитектурность корабля, все эти ступени, и закоулки, и откидные дверцы, вскоре выдали ему свои тайны, и потом уже было трудно найти закоулок, еще незнакомый”, *Idem*, *Podvig*, op. cit., p. 34.

³⁴ *Ibidem*, pp. 94–95.

³⁵ *Ibidem*, pp. 96–97.

powerful totemic meaning³⁶. The mountain is usually interpreted as the centre of the world; it is also the point where the earth gets closer to the sky and therefore symbolises man overcoming human fears and limits. While the mountain top indicates the utmost proximity to the divine, the precipice stands for a sudden expansion of space towards an abyssal dimension, it is the annihilation of perspective, the world beyond what we know³⁷.

The imposing white hotel Martyn can see from the precipice, the Majestic³⁸, is built in classical style, which might allude to Nabokov's own Russian estate, Rozhdestveno, or even to a sort of inverted Olympus that stands not on the peak of a mountain but right at the bottom of a precipice: there lives Gruzinov, one of the very few people who have been able to go to Russia and come back again, a mythological figure, who nevertheless will not help the young protagonist find his way back to Russia.

Towards the end of the novel Martyn decides to go to a remote village in the south of France where as a child he had been mesmerised by some distant lights, which he had seen from the train³⁹. When, as an adult, he finds himself on that same train and thinks he has found that faraway glint again, he decides to get off on a whim, only to find out that those are not the same lights⁴⁰. Space has betrayed him: lights stand for a "distant and unattainable"⁴¹ mirage, they indicate the impossibility of going back

to the place of his memories, one that does not exist anymore if not in Martyn's mind.

In Russian traditional epos, *byliny* and *skazki*, space is rarely, if ever, an obstacle to the hero. Roads are usually straight and wide, fields are large and broad. Nature is on the protagonist's side and provides him with the instruments to satisfy his desires and needs⁴². On the contrary, the kinetic energies in Nabokov's *Podvig* seem to rebel against Martyn: spaces are often narrow and contorted, roads mislead him, lights betray his sight. Lotman's theories about space in traditional Russian narrative forms might again prove useful to look for a possible explanation: Martyn's character responds to the principle of "maksimal'naya podvizhnost'" [highest mobility], in which movement is not just a physical matter but also the ability to adapt one's own identity to a broader physical context⁴³. Since his childhood Martyn does not fully belong to any place at all. His identity cannot be limited to a single geographical connotation and therefore has a liquid, malleable nature. Moreover, Martyn repeatedly falsifies his origins: in Russia he is of German birth, in England he says he comes from Russia, in Berlin he is an Englishman. As a child he had dreamt on the English books bought by his mother. Nevertheless, when he finally comes to Europe, he does not fit into that very same Western world, towards which he has always felt naturally attracted, but of which he is not a natural part. Sonja makes fun of him every time he uses a British idiomatic expression, such as "drizzle-drozzle"⁴⁴, while his classmates at Cambridge feel obliged to speak Russian in his presence. Though being rather at ease in this constantly shifting identity, Martyn can feel his displacement and lack of belonging.

⁴² D. Lichačev, "Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie (per un'impostazione del problema)", *Ricerche semiotiche*, op. cit., pp. 30-31 and 34.

⁴³ "Максимальная подвижность этого мира проявляется не только в скорости движения, но и в его способности к внутренним изменениям", Yu. Lotman, "Problema", op. cit., p. 37.

⁴⁴ In the Russian version the verb *zabusiť* [drizzle] is used; the English translation partly varies the sense of the original, adding a sarcastic tone to Sonja's sentence, V. Nabokov, *Glory*, op. cit., p. 89; Idem, *Podvig*, op. cit., p. 77.

³⁶ Dmitrenko is persuaded that Nabokov must have read Lévy-Bruhl's ethnological works *La mentalité primitive* [1923] and *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* [1931]. See O. Dmitrenko, "Put'", op. cit., p. 54.

³⁷ Yu. Lotman, "Problema", op. cit., pp. 38-39. Mountains are much more frequent in *skazki* than in *byliny*, where space has an inferior stereometric coefficient, S. Nekljudov, "Il sistema", op. cit., p. 111. The image of the precipice may also be an allusion to Lermontov's *Geroy nashogo vremeni* [A hero of our time, 1840], where a duel is fought on the edge of a cliff. See I. Ronen, "Chrabrost'", op. cit., link <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/4/po21.html>>.

³⁸ V. Nabokov, *Podvig*, op. cit., pp. 183-184.

³⁹ Ibidem, p. 28.

⁴⁰ The importance of lights and darkness in *Podvig* has been discussed by Yuichi Isahaya, whose essay can be read in Jeff Edmund's English translation. See Y. Isahaya, "Lights and darkness in Nabokov's *Glory*", link <<https://www.libraries.psu.edu/nabokov/isahaya.htm>>.

⁴¹ Ibidem.

Before moving to France, Martyn conjures up the existence of a faraway land that goes by the name of Zoorlandiya⁴⁵. Under the appearance of an innocent game, born out of the necessity that Martyn feels to create a secret code of communication with Sonja, Zoorlandiya ends up evolving into something more. In her description Zoorlandiya seems to allude to Soviet Russia:

“Winters are cold there, and monster icicles hang from the eaves, a whole system of them, like organ pipes. Then they melt and everything gets very watery, and there are sootlike specks on the thawing snow. Oh, I can tell you everything about it. For instance, they’ve just passed a law that all inhabitants must shave their heads, so that now the most important, most influential people are the barbers”. “Equality of heads,” said Martin⁴⁶.

Or again:

The region was rocky and windy, and the wind was recognized as a positive force since by championing equality in not tolerating towers and tall trees, it only subserved the public aspirations of atmospheric strata that kept diligent watch over the uniformity of the temperature. And, naturally, pure arts, pure science were outlawed, lest the honest dunces be hurt to see the scholar’s brooding brow and offensively thick books. Shaven-headed, wearing brown cassocks, the happy Zoorlanders warmed themselves by bonfires as the strings of burning violins snapped with loud reports, and discussed plans to level the land by blowing up mountains that stuck up too presumptuously. Sometimes during the general conversation – at table, for instance – Sonia would suddenly turn to him and quickly whisper, “Have you heard, there’s a new law forbidding caterpillars to pupate”, or “I forgot to tell you, Saviour-and-Mauler” (the sobriquet of one of the chieftains) “has ordered physicians to stop casting around and to treat all illnesses in exactly the same way”⁴⁷.

Coherently with structuralist studies on geographical representations in Russian medieval texts, Zoorlandiya is represented as the elsewhere, the barbaric country under the domain of inhuman beings and enemies⁴⁸. It also has its own peculiar climate, flora and fauna. The rigid temperatures and the scarceness of its species recall the traditional Russian medieval representation of Hell⁴⁹.

The name “Zoorlandiya” has been interpreted in many different ways. It may result from the combination of the Russian preposition *za-* [beyond], the words *orle* [edge, in both English or French, from the Latin *orula*] and *land*, meaning a foreign land⁵⁰. It might phonetically recall the Russian word for eagle, *orel*⁵¹, and therefore stand for

разителем социальных стремлений воздушных слоев, прилежно следящих, чтобы вот тут не было жарче, чем вот там. И конечно искусства и науки объявлены были вне закона, ибо слишком обидно и раздражительно для честных невежд видеть задумчивость грамотея и его слишком толстые книги. Бритоголовые, в бурых рясах, зoorландцы грелись у костров, в которых звучно лопались струны сжигаемых скрипок, а иные поговаривали о том, что пора пригладить гористую страну, взорвать горы, чтобы они не торчали так высокомерно. Иногда среди общей беседы, за столом, например, – Соня вдруг поворачивалась к нему и быстро шептала: ‘Ты слышал, вышел закон, запретили гусеницам окуклаться’, – или: ‘Я забыла тебе сказать, что Саванна-рыло – (кличка одного из вождей) – приказал врачам лечить все болезни одним способом, а не разбрасываться’”, Idem, *Podvig*, op. cit., pp. 161-162. In the Russian original the name *Savannarylo* creates an evocative assonance with the name of Savonarola, the Italian friar whose sermons made him a popular figure. On the other hand, the English translation “Saviour-and-Mauler”, while preserving the assonance, might also allude to the man’s strong personality.

⁴⁸ S. Nekljudov, “Il sistema”, op. cit., p. 110.

⁴⁹ “The Russian medieval utopia presupposes the existence of a peculiar geography, a peculiar climate, a different fauna and flora. [...] In paradise climate is particularly appropriate, suitable to human life on earth, on the contrary hell stands as the opposite. In paradise the soil is fertile, everything grows spontaneously and in abundance, in hell climate is not compatible with life, there are ice and flames” [Средневековая русская утопия подразумевает существование особой географии, особого климата, другого животного и растительного мира. [...] Рай – это место с особенно благодатным, приспособленным для жизни человека в земном смысле климатом, а ад составляет ему в этом смысле противоположность. В раю благодатная почва, все растет само и в изобилии, в аду климат, невозможный для жизни – лед и огонь], Yu. Lotman, “О понятии географического пространства в русских средневековых текстах”, *Trudy po znakovym sistemam*, II, edited by Yu. Lotman, Ch. Ryatsep, I. Kull’ et al., Tartu 1965, p. 213.

⁵⁰ As contained in the notes curated by A. Dolinin and G. Utgoi, V. Nabokov, *Sobranie*, op. cit., pp. 736-737.

⁵¹ O. Dmitrenko, “Put’”, op. cit., pp. 59-60.

⁴⁵ A reference to Zoorlandiya can be found in Nabokov’s poem *Ul’daborg* [Uldaborg, 1930]. He also sets other short stories and novels in dystopic lands, such as in the case of *Priglasenie na kazn’* [Invitation to a beheading, 1936], *Istreblenie tiranov* [Tyrants destroyed, 1936], *Ultima Thule* [1939], *Solus rex* [1939], *Bend sinister* [1947], in which the principle of “ekwilism”, a political doctrine that promotes conformism, deprives people of their freedom (“a remolding of human individuals in conformity with a well-balanced pattern”, Idem, *Novels and memoirs 1941-1951*, New York 1996, p. 228).

⁴⁶ Idem, *Glory*, op. cit., pp. 193-194; “Там холодные зимы и сосулищи с крыш, – целая система, как, что ли, органнне трубы, – а потом все тает, и все очень водянисто, и на снегу – точки вроде копоты, вообще, знаешь, я все могу тебе рассказать, вот, например, вышел там закон, что всем жителям надо брить головы, и потому теперь самые важные, самые такие влиятельные люди – парикмахеры’. ‘Равенство голов’, – сказал Мартын”, Idem, *Podvig*, op. cit., pp. 160-161.

⁴⁷ Idem, *Glory*, op. cit., pp. 194-195; “Страна была скалистая, ветреная, и ветер признан был благою силой, ибо, ратуя за равенство, не терпел башен и высоких деревьев, а сам был только вы-

strength and immortality, as well as moral virtue, when opposed to the image of a snake. We should also mention that the symbol of imperial Russia was a two-headed eagle. Furthermore, the toponym "Zoorlandiya" might refer to Shklovsky's novel *Zoo, ili pis'ma ne o lyubvi* [Zoo, letters not about love, 1923]. There, despite the prohibition already contained in the title itself, love becomes the main subject. Similarly, in *Podvig Zoorlandiya* grows out of Martyn's need to find a common ground for communication with Sonja, who does not reciprocate his feelings and prevents him from talking openly about love. Moreover, at the end of Shklovsky's novel, the protagonist asks permission to return to Soviet Russia on legal terms, like the author did himself in 1923. Therefore, Martyn's wish may be read as a criticism against such conduct, advocating against any compromise with the Soviet regime⁵². A Russian native speaker, however, might read the word "Zoorlandiya", both the "o" vowels being unstressed, as a combination of *za-* and *Orlandiya*, where the name Orlando is evoked⁵³. If we take into account the epic subtext of *Podvig*, we might easily detect a connection to Orlando, who is in fact Charlemagne's nephew and the protagonist of a series of *chansons de geste* and epic poems, mainly Ariosto's *Orlando furioso*.

I would suggest that the name "Zoorlandiya" stands for two different things at the same time. On the one hand, if we assume that *Orlandiya* is Orlando's land, the idyllic realization of chivalric values, *Za-Orlandiya* is the place beyond Orlando's world of knights errant and heroic deeds, like Lewis Carroll's *zazerkal'e*⁵⁴, the world beyond the looking glass. It is the world of inverted values and fallen virtues. If Russia is thus Martyn's homeland as he remembers it, that is to say before the October revolution, *Zoorlandiya* is Soviet Russia. On the other hand, since it gradually overlaps with contemporary Russia, *Zoorlandiya* becomes the country where

Martyn intends to perform his heroic deed: Soviet Russia is a place of which he wants to deny the existence by entering it without a visa, by proving that its law has no power over him and that he can still go back to the place he remembers.

This brings us back to Martyn's *podvig*. Although, as Nabokov declares in the foreword to the English version, the content of the novel has been meticulously translated⁵⁵, the novel itself bears a different title: *Glory* was preferred to other more literal options such as "exploit" and "fulfillment" or the rather pompous "high deed" and "gallant feat". Nevertheless, by choosing the title *Glory* Nabokov still manages to retain the diachronic implications of its narrative. Martyn's heroic deed and his wish to attain his own glorification have ancient roots and go back to that very same world of epos and folklore where Orlando, knights errant, heroes and *bogatyri* [Russian epic heroes] live. This is the reason why Martyn is so far removed from those around him. Nobody can come to terms with the disinterested nature of his quest: in a world where travel has become a way to conquer, trade and exploit, Martyn's lack of interest in profit has no value and contradicts any contemporary logic. His quest is a manifestation of the symbolic ritualization and de-materialisation that is typical of medieval society⁵⁶. Moreover, among medieval values, glory has the most semiotic meaning: unlike honour, which mainly consists in material rewards, glory presupposes the absence of any physical manifestation⁵⁷.

⁵² Isahaya has detected a certain lack of correspondence between the Russian words *svet* and *ogon'* and their English translation as "light" and "flames". See Y. Isahaya, "Lights", op. cit., link <<https://www.libraries.psu.edu/nabokov/isahaya.htm>>.

⁵⁶ "Medieval society was highly symbolic: the distinction between the real essence of phenomena and their symbolic nature was at the core of its world view" [Средневековое общество было обществом высокой знаковости — отделение реальной сущности явлений от их знаковой сущности лежало в основе его мирозерцания], Yu. Lotman, "Ob oppozitsii 'chest' — 'slava' v svetskikh tekstakh kievskogo perioda", *Trudy po znakovym sistemam*, III, edited by Yu. Lotman, L. Val't, Vjach. Ivanov et al., Tartu 1967, p. 102.

⁵⁷ "The notion of 'slava' [glory] is a lot more semiotic. 'Chest' [honour] implies a material reward (or gift), a concrete sign of a certain relationship. 'Slava' presupposes the lack of any material sign. It is immaterial and because of that, according to the ideals of feudal society, more precious, being it the attribute of those who do not need any material reward since they already have a higher status.

⁵² M. Shrayar, "The perfect glory", op. cit., pp. 33-34.

⁵³ Ibidem, pp. 35-36.

⁵⁴ In 1922 Nabokov had translated Carroll's *Alice in Wonderland* in Russian for Gamajun, one of many Russian publishers in Berlin. See B. Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, London 1990, p. 197.

Like Igor' Svyatoslavich in *Slovo o polku Igoreve* [The song of Igor's campaign]⁵⁸, Martyn's heroic deed is utterly unrealistic: the fact that the plan has been conceived without taking into account its practical feasibility is in itself the first step towards glory⁵⁹.

Podvig is ultimately intended to celebrate the glory of adventure and disinterested achievement. Martyn's journey thus becomes a contemporary epic in which travel imposes itself as the only way for the protagonist to reaffirm his own identity by proving his value through a brave act.

In 1932 Vladislav Khodasevich published an essay, also titled *Podvig*, where he lamented Russian *intelligenty's* poor conditions in Europe. He wrote:

Если лишённые не только приятного, но и самого необходимого, молодые писатели наши все еще трудятся, все еще ведут неприметную, но упорную борьбу за свое литературное существование, то иначе, как *подвигом*, я этого назвать не могу⁶⁰.

Martyn's quest ignores any contemporary logic and tells the drama of geographical and psychological displacement. Whether he will be able to go back to Russia and survive is not the point. If living in a world where nobody understands his desires, where space rejects him and time proves his anachronism, Martyn persists all the more and all the more he overcomes boundaries, breaking through spatial and temporal borders, then I do not know how else to call it but *podvig*.

This is the reason why 'slava' can be bestowed by descendants, distant peoples and bought at the price of death, while 'chest' can be granted only by contemporaries" [Понятие 'славы' значительно большей мере семиотично. 'Честь' подразумевает материальную награду (или подарок), являющуюся знаком определенных отношений. 'Слава' подразумевает *отсутствие материального знака*. Она невещественна и поэтому — в идеях феодального общества — более ценна, являясь атрибутом того, кто уже не нуждается в материальных знаках, так как стоит на высшей ступени. В частности, поэтому славу можно принять от потомков, далеких народов, купить ценой смерти, честь — лишь от современников], *Ibidem*, p. 105.

⁵⁸ Nabokov was particularly interested in the anonymous epic poem, which he translated into English in 1960.

⁵⁹ "The more the aim was unattainable, unrealistic in a practical sense, the more it was removed from its factual results, by being semiotic, the more glorious the attempt at its accomplishment would be. Its unattainability, its chimeric quality and, from a practical point of view, its unfeasibility increased the *glory* of the undertaking. [...] The fact itself that the plan has been conceived without taking into account its feasibility makes it attractive to the knight's eyes" [Чем более несбыточна, нереальна с точки зрения здравого практического смысла, чем более отделена от фактических результатов — семиотична — была цель, тем выше была слава попытки ее реализации. Несбыточность, химеричность, практически — нереализуемость, увеличивала славу предприятия. [...] Именно то, что план составлен без оглядки на практические возможности, составляет для рыцаря его привлекательность], Yu. Lotman, "Ob orpozitsii", *op. cit.*, pp. 107-108 and 109.

⁶⁰ "If deprived not only of pleasure, but also of the essential, our young writers work all the more and all the more they conduct an imperceptible but persistent fight for literature to still be their means of subsistence, then I do not know how else to call it but *podvig*", V. Khodasevich, "Podvig", *Vozrozhdenie*, 5 maya 1932, p. 3, link <http://az.lib.ru/h/hodasevich_w_f/text_1060.shtml>.

La Palestina del mandato britannico: sguardi incrociati dal mondo russo

Maria Gatti Racah

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 15-23 ◇

IL concetto di identità negli ultimi decenni è stato definitivamente sottratto a ogni tentazione essenzialista, per essere osservato quale costruzione perennemente in fieri, flusso di immagini in divenire, gioco di specchi tra il “sé” e l’“altro” da sé. In questa prospettiva, il viaggio non è solo un’ esplorazione dell’“altro”, ma anche un “rischio calcolato al quale ci si espone nell’intento o di conoscere qualcosa di più di sé o di dimenticarsi”¹ e l’immaginario di un luogo non è che una risultante soggettiva dell’incontro tra il luogo stesso e chi lo osserva.

SCRITTURE DI VIAGGIO ED ESO-ICONOGRAFIE REGIONALI

Queste operazioni di negoziazione non sono scerve di un forte significato politico. A questo proposito pare fertile un concetto tratto dalla geografia. Negli anni Cinquanta, Jean Gottmann, un geografo francese di origini russo-ebraiche², per spiegare le leggi che regolano l’organizzazione dei flussi umani in entità politiche distinte, elaborò un modello che affiancava alla circolazione di uomini e idee un fattore di “resistenza al movimento”: si tratta del concetto di “iconografia regionale”, ovvero quell’insieme di elementi simbolici e culturali (come la lingua, la storia socio-politica o religiosa) che costituiscono l’identità di una comunità e le permettono di distinguersi dalle altre³.

Nel nostro contesto si potrebbe parlare, sul cal-

co del termine di Gottmann, di “eso- o etero- iconografia regionale”, ovvero di un sistema simbolico e culturale correlato a un determinato territorio, elaborato dal di fuori. L’utilizzo di questo termine permette di sottolineare l’eterogeneità delle fonti che concorrono alla costruzione degli immaginari geografici e le loro implicazioni non solo culturali, ma anche politiche, dato che essi giocano un ruolo di rilievo nella creazione, legittimazione ed eventuale mobilitazione dei confini di una comunità, sia essa nazionale o etnica, e nella costruzione delle relazioni tra differenti identità.

IL CORPUS E L’ESO-ICONOGRAFIA RUSSA DELLA PALESTINA

In questi termini, si intende qui indagare un frammento di eso- iconografia della Palestina tra le due guerre, all’epoca del mandato britannico, così come si è andata delineando attraverso le scritture di viaggio elaborate nel mondo di cultura russa, in quel momento cruciale per le sorti di questa regione mediorientale e degli ebrei europei. Un lavoro pluriennale di spoglio di numerosi periodici *émigrés*⁴, condotto nell’ambito di una ricerca sull’evoluzione post-rivoluzionaria delle riflessioni dell’intelligencija russa sulla questione ebraica⁵, ha infatti portato a un’integrazione delle fonti precedentemente disponibili e ha mostrato un consistente interesse dell’emigrazione russa nei confronti della Palestina man-

¹ R. Campa, *Il viaggio. Riflessioni con Jorge Luis Borges*, Napoli 1986, retrocopertina.

² Figlio adottivo di uno dei protagonisti della vita culturale della diaspورا russa, M. Berchin-Benediktov, della redazione del quotidiano liberale *Poslednie Novosti*.

³ L. Muscarà, “Recherche d’unité politique et différences géographiques”, J. Gottmann, *La politique des États et leur géographie*, Paris 2007, p. XII.

⁴ Lo spoglio è stato sistematico per i quotidiani *Poslednie Novosti*, *Vozroždenie* e *Novoe Vremja*. Gli altri titoli sono stati individuati attraverso uno spoglio à *boule de neige* di altri periodici dell’emigrazione e grazie ad articoli critici.

⁵ Si veda la mia tesi di dottorato, M. Gatti Racah, “*Evrejskij vopros i russkij otvet*”: ebraismo, antisemitismo e sionismo sulla stampa russa d’emigrazione negli anni Venti, discussa all’Università Ca’ Foscari di Venezia nel 2014 e disponibile online all’indirizzo <<http://dspace.unive.it/handle/10579/4595>>.

dataria. Questo interesse ha ragioni molteplici e va letto soprattutto alla luce delle dinamiche interne del gruppo degli osservatori. Poiché la composizione di *Russia Abroad*⁶ era ben lungi dall'essere omogenea in termini nazionali e confessionali, le letture della Palestina offerte vanno interpretate a seconda delle identità degli osservatori e offrono spunti per comprendere le relazioni tra le sotto-componenti della diaspora russa, in particolare tra russi ed ebrei russi.

Il corpus di scritture di viaggio qui raccolto risale agli anni tra le due guerre, l'ambito di provenienza è la diaspora russa antibolscevica e gli autori sono intellettuali *émigrés* russofoni, sia ebrei che cristiani ortodossi. La lista di titoli⁷ comprende articoli di varia lunghezza e sarà forse suscettibile di ulteriori integrazioni future, ma riunisce gli scritti di questo genere che è stato possibile rinvenire per ora nel mare della stampa d'emigrazione di ogni orientamento politico. Come ha notato R. Timenčik a

proposito dei testi in lingua russa sulla Palestina, infatti:

Сведение этих разрозненных свидетельств в единый корпус представляет на сегодняшний день научную проблему, предполагающую неординарные поисковые усилия, особенно когда речь идет о первой половине прошлого века. [...] Зафиксированные в русском слове картины жизни еврейской Палестины предстоит разыскивать в бескрайнем море русской печати, рассеянной по всему свету⁸.

Questi articoli, del resto, fanno parte di quel corpus più ampio costituito dalla letteratura di viaggio in Terra santa, a cui G. Revelli ha dedicato un intervento del 2003⁹ e che è in parte riconducibile all'ambito della letteratura di pellegrinaggio. Come ha rilevato la studiosa, fino alla fine dell'Ottocento questa tipologia testuale aveva un carattere prevalentemente edificante e si concentrava sulla descrizione dei luoghi sacri, senza riferimenti all'ambiente circostante o ai compagni di viaggio: si trattava di un incontro tra l'individualità del pellegrino e lo scenario delle narrazioni evangeliche, nel tentativo di avvicinarsi al sacro. Tra l'Ottocento e il Novecento, il genere subisce un'evoluzione nel senso di una sostanziale "desacralizzazione" del viaggio, con l'introduzione dell'attualità, di uno spiccato interesse per l'Oriente e del tema del silenzio del divino¹⁰.

Al di là delle evoluzioni nelle costanti ideologiche del genere, tuttavia, resta applicabile la caratterizzazione più ampia offerta da V. Chazan per il testo palestinese. Secondo lo studioso, si tratta di un palinsesto che ha come sotto-testi la Bibbia, gli apocrifi, i versi spirituali, e, appunto, la letteratura di viaggio. È caratterizzato da una frizione tra immaginario di matrice prevalentemente biblico-evangelica ed effettiva realtà, tra passato e presente e suscita dunque un effetto di doppiezza poiché il

⁶ Così è stata definita la diaspora russa antibolscevica stabilitasi in Europa tra le due guerre nel lavoro pionieristico su questo fenomeno di M. Raëff, *A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, New York-Oxford 1990.

⁷ L. Nemanov, "Na puti v Sion", *Poslednie novosti*, 7 agosto 1923, p. 2; Idem, "Na bližnem vostoce. V Palestine", Ivi, 4 settembre 1923, pp. 2-3; Protopop Ioann Fedorov, "Russkoe v Ierusalime", *Novoe Vremja*, 5 luglio 1924, pp. 2-3; A. Vysockij, "V Palestine. Očerki", *Beseda*, 1924, 5, pp. 122-159; Dioneo, "Pis'ma s Vostoka", *Poslednie Novosti*, 15 marzo 1925, p. 2; 22 marzo 1925, p. 2; 29 marzo 1925, p. 3; 5 aprile 1925, p. 3; 15 aprile, pp. 2-3; 19 aprile 1925, p. 3; 23 aprile 1925, p. 2; 26 aprile 1925, p. 3; 7 maggio 1925, p. 2; Idem, "Amerikanskij gorod v Palestine", *Segodnja*, 1925 (ristampato in R. Timenčik, "Russkoe slovo o zemle Izraile", *Lechaim*, 2006, 4, disponibile all'indirizzo internet <<http://www.lechaim.ru/ARHIV/168/timenchik.htm>>, ultimo accesso 21/11/2016); S. Poljakov-Litovcev, "Palestina. Putevye očerki", *Poslednie Novosti*, 16 maggio 1926, pp. 2-3; 23 maggio 1926, p. 2; 30 maggio 1926, p. 2; 6 giugno 1926, p. 2; 13 giugno 1926, p. 2; 27 giugno 1926, p. 2; I.S. Komarov "Russkie v Palestine", Ivi, 2 marzo 1927, p. 3; A. Tyrkova "Nasledstvo Rossii v Palestine", *Vozroždenie*, 17 aprile 1928, p. 4; 21 aprile 1928, p. 3; F. Ja., "Po tu storonu Iordana", *Poslednie Novosti*, 26 febbraio 1928, p. 3; F. Ja., "Ierusalim", Ivi, 8 gennaio 1929, p. 3; M. Dolinov, "Svjatoj gorod", *Vozroždenie*, 3 maggio 1923, p. 3; 4 maggio 1923, p. 3; A. Nikol'skij, "Svjataja zemlja – Palestina", *Novoe Vremja*, 25 settembre 1930, pp. 2-3; M. Benediktov, "Russkaja kul'tura v Palestine", *Čisla*, 1930, 1, pp. 262-265; P. [B. Pantelejmonov?], "Palestina", *Vozroždenie*, 31 agosto 1931, p. 3; A. Ladinskij, *Putešestvie v Palestinu*, Sofia 1937 (disponibile anche online all'indirizzo internet <http://ricolor.org/arhiv/redkie_knigi/ladinsky/>, ultimo accesso 21/11/2016); D. Knut, "Al'bom Putešestvennika", *Russkie zapiski*, 1938, 5, pp. 91-108; 7, pp. 113-125.

⁸ "La riunificazione di queste singole testimonianze in un unico corpus rappresenta ad oggi un problema scientifico che presuppone straordinari sforzi di ricerca, in particolar modo per quanto riguarda la prima metà del secolo scorso. Le descrizioni della vita della Palestina ebraica in lingua russa vanno ricercate nello sconfinato mare della stampa russa, dispersa per il mondo intero", R. Timenčik, "Russkoe slovo", op. cit.

⁹ G. Revelli, "O palomničestve v Svjatuju Zemlju v russkoj literature konca XIX i XX vv.", *Contributi italiani al XIII congresso internazionale degli Slavisti*, Firenze 2014, pp. 541-571. A questo articolo si rimanda per approfondire caratteristiche ed evoluzione del genere.

¹⁰ Ivi, p. 549.

testo nuovo pare scritto “sopra” a quello vecchio, di cui conserva vivida memoria.

“Палестинский текст” традиционно складывался в русской литературе (и, безусловно, не только в русской) как палимпсест, влекущий к параллелям, ауканьям и переключкам, обладающий магнетической силой вызывать подобия как по ту, так и по эту сторону временной оси — в древности и в современности¹¹.

In questo senso la progressiva desacralizzazione dell’esperienza del viaggio in Terra santa può essere vista quale assottigliamento del sotto-testo antico e introduzione della dimensione del futuro, che spezza l’opposizione binaria tra passato e presente: alle suggestioni bibliche e alle descrizioni dei luoghi sacri si aggiunge infatti una forte attenzione nei confronti dell’attualità della regione e delle sue prospettive di sviluppo.

Il presente corpus conferma dunque le osservazioni globali sul genere sopra riportate: la prima guerra mondiale, la rivoluzione, l’esilio, l’ascesa dei nazionalismi portano a compimento l’irruzione della contemporaneità nella narrazione, dell’elemento terreno e storicistico. Non si assiste soltanto alla crisi dell’esperienza religiosa, ma anche dell’aspetto introspettivo, che cede il passo a quello storico-politico. “Даже о святых местах приходится писать в связи с политическим положением”¹², scrive A.P. Ladinskij (1896-1961)¹³, poeta e pubblicista, autore di uno dei contributi più corposi e interessanti.

L’interesse suscitato dalla Palestina è, in questa fase, connesso ai rivolgimenti politici in corso¹⁴: al centro dell’attenzione stanno gli sviluppi

innescati nella regione dalla dichiarazione di Balfour del 1917, che sanciva l’appoggio britannico alla creazione di un focolare nazionale ebraico, e dalla conseguente immigrazione sionista.

Queste evoluzioni politiche stravolgono le precedenti rappresentazioni della regione, scardinando i clichés letterari vigenti in precedenza, in cui prevaleva l’immagine di una terra morta e immobile, fuori dal tempo¹⁵. Come notava, tra gli altri, il famoso autore satirico d’emigrazione Dioneo (I.V. Šklovskij, 1864-1935)¹⁶ nel suo resoconto di viaggio del 1925: “Каждый наблюдатель [...] прежде всего наталкивается на основной факт: нет больше закостенелого, неподвижного, выкристаллизовавшегося Востока”¹⁷. Le descrizioni della zona si fanno dunque “dinamiche”, nel tentativo di cogliere le principali direttrici di una situazione *in fieri*. Dioneo, ad esempio, riprendeva un’espressione utilizzata per indicare le emanazioni prodotte durante il processo di preparazione della nitroglicerina e dichiarava di concentrare le sue osservazioni sui “vapori bruni”¹⁸ della regione:

К добру или к худу, но сотни миллионов людей на Ближнем и Дальнем Востоке вышли после войны из состояния покоя. Там теперь происходит химический процесс, который при приготовлении нитроглицерина называется “образованием бурых паров”. При появлении “бурых паров” надо быть крайне осторожным, так как страшный взрыв может последовать в любой момент. В своих письмах к вам я буду говорить, главным образом, об этих “бурых парах” и о новой жизни, возникающей на неподвижном Востоке¹⁹.

¹⁵ Alcune osservazioni di I. Bunin, risalenti al 1908, per esempio, confermano questa visione di arretratezza e morte del territorio. Il poeta parla di “аравийская патриархальная нищета” [arabica miseria patriarcale], I. Bunin, “Иудея”, *Путешествия в Соютажу земли. Записки русских palomnikov i putešestvennikov XII-XX vv.*, Moskva 1994, pp. 219-226 (qui p. 223); e confronta la Giudea, abbandonata e ricoperta di papaveri, con la tomba di David: “Вся Иудея — как эта могила” [Tutta la Giudea è come questa tomba], Ivi, p. 224. L’idea di un territorio morto e immobile, del resto, ricorreva spesso in precedenza. Si pensi ai versi di M. Lermontov: “Вот у ног Ерусалима / Богом сожжена / безглагольна, недвижима / мертвая страна” [Ai piè di Gerusalemme / da Dio bruciata / muta, immobile / morta è la terra!], M. Lermontov, “La disputa”, Idem, *Mzyri e altri poemetti*, Roma 1925, p. 50.

¹⁶ Dioneo, giornalista e scrittore di origine ebraica, zio di Viktor Šklovskij, residente a Londra dal 1896, in seguito collaboratore del quotidiano *Poslednie novosti* e di altre testate dell’emigrazione.

¹⁷ “Ogni osservatore si scontra prima di tutto con un fatto fondamentale: non esiste più un Oriente rigido, immobile, cristallizzato”, Dioneo, “Pis’ma”, op. cit., 15 marzo 1925, p. 2.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ “Che sia un bene o un male, centinaia di milioni di persone nel

¹¹ “Il ‘testo palestinese’ si è formato tradizionalmente nella letteratura russa (e, indubbiamente, non solo in quella russa) come un palimpsesto, che implicava paralleli, richiami e rimandi, che possedeva il potere magnetico di suscitare analogie sia da una parte che dall’altra dell’arco temporale: nell’antichità e nella contemporaneità”, V. Chazan, “Nekotorye aspekty ‘palestinskogo teksta’ v ruskoj literature XX veka”, Idem, *Osobennyj evrejsko-russkij vozduch*, Moskva, Jerusalem 2001, pp. 17-47 (qui p. 20).

¹² “Persino dei luoghi sacri tocca scrivere facendo riferimento alla situazione politica”, A. Ladinskij, *Putešestvie*, op. cit., p. 41.

¹³ Per notizie sull’autore si rimanda all’introduzione di O. Korostelev alla raccolta Idem, *Sobranie stichotvorenij*, Moskva 2008.

¹⁴ Quest’interesse, tuttavia, ci pare vada letto anche sullo sfondo del più ampio dibattito dell’emigrazione russa sulla questione ebraica, per cui si rimanda nuovamente alla mia tesi di dottorato, *Evrejskij vopros*, op. cit. e alla bibliografia in essa contenuta.

Sottraendo spazio alle divagazioni dell'io lirico a confronto con le sue radici culturali e religiose, l'attualità diviene prevalente nella maggior parte dei testi, che aspirano a tracciare un ritratto della Palestina contemporanea.

LA NUOVA PALESTINA, “UN CAMMELLO ALATO”

La nuova Palestina appare agli occhi degli osservatori quale combinazione di passato e presente, di arretratezza e modernizzazione incalzante. Un'immagine di risorgimento, di accelerazione storica emerge fin dai primi anni Venti; simbolo delle contraddizioni della regione è il cammello alato disegnato da Arieh El-Hanani, scelto per la Fiera levantina organizzata a Tel-Aviv a partire dal 1932. Ladinskij gli dedica un capitolo, in cui dipinge efficacemente la peculiare mescolanza che sembrava caratterizzare la regione e renderla unica:

Это не смелое название для книги футуристических стихов, а “маскотта” палестинской выставки. Наделённый крыльями, тяжёлый, медлительный верблюд превратился в странное животное, в символ того динамического процесса, который происходит в американизированной Палестине. От древнего верблюда — к дизелю, к фордовскому грузовику, к трактору, от бедуинских шатров — к электрификации. Как широко шагают они по выжженным солнцем долинам и каменным пространствам — эти железные столбы трансмиссий, какими прекрасными путями легли шоссейные дороги среди пейзажей времён патриархов. Здесь любят “американские” темпы в работе и не боятся мозолей на руках. И в то же время это не Калифорния, а Палестина — своеобразнейшая в мире страна, где мало по малу, вместе с врожденным языком Пятикнижия, восстанавливается самый библейский воздух, и библейская пшеница снова колосится на галилейских полях, и опять вода хлещет из колодезь²⁰.

Vicino e Medio oriente dopo la guerra sono usciti dallo stato di quiete. Al momento è là in corso un processo chimico che, durante la preparazione della nitroglicerina, viene definito ‘formazione di vapori bruni’. Alla comparsa dei ‘vapori bruni’ bisogna essere estremamente cauti, perché in ogni momento può seguire una terribile esplosione. Nelle mie lettere a voi, io parlerò, per lo più, di questi ‘vapori bruni’ e della nuova vita che sta nascendo nell’immobile Oriente”, Ibidem.

²⁰ “Non si tratta del titolo audace di un libro di poesie futuriste, ma della ‘mascotte’ dell’esposizione palestinese. Dotato di ali, il pesante, lento cammello si è trasformato in una strana creatura, in un simbolo di quel processo dinamico che è in corso nella Palestina americanizzata. Dall’antico cammello... al diesel, al camion Ford, al trattore, dal tendone beduino... all’elettrificazione. Come se ne vanno a grandi passi per le vallate riarse dal sole e per gli spazi rocciosi, questi piloni di trasmissione in ferro, in che modi meravigliosi si snodano le autostrade tra i paesaggi dell’epoca dei patriarchi. Qui amano un ritmo ‘americano’ del lavoro e non

L’idea di un incontro degli opposti, della Bibbia patriarcale e del progresso della modernità, diviene un nuovo cliché. Con le parole di Dovid Knut (D. Fiksmán, 1900-1955)²¹, poeta russo-ebraico, stabilitosi a Parigi dopo la rivoluzione e recatosi in Palestina nel 1937, la Palestina poteva essere così riassunta: “Последнее слово урбанизма и техники на фоне подлинной Библии”²². Un luogo dove le latte di benzina si stavano sostituendo sulle teste delle giovani donne alle brocche: immagine ricorrente²³, esemplificativa dell’ambiguità nei confronti della modernizzazione, invocata, giustificata, apprezzata, ma accusata al contempo di rompere l’incanto di un Oriente immobile, folclorico, affascinante.

Le descrizioni della nuova città sorta nel deserto, Tel Aviv, rappresentano il culmine di questo immaginario. Scrive a tal proposito Dioneo:

Пишу это письмо из Тель-Авива, из американского города, возникшего в Палестине на дюнах. У старожилов Тель-Авива можно видеть любопытную фотографию, изображающую группу несколько десятков человек, стоящую среди песков, где не видно ни дома, ни дерева. Это — Тель-Авив 15 лет тому назад. Теперь в песках, вопреки евангельскому совету, выстроили большой город с садами, бульварами, школами, заводами, редакциями газет, театром²⁴.

Una città americana per Dioneo e Ladinskij, o europea, secondo la descrizione di A. Vysoc-

temono le vesciche sulle mani. Ma allo stesso tempo non è la California, ma la Palestina, uno dei paesi più originali del mondo, in cui a poco a poco, con la rinata lingua del Pentateuco, risorge l’atmosfera biblica stessa e il grano della Bibbia spiga nuovamente sui campi della Galilea, e l’acqua di nuovo sgorga dai pozzi”, A. Ladinskij, *Putešestvie*, op. cit., p. 27.

²¹ Su di lui si veda il lavoro monografico di V. Chazan, *Dovid Knut: sud’ba i tvorčestvo*, Lion 2000 e anche F. Fedorov, *Dovid Knut*, Moskva 2005.

²² “L’ultima parola dell’urbanismo e della tecnica sullo sfondo della più autentica Bibbia”, D. Knut, “Al’bom putešestvennika”, op. cit., 7, p. 121. Il numero della rivista è disponibile online <<http://www.emigrantika.ru/images/pdf/rus-zap7.pdf>> (ultimo accesso 21/11/2016).

²³ Si vedano anche Ladinskij, op. cit., p. 134 e Dioneo, “Pis’ma”, op. cit., 7 maggio 1925, p. 2.

²⁴ “Scrivo questa lettera da Tel-Aviv, la città americana sorta sulle dune palestinesi. Nelle case dei vecchi abitanti di Tel-Aviv si può vedere una vecchia fotografia che rappresenta un gruppo di qualche decina di persone, in piedi in mezzo alla sabbia, dove non si vede né una casa né un albero. Si tratta di Tel-Aviv 15 anni fa. Ora sulle sabbie, nonostante la raccomandazione evangelica, hanno costruito una grande città con giardini, viali, scuole, fabbriche, redazioni di giornali e un teatro”, Dioneo, “Amerikanskij gorod”, op. cit.

kij (1884-1949)²⁵, nel testo che, nonostante paia un racconto, egli sottotitola “saggio”: “Тель-Авив залит электрическим светом. По улицам мчатся автомобили, шумит жизнь, пришедшая из другого, далекого мира. Осколок Европы прилетел сюда”²⁶. Tel-Aviv appare quindi come un’autentica città occidentale in Oriente. Gli osservatori non possono esimersi dal notare lo “scontro di due mondi”, di due diverse “concezioni di vita”, che considerano alla base delle tensioni politiche che caratterizzano la regione negli anni Venti e Trenta. Con le parole di Ladinskij —

В стране столкнулись две разные культуры, два разных мировоззрения. С одной стороны, библейские городишки, верблюды, допотопные колодцы, с другой, — черепичные крыши колонии, калифорнийские тракторы и обилие воды из артезианских труб. Остается надеяться, что сама жизнь найдет синтез двум этим концепциям жизни²⁷

— il processo di modernizzazione è innescato, quali che siano gli effetti politici e sociali, e non c’è spazio per i ripensamenti. Gli osservatori concordano nel ritenerlo ormai inevitabile. Scrive ad esempio Poljakov-Litovcev²⁸, pubblicitista ebreo-russo, che aveva visitato la Palestina nel 1926 con lo scrittore francese, anch’egli di origini russo-ebraiche, Joseph Kessel²⁹:

Палестина не имеет никакого будущего вне тех новых способов интенсификации культуры и оплодотворения камней, которые несут с собой евреи. Будущее свое евреи отвоевывают не от арабов, а от природы, при содействии науки и труда. При арабских методах, Палестина тесна для сотен тысяч жителей; при еврейских — в ней место для миллионов³⁰.

GLI “EBREI NUOVI” E GLI “ARABI VECCHI”

Come mostra la citazione precedente, antichità e modernità, i due poli opposti della nuova Palestina, sono associate rispettivamente alle due popolazioni che abitano la regione. Arabi ed ebrei sono le due tipologie di “altro”, molto diverse tra loro, in cui si imbattono i viaggiatori. Come scrive Poljakov-Litovcev:

Разница между арабским миром и еврейским одна из черт Палестины, которые ярче всего остального бросаются в глаза. Едет на ослике араб. Живописен он чрезвычайно. Сливается с пейзажем, неотделим от него. Но какая непробудная апатия! Идёт халуц еврейский. Пейзаж не свыкся ещё с его европейским обликом, но под ним земля ходит. Точно плуг идёт. Столько энергии³¹.

La componente ebraica, che diviene tematica cruciale del corpus, è individuata quale agente di modernizzazione, ovvero di avvicinamento dell’Oriente all’Occidente, dell’“altro” al “sé”.

L’ebreo palestinese è forte, prestante, allegro, idealista e altruista. “Таких евреев вы не встретите нигде”³², commenta Poljakov. Gli autori concordano unanimemente nel rilevare il carattere vitalistico e idealista del progetto sionista e dei suoi attori.

Da questo punto di vista i testi raccolti presentano un estremo interesse in quanto veicolano un’im-

les hommes. I. Le temps de l’espérance, Paris 1956, pp. 149-227 (qui p. 151).

²⁵ Scrittore russofono di origine ucraina, stabilitosi in Palestina nel 1920, per lo più dimenticato, se ne può però trovare un recente profilo biografico in R. Kacman, “Avraam Vysockij i ego roman ‘Subbota i voskresen’e’. Neizvestnye materialy iz archiva zabytogo pisatelja”, *Zametki po evrejskoj istorii*, 2016, 7, disponibile online all’indirizzo <<http://www.berkovich-zametki.com/2016/Zametki/Nomer7/RKacman1.php>> (ultimo accesso 21/11/2016).

²⁶ “Tel Aviv è inondata di luce elettrica. Per le strade sfrecciano le automobili, pullula una vita giunta da un altro mondo, lontano. È volata qui una scheggia di Europa”, A. Vysockij, “V Palestine”, op. cit., p. 123.

²⁷ “Nel Paese si sono incontrate due diverse culture, due diverse concezioni del mondo. Da una parte le cittadine bibliche, i cammelli, i pozzi antidiluviani, dall’altra i tetti di tegole della colonia, i trattori californiani e l’abbondanza d’acqua dei tubi artesiani. Resta da sperare che sia la vita stessa a trovare una sintesi tra queste due concezioni di vita”, A. Ladinskij, *Putešestvie*, op. cit., p. 95.

²⁸ Si tratta di S.L. Poljakov (1874-1945), meglio noto con il suo nome di penna Litovcev, che aggiungeva al cognome nella firma.

²⁹ Ricorda Kessel: “Parmi les réfugiés russes que je fréquentais à l’époque, l’un de ceux que j’aimais le plus rencontrer s’appelait Poliakov-Litovtzev, chroniqueur, écrivain et auteur dramatique. C’était en outre un ardent sioniste. En France, tout le monde — ou presque — ignorait alors l’existence et la portée de ce mouvement”, J. Kessel, “La résurrection d’Israël”, Idem, *Témoin parmi*

³⁰ “La Palestina non ha alcun futuro senza quei nuovi metodi di intensificazione delle colture e di fecondazione delle pietre che portano con sé gli ebrei. Il proprio futuro gli ebrei se lo stanno conquistando non dagli arabi, ma dalla natura, con l’aiuto della scienza e del lavoro. Con i metodi degli arabi, in Palestina stanno strette centinaia di migliaia di abitanti; con quelli ebraici là c’è posto per milioni di persone”, S. Poljakov-Litovcev, “Palestina”, op. cit., 6 giugno 1926, p. 2.

³¹ “La differenza tra il mondo arabo e quello ebraico è una delle caratteristiche della Palestina che salta agli occhi in maniera più evidente di tutto il resto. Un arabo va su un asinello. È estremamente pittoresco. Si fonde con il paesaggio, è inscindibile da esso. Ma che profonda apatia! Cammina un *chaluç* [colono] ebreo. Il paesaggio non s’è ancora abituato al suo aspetto occidentale, ma sotto i suoi piedi la terra si muove. Proprio come se passasse un aratro. Tale è l’energia”, Ibidem.

³² “Ebrei così non si incontrano da nessun’altra parte”, Ivi, p. 3.

magine nuova degli ebrei, che si distacca nettamente da quelle prevalenti nella cultura russa fino a quel momento e pare anzi il rovesciamento degli attributi degli ebrei della diaspora³³. Si veda il resoconto del non-ebreo “P.”³⁴:

Вообще эти промахи приведены мною не столько для характеристики палестинских работ, сколько для характеристики палестинского еврейства, встающего в свете этих данных в каком-то новом виде, в каких-то совсем неожиданных теплых тонах: ведь делали-то это как раз те “чёрствыи” старики капиталисты, для которых, как многие думали, была одна религия — золото. Так, только в Палестине познаешь еврейский народ с новой стороны: энтузиазм, легковерие, непрacticalность, увлечение! И количество этих новых черт, открываемых здесь в евреях, еще увеличивается при ознакомлении с молодежью. Это, в большинстве, здоровые, смелые ребята, систематически бьющие англичан в спорте...³⁵

La sorpresa suscitata da questo nuovo “tipo antropologico” è evidente. Si tratta di una vera e propria rinascita della razza, come la definiscono gli autori, da contestualizzare nel quadro più ampio dei discorsi nazionalistici d’inizio Novecento. La gioventù, oggetto di descrizioni entusiastiche, sembra aver innescato una rivoluzione all’interno del mondo ebraico, dando vita a un popolo nuovo, finalmente libero dai vizi che lo avevano caratterizzato in diaspora³⁶.

Ancora Ladinskij:

Интересно было *присмотреться к новому типу еврея — к еврей-землеробу. Такие же загорелые лица, как у крестьян всего мира, такие же мужицкие морщины, мозолистые руки, меньше обращаться с топором или лопатой. Целая пропасть лежит между этим миром пашен, пахучей соломой и тучной зелени садов и каким-нибудь польским или белорусским еврейским местечком. Здесь в полном смысле этого слова произошло возрождение расы. Но сюда пришли люди с убеждением построить свой собственный дом на земле, идеалисты, по большей части интеллигенты, убежденные сторонники сионистской идеи, поэтому в их работе и жизни еще витает то творческое волнение, которое одушевляет тяжелый крестьянами труд, когда он не из под палки, не ради одного хлеба насущного, а по голосу долга и призвания*³⁷.

Gli ebrei palestinesi, con la loro carica vitalistica, introducono nelle narrazioni un nuovo polo temporale: il futuro della regione, che sembra inscindibile da questi nuovi attori. Quanto l’immaginario precedente voleva gli ebrei legati, quasi morbosamente, al loro passato storico, tanto gli ebrei nuovi sono proiettati verso il domani.

La conferma arriva dalle parole di Poljakov-Litovcev:

Лейт-мотив современной Палестины — глагол “быть”. Глаголь краеугольный. “Было” — крепкая тысячелетняя традиция; “будет” — упрямая воля к созиданию. На каждом шагу материальный след или легендарный отзвук того, что было; и в устах каждого еврея Палестины неизбежное, как завтра, слово “будет”³⁸.

³³ Molti testi affrontano direttamente o indirettamente la questione dell’immagine degli ebrei nella storia culturale russa. Si vedano, tra gli altri, G. Safran, *Rewriting the Jew: Assimilation Narratives in the Russian Empire*, Stanford (Cal) 2000; i lavori di S. Dudakov, *Istorija odnogo mifa*, Moskva 1993 e *Paradoksy i pričudy jilosemitizma i antisemitizma v Rossii*, Moskva 2000; Y. Slezkine, *The Jewish Century*, Princeton 2004 (trad. it. *Il secolo ebraico*, Vicenza 2011). Per quanto riguarda il periodo della Rivoluzione e della guerra civile si vedano invece O. Budnickij, *Rossijskie evrei meždu krasnymi i belymi (1917-1920)*, Moskva 2006 ed *Evrei i russkaja revoljucija*, a cura di O. Budnickij, Moskva, Jerusalem 1999.

³⁴ Secondo Timenčik si tratterebbe di B. Pantelejmonov, R. Timenčik, “Russkoe slovo”, op. cit.

³⁵ [Corsivo mio]. “Riporto questi esperimenti falliti non tanto per caratterizzare i lavori in corso in Palestina, quanto per dare una caratterizzazione degli ebrei palestinesi, che alla luce di questi dati si ergono in una prospettiva nuova, dai toni inaspettatamente caldi: a far questo son stati proprio quegli “aridi” vecchi capitalisti per i quali molti pensavano ci fosse una sola religione, l’oro. Così solo in Palestina si può conoscere il popolo ebraico sotto un nuovo aspetto: entusiasmo, credulità, mancanza di senso pratico, passione! E la quantità di queste nuove caratteristiche che si scoprono qui negli ebrei aumenta ancora alla visione della gioventù. Si tratta, per lo più, di ragazzi sani e audaci, che battono sistematicamente gli inglesi negli sport...”, P., “Palestina”, op. cit., p. 3.

³⁶ A proposito della caratterizzazione degli ebrei diasporici e per un’analisi affascinante della relazione tra carat-

tere nazionale e condizione esilica si rimanda al testo di N.S. Trubeckoj, “O rasizme”, originariamente pubblicato nel 1935 su *Evrazijskie tetradj* e attualmente disponibile online all’indirizzo <<http://ua.judaicacenter.kiev.ua/wp-content/uploads/2011/06/trubeckoj.pdf>> (ultimo accesso 24/11/2016).

³⁷ “Interessante è stato familiarizzare con il nuovo tipo di ebreo, l’ebreo agricoltore. Volti abbronzati, come quelli dei contadini di tutto il mondo, le stesse rughe da mužik, le mani callose, la capacità di usare l’accetta e la vanga. C’è un abisso intero tra questo mondo dei campi, di paglia fragrante e erba ubertosa dei giardini e un qualsiasi Shtetl ebraico polacco o bielorusso. Qui è avvenuta la rinascita della razza nel pieno senso di quest’espressione. Qui del resto sono arrivate persone convinte a costruire la propria casa sulla terra, *degli idealisti, per lo più* intelligenti, decisi sostenitori dell’idea sionista, per cui nel loro lavoro e nella loro vita ancora aleggia quel brivido creativo che ispira il duro lavoro da contadini, quando esso non è fatto di malavoglia, solo per il pane quotidiano, *ma per dovere e vocazione*”, A. Ladinskij, *Putešestvie*, op. cit., p. 66.

³⁸ “Il leitmotiv della Palestina contemporanea è il verbo ‘essere’. Un verbo fondante. ‘Era’ una forte tradizione millenaria. ‘Sarà’ una tenace volontà di costruire. A ogni passo si trova traccia materiale o eco leggendaria di ciò che è stato; e sulle labbra di ogni ebreo della Palestina, ineluttabile come il domani, la parola ‘sarà’”, S. Poljakov-Litovcev, “Palestina”, op. cit., 23 maggio 1926, p. 2.

Il domani fa dunque irruzione nelle descrizioni rompendo l'opposizione binaria ieri — oggi prevalente nei resoconti precedenti. Gli ebrei sembrano incarnare il futuro della regione, che “dipende da loro”, come nota Ladinskij³⁹. Il concetto è rafforzato da L. Nemanov, collaboratore di *Poslednie Novosti* di origini ebraiche, recatosi in Palestina nel 1923:

Каждый добросовестный наблюдатель безразлично, будет ли он сионистом или антисионистом, филосемитом или антисемитом, должен будет признать после объезда Палестины, что евреи там подлинный и может быть, единственный культурный и творческий народ⁴⁰.

Già da questi passaggi, per contrasto, emerge una rappresentazione degli arabi come elemento “inerziale” e arretrato. Secondo Poljakov, l'arretratezza degli arabi creerebbe un’“illusione ottica” che li renderebbe praticamente invisibili: gli ebrei, che sono il 20% della popolazione, costituirebbero però l'80% delle “forze creative” del Paese⁴¹. Dioneo ne dava una rappresentazione addirittura negativa: a loro, definendoli “великие создатели развалин”⁴², egli imputava la desertificazione del paese, processo invertito solo dalla nuova immigrazione sionista.

Più sfaccettata, e non scevra di fascinazione, la descrizione di Ladinskij:

Что же представляет собой тот мало знакомый широкой публике и столь пленивший полковника Лоуренса арабский ты-

сячелетний мир? До прихода англичан арабы прожили тысячу лет в условиях феодального порядка, обрабатывали землю по способам, которые еще применялись в дни Авраама, разводили верблюдов, жили по восточному, не торопясь, с лентой, довольствуясь самым малым, и к приходу сионистов почти в неприкосновенности сохранили быт и обиход Библии, который пленяет не одного Лоуренса⁴³.

Tuttavia Ladinskij precisava, per fugare sterili nostalgie, che la modernizzazione avrebbe spazzato via a ogni modo questo mondo arabo patriarcale.

Non mancavano, del resto, ragioni di identificazione con la componente araba: in parte esse erano frutto dell'esistenza di molti arabi russofoni, avvicinati alla cultura russa nelle missioni palestinesi di epoca imperiale⁴⁴; in parte erano invece il risultato di letture antisemite. A questa seconda tipologia vanno senza dubbio riportati i testi apparsi sulla testata monarchica di estrema destra *Novoe Vremja* e, in particolare, il resoconto del viaggio in Terra santa compiuto dal professor Stebut, docente dell'università di Belgrado⁴⁵. Anche in questo caso la Palestina veniva presentata come suddivisa in due parti molto diverse: una modernizzata e fertile — ebraica —, e una sterile e arretrata — araba. L'idea veicolata, però, era che gli ebrei si fossero impadroniti della parte migliore e che la loro modernità andasse a discapito della sacertà dei luoghi:

Но Палестина для них [евреев] менее всего святое место. Свободной земли в Палестине и теперь уже нет. Сионисты же захватывают земли у арабов, а наряду с этим ищут новых средств обогащения.

Здесь работают рука об руку высокомерный брит и предприимчивый еврей. Те и другие свободны от предрассудков почитания св. мест страны — им нужны железные дороги, трамваи, электрификация и т.п.⁴⁶.

³⁹ L'espressione è tratta da questo brano di A. Ladinskij: “Крепкая и самоуверенная молодежь, загорелая и спортивная, способная на любые подвиги и жертвы, грубоватая и американизированная. К ней хочется присмотреться поближе. Их много здесь на каждом шагу, в трусиках, без шляпы под знойным палестинским солнцем, в белой рубашке с короткими рукавами. Они управляют автобусами, строят дома и дороги, работают на фермах, учатся, играют в футбол. Будущее страны зависит от них” [Una gioventù forte e sicura di sé, abbronzata e sportiva, capaci di ogni prodezza e sacrificio, rude e americanizzata. Vieni voglia di osservarla da vicino. Di questi giovani se ne incontra ad ogni passo, in mutande, senza cappello sotto il torrido sole palestinese, in camicia bianca a maniche corte. Guidano gli autobus, costruiscono case e strade, lavorano nelle fattorie, studiano, giocano a calcio. Il futuro del Paese dipende da loro], A. Ladinskij, *Putešestvie*, op. cit., pp. 15-16.

⁴⁰ “E intanto, qualunque osservatore coscienzioso, sia egli sionista o antisionista, filosemita o antisemita, dovrà ammettere, dopo un giro in Palestina, che gli ebrei vi costituiscono un autentico popolo di cultura e creativo, se non forse l'unico”, L. Nemanov, “Na bližnem vostoce”, op. cit., p. 3.

⁴¹ S. Poljakov-Litovcev, “Palestina”, op. cit., 6 giugno 1926, p. 2.

⁴² “Grandi edificatori di rovine”, Dioneo, “Pis'ma”, op. cit., 5 aprile 1925, p. 3.

⁴³ “Ma cos'è quel mondo arabo millenario così poco noto al grande pubblico e che ha tanto affascinato il colonello Lawrence? Prima dell'arrivo degli inglesi gli arabi hanno vissuto mille anni in condizioni feudali, lavorando la terra con gli stessi metodi che si utilizzavano all'epoca di Abramo, allevavano cammelli, vivevano all'orientale, senza fretta, con pigrizia, accontentandosi del minimo, e all'arrivo dei sionisti avevano conservato praticamente intatto il quotidiano e le usanze della Bibbia, cosa che incanta non solo Lawrence”, A. Ladinskij, *Putešestvie*, op. cit., p. 91.

⁴⁴ Si vedano M. Dolinov, “Svjatoj gorod”, op. cit.; P., “Palestina”, op. cit.

⁴⁵ Questo testo è, in realtà, un resoconto di una conferenza tenuta da Stebut in seguito al suo viaggio. Non rientra dunque propriamente nella letteratura di viaggio, ma presenta un notevole interesse per quanto riguarda la costruzione dell'eso-econografia palestinese.

⁴⁶ “Ma la Palestina per loro [gli ebrei] è men che meno un luogo sacro. Non c'è già più terra libera in Palestina. I sionisti si accaparrano

CONCLUSIONI

L'analisi del corpus rileva dunque un'evoluzione importante di quella che abbiamo definito l'esonografia palestinese, nonché della rappresentazione della popolazione ebraica. Lasciando da parte le narrazioni antisemite proprie di *Novoe vremja*, che presuppongono una contestualizzazione a sé, si può dire che dai testi presi in esame emerge una notevole empatia nei confronti dell'elemento ebraico. L'interesse degli autori di origine ebraica è del tutto comprensibile: si tratta per loro di riflettere sul movimento nazional-territoriale che sta scuotendo l'ebraismo, promettendo una rivoluzione radicale, la fine di un esilio millenario e di una condizione atipica tra le genti. Questi autori indagano il fenomeno, cercano di comprenderlo, di indovinarne le sorti future e di stabilire la loro posizione a riguardo. La letteratura di viaggio raccolta si rivela dunque in questi casi sede di costruzione di una nuova retorica nazionale ebraica, territoriale, post-diasporica. Non che non ne vengano rilevate le zone d'ombra, costituite in particolare, agli occhi degli osservatori ebrei liberali, proprio dal pericolo di una deriva nazionalista⁴⁷.

La fascinazione nei confronti della Palestina ebraica degli autori non ebrei è meno scontata. L'impressione che si ricava dal corpus nella sua globalità è che anche questo interesse non sia scervro da motivazioni identitarie: il forte retaggio russo del primo sionismo crea mille giochi di specchi tra identità russa e sionista, fili linguistici, culturali, politici, nonché umani, che rendono estremamente labili i confini tra il "sé" e l'"altro" per gli osservatori russi. Ne è testimonianza l'attenzione dedicata alla diffusione della cultura russa in Palestina, aspetto su cui si soffermano con commozione tutti gli osservatori, si vedano i testi di P., di A. Ladinskij, di M. Benediktov⁴⁸, ma anche quello di Dioneo, che

la terra dagli arabi, e inoltre cercano nuovi metodi per arricchirsi. Qui lavorano fianco a fianco il superbo ebreo rasato e quello intraprendente. Entrambi sono scervi da pregiudizi di rispetto nei confronti dei luoghi sacri del Paese: a loro servono le ferrovie, i tram, l'elettrificazione e così via", A. Nikol'skij, "Svjataja zemlja", op. cit., 25 settembre 1930, p. 3.

⁴⁷ Si veda a tale proposito L. Nemanov, "Na bližnem vostoce", op. cit., p. 3.

⁴⁸ M. Benediktov, "Russkaja kul'tura", op. cit.

arriva a suggerire una contaminazione tra russo ed ebraico, scrivendo: "Мне кажется, влияние русской культуры — ее гуманность например, в известной степени облекается в новую форму — в иврит"⁴⁹. La presenza in Palestina di una piccola comunità russo-ortodossa⁵⁰, che risiede nei monasteri e in altri possedimenti della Missione russa fondata in epoca zarista, aggiunge un ulteriore aspetto dalla forte carica emotiva per gli *émigrés*, che descrivono l'incontro con un "angolo di Russia", sfuggito ai rivolgimenti occorsi in patria. Si veda questa descrizione proposta da A. Tyrkova nel resoconto dal titolo evocativo *Nasledstvo Rossii v Palestine* [L'eredità russa in Palestina]:

С какой-то невольной робостью подходила я вслед за владыкой к первой русской игуменьи, которую я встретила после восьми лет изгнания из России. Что-то родное, давно умершее, оживало в душе. [...] Мир вошел в мое сердце. После долгих скитальческих лет, путник, возвратившийся в родной дом, испытывает то же чувство, которое пережила я, войдя за матерью игуменьей в ограду русского монастыря, на землю, принадлежащую России⁵¹.

O il commento commosso di Ladinskij: "Здесь одно из немногих мест на земле, где еще сохранился во всей своей торжественности русский колокольный перезвон, радостный и праздничный"⁵².

Queste immagini diminuiscono l'alterità del luogo visitato e aumentano senza dubbio il coinvolgimento degli osservatori nei confronti della realtà e dei destini della Palestina. Le sorti della regione acquistano un interesse diretto per i russi *émigrés*, a cui è stata sottratta la patria, di cui ritrovano dei frammenti in Terra santa.

⁴⁹ "Mi pare che l'influenza della cultura russa, il suo spirito umanitario ad esempio, prenda nuova forma, in un certo senso, nell'ebraico", Dioneo, "Amerikanskij gorod", op. cit.

⁵⁰ A tale proposito si vedano in particolare i testi di I. Komarov, A. Tyrkova e F. Fedorov.

⁵¹ "Con una certa involontaria timidezza ho seguito il monsignore dalla prima superiora russa che io abbia incontrato dopo otto anni di esilio dalla Russia. Qualcosa di familiare, morto da tempo, riprendeva vita nella mia anima. [...] Nel mio cuore si è fatta strada la pace. Dopo lunghi anni di peregrinazioni, il viaggiatore che torna alla casa natale, prova lo stesso sentimento che ho sperimentato io, seguendo la madre superiora all'interno del monastero russo, su una terra che appartiene alla Russia", A. Tyrkova, "Nasledstvo Rossii v Palestine", op. cit., 17 aprile 1928, p. 4.

⁵² "Questo è uno dei pochi posti sulla terra dove si è conservato in tutta la sua solennità il suono delle campane russe, allegro e festoso", A. Ladinskij, *Putešestvie*, op. cit., p. 58.

Esiste tuttavia un'altra suggestione che può aiutare a spiegare l'empatia suscitata dal progetto sionista. È ben descritta dal famoso scrittore d'emigrazione Michail Osorgin nel testo *Dva Siona* [Le due Sion], che esula dal presente corpus, ma permette di comprenderlo meglio. Nel 1924, in seguito alla visione di un filmato propagandistico sulla colonizzazione in Palestina, Osorgin notava:

Ведь я никогда не могу забыть, что нас, русских, постигла судьба еврейства: как оно, мы рассеяны по всей земле, как оно — гонимы и приравнены к “низшей расе”, если не прямо ненавистной, то во всяком случае крайне надоевшей, намозолившей всем глаза расе. [...] Как некогда евреям, так и нам теперь отведены черты оседлости, за пределами которых начинается унижительный разговор о паспортах, безподданстве, визах и правах жительства. Как и у них — у нас есть свой мечтаемый Сион — Россия⁵³.

E concludeva:

Нам этот Сион решительно недоступен. [...] Отсюда моя зависть. Зависть к людям, каторжно работающим на клочке земли, который они могут считать своим, своей, хоть и искусственной родиной, хотя бы родиной своей нации. Зависть к людям, имеющим будущее или верующим в него и, конечно, ради чего трудящимся. Пусть Палестина — только прекрасная сказка, разве сказка меньшее утешение и меньшая утешка, чем действительность? И разве “будущая Россия” мечтами о которой стараются жить эмигранты, не такая же сказка? И правда — не такая же, потому что Палестина гораздо реальнее и правдоподобнее той России⁵⁴.

Questo passaggio getta una luce ulteriore sui complessi sentimenti che dovevano agitarsi nel petto dei viaggiatori russi *émigrés* e su un corpus di testi di viaggio in cui le varie identità ebraiche e russe, diasporiche ed esiliche, si confrontano e si contaminano, in un continuo gioco di specchi tra “sé” e “altri”. Sebbene la Palestina continui a essere percepita in primo luogo attraverso il filtro biblico, la sua eso-iconografia russa è in piena evoluzione e risponde alla necessità di comprendere i destini dell'emigrazione russa e della cristianità (russa ortodossa in primis), ma anche le dinamiche interne all'ebraismo e la natura del sionismo. Queste domande sono comuni agli osservatori di entrambi i gruppi, che condividono anche la percezione di una serie di antinomie e contrasti che ritengono caratterizzare la regione. La condivisione dell'esperienza esilica, da parte di russi ed ebrei, inoltre, tende ad accorciare la distanza percepita nei confronti dell'altro e il progetto sionista, con la sua aspirazione a curare la “malattia” diasporica, sembra avvicinare queste due componenti di *Russia abroad* nella condivisione del sogno di un ritorno in patria, qualunque essa sia.

⁵³ “E io non posso dimenticare che a noi russi è capitato in sorte il destino degli ebrei: come loro, siamo dispersi per tutto il mondo, come loro siamo perseguitati e equiparati a una ‘razza inferiore’, che se non è proprio venuta in odio, è quanto meno venuta a noia a tutti. [...] Come agli ebrei un tempo, a noi ora si assegnano zone di residenza, al di fuori delle quali iniziano le umilianti conversazioni sui passaporti, sull'apolidia, sui visti e i permessi di soggiorno. Come loro, anche noi abbiamo la nostra vagheggiata Sion: la Russia”, M. Osorgin, “Dva Siona”, *Evrejskaja tribuna*, 26 giugno 1924, 188, pp. 1-2 (qui p. 1).

⁵⁴ “Per noi questa Sion è decisamente inaccessibile. [...] Da qui la mia *invidia*. Invidia nei confronti di persone che fanno un lavoro da galera su una zolla di terra che possono considerare propria, la propria patria, per quanto artificiale, almeno la patria della loro nazione. Invidia nei confronti di persone che hanno un futuro, o che credono in esso, e che, ovviamente, in nome di questo lavorano. Sia pure la Palestina soltanto una meravigliosa favola, davvero una favola dà minor consolazione e delizia che la realtà? E davvero la ‘Russia futura’, dei cui sogni cercano di vivere gli emigranti, non è altrettanto fantastica? E, in effetti, non lo è altrettanto, perché la Palestina è assai più reale e verosimile di quella Russia”, Ivi, pp. 1-2.

Pietroburghesi in viaggio: cultura popolare ed etnografia urbana

Emilio Mari

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 25-35 ◇

I selvaggi di Cooper in piena Parigi! La grande città non è altrettanto misteriosa delle foreste del nuovo mondo?

P. Féval, 1863

Percorrevo per chilometri le *avenues* di Manhattan, canali profondi dominati dai fantastici strapiombi dei grattacieli; mi avventuravo a caso nelle strade perpendicolari, la cui fisionomia variava imprevedibilmente da un isolato all'altro: ora miserabile, ora borghese o provinciale, più spesso caotica. [...] New York – e di qui le veniva il suo fascino e la specie di attrazione che esercitava – era allora una città in cui tutto sembrava possibile. Ad immagine del tessuto urbano, il tessuto sociale e culturale, era crivellato di fori. Bastava sceglierli ed attraversarli per trovarsi, come Alice dall'altra parte dello specchio, in mondi così pieni d'incanto da parere irreali.

C. Lévi-Strauss, 1983

1. L'ALTROVE A PIETROBURGO. APPUNTI PER UN'ETNOGRAFIA DA CAMERA

NEL suo saggio *Kamen' i trava* [La pietra e l'erba], pubblicato postumo nel 1995 e frammento di un lavoro incompiuto sull'origine del fenomeno delle dacie pietroburghesi¹, Jurij Lotman interpreta la costruzione dei grandi parchi imperiali come un tentativo di importazione, attraverso l'artificio architettonico, del *byt* e del paesaggio rurale in quello urbano. Tramite l'edificazione del parco, un'isola verde immersa nel territorio urbano e tuttavia ben separata da quest'ultimo, il *dvorjanin* sovverte le categorie spazio-temporali di *blizost'* [vi-

cinanza] e *otdalennost'* [lontananza], riservandosi un facile accesso ai vantaggi della vita di campagna, senza tuttavia rinunciare alle comodità del suo habitat quotidiano².

L'elemento "odeporico" svolge un ruolo preponderante nei parchi preromantico-paesaggistici di fine XVIII secolo (gli esempi più noti sono, nei dintorni di Pietroburgo, Pavlovsk e Carskoe selo). Osservando il panorama in movimento, il passeggiatore urbano si addentra in una foresta di simboli, segni di un altrove teatralizzato, coincidente ora con l'elemento bucolico-agreste, ora con un più storicizzato e localizzato ambiente esotico:

Il giardiniere romantico doveva ricreare nel giardino le impressioni di paesi diversi, dare a chi li frequentava l'illusione del "viaggio" in paesi differenti e specialmente esotici. Da qui il rinnovato interesse dei giardini romantici per l'antichità classica e il gotico, da qui il nuovo interesse per ogni genere di "cineserie" (il teatro cinese, la campagna cinese, i ponticelli e le casette di Carskoe selo), e da qui l'interesse per la Turchia dei giardini, come per le mascherate di eleganti dame e cavalieri che in essi avevano luogo. In un certo senso si può dire che i giardini del Romanticismo fossero giardini carnascialeschi, di intrattenimento³.

A partire dagli anni Trenta del XIX secolo, con la progressiva apertura alle masse dei giardini di cor-

¹ Ju. Lotman, "Kamen' i trava", *Lotmanovskij sbornik I*, a cura di E. Permjakov, Moskva 1995, pp. 79-84.

² In modo complementare, la comparsa, nei dintorni di Pietroburgo, dei primi *zagorodnye dvorcy* (le prime dacie/*usad'by* nobiliari), soddisfa l'esigenza di una "seconda corte" a uso stagionale, ubicata in un altrove rurale costruito *ad hoc*, facilmente raggiungibile dal centro-città: "La necessità estetica di introdurre il paesaggio agreste nei parchi era talmente forte sia a Pavlovsk, che a Staryj Peterhof, che nei parchi situati tra Novyj Peterhof e San Pietroburgo (cioè in quei parchi di corte in cui non vi erano vere e proprie necessità padronali) si approntarono 'latterie' e 'fattorie' a metà tra lo scenografico e l'autentico", D. Lichačev, *La poesia dei giardini. Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, a cura di A. Raffetto, Torino 1996, p. 273.

³ Ivi, p. 215.

te (Ekateringof, Pavlovsk)⁴ e, soprattutto, con la fondazione dei primi parchi di divertimento in pianura stabile (*obščedostupnye uveselitel'nye sady*), l'esperienza della *progulka* [passeggiata] (e, insieme, del "viaggio" ideale) nel parco si democratizza e si estende a un pubblico più vasto. Va considerato in questa prospettiva, ad esempio, il massiccio reimpiego di elementi esotici, coloniali e retrospettivi nell'architettura dei parchi di divertimento cittadini (scelte stilistiche in linea con i criteri di nomenclatura: Vokzal Tajvani, Arban, Livadija, Pompej, Aleksandrija, per citarne alcuni)⁵. Nel contempo, lo spazio del parco si connota come palcoscenico di *comédie humaine*, luogo di incontro e confronto fra classi sociali e minoranze etniche⁶. Nell'*očerk* intitolato *Peterburgskie sady i ich etnografija* [I giardini pietroburghesi e la loro etnografia, 1887], il giornalista e autore di *feuilletons* Vasilij Michnevič presenta un accurato censimento delle aree verdi a Pietroburgo, catalogate secondo la dislocazione geografica (*gorodskie/zagorodnye sady*) e, soprattutto, la composizione etnico-sociale del pubblico richiamato⁷.

Tuttavia, il parco paesaggistico e le sue evoluzioni tardo-ottocentesche non rappresentano per il cittadino le uniche vie di fuga dalla quotidianità urbana, le uniche finestre aperte sull'altro e sull'altrove. Sin dalla fondazione di Pietroburgo, infatti, i luoghi del folclore e della cultura popolare si

fanno depositari di un ampio bagaglio di significati generati dall'incontro/scontro fra la città e le varie espressioni (territoriali e non) del non-urbano.

Come abbiamo rilevato in altra sede⁸, l'origine del fenomeno delle *narodnye guljan'ja* [fiere popolari] si iscrive nel quadro di una ritualità contadina non ancora interamente scomparsa e rimpiazzata dalle nuove forme del *gorodskoj fol'klor* [folclore urbano]. In questa direzione si muovono gli studi di Nikolaj Chrenov sugli aspetti cosmologici dei primi *guljan'ja*⁹ (spazio-tempo della festa, rappresentazioni della *stichija*), o ancora le ricerche sociografiche condotte da Aleksej Levinson sull'origine mitologica/agreste di alcune componenti della fiera (*karuseli, kačeli, ledjanye gory*)¹⁰. Affacciandosi nei primi *guljan'ja*, le classi più basse della popolazione urbana, composte in buona parte da *vycho-dcy/pereselency* [emigranti] dalle province e dalle zone rurali, attualizzano la presenza della campagna all'interno della città, praticando e conservando le forme rituali e spettacolari originatesi in essa.

Analogamente al caso del parco paesaggistico, la *liminarnost'* [liminarietà] della fiera popolare non si esplica unicamente sul piano del dualismo città/campagna. A partire dagli anni Trenta del XIX secolo, con la completa urbanizzazione del fenomeno dei *guljan'ja*, il rapporto fra la fiera e l'altrove non perde centralità, al contrario assume nuove forme e modalità di espressione. Con il diffondersi dello spettacolo del *balagan*, la fiera si apre in primo luogo agli influssi della cultura europea occidentale. Il genere della pantomima-arlecchinata, sviluppatosi nei *théâtres de boulevard* parigini, è introdotto a Pietroburgo nel 1830 e si afferma rapidamen-

⁴ I. Medvedev, V. Vize, *Opisanie drevesnyh nasazhdenij gor. Sankt-Peterburga*, Sankt-Peterburg 1907; J. A. Buckler, *Mapping St. Petersburg: Imperial Text and Cityshape*, Princeton 2005, pp. 159-167.

⁵ E. Kiričenko, "K voprosu o poreformennykh vystavkach Rossii kak vyraženii istoričeskogo svoeobrazija architektury vtoroj poloviny XIX v.", *Chudožestvennye processy v ruskoj kul'ture vtoroj poloviny XIX v.*, a cura di G. Sternin, Moskva 1984, pp. 83-136; A. Konečnyj, "Peterburgskie obščedostupnye uveselitel'nye sady v XIX veke", *Europa Orientalis*, 1996 (XV), 1, pp. 37-50; E. Uvarova, "Vokzaly, sady, parki", *Razvlekatel'naja kul'tura Rossii XVIII-XIX vv. Očerki istorii i teorii*, a cura di E. Dukov, Sankt-Peterburg 2001, pp. 316-349.

⁶ Sullo sviluppo demografico di Pietroburgo: N. Juchneva, "Peterburg-mnogonacional'naja stolica", *Staryj Peterburg. Istoriko-etnografičeskie issledovanija*, Leningrad 1982, pp. 7-51; Idem, *Etničeskij sostav i etnosocial'naja struktura naselenija Peterburga. Vtoraja polovina XIX-načalo XX veka*, Leningrad 1984; Idem, "Etničeskie men'stva v Peterburge (XVIII-XX vv.)", *Europa Orientalis*, 1997 (XVI), 1, pp. 313-328.

⁷ V. Michnevič, *Peterburgskoe leto*, Sankt-Peterburg 1887, pp. 52-87.

⁸ E. Mari, "Lo sguardo dall'oblò. Paesaggio urbano e spazio altro nel *raek*", *Tema e Variazioni. Quaderni di studi slavi*, 1, a cura di E. Dammiano, E. Gironi Carnevale, E. Mari, O. Trukhanova, Napoli 2016, pp. 129-150.

⁹ N. Chrenov, "Balagan na gorodskoj ploščadi. Kosmologičeskij aspekt", *Slavjanskaja tradiconnaja kul'tura i sovremennij mir: sbornik materialov naučno-praktičeskoj konferencii*, II, Moskva 1997, pp. 148-170; Idem, "Balagan v tradiconnojj kul'ture: mif, prostranstvo, vremja", Ivi, III, Moskva 1999, pp. 76-89.

¹⁰ A. Levinson, "Ot drevnego rituala — k gorodskim guljanijam", *Tradiconnnye formy dosuga: istorija i sovremennost'*, V, a cura di N. Chrenov, Moskva 1994, pp. 62-99.

te sulle scene dei *guljan'ja*¹¹. Se scorriamo i titoli dei canovacci redatti dal regista di *balagan* Aleksej Alekseev-Jakovlev (1850-1939), conservati presso la Sankt-Peterburgskaja Gosudarstvennaja Teatral'naja biblioteka [Biblioteca Statale di Teatro di San Pietroburgo] e inventariati da Al'bin Konečnyj¹², noteremo il sistematico ricorso a motivi esotici, fiabeschi e picareschi, i numerosi riferimenti al viaggio dell'eroe verso luoghi insoliti, lontani o irraggiungibili: *V strane večnogo l'da, ili Ekspedicija k Severnomu poljusu na vozdušnom šare* [Nel paese dei ghiacci perenni, o Spedizione al Polo Nord in aerostato, 1896]; *Putešestvie ruskogo kupca v Pariž, ili Obozrenie vystavki 1889 goda* [Viaggio di un mercante russo a Parigi, o Resoconto dell'Esposizione del 1889, 1889]; *Putešestvie na lunu. Parodija na rasskaz Žjul' Verna* [Viaggio sulla luna. Parodia del racconto di Jules Verne, 1886]. Contestualmente, si registra un'altra tendenza, in contrasto solo apparente con la prima: il crescente interesse verso gli *ugolki*, gli angoletti nascosti e inesplorati della grande città, ora meta di "viaggio" non meno appetibile dei classici *loci* dell'esotico: *Vyigryš' v 200.000, ili Putešestvie po Peterburgu* [Vinci 200.000 rubli, o Viaggio per Pietroburgo, 1890]; *Na beregach krasavicy Nevy* [Sulle rive della bella Neva, 1897]; *Peterburg dnem i nočju. Sovremennye tipy i kartiny šumnoj žizni stolicy i ee veselych ugolkov* [Pietroburgo di giorno e di notte. Tipi moderni e quadretti della rumorosa vita della capitale e dei suoi allegri angoletti, 1888]; *Moskva v tipach i kartinach* [Mosca in tipi e quadretti, 1893]; *Putešestvie v Moskvu na francuzskuju vystavku* [Viaggio a Mosca all'Esposizione francese, 1891].

È, infatti, questo il periodo in cui si diffonde a Pietroburgo la moda dei *panoramy* (o *kosmoramy*)¹³. La variante popolare del panorama è rappresentata, nei *guljan'ja* cittadini, dal teatrino ottico (*raek* o *potešnaja panorama*). I *lubki* che scorrono all'in-

terno del *raek* ritraggono le vedute più disparate: le moderne infrastrutture delle capitali europee (Parigi e Londra *in primis*), la fauna e la flora dei paesi tropicali, le civiltà indigene raggiunte dal colonialismo, da una parte, e le piazze, i *prospekty* e i vicoli di Pietroburgo, dall'altra¹⁴.

In campo letterario, questo approccio para-etnografico alla nuova fenomenologia urbana conosce una notevole diffusione, a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, nella pubblicistica e nella letteratura di massa (*massovaja, lubočnaja literatura; belletristika*). Vediamo alcuni esempi:

a) i cosiddetti "testi-passeggiata" (*progulki po Nevskomu prospektu*) di Faddej Bulgarin, Pavel Jakovlev, Nikolaj Strachov, Vladimir Dal' e Egor Rastorguev, puntuali descrizioni in forma di *baedeker* della Pietroburgo *paradnaja*, compresa fra l'Ammiragliato e il ponte Aničkov¹⁵. Nell'incipit dell'*očerk Čuvstvitel'noe putešestvie po Nevskomu prospektu* [Viaggio sentimentale per il Nevskij prospekt, 1828], Jakovlev scrive:

Но путешествовать по Невскому проспекту? Что это за путешествие? Как? Разве нет путешествия в карма-

¹⁴ A distanza di alcuni decenni, il cinematografo raccoglie un'eredità ben precisa e consolidata, facendo dell'esotismo — o meglio, dell'esoticità — uno dei suoi elementi peculiari. Sulle prime, questa tendenza si manifesta ancora sul piano del repertorio, influenzando i titoli, le locandine e il contenuto dei numerosi *film-reportages* a carattere etnografico proiettati nei *kinoški* [cinemini] di periferia. In un secondo tempo, con l'istituzione dei lussuosi cinematografi di centro-città (1907-1908), questa tendenza trova espressione anche nell'organizzazione dello spazio della sala. Si può vedere in questa luce l'introduzione, negli anni Dieci, del *foyer*: secondo una diffusa concezione, il *foyer* doveva apparire allo sguardo inquieto del *flâneur* come un rifugio nell'insidiosa "giungla" della metropoli. E di fatto, l'affastellarsi delle piante esotiche e degli arredi in stile coloniale tramutava spesso i *foyer* dei cinematografi più blasonati in piccole oasi "tropicali". Si vedano Ju. Civ'jan, *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii 1896-1930*, Riga 1991; *Kinematograf v Peterburge 1896-1917*, a cura di A. Kovalova, Ju. Civ'jan, Sankt-Peterburg 2011.

¹⁵ Anticipatori di tale approccio possono per molti aspetti considerarsi i due *pamphlets* in forma epistolare di Konstantin Batjuškov, *Progulka po Moskve* [Passeggiata per Mosca, 1811-1812] e *Progulka v Akademiju chudožestv* [Passeggiata all'Accademia delle Belle Arti, 1814]. Sul genere delle *progulki* si vedano: *Progulki po Nevskomu prospektu v pervoj polovine XIX veka*, a cura di A. Konečnyj, Sankt-Peterburg 2002; Idem, "Progulki po Nevskomu prospektu", *Pietroburgo capitale della cultura russa — Peterburg stolica russoj kul'tury*, a cura di A. D'Amelia, Salerno 2004, I, pp. 349-366; A. D'Amelia, "Il trionfo della vista: i teatri ottici e i testi-passeggiata", Idem, *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*, Roma 2009, pp. 85-103.

¹¹ A. Konečnyj, "Pantomima-arlekinada na narodnych guljan'jach v Peterburge", *Europa Orientalis*, 2000 (XIX), 2, pp. 103-113.

¹² *Peterburgskie balagany*, a cura di Idem, Sankt-Peterburg 2000, pp. 135-140.

¹³ Ju. Aljanskij, *Uveselitel'nye zavedenija starogo Peterburga*, Sankt-Peterburg 1996, pp. 190-191.

ны, путешествия по комнате¹⁶ и мало ли каких других путешествий? [...]

Я путешествую по-своему. Кажется, никто еще не описывал своего путешествия по улицам города, в котором прожил пятьдесят лет, следовательно, я первый изобрел такой род путешествия¹⁷.

Esempi più tardi, e ascrivibili solo in parte al genere delle *progulki*, sono la *povest' Žizn' čeloveka ili progulka po Nevskomu prospektu* [Vita dell'uomo, ovvero Passeggiata per il Nevskij prospekt, 1843] di Dal'¹⁸ e le *Zametki peterburgskogo turista* [Appunti di un turista piomburghese, 1856] di Aleksandr Družinin¹⁹.

b) I bozzetti fisiologici della “scuola naturale” (*natural'naja škola*), grazie ai quali anche i più tetri bassifondi della città divengono oggetto di studio e rappresentazione estetica. È interessante notare che spesso, in questi testi, i quartieri periferici sono concepiti come veri e propri villaggi urbani, *enclaves* para-esotiche nel paesaggio metropolitano, caratterizzate da usi e costumi alternativi a quelli vigenti nel centro-città. È questo il caso della *Peterburgskaja storona* del bozzetto omonimo di Evgenij Grebenka, compreso nella raccolta nekrašoviana *Fiziologija Peterburga* [Fisiologia di Pietroburgo, 1845]. All'interno della *Peterburgskaja storona* la vita scorre lenta e secondo regimi patriarcali come in provincia, l'elemento predominante è il legno, non v'è traccia dei marmorei *ensembles*, dei teatri stabili, delle gallerie commerciali, delle insegne edulcorate che decorano il Nevskij prospekt. Raggiungere il centro-città, posto simbolicamente al di là del fiume e del ponte²⁰, significa

per gli abitanti dell'isola, in gran parte contadini e provinciali inurbati, imbarcarsi in un vero e proprio viaggio attraverso spazi culturali (in questo caso, capitale/provincia).

c) Alcune opere ad ambientazione urbana dei cosiddetti *etnografy-belletristy*: Nikolaj e Gleb Uspenskij, Aleksandr Leviton, Fedor Rešetnikov²¹. Particolare successo, nei circoli democratici e populistici piomburghesi, riscuotono inoltre le opere del pubblicista, etnografo e folclorista Vasilij Slepcev. Fra queste, i bozzetti *Nočleg. Podgorodnye sceny* [Il dormitorio. Scene suburbane, 1863]; *Sceny v bol'nice* [Scene in ospedale, 1863]; *Uličnye sceny* [Scene di strada, 1864]; il dramma *V truščobach* [Nei bassifondi, 1866].

d) Un certo filone di letteratura “di consumo” a sfondo sociale, inaugurato dal romanzo di avventura *Peterburgskie truščoby* [I bassifondi di Pietroburgo, 1864-66] di Vsevolod Krestovskij. Assimilabili per alcuni versi a questo genere ibrido, caratterizzato dall'incontro delle componenti più propriamente fisiologiche/etnografiche con gli espedienti narrativi del racconto d'appendice, sono i brevi *sketches* della letteratura *lubok* (*lubočnaja literatura*). Fra le figure promotrici di questo vasto – e in gran parte ancora inesplorato – mercato editoriale spicca Michail Evstigneev, autore di centinaia di volumetti ritraenti con ironia il *byt* e i luoghi tipici della socialità urbana (ad esempio, *Panorama tolkučego rynka* [Panorama del mercato delle pulci, 1858]).

In generale, è intorno alla metà del XIX secolo che si registrano i primi tentativi di divulgazione e “popolarizzazione” del sapere e delle pratiche etnografiche.

Nel 1864 è fondata a Mosca, sotto il patrocinio dell'Università Imperiale, la Società degli Amatori delle Scienze naturali, dell'Antropologia e dell'Etnografia (*Obščestvo Ljubitelej Estestvoznanija, Antropologii i Etnografii*). Pur non rappresentando la più antica istituzione in tale ambito²², l'O-

145-152.

²¹ S. Tokarev, *Istorija ruskoj etnografii*, Moskva 2015, pp. 354-359.

²² La prima organizzazione russa attiva nel campo dell'antropologia è la Società Geografica Russa [Russkoe Geografičeskoe Obščestvo],

¹⁶ Il riferimento, ripreso anche nel titolo del presente paragrafo, è al celebre romanzo *Voyage autour de ma chambre* (1794) di Xavier de Maistre (1763-1852).

¹⁷ “Ma viaggiare per il Nevskij prospekt? E che razza di viaggio è? Come? Davvero non esistono *viaggi in tasca*, *viaggi intorno alla camera* e altri simili tipi di viaggio? Io viaggio a modo mio. A quanto pare, nessuno prima di me ha descritto il suo viaggio per le strade della città in cui è vissuto cinquant'anni, e dunque, sono io l'inventore di questo genere di viaggio”, *Progulki*, op. cit., pp. 25-26.

¹⁸ A. D'Amelia, “Il trionfo”, op. cit., p. 102.

¹⁹ S. Layton, “Russian Military Tourism. The Crisis of the Crimean War Period”, *Turizm. The Russian and East European Tourist Under Capitalism and Socialism*, a cura di A.E. Gorsuch, D.P. Koenker, New York 2006, p. 52.

²⁰ R. Casari, “Immagini del ponte. Per una ricognizione del ‘non luogo’ nella letteratura russa”, *Slavica Tergestina*, 1996, 4, pp.

bščestvo si mostra in grado di interpretare, più delle precedenti, l'esigenza di una revisione in senso "democratico" e utilitaristico dell'attività scientifica. Con tali presupposti, l'organizzazione si impegna nell'allestimento della prima esposizione etnografica russa, inaugurata a Mosca il 23 aprile 1867.



Fig. 1. *Russkaja etnografičeskaja vystavka*, Moskva 1867 [cartolina]

Articolandosi come un grande percorso tematico attraverso reperti, *tableaux vivants* e diorami a grandezza naturale, la mostra doveva produrre nel visitatore l'impressione fisica di un viaggio, inducendolo così a una riflessione più immediata e durevole di quella offerta dalla letteratura etnografica coeva:

Опыт показал, что ни публичные лекции, ни популярные сочинения не могут так ознакомить публику с главнейшими антропологическими данными и заинтересовать ее антропологическими сведениями, как подобные поглядные и изящные коллекции. [...]

Группы племен должны быть размещены в их географической последовательности, так чтобы зритель, попавший с обитателей полярных стран и постепенно переходя к тропическим, мог составить себе понятие о размещении племен на земном шаре. Группы различных племен могут быть окружены типическими растениями и животными тех же местностей²³.

fondata a Pietroburgo nel 1845. Ivi, pp. 398-404.

²³ "L'esperienza ha dimostrato che né le lezioni pubbliche, né la letteratura popolare possono instillare nel pubblico le nozioni antropologiche basilari e sollecitare in esso l'interesse per le conoscenze

L'altro elemento di innovazione riguarda l'approccio al materiale etnografico: come già nei panorami e nella *belletristika*, l'interesse si estende sempre di più alle forme di alterità "interna", rappresentate nell'esposizione da uno specifico padiglione slavo. Qui trovano collocazione manufatti e reperti afferenti alle zone rurali della Slavia meridionale e occidentale, ma anche accurate ricostruzioni di pratiche rituali e festive all'epoca ancora diffuse nei dintorni delle due capitali russe:

Мы начинали почти всегда с изучения предметов чужих, если и со своих, то чужими средствами. С малейшею подробностью изучали мы все чужое и оставляли как-то в стороне наше родное, с чего бы следовало начать. Идея учреждения этнографической выставки наконец наводит на настоящий путь; какой результат будет иметь ее выполнение в деле народного образования, мы увидим и увидим, мне кажется, весьма скоро²⁴.



Fig. 2. *Russkaja etnografičeskaja vystavka*, Moskva 1867 [cartolina]

antropologiche, come queste eleganti collezioni illustrative. I gruppi di tribù devono essere disposti in ordine geografico, così che lo spettatore, muovendosi dagli abitanti delle terre polari a quelli dei tropici, possa farsi un'idea della distribuzione delle tribù sul globo terrestre. I diversi gruppi tribali potranno essere circondati da piante tipiche e animali locali", *Etnografičeskaja vystavka 1867 goda Imperatorskogo Obščestva Ljubitelej Estestvoznanija, Antropologii i Etnografi*, Moskva 1878, p. 1.

²⁴ "Abbiamo cominciato quasi sempre dallo studio dei reperti altrui, e se dei propri, con metodi altrui. Con grande meticolosità abbiamo studiato tutto l'altrui e lasciato in disparte tutto il proprio, da cui saremmo dovuti partire. L'idea di istituire la mostra etnografica finalmente ci indirizza sulla retta via; quali conseguenze avrà la sua realizzazione nell'ambito dell'educazione popolare lo vedremo, e lo vedremo, credo, molto presto", Ivi, p. 25.

A Pietroburgo, il legame fra esposizioni etnografiche e cultura popolare si esprime con ancora maggiore evidenza. Sulla scia delle prime esposizioni coloniali e, soprattutto, degli *zoos humains*, tristemente di moda nelle capitali europee²⁵, il Giardino Zoologico accoglie nel 1867 la prima mostra etnografica itinerante, portata in *tournee* dall'imprenditore tedesco Carl Hagenbeck. L'evento richiama decine di migliaia di pietroburghesi, in gran parte appartenenti ai ceti medio-bassi²⁶. Alcuni decenni dopo, agli inizi del Novecento, l'allestimento delle esposizioni prosegue con altrettanto successo in un altro dei luoghi simbolo della *razvlekatel'naja kul'tura* [cultura dell'intrattenimento] tardo-imperiale, il Luna-park di via Oficerskaja, trasformato per l'occasione in villaggio turistico *ante-litteram*, "giungla" urbana e luogo di esibizione dell'altro²⁷.

Mediante un rapporto teatralizzato (e, nei casi più inquietanti, mercificato) con l'altro e con l'altrove, la nuova cultura urbana comincia ad affermare la propria specificità rispetto al mondo circostante, affinando gradualmente quello "sguardo da lontano" che costituisce, secondo Lévi-Strauss, uno dei presupposti ineludibili di qualsiasi prospettiva antropologica²⁸.



Fig. 3. *Derevnja Somali*, Luna-park, Sankt-Peterburg [cartolina]

2. PIETROBURGO E L'ALTROVE. FERROVIE E CULTURA POPOLARE

Ci siamo sinora soffermati sulle diverse accezioni di alterità e su alcune tipologie di "viaggio" che si sviluppano *all'interno* di Pietroburgo fra il XIX e l'inizio del XX secolo. Si è trattato, in tutti i casi riportati, di localizzare un altrove domestico o "adomesticato", raggiungibile per lo più a piedi e in tempo breve, ma spesso non meno denso di tensioni e significati dell'altrove propriamente detto.

Amplieremo ora la scala territoriale e volgeremo lo sguardo ai processi di ridefinizione dei rapporti fra la città e i paesaggi culturali circostanti, ovvero, in ordine di lontananza, le zone di villeggiatura, la campagna, la provincia. Focalizzeremo l'attenzione sullo sviluppo delle reti ferroviarie, poiché queste agiscono sui processi descritti in modo particolar-

²⁵ *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux reality show*, a cura di G. Boëtsch, É. Deroo, S. Lemaire, Paris 2002 (trad. it. *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, Verona 2003); *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855-1937*, a cura di C. Demeulenaere-Douyère, Paris 2010; *Exhibitions. L'invention du sauvage*, a cura di L. Thuram, N. Snoep, P. Blanchard, G. Boëtsch, Arles 2011; V. Domenici, *Uomini nelle gabbie. Dagli zoo umani delle Expo al razzismo della vacanza etnica*, Milano 2015.

²⁶ E. Denisenko, *Ot zverincev k zooparku. Istorija Leningradskogo zooparka*, Sankt-Peterburg 2003, pp. 69-72.

²⁷ Presso il Fondo I.P. Čurakova della Biblioteca Nazionale Russa è conservata una serie di cartoline ritraenti il "Villaggio somalo" [Derevnja Somali] allestito nel Luna-park di via Oficerskaja.

²⁸ "Lo sguardo da lontano è gelido e intransigente: sulla scia delle scienze naturali, l'antropologia tende a 'disumanizzare' il suo oggetto". E. Guglielminetti, *Metamorfoosi nell'immobilità*, Milano 2000, p. 150; C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale due*, Milano 1978, pp. 329-353; Idem, *Lo sguardo da lontano. Antropologia, cultura, scienza a raffronto*, Torino 1984.

mente complesso. Sul piano “interno”, come rileva Jane Jacobs, la presenza della ferrovia accresce la parcellizzazione e lo smembramento del tessuto urbano, favorendo la formazione di vuoti, *enclaves* e zone di confine:

Sebbene spesso i confini siano considerati come dati di fatto passivi, cioè come semplici delimitazioni di zone, in realtà essi hanno un influsso attivo sull'ambiente urbano. Un esempio classico di confine è dato dalle linee ferroviarie, che infatti già da lungo tempo hanno assunto [...] il significato di confine anche sociale. [...] Nel caso di una ferrovia, può darsi che il quartiere che si estende da un lato di essa sia in condizioni migliori o peggiori di quello posto dall'altro lato; ma le zone che materialmente si trovano nelle peggiori condizioni sono di regola quelle che affacciano direttamente sui due lati della sede ferroviaria. Ogni aumento di vitalità e di diversità, ogni iniziativa di rinnovo e di rifacimento si ha di solito, da entrambi i lati, all'esterno della fascia immediatamente adiacente ai binari²⁹.

Sul piano dei rapporti “esterni”, lo sviluppo delle ferrovie contribuisce notevolmente alla ridefinizione di alcune categorie caratterizzanti la cultura russa imperiale. Fra queste, la dicotomia e il divario, apparentemente incolmabile, fra capitale e provincia, *stoličnost'* e *provincial'nost'*, riflesso diretto della proverbiale sconfinatezza dello spazio russo, come di secolari politiche centralizzatrici³⁰.

Con la costruzione delle prime strade ferrate le distanze e il tempo subiscono un'improvvisa compressione³¹. Ciò che era prima raggiungibile solo a prezzo di lunghe e rischiose immersioni nel paesaggio rurale/provinciale si scopre ora sempre più alla portata del cittadino. L'utopia bylinica della *bystraja ezda* (la percorrenza veloce del *čistoe pole* [campo aperto])³² pare, almeno in un primo tempo, realizzarsi nel progresso tecnologico e industriale. Al tempo stesso, l'estenuante ricerca di intimità domestica (il richiamo della *pečka* [stufa], irresistibile per l'eroe delle fiabe popolari), altra faccia dell'atteggiamento tipico dei russi di fronte all'incommensurabilità dello spazio, trova parziale soddisfazione nel tepore del treno, nel confortevole in-

térieur delle carrozze³³. Negli anni Cinquanta del XIX secolo, i *raešniki* radunatisi nei *guljan'ja* Pietroburghesi commentano così l'apertura della ferrovia Nikolaevskaja: “Вагон, в котором мы сидим, представляет целый многолюдный дом со всеми его удобствами”³⁴. Un *lubok* di Ivan Golyšev dello stesso periodo recita: “Деньги отдал лишь на месте, сел, вздремнул и верст за двести очутишься ты как раз через полчаса иль час. Ну уж, дивная лошадка, богатырская ухватка!”³⁵.



Fig. 4. *Železnaja doroga*, Moskva 1874 [lubok]

Lo spazio angusto della carrozza si caratterizza rapidamente come luogo di mediazione fra classi e “culture” diverse. L'incontro fra l'uomo di città e il “paesano”, costretti loro malgrado a condividere lo stesso scompartimento, offre alla pubblicistica e alla *massovaja literatura* dell'epoca un inesauribile campionario di situazioni comiche e impreviste. In questo filone si inseriscono, ad esempio, il racconto *Na železnoj doroge* [Sulla ferrovia, 1862] e il dramma *V vagone tret'ego klassa* [Nel vagone di terza classe, 1867] di Vasilij Slepcev; i brevi *sketches Konduktor železnych dorog* [Il macchinista ferroviario, 1869] e *Vagon tret'ego klassa* [Il vagone di terza classe, 1872] di Michail Evstigneev; i

²⁹ J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, Torino 1969, p. 240.

³⁰ O. Frolova, “Obraz provincii u Andreja Platonova (na materiale rasskazov 1920-ch gg.)”, *Dalla provincia remota. Riflessioni su testi della cultura russa dal XVIII al XXI secolo*, a cura di C. Scandura, O. Discacciati, Roma 2015, p. 40.

³¹ W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino 1988; J. N. Westwood, *A History of Russian Railways*, London 1964.

³² G. P. Piretto, *Indirizzo: Unione Sovietica. 25 luoghi di un altro mondo*, Milano 2015, p. 36.

³³ Ivi, p. 29.

³⁴ “Il vagone in cui sediamo è un'intera casa affollata, con tutte le comodità”, *Peterburgskij raek*, a cura di A. Konečnyj, Sankt-Peterburg 2003, p. 72.

³⁵ “I soldi li hai dati sul posto, ti sei seduto, hai schiacciato un sonnellino e dopo mezz'ora o un'ora ti sei ritrovato duecento verste più in là. Stupendo cavallino, destrezza di *bogatyri*!”.

racconti *V vagone tret'ego klassa* [Nel vagone di terza classe, 1874], *V vagone* [Nel vagone, 1874] e *Ot Peterburga do Kolpina* [Da Pietroburgo a Kolpino, 1879] di Nikolaj Lejkin.

Analogamente alla carrozza, anche la stazione acquisisce, in rapporto all'ambiente circostante, lo *status* privilegiato di "extraterritorialità". Come un universo a sé stante, il complesso ferroviario, in alcuni casi autentico villaggio (*poselok železnodorožnikov*), si distacca dalla città in virtù del suo particolare rapporto con lo spazio e il tempo:

А за рекой, за городом, широко раскинулось на низменности Заречье: это целый особый город и целое железнодорожное царство, где день и ночь, волнуя тягой вдаль, туда, куда косяками тянутся теперь под сумрачным холодным небом гуси, требовательно и призывно, грустно и вольно перекликаются в студеном, звонком воздухе паровозы, где стоит вокзал, тоже волнующий своими запахами жареных пирожков, самоваров, кофе, смешанными с запахом каменноугольного дома, то есть тех паровозов, что день и ночь расходятся от него во все стороны России...³⁶

Soprattutto negli angoli più remoti della provincia russa, la stazione ferroviaria costituisce uno dei pochi, se non l'unico punto di contatto con la *stoličnosť*. Al suo interno si osservano i rapidi convogli in transito dalle grandi città, ci si incontra o ci si accomiata per sempre in cerca di fortuna, talora circondati da architetture e arredamenti inconsueti, persino lussuosi se percepiti sullo sfondo della miseria del paesaggio locale:

Экстерриториальность вокзала хорошо видна и в архитектуре. При всех различиях между такими городами, как Бологое, Акуловка, Тверь, Чудово, Вышний Волочок, их вокзальные сооружения однородны — весь комплекс Николаевской железной дороги, все здания вокзалов, разнообразных служб и павильонов проектировал К. Тон. Подобная однородность характерна и для всех дорог.³⁷



Fig. 5. *Finljandskaja železnaja doroga*, Pargolovo (Sankt-Peterburgskaja gubernija) [cartolina]

In altri casi, e più frequentemente, il miraggio di *stoličnosť* si materializza e si dissolve sulla disadorna banchina di una stazioncina di passaggio, uno dei tanti *polustanki* disseminati lungo le tratte russe³⁸. Nelle stazioni di provincia il classico cronotopo locale, scandito dall'inerzia del moto e dalla penuria degli avvenimenti, sembra capovolgersi nella vitalità eccedente tipica delle grandi città.

Se l'edificazione delle grandi ferrovie favorisce il rinsaldarsi dello iato apertosi fra capitale e provincia (un processo a tutt'oggi in larga parte incompiuto), la comparsa delle prime linee suburbane agisce sulle *okrestnosti* [dintorni] delle grandi città in modo per molti versi analogo.

In seguito all'apertura delle ferrovie Carkoseľ'skaja (1837) e Finljandskaja (1870), le campagne a sud e a nord di Pietroburgo sono coinvolte in vasti processi di urbanizzazione e conversione in aree di villeggiatura. È in questo arco di tempo, infatti, che si afferma il concetto moderno di dacia, intesa come piccola abitazione a uso stagionale (in alcuni casi autentica *izba*), situata in uno spazio in-

della ferrovia Nikolaevskaja, tutti gli edifici delle stazioni, i vari uffici e i padiglioni sono stati progettati da K. Ton. Una simile uniformità caratterizza tutte le ferrovie", T. Klubkova, P. Klubkov, "Provincializmy i provincial'nyj slovar'", *Russkaja provincija: mif — tekst — real'nost*, a cura di A. Belousov, T. Civ'jan, Moskva-Sankt-Peterburg 2000, p. 143.

³⁶ "Oltre il fiume poi, oltre le città, si è steso ampio sopra una bassa pianura Zareč'e: è un'intera città a sé, tutto un regno di ferrovieri, dove giorno e notte — turbando col desiderio di andar là, dove si dirigono ora sotto il cielo cupo e freddo le oche — imperiose, esigenti, tristi e libere le locomotive si chiamano a vicenda nell'aria gelida e sonora; dov'è la stazione che pure turba con i suoi odori — di pasticcini fritti, di samovar, di caffè — mescolati all'odore del fumo del carbon fossile, vale a dire di quei treni che giorno e notte di là si diramano verso ogni parte della Russia", I. Bunin, *La vita di Arsen'ev*, trad. it. di E. Lo Gatto, Milano 1966, p. 161.

³⁷ "L'extraterritorialità della stazione è particolarmente evidente nell'architettura. Nonostante tutte le differenze che intercorrono fra città quali Bologoe, Akulovka, Tver', Čudovo, Vyšnij Voločok, le strutture ferroviarie sono ovunque le stesse: l'intero complesso

³⁸ Caso esemplare di *polustanok* è Bologoe, centro della ferrovia Nikolaevskaja, equidistante da Pietroburgo e Mosca. M. Achmetova, M. Lur'e, "Bologoe: meždu stolicej i stolicej", "V glubine Rossii..." *St. i materialy o ruskoj provincii: XIX Fetovskie čtenija*, a cura di N. Kokovina, M. Stroganov, A. Belousov, Kursk 2005, pp. 165-177; Idem, "Materialy bologovskich ekspedicii 2004 g.", *Antropologičeskij forum*, 2005, 2, pp. 336-357.

termedio (*promеžutočnoe prostranstvo*) fra l'urbano e il rurale³⁹. Nel giro di pochi decenni, l'esodo estivo verso la dacia si trasforma da prerogativa delle *élites* a fenomeno culturale di massa, pratica identitaria del nuovo ceto medio urbano:

До конца XVIII века жили на дачах или в загородных домах, только цари, владетельные князья, вельможи и первостатейные богачи. Дворянство уезжало из города на лето в свои поместья; чиновники прогуливались в публичных садах или выезжали за город с семействами подышать чистым воздухом; купцы и ремесленники не дерзали переселяться из своей лавки, конторы или мастерской. Одним словом, горожане жили и зимою и летом в городе, в городской черте, и только по праздникам, в хорошую погоду, прогуливались за городом⁴⁰.

La costruzione delle ferrovie a corto e medio raggio rimodella, dunque, il paesaggio agrario, favorendo la formazione di agglomerati misti, caratterizzati dall'incontro della cultura rurale con quella urbana.

All'epicentro di questi nuovi insediamenti si collocano, spesso, i luoghi della cultura popolare: sta-



Fig. 6. *Sofijskaja ulica*, Šuvalovo (Sankt-Peterburgskaja gubernija) [cartolina]

zioni (*vokzaly*), trattorie (*traktiry*), parchi di divertimento, teatri, *café-chantants* e palcoscenici all'aperto (*estrady*), nuovi condensatori sociali in grado di attrarre un pubblico sempre più vasto e variegato:

Едва только Петербургские улицы очистились от снега и Иван Иванович Излер известил публику о начале летнего сезона, со всех сторон Петербурга — несмотря ни на холод, ни на отсутствие правильного летнего сообщения с дачами — вереницы возов с мебелью и разною домашнею рухлядью потянулись по направлению за город [...]. “Элизиум” — немецкий ресторан и “Фонарики” — техническое название виноторговли, в жизни Новодеревенских дачников играют не последнюю роль? Они не раз были свидетелями столкновения двух национальностей⁴¹. В состав аркадийско-ливадийской уличной публики входят представители всевозможных классов, племен, наречий, состояний⁴².

Tali fenomeni di ibridazione culturale si presentano, nelle zone di villeggiatura, in varie forme e declinazioni. Nel suo studio sull'edilizia residenziale stagionale del governatorato di Pietroburgo fra il XVIII e l'inizio del XX secolo, Ol'ga Černych classifica gli insediamenti in: a) *dačnye prigorody*, ovvero le aree incluse nei primi piani regolatori di Pie-

³⁹ Solo negli ultimi quindici anni la critica culturologica ha manifestato interesse per il fenomeno della dacia. Indichiamo di seguito alcuni lavori di riferimento: S. Lovell, *Summerfolk. A History of the Dacha, 1710-2000*, New York 2003; *The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*, a cura di N. Baschmakoff, M. Ristolainen, Helsinki 2009; P. Deotto, “Peterburgskij dačnyj byt XIX v. kak fakt massovoj kul'tury”, *Europa Orientalis*, 1997 (XVI), 1, pp. 357-371; Idem, “Iz gorodskoj grjazi na prirodu: gorod i dača”, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 1999, 4, p. 145-154; Idem, “Dačnaja tradicija v Serebrjanom veke”, *Pietroburgo Capitale della cultura russa / Pietroburg Stolica russoj kultury*, a cura di A. D'Amelia, Salerno 2004, pp. 335-48; Idem, “Dacia e usadba. Spazi e modelli culturali a confronto”, *Il mondo delle usadby. Cultura e natura nelle dimore nobiliari russe XVIII-XIX sec.*, a cura di M.L. Doderò, Milano 2007, pp. 89-100; Idem, “La dacia come spazio dell'infanzia”, *eSamizdat*, 2007 (V), 3, pp. 289-294; M.L. Caldwell, *Dacha Idylls: Living Organically in Russia's Country*, University of California Press, Berkeley 2010; O. Malinova-Tziafeta, *Iz goroda na daču. Sociokul'turnye faktory osvoenija dačnogo prostanstva vokrug Peterburga (1860-1914)*, Sankt-Peterburg 2013.

⁴⁰ “Fino alla fine del XVIII secolo vivevano nelle dacie e nelle case fuori città soltanto gli zar, i principi ereditari, i dignitari di corte e i ricchi di prim'ordine. D'estate l'aristocrazia lasciava la città per le proprie tenute; gli impiegati passeggiavano nei parchi pubblici oppure andavano con la famiglia fuori porta a respirare un po' d'aria pura; i mercanti e gli artigiani non osavano lasciare le botteghe, gli uffici, i laboratori. In poche parole, i cittadini vivevano sia d'inverno sia d'estate in città, entro i limiti urbani, e solo in occasione delle feste, con il bel tempo, passeggiavano fuori città”, F. Bulgarin, “Dači”, *Severnaja pčela*, 9 agosto 1837, cit. in A. Konečnyj, “Peterburgskie dači”, *Antropologičeskij forum*, 2005, 3, pp. 444-445.

⁴¹ “Non appena le strade di Pietroburgo si ripulivano dalla neve e Ivan Ivanovič Izler annunciava al pubblico l'apertura della stagione estiva, da ogni angolo di Pietroburgo, nonostante il freddo e l'assenza di adeguate vie di comunicazione con le dacie, file di carri carichi di mobili e ciarpame vario si dirigevano fuori città. [...] Il ristorante tedesco Elizium e la vineria denominata Fonariki svolgono un ruolo non trascurabile nella vita dei villeggianti di Novaja Derevnja. Non di rado sono stati testimoni dello scontro fra due nazionalità”, *Peterburgskie dači i dačniki*, I, Sankt-Peterburg 1867, pp. 3, 8.

⁴² “Nel pubblico di strada dell'Arkadija e del Livadija sono presenti rappresentanti di tutte le classi, le tribù, le parlate e le condizioni”, V. Michnevič, *Peterburgskoe leto*, op. cit., p. 64.

troburgo (ad esempio, le “isole”) e le *dacie/usad’by* settecentesche (Petergof, Oranienbaum, Pavlovsk, Carskoe selo); *b) dačnye derevni*, composte da abitazioni rurali date in affitto per il periodo estivo; *c) dačnye mestnosti*, ex villaggi di contadini o tenute nobiliari dismesse, trasformati in località di villeggiatura; *d) dačnye poselki*, insediamenti destinati sin dall’origine all’utilizzo stagionale⁴³.

La penetrazione della cultura urbana produce effetti altrettanto rilevanti nelle campagne più distanti. Risalgono al periodo immediatamente successivo all’emancipazione del 1861 i primi fenomeni di “pendolarismo” e di lavoro stagionale nelle fabbriche (*letnie zarabotki*). Nel 1869 sono censiti a Pietroburgo 207.007 contadini, pari a oltre un terzo della popolazione complessiva⁴⁴. Rientrando periodicamente nelle campagne, questi migranti si facevano, in un certo senso, pionieri della cultura urbana all’interno delle comunità di provenienza. La crescita esponenziale di tali flussi è considerata, dalle élites cittadine, una delle principali cause della degenerazione dei costumi nei villaggi e della progressiva scomparsa delle tradizioni autoctone. Sono frequenti, nei resoconti etnografici di fine XIX secolo, i riferimenti al dilagare nelle campagne dei fenomeni del *chuliganstvo* [teppismo], dell’alcolismo e del gioco d’azzardo, al diffondersi di nuovi riti, feste e balli di origine urbana, a discapito delle pratiche locali (*posidelki, chorovody*)⁴⁵.

Esemplare, in tal senso, è il dibattito che si sviluppa intorno alla presunta corruzione stilistica e formale della canzone popolare⁴⁶. Negli anni Set-

tanta, i generi classici del canto popolare (*byliny, ballady, obrjadovye pesni*) scompaiono nelle zone rurali, scalzati dai nuovi generi post-folclorici dello stornello (*častuška*) e della romanza cittadina (*gorodskoj romans*). Nel suo libello *Izvrščenie narodnogo pesnotvorčestva* [La degenerazione della creazione musicale popolare, 1882], Vasilij Michnevič denuncia:

Нельзя отрицать того грустного факта, что распространение цивилизации в народе тем путем и теми способами, какими оно до сих пор совершалось и совершается, сопровождается множеством крайне неблагоприятных в нравственно-бытовом отношении последствий. [...]

Мы говорим, именно, о той “образованности”, которая так неприятно поражает наблюдателя, например, в наших городах низших классов. Но так как наш горожанин этого слоя, особенно в столице, тот же крестьянин — выходец из “деревни”, с которой он продолжает иметь частые сношения, то понятно, что эта антипатичная “образованность” широкой рекой разливается по всему лицу земли русской. [...]

Промышленное движение идет преимущественно по главным искусственным путям сообщения — по направлению железных дорог. [...] Во всех этих местах, если не исчез прежний патриархальный земледельческий тип русского селянина, то, во всяком случае, сильно исказился и стал вытесняться новым типом “фабричного крестьянина”, по удачной квалификации известного этнографа г. Нефедова⁴⁷.

La *častuška*, in particolare, gode di una parziale riabilitazione soltanto a partire dai primi anni del XX secolo, a seguito della diffusione delle prime raccolte e dei primi studi specialistici sul tema⁴⁸.

129; R. A. Rothstein, “Death to the folk song?”, *Cultures*, op. cit., pp. 108-120.

⁴⁷ “Non si può negare il triste fatto che la diffusione della civiltà fra il popolo, nelle modalità con cui si è svolta finora e continua a svolgersi, comporta una moltitudine di conseguenze estremamente dannose nei rapporti morali e quotidiani. [...] Ci riferiamo, precisamente, a quella ‘istruzione’ che si osserva, ad esempio, nei nostri cittadini delle classi più basse. Ma considerato che il nostro cittadino di tale estrazione, soprattutto nella capitale, è il contadino stesso, emigrato dalla campagna, con la quale egli mantiene rapporti frequenti, allora si capisce perché questa antipatica ‘istruzione’ si sparge come un fiume in piena per tutta la terra russa. [...] Il movimento industriale si diffonde principalmente attraverso le principali vie di comunicazione artificiali, le ferrovie. [...] In tutti questi luoghi, dove non è scomparso il precedente tipo di contadino russo, patriarcale e agricolo, quantomeno si è deformato fortemente, gradualmente rimpiazzato da un nuovo tipo di ‘contadino di fabbrica’, secondo la fortunata definizione del celebre etnografo Nefedov”, V. Michnevič, “Izvrščenie narodnogo pesnotvorčestva”, Idem, *Istoričeskie etjudy russkoj žizni. T. 2*, Sankt-Peterburg 1882, pp. 379-380, 386-387.

⁴⁸ D. Zelenin, *Novye vejanija v narodnoj poezii*, Moskva 1901; Idem, “Čerty sovremennogo byta po ‘častuškam’”, *Russkie vedomosti*, 8 gennaio 1903; V. Knjazev, *Žizn’ molodoj derevni. Častuški-korotuški S.-Peterburgskoj gubernii*, Sankt-

⁴³ O. Černych, *Dačnoe stroitel’stvo Peterburgskoj gubernii XVIII-načala XX vv.*, Sankt-Peterburg 1993, pp. 38-43; S. Lovell, *Summerfolk*, op. cit., pp. 59-60.

⁴⁴ J.H. Bate, *St. Petersburg. Industrialization and Change*, Montreal 1976, pp. 128-149.

⁴⁵ S.P. Frank, “‘Simply Folk, Savage Customs?’ Youth, Sociability, and the Dynamics of Culture in Rural Russia, 1856-1914”, *Journal of Social History*, 1992 (XXV), 4, pp. 711-736, Idem, “Confronting the Domestic Other: Rural Popular Culture and its Enemies in Fin-de-Siècle Russia”, *Cultures in Flux. Lower-class Values, Practices and Resistance in Late-Imperial Russia*, a cura di S.P. Frank, M.D. Steinberg, Princeton 1994, pp. 74-107; J. Von Geldern, “Life In-Between: Migration and Popular Culture in Late Imperial Russia”, *The Russian Review*, 1996 (LV), 3, pp. 365-383.

⁴⁶ T. Jakunceva, “Spor o ‘staroj’ i ‘novoj’ pesne (iz istorii fol’kloristiki konca XIX veka)”, *Fol’klor Urala*, V, Sverdlovsk 1980, pp. 122-

Attualmente, essa è compresa come fenomeno di transizione, “ponte” fra il mondo rurale e l’urbano, espressione tipica di una cultura “terza” (*treťja kul’tura*)⁴⁹ sviluppatasi ai margini delle ferrovie, nei sobborghi operai, nelle Case del Popolo (*Narodnye doma*), nelle bettole e nei parchi-teatro di periferia. Riflettendo lo spaesamento e la vertigine dell’individuo affacciato sulla modernità, la *častuška* si fa, in tal senso, genere di “viaggio”, strumento di autorappresentazione e rinegoziazione di identità culturale.

Come abbiamo visto, prima in ambito urbano e

poi in ambito rurale/provinciale, il folclore e la cultura popolare si fanno depositari dei profondi mutamenti che investono il paesaggio culturale russo fra il XIX e l’inizio del XX secolo, del sorgere di nuove tensioni relazionali fra urbano (*gorodskoe*) e non-urbano (*vnegorodskoe*), domestico e “selvaggio”, ospitale e ostile, *kosmos* e *chaos*. Dispiegandosi su un territorio solcato da stratificazioni più o meno recenti e rimodellate nei loro rapporti topologici e prospettici, anche le pratiche di “esplorazione” e “viaggio” acquistano nuovi significati e si prestano a nuove interpretazioni.

Peterburg 1913; *Sbornik derevenskich častušek*, a cura di V. Simakov, Jaroslavl’ 1913; S. Lazutin, *Russkaja častuška. Voprosy proischoždenija i formirovanija žanra*, Voronež 1960; *Častuški*, a cura di F. Selivanova, Moskva 1990.

⁴⁹ Sulla nozione di “cultura terza”, vivacemente discussa negli ultimi anni, vedi V. Prokof’ev, “O trech urovnjach chudožestvennoj kul’tury Novogo i Novejšego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel’nyh iskusstvach)”, *Primitiv i ego mesto v chudožestvennoj kul’ture Novogo i Novejšego vremeni*, a cura di V. Prokof’ev, Moskva 1983, pp. 6-28.

Spostando la Grecia a Est: Uchtomskij e il viaggio dello *carevič* Nicola

Martina Morabito

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 37-44 ◇

QUESTO articolo si propone di analizzare l'immagine della Grecia all'interno del libro di Esper Esperovič Uchtomskij (1861-1921) *Putešestvie na Vostok Ego Imperatorskogo Vysočestva Gosudarja Naslednika Cesareviča* [Viaggio in Oriente di Sua Altezza Imperiale, lo Carevič Erede al Trono, 1893], incentrato sul viaggio che Uchtomskij intraprese insieme al futuro zar Nicola II nel 1890¹. Sebbene il volume sia quasi totalmente dedicato a territori propriamente asiatici, come ad esempio India e Giappone, riteniamo che la tematica greca abbia una fondamentale importanza. La Grecia è infatti la prima tappa del lungo viaggio intrapreso dall'erede al trono russo in un Oriente che acquista progressivamente significati differenti con il procedere del tragitto: si va dall'Oriente Estremo all'Oriente buddhista, passando per l'Oriente interno russo e quello islamico. La tesi che verrà qui esposta è che in quest'opera il territorio greco da un lato è inserito all'interno di una concezione generica di Oriente, dall'altro viene fortemente avvicinato al territorio russo²; è lo stesso Uch-

tomskij a costruire all'interno del suo *travelogue* alcune analogie tra Grecia e Russia, analogie che tratteremo più avanti nel corso della nostra analisi anche prendendo in esame le illustrazioni che accompagnano il volume. In conclusione, attraverso una breve analisi dell'opera del pittore Lev Bakst (1866-1924), vedremo come l'idea di una Grecia orientale che mantiene legami con la Russia abbia influenzato la concezione di Oriente e classicità nei decenni successivi.

Il rapporto privilegiato tra Grecia antica e Russia non è certamente stato formulato per la prima volta da Uchtomskij. Se per la Rus' medievale Bisanzio rappresentava il baluardo della fede e della cultura ortodossa, in epoca più recente possiamo identificare un primo momento di vicinanza della Grecia alla Russia nel cosiddetto progetto greco di Caterina II, ovvero il piano di liberare Costantinopoli dal dominio ottomano e di restaurare una sorta di Impero romano d'Oriente sotto la guida della Russia. Come dimostrato da Andrej Zorin, le politiche di Caterina II comportano uno slittamento nella costruzione dell'immagine della Grecia, che da sinonimo di Bisanzio e ortodossia diventa invece un mitico territorio pagano negli anni Ottanta del Settecento³. Secondo il progetto di Caterina II l'appropriazione geografica della Grecia, culla per eccellenza della civiltà occidentale, avrebbe legittimato simbolicamente l'appartenenza della Russia all'Europa. Far sì erede della cultura greca classica avrebbe reso la Russia la "più europea" tra le nazioni d'Europa.

Occupare o liberare Costantinopoli significava piuttosto ricongiungersi alle fonti della civiltà da cui era scaturita la ragione europea, fonti rivendicate come originariamente proprie. [...]

¹ Desidero ringraziare Sara Dickinson e Alberto Masoero per i loro puntuali e preziosi consigli.

² La componente greca nel testo di Uchtomskij non è stata sinora affrontata. I precedenti studi critici sul testo di Uchtomskij si concentrano soltanto sulle parti propriamente asiatiche, tralasciando i capitoli iniziali. Schimmelpenninck, ad esempio, scrive erroneamente che il viaggio comincia in Egitto, dimenticando dunque la tappa precedente, relativa alla visita in territorio greco. Si veda D. Schimmelpenninck van der Oye, *Toward the Rising Sun*, De Kalb 2001, p. 16. Nel 2011 è stata organizzata a Firenze, a cura di John Bowl, Nicoletta Misler e Evgenija Petrova, una mostra dal titolo *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, che per prima ha ricordato che il viaggio di Uchtomskij è partito dalla Grecia, sottolineando come la Grecia sia descritta da Uchtomskij in termini oscuri e come sia affiancata da descrizioni di culti misterici. All'interno della mostra sono state esposte due opere che tratteremo nel corso della nostra analisi: l'illustrazione di Nikolaj Karazin all'episodio del fulmine, e *Terror antiquus* di Lev Bakst. Per approfondire

si veda: *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, a cura di J. Bowl, N. Misler, Milano 2011.

³ A. Zorin, *Kormja dvuglavogo orla*, Moskva 2001, pp. 33-62.

L'Impero zarista giungeva a pensare se stesso come il più autentico interprete dei "lumi", non già come allievo della ragione europea: i Russi discendevano dai "Greci" e in quanto tali rappresentavano non la periferia, ma il centro dell'Illuminismo settecentesco⁴.

A partire da Caterina II, il "viaggio domestico"⁵ dei regnanti acquisisce un significato politico; ma è con Nicola I che il viaggio diventa una tappa fondamentale nell'educazione e nella preparazione al trono degli eredi della casa reale russa. Nel 1837 lo zar Nicola I organizza per il figlio Alessandro (il futuro Alessandro II) un itinerario attraverso la Siberia. Con le generazioni successive il concetto di viaggio educativo si evolve ulteriormente: quello che sperimenterà il giovane carevič Nicola è un viaggio imperiale che coniuga la precedente idea di Caterina di viaggio domestico come "political and cultural event"⁶ alla volontà di andare oltre i confini nazionali, senza però scegliere l'Europa del classico Grand Tour. Questa spedizione ha un forte significato politico, ed è frutto di un preciso disegno di Alessandro III, che nel 1890 sceglie suo figlio, il futuro zar Nicola II, per inaugurare i lavori alla ferrovia transiberiana a Vladivostok, simbolo del potere e della modernità dell'Impero. Alessandro III decide di approfittare di questa occasione per organizzare un viaggio che sia di formazione per il giovane Nicola e, allo stesso tempo, un'opportunità per celebrare la potenza della Russia. Il viaggio, di 51000 verste, si svolge principalmente via mare e dura nove mesi e mezzo. L'itinerario, un percorso che parte e si conclude nella città di Pietroburgo, è il seguente: Pskov, Vil'na, Varsavia, Vienna, Trieste, Grecia, Egitto, India, Ceylon, Siam, Hong Kong, Cina, Giappone, Vladivostok. Da qui si torna poi trionfalmente in patria, attraverso Chabarovsk, Blagovestčensk, Čita, Irkutsk, Krasnojarsk, Tomsk, To-

bol'sk, Omsk, Orenburg, Ural'sk, Mosca, fino a Pietroburgo. Lo scopo educativo del viaggio dello carevič, elemento fondante in ogni Grand Tour, si intreccia 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"⁷. Per ribadire e diffondere il più possibile questo progetto politico, Alessandro III sceglie come accompagnatore e come incaricato per la stesura del reportage di viaggio il principe Esper Esperovič Uchtomskij⁸.

Uchtomskij⁹ è un giovane aristocratico appartenente a una famiglia vicina alla corte, appassionato di arte orientale ma anche di letteratura: segue le lezioni di Vladimir Solov'ev¹⁰, il profeta del simbolismo che lo aiuterà a pubblicare le prime poesie¹¹.

⁷ R. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, Princeton 2006, p. 324.

⁸ Accompagnano Nicola anche il fratello Georgij Aleksandrovič, i principi V.S. Kobučej, N.D. Obolenskij, V.A. Barjatinskij; l'ufficiale E.N. Volkov e V.D. Mendelev, figlio del celebre scienziato, fotografo ufficiale della spedizione. Nella prima tappa del viaggio, a Trieste, salgono a bordo dell'incrociatore Pamjat' Azova anche il pittore N.N. Gricenko e A.P. Bogoljubov. In Grecia li raggiunge il principe Georg Grečeskij, cugino di Nicola. In Egitto si unisce al gruppo il dottore V.K. Von Rambach. In Siberia infine prende parte al viaggio l'ammiraglio V.B. Basargin. Si veda O. Sosnina, *Panorama Imperii*, Moskva 2011.

⁹ Il viaggio di Nicola e Uchtomskij è ancora oggi avvolto nella leggenda e nel mistero. Un esempio della modalità a tratti mistica con la quale questi temi vengono trattati è fornito da un articolo di V.B. Korobov ripreso da numerosi studi successivi: "Dal'nevostočnye ekspedicii knjazja E. E. Uchtomskogo i tantrijskie misterii ni-kha-yung-sle'i man-su-ro-bha", disponibile all'indirizzo internet: <<http://www.russianresources.it/dictant/Materials/Esper.html>> (ultimo accesso, 01/08/2016). Lo studioso affronta il destino di un misterioso libro tantrico, scritto in caratteri indecifrabili ma che, se letto ad alta voce da chi è in grado di decifrare la scrittura, sembra recitare parole che suonano come russe. Questo libro viene ricopiato da Uchtomskij in alfabeto cirillico e portato a Pietroburgo, dove circola nella cerchia dei simbolisti (si trova un riferimento al testo persino in una pagina di diario di un entusiasta Aleksandr Blok). In realtà si tratta di un clamoroso falso storico, con citazioni costruite ad arte dall'autore Korobov.

¹⁰ Uchtomskij poi ricambierà il favore pubblicando, nel 1896, uno dei più celebri lavori di Solov'ev, un manifesto sulle sue idee relative all'Oriente, *Mir Vostoka i Zapada* [Il mondo dell'Oriente e dell'Occidente], sul giornale Sankt Peterburgskie Vedomosti, che dirigerà fino al 1917. I rapporti di influenza tra Solov'ev e Uchtomskij non sono stati studiati a fondo, e sarebbe auspicabile uno studio che estendesse l'area di indagine anche alla seconda generazione dei simbolisti, la più legata alle visioni di Solov'ev.

¹¹ La prima poesia a venir pubblicata, grazie all'intervento di Solov'ev, è dedicata a Žukovskij (1883). In realtà Uchtomskij resta legato al

⁴ A. Masoero, "La Russia tra Europa e Asia", *The Boundaries of Europe*, a cura di P. Rossi, Berlino 2015, p. 179.

⁵ "As Catherine reportedly explained to her son, 'one should first get to know his own land and only then visit those of others'. Such tours [domestic travels, M.M.] quickly became an established ritual for imperial scions, since they provided direct knowledge of the land that these young men were destined either to govern or to help administer", S. Dickinson, *Breaking Ground, Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin*, Amsterdam, New York 2006, p. 69.

⁶ Ivi, p. 70.

Il pensiero di Solov'ev sull'Oriente inizialmente influenza Uchtomskij, il quale però in seguito se ne allontana¹². Se i due condividono il programma politico di Nicola II e l'idea di una partecipazione attiva della Russia in Estremo oriente, sorgono invece profonde divergenze sul significato di questa partecipazione. Per Solov'ev, infatti, la Russia ricopre un ruolo strategico in Oriente, grazie alla sua posizione geografica, e deve contrastare una possibile alleanza tra Giappone e Cina. Per Uchtomskij, invece, il compito della Russia in Estremo oriente è quello di proteggere i territori dalle mire espansionistiche delle potenze coloniali europee, in altre parole “стать своеобразным гарантом и защитником” [diventare una sorta di garante e protettore] degli interessi orientali¹³. In modo particolare, Uchtomskij è affascinato dalla religione buddhista, che ritiene vicina alla cultura russa. Non si tratta soltanto di una fascinazione per una religione che in quegli anni era al centro dell'attenzione: Uchtomskij supporta nei fatti il buddhismo, schierandosi ad esempio contro i progetti di assimilazione degli *inorodcy* buddhisti e criticando la politica di russificazione e incoraggiamento dell'ortodossia nei monasteri lamaisti¹⁴.

Dopo aver conseguito una laurea in letteratura, 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. Grazie a questa attività e alle sue pubblicazioni a riguardo¹⁵, ottiene un posto alla Императорское Русское Географическое Общество [So-

cietà Geografica Imperiale Russa]¹⁶ e diviene perfino consigliere dello zar per gli “affari asiatici”. È da questa posizione di prestigio che Uchtomskij viene scelto, sempre dallo zar, come accompagnatore ufficiale del giovane Nicola: il risultato del viaggio è la pubblicazione, a partire dal 1893, del già citato *Putešestvie na Vostok*¹⁷, un'opera che è stata definita “manifesto dell'asiatismo”¹⁸. Tra il 1893 e il 1897 viene pubblicato il resoconto in tre volumi, editi a Leipzig dalla casa editrice Brockhaus. La prima edizione è una tiratura di lusso, seguita poi da altre tre edizioni, più economiche. Il libro ottiene un grande successo e viene tradotto in inglese, francese, tedesco e persino cinese¹⁹.

Il pensiero di Uchtomskij in merito ai concetti di Oriente e Russia è complesso e non è questa la sede per affrontarlo in modo esauriente; tuttavia proviamo a delineare le sue idee sinteticamente, poiché hanno influenzato il mondo della cultura e dell'arte dell'epoca²⁰. Come abbiamo già detto, Uchtomskij è considerato un esponente dell'asiatismo, come traspare dal suo impegno nel sottolineare le profonde affinità tra russi e asiatici:

Ничего нет легче для русских людей, как ладить с азиатскими. Между ними и нами — такое сочетание единомыслия по существеннейшим жизненным вопросам, что некоторого рода родство душ всегда определяется быстро и самым тесным образом²¹.

mondo della poesia per tutta la vita e nel reportage del viaggio, che sarebbe dovuto essere un resoconto imparziale e oggettivo, inserisce in più punti componimenti poetici scritti di sua mano e ispirati alla natura esotica dell'“Oriente”.

¹² Dopo la scomparsa di Solov'ev, Uchtomskij diventa membro della Solov'evskoe obščestvo [Società solov'eviana] che si incontra regolarmente a Pietroburgo. Per approfondire si rimanda all'indirizzo internet: <http://www.archipelag.ru/geopolitics/nasledie/anthropology/12/#_ednref17> (ultimo accesso, 01/08/2016).

¹³ Ibidem.

¹⁴ D. Schimmelpenninck van der Oye, *Toward the Rising Sun*, op. cit., p. 49.

¹⁵ I primi resoconti vengono pubblicati su Russkij Vestnik, e nel 1891 esce a San Pietroburgo l'edizione separata *Ot Kalmyckoj stepi do Buchary* [Dalla steppa calmuca a Buchara].

¹⁶ Fondata nel 1845 a San Pietroburgo, organizza e finanzia numerose spedizioni scientifiche in Siberia, Estremo oriente, Asia centrale. Dopo la Rivoluzione, subisce varie trasformazioni e cambia più volte nome, fino a quello attuale, Vserossijskaja Obščestvennaja Organizacija Russkoe geografičeskoe obščestvo [Organizzazione non governativa panrusa Società geografica russa].

¹⁷ Per il nostro lavoro utilizziamo la scansione della prima edizione stampata a Leipzig nel 1893 a cura di Bayerische Staatsbibliothek e Münchener Digitalisierungs Zentrum Digitale Bibliothek e disponibile all'indirizzo internet: <<http://daten.digital-sammlungen.de/db/0009/bsb00092520/images>> (ultimo accesso, 01/08/2016).

¹⁸ Secondo la definizione di Schimmelpenninck, i membri dell'asiatismo sono “those who [...] felt that Russia's roots lay [...] in the East. <To them> it was the tsar's holy mission to “reunite” Russia with China”, D. Schimmelpenninck van der Oye, *Toward the Rising Sun*, op. cit., p. 43.

¹⁹ Ivi, p. 49.

²⁰ Non parliamo soltanto di un'influenza artistica: le idee di Uchtomskij si traducono infatti anche in scelte concrete. Egli è in grado di influenzare profondamente le azioni politiche di Nicola II, anche tramite la collaborazione stretta del principe con il ministro delle finanze Vitte.

²¹ “Non c'è niente di più facile per i russi che andare d'accordo con gli

Secondo Uchtomskij la popolazione russa discende dai mongoli e lo zar stesso non sarebbe altro che un discendente di Gengis Khan²²: “Восток и Россия — одна безбрежная стихия, одно гармоничное в своих духовных основаниях целое”²³. L’idea di una profonda “affinità spirituale” tra Asia e Russia serve a Uchtomskij per sottolineare la differenza tra colonialismo europeo ed espansionismo russo e quindi per legittimare quest’ultimo come un processo storico organico e spontaneo. Come ha notato Susanna Lim, l’immagine generale dell’Asia di Uchtomskij è costituita da tre elementi: una attrazione degli asiatici verso il misticismo; un loro radicato estetismo, che si riflette nella passione di Uchtomskij stesso per l’arte asiatica (le sue collezioni, che constavano di oltre 2000 pezzi cinesi e tibetani portati da vari viaggi, furono poi messe in mostra più volte e contribuirono a formare l’immagine dell’Oriente nella Russia di fine Ottocento); infine, una profonda e innata propensione degli asiatici per la sottomissione all’autorità, cosa che li avrebbe potuti rendere i sudditi prediletti dello zar russo²⁴. A nostro parere, questi elementi “asiatici” sono riscontrabili anche all’interno dell’immagine della Grecia di Uchtomskij, in cui convivono misticismo, interesse estetico per i manufatti artistici e, se non proprio sottomissione, l’esigenza di protezione (russa, in questo caso).

Si possono dunque individuare due elementi centrali nella concezione di Uchtomskij della Grecia: la sua appartenenza all’Oriente e il suo legame con la Russia. Quando Uchtomskij individua l’esisten-

za di un legame tra Oriente e Grecia lo fa senza specificare a quale Oriente si riferisca, e il concetto resta nell’indefinitezza. Sappiamo che non si tratta di Oriente turco o islamico, in quanto entità contrapposta al territorio ellenico: la mezzaluna per Uchtomskij è il simbolo di un Islam che travolge la classicità. Uchtomskij parla di un generico *Vostok* [Oriente], dal quale, sin dai tempi più antichi, sono arrivati alla Grecia i doni della cultura, tra cui il culto della dea Afrodite: “Восток издревле воздействовал весьма осязательно и глубоко. Здесь оседали финикияне, прививался культ азиатской Афродиты”²⁵. Inoltre, la Grecia di Uchtomskij è legata all’Oriente dalla tendenza al misticismo. “Олимпия была полна свойств мистического характера”²⁶, dichiara Uchtomskij descrivendo gli antichi cerimoniali di divinazione e predizione del futuro. Seppur vago, l’Oriente di Uchtomskij coincide con quelle caratteristiche dell’idea di Asia individuate da Lim.

Per quanto riguarda l’Oriente islamico, è attraverso la distruzione che esso opera sul territorio ellenico che si può cogliere il legame tra Grecia e Russia. Ripercorrendo la storia della città di Patrasso, Uchtomskij nota che a mettere fine allo splendore greco è stato l’Islam: nel 1458 Patrasso cadde infatti in mano turca. La rinascita successiva della Grecia è stata possibile grazie alla politica di Nicola I, entrato in guerra contro l’Impero ottomano²⁷. E ora, come in un disegno divino imperscrutabile, sottolinea l’autore nel testo, l’erede di Nicola I, che porta il suo stesso nome, è in piedi davanti a una basilica ortodossa. 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’Ortodos-

asiatici. Tra noi e loro c’è una tale coesione di pensiero sulle questioni esistenziali, che si crea rapidamente una sorta di salda affinità di spirito”, E. Uchtomskij, *K sobytijam v Kitae. Ob otnošenijach Zapada i Rossii k Vostoku*, Sankt-Peterburg 1900, p. 82.

²² Si veda M. Laurelle, “‘The White Tsar’: Romantic Imperialism in Russia’s Legitimizing of Conquering the Far East”, *Acta Slavica Japonica*, 2008, 25, pp. 113-134.

²³ “L’Oriente e la Russia sono una forza primordiale sconfinata, un insieme armonico nelle sue basi spirituali”, E. Uchtomskij, *K Sobytijam*, op. cit., p. 74. Da un punto di vista politico, questa visione permette di legittimare l’espansionismo russo in Asia: i russi sono essi stessi orientali e mongoli, e questa affinità non si traduce in un rapporto coloniale tra padroni e sottoposti, ma in una naturale espansione a Est, anche perché, sottolinea Uchtomskij, non esistono confini naturali fino all’Oceano pacifico.

²⁴ S. Lim, *China and Japan in the Russian Imagination, 1685-1922*, Abingdon 2013, p. 127.

²⁵ “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”, E. Uchtomskij, *Putešestvie na Vostok*, op. cit., p. 41.

²⁶ “[La città di] Olimpia era piena di tratti dal carattere mistico”, Ivi, p. 44.

²⁷ Lo zar Nicola I promuove una prima campagna militare contro l’Impero ottomano alla fine degli anni Venti, che porta alla firma del trattato di Unkiar-Skelessi. È del 1854, invece, la guerra di Crimea, combattuta tra l’Impero russo da un lato e l’Impero ottomano dall’altro, appoggiato da Francia, Regno unito e Regno di Sardegna.

sia. La liberazione della Grecia è giunta proprio da Oriente, sottolinea Uchtomskij, questa volta definendolo come Oriente della Slavia ortodossa, figlia della Rus' di Kiev. Il giovane Nicola cammina sulla strada, voluta dal signore, che condurrà Grecia e Russia a un'unità religiosa:

Но приходит несокрушимый ислам. Патрасцы смиряются перед турками. Заря освобождения для Греции в сущности занимается все-таки со славянского единовѣрного Востока, благодаря великодушным помыслам и велениям Императора Николая Павловича. 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 неисповедимы Пути Господин, приводящие все и всех к молитвенному братскому единению²⁸.

L'apparato iconografico del testo di Uchtomskij rispecchia l'immagine di una Grecia orientalizzata e russificata allo stesso tempo. Ciò è evidente nelle opere di Nikolaj Nikolaevič Karazin (1842-1908)²⁹, illustratore dell'opera che non prende parte al viaggio, ma che completa i suoi disegni solo in un secondo tempo, basandosi su alcune fotografie e, soprattutto, sulle parole di Uchtomskij³⁰. L'apparato iconografico di questa pubblicazione, pensata

come bandiera propagandistica del potere imperiale, risulta fondamentale ai fini della comprensione del testo³¹. L'iconografia tradizionale, che proietta l'immagine dell'imperatore in uno "spazio eroico"³², permette in questo caso di osservare meglio, da una angolatura non soltanto testuale ma anche visuale, i concetti di Grecia e 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.

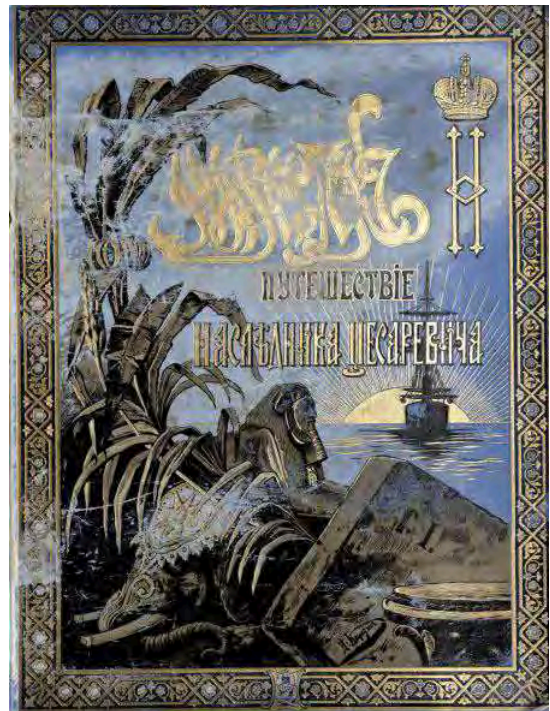


Fig. 1. Copertina del volume di Uchtomskij, N. Karazin, 1893

In primissimo piano si vede il frammento di una colonna greca, identificabile da una foglia di acanto. 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 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

²⁸ Karazin prepara più di 700 illustrazioni per il volume di Uchtomskij.

²⁹ R. Wortman, *Visual Texts, Ceremonial Texts, Texts of Exploration*, Boston 2014, p. 180.

²⁸ “Ma arriva l’invincibile Islam. Gli abitanti di Patrasso si rassegnano di fronte ai turchi. E tuttavia 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. 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... 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 preghiera”, E. Uchtomskij, *Putešestvie*, op. cit., p. 38. Il richiamo agli antichi legami con la Bisanzio ortodossa è ben presente nel mondo culturale dell’epoca. Nello stesso periodo, ad esempio, lo storico Vladimir Lamanskij teorizza l’esistenza di un mondo greco-slavo, dove la Grecia e i Balcani “всегда будут нуждаться в покровительстве мировой державы — России и заинтересованы в скреплении связей с ней” [Avranno sempre bisogno della protezione della potenza mondiale della Russia, e saranno interessati a stringere rapporti con essa], V.I. Lamanskij, *Tri mira Azijsko-Evropejskogo materika*, a cura di G.M. Knjazev, Petrograd 1916², pp. 51-52.

²⁹ Karazin era un personaggio molto noto all’epoca: l’artista non fu solo pittore, ma anche uno scrittore, un etnografo e un viaggiatore. Ebbe un rapporto stabile di collaborazione con molte riviste dell’epoca, non soltanto russe, e il suo stile preciso ed espressivo gli fece guadagnare l’appellativo di “Gustav Doré russo”.

³⁰ Il pittore ufficiale del viaggio è Nikolaj Gricenko, che dipinge un grande numero di illustrazioni ad acquerello (più di 300), 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.

re, classico simbolo dell'Asia. Tuttavia, un particolare della copertina suggerisce una seconda interpretazione. La scritta *Na Vostok* [A Oriente]³³, 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. Questo suggerimento di espansione imperialistica è poi evidente anche nell'accostamento e nella fusione in un'unica immagine di elementi all'apparenza diversi e contrastanti, un principio che ritorna in varie illustrazioni di Karazin. La copertina raffigura dunque 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.

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 Nicola e la raffigurazione dell'Eretteo dell'Acropoli di Atene. Procedendo verso il basso ci si muove verso Oriente: si scorgono sculture egiziane, cammelli e piramidi, templi buddhisti, la vegetazione della giungla, un treno a vapore³⁴, alcune sagome di uomini nudi che accendono un fuoco, un ventaglio e una scritta 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.

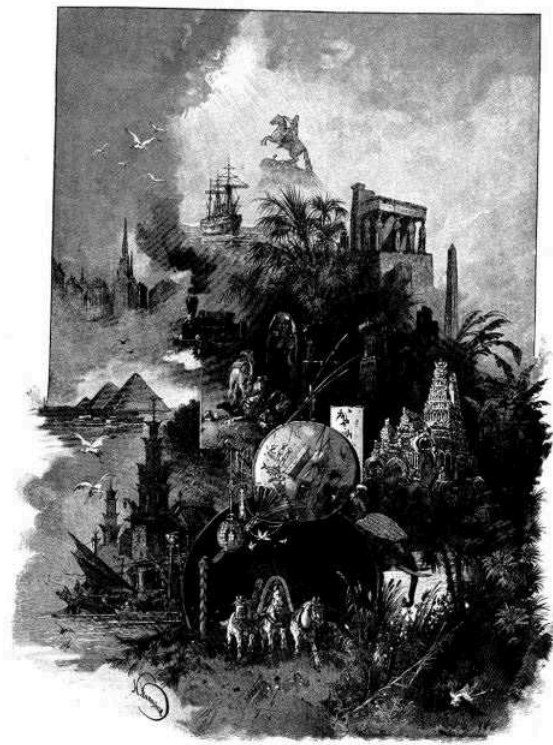


Fig. 2. *Obzor Puti*, N. Karazin, 1893

Karazin raffigura visivamente le idee espansionistiche di Uchtomskij anche in una delle illustrazioni finali dell'opera, recante la scritta *konec* [fine].

Si tratta di un'immagine che, in termini di composizione, richiama quella di apertura. Sul lato sinistro, un insieme di volti rappresenta le varie etnie dei luoghi visitati, come per sottolineare l'attenzione dell'Impero non solo ai territori orientali, ma anche alle loro popolazioni. Sul lato destro compaiono raffigurazioni di monumenti, piante e animali. In alto e in basso si osservano i simboli del potere russo: l'aquila bicefal e la corona dello zar sono circondate da frutta esotica. L'aquila, che sormonta l'illustrazione, regge tra gli artigli una mappa, che possiamo usare come chiave di lettura conclusiva per il volume di Uchtomskij. La mappa non conserva le caratteristiche tradizionali delle 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 l'ortodossia ha avuto origine. I territori dell'Asia e della Russia, qui rappresentata nella sua

³³ La cornice esterna e la scritta centrale, "Na Vostok", mostrano profonde affinità con le illustrazioni di un volume del 1887, *Slavjanskij i Vostočnij Ornament* [Ornamenti slavi e orientali], uno studio condotto su antichi manoscritti da Vladimir Stasov, che riproduce gli ornamenti dei manoscritti delle popolazioni slave, con l'aggiunta di disegni bizantini, siriani, copti, etiopi, armeni, georgiani, dell'Asia centrale, e arabi. Già dal titolo si avverte il desiderio di un avvicinamento tra mondo slavo e mondo orientale.

³⁴ Il treno ricorda la meta del viaggio, l'arrivo a Vladivostok per l'inaugurazione della Transiberiana, che per lo zar Alessandro doveva essere il simbolo di una Russia industrializzata e moderna.

intera estensione, si sviluppano 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 e il testo di Uchtomskij sembrano suggerire è quella di una svolta verso est. I punti cardinali si confondono e l'Estremo Oriente diviene quasi un meridione in questa nuova geografia governata dal potere imperiale dell'aquila russa: altre entità territoriali, come l'Europa e l'America, qui non hanno alcuno spazio. L'unico elemento in scena è il dominio russo sull'Oriente, sul *Vostok* del titolo del volume, un Oriente che include anche la Grecia.

L'apparato ideologico e iconografico elaborato da Uchtomskij e Karazin trova ulteriore eco in un rinomato quadro di Lev Bakst del 1908.



Fig. 3. *Konec*, N. Karazin, 1897

Il pittore compie un viaggio in Grecia nel 1907 e, nel resoconto che pubblicherà a Berlino nel 1921, ribadisce il carattere orientale della Grecia in modo uchtomskiano³⁵, dando enfasi all'aspetto misti-

co del territorio greco. Secondo le parole di Nicoletta Misler, la Grecia di Uchtomskij è un territorio “pregno di oscure suggestioni arcaiche e primordiali”³⁶, contenente qualcosa di minaccioso e perturbante. Lev Bakst sceglie di rappresentare nel suo quadro dedicato alla Grecia proprio questo elemento destabilizzante, evidenziando già nel titolo, *Terror antiquus*, l'atmosfera di paura. Il tema dell'opera è strettamente collegato a un episodio narrato nel resoconto della spedizione imperiale, ovvero lo scoppio di un temporale durante la visita dell'erede al trono alle rovine di Olimpia. Sin dall'approdo in Grecia, Uchtomskij sottolinea il clima opprimente e oscuro che si presenta davanti ai viaggiatori. Poco dopo scoppia un temporale, che costringe il gruppo a rifugiarsi all'interno del museo di Olimpia. L'episodio è sottolineato nel volume di Uchtomskij da un'illustrazione di Karazin che fissa il momento della caduta di un fulmine sul tempio di Zeus. I marmi caduti a terra, la compagnia che osserva da lontano e il fulmine che si staglia sullo sfondo nero, contribuiscono a creare un'immagine forte e suggestiva. A testimonianza dell'impressione che tale vicenda suscita in Uchtomskij si può ricordare un suo componimento poetico, incentrato sulle figure di Zeus e dello scultore Fidia, in cui l'autore ripropone l'immagine del fulmine³⁷. Lo stesso fulmine che colpisce le rovine e le statue si ripresenta identico nel quadro di Bakst. Un paesaggio minaccioso, composto in gran parte d'acqua, con un cielo in tempesta e rocce che affiorano dal mare, è illuminato da un fulmine che attraversa la tela dall'alto verso il basso. In primo piano è posta una statua femminile che sorride in modo enigmatico. Convivono nel dipinto un senso di ca-

in miniatura ovviamente. Folla, animazione, la brezza dal mare che rinfresca in continuazione i volti accaldati... Verso sera comincia a spirare un vento magico, secco e caldo, il cielo è nero, tutto stellato, ovunque si odono le voci dei passanti, canti orientali, malinconicamente audaci, con svolazzi artificiosi, il suono delle zurne e delle chitarre. E poi le danze mentre sorbisci il caffè. Oriente!”, *In Grecia con Serov*, a cura di V. Parisi, Milano 2011. Per approfondire il rapporto tra Bakst e l'Oriente si veda l'articolo di Susanne Marten-Finnis, “The Return of Leon Bakst: Slav Magic or Oriental Other?”, *Journal of Modern Jewish Studies*, 2013 (II), 12, pp. 276-296.

³⁵ Si veda per esempio il seguente passaggio: “La città di Candia [sull'isola di Creta] è puro 'oriente', bazar, turchi, greci-cretesi, negri, ulivi, arance, noci, pelli, muli, caffè, moschee — una specie di Cairo,

³⁶ *L'avanguardia russa*, op. cit., p. 149.

³⁷ E. Uchtomskij, *Putešestvie*, op. cit., I, p. 44.

tastrofe, che si ricava dallo scenario di distruzione raffigurato alle spalle della statua, e la sensazione di trovarsi di fronte a un enigma. Di fatto, la tela provoca un acceso dibattito in patria a proposito delle sue possibili interpretazioni, e lo stesso Bakst non interviene mai in modo chiaro per esplicitare il senso dell'opera. La figura femminile, ad esempio, è stata identificata come una *koré*, osservata direttamente da Bakst nei musei greci, mentre il suo ruolo è stato destinato a varie figure: Vjačeslav Ivanov³⁸, ad esempio, parla allo stesso tempo di una Moira, Mnemosine, Afrodite e della Madre Terra³⁹. La scena rappresentata nel quadro viene interpretata da Ivanov come la raffigurazione della distruzione di Atlantide, secondo la narrazione di Platone. La città di Atlantide acquista tra gli artisti simbolisti un nuovo significato; scrive a tal proposito Pamela Davidson: “Bakst’s painting, in Ivanov’s interpretation, generated a new myth of St. Petersburg as a threatened Atlantis”⁴⁰.



Fig. 4. *Terror antiquus*, L. Bakst, 1908

Atlantide e Pietroburgo agiscono come metonimie per la Grecia e la Russia: i due territori sono di nuovo accostati, paragonati, confrontati, come era avvenuto nell'opera di Uchtomskij. Descrivendo e dipingendo la Grecia si analizza e ci si interroga anche sulla Russia: se nella Grecia di Uchtomskij i lettori avevano trovato la promessa di una unità fraterna futura, anche nella Grecia di Bakst c'è un messaggio per la Russia. Tuttavia quella promessa è diventata una minaccia: il lato perturbante della Grecia si è ulteriormente incupito e le rovine del mondo classico sono diventate previsioni di rovine russe che stanno per giungere.

www.esamizdat.it

Martina Morabito, “Spostando la Grecia a Est: Uchtomskij e il viaggio dello careviè Nicola”, *eSamizdat*, 2016 (XI), pp. 37-44

³⁸ V. Ivanov, “Drevnij užas: Po povodu kartiny L. Baksta ‘Terror antiquus’”, *Zolotoe runo*, 1909, 4, pp. 51-65.

³⁹ Si veda P. Davidson, *Cultural Memory and Survival: The Russian Renaissance of Classical Antiquity in the 20th century*, [Pamphlet], Studies in Russia and Eastern Europe, VI, London 2009.

⁴⁰ Ivi, p. 15. In un articolo di Carol Anschuetz si afferma che esistono forti analogie tra la città di Pietroburgo nel romanzo omonimo di Belyj e la città di Atlantide proposta da Ivanov nell'articolo di commento al quadro di Bakst. Si veda C. Anschuetz, “Ivanov and Belyj’s Petersburg”, *Vyacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher*, a cura di R.L. Jackson, L. Nelson, Bloomington 1986, pp. 210-211.

L'immagine degli italiani nelle memorie di viaggio di intellettuali russi a cavallo di Ottocento e Novecento*

Alessandro Farsetti

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 45-53 ◇

QUESTO articolo è da ascrivere al filone di studi sulla letteratura odepórica *stricto sensu*, e più precisamente alle memorie di viaggio di russi in Italia, un ambito a mio avviso ancora trascurato dalla russistica. Non sono mancati contributi descrittivi, accompagnati da ricostruzioni di piccoli e grandi episodi culturali¹; è però sotto il profilo ermeneutico che si nota una scarsa attenzione verso la specificità di questo genere testuale.

Finora ci si è concentrati sulla definizione del mito dell'Italia nella cultura russa: i resoconti di viaggio figurano come una delle fonti principali di tale mito, ma vengono considerati indistintamente insieme a opere artistiche di argomento italiano. Questa impostazione è ad esempio rilevabile nella classica panoramica di Ettore Lo Gatto². Parallelamente in Urss Nikolaj Anciferov³ ha inaugurato le ricerche sull'immagine letteraria dei luoghi, sviluppate successivamente da Vladimir Toporov; è stato quest'ultimo a introdurre il concetto di città come testo che si forma all'interno di un determinato contesto culturale: i vari stereotipi e motivi ricor-

renti che una cultura produce riguardo a un dato luogo e con i quali essa lo identifica vanno a costituire un sistema di segni che rientrano in un tutto dotato di coerenza semantica⁴. Si tratta di un indirizzo di ricerca fruttuoso: analogamente al testo pietroburghese, negli ultimi anni sono apparsi vari testi urbani della cultura russa⁵. In questo tipo di studi i resoconti di viaggio hanno poco spazio, e sono del tutto assenti quando l'ambito di indagine è limitato a specifici generi letterari, come ad esempio la poesia⁶.

L'interesse specifico per le memorie di viaggio deriva dalla possibilità di individuare tratti comuni

* Desidero ringraziare Cristina Cugnata e Martina Morabito per i loro preziosi suggerimenti riguardo al presente lavoro.

¹ Si vedano in particolare P. Cazzola, *L'Italia dei russi tra Settecento e Novecento*, Moncalieri 2004; i libri di A. Kara-Murza (*Znamenitye russkie o Venecii; Znamenitye russkie o Rime; Znamenitye russkie o Florencii; Znamenitye russkie o Neapole*), pubblicati a Mosca nel 2001-2002 e apparsi in traduzione italiana in un'opera in 4 volumi, *I russi in Italia* ("Venezia russa"; "Roma russa"; "Firenze russa"; "Napoli russa"), uscita a Roma nel 2005; R. Risaliti, *Russi in Italia tra Settecento e Novecento*, Moncalieri 2010. Un prezioso – seppur incompleto e non molto recente – contributo alla definizione della bibliografia della letteratura odepórica dei russi in Italia (1437-1976), con sinossi e indicazione dell'itinerario seguito, è rappresentato da M.P. Todeschini, *Russi in Italia dal Quattrocento al Novecento. Bio-bibliografia descrittiva*, [Moncalieri] 1997.

² E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Roma 1971.

³ Si veda N.P. Anciferov, *Byl' i mif Peterburga*, Petrograd 1922.

⁴ V.N. Toporov, "Peterburg i 'Peterburgskij tekst russkoj literatury'", Idem, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo: Izbrannoe*, Moskva 1995, pp. 278-279. Dal momento che il *gorodskoj tekst* [testo urbano] di una determinata cultura è composto da un sistema complesso di testi che formano un tutto coerente, tale nozione è stata concettualizzata da Toporov anche come *sverchtekst* [supertesto], unità testuale superiore che si presenta in qualità di sintesi dei diversi testi sul luogo in virtù delle loro analogie (Ivi, p. 275). Si veda a tal proposito anche Nina Mednis (*Sverchteksty v russkoj literature*, Novosibirsk 2003, p. 21), che suddivide gli *sverchteksty* tra *lokal'nye* [locali], in relazione alle città, e *personal'nye* [personali], relativamente al mito di personaggi eminenti.

⁵ Limitandomi al caso delle città italiane posso segnalare N.E. Mednis, *Venecija v russkoj literature*, Novosibirsk 1999; P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Trieste 2002; *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, a cura di M. Böhmig, Salerno-Napoli 2005 (si veda in particolare la sezione dedicata al mito di Capri nella cultura russa alle pp. 155-245); T.L. Vladimirova, *Rimskij tekst v tvorčestve N.V. Gogolja*, Tomsk 2006, <<http://sun.tsu.ru/mminfo/000220338/000220338.pdf>>; M.P. Grebneva, *Konceptosfera florentijskogo mifa v russkoj slovesnosti*, Tesi di dottorato, Tomsk 2009; O.B. Lebedeva, A.S. Januškevič, *Obrazy Neapolja v russkoj slovesnosti XVIII-pervoj poloviny XIX vekov*, Salerno 2014.

⁶ Si veda ad esempio A.N. Kunusova, *Venecijanskij tekst russkoj poezii XX veka*, Tesi di dottorato, Venezia-Astrachan' 2011; C. Scandura, "Rimskij tekst v russkoj sovremennoj poezii (Elena Švarc i Boris Chersonskij)", *Dialog kul'tur: "Ital'janskij tekst" v russkoj literature i "russkij tekst" v ital'janskoj literature*, Moskva 2013, pp. 215-224.

nelle rappresentazioni dei luoghi date attraverso un genere il cui fine precipuo è, appunto, fare un resoconto della visita. Lo stesso non si può dire delle opere letterarie che pur si riferiscono a un'esperienza di viaggio, in quanto in esse è la funzione estetica a risultare in primo piano. Ciò ovviamente non implica che le memorie di viaggio siano di per sé una garanzia di veridicità o non contengano elementi di letterarietà, ma c'è l'aspettativa propria di tale genere — aspettativa comune a ogni testo autobiografico e assente in testi letterari — secondo cui l'autore racconta fatti realmente accaduti, per quanto romanziati possano essere⁷.

Nel dedicare il presente articolo alla letteratura odepórica dei russi in Italia, mi sono concentrato sugli aspetti antropologici, che nelle ricerche citate sono solitamente trascurati, o comunque subordinati alla messa in luce del *genius loci* delle città⁸. Analizzare il modo in cui lo straniero descrive l'incontro con gli "indigeni" e il rapporto che instaura con loro risulta cruciale per capire come l'esperienza di viaggio incida sulla rappresentazione di una cultura diversa. Il resoconto di viaggio non è però solo un'occasione per confermare o mettere in discussione alcuni luoghi comuni sull'"altro", ma anche per meditare sulla propria identità (personale e, soprattutto, nazionale): il confronto con l'"altro" porta a una maggiore consapevolezza dell'"Io", e quindi a rappresentazioni del "sé" da parte dei russi contraddistinte da tratti che, per contrasto, appaiono particolarmente marcati.

Al di là delle differenze negli stili e nei sistemi di valori artistico-filosofici espressi nelle varie memo-

rie, mi sono interrogato sulle loro analogie tematiche e strutturali nella caratterizzazione degli italiani. Ho cercato inoltre di capire se e come gli incontri con gli "indigeni" modificassero la definizione dell'identità dell'"altro" (e del "sé") in relazione alle aspettative dei viaggiatori russi e se l'atteggiamento dei russi differisse sostanzialmente da quello dei viaggiatori occidentali.

I limiti cronologici dello studio sono stati fissati tra il 1890 e il 1914, un periodo che va dal viaggio del medievista pietroburghese I.M. Grevs (1890-1891), teorizzatore dell'importanza di integrare lo studio della storia con escursioni scientifiche alla ricerca delle tracce del passato, fino allo scoppio della Prima guerra mondiale. In questo periodo si intensificano i viaggi in Italia di una nuova generazione di intellettuali più o meno riconducibili alla temperie modernista: oltre ai resoconti di Grevs e di un suo allievo, il già citato Anciferov (riguardo ai viaggi del 1910, 1912, 1914)⁹, ci sono quelli di M.A. Vološin (1900), V.V. Rozanov (1901), V.Ja. Brjusov (1902), B.K. Zajcev (1904 e prima del 1914), P.P. Muratov (1908), A.A. Blok (1909) e A. Belyj (1910-1911)¹⁰.

Non pretendo di estendere il mio discorso a tutte le memorie scritte dai russi su viaggi in Italia effettuati in questo periodo ma, a meno di eventuali omissioni, si tratta comunque dei testi più rilevanti in base ai criteri stabiliti¹¹. Il caso qui esposto po-

⁷ Come è noto, il libro di viaggio è un genere dai confini labili, può apparire sotto forma di diario, lettere (sia che si tratti di una corrispondenza autentica, sia di un artificio retorico), saggio di costume, relazione memoriale, appunti. Spesso la possibilità di ascrivere una determinata opera a questo genere dipende in gran parte dal paratesto: l'autore esplicita nel titolo o in un'introduzione la propria volontà di descrivere il viaggio effettuato.

⁸ Patrizia Deotto in poche pagine tenta di riassumere i tratti essenziali dell'immagine degli italiani in autori russi ottocenteschi e novecenteschi, P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., pp. 35-42. Si registra inoltre un'analisi più specifica sul tipo del napoletano secondo i russi e sull'origine letteraria dei cliché ad esso legato, O.B. Lebedeva, A.S. Januškevič, *Obrazy*, op. cit., pp. 323-336.

⁹ Grevs era solito accompagnare gruppi di suoi studenti dell'Università di Pietroburgo e dei corsi universitari femminili (*Vyššie ženskije Bestuževskie kursy*) di Pietroburgo in Italia alla fine del loro ciclo di studi: di tutte queste visite è noto un solo resoconto relativo al viaggio a cui ha partecipato Anciferov nel 1912, N.P. Anciferov, *Otčizna moej duši. Vospominanija o putešestvijach v Italiju*, Moskva 2016, pp. 47-128. Grevs invece avrebbe lasciato memorie solo del suo primo viaggio durante il dottorato, I.M. Grevs, "Moja pervaja vstreča s Italiej", *Rossija i Italija*, 1993, pp. 281-306.

¹⁰ Talvolta si osserva un considerevole iato temporale tra il viaggio, la stesura e la pubblicazione dei resoconti. Tuttavia ho ritenuto più sensato riferire i limiti cronologici del mio lavoro al periodo di visita dei luoghi, in quanto la possibilità di fare confronti tematici tra testi odepóricos è maggiore quando tali testi si riferiscono a esperienze contemporanee, rispetto a quando scritti contemporanei trattano esperienze avute in periodi molto diversi.

¹¹ Mancano quindi autori importanti, come O.E. Mandel'stam, V.I. Ivanov, D.S. Merežkovskij e Z.N. Gippius, che si sono espressi sulla loro esperienza italiana attraverso altri generi di scrittura. Inoltre non rientra nel corpus *Ochrannaja gramota* [Il salvacondotto, 1931] di B.L. Pasternak, in cui una breve parte è dedicata al soggiorno dell'autore a Venezia: oltre al fatto che gli aspetti odepóricos sono inseriti in una narrazione autobiografica più ampia il cui

trebbe rappresentare in futuro la base per una modellizzazione dell'odeporica russa e per il suo inserimento nel contesto internazionale della letteratura di viaggio riguardo all'Italia.

Anzitutto, la possibilità di fare un discorso unitario sul corpus in esame deriva dal fatto che alcune delle ragioni che spingono a visitare l'Italia sono condivise: ammirare le bellezze storico-artistiche, cercare le tracce dei grandi del passato, godere di un'ampia varietà di paesaggi e dell'agognato sole del Sud¹². Si deve tener conto che gli autori in questione sono stati di norma turisti, non hanno avuto necessità di allacciare rapporti diplomatici o di collaborazione con gente del posto¹³, per cui la rappresentazione degli autoctoni non occupa uno spazio rilevante nelle loro memorie ed è spesso basata su osservazioni "da lontano", mentre quelle "da vicino" sono limitate a persone con cui hanno avuto scambi verbali superficiali ed effimeri (doganieri, albergatori e così via). Tali circostanze concorrono a spiegare il permanere di automatismi percettivi con il ricorso agli stereotipi.

fine è evidenziare l'evoluzione artistica e filosofica dell'autore, gli accenni agli italiani risultano irrilevanti; un discorso analogo merita il libro *Moja Italija* [La mia Italia, 1908], che contiene solo bozzetti impressionistici sull'arte delle città visitate dall'autore, lo storico dell'arte A. Trubnikov.

¹² Non rientrano in questa classificazione gli esuli politici (si veda A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Roma-Bari 1977); tra questi anche M. Gor'kij, che pur risiedeva in Italia per problemi di salute. È però interessante notare che nel suo ciclo *Skazki ob Italii* [Racconti sull'Italia, 1911-1913] – storie di contadini e operai ispirate da fatti di cronaca italiana nelle quali sono evidenti i fini di propaganda rivoluzionaria – siano comunque presenti quadri sulla lussureggiante natura italiana che avevano affascinato il Gor'kij-turista. Molto lontani dai testi in esame sono quelli di Elizaveta de Vitte (1833/1834-1915), viaggiatrice che aveva lambito l'Italia (Trieste e dintorni) nel 1910: partendo da presupposti slavofili (in gioventù era stata vicina tra gli altri a Ivan Aksakov), de Vitte aveva viaggiato al fine di descrivere le condizioni di un popolo "fratello", gli sloveni, oppresso da tedeschi e italiani. Si tratta quindi di un personaggio ben lontano dagli intellettuali *fin de siècle* qui considerati, sia per cultura che per evidenti ragioni anagrafiche. Per approfondimenti rimando all'ottimo lavoro di C. Cugnata, *Elizaveta Ivanovna de-Vitte. Uno sguardo al femminile sulle condizioni degli Slavi europei all'inizio del XX secolo*, Tesi magistrale, Venezia 2012, <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2537/833772-1162232.pdf>>.

¹³ Ad eccezione di Grevs, impegnato a fare ricerca per la tesi di dottorato: è stato tra gli altri ricevuto da Angelo De Gubernatis, il quale ha fatto allo studioso russo l'impressione di uno smargiasso, I.M. Grevs, "Moja pervaja vstreča", op. cit., p. 286.

Nel caso delle osservazioni da lontano si ha lo stereotipo dell'italiano bello, dal carattere semplice e appassionato, con un'innata disposizione per l'arte. Come giustamente notato da Deotto¹⁴, si tratta di un'immagine oleografica di matrice romantica, presente in Gogol' e Herzen, i quali facevano eco a Stendhal¹⁵. L'indole degli italiani viene distinta a seconda della provenienza geografica: dal nordico più dedito al lavoro, al meridionale più pigro e vizioso, identificato con il lazzarone napoletano. Per quanto riguarda l'aspetto fisico, imperava invece ovunque lo stereotipo meridionale dei capelli e degli occhi neri e della carnagione olivastrea.

Tali caratteristiche fisiche e morali che i viaggiatori russi (e non solo) ottocenteschi cercano di individuare a un rapido sguardo nella gente vista per strada – quasi a confermare i propri preconcetti – si ritrovano negli autori a cavallo di Ottocento e Novecento. Grevs, chiaramente alludendo all'idea montesquieuana dell'influsso del clima sul carattere degli uomini, ricorda la semplice allegria dei toscani, la loro simpatia, il senso del bello, l'amore per la poesia, la facilità di immaginazione¹⁶. Rozanov, in tono leggermente polemico, definisce stucchevole la bellezza degli italiani¹⁷; Brjusov si riferisce invece alla figura armoniosa del gondoliere¹⁸, così come Zajcev, il quale parla inoltre del carattere leggero e spensierato delle folle che porta anche i

¹⁴ P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., p. 36.

¹⁵ Si veda soprattutto Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris 1817 (trad. it. *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*, Milano-Firenze 1960, pp. 21, 25). A quest'ultimo proposito, noto che gli autori dei resoconti in esame sono ben edotti dei diari di viaggio in Italia del passato e a loro contemporanei e non mancano di citarli quasi a volersi riallacciare alla tradizione del genere: per fare alcuni esempi, Belyj (*Putevye zametki*, Moskva 1922, pp. 28, 35, 49; il libro è stato anche tradotto in italiano come *Viaggio in Italia*, Roma 1989) dichiara come guide letterarie in Italia Goethe e Maupas-sant, e cita anche Rozanov; Brjusov ("Venecija", Idem, *Sovetskie pisateli ob Italii*, Leningrad 1986, p. 41) e Blok ("Molnii iskustva", Idem, *Sobranie sočinenij*, V, Moskva-Leningrad 1962, p. 386) rimandano a John Ruskin. È certo che gli "accompagnatori" di ogni viaggiatore siano stati più di quelli di volta in volta dichiarati, e tra questi Stendhal, – *maitre à penser* dei viaggiatori occidentali dell'Ottocento – non sarà certo mancato anche laddove non citato: ciò contribuisce a spiegare l'uniformità dell'immagine degli italiani data dagli stranieri.

¹⁶ I.M. Grevs, "Moja pervaja vstreča", op. cit., p. 282.

¹⁷ V.V. Rozanov, *Ital'janskije vpečatlenija*, Peterburg 1909, p. 6.

¹⁸ V.Ja. Brjusov, "Venecija", op. cit., p. 41.

russi ad adagiarsi nel cosiddetto “dolce far niente” italiano¹⁹.

I russi vedono negli italiani l’incarnazione di un ideale di bellezza classico: Vološin ricorda due figure a Villa Adriana che sembrano uscite dalla Roma imperiale²⁰; simile è il caso di Rozanov, che guardando i volti dei prelati a Roma vede i tratti degli antichi imperatori romani incisi sulle monete²¹. Anche Muratov ha l’impressione che i partecipanti a una cerimonia religiosa siano come statue marmoree dell’Antica Roma che hanno preso vita²². In linea con questa percezione delle persone come opere d’arte, Brjusov arriva perfino ad assimilare alcuni vecchi “mostruosi”, che vendono dolcetti durante una fiera, con figure prese dai dipinti del Guercino²³.

L’osservazione da lontano, che implica un fermarsi all’apparenza dell’aspetto esteriore, favorisce dunque la formazione di un’immagine idilliaca. Ma, guardando più da vicino, la bellezza non si rivela come l’involucro di anime dai pensieri elevati: non si trova corrispondenza tra interiore ed esteriore. Ad esempio, Zajcev esprime la delusione per alcuni giovani romani colti a parlare di futilità con una passione che ci si aspetterebbe per questioni di importanza capitale²⁴. In un altro caso, invece, Zajcev, infischiosene del disprezzo di Stendhal verso i viaggiatori che danno confidenza a personaggi di basso rango²⁵, stringe amicizia con il cameriere fiorentino Giovanni, che egli descrive in termini lu-

singhieri: “Он вежлив и воспитан, как полагается в Италии, и от природы не потерпит лени”²⁶.

In generale, però, abbondano le impressioni negative. Come ho già accennato, gli indigeni con cui il turista si trova a interagire sono albergatori, camerieri, oltre a mendicanti e ruffiani sempre pronti a importunare: salvo eccezioni (come il cameriere di Zajcev) tali categorie di persone alimentano di certo lo stereotipo del furbo, del profittatore e dello stupido, che si estende a ogni ceto sociale. D’altronde, è per questo che i resoconti di viaggio degli occidentali tra Settecento e Novecento sono pieni di note sulla diffidenza verso gli italiani²⁷.

Negli appunti di viaggio di Belyj le parti liriche, dense di simbolismo e con echi antroposofici, sono alternate a considerazioni più basse sul carattere triviale e imbroglione degli italiani, soprattutto in Sicilia, dove gli abitanti cercano di spillare al poeta fino all’ultimo soldo, esperienza comune peraltro a molti stranieri²⁸.

In sostanza, è anche a causa di un ideale di vita armoniosa disatteso che l’immagine dell’italiano trova poco spazio in queste memorie di viaggio. Muratov dedica infatti molte pagine alle opere d’arte che si possono ammirare nelle varie città, condendole con dotte citazioni di personaggi e fatti storici, ma trascura la vita italiana contemporanea. Tuttavia, quando parla del Sud la tendenza si inverte: nonostante l’eccelsa qualità dei capolavori nei musei e nelle chiese, le folle rumorose che animano le strade rappresentano una visione che lascia un’impressione più vivida rispetto alle opere d’arte,

¹⁹ B.K. Zajcev, *Italija*, Berlin 1923, pp. 9, 30, 78, 82.

²⁰ M.A. Vološin, “Žurnal putešestvija”, Idem, *Sobranie sočinenij*, VI, Moskva 2006, pp. 81-82, o sempre Vološin parlava dei volti belli e olivastri degli italiani, Idem, *Sobranie sočinenij*, VIII, Moskva 2008, p. 125.

²¹ V.V. Rozanov, *Ital’janskije vpečatlenija*, op. cit., p. 6. A conferma di questa tendenza, sfiorando nel campo della poesia, noto che Blok ha creduto di ritrovare i tratti delle Madonne dipinte dagli antichi maestri nei volti delle fanciulle in cui si è imbattuto (si veda la poesia *Devuška iz Spoleto* [La ragazza di Spoleto]).

²² P.P. Muratov, *Obrazy Italii*, Moskva 1994, p. 219.

²³ V.Ja. Brjusov, “Venecija”, op. cit., pp. 44-45.

²⁴ B.K. Zajcev, *Italija*, op. cit., pp. 119-120.

²⁵ A quanto mi risulta, il sarcasmo di Stendhal (*Roma*, op. cit., pp. 33-34) è in realtà diretto verso quei viaggiatori che giudicano l’Italia limitandosi a parlare con gli addetti al servizio dei turisti (camerieri, ciceroni) e a visitare musei, senza conoscere a fondo le persone o capire i loro costumi e le loro passioni. Il fraintendimento di Zajcev è forse dovuto a un ricordo impreciso del testo e al fatto che Stendhal, frequentando classi agiate ed essendo di casa alla Scala, poteva dare a Zajcev un’impressione di snobismo.

²⁶ “Egli è gentile ed educato, come si conviene in Italia, e per natura contrario alla pigrizia”, B.K. Zajcev, *Italija*, op. cit., p. 44.

²⁷ Si veda A. Brillì, *Il viaggio in Italia*, Bologna 2006, pp. 266-267.

²⁸ A. Belyj, *Putevye zametki*, op. cit., p. 59. In modo simile John Ruskin in Italia si sentiva “un automa su ruote dal quale tutti volevano spillare quattrini”, citato in A. Brillì, *Il viaggio*, op. cit., p. 266. Si veda anche una lettera a E.K. Metner datata 1 gennaio 1911, dove Belyj esalta la natura di Monreale, ma copre di epiteti offensivi la gente del posto: “Боже мой, до чего тупой, козослапый, глупый и грабящий народ; [...] по-французски здесь знают только в отелях, да и то Палермских; а вот мы в Монреале уже десять дней объясняемся знаками” [mio Dio, quanto è maldestra, stupida e ladra la gente! [...] qua sanno il francese esclusivamente negli alberghi, tra l’altro solo a Palermo; e a Monreale sono dieci giorni che ci spieghiamo a gesti], citato in: “Ital’janskije pis’ma Andreja Belogo”, a cura di G. Nefed’ev, *Archivio italo-russo II*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Salerno 2002, p. 137.

e quindi meritano di essere immortalate: “Отвлеченные формы статуй, побледневшие краски старых картин, неосязаемые образы прошлого очень скоро теряются и исчезают в шумящем и блистающем всеми силами жизни зрелище нынешнего Неаполя”²⁹.

In altre parole, persa ogni illusione sul carattere geniale e fine degli italiani, il viaggiatore può tollerare la vista di rozzi contadini e mendicanti a patto che non lo importunino e che spicchino per esoticità, così da contribuire al suo godimento estetico. L'italiano viene percepito come figura di *staffage*, ornamento accessorio di paesaggi che ricordano le vedute bucoliche di Poussin³⁰ o la cosiddetta “orrida bellezza” della natura scabra nelle tele di Salvator Rosa³¹. A testimonianza della raggiunta consapevolezza a inizio Novecento di questo atteggiamento — molto diffuso già dal Settecento tra i visitatori stranieri in Italia³² — è sufficiente ricordare che Muratov, tra il serio e il faceto, interpreta la richiesta di elemosina da parte di una pittoresca contadina come pagamento per essere apparsa nel quadro pastorale contemplato dal turista:

На дороге между Минори и Амальфи встречается много этих живописных фигур, воплощающих наяву наши видения далекого юга. Классическим движением руки они придерживают на голове кувшин с водой или вязанку хвороста и при виде иностранца протягивают к нему свободную руку и просят сольдо. Не следует удивляться этому или видеть что-нибудь дурное в их детской доверчивости и детской страсти к подаркам. У девушки из Минори нет никаких других способов добыть медную монету, которую она могла бы легко истратить на лакомство или на покупку цветной ленты. Она видит, что приезжие тратят много денег ради того, чтобы посмотреть на ее море и на ее горы. Она сознает себя участницей каждого здешнего пейзажа и не желает даром служить слабости к видам, которую питают все иностранцы³³.

Vale la pena citare in parallelo un brano di John Ruskin, che fa capire come i poveri abitanti siano talvolta considerati dai viaggiatori alla stregua di esseri subumani:

L'altro giorno, a Bologna, ho inciampato in una povera creaturina che giaceva sul selciato, immersa all'apparenza nel sonno eterno: forse era sfinita per l'inedia. Mi sono fermato all'istante... non certo mosso a compassione, bensì *affascinato* dalle pieghe della camicina a brandelli che mal celava il petto smilzo. Se non ho negato l'obolo alla madre, non è stato per un atto di carità: mi premeva che scacciasse le mosche mentre eseguivo lo schizzo³⁴.

Questo approccio all'italiano come oggetto estetico verrà concettualizzato più tardi da Muratov mediante la categoria del *narodnyj čelovek* [uomo del popolo], presenza imprescindibile del paesaggio, nonché sua anima: il contadino, l'artigiano, il fabbro, il pastore, il pescatore sono considerati l'ultimo baluardo contro l'alienazione che minaccia l'uomo nella società industriale³⁵. E infatti egli vede una differenza tra la gente che affolla le strade di Napoli e quella di una metropoli europea come Parigi: nel secondo caso si ha un movimento meccanico, frenetico, impersonale, nel primo un movimento semplice, di vitalità popolare, di gente per la quale la strada non è un'infrastruttura, bensì una casa dove si vive, ci si muove, si agisce senza fretta³⁶. Una sensazione simile è riportata da Grevs, che contrappone il classico rumore da ufficio della dogana tedesca all'animazione continua e perfino eccessiva di quella italiana³⁷. Tuttavia i viaggiatori non concepiscono questo modello di vita alternativo come

di ottenere una moneta di rame che potrebbe facilmente spendere per qualche leccornia o per un nastro colorato. Vede che i viaggiatori spendono molti soldi per ammirare il suo mare e i suoi monti; ella si considera parte integrante di ogni paesaggio di queste zone e non ha voglia di soddisfare gratuitamente il debole per le vedute che tutti gli stranieri nutrono”, P.P. Muratov, *Obrazy*, op. cit., pp. 329-330.

²⁹ “Le forme astratte delle statue, i colori sbiaditi dei quadri, le immagini impalpabili del passato molto presto si perdono e spariscono di fronte allo spettacolo rumoroso e risplendente in tutta la sua vitalità della Napoli odierna”, P.P. Muratov, *Obrazy*, op. cit., p. 314.

³⁰ N.P. Anciferov, *Otčizna*, op. cit., p. 154.

³¹ S. Rosa, *Satire, odi e lettere*, Firenze 1860, p. 420.

³² Si veda A. Brilli, *Il viaggio*, op. cit., pp. 269-272.

³³ “Sulla strada tra Minori e Amalfi si incontrano molte di queste figure pittoresche, che fanno diventare realtà le nostre visioni del lontano Sud. Con un movimento classico della mano esse reggono sulla testa una brocca con l'acqua o un fascio di rami, e quando vedono uno straniero tendono verso di lui la mano libera e chiedono un soldo. Non c'è da stupirsi di questo, né si deve vedere qualcosa di brutto nella loro puerile ingenuità e nell'altrettanto puerile passione per i regali. La ragazza di Minori non ha nessun altro modo

³⁴ J. Ruskin, *Ruskin in Italy: Letters to his Parents, 1845*, Oxford 1972 (trad. it. *Viaggio in Italia 1840-1845*, Firenze 1985, p. 163).

³⁵ Si vedano P.P. Muratov, “Iskusstvo i narod”, *Sovremennye zapiski*, 1924, 22, pp. 185-209; P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., p. 41.

³⁶ P.P. Muratov, *Obrazy*, op. cit., p. 314.

³⁷ Questa impressione non è riportata nella versione pubblicata delle memorie di Grevs, citata in precedenza (I.M. Grevs, “Moja pervaja vstreča”), bensì è contenuta nel dattiloscritto conservato nell'archivio dell'Institut mirovoj literatury di Mosca, Archiv “Literaturnogo nasledstva”, Materialy k “Ital'janskomu tomu”, I.M. Grevs, “Moja pervaja vstreča s Italiej”, l. 26.

applicabile nel resto d'Europa o in Russia: in fin dei conti anche Muratov tratta la folla napoletana come un *tableau vivant*, una scena alla quale assistere senza prenderne parte attiva. La vita in Italia ha un aspetto così pittoresco da non sembrare nemmeno reale, sensazione espressa in maniera esplicita da Zajcev durante il soggiorno a Siena:

Вокруг живут виноградари сада Божьего; в простоте, изяществе, как люди Библии, разводят они плоды, обрабатывают поля, осенью выжимают вино. Есть что-то вызывающее улыбку в этой жизни; далеко — даже как-бы ушедшее навсегда своей *особенностью*, отрезанностью от культуры *нашей*. [...] что если останешься навсегда здесь? На мгновение страшное и сладкое охватывает: сделаться гражданином этого города коричневого, забыть родину, семью, жить среди ремесленников, булочников, монахов, в кафе. Трудно поверить, что они здесь живут всегда, никуда не уедут, многие всю жизнь не выезжали и умрут в этой Сиене³⁸.

In modo analogo a quello rilevato da Attilio Brilli riguardo ai viaggiatori occidentali³⁹, i russi che hanno visitato l'Italia in questo periodo percepiscono di solito gli italiani come esseri astorici che non vivono una vita vera e propria: sono comparse del paesaggio, fermati in un'istantanea del bello in quanto categoria assoluta, eterna e imm modificabile, piuttosto che persone inserite nel flusso temporale. In un paese del genere, vissuto come un luogo dell'anima, i mutamenti dovuti ai processi di modernizzazione, laddove questi hanno luogo a inizio Novecento, sono per il viaggiatore un tradimento della vocazione arcadica dell'Italia e dell'italiano. E non a caso si trovano — tanto nei resoconti russi, quanto in quelli occidentali — esternazioni di delusione per l'Italia postunitaria, con le sue moderne vie Cavour a Roma e i monumenti a Vittorio Emanuele⁴⁰.

Grevs, in visita a Firenze, ritiene che le parate contemporanee alla presenza del re siano qualcosa di non all'altezza del passato glorioso dell'Italia⁴¹.

L'ossessiva ricerca dell'esotico vuol dire omissione o aperta condanna di tutto ciò che non è in linea con un'immagine preconstituita del costume locale. Si consideri che per i russi a cavallo di Ottocento e Novecento l'esotico italiano è anche un altro "Io" bizantino, in città come Ravenna e Venezia, o — nella Sicilia visitata da Belyj — un incontro tra mondo arabo e mondo classico (oriente e occidente). Sta di fatto che passeggiare per Firenze (Blok)⁴² o Palermo (Belyj) e vedere i palazzi moderni, i tram e le persone in strada vestite come dei dandy inglesi produce nel viaggiatore l'effetto di un rinnegamento dello spirito del luogo:

глядишь на палермского франта и думаешь: "Эй, ты, туземец! Зачем ты надел котелок, применяя на тюрбан!" Здесь — мужчины для вида напялили европейское платье: араб выпирает из них, "сарацин" в них таится; но силится котелком он прикрыть свое славное прошлое, создавая бесстылицу из смешения почв: почвы Африки с почвой Европы⁴³.

наша всегда была направлена на старую и вечную Италию, а не на Италию новую и временную. Наслоение современного Рима, Рима последних десятилетий, памятник Виктору Эммануилу, квартал Людовизи и пр., придавившие более глубокие слои Рима античного, средневекового, Рима Возрождения и барокко, шокируют и отталкивают" [Il nostro amore è sempre stato diretto verso l'Italia antica ed eterna, non verso l'Italia nuova e temporanea. Lo strato della Roma odierna — la Roma degli ultimi decenni, il monumento a Vittorio Emanuele, il rione Ludovisi, ecc., che ha schiacciato gli strati più profondi della Roma antica, medievale, rinascimentale e barocca — lascia scioccati e disgustati], N.A. Berdjaev, "Čuvstvo Italii", Idem, *Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva*, I, Moskva 1994, pp. 369-370.

⁴¹ I.M. Grevs, "Moja pervaja vstreča", op. cit., pp. 292-293.

⁴² Rimando alla nota lettera alla madre datata 25-26 maggio 1909: "Но Флоренцию я проклинаю не только за жару и мускитов, а за то, что она сама себя предала европейской гнили, стала трескучим городом и изуродовала почти все свои дома и улицы" [Ma maledico Firenze non solo per il caldo e le zanzare, ma anche perché ha tradito se stessa con la putredine europea, è diventata una città strepitante e ha sfigurato quasi tutti i suoi palazzi e le sue vie], A.A. Blok, *Sobranie sočinenij v 6 tomach*, VI, Leningrad 1983, p. 167. Rimando inoltre alla ancor più nota poesia *Umri, Florencija, iuda* [Muori, Firenze, giuda], strettamente legata a questa lettera.

⁴³ "guardi il bellimbusto palermitano e pensi: 'Ehi, tu, indigeno! Perché hai messo la bombetta al posto del turbante?' Qua gli uomini hanno cercato di farsi entrare l'abito europeo per apparenza. Da loro salta fuori l'arabo, si cela il saraceno, ma il saraceno si sforza di coprire con la bombetta il suo glorioso passato, creando l'assenza di stile con una mescolanza di suoli: il suolo dell'Africa con quello dell'Europa", A. Belyj, *Putevyje zametki*, op. cit., p. 63. L'immagine araba del siciliano che Belyj propone pare mutuata da Mau-passant: "Nel siciliano, invece, troviamo molto dell'Arabo. Egli

³⁸ "Intorno vivono viticoltori del giardino di Dio; con grazia e semplicità, come personaggi biblici, coltivano i frutti, lavorano il terreno, in autunno producono il vino. In questo modo di vivere c'è qualcosa che fa sorridere, qualcosa di lontano, o addirittura sparito per sempre, tagliato fuori dalla *nostra* cultura per la sua *specificità*. [...] e se si rimanesse sempre qua? Per un attimo sono colto da un senso di terrore e dolcezza: diventare abitante di questa città di mattoni, dimenticare la patria, la famiglia, stare nel bar tra questi artigiani, panettieri, monaci. È difficile credere che essi vivono *sempre* qui, non se ne vanno da nessuna parte, molti per tutta la vita non sono usciti da Siena e in essa moriranno", B.K. Zajcev, *Italija*, op. cit., pp. 58-59.

³⁹ Si veda A. Brilli, *Il viaggio*, op. cit. p. 287.

⁴⁰ Si vedano N.P. Anciferov, *Otčizna*, op. cit., p. 37; B.K. Zajcev, *Italija*, op. cit., p. 85; P.P. Muratov, *Obrazy*, op. cit., p. 211. Questo pensiero è ripreso anche in un saggio di N.A. Berdjaev: "Любовь

L'assunzione di mode altrui coincide con uno svuotamento morale degli italiani, specie quando questi vogliono imitare gli altri stati europei con politiche colonialiste. Si deve tener presente che nell'immaginario russo ottocentesco l'Italia viene considerata la terra della libertà (anzitutto della libertà creativa, ma anche politica, specie in seguito alle guerre d'indipendenza)⁴⁴. Anciferov trovava appunto inaccettabile che gli italiani si siano trasformati in oppressori di altri popoli, dopo che appena qualche decennio addietro avevano lottato contro un oppressore straniero e conclude che gli italiani *izmel' čali* [hanno perso il proprio valore spirituale]⁴⁵.

Il senso di declino che segue la fase eroico-risorgimentale assume in Blok un senso più tragico. L'Italia diviene perfetto simbolo metafisico della decadenza della civiltà e della lingua fondata sull'eredità classica: il paese, dopo aver prodotto bellezza e genialità nei secoli passati, assurgendo al ruolo di cultura egemone, sembra non avere più niente da esprimere sul piano culturale; e, in base all'idea di Blok di nemesi storica, il nobile *narod* [popolo] italiano con la sua arte è stato ormai sostituito dalla *tolpa* [folla] o *čern'* [plebaglia]⁴⁶. A quanto pare, in Blok manca il summenzionato appagamento estetico per il pittoresco, sostituito tutt'al più dal senso del kitsch. Una processione della Misericordia nella Firenze moderna è vista come una sorta di mascherata, una forma vuota per rievocare un contenuto che non esiste più⁴⁷. Le parole di Blok fanno eco a quelle di Brjusov su Venezia: città parassita, priva di una vita autentica (rispetto a quando era egemone sui mari e nel commercio), i cui abi-

tanti sanno produrre solo oggetti inutili⁴⁸. Sempre secondo Blok, al posto delle capitali della cultura, in Italia rimangono città di provincia in cui la vita è talmente impercettibile e insignificante da assomigliare alla morte, mentre ben più vivi vengono sentiti gli uomini del passato con le loro opere:

Без сомнения, часть мрачности своих впечатлений я беру на себя: ибо русских кошмаров нельзя утопить даже в итальянском солнце. Но другая, и большая, часть этой мрачности объясняется тем, что жизнь Перуджии умерла, новой не будет, а старая поет, как труба, голосами зверей на порталах, на фонтанах, на гербах, а главное — голосами далеких предков, незримых свидетелей, живущих своею жизнью — под землей⁴⁹.

Questa nostalgia per il passato viene avvertita anche da Muratov: visitando la Toscana medievale, filtrata dalle vivaci e mondane poesie di Folgore da San Gimignano, egli riflette sulla scomparsa della vita passata, alla quale si è sostituito un senso di vuoto⁵⁰. Va però aggiunto che qualche anno più tardi Muratov sarà tra i pochi a riconoscere dignità all'Italia contemporanea, dove nel frattempo è emigrato; tra l'altro, tale circostanza può aver agevolato l'abbandono della prospettiva del turista a favore di quella dell'abitante:

Глядеть на итальянские города только как на музеи, кладбища или романтические руины, для коих нынешние обитатели составляют лишь не всегда удачный стаффаж, — значит грешить против гостеприимства, которое нам всем оказывает страна и нация. Эта нация живет, дышит, существует; у нее есть не только прошлое, но и настоящее. Мы должны принять его, должны найти в себе такт не противопоставлять современную Италию Италии прошлого, иначе мы не будем достойны ни той, ни другой. [...] Никто не обязан, разумеется, интересоваться в Италии ее успехами в индустриализме и технике. Но едва ли уместно и оплакивать новейшее итальянское увлечение всяческой инженерией. В этом не только одна из форм проявляющейся интеллектуальнотворческой энергии нации, но и защита ее от возможного нового порабощения⁵¹.

ne ha l'andatura grave, anche se ha la vivacità di spirito degli italiani. [...] Ma quello che dà l'impressione dell'Oriente quando si mette piede sull'isola è il timbro della voce, l'intonazione nasale dei venditori ambulanti. Dappertutto si trova la nota acuta dell'arabo, che sembra scendere in gola", G. de Maupassant, *La vie errante*, Paris 1890 (trad. it. *La vita errante*, Como-Pavia 2002, pp. 67-68). Per quanto riguarda la caratterizzazione del napoletano come un pagliaccio, Belyj dichiara invece esplicitamente il debito con Maupassant, A. Belyj, *Putevyje zametki*, op. cit., p. 49; G. de Maupassant, *La vie*, op. cit., p. 67.

⁴⁴ Si veda P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., pp. 42-45.

⁴⁵ N.P. Anciferov, *Otčizna*, op. cit., p. 58.

⁴⁶ A.A. Blok, "Molnii", op. cit., pp. 385-388.

⁴⁷ Ivi, pp. 389-390.

⁴⁸ V.Ja. Brjusov, "Venecija", op. cit., p. 45.

⁴⁹ "Di sicuro parte della tetraggine delle mie impressioni dipende da quello che ho dentro, poiché non è possibile annegare gli incubi russi nemmeno nel sole d'Italia. Ma un'altra parte importante di questa tetraggine si spiega con il fatto che la vita a Perugia è morta, una nuova non ci sarà e quella vecchia risuona come una tromba con le voci degli animali scolpiti sui portali, sulle fontane, sugli stemmi, e soprattutto con le voci dei lontani antenati, testimoni invisibili che vivono sotto terra", A.A. Blok, "Molnii", op. cit., p. 392.

⁵⁰ P.P. Muratov, *Obrazy*, op. cit., p. 182.

⁵¹ "Guardare le città italiane solo come musei, cimiteri o rovine romantiche, per i quali gli abitanti odierni sono soltanto figure di *staff-*

Si prenderanno ora in esame le parti in cui la rappresentazione degli italiani costituisce lo spunto per l'autorappresentazione dei russi. Vorrei anzitutto citare Berdjaev: sebbene egli non abbia lasciato resoconti del viaggio effettuato in Italia, il suo articolo *Čuvstvo Italii* [Sentimento dell'Italia, 1915] riassume magnificamente le posizioni espresse nelle memorie qui prese in esame:

Мы — тяжелые, всегда ощущающие бремя жизни и мировую ответственность, любим легкость итальянцев. Мы — люди севера, любим близость итальянцев к солнцу. Так тяжела была наша история и так труден характер нашей расы, что мы почти не знаем свободной игры творческих сил человека. И нас пленяет в итальянском народе этот избыток свободных творческих сил. Русская душа не дерзает вольно творить красоту, ощущает как грех, творческую избыточность, и она любит творчество красоты, творческую избыточность солнечной страны Италии⁵².

L'alterità italiana sud-europea (classicità, culto della bellezza, grande libertà creativa, sfarzo) è vista dai russi (inclinati alla penitenza e alla preoccupazione per le sorti del mondo, legata a idee messianiche) come inconciliabile con il proprio carattere — quasi qualcosa di peccaminoso — e allo stesso tempo qualcosa che, difettando in loro, attira. Ad essa si tende come a un completamento dell'anima russa. Non attrae, al contrario, l'alterità europea occidentale (razionale, fondata sul profitto).

La stessa struttura interpretativa si ritrova applicata a situazioni diverse nel corpus in esame. Zaj-

cev, che è stato in Italia insieme a Berdjaev, da una parte ammette il fascino della commedia leggera all'italiana, dall'altra ne sottolinea l'estraneità alle ricerche espressive e alla profondità del teatro russo (e più in generale nordeuropeo):

То сложное, глубокое, чему столь много служит северный театр, здесь не у места. Здесь не к месту и искания театра. Италия страна латинская. Дух древности, традиции, любовь к основам так-же здесь сильна, как, может быть, во Франции. Вряд ли французский или итальянский театр близки нам по духу; но мимо итальянской легенькой комедии нам не пройти; это прелестно, в жанре пусть не нашим, но очаровательным⁵³.

In materia di religione Anciferov sottolinea la capacità del culto cattolico di colpire l'immaginazione per la sua teatralità, ma in modo superficiale: non c'è niente che agevoli il raccoglimento dei fedeli e il dialogo profondo con il divino:

Меня, в особенности Таню, отталкивал католицизм, хотя и поражал воображение какой-то скрытой в нем силой и своей театральностью. Здесь нет ничего, что заставило бы углубиться внутрь себя, что напоминало бы об "умной молитве"⁵⁴. Здесь все отвлекает молящихся от самоуглубления: созерцай, восхищайся и трепещи⁵⁵.

La differenza degli aspetti religiosi in relazione alle peculiarità del carattere di russi e italiani viene sviluppata soprattutto da Rozanov. Il filosofo riconosce la bellezza del canto cattolico, ma come bellezza transeunte, in contrasto con il divino canto ortodosso, l'unico capace di toccare il cuore di un russo⁵⁶. Rozanov sottolinea inoltre che proprio l'esperienza del viaggio in Italia, con l'osservazione

fage, significa peccare contro l'ospitalità che dà a tutti noi questa nazione. Questa nazione vive, respira, esiste; non ha solo un passato, ma anche un presente. Noi dobbiamo accettarlo, dobbiamo trovare in noi la sensibilità per non contrapporre l'Italia attuale con l'Italia del passato, altrimenti non saremo degni né dell'una, né dell'altra. [...] Nessuno, s'intende, è obbligato a interessarsi dei successi dell'Italia nell'industria e nella tecnica. Ma non è certo opportuno nemmeno piangere per la passione dell'Italia di oggi per ogni ingegneria. In essa non c'è solo l'espressione dell'energia intellettuale e creativa della nazione, ma anche la sua difesa da una possibile nuova forma di schiavizzazione", Ivi, p. 453.

⁵² "Noi, gravi, sempre a sentire il fardello della vita e la responsabilità universale, amiamo la leggerezza degli italiani. Noi, gente del nord, amiamo la vicinanza degli italiani al sole. È stata così pesante la nostra storia e così difficile è il carattere della nostra razza, che quasi non conosciamo il libero gioco delle forze creative dell'uomo. E nel popolo italiano ci affascina questo eccesso di libere forze creative. L'anima russa non osa creare liberamente la bellezza, sente l'eccesso di creatività come un peccato, eppure ama l'arte della bellezza, l'eccesso di creatività dell'Italia, il paese del sole", N.A. Berdjaev, *Čuvstvo Italii*, op. cit., p. 368. Riguardo a quest'ultima idea dell'eccesso, si ricorda il commento di Grevs sulla dogana in Italia sopra riportato. Per la contrapposizione tra cupezza russa e sole italiano rimando alla precedente citazione di Blok su Perugia.

⁵³ "Le cose complesse e profonde di cui si occupa il teatro del Nord, qui sono fuori luogo. E fuori luogo sono anche le ricerche teatrali. L'Italia è un paese latino, lo spirito dell'antichità, della tradizione, l'amore per i fondamenti è forte qui tanto quanto, forse, in Francia. Difficilmente noi sentiamo spiritualmente vicini il teatro francese o quello italiano. Ma la commedia leggera all'italiana non ci lascia indifferenti: è qualcosa di incantevole, in un genere che, anche se non è il nostro, è affascinante", B.K. Zajcev, *Italija*, op. cit., p. 49.

⁵⁴ Detta anche *serdečnaja molitva* [preghiera del cuore] e *lisusova molitva* [preghiera di Gesù] nella tradizione ascetica ortodossa è un tipo di meditazione religiosa che si pratica attraverso la ripetizione, come un mantra, del nome di Cristo, accompagnato da varie formule (ad es.: "Signore Gesù Cristo, abbi pietà di me peccatore").

⁵⁵ "Il cattolicesimo ci repelleva — a me e soprattutto a Tanja [sua moglie] — sebbene colpisse anche l'immaginazione per una qualche forza in esso nascosta e per la sua teatralità. Qui non c'è niente che costringa ad andare in profondità dentro di sé, niente che ricordi la *umnaja molitva* [preghiera della mente]. Qui tutto distrae coloro che pregano dal guardare nel profondo di sé: ammira, resta incantato e trema!", N.P. Anciferov, *Otčizna*, op. cit., pp. 145-147.

⁵⁶ V.V. Rozanov, *Ital'janskije vpečatlenija*, op. cit., p. 4.

della vita del luogo, gli ha fatto capire l'inattuabilità del desiderio solov'eviano di una riunione di cattolici e ortodossi in un'unica chiesa universale⁵⁷. Non si tratterebbe infatti di una questione dogmatica, facilmente superabile, ma proprio del modo diverso in cui italiani e russi concepiscono e vivono la fede. Gli italiani non osservano il *Velikij post* [quaresima ortodossa]: tutto è orientato al bello terreno, all'effetto⁵⁸. Rozanov rimane infatti allibito di fronte a un pomposo concerto operistico al Colosseo la sera del sabato santo, evento che ai suoi occhi appare del tutto fuori luogo: non c'è traccia dell'umore triste che accompagna i russi ortodossi nel periodo pre-pasquale; e per giunta, Rozanov è scioccato perché l'opera viene eseguita in un luogo sacro, dove sono

stati martirizzati molti paleocristiani⁵⁹.

Questa riflessione del sé nello specchio italiano proposta dai viaggiatori russi presenta tra l'altro un'analogia strutturale con quella che si ricava dai vari resoconti di occidentali, e pertanto apre prospettive interessanti per future indagini comparative. I viaggiatori occidentali (specie anglosassoni e protestanti nell'Ottocento) sono solitamente attratti dagli italiani per le qualità di cui essi difettano⁶⁰; allo stesso tempo, però, ostentano una superiorità morale della propria cultura, del temperamento, della religione. In altre parole, cambiano i contenuti (protestantesimo in luogo dell'ortodossia), ma il meccanismo è simile a quello appena intravisto in riferimento ai russi⁶¹.

⁵⁹ V.V. Rozanov, *Ital'janskije vpečatlenija*, op. cit., p. 12. Voglio precisare che Rozanov, comunque, non crede che il cattolicesimo sia negazione di Dio, così come sosteneva Dostoevskij nella leggenda del Grande Inquisitore (Ivi, p. 29) e Anciferov (*Otčizna*, op. cit., p. 147): semplicemente si tratta di un modo diverso di vivere la religione, inconciliabile con quello dei russi.

⁶⁰ A. Brillì, *Il viaggio*, op. cit., p. 267.

⁶¹ Lo stesso non può dirsi, ad esempio, per viaggiatori croati dell'Ottocento, che visitando l'Italia chiedevano rispetto, rivendicavano il proprio diritto a essere accettati come interlocutori dagli ex-dominatori: si veda il libro di Zdravka Krpina *L'Italia agli occhi dei croati*, Fiume 2005, p. 47. Tra i viaggiatori russi presi in esame, è Zajcev in alcune occasioni a porsi in condizioni di inferiorità: "Вот уголок, где заседаем 'мы', русские, во второй зале, у стены. Все 'мы' в довольно дружелюбных отношениях — и между собой, и с камерьерами, дающими 'нам' кофе. Как везде, нас считают за второй сорт, но сама Италия в глазах порядочного европейца тоже второй сорт; [...] 'Мы', конечно, отличаемся от итальянцев худшею одеждой, мы волосатей и небрежней, медленнее говорим, нескладней ходим, больше пьем" [Ecco un angolo dove stiamo seduti 'noi', russi, nella seconda sala, accanto al muro. Tutti 'noi' siamo in rapporti abbastanza amichevoli, sia tra noi, sia con i camerieri che ci servono il caffè. Come da tutte le parti, ci considerano come gente di seconda scelta, ma l'Italia stessa, agli occhi di un rispettabile europeo, è roba di seconda scelta. [...] 'Noi', ovviamente, ci distinguiamo dagli italiani perché siamo più trasandati nel vestire, non curiamo barba e capelli, parliamo più lentamente, camminiamo con meno grazia e beviamo di più], B.K. Zajcev, *Italia*, op. cit., p. 119.

⁵⁷ Ivi, p. 16.

⁵⁸ Ivi, pp. 17-18. Sempre a proposito dell'opposizione terreno vs. celeste, Rozanov nota come il monachesimo cattolico sia molto mondano rispetto a quello ortodosso: ad esempio, vede che le strade di Roma sono piene di suore che hanno contatti con i laici, si immischiano nelle faccende terrene, anziché essere, come si converrebbe a delle monache, prigioniere nella propria cella, lontane dal mondo corrotto, Ivi, pp. 45-55. In senso analogo, Brjusov scrive del clero che manipola le menti del popolo credulo, V.Ja. Brjusov, "Venecija", op. cit., p. 44.

Geografia di un'altra Russia: la Kamčatka di S.P. Krašeninnikov

Daniela Cesareo

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 55-62 ◇

STEPAN Petrovič Krašeninnikov (1711-1755) prese parte alla seconda spedizione in Kamčatka, meglio nota come Grande spedizione del Nord [*Velikaja severnaja ekspedycja*]¹, che ebbe luogo negli anni 1733-1743. Questa grandiosa spedizione, guidata dal danese Vitus Bering, era costituita da diversi gruppi di accademici, studenti, artisti, traduttori, medici che lavorarono per anni allo stesso progetto. In un editto imperiale del 28 dicembre 1732 venivano elencate le finalità dell'impresa: attraversare e mappare la Siberia; definire con certezza se l'America e l'Asia fossero unite; esplorare le acque tra la Kamčatka, l'America e il Giappone; mappare la costa artica dal Mar bianco fino alla foce del fiume Kamčatka; stabilire quanti e quali minerali preziosi fossero reperibili nelle regioni esplorate².

Alcune centinaia di persone partirono guidate da Bering e dai capitani Aleksej Il'ič Čirikov, russo della regione di Tula, e Martin Spanberg, connazionale di Bering. Un primo gruppo si occupò dell'esplorazione delle coste russe settentrionali fino all'estremità orientale del paese; una seconda squadra si mosse verso il Giappone e verso le coste dell'America nord-occidentale, mentre una terza esplorò i territori interni della Siberia fino alla Kamčatka. Molto rumore provocò soprattutto la spedizione a est della

Kamčatka, verso il Giappone e le coste americane, guidata da Bering e Čirikov³.

Un grandissimo contributo all'esplorazione della Siberia, e in particolare della Kamčatka, fu offerto anche dal terzo gruppo della spedizione, detto "degli accademici", del quale fu membro Krašeninnikov. A guidarlo erano due stranieri che lavoravano da molti anni per l'accademia delle scienze di San Pietroburgo, i tedeschi Gerhard Friederich Müller e Johann Georg Gmelin; con loro anche un gruppetto di giovani e promettenti studenti dell'accademia slavo-greco-latina di Mosca, che sarebbero a loro volta diventati professori dell'accademia delle scienze una volta rientrati a San Pietroburgo. Tra di loro anche Krašeninnikov, che sarà infatti nominato professore di storia naturale e di botanica. Il viaggio di questi giovani era considerato, dunque, come un vero e proprio viaggio di formazione scientifica e professionale, un percorso che li avrebbe preparati a ricoprire un ruolo istituzionale. La spedizione non significava solo osservazione e studio di terre poco o per niente conosciute, ma era un vero e proprio mezzo per la costituzione di una nuova classe intellettuale. Tutto questo può essere considerato un indizio della diffusione di una nuova idea di acquisizione delle conoscenze, piuttosto moderna, pragmatica, poco libresca, che possiamo sicuramente collegare alla mentalità promossa a inizio secolo da

¹ Per informazioni dettagliate sulla spedizione si vedano B.G. Ostrovskij, *Velikaja severnaja ekspedycja*, Archangel'sk 1935; G.V. Janikov, *Velikaja severnaja ekspedycja*, Moskva 1949; V.A. Divin, *Russkie moreplavanija na Tichom okeane v XVIII veke*, Moskva 1971, pp. 89-168; V.A. Esakov, D.M. Lebedev, *Russkie geografičeskie otkrytija i issledovanija*, Moskva 1971, pp. 198-222; *Vtoraja Kamčatskaja ekspedycja. Dokumenty 1735-36*, a cura di N. Ochotina-Lind, P. Ulf Møller, Sankt-Peterburg 2009.

² Per il testo integrale dell'editto n. 6291 si veda *Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii, c 1649 goda, 8, 1728-1732*, Sankt-Peterburg 1830, pp. 1002-1013.

³ Questi sono considerati i primi studiosi ad aver percorso lo stretto che da Bering prenderà il nome e i primi europei ad aver toccato le rive nord-occidentali, fino ad allora inesplorate, del continente americano. Bering e numerosi suoi collaboratori perdettero la vita durante il viaggio di ritorno; un dato, questo, che testimonia dei seri pericoli ai quali questi viaggiatori andavano incontro (dei 75 componenti della flotta guidata da Čirikov, solo 51 rientrarono a casa e lo stesso Čirikov terminò il viaggio in condizioni di salute estremamente critiche). Per ulteriori informazioni si veda V.A. Esakov, D.M. Lebedev, *Russkie geografičeskie otkrytija*, op. cit., p. 209.

Pietro il Grande.

Questo terzo gruppo viaggiò dall'agosto 1733 fino al febbraio del 1743 e solo qualche anno più tardi Gmelin rese pubblici i risultati delle sue osservazioni pubblicando in Germania i quattro tomi del suo ricco *Reise durch Sibirien*⁴.

Krašeninnikov partì per la spedizione poco più che ventenne⁵. Sappiamo poco degli anni precedenti al viaggio⁶: figlio di soldato, studiò a Mosca presso il monastero Zaikonospasskij formandosi in latino, retorica e filosofia, superando, pare, i suoi compagni per acume e dedizione allo studio; morì il 12 febbraio 1755, anno della pubblicazione a San Pietroburgo della sua opera più nota: l'*Opisanie zemli Kamčatki* [Descrizione della terra di Kamčatka, 1755], la prima, completa descrizione della Kamčatka, più volte ripubblicata e tradotta (successivamente in inglese, francese e tedesco). Egli fu, secondo le parole dello storico tedesco Gerhard Friederich Müller, che si occupò della prima pubblicazione del lavoro di Krašeninnikov,

из числа тех, кои ни знатною природою, ни фортуны благодеянием не предпочтены, но сами собою, своими качествами и службою, произошли в люди, кои ничего не заимствуют от своих предков, и сами достойны называться начальниками своего благополучия. Жития его, как объявляют, было 42 года 3 месяца и 25 дней⁷.

Noto, è vero, soprattutto come autore dell'*Opisanie*, Krašeninnikov eccelse anche nel campo della

botanica; tra i frutti dei suoi studi in questo ambito il volume *Flora ingrica*, pubblicato postumo nel 1761 a San Pietroburgo. Quale testimonianza della fama che il nostro autore era riuscito a costruirsi in questo campo è da considerare la lettera che Linneo gli inviò nell'ottobre del 1750, all'interno della quale leggiamo:

будучи о вас давно уже известен из предисловия Сибирской флоры⁸, что вы с крайним прилежанием старались о сыскании редких трав, — не мог более преминуть, чтоб просить вас о взаимной со мной переписке, касающейся до ботаники. В Российской империи больше найдено неизвестных трав через десять лет, нежели во всем свете через половину века. [...] имеет ли кто из чужестранных ботаников переписку с славнейшей академией вашей? Ежели же нет, то я покорно прошу, чтоб мне сия честь и милость была оказана⁹.

Il viaggio di Krašeninnikov può essere suddiviso in tre periodi: fino al 1737 egli viaggiò con i suoi professori da Pietroburgo a Jakutsk; dal 1737 al 1741 si spostò con un gruppo di aiutanti da Jakutsk fino alla Kamčatka e dal 1741 fino al 10 ottobre 1742 visse sulla penisola. Prima di quest'ultima e più impegnativa esplorazione Krašeninnikov ne aveva portate a termine di più brevi. Stupisce quante cose fosse tenuto a osservare in questi casi: dalle piante agli animali di ogni specie e famiglia, ai minerali, alle risorse dei diversi territori fino alle popolazioni, ai loro usi, costumi e alla loro storia. Alla fine di ogni missione il giovane osservatore redigeva un rapporto che non si limitava alle osservazioni sulla natura, ma affrontava già questioni di etnografia, con particolare interesse verso le lingue del luogo, in questo caso dei buriati e dei tungusi. Fu durante questi primi, brevi viaggi che Krašeninnikov ebbe modo di approfondire, tra le altre questioni, quella del commercio delle pelli di zibellino

⁴ J.G. Gmelin, *Reise durch Sibirien von dem Jahre 1733 bis 1743*, I-IV, Göttingen 1751-52. Nel XVIII secolo il resoconto di Gmelin non vide traduzioni russe. È di pochi anni fa una traduzione dal tedesco a cura di D.F. Krivoručko, J.G. Gmelin, *Putešestvie v Sibir'*, Solikamsk 2012.

⁵ Per informazioni sulla parte di spedizione gestita da Krašeninnikov si veda L.S. Berg, *Istorija russkich geografičeskich otkrytij*, Moskva 1962, pp. 78-88.

⁶ Le uniche informazioni relative alla biografia dell'autore sono quelle raccolte ed esposte da Gerhard Friederich Müller, curatore della prima edizione dell'*Opisanie zemli Kamčatki*, nell'introduzione al suo secondo tomo.

⁷ “Nel novero di coloro che non sono stati favoriti né da un cognome noto né dalla beneficenza della fortuna, ma che da soli, grazie alle loro qualità e al lavoro, sono entrati a far parte di quel gruppo di uomini che nulla devono ai loro avi e sono degni di essere chiamati responsabili del proprio benessere. La sua vita, dicono, fu di 42 anni, 3 mesi e 25 giorni”, G.F. Müller nella prefazione a S.P. Krašeninnikov, *Opisanie zemli Kamčatki*, Sankt-Peterburg 1755, II, p. XV. Abbiamo scelto di riportare i brani dell'*Opisanie*, così come quelli del contributo di Krašeninnikov *Reč' o pol'ze nauk i chudožestv* [Discorso sull'utilità delle scienze e delle arti] che citeremo più avanti, nell'ortografia russa moderna

⁸ Linneo si riferisce alla corposa prefazione di 130 pagine scritta dal nostro autore per il primo tomo dell'opera di J.G. Gmelin, *Flora Sibirica sive historia plantarum Sibiriae*, data alle stampe a Pietroburgo in 4 tomi dal 1747 al 1759.

⁹ “Conoscendola già per la prefazione alla *Flora sibirica* e sapendo con quale diligenza si è impegnato nella ricerca di erbe rare, non ho potuto mancare di chiederle di avviare con me una corrispondenza intorno a questioni di botanica. Nell'impero russo in dieci anni sono state rinvenute più erbe sconosciute di quante ne siano state trovate nel resto del mondo in mezzo secolo [...] C'è qualche botanico straniero che è già in corrispondenza con la vostra gloriosissima accademia? Se non dovesse esserci, chiedo che quest'onore e questa cortesia mi siano rivolte”. Per il testo integrale della lettera si veda *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk*, X, Sankt-Peterburg 1900, p. 598.

che tratterà in modo compiuto nel lavoro intitolato *O sobolinom promysle* [Sul commercio dello zibellino, 1755]¹⁰.

Il 5 luglio 1737 Krašeninnikov partì per Ochotsk, da dove si sarebbe poi imbarcato per la Kamčatka, e per 47 giorni viaggiò in condizioni estremamente difficili. È lo stesso autore a offrirci delle preziose descrizioni del viaggio proprio nell'*Opisanie*, quando, nelle sue ultime pagine, fornisce delle informazioni pratiche sui percorsi possibili per raggiungere la penisola e ne approfitta per raccontare le vicissitudini occorse durante il viaggio:

Берега обломками камней или круглым серовиком так усыпаны, что тамошним лошадям надивиться нельзя, как они с камня на камень лепятся. Впрочем, однако, ни одна с целыми копытами не приходит до места. Горы чем выше, тем грязнее; на самых верхах ужасные болота и зыбуны, в которые ежели вьюшная лошадь прилепится, то освободить ее нет никакой надежды. С превеликим страхом смотреть должно, коим образом земля впереди сажен за 10 валами колеблется¹¹.

Il 4 ottobre 1737 Krašeninnikov salpò infine da Ochotsk a bordo della nave *Fortuna*. L'esperienza del maremoto provocò una particolare impressione sull'autore:

в то время происходило беспрестранное почти землетрясение, но понеже оно там легко было, то мы, шатаясь в ходу, причитали трясение нашей слабости, что от морского качания ходить не можем; однако вскоре узнали, что мы ошибались в мнении, ибо прибывшие из Курил, [...] сказали, коим образом были в тех местах и ужасное трясение и странное наводнение¹².

I terremoti, d'altronde, non furono un banco di prova solo per il nostro viaggiatore e per la sua

flotta. Più in generale, essi minarono il razionalismo naturalistico dell'illuminismo e del naturalismo meccanicistico ponendo in questione il principio della continuità e della gradualità della natura. Per tutto il secolo i grandi terremoti stimolarono molte considerazioni e grande turbamento fu provocato in particolar modo dal sisma di Lisbona del 1755 e poi da quello di Calabria del 1783¹³.

L'*Opisanie* si presenta organizzata in due tomi: il primo è incentrato sulla descrizione della flora, della fauna e della geografia della penisola; il secondo raccoglie i dati etnografici, linguistici e storici sulle popolazioni del luogo.

Con il primo tomo l'autore volle porre rimedio a una situazione di quasi totale ignoranza dei russi riguardo a questa regione:

О Камчатской земле издавна были известия, однако по большей части такие, по которым одно то знать можно было, что сия земля есть в свете; а какое ее положение, какое состояние, какие жители и прочие, о том ничего подлинного нигде не находилось¹⁴.

A essere descritta è in una prima parte la penisola e le terre che la circondano, con particolare attenzione ai fiumi; in una seconda sezione vengono approfondite le caratteristiche della Kamčatka: i vulcani¹⁵ e i geysers, le montagne, i minerali e i metalli, le piante, soprattutto quelle utilizzate dalle popolazioni del luogo, le specie animali, la presenza e il commercio dello zibellino e le alte e basse maree dell'oceano. In queste pagine si legge spesso tra le righe l'impegno dell'autore a convincere i russi dell'abitabilità di queste terre che, se a un primo sguardo apparivano come un luogo più adatto alla vita delle bestie selvatiche che non all'insediamento

¹⁰ Una parte di questo studio è contenuto nel capitolo 7 (*O Vitimskom sobolinom promysle*) del primo tomo dell'*Opisanie*; una sua versione integrale è stata invece pubblicata in N.N. Stepanov, *S.P. Krašeninnikov v Sibiri*, Moskva-Leningrad 1966, pp. 155-174.

¹¹ "Le rive dei fiumi erano cosparsa di massi e pietre tonde, che non si riusciva a capire come facessero i cavalli a non scivolare. Tuttavia non un solo cavallo arrivò a destinazione con gli zoccoli integri. Le montagne più si facevano alte più erano sporche. In cima c'erano terribili paludi e pantani. Se un cavallo vi finiva dentro, non c'era nessuna speranza di liberarlo. Camminando si guardava con orrore la terra che per 10 sagene era scossa da onde", S.P. Krašeninnikov, *Opisanie*, op. cit., II, p. 289.

¹² "In quel tempo c'erano quasi sempre scosse di terremoto, ma visto che erano deboli, attribuivamo i movimenti che sentivamo e la difficoltà che avevamo a muoverci alla nostra condizione di indebolimento: ma presto capimmo che ci sbagliavamo quando molti che venivano dalle isole Curili [...] ci dissero che c'era stato un terremoto molto forte e una strana alluvione", Ivi, p. 293.

¹³ L. Zanzi, *Dolomieu: un avventuriero nella storia della natura*, Milano 2003, p. 150.

¹⁴ "Da molto tempo la Kamatka è conosciuta, ma questa conoscenza si è basata per molto tempo quasi solo sulla sicurezza che questa terra esistesse. Ma quale fosse la sua posizione, quale la condizione della terra o dei suoi abitanti non si sapeva con certezza", S.P. Krašeninnikov, *Opisanie*, op. cit., I, p. 1.

¹⁵ I vulcani attraevano molto i viaggiatori di questo secolo e, grazie al loro studio, i dibattiti sull'età della Terra si arricchirono infatti di informazioni preziose. Risale a questo periodo la scoperta, non di poco conto, dell'esistenza di vulcani estinti. Tra i più noti esploratori di vulcani del Settecento ricordiamo Lazzaro Spallanzani e la sua opera *Viaggi alle Due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino*, Pavia 1792.

umano, a ben vedere potevano essere ritenute addirittura ospitali, se si prendeva in considerazione la salubrità della loro aria e delle loro acque, un clima che non permetteva il propagarsi di malattie tipiche dei luoghi umidi, l'assenza di temporali con tuoni e fulmini e di bestie velenose¹⁶.

In questo primo tomo il ricorso alla nomenclatura e un continuo sforzo nel classificare i dati in maniera precisa permettono a Krašeninnikov di inserire tutto in un ordine intellegibile e, attraverso quest'ordine, di decifrare il libro della natura. Quest'approccio, che voleva che tutto dovesse essere conosciuto, catalogato, inserito in un ordine in modo da dare l'illusione del controllo razionale sul mondo, fu tipico di tutti gli esploratori del Settecento.

Il secondo tomo è anch'esso organizzato in due parti: la prima è incentrata sulle caratteristiche dei popoli e sulle loro usanze; la seconda, sulla storia della conquista della penisola, sulle condizioni di vita dei russi e degli indigeni e fornisce consigli pratici su come affrontare il viaggio per raggiungere la penisola. Non bisogna stupirsi della presenza di notizie intorno alla storia, alle usanze, ai costumi dei popoli: questa è, infatti, caratteristica di tutti i resoconti dei viaggi di esplorazione compiuti dagli europei nel XVIII secolo che avevano come obiettivo quello di effettuare ricerche di carattere prettamente scientifico¹⁷.

Tuttavia, quello che ci pare più interessante approfondire in questa sede sono proprio le considerazioni dell'autore al cospetto dell'altro, l'indigeno. Come ha giustamente notato Ciardi nel suo studio sulle esplorazioni settecentesche:

Studiare e comprendere i tratti distintivi dei popoli extraeuropei, in particolare del Pacifico, si rivelò un compito molto più difficile della messa a punto di nuove e sempre più precise carte geografiche per i viaggiatori settecenteschi, che trattarono la cultura degli altri sulla base di un'infinità di pregiudizi e di condizionamenti, considerandola come una proiezione della propria o come una sua negazione¹⁸.

Riporteremo alcuni brani dell'*Opisanie* utili a collocare il contributo di Krašeninnikov all'interno di tale questione.

Già nelle prime pagine, descrivendone le abitazioni, Krašeninnikov esprime una prima idea sui popoli della Kamčatka: “Все вообще житием гнусны, нравами грубы, язычники, не знающие бога и не имеющие никаких письмен”¹⁹. Da subito sono frequenti le considerazioni sulle lingue dei diversi gruppi di camciadali, con una particolare attenzione agli aspetti considerati buffi, ridicoli. Così, Krašeninnikov sembra convinto di poter comprendere l'indole di questi popoli partendo proprio da considerazioni sulle loro abitudini linguistiche:

Камчатской язык выговаривается половиною в горле и половиною во рте. Произношение их языка тихо, трудно, с протяжением и удивительным телодвижением, а сие показывает людей боязливых, раболепных, коварных и хитрых, каковы они и в самом деле²⁰.

L'autore giudica spesso con poca clemenza le usanze di questi popoli, ma allo stesso tempo sembra subire il fascino della loro libertà, persa con l'arrivo dei russi nella penisola:

До покорения российскому владению дикой оный народ жил в совершенной вольности; не имел никаких над собою начальников, не подвержен был никаким законам, и дани никому не плачивал. [...] было между ними равенство, никто никем повелевать не мог и никто сам собою не смел другого наказывать²¹.

Dopo poche pagine l'accento è posto sulla rozzezza e le abitudini poco igieniche di questi popoli:

В житье гнусны, никакой чистоты не наблюдают, лица и рук не умывают, ногтей не обрезают, едят из одной посуды с са-

¹⁶ S.P. Krašeninnikov, *Opisanie*, op. cit., I, p. 149.

¹⁷ Si consideri come esempio il compito affidato a inizio Settecento da Luigi XIV al botanico Joseph-Louis Pitton de Tournefort di effettuare una spedizione in Oriente e di riportare da quelle terre lontane non solo reperti naturalistici, ma anche informazioni di carattere etnografico. Si veda *Esplorazioni e viaggi scientifici nel Settecento*, a cura di M. Ciardi, Milano 2008, p. 29.

¹⁸ Ivi, p. 60.

¹⁹ “In generale tutti i nativi sono abominevoli, dalle usanze grezze, pagani che non conoscono dio e illetterati”, S.P. Krašeninnikov, *Opisanie*, op. cit., II, p. 3.

²⁰ “La lingua della Kamčatka si parla per metà attraverso la gola e per metà attraverso la bocca. La sua pronuncia è lenta, affannosa, cantilenata, accompagnata da movimenti del corpo inusuali, è segno dell'indole di questi uomini, che sono pavidati, servili, perfidi e insinceri”, Ivi, p. 7.

²¹ “Fino alla conquista russa questo popolo selvaggio viveva nella più completa indipendenza; non aveva padroni, non doveva sottostare ad alcuna legge, non pagava tributo a nessuno. Tra di loro c'era uguaglianza, nessuno poteva comandare sull'altro, e nessuno si permetteva in maniera arbitraria di punire l'altro”, Ivi, p. 14.

баками и никогда ее не моют, все вообще пахнут рыбою, как гагары²².

Sono ancora più indicative le considerazioni sui valori degli indigeni:

О боге, пороках и добродетелях имеют развращенное понятие. За вящее благополучие почитают объедение, праздность и плотское совокупление; похоть возбуждают пением, пляскою и рассказыванием любовных басен по своему обыкновению. Главный у них грех — скука и беспокойство [...] по их мнению лучше умереть, нежели не жить, как им угодно. [...] из Москвы нарочные были указы, чтоб россиянам не допускать камчадалов до самовольной смерти²³.

Nelle pagine di questo secondo tomo si rileva dunque una costante oscillazione dell'autore tra un giudizio severo su questi popoli e un altro, più generoso, in cui si intravede una nostalgia per una certa loro idea di libertà che le società occidentali avrebbero perduto. Così, questi popoli vivono, secondo le parole dell'autore, con spensieratezza: “Впрочем, живут они беззаботно, трудятся по своей воле, думают о нужном и настоящем, будущее совсем оставя”²⁴. Ritorna, però, subito, anche in questo caso, l'atteggiamento canzonatorio dell'autore, che ridicolizza l'indigeno, ma che non giunge mai alla de-umanizzazione del selvaggio caratteristica di altri resoconti dello stesso periodo²⁵. Con questo stesso atteggiamento Krašeninnikov scrive di come l'abitante della Kamčatka non riesca a contare se non con l'aiuto delle dita (anche quelle dei piedi) e di come non abbia alcuna idea della propria età anagrafica:

Лет от рождения себе не знают. Счет хотя у них и до ста есть, однако так им труден, что без пальцев трех перечеть не могут. Всего смешнее, когда им надобно считать больше десяти, тогда они, пересчитав пальцы у рук и сжавши обе руки вместе, что значит десять, остальное досчитают ножными перстами. Буде же число превзойдет двадцать, то, пересчитав пальцы у рук и у ног, в некоторое приходят изумление, и говорят: “Мача?” то есть “где взять?”²⁶

Sono trattate di frequente le questioni del cambiamento delle abitudini dei giovani di questi luoghi dopo l'arrivo dei russi, della politica generosa e magnanima della zarina e della diffusione del cristianesimo: “Старые, которые крепко держатся своих обычаев, переводятся, а молодые почти все восприняли христианскую веру и стараются во всем российским людям последовать, насмехаясь житию предков своих”²⁷. Sono copiosi i riferimenti espliciti alla politica della zarina e al suo ruolo di portatrice di civiltà: “всемиловитвейшей государыни нашей императрицы Елизаветы Петровны о поданных своих попечению сделаны такие учреждения, что тамошним жителям лучшего удовольствия желать невозможно”²⁸.

Nel *Dnevnik putešestvija v 1734-1736 godach*²⁹ [Diario di viaggio degli anni 1734-1736], nelle descrizioni dei villaggi non manca mai l'indicazione della presenza di chiese e di recinzioni erette per delimitare le proprietà private. Krašeninnikov sembra voler cercare a tutti i costi i segni della civilizzazione più che particolari esotici. Tutto ciò che è definito *po-russki* [alla russa] è considerato in maniera implicita più umano, consono, evoluto, pulito.

²² “Sono abominevoli, non si interessano affatto alla pulizia, non si lavano mai né viso né mani, non si tagliano le unghie, mangiano nello stesso piatto con i loro cani, senza mai lavarlo, puzzano tutti di pesce, come strolaghe”, Ivi, p. 15.

²³ “Hanno idee corrotte su dio, sui vizi e sulle virtù. Il loro piacere consiste nel soddisfacimento dei propri appetiti, nel fare festa e nell'accoppiarsi: stimolano la libidine con canti, danze e le storie d'amore che sono soliti raccontare. La più grande pecca è per loro annoiarsi o avere preoccupazioni. Secondo il loro parere è meglio morire che vivere come non gli aggrada. Da Mosca furono inviati editti affinché i russi non permettessero più loro di togliersi la vita”, Ivi, p. 16.

²⁴ “Tuttavia vivono con spensieratezza, lavorano quando e come vogliono, pensano solo alle necessità della vita e al presente, non dando alcuna importanza al futuro”, Ibidem.

²⁵ Più vicini agli oranghi che agli uomini erano considerati, ad esempio, gli abitanti della Patagonia e, in misura ancora maggiore, gli ottentotti. Queste due popolazioni afferivano al genere degli *homo monstrosus*, secondo la classificazione elaborata da Linneo a partire dalla decima edizione del suo *Systema Naturae*. Per un quadro generale sulla questione della razza in età moderna si veda G. Gliozzi, *Le teorie della razza nell'età moderna*, Torino 1986.

²⁶ “Non sanno quanti anni hanno. Contare, sebbene abbiano i numeri fino a cento, viene loro così difficile che non possono arrivare fino a tre senza usare le dita. Più di tutto è ridicolo quando devono contare più di dieci, allora si contano le dita delle mani, e dopo aver unito le mani, che vuol dire dieci, contano il resto con le dita dei piedi. Se poi il numero supera il venti, dopo aver contato con mani e piedi capita che qualcuno di loro appaia stupito e dica *Mača?* Che vuol dire, e gli altri dove li prendo?”, S.P. Krašeninnikov, *Opisanie*, op. cit., II, p. 18.

²⁷ “Gli anziani che conservano gelosamente le vecchie usanze vanno diminuendo. I giovani, al contrario, si sono quasi tutti convertiti al cristianesimo e imitano in tutto i russi, facendosi scherno delle superstizioni degli avi”, Ivi, p. 24.

²⁸ “Poiché la nostra gentilissima imperatrice Elizaveta Petrovna per la cura dei propri sudditi ha creato delle istituzioni di cui gli abitanti del luogo non possono che dirsi soddisfatti”, Ivi, p. 234.

²⁹ Il diario, rimasto a lungo manoscritto, è stato pubblicato in N.N. Stepanov, *S.P. Krašeninnikov*, op. cit., pp. 49-87.

C'è una lezione che, però, l'autore ammette di aver appreso da questi popoli; si tratta della loro capacità di procurarsi il necessario avendo a disposizione una quantità limitata di materie prime:

Но как они без железных инструментов могли все делать, строить, рубить, долбить, резать, шить, огонь доставать, как могли в деревянной посуде есть варить и что им служило вместо металлов, о том, как о деле не всякому знаемом, упомянуть здесь не пристойно, тем наипаче, что сии средства не разумный или ученый народ вымыслил, но дикий, грубый [...]. Столь сильна нужда умудрять к изобретению потребного в жизни!³⁰

L'autore sembra subire il fascino di questi uomini, così forti da riuscire a dormire sulla nuda terra, addirittura sulla neve; è incuriosito dalla loro capacità di riconoscere dal verso o dal rumore dei passi qualsiasi animale del luogo. In guerra, però, li descrive come subdoli, ingannatori, poco coraggiosi, timidi tanto da non attaccare mai alla luce del sole e al contempo crudeli con i nemici, in particolar modo con i maschi:

Но в войне действовали они больше обманом, нежели храбростью, ибо они так робки, что явно напасть не отважатся, кроме необходимой нужды; [...] С пленниками мужского пола особенно знатнейшими удальством своим, поступали они с обыкновенным всем тамошним народам бесчеловечием³¹.

Particolarmente interessanti sono poi le considerazioni sui meccanismi di ragionamento di questi popoli che, si legge, si interrogano su qualsiasi cosa e cercano di capire le intenzioni addirittura di pesci e uccelli; allo stesso tempo, però, sembrano prendere tutto per buono, non pensano mai che un pensiero possa essere ingiusto e sono convinti che tutto dipenda dall'uomo, mai dalle divinità: "О бoге разсуждают они, что он ни счастьем, ни несчастьем их не бывает причиною, но все зависит от человека"³².

L'autore si mostra sconvolto dai balli delle feste, dalle movenze delle donne capaci di dimenarsi fino a perdere conoscenza³³: movenze selvagge, molto lontane dai balli controllati e formali che animavano i palazzi dell'Europa del Settecento. Si nota, è vero, anche una volontà di conservazione della memoria, ad esempio nell'impegno di Krašeninnikov nella trascrizione degli spartiti di alcuni canti. È sempre strisciante, però, un'implicita disapprovazione della violenza presente in tutti gli aspetti della vita descritta: nel rito che precede il matrimonio, quando l'uomo rapisce la donna che ha chiesto in sposa o nell'atteggiamento irrispettoso dei figli nei confronti dei genitori, soprattutto se anziani³⁴, nell'usanza di molti di loro di far mangiare i cadaveri dei propri cari ai cani³⁵.

Per comprendere quanto pesò l'esperienza del contatto con queste popolazioni sulla formazione intellettuale dell'autore, ci pare poi significativo che egli abbia inserito dei riferimenti al suo lungo viaggio, e, in particolar modo, delle considerazioni sui popoli indigeni della Kamčatka, in quella che può essere considerata l'espressione più completa della sua filosofia e della sua idea di conoscenza: il discorso che pronunciò in accademia in presenza dell'imperatrice Elizaveta Petrovna nel 1750 intitolato *Reč' o pol'ze nauk i chudožestv*³⁶ [Discorso sull'utilità delle scienze e delle arti].

Dopo un'esaltazione necessaria e sperticata dell'operato dell'imperatrice Elisabetta e dell'accademia delle scienze, l'autore si concentrò, nella seconda parte del suo discorso, sulla questione dell'utilità della scienza, non solo in ambito accademico, ma anche nella vita quotidiana. La scienza è qui concepita come il motore della cultura. La conoscenza è un corpo e le sue diverse branche sono i suoi organi, proprio come gli organi del corpo uma-

³⁰ "Ma come fa un popolo non intelligente e istruito, ma selvaggio e rozzo, a fare tutto senza strumenti di ferro: costruire, tagliare, incavare, intagliare, cucire, accendere il fuoco, cucinare il cibo in vasellame di legno? Sarebbe interessante capire cosa usino al posto dei metalli: è proprio vero che il bisogno fa l'uomo ingegnoso!", S.P. Krašeninnikov, *Opisanie*, op. cit., II, p. 31.

³¹ "Ma in guerra agivano più d'inganno che di coraggio, poiché sono tanto pavidi, che non osano mai attaccare apertamente, tranne quando è strettamente necessario [...] Con i prigionieri di sesso maschile, soprattutto quelli conosciuti per la loro audacia, si comportavano con l'inumanità che è caratteristica di questi popoli", Ivi, p. 63.

³² "Di dio credono che non sia causa né delle loro fortune né delle loro sfortune, ma che tutto dipenda dall'uomo", Ivi, p. 77.

³³ Ivi, p. 111.

³⁴ Ivi, p. 129.

³⁵ Ivi, p. 135.

³⁶ Per il testo integrale del discorso si veda *Toržestvo Akademii nauk na voždennnyj den' tezoimenitstva eja imperatorskago veličestva deržavnejšija i nepobedimejšija velikija gosudaryni imperatricy Elisavety Petrovny samoderžicy vserossijskija publicno govorennymi rečmi i illjuminacieju prazdnovannoe sentjabrja 6 dnja 1750 goda v Sankt-Peterburge*, Sankt-Peterburg 1750, pp. 53-98.

no, collegati tra loro. L'idea che si ricava dalla lettura del discorso è quella di una sostanziale assenza dei confini tra le diverse scienze, e, in particolar modo, tra le materie scientifiche e la filosofia. In questa impalcatura filosofica, in cui si possono già riscontrare degli elementi di una concezione materialistica della storia, è sottolineato di frequente il ruolo del bisogno come motore per il progresso, e in queste righe ritroviamo riferimenti, più o meno espliciti, ai camciadali. Krašeninnikov scrive, infatti:

Много есть и таких народов, которые в толь глубоком невежестве и заблуждении находятся, что трех перечесть не умеют без пальцев. [...] О душе своей не имеют ни малого понятия. [...] все их почти добродетели состоят в удовлетворении страстям своим, [...] Но они почитают житие свое благополучным и думают, что такие мнения их справедливые. Из чего довольно видеть можно, сколько разум наш заблуждает и в какие напасти нас вводит, ежели имеет худой пример, чему следовать. Напротив того, с добрым предводителем можем мы взойти на самой верх человеческого совершенства, можем основательное понятие получить о себе самих и о твории [...]»³⁷;

e poco più avanti:

Нужда делает остроумными. [...] Кто бы подумал, что без железа обойтись можно? Однакоже есть примеры, что камень и кость вместо того служат на топоры, копья, стрелы, панцыри, и прочая. Камчадалы, не учась физики, знают, что можно огонь достать, когда дерево о дерево трется, и для того будучи лишены железа, деревянные огнива употребляют. Искусство же показало им, что есть, варить можно и в берестеной, и в деревянной посуде. Чего ради все мастерства и художества по большей части от простых и самых бедных начал имеют происхождение»³⁸.

L'*Opisanie zemli Kamčatki* fu oggetto sin da subito di molto interesse, non solo in Russia³⁹. Opera di largo consumo, è caratterizzata da un russo medio particolarmente godibile ed è ricca di curiosità. Krašeninnikov anticipò, in questo senso, l'abate Prévost che qualche decennio più tardi consigliava di non scrivere resoconti di viaggio dove mancasse la verità, ma di fare sì che questi contenessero tutto quanto potesse costituire oggetto di curiosità e di sapere⁴⁰. Le memorie di viaggio e i resoconti di esplorazioni, in generale, dovevano destare forte curiosità nel lettore settecentesco, tanto che, con più di 3000 titoli in Europa (più del doppio del secolo precedente), la letteratura odeporica in questo secolo divenne una parte consistente della produzione libraria. Ci basterà, in tal senso, considerare le edizioni e le diverse traduzioni della opera di Krašeninnikov (la più famosa è certamente quella in francese dell'abate Chappé d'Auteroche del 1768); o ancora, il fatto che numerosi editori si impegnarono a raccogliere in compendi i resoconti di viaggi, tra i quali *Recueil des voyages au Nord*, pubblicato ad Amsterdam tra il 1715 e il 1718 oppure il *Recueil des voyages dans l'Amérique méridionale*, pubblicato nel 1738.

In questo ampio scenario i russi andarono formando, viaggio dopo viaggio, un'immagine del mondo che circondava la loro patria e ne allargava a dismisura i confini: a nord verso il Mar baltico, a sud e sud-est verso l'Asia centrale e a est verso l'estrema Siberia. È parere dello storico Pierre Chaunu che «la grande mutazione spaziale dell'Europa dei lumi riguarda essenzialmente il mondo slavo»⁴¹, in quello che fu un continuo spostamento di frontiere di questa regione, in particolare verso sud ed est.

Come abbiamo avuto modo di vedere, nell'*Opisanie* è percettibile un interesse sincero per il selvaggio, per la libertà delle popolazioni descritte. È altrettanto evidente, però, che Krašeninnikov non

³⁷ «Sono molti i popoli tanto ignoranti da non riuscire a contare fino a tre senza l'aiuto delle dita [...] Questi non hanno nessuna concezione della propria anima. Considerano giusta qualsiasi cosa serva a soddisfare le loro passioni [...] Ma ritengono la loro vita felice e le loro opinioni giuste. Da questo è facile capire come la ragione può ingannarci e in quali insidie ci cacciamo se non abbiamo un buon esempio da seguire. Al contrario, con una buona guida possiamo arrivare alla vetta della perfezione umana, possiamo giungere a concezioni solide su noi stessi e sulle cose», Ivi, p. 80.

³⁸ «Il bisogno aguzza l'ingegno. Chi di noi potrebbe pensare di cavarcela senza il ferro? Ma ci sono esempi di pietre e ossi utilizzati per costruire asce, lance, frecce, armature e altro. I camciadali, senza nessuna conoscenza della fisica, sanno che si può avviare un fuoco strofinando legno contro legno, non avendo il ferro usano acciarini di legno. L'esperienza ha mostrato loro come sia possibile cuocere il cibo in vasellame di legno e di corteccia. Questo perché tutte le abilità quasi sempre hanno origine dalle condizioni più povere», Ivi, p. 81.

³⁹ Per quanto riguarda il successo e l'eco dell'opera in Russia, si consideri come addirittura il poeta nazionale Puškin lasciasse degli appunti stesi durante la lettura dell'*Opisanie* consultabili oggi in A.S. Puškin, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva 1962, VII, pp. 248-274.

⁴⁰ M.N. Bourguet, «L'esploratore», *L'uomo dell'Illuminismo*, a cura di M. Vovelle, Bari 1992, p. 335.

⁴¹ P. Chaunu, *La civiltà dell'Europa dei lumi*, Bologna 1987, p. 47.

si preoccupò di non oltraggiare il cuore dell'altro, impresa nella quale si cimenterà qualche decennio più tardi Jean-Jacques Rousseau⁴². Al contrario del filosofo francese, Krašeninnikov era sinceramente convinto della necessità dell'azione civilizzatrice dello Stato russo sui territori della Kamčatka, ancora senza leggi e senza dio. È significativo che nei suoi scritti non si riscontri molta attenzione per l'organizzazione sociale dei popoli descritti, proprio perché nell'autore sono preponderanti l'ottimismo e la completa fiducia nelle forme sociali dell'Impero russo, forme che iniziavano a essere esportate nello stesso periodo in quelle terre vergini. In questo senso si ha l'impressione di assistere alla perdita dell'innocenza dei luoghi e dei popoli descritti, in un continuo riferimento dell'autore ai modi di vita russificati che in particolar modo i giovani indigeni venivano adottando.

D'altronde, l'opera di cui ci siamo occupati ha visto la luce in un tempo in cui, come leggiamo in Lévi-Strauss, “viaggiando ci si veniva a trovare a confronto con civiltà radicalmente diverse dalla propria, che si imponevano anzitutto per la loro stranezza”⁴³. Se è vero che da qualche secolo queste occasioni sono diventate sempre più rare, è facile comprendere la curiosità del lettore per descrizioni di terre che non rivedrà mai vergini.

Se numerosi etnografi nostri contemporanei, alla stregua di molti viaggiatori, si allontanano dalla propria civiltà per criticarla, conferendo ad altre un valore che la propria sembra, ai loro occhi, avere perduto, quasi tutti i viaggiatori dei secoli passati – e tra loro Krašeninnikov – aderivano alle norme del proprio gruppo ed erano sì incuriositi dalle altre società, ma senza mai rinunciare a una sotterranea disapprovazione. Diversamente da Leopold Berchtold, filantropo conte moravo protagonista di un viaggio di diciassette anni attraverso l'Europa e diversi paesi dell'Asia⁴⁴, che nel 1789 scriveva: “Il viaggiatore considera la patria come un amico malato; va per il mondo in cerca di un rimedio ai suoi mali”⁴⁵, immaginiamo Krašeninnikov affermare che il viaggiatore considera la patria come antidoto ai mali delle terre che visita.

Ma non si renderebbe giustizia ai propositi del secolo se si dimenticasse la volontà di conoscenza di questi viaggiatori, che andava al di là dell'utilità manifesta. Krašeninnikov ha preso parte al grande viaggio degli uomini del suo tempo per l'inventario del mondo e la raccolta delle sue meraviglie, per la formazione di un sapere enciclopedico; e questa vastità delle intenzioni ci fa perdonare una sensibilità ancora acerba nell'analisi di civiltà distanti dalla propria.

⁴² Sull'impatto che le notizie etnografiche raccolte dai viaggiatori settecenteschi ebbero sui filosofi moderni si veda S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi*, Bari 1972.

⁴³ C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano 2008, p. 75.

⁴⁴ Per notizie sul viaggio di L. Berchtold si rimanda a J. Stagl, *A History of Curiosity: the Theory of Travel 1550-1800*, London 2004, pp. 209-227.

⁴⁵ M.N. Bourguet, “L'esploratore”, op. cit., p. 298.

Dust and Stone: Caucasian Sketches in Lermontov, Mandelstam and Grossman

Daniele Artoni

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 63-70 ◇

“YOU should stop walking barefoot here! You’re not in the North, you’re not in Europe – the Caucasus is dusty”. While I was travelling in Georgia, a friend of mine from Tbilisi pointed out this feature I had not considered before: dust is an element you find everywhere in the Caucasus. Alongside the presence of dust all over the place, my eyes were struck by the stone, another component characterising Caucasian sceneries and landscapes. Stony Georgian churches are built on the top of stony mountains; revolting snakes hide under incandescent stones in the Azerbaijani desert of Qobustan, where nomadic pre-historic people carved their memories on rocky walls; Armenian churches made of stone dominate rocky valleys, where people as ancient as stone managed to cut *khachkar*¹ out of it.

My experience as a traveller triggered my interest in exploring to what extent the vast literary production set in the Caucasus has dealt with two elements characterising this region – dust and stone. In particular, this essay focuses on travel literature and aims at investigating how the two abovementioned elements are perceived as belonging to a reality “other” than everyday life and whether they are enriched with symbolic value.

Stone as a characterising element of the Caucasus dominates not only the traveller’s perception, but also the Caucasians’ view of their land, as witnessed by indigenous literature. A recent and meaningful example is provided by *Daş yuxular-Kamenные Сны* [Stone Dreams, 2012] published in the Russian journal *Druzhba Narodov*, a novel written by the Azerbaijani author Akram Aylisli. The plot rotates around the comatose dreams of the Azerbaijani actor Saday Sadykhly after he was

beaten by a group of compatriots while trying to protect an Armenian woman. Whereas contemporary reality is characterised by the anti-Armenian pogroms – which occurred in Azerbaijan in the late 1980’s – and the narration often evokes the historical reality of 1919 – when the Nakhichevan Armenians were slaughtered by the Turkish army –, the oneiric reality of Saday’s dreams is captured by the stones of Aylis, his native village in Nakhichevan, where “кто-то собрал все высеченные из камня ступеньки и уступы мира и выстроил их сколько хватает глаз в этом самом узком ущелье Айлиса”². Here the main church is called *kamennaya tserkov’* [stone church], the walls are made of stone, the streets are stony, and stones are what the children in Aylis throw at the doors.

Beyond the title, in the novel stone is revealed both as a primordial element upon which Armenia created a land as beautiful as Paradise, and as a metaphorical state of mind connected to dream and coma, which eventually led to death.

Coming back to the perception of the Caucasus in travel writing, here I focus on Russian literature, which has been affected by the complex relationship between forms of government (the Russian Empire, the Soviet Union and the Russian Federation) and a land that alternatively was part of them³. Whereas Soviet criticism read the conquest of the Caucasus both as instance of tsarist colonialism⁴

¹ The typical Armenian cross-stone.

² “Someone collected all the steps and benches carved in stone in the world and set them forth as far as the eye can see in that narrow canyon of Aylis”, link <<http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/12/aa5.html>>.

³ The Caucasus was gradually annexed to the Russian Empire in the 19th century (first under Peter I, then during the so-called Caucasian War in 1817-64), it was divided in several republics belonging to the Soviet Union, some of which became officially autonomous – still unofficially under the Russian influence – at the beginning of the Nineties.

⁴ See S. Vel’tman, *Vostok v khudozhestvennoj literature*,

and, conversely, as an act of liberation from reactionary forces (such as Shamyľ's Islamic opposition)⁵, more recent studies after Orientalist theories⁶ tend either to apply Said's analysis to Imperial Russia⁷ or to highlight the two main specificities of the Russian situation: on the one hand the Russian Empire must be viewed as a multicultural organism in which a Russian core interfaces with its varied peripheries, lacking the territorial discontinuities typical of the European Empires⁸; on the other hand, Russia is studied as being simultaneously subject and object of Orientalism, displaying both western and eastern features in the discourse of power and knowledge⁹. As noted by Ferrari¹⁰, a post-colonial reading of the relationships between Russia and the Caucasus has become common in post-soviet times in the Slavic studies in English language, but fundamentally absent among the Russian scholars¹¹.

I will show how the Caucasian "otherness" is peculiar in its acquaintance with the Russian eye; in addition, given that the status of Oriental Cauca-

sus is not geographically motivated (the Caucasus is South to Russia) and affected by the Oriental status of Russia itself (Russia is East to Europe), the texts I will consider do not display a clear hegemonic imbalance between a dominating Russia and a dominated Caucasus¹². In the light of this, the elements of stone and dust are analysed as chthonic components characterising the otherness of this corner of the world so different from Russia¹³, but so close to it. In order to unveil how the stone and the dust in the Caucasus are perceived by Russian writers and whether these elements are enriched with symbolic values, I've focused my analysis on three pivotal writers, who actually travelled in the Caucasus and wrote about it – Mikhail Lermontov (1814-41), Osip Mandelstam (1891-1938) and Vasily Grossman (1905-64).

Although belonging to different times, in which the relationships between Russia and the Caucasus were different – when Lermontov visits Georgia, it is part of the Russian Empire, whereas at the time of Mandelstam's and Grossman's journeys to Armenia, it is part of the Soviet Union – the three authors are absorbed by the Caucasus and such fascination affects their production.

Mikhail Yuryevich Lermontov (1814-1841) travelled in the Caucasus twice when he was a child (in 1820 and 1825)¹⁴, before serving there in 1837 and 1840¹⁵. The Caucasus became the place where he

Moskva, Leningrad 1928; N. Svirin, "Russkaya Kolonial'naya literatura", *Literaturny kritik*, 1934, 9, pp. 76-79.

⁵ An account of the complex relationship between Russia and the Islamic entities in the North Caucasus is provided by M. Bennigsen Broxup, *The North Caucasus Barrier. The Russian Advance Towards the Muslim World*, London 1992.

⁶ A list of studies on Russian Orientalism is provided in V. Tolz, "Orientalism, nationalism, and ethnic diversity in late Imperial Russia", *The Historical Journal*, 2005, 48, p. 130. The studies she considers are listed as follows: "Ab imperio: Theory and History of Nationalities and Nationalism in the Post-Soviet Realm", 2002 (1), link <<http://abimperio.net>>; S. Layton, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoi*, Cambridge 1994; M. Greenleaf, *Pushkin and romantic fashion: fragment, elegy, Orient, irony*, Stanford 1994; R. Geraci, *Window on the East*, Ithaca 2009; D. Brower, E. Lazerini, *Russia's Orient: imperial borderlands and peoples, 1700-1917*, Bloomington 1997; M. Bassin, *Imperial visions: nationalist imagination and geographical expansion in the Russian Far East, 1840-1865*, Cambridge 1999.

⁷ See A. Khalid, N. Knight, M. Todorova, "Ex tempore: Orientalism and Russia", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2000 (1), 4, pp. 691-727.

⁸ See A. Kappeler, *Rußland als Vielvölkerreich. Entstehung. Geschichte. Zerfall*, München 1992.

⁹ See N. Knight, "Grigor'ev in Orenburg, 1851-1862: Russian Orientalism in the service of empire?", *Slavic Review*, 2000, 59, pp. 74-100.

¹⁰ A. Ferrari, *Quando il Caucaso incontrò la Russia. Cinque storie esemplari*, Milano 2015, pp. 10-11.

¹¹ A remarkable exception is provided by a Saidian analysis of the relationships between Russia and the Northern Caucasus in V.O. Bobronikov, I.L. Babich, *Severny Kavkaz v sostave Rossijskoj Imperii*, Moskva 2007.

¹² Some Saidian readings of *A Hero of Our Time* by Lermontov – one of the works mentioned later – highlight how the novel displays a clash between a masculine representation of Russia and its feminine counterpart, the Caucasus to be seduced. See P. Scotto, "Prisoners of the Caucasus: Ideologies of Imperialism in Lermontov's 'Bela'", *PMLA*, 1992, 107, (2), pp. 246-260; S. Layton, *Russian Literature*, op. cit., pp. 133-155. However, I claim that Lermontov's attitude towards the Caucasus resembles that of a seducing lover rather than a violent conqueror, as suggested, for instance, by the verse *Iyublyu ya Kavkaz* [I love the Caucasus] repeated three times in the poem *Kavkaz* [Caucasus, 1830]. See M.Yu. Lermontov, *Polnoe sobranie stikhotvorenij*, I, Leningrad 1989, p. 98.

¹³ One may claim that dust and stone are widely displayed in the literature connected to the city of Pietersburg and thus cannot be considered as components alien to Russia. However, whereas in Pietersburg the presence of dust and stone is caused by human activity, which typically subjugates nature by creating an artificial reality, the same elements in the Caucasus are parts of nature itself and peculiar traits of the Caucasian landscapes. See E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo*, Milano 1960.

¹⁴ V.A. Mnujlov, *Lermontovskaya entsiklopediya*, Moskva 1981, p. 644.

¹⁵ Ibidem, pp. 648-650.

decided to set the vast majority of his production. From Pushkin onwards, Russian Romanticism has created a myth on the Caucasian mountains, as sublime, dangerous, rejuvenating and inspiring as the Alps¹⁶; the Caucasus, a “homeland’s own periphery”¹⁷ to the Russian eye has thus become a productive scenario because of its exotic and simultaneously familiar nature. Lermontov’s references to the Caucasus can thus be considered as part of this broader phenomenon of captivation. Ripellino notes that Lermontov’s narration takes place between the earth and the sky¹⁸, and the Caucasus is the place where the chthonic reality touches the celestial component. If the Caucasus is the theatre where Lermontov sets his narration, stones and dust are intrinsic elements of the stage.

Here I have considered some poems by Lermontov and his novel *Geroy nashego vremeni* [A Hero of Our Time, 1840]. Although he died at the age of twenty-six in a duel, Lermontov demonstrated his talent as writer since his very first verses composed in his early teens.

Kavkazsky plennik [The Prisoner of the Caucasus, 1828], one of Lermontov’s early poems, provides a meaningful example of how the Caucasian setting interacts with the plot. The descriptions of the environment are characterised by two natural elements, the river Terek and the fog, which remind one of motion and mystery respectively. The presence of dust and stone are limited, though meaningful; dust is used to evoke a fight, in which a warrior “бежит, глотая пыль и прах”¹⁹, whereas stony is the rock on which the Circassian girl stands and cries her love to the Russian prisoner she has just freed²⁰. The dust swallowed by the fighter is a brush stroke characterising the surrounding setting; conversely, with a metonymic shift, the stone also represents the girl it supports in its solidity and concreteness by putting the moral values of the

character in a consonant environment.

Interestingly, the elements of stone and dust are juxtaposed in another poem related to the Caucasus, *Svidan’e* [The date, 1841], which is set in Tbilisi and reads:

[...] И на дорогу пыльную
Винтовку наведу.
Напрасно грудь колышется!
Я лег между камней [...] ²¹.

As in the previous poem, the dust and the stones contribute to creating the stage in which the characters play their roles. In particular, the dusty road is the pictorial element that suggests the otherness of the landscape, and the man lying on stones evokes a pre-civilised stage, when people had a closer connection with nature.

Moving to the novel *A Hero of Our Time*, the main character Pechorin mirrors the author in his being a young Russian man travelling in the Caucasus. The cultural clash between Russia and the Caucasus is emphasised by the otherness shown in the Caucasian landscape; its nature, wildness and strength are juxtaposed with Russian artificiality, its stifling society and meaningless spleen. In particular, stone is not only the core element of the Caucasian mountains, but it is also a pattern found in human activity. In the novel the roads, the houses and the crosses are made of stone, as if to suggest a continuity between the solidity of the landscape and the people inhabiting it. Also dust has a pictorial value, as in the quotations “вдали вилась пыль”²² and “пыльный бархатный сюртучок его”²³.

Lermontov’s interest in the Caucasian landscape and its picturesque features is reflected not only in his written production, but also in his paintings, watercolours and sketches²⁴. Interestingly, in the pictures representing the Caucasian mountains [as in Fig. 1] and Tbilisi [as in Fig. 2], Lermontov is particularly committed to emphasising the profiles and contours of the rocks characterising the landscape.

¹⁶ An interesting discussion on the creation of an imaginative geography of the Caucasus by the Russian Romantics is provided in S. Layton, *Russian Literature*, op. cit., p. 36-53.

¹⁷ Ibidem, p. 52.

¹⁸ A.M. Ripellino, “Sulla Poesia di Lermontov”, M. Lermontov, *Liriche e poemi*, Torino 1963, p. IX.

¹⁹ “(He) runs, swallowing dust and powder”, M.Yu. Lermontov, *Polnoe sobranie*, op. cit., p. 98.

²⁰ Ibidem, p. 117.

²¹ “And on a dusty road / the rifle, I’ll bring. / In vain my breast shakes / I lay among the stones”, Ibidem, p. 82.

²² “Dust was whirling in the distance”, Ibidem, p. 22.

²³ “His velvet overcoat was covered with dust”, Ibidem, p. 45.

²⁴ Some noticeable paintings by Lermontov on the Caucasian theme are: *The Georgian military road near Mtskheta*, oil (1830); *Tiflis*, pencil (1837); *View of Tiflis*, oil (1837); *Caucasian view with camels*, oil (1837-38).



Fig. 1. M.Yu. Lermontov, *Dariali gorge with Queen Tamara's castle*, 1837, pencil on paper, 22x29 cm, Tarkhany Russian State Museum, Belinsky District

Provided that stones and dust are elements often mentioned by Lermontov²⁵, their distribution suggests a scenic and ornamental usage of the two components, highly linked to the Caucasian landscape and its people.



Fig. 2. M.Yu. Lermontov, *View of Tbilisi*, 1837, oil on cardboard, 32,2x39,5 cm, National Literary Museum, Moscow

A century later Lermontov, precisely in 1930, Osip Emilyevich Mandelstam (1891-1938) was in Armenia and Georgia together with his wife

Nadezhda, and there he became interested in Armenian culture and language. He published *Puteshestvie v Armeniyu* [Journey to Armenia, 1933] in the journal *Zvezda*, and in the literary journal *Literaturnaya Armeniya* in 1967²⁶. As noted by Ripellino, Mandelstam's shattered prose is more evident here than anywhere else²⁷; the Armenian setting serves as a shelter, where it's possible to find relief from "the watermelon-like emptiness of Russia"²⁸ and the resentment of arrogant attackers.

Mandelstam's prose is complex and inscrutable at a first impression; when reading *Journey to Armenia*, one is struck by the thickness of verbal matter²⁹ and an extraordinary density of unusual images, consequences of Mandelstam's anxiety in making the word correspond with the object³⁰. Its textual density interplays with a vocabulary that is often taken from sciences, in particular from biology and geology. Whereas dust is essentially absent, the presence of different kinds of stones should be considered in the light of Mandelstam's interest in the naturalists and their works, to which a whole chapter is devoted³¹. Elements belonging to *Regnum Animale* and *Regnum Vegetabile* are contaminated by the *Regnum Lapidum*, such as the nasturtium leaves turning into silicon arrows³² and Russian mushrooms hiding precious lapis lazuli³³.

Not surprisingly in the chapter *Ashtarak*, named after the Armenian town, the stone is an element which plays with other natural elements, such as snow, clouds and the sky.

Ямщицкая гора, сверкающая снегом, кротовое поле, как будто с издевательской целью засеянное каменными зубьями, нумерованные бараки строительства и набитая пассажирами консервная жестянка — вот вам окрестности Эривани³⁴.

²⁶ O. Mandelstam, *Sobranie sochinenij v trekh tomakh*, II, New York 1971, p. 592; S. Vitale, "Nota del curatore", O. Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Milano 1988, p. 9.

²⁷ A.M. Ripellino, "Note sulla prosa di Mandel'stam", O. Mandel'stam, *La quarta prosa*, Bari 1967, pp. 7-15.

²⁸ O. Mandelstam, *Sobranie*, op. cit., p. 146.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ One of the chapters is named *Vokrug naturalistov* (On the Naturalists).

³² O. Mandelstam, *Sobranie*, op. cit., p. 154.

³³ Ibidem, p. 163.

³⁴ Ibidem, p. 169; for the English version see "Coachman's Mountain glistening in the snow, a mole field, sown as if for some mocking purpose with stony teeth, the numbered barracks on construction sites, and a can packed to the brim with passengers: there you have

²⁵ In Lermontov's written production, the words *kamen'* [stone] and *pyl'* [dust] occur 142 and 53 times respectively, as indicated by the "Chastotny slovar' yazyka M.Yu. Lermontova" in V.A. Mnujlov, *Lermontovskaya Entsiklopediya*, op. cit., pp. 717-773.

The stony teeth are the artificial human intrusions in a natural landscape; later in the chapter, the gardens are “Каменные корзинки [...] отличнейший бенефисный подарок для колоратурного сопрано”³⁵. Then Mandelstam mentions Armenian architecture and the stones it is built with. As noted by Przybylski³⁶, in Mandelstam’s poetics the word architecture is linked to the philosophical concept of system. The connection between building and knowing explains the reason why in *Journey to Armenia* the eye is the organ that shapes reason and knowledge and its capacity is filtered by previous knowledge. When facing Armenian architecture, the eye cannot find shapes and ideas, it stumbles across a *kamenny pirog* [stony cake]³⁷, especially when its visual pattern (metaphorically named *zuby zreniya* [teeth of vision])³⁸ is puzzled by Armenian churches.

After stony teeth representing human activities, stony baskets as gardens in Erevan and the stony cake that refers to Armenian architecture, a fourth trivial element made of stone is used to describe an Armenian characteristic – “Армянский язык – неизнашиваемый – каменные сапоги”³⁹. Because language is a crucial feature of Armenia and a primary symbol of it⁴⁰, this last metaphor connecting Armenian language to stone must be considered as fundamental; the unusual guttural sounds, its long documented history, and the fascination linked to the unreachable lead the author to find parallels between the Armenian language and the rough strength and inscrutable antiquity of the stone.

Alongside the concreteness of the descriptions in line with Acmeism and its complex interplay with the natural sciences, stone addresses a deeper level of awareness connected to the role of the jour-

ney. As Isenberg suggests, Mandelstam’s journey can be read as a healing and regenerative process, in that “for Mandelstam, the same forces ‘permanently ranging in the universe’ result in the metaphoric word-stone and the massive stoniness of a mountain”⁴¹. For its attractive healing force, stone is thus not only a structural component of Mandelstam’s poetics but also a stage in the regenerative act of travelling in a neo-Lamarckian sense⁴².

The last author I have considered, Vasily Semyonovich Grossman (1905-1964), shares at least four fundamental traits with Mandelstam – both of them are of Jewish origin, had troubles with the Soviet authorities, travelled in Armenia, and composed a literary work after it⁴³. Furthermore, Grossman was struck by the stone in Armenia, as Mandelstam was.

Grossman’s journey to Armenia lasted only two months in 1961. His *Dobro Vam!*⁴⁴ [An Armenian Sketchbook, 1965] was written one year later and published in the journal *Literaturnaya Armeniya*⁴⁵. Not surprisingly, this travel report is “Grossman’s political testament, a discussion of the values he holds dearest – in art and life”⁴⁶, thus endorsing the ideas that the journey can be the metaphor of life and that a more objective reflection on the self can be pursued when one is far from their trivial environment.

The element of stone in *An Armenian Sketchbook* is crucial and introduced in the very beginning of the book.

the environs of Erevan”, Idem, *The Noise of Time: And Other Prose Pieces*, London, New York 1988, p. 219.

³⁵ “The stone basket [...] would make the most splendid gift for the coloratura soprano at a charity performance”, Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 169.

³⁶ R. Przybylski, *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God’s Grateful Guest*, eng. transl. by M.G. Levine, Ann Arbor 1987, p. 103.

³⁷ O. Mandelstam, *Sobranie*, op. cit., p. 169.

³⁸ Ibidem.

³⁹ “The Armenian language is wearproof, a pair of boots made of stone”, Ibidem, p. 170.

⁴⁰ I. Semenko, *Poetika pozdnego Mandelstama*, Roma 1986, p. 39.

⁴¹ C. Isenberg, *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam’s Literary Prose*, Columbus 1987, p.160.

⁴² According to neo-Lamarckism, selection is a secondary force in evolution. Great importance is given to the environment and the interaction it has with the species. Mandelstam’s idea of travelling as a regenerating process should be read at the light of this strong interaction between the environment and the man and the capability the environment has of changing the human beings. See P.J. Bowler, *The Eclipse of Darwinism: anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900*, Baltimore, London 1992, p. 4.

⁴³ A. Ferrari, “L’Armenia di Vasilij Grossman”, *L’umano nell’uomo: Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di P. Tosco, Soveria Mannelli 2011, p. 436.

⁴⁴ The Russian title is a literal translation of the Armenian greeting *barev jes*, which means “good to you”.

⁴⁵ See S.P. Markish, *Le cas Grossman*, Paris, Lausanne 1983, pp. 174-176.

⁴⁶ R. Chandler, Yu. Bit-Yunan, “Introduction”, V. Grossman, *An Armenian Sketchbook*, New York 2013, p. VII.

Первые впечатления от Армении — утром, в поезде. Камень зеленовато-серый, он не горой стоит, не утесом, он — плоская россыпь, каменное поле; гора умерла, ее скелет рассыпался по полю. Время состарило, умертвило гору, и вот лежат кости горы⁴⁷.

Stone is the first Armenian element seen by the author, and the element Armenia is based on. As time had killed the mountain, its bones become the stones characterising the Armenian landscape.

Moving from the image of fields of stones, Grossman depicts the villages of Armenia as characterised by grey stones, before giving life to stone itself in the description of sheep, moving grey stones born from stone which “едят они, наверное, каменную крошку и пьют каменную пыль”⁴⁸. The material metamorphosis of Armenia into its creating element reaches its zenith in the sentence “Люди — как эти камни, среди которых они живут”⁴⁹.

Stone is mentioned again in the chapter devoted to Grossman’s trip to Lake Sevan. The author notes, “Севан лежит в россыпи камней”⁵⁰, impressed by the lack of a gradual transition between the lake and the ground and the total separation between deep blue water and dry mountain stone. As in the *incipit* of the book, stone is connected to time in the vivid phrase “геологическая тяжесть времени”⁵¹, where the chronological element of time is crystallised as a geological entity, as concrete and tangible as stone.

The stone is also symbol of disillusion and disenchantment. The sensation-perception (in Russian

oshushenie) Grossman had of Armenia was influenced by the paintings of Martiros Saryan (1880–1972), who depicted his own country in bright and joyful colours, as seen in Fig. 3.



Fig. 3. M. Saryan, *Armenia*, 1923, oil on canvas. 138x103 cm, Armenian National Gallery, Yerevan

Although we don’t know which paintings by Saryan Grossman was familiar with, the joyful atmosphere of harmony between nature and people depicted in Saryan’s “Armenia” clashes with Grossman’s view, as overtly stated in the following quotation:

Должен признаться, что полотна Сарьяна, которые я видел в Москве, не помогли мне ощутить Армению. Я ее увидел по-иному. Мне пришлось соскрести со своей души яркую радость сарьяновских картин, чтобы ощутить туманный древний камень трагического армянского пейзажа⁵².

Grossman’s first hand experience as a traveller turned the imagined joyful Armenia into a land of

⁴⁷ V. Grossman, *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomakh. Povest', rasskazy, ocherki*, Moskva 1998, p. 150; for the English version see “I first glimpsed Armenia from the train, early in the morning: greenish-grey rock — not mountains or crags but scree, flat deposits of stone, fields of stone. A mountain had died, its skeleton had been scattered over the ground. Time had aged the mountain; time had killed the mountain’s bones”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 3.

⁴⁸ Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 150; for the English version see “Maybe eat powdered stone and drink the dust of stone”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 3.

⁴⁹ Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 150; for the English version see “The men are like the stones they live among”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 3.

⁵⁰ Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 178; for the English version see “Sevan lies in the middle of a great scattering of stones”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 48.

⁵¹ Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 178; for the English version see “The geological weight of time”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 48.

⁵² Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 180; for the English version see “I have to say that the paintings by Saryan that I had seen in Moscow did nothing to help me sense the reality of Armenia. My own perception of Armenia is different. To sense Armenia’s tragic landscape and its misty, ancient stone I found I had to erase from my soul the brilliant joy of Saryan’s paintings”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 51.

misty and ancient stone. Of particular interest is the lexical choice of the adjectives used to describe Armenian stone, i.e., *tumannyy* [misty] and *drevnyy* [ancient]. The former is connected to blurred senses; what is misty is unknown, it is partially revealed but impossible to be understood in its wholeness. The latter adjective is introduced in this book in reference to Armenian villages, churches, buildings, people, and their dances. Its chronological value here endorses the symbolic value of stone as a sort of incarnation of time.

The relationship between time and stone is crucial again in chapter 10, since its opening: “Первое, что я увидел, приехав в Армению, был камень. Уезжая, я увез виденье камня”⁵³, and again “Камень выразил характер и душу армянской страны”⁵⁴; stone is thus the distinguishing component of Armenia both as a superficial priming element and as its deepest and defining characteristic. However, the primordial cause of the amount of scattered stones is neither Armenia nor its inhabitants; the stonecutter is time.

Grossman imagines a battle between two monsters, *ogromnaya kamennaya gora* [the huge stony mountain] and *gromada vremeni* [the bulk of time]⁵⁵. Interestingly, in Russian the word *gromada* [bulk] has collocations with mountain – *gromada gory* [the bulk of the mountain] – and not with time, thus suggesting a connection between the two enemies which are grouped together by the author at a lexical level. The battle has a winner, “Время торжествует, оно непобедимо”⁵⁶, and the bones of the defeated mountain are the stones spread on the battle fields. Stone is no longer the materialisation of time; time towers over stone, which is the dead dross of its restless activity. One of the few occurrences of dust is found in this passage, when the defeated mountains turn into dust. Whereas stones are the bones of dead mountains,

dust is the furthest and definitive stage of death, as if the dead stones had definitely lost the memory that kept the stony matter together.

The bond between death and memory conveyed by stone and dust can be also found in *Zhizn' i sud'ba* [Life and Fate, 1980], Grossman's masterpiece, which was “kidnapped” a few months before his journey to Armenia⁵⁷. Whereas the novel was first published in 1980, it was submitted to the journal *Znamya* already in 1960; in February 1961, the KGB raided Grossman's flat and confiscated his manuscript and notebooks⁵⁸.

In book 1, chapter 33, Lyudmila discovers her son's grave, set in a yard where pre-revolutionary stone-crosses stand. The emotional *pustota* [emptiness] of the woman in this gloomy moment is described as if “над головой стояла наполненная сухой пылью пустота”⁵⁹. The memory of death connected to stone-crosses is annihilated in the woman's emptiness, which is inhabited only by dry dust. “Живое стало неживым”⁶⁰ as dust – dead stone emptied out of its memory. The same characteristic is shared by the suffocating *stepnaya pyl'* [dust of the steppe]⁶¹ found everywhere in the novel, and often accompanied by *dym* [smoke]. Interestingly, none of the sixty occurrences of *пыль* [dust] in *Life and Fate* is associated with dead bodies burnt to ashes in concentration camps, as if their memories could not be lost and turn into dust.

Coming back to *An Armenian Sketchbook*, it is noteworthy that the Triumph of Death, the strange and terrible kingdom where “земля родит не жизнь, а смерть”⁶², is not the end of the story.

A third force comes into play against the mountains and time: the Armenian people. Armenians are not defined in their physical traits; instead of description, their characterisation is conveyed by their actions, which seem to be performed by a unique

⁵⁷ R. Chandler, Yu. Bit-Yunan, “Introduction”, op. cit., p. VII.

⁵⁸ R. Chandler, “Introduction”, V. Grossman, *Life and Fate*, New York 1985, p. XV.

⁵⁹ “There was nothing but dry dust over her head”, V. Grossman, *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomakh. Zhizn' i sud'ba*, Moskva 1998, p. 105.

⁶⁰ “Everything living had become inanimate”, Ibidem.

⁶¹ Ibidem, p. 464.

⁶² Idem, *Sobranie sochinenij-Povest'*, op. cit., p. 188; for the English version see “The earth engenders not life but death”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 65.

⁵³ Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 187; for the English version see “The first thing I saw in Armenia was stone; and what I took away when I left was a memory of stone”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 64.

⁵⁴ Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 187; for the English version see “What expresses the soul of Armenia is stone”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 64.

⁵⁵ Idem, *Sobranie*, op. cit., p. 188.

⁵⁶ Ibidem; for the English version see “Time has triumphed; time is invincible”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 65.

body. So, the Armenian nation faces and fights against the stony death left by the two abovementioned natural forces. The small nation is indeed a great nation, a *malen'ky velikan* [small giant] who has the strength to turn stone into mounds of juicy vegetables and the very sweetest of grapes⁶³. However, Grossman's admiration for the Armenian people should not be mistaken for a support of the concepts of nation and nationalism, since Grossman rejects the concept of nationalism as an ideology supporting the leadership of one nation over others⁶⁴.

Like Lermontov, who considers stone as a distinctive feature of Caucasian nature and its human artefacts, and Mandelstam, who treats stone as a healing natural element and an architectural component, Grossman describes stone both as a natural and a human feature of the Caucasus. However, in his vision human activity is part of the natural process, in which “Маленький великан оживляет мертвый камень, и тот становится живым кристаллом”⁶⁵. There is no clash between the civilised human being and wild nature, in that humans are part of nature. The author's sympathy is attracted by the indefatigable labour the Armenian people have accomplished in turning dead stone into living crystal, the terrestrial paradise full of juicy fruit.

Towards the end of his report, his attitude turns into empathy towards the Armenian people, who have ultimately shown to have a high degree of kinship with the Jews, Grossman's people; as noted by Ferrari, the two nations share ancient roots, a national identity intertwined with religious identity, the loss of their motherland, the diaspora, and the experience of genocide⁶⁶.

At the end of this excursus on travel writing in the Caucasus, I would like to point out the fol-

lowing feature shared by the three Russian writers I have considered. Whether the authors' descriptions overtly underline the uniqueness of the Caucasian landscape and nature, their experiences as travellers in this region were ultimately affected by its most inspiring element: the Caucasian people. The traveller Grossman is struck by the Caucasian landscape, the kingdom of dead stone, but his feelings are moved by the people he met in their routine. Similarly, Lermontov depicts breath-taking landscapes and sublime mountains, but his lines linger on a fascinating Georgian princess and on a mysterious mountain boy. Although concentrated on the natural surroundings, even Mandelstam is moved by the people living in the Caucasus, by “жизненное наполнение армян, их грубая ласковость, их благородная трудовая кость”⁶⁷.

As a traveller in the Caucasus, I too was first impressed by the wild beauty of the Caucasian landscapes and the ancient monuments disseminated in this land; however, despite the wide range of different peoples with different origins and traditions and the revival of foolish nationalisms, in the Caucasus what fascinated me the most was an ineffable feature shared by the people living there, irrespectively of their ethnicity. Therefore, I would like to endorse Grossman's quotation related to the Armenian nation and, as already mentioned, widen its scope to all the Caucasian peoples: “Но маленький великан не только трудится, он любит выпить и закусить. Он пьет и закусывает, а выпивши, он пляшет, шумит и поет песни”⁶⁸.

⁶³ Grossman writes “лишь великану под силу превращать камень в сладчайший виноград, в сочные холмы овощей”, Idem, *Sobranie sochinenij-Povest'*, op. cit., p. 189; for the English version see “only a giant has the strength to turn stone into mounds of juicy vegetables and the very sweetest of grapes”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 66.

⁶⁴ A. Ferrari, “L'Armenia”, op. cit., p. 434.

⁶⁵ V. Grossman, *Sobranie sochinenij-Povest'*, op. cit., p. 190; for the English version see “The small giant brings dead stone to life, and the stone becomes a living crystal”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 67.

⁶⁶ A. Ferrari, “L'Armenia”, op. cit., p. 442.

⁶⁷ “The live fulfilment of the Armenians, their rude tenderness, their noble working bones”, O. Mandelstam, *Sobranie sochinenij*, op. cit., p. 143.

⁶⁸ V. Grossman, *Sobranie sochinenij-Povest'*, op. cit., p. 190; for the English version see “But the small giant does not just work; he also likes to drink and to have a bite to eat when he drinks. And then he dances; he laughs, shouts, and sings”, Idem, *An Armenian Sketchbook*, op. cit., p. 68.

Laggiù, nel lontano Oriente...

I motivi persiani di Sergej Esenin

Daniele Franzoni

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 71-77 ◇

NONOSTANTE nella sua autobiografia dichiarasse: “19-20-21 <годы> ездил по России: Мурман, Соловки, Архангельск, Туркестан, Киргизские степи, Кавказ, Персия и Крым”¹, Sergej Aleksandrovič Esenin non giunse mai in Persia. Fra il 1920 e il 1924, allo scopo di raggiungerla, intraprese diversi viaggi, i quali, tuttavia, si risolsero sempre in un nulla di fatto. Il luogo più vicino e affine alla patria dello scià Ismail Khatay raggiunto dal poeta russo fu l’Azerbaigian, terra che per secoli fu dominata proprio dai persiani, e che con essi condivide una parte della propria cultura. I due popoli, infatti, non si limitano a condividere la corrente sciita dell’Islam e per un buon periodo della loro storia l’alfabeto arabo (l’azero iniziò a essere scritto in caratteri latini solo nel 1925), ma hanno in comune parte della loro letteratura classica (poeti come Nizami Ganjavi, Mohammed Fizuli e lo stesso scià Ismail scrissero sia in turco, sia in persiano), e la lingua azera presenta numerosi prestiti e influenze provenienti da quella persiana.

Esenin iniziò a interessarsi all’Oriente grazie alla raccolta *Persidskie liriki X-XV vekov* [Poesia persiana dal X al XV secolo] curata dall’accademico Fedor Korš e pubblicata dai celebri editori Michail e Sergej Sabašnikov nel 1916. Furono poeti come Omar Khayyam², Saadi³ e Firdusi⁴ a incantare

Esenin. A tal proposito Nikolaj Veržbickij ricorda:

Мне подвернулся томик – ‘Персидские лирики X-XV веков’ в переводе академика Корша.

Я взял его домой почитать.

А потом он оказался в руках Есенина, который уже не хотел расставаться с ним.

Что-то глубоко очаровало поэта в этих стихах.

Он ходил по комнате и декламировал Омара Хайяма⁵.

Era lo spirito del tempo: infatti, erano molti i poeti russi (per esempio Valerij Brjusov e Vjačeslav Ivanov) che nel corso delle loro ricerche formali e tematiche si erano avvicinati alla poesia persiana. All’inizio del XX secolo, la poesia persiana iniziava a essere ampiamente disponibile in russo⁶, pertanto si può affermare che Esenin la conoscesse in maniera abbastanza diretta, grazie a traduzioni condotte dagli originali⁷.

Le ragioni per cui il grande poeta russo amò così tanto i lirici persiani sono sconosciute, giacché in proposito il nostro non ha lasciato nessuna testimonianza scritta. Matvej Rojzman, nelle sue memorie, riporta che Esenin gli disse a proposito del libro di Korš: “Советую почитать. Да как следует. И запиши, что понравится”⁸. Sergej Alekan-

è forse il più celebre poeta persiano, autore dello *Shah-Name* [Il libro dei re]. Viene considerato poeta nazionale in Iran, Tagikistan e Afghanistan.

⁵ “Mi imbattei in un volumetto intitolato *Poesia persiana dal X al XV secolo* tradotto dall’accademico Korš. Lo presi per leggermelo a casa. In seguito, quel libro capitò in mano a Esenin, il quale non voleva più separarsene. C’era qualcosa che lo affascinava profondamente in quei versi. Camminava per la stanza e intanto declamava Omar Khayyam”, N.K. Veržbickij, “Vstreči s Eseninym”, *S.A. Esenin v vospominanijach sovremennikov*, II, a cura di A.A. Kozlovskij, Moskva 1986, p. 221.

⁶ V.G. Belousov, *Persidskie motivy*, Moskva 1968, p. 8.

⁷ Ibidem.

⁸ “Ti consiglio di leggerlo come si deve. E scriviti che ti piacerà”, M.D. Rojzman, *Vse, čto pomnju o Esenine*, Moskva 1973, disponibile all’indirizzo internet: <<http://www.esenin.ru/o-esenine/vospominaniia/roizman-m-vs-e-čto-pomniu-o-esenine>> (ultimo accesso, 02/09/2016).

¹ “Anni 1919, ‘20, ‘21, ho viaggiato per la Russia: Мурман, Соловки, Архангельск, Туркестан, степе kirghise, Кавказ, Персия и Крым”, S.A. Esenin, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, V, Moskva 1979, p. 223.

² Omar Khayyam (1048–1131) è stato un astronomo, filosofo, matematico e poeta persiano, noto per le sue *Quartine*.

³ Saadi (1210–1291/92?), al secolo Abu-Muhammad Muslih al-Din bin Abdallah Shirazi, noto anche come Saadi di Shiraz è una delle maggiori figure della poesia persiana medievale. Le sue opere più celebri sono *Gulistan* [Il giardino di rose] e *Bustan* [Il frutteto], considerate due classici morali del sufismo.

⁴ Firdusi (935–1020), al secolo Hakim Abol-Ghasem Ferdowsi Tus,

drovič ne era così affascinato che lo lesse più volte, tanto da impararlo quasi a memoria⁹. Dal canto nostro, per spiegare la fascinazione di Esenin verso gli autori classici persiani, ci sentiamo di condividere l'ipotesi di A. Volkov: "Conoscendo Esenin, ci si può chiaramente immaginare cosa lo appassionava [della poesia persiana]. Erano i finissimi ornamenti del verso, la tranquilla saggezza della filosofia orientale, l'esoticità e l'espressività che questi riuscivano a creare"¹⁰.

Esenin, nei confronti dei poeti classici persiani, si poneva come un allievo. In una lettera a Galina Benislavskaja scriveva:

Я еду учиться. Я хочу проехать даже в Шираз и, думаю, проеду обязательно. Там ведь родились все лучшие персидские лирики. И недаром мусульмане говорят: если он не поет, значит, он не из Шушу, если он не пишет, значит, он не из Шираза¹¹.

Come osserva P. Tartakovskij commentando questa lettera: "Esenin sostanzialmente 'ripeté' il cammino di Puškin, che, imitando al fine di 'scoprire nuovi mondi', tendeva prima di tutto 'a elaborare una sua concezione per poi darle una seconda vita'¹². A sostegno di quest'interpretazione si può citare lo stesso Esenin che nel 1925, in *O sebe* [Su di me], dichiarava apertamente la sua sintonia col massimo poeta russo: "В смысле формального развития меня тянет все больше к Пушкину"¹³.

Del primo tentativo di Sergej Aleksandrovič di andare verso il Caucaso e il Medio Oriente non si sa pressoché nulla¹⁴: il poeta si limitava a farne cenno in una lettera dell'11 agosto 1920 a Evgenija Liščic, scritta proprio durante la sua seconda visita nel Caucaso. Le impressioni registrate sul viaggio non erano per nulla lusinghiere:

Сегодня утром мы из Кисловодска выехали в Баку, и, глядя из окна вагона на эти кавказские пейзажи, внутри сделалось как-то тесно и неловко. Я здесь второй раз в этих местах [corsivo mio D.F.] и абсолютно не понимаю, чем поразили они тех, которые создали в нас образы Терека, Казбека, Дарьял [...] Сейчас у меня зародилась мысль о вредности путешествий для меня. Я не знаю, что было бы со мной, если б случайно мне пришлось объездить весь земной шар?¹⁵

Nel 1921 il poeta russo visitò Taškent, giungendovi nei giorni della festa per la fine del Ramadan. Era la prima volta che entrava in contatto con l'Oriente, e ne restò fortemente impressionato. Tempo dopo, avrebbe scritto ad Anatolij Mariengof: "Вспоминаю сейчас о Клопикове и Туркестане. Как все это было прекрасно. Боже мой!"¹⁶.

Il terzo tentativo di giungere in Persia, Esenin lo intraprese nell'inverno del 1922 su spinta dello stesso Mariengof che desiderava allontanarlo da Isadora Duncan¹⁷ conosciuta a casa del poeta immaginista Georgij Jakulov nell'ottobre 1921. Nonostante i due si frequentassero da soli due mesi, già a dicembre Esenin fece alcuni tentativi (tutti infruttuosi) di lasciarla¹⁸: il rapporto fra i due, infatti, per via dei continui litigi si stava pesantemente deteriorando¹⁹. Il viaggio si risolse nuovamente in un disastro, il poeta giunse solamente a Rostov-na-Donu:

¹⁵ "Stamattina siamo partiti da Kislovodsk alla volta di Baku, e mentre guardavo dal finestrino del vagone questi paesaggi caucasici, dentro di me si è fatta strada una sensazione di costrizione e disagio. È la seconda volta che visito questi luoghi, e non riesco assolutamente a capire la ragione per cui hanno impressionato coloro i quali hanno creato in noi l'immagine del Terek, del Kazbek, del Dar'jal [...] Mi è anche venuto in mente che viaggiare sia per me dannoso. Non so, cosa ne sarebbe di me se dovessi fare il giro del mondo?" [il corsivo è mio], S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., VI, p. 99.

¹⁶ "Ricordo Klopikov e il Turkestan. Che bello che era! Dio mio!", Ivi, p. 126.

¹⁷ Isadora Duncan (1877-1927), al secolo Dora Angela Duncan, è stata una ballerina americana, considerata fra le madri della danza moderna. Nel 1921, su invito di Lunačarskij, si recò in Unione sovietica per aprire una scuola di danza. A ottobre conobbe Esenin (di diciotto anni più giovane), che sposò l'anno seguente. Tuttavia non fu un matrimonio felice: il rapporto fra i due, fin dall'inizio, si rivelò piuttosto burrascoso, tanto che divorziarono solamente due anni dopo, nel 1924. Isadora Duncan morì nel 1927, a Nizza, strozzata dalla sua sciarpa che si era impigliata negli assi delle ruote dell'automobile su cui viaggiava.

¹⁸ G. McVay, *Isadora and Esenin. The Story of Isadora Duncan and Sergei Esenin*, London and Basingstoke 1980, p. 46.

¹⁹ S. Asadullaev, *Na rubeže vekov i tysjačelietij. O literature i vremeni*, Baku 2004, p. 143.

⁹ Ibidem.

¹⁰ A.A. Volkov, *Chudožestvennye iskanija Esenina*, Moskva 1976, p. 357.

¹¹ "Sto andando a studiare. Voglio visitare persino Shiraz, e penso che la visiterò sicuramente. Voglio andare dove sono nati tutti i migliori lirici persiani. Non per niente i musulmani dicono: se non canta, allora non è di Shushà, se non scrive, allora non è di Shiraz", S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., VI, p. 182.

¹² P. Tartakovskij, "Ja edu učit'sja. *Persidskie motivy* Sergeja Esenina i vostočnaja klassika", a cura di A.A. Michajlov, S.S. Lesnevskij, *V mire Esenina*, Moskva 1986, p. 336.

¹³ "Da un punto di vista dello sviluppo formale, in questo momento, mi sento sempre più attratto da Puškin", S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., V, p. 231.

¹⁴ V.G. Belousov, *Persidskie motivy*, op. cit., p. 71.

Милый Толя. Черт бы тебя побрал за то, что ты меня вляпал во всю эту историю.

Во-первых, я в Ростове сижу у Нины и ругаюсь на чем свет стоит[...] Ростов — дрянь невероятная, грязь, слякоть и этот 'Сегежа', который торгуется со всеми из-за 2-х копеек. С ним повсюду со стыда сгроришь[...]

И дурак же ты, рыжий!

Да и я не умен, что послушался.

Проклятая Персия [corsivo mio]²⁰.

Sempre nel 1922, Esenin ebbe una profonda crisi spirituale che lo trascinò in uno stato di forte depressione e scoramento. Per affrontarla, o forse per fuggire da se stesso, il poeta decise di visitare l'Europa occidentale e gli Stati Uniti: il 10 maggio partì in aereo da Mosca accompagnato da Isadora Duncan. Il viaggio è stato interpretato dalla critica in maniera opposta²¹: alcuni, come, per esempio Sofie Lafitte²², sostengono che abbia peggiorato il suo stato psicologico, mentre altri, ed è il caso di Evgenij Naumov²³, ritengono che il *tour* in Occidente lo avrebbe spinto alla svolta spirituale del 1924-25, grazie anche alla quale il nostro scrisse *I motivi persiani*. Dello stato di Sergej Aleksandrovič fu testimone d'eccezione Maksim Gor'kij che lo incontrò a Berlino:

Через шесть-семь лет я увидел Есенина в Берлине, в квартире А.Н. Толстого. От кудрявого, игрушечного мальчика остались только очень ясные глаза, да и они как будто выгорели на каком-то слишком ярком солнце. [...] Мне показалось, что в общем, он настроен недружелюбно к людям. И было видно, что он — человек пьющий. Веки опухли, белки глаз воспалены, кожа на лице и на шее — серая, поблекла, как у человека, который мало бывает на воздухе и плохо спит. А руки его беспокойны и в кистях размотаны, точно у барабанщика. Да и весь он встревожен, рассеян, как человек, который забыл что-то важное и даже неясно помнит, что именно забыто им²⁴.

L'Occidente deluse profondamente Esenin, che lo trovò volgare e povero di spirito²⁵: “Что сказать мне вам об этом ужаснейшем царстве мещанства, которое граничит с идиотизмом. Кроме фокстрота, здесь почти ничего нет. Здесь жрут и пьют и опять фокстрот”²⁶.

Il quarto e ultimo viaggio verso la Persia, Esenin lo intraprese nel 1924. Restò a lungo in Azerbaigian, dove sembrò ritrovare sé stesso e quell'equilibrio interiore che da tempo cercava:

Я чувствую себя просветленным, не надо мне этой шумливой славы, не надо построчного успеха. Я понял, что такое поэзия [...]. Так много и легко пишется в жизни очень редко. Это просто потому, что я один и сосредоточен в себе. Говорят, я очень похорошел. Вероятно оттого, что я что-то увидел и успокоился²⁷.

E l'*incipit* de *I motivi persiani* è il degno specchio di questa ritrovata serenità:

Улеглась моя былая рана —
Пьяный бред не гложет сердце мне
Синими цветами Тегерана
Я лечу их ныне в чайхане²⁸.

È il respiro profondo di un'anima che sembra essersi ritrovata dopo tante peripezie interiori, e che può bearsi della bellezza del cielo azzurro di Persia, assaporando la quiete tanto agognata in una sala da tè intrisa di profumi orientali. L'atmosfera viziata di *Moskva kabackaja* [Mosca delle bettole], raccolta

ostile verso gli altri. Inoltre si vedeva che beveva. Aveva le palpebre gonfie, gli occhi arrossati, mentre la pelle del viso e del collo era grigia e scolorita, come quella di un uomo che sta poco all'aria aperta e dorme male. Le braccia si muovevano senza sosta e le mani si agitavano come quelle di un suonatore di tamburo. Era anche tutto irrequieto e assente, sembrava un uomo che ha dimenticato qualcosa di importante, ma che non ricorda nemmeno bene cosa”, M.A. Gor'kij, *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, XVII, Moskva 1952, p. 60.

²⁰ P.F. Jušin, *Poezija Sergeja Esenina 1910-1923 gg*, Moskva 1966, pp. 286-287.

²¹ “Cosa volete che vi dica di quest'orrendo regno della piccola borghesia che confina con l'idiozia? A parte il foxtrot, qui non c'è praticamente niente. Mangiano e bevono a quattro palmenti, e poi di nuovo foxtrot”, S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., VI, pp. 123.

²² “Mi sono rasserenato. Non mi servono né quella gloria chiassosa, né il successo per ogni mio verso. Ora ho capito cos'è la poesia [...] Mi è capitato molto di rado nella vita di scrivere tanto e con tanta facilità. Semplicemente sono solo e concentrato su di me. Dicono che mi vedono così bene. Molto probabilmente è perché ho visto qualcosa e mi sono calmato”, Ivi, pp. 167-168.

²³ Ivi, I, p. 273; “Si è calmata la mia antica ferita — / Il delirio ubriaco non mi rode il cuore / Con gli azzurri colori di Teheran / Io oggi li curo in una casa da tè”, Idem, *Poesie e poemetti*, Milano 2000, p. 233.

²⁰ “Caro Tolja, che il diavolo ti porti per avermi impelagato in tutta questa storia. Innanzi tutto, sono a Rostov da Nina e sto bestemmiando come se non ci fosse un domani [...] Rostov fa veramente schifo: pantano, sporcizia e quel “Segeža” che mercanteggia con tutti anche per qualche spicciolo. C'è da aver vergogna ad andare in giro con lui. [...] E tu comunque sei un imbecille! E lo sono anch'io che ti ho dato retta. *Maledetta Persia*”, S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., VI, pp. 112-113.

²¹ P.F. Jušin, *Sergej Esenin. Idejno-tvorčeskaja evoljucija*, Moskva 1969, p. 270.

²² S. Lafitte, *Serge Essénine*, Paris 1959.

²³ E.I. Naumov, *Sergej Esenin. Ličnosť, tvorčestvo, epocha*, Leningrad 1973.

²⁴ “Rividi Esenin a Berlino, sei o sette anni dopo, a casa di Aleksej Tolstoj. Di quel ragazzino riccio e minuto erano rimasti solo gli occhi chiarissimi, che sembravano ardere come un sole troppo luminoso. [...] In generale, mi sembrò di notare in lui un atteggiamento

data alle stampe non molto tempo prima, nel 1924, sembra ormai solo l'eco di un antico incubo. La serenità è tale che persino la necessità di stordirsi con l'alcool scompare: “[Чайханщик] угощает меня красным чаем / вместо крепкой водки и вина / [...] За себя нынче отвечаю”²⁹, e Esenin si inebria con l'aroma del tè rosso d'Oriente. La natura, bella e generosa, sembra riflettere e far da controcanto a questa ritrovata serenità: “Много роз цветет в твоём саду”³⁰, mentre le donne sono affascinanti e misteriose dietro al loro *chador*:

Незадаром мне мигнули очи,
Приоткинув черную чадру. [...]
Ну, а этой движенья стана,
Что лицом похожа на зарю
Подарю я шаль из Хороссана
И ковер ширазский подарю³¹.

Con *Uleglas' moja bylaja rana* [Si è calmata la mia antica ferita], Esenin introduce al lettore l'atmosfera e gli elementi costitutivi della sua Persia, una terra che, come dichiara poco dopo in *Nikogda ne byl na Bosfore* [Non sono mai stato sul Bosforo], è una pura invenzione:

Никогда не был на Босфоре,
ты меня не спрашивай о нем [...]
Не ходил в Багдад с караваном
Не возил я шел туда и хну [...]
И хотя я не был на Босфоре —
Я тебе придумую о нем³².

La Persia di Esenin, infatti, è un'utopia alla tempera, un sogno, dove i fantasmi della mente si disperdono, gli incubi svaniscono, l'anima guarisce e l'angoscia è pacificata. È una Persia interiorizzata, filtrata e ricostruita attraverso l'universo testuale della sua poesia classica, vagheggiata dal vicino Azerbaigian, ma non vissuta realmente in prima

persona³³. Ne *I motivi persiani* tutto è esotico, colorato, romantico, felicemente ingenuo; e non è un caso che il corredo di immagini utilizzato da Esenin per creare la “sua” Persia dia l'impressione di essere uscito, per il suo carattere assolutamente spurio, da un *lubok* o da un robivecchi che commercia chincaglierie orientaleggianti. Tuttavia, il poeta canta “con una tale dolcezza e partecipazione, che ognuno di noi pensa che, in Persia, Esenin ci sia andato davvero”³⁴. Infatti, i profumi delle rose e degli oleandri, il soave canto degli usignoli, il cielo azzurro, le dolci voci delle *peri*³⁵ non hanno lo scopo di riprodurre fedelmente l'ambiente, l'intenzione non è quella di tenere un diario di viaggio in versi, ma di far assaporare al lettore il sentore dei fiori di un Oriente del tutto immaginario. Come afferma A.A. Volkov: “Il paesaggio ne *I motivi persiani* serve a Esenin per raffigurare un Eden nel quale lo stanco viandante può assaporare la dolcezza del riposo, della bellezza e dei profumi che permeano l'aria”³⁶.

Воздух прозрачный и синий,
Выйду в цветочные чащи.
Путник, в лазурь уходящий,
Ты не дойдешь до пустыни [...]
Воздух прозрачный и синий.
Лугом пройдешь, как садом,
Садом — в цветные диком [...]
Вмиг отразится во взгляде
Месяца желтая прелесть [...]
Вот он, удел желанный
Всех, кто в пути устали³⁷.

²⁹ Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 273; “[Il padrone] mi offre del the rosso / Al posto della forte vodka e del vino. [...] Oggi io rispondo di me”, Idem, *Poesie*, op. cit., p. 233.

³⁰ Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 273; “Molte rose fioriscono nel tuo giardino”, Idem, *Poesie*, op. cit., p. 233.

³¹ Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 273; “Non per nulla mi hanno ammiccato gli occhi, / Dischiudendo un poco il nero ciador. [...] Beh, io per i movimenti del corpo di costei, / Il cui volto è simile a un'aurore, / Regalerò uno scialle del Khorasan / E regalerò un tappeto di Shiraz”, Idem, *Poesie*, op. cit., p. 233.

³² Idem, *Sobranie*, op. cit., I, pp. 280-281; “Non sono mai stato sul Bosforo, / Perciò non farmi domande [...] Non sono andato a Bagdad con la carovana, / E non ho portato seta oppure henné [...] E anche se non sono stato sul Bosforo — / a te io lo inventerò”, Idem, *Poesie*, op. cit., pp. 243-245.

³³ Sergej Kirov, allora segretario del partito comunista azero, continuava a negare il visto d'espatrio a Esenin, poiché riteneva che viaggiare in un paese come l'Iran, dove i costumi morali erano estremamente rigidi, avrebbe costituito un pericolo per il poeta, vista l'imprevedibilità del suo carattere e il suo gusto per la provocazione. Per tutelarlo, Kirov gli assegnò una dacia a Mardakany, a quel tempo una piacevole località balneare, oggi una periferia di Baku fatta di casupole sghimbesce, dove venne allestita una “Persia” *ad hoc* in modo da placare la bramosia di Esenin di vedere la vera Persia. Si veda P.I. Čagin, “Sergej Esenin v Baku”, S.A. *Esenin*, op. cit., pp. 162-163.

³⁴ E. Bazzarelli, “Introduzione”, S.A. Esenin, *Poesie*, op. cit., p. 20.

³⁵ Fanciulle tipiche della mitologia persiana, del Caucaso e dell'Asia Centrale.

³⁶ A.A. Volkov, *Chudožestvennye iskanija*, op. cit., p. 365.

³⁷ S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., I, pp. 284-285; “L'aria è trasparente e blu, / Entrerò nei fitti boschetti fioriti. / Viandante, che vai verso l'azzurro, / Non arriverai fino al deserto. / L'aria è trasparente e blu. / Passerai per il prato, come un giardino, / Un giardino in selvaggia fioritura, [...] Subito si rifletterà nello sguardo, / Il giallo incantesimo della luna, [...] / Eccola la sorte desiderata / Da tutti quelli stanchi per la strada”, Idem, *Poesie*, op. cit., p. 249.

Il nostro si compiace nell'evocare nel lettore grandi spazi e grandi distanze: a prima vista, potrebbe sembrare che il poeta voglia escludere tutto ciò che è legato all'Europa, l'Occidente, la Russia. In realtà, l'ontologia dei paesaggi continua a essere la Russia: "Mentre canta la Persia, Esenin, con tutta l'anima, è in Russia. Effigiando l'esotismo orientale, il poeta lo confronta coscientemente con gli spazi del paesaggio russo"³⁸. L'orientalismo da miniatura di Esenin, come osserva Angelo Maria Ripellino, coincide con l'arcadia di Rjazan'³⁹:

Потому, что я с севера, что ли,
Что луна там огромней в сто раз,
Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий⁴⁰.

Al tema del paesaggio è strettamente legato quello dell'amore, probabilmente il principale de *I motivi persiani*: le due tematiche si compenetrano e si compensano lungo l'intera raccolta, diventando l'una il contrappunto dell'altra. L'amore cantato ne *I motivi persiani* è profondamente differente da quello fino ad allora presente nell'opera eseniniana. Infatti, se il sentimento amoroso in *Mosca delle bettole* è decadente, impregnato di fumo e alcool, volgare e privo di qualsiasi tenerezza, quello de *I motivi persiani* è alto, moralmente puro, tanto da elevare chi ha la fortuna di provarlo. E a giudicare dalla passione con cui ne scrive, sembra quasi che Esenin sia giunto in Persia ansioso di innamorarsi, tanto da chiedere persino a un prosaico cambiavalute come poter sussurrare parole dolci alle belle persiane:

Я сегодня спросил у менялы,
что дает за полтумана по рублю,
Как сказать мне для прекрасной Лалы
По-персидски нежное 'люблю'⁴¹.

Ma in perfetta tradizione orientale, dove i sentimenti sono sempre rubati, allusi, sottaciuti, il cambiavalute gli risponde:

О любви в словах не говорят,
О любви вздыхают лишь украдкой,
Да глаза, как яхонты, горят⁴².

I motivi persiani sono costellati di figure femminili, spesso incarnazione dell'amore tenero e romantico che pervade l'intera raccolta. La figura principale è Šaganè⁴³, simbolo di quella femminilità tipica dell'Oriente fatta di mistero, intelligenza, fascino magnetico, a cui il poeta dedica uno dei componimenti più belli dell'intero ciclo, *Šagane ty moja, Šagane* [Šaganè, tu mia Šaganè]. Non è difficile cogliere nel personaggio gli echi di un più illustre predecessore: Shahrazad. Nei confronti di Šaganè, non c'è attrazione sensuale⁴⁴: Esenin, infatti, sembra ricercare più un'intesa mentale con la fanciulla, quasi si stesse rivolgendo a un amico. Il poeta vuole che Šaganè ascolti i suoi racconti carichi di nostalgia sulla nativa Rjazan' e al contempo gliela faccia dimenticare:

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Потому, что я с севера, что ли,
Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую рожь при луне.
Шаганэ ты моя, Шаганэ. [...]

Про волнистую рожь при луне
По кудрям ты моим догадайся.
Дорогая, шути, улыбайся,
Не буди только память во мне
Про волнистую рожь при луне⁴⁵.

⁴² Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 275; "A parole non si parla d'amore, / D'amore si sospira solo furtivamente, / E gli occhi, come zaffiri, risplendono", Idem, *Poesie*, op. cit., p. 237.

⁴³ Il prototipo di Šaganè è stato individuato da Vladimir Belousov in Šaganè Tal'jan, una maestra armena che Esenin conobbe durante il suo soggiorno a Baku. Non è chiaro tuttavia se fra i due ci sia stato effettivamente un flirt oppure i due fossero legati da una semplice amicizia. A tal proposito si veda V.G. Belousov, *Persidkie motivy*, op. cit., p. 37.

⁴⁴ L'amore sensuale ne *I motivi persiani* è accennato solamente in *Ty skazala, čto Saadi* [Tu dicevi che Saadi], nella quale comunque l'amore platonico ha il sopravvento su quello fisico. Si veda P.F. Jušin, *Sergej Esenin*, op. cit.

⁴⁵ S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., I, p. 277; "Šaganè, tu mia Šaganè! / Perché, forse, io sono del nord, / Sono pronto a raccontarti del campo, / Della segale ondeggiante alla luna. / Šaganè, tu mia Šaganè [...] Della segale ondeggiante della luna / Tu puoi indovinare dai miei riccioli. / Mia cara, scherza, mia cara, sorridi, / Solo non risvegliare in me il ricordo / Della segale ondeggiante alla luna", Idem, *Poesie*, op. cit., p. 239.

³⁸ P.F. Jušin, *Sergej Esenin*, op. cit., p. 327.

³⁹ A.M. Ripellino, "Esenin", *L'arte della fuga*, Napoli 1987, p. 216.

⁴⁰ S.A. Esenin, *Sobranie*, op. cit., I, p. 277; "Perché, forse, io sono del nord / Perché la luna è cento volte più grande, / Per quanto sia bella Shiraz, / Non è meglio delle radure di Rjazan'", Idem, *Poesie*, op. cit., p. 239.

⁴¹ Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 275; "Ho chiesto oggi al cambiavalute, / Quanto mi dava per un rublo in mezzi tuman, / E come potevo dire alla bellissima Lala / In persiano le tenere parole 'ti amo'", Idem, *Poesie*, op. cit., p. 237.

Mentre Esenin si addentra in questa Persia immaginata, la sua consapevolezza di essere all'interno di un sogno cresce sempre di più. Il punto di svolta è *Zoloto cholodnoe luny* [Oro freddo della luna]:

Золото холодное луны
Запах олеандра и левкоя
Хорошо бродить среди покоя
Голубой и ласковой страны

Далеко-далече там Багдад
Где жила и пела Шахразада
Но теперь ничего не надо
Отзвенел давно звеневший сад

Призраки далекие земли
Поросли кладбищенской травой
Ты же, путник, мертвым не внемли,
Не склоняйся к плитам головою

Оглянись, как хорошо кругом:
Губы к розам так и тянет, тянет [...]]
Жить — так жить, любить — так уж влюбляться.
В лунном золоте целуйся и гуляй,
Если ж хочешь мертвым поклоняться
То живых тем сном не отравляй

Это пела даже Шахразада, —
Так вторично скажет листьев медь.
Тех, которым ничего не надо,
Только можно в мире пожалеть⁴⁶.

Il cambio di atmosfera è palpabile: la quieta serenità dei primi componimenti del ciclo cede il passo a una vaga inquietudine. E poco importa che gli oleandri e le violaciocche profumino, e l'atmosfera sia azzurra e carezzevole, qualcosa si è spezzato: Baghdad, che un tempo vide la magia de *Le mille e una notte*, è lontana e inaccessibile, mentre il giardino in cui Shahrazad narrava le sue storie è desolatamente vuoto e silenzioso. Gli antichi demoni di

Esenin, in particolare quello del presagio della morte così presente in liriche cui il poeta lavorava parallelamente alla composizione de *I motivi persiani* come per esempio *Metel'* [La bufera], riemergono: i defunti levano le loro voci dalle tombe, invitando, quasi fossero sirene degli inferi, il povero viandante ad ascoltarli. Il poeta tenta di ribellarsi a questa chiamata: "E se vuoi adora i morti, ma non avvelenare i vivi con quel sogno", ma senza successo; a ripetere quelle parole, un tempo cantate persino da Shahrazad, sono rimaste solamente le foglie del cimitero. Shahrazad, simbolo dell'Oriente e della vita passata, e il cimitero, luogo di morte per eccellenza, si giustappungono, dando vita a quel sentimento di fine che pervade la seconda parte de *I motivi persiani*.

Da questo punto la fiaba della Persia comincia a rivelarsi sempre più un'illusione: è quindi tempo di tornare a casa, in Russia:

В Хорассане есть такие двери,
Где обсыпан розами порог.
Там живет задумчивая пери [...]]
Ни к чему в любви моей отвага.

И зачем? Кому мне песни петь?
Если стала неревнивой Шага,
Коль дверей не смог я отпереть,
Ни к чему в любви моей отвага.

Мне пора обратно ехать в Русь.
Персия! Тебя ли покидаю?
Навсегда ль с тобою расстаюсь [...]

До свиданья, пери, до свиданья,
Пусть не смог я двери отпереть,
Ты дала красивое страданье,
Про тебя на родине мне петь.
До свиданья, пери, до свиданья⁴⁷.

Le porte che sono rimaste chiuse sono soprattutto quelle dei cuori delle persiane: la *peri*, che ha fatto così soffrire Esenin, assurge a simbolo delle don-

⁴⁶ Idem, *Sobranie*, op. cit., I, pp. 286-287, "È bello vagare in mezzo alla pace / Di un paese azzurro e carezzevole. / Lontano — più lontano c'è Bagdad, / Dove visse e cantò Sheherazad. / Ma ora di niente ella ha bisogno. / Il giardino risonante non canta più. / Fantasmi lontani della terra / Si sono coperti con l'erba del cimitero. / Tu, viandante, non ascoltare i morti, / Non chinare la tua testa sulle lapidi. / Guarda com'è bello: / Le labbra cercano, cercano le rose. [...] / Se dobbiamo vivere — si vive, se innamorarci — amiamo. / Nell'oro lunare bacia e passeggia, / E se vuoi adora i morti, / Ma non avvelenare i vivi con quel sogno. / Questo l'ha cantato persino Sheherazad, — / Così lo dirà un'altra volta il rame delle foglie. / Di quelli che non hanno bisogno di nulla, / Al mondo si può avere solo pietà", Idem, *Poesie*, op. cit., p. 251.

⁴⁷ Idem, *Sobranie*, op. cit., I, pp. 288-289; "Nel Khorasan vi sono tali porte / Le cui soglie sono cosparse da rose. / Là vive una assorta Peri [...]] Nelle mie mani c'è sufficiente forza, / Ma le porte non ho potuto aprirle. / A che serve il mio coraggio in amore — / E perché? A chi devo cantare canzoni? — Se Saga è diventata non gelosa, / Se io non ho potuto aprire le porte, / Non serve il mio coraggio in amore. / È per me tempo di tornare nella Rus' / Persia! Forse che ti abbandono? / Mi separerò per sempre da te [...]] Arrivederci, Peri, arrivederci, / Anche se non ho saputo aprire le porte, / Tu mi hai dato una bellissima sofferenza, / Di te canterò nella mia patria. / Arrivederci, Peri, arrivederci", Idem, *Poesie*, op. cit., p. 253.

ne che hanno illuso il poeta di aver finalmente trovato l'amore vero. Il disinganno è tale che in *Glupoe serdce, ne bejsja!* [Stupido cuore, non battere!] Esenin grida:

Глупое сердце, не бейся!
Все мы обмануты счастьем [...] /
Многие видел я страны,
Счастья искал повсюду,
Только удел желанный
Больше искать не буду⁴⁸.

L'atmosfera delle liriche che chiudono *I motivi persiani*, e che accompagna il lettore verso la conclusione del "viaggio", è un crescendo di espressioni di commosso commiato, che si mescolano all'amarezza per aver ceduto all'ennesima illusione di felicità.

Il materiale de *I motivi persiani* è costruito da quell'Oriente islamico sfocato e a tratti totalmente immaginario che per secoli ha suggestionato la fantasia dei popoli cristiani. A riconferma di questo fatto si può citare la vaghezza geografica e culturale della Persia eseniniana, nella quale, in una *summa* visionaria, aspaziale e atemporale convivono elementi ottomani, arabi e persiani. Questa commistione viene confermata anche da Rojzman: "Немало он прочитал и других переводов с персидского, арабского, немало говорил со знатоками Персии, прежде чем создать свой лирический шедевр: 'Персидские мотивы'"⁴⁹. Esenin, infatti,

affiancava, come se appartenessero a un'unica civiltà, il Bosforo, terra ottomana per eccellenza, Baghdad, spesso a cavallo fra i due imperi, ma che ospitò *Le mille e una notte* e per sua essenza araba, Teheran, uno dei simboli dello splendore persiano. In realtà, non solo Ottomani e Persiani appartennero storicamente a due civiltà profondamente differenti che sovente si guardavano con malcelata ostilità, ma giunsero ad affrontarsi in scontri epicamente tragici come nella celebre la battaglia di Chaldiran⁵⁰. D'altra parte Esenin cantava una Persia perduta, quasi mitica, che ormai risiedeva in quella dimensione temporale che Michail Bachtin definì, riprendendo la terminologia di Goethe e Schiller riguardo all'epica, "passato assoluto", ossia un'epoca storica inaccessibile per eccellenza⁵¹. In fondo Khayyam, Firdusi e Saadi erano già morti da un migliaio di anni.

La raccolta nacque in anni (1924-25) durante i quali "l'opera di Esenin si distingueva chiaramente per la sua umanità. La sua poesia penetrava negli strati più profondi della psicologia, le erano accessibili i sentimenti e i pensieri più reconditi"⁵². E, probabilmente, la forza più grande de *I motivi persiani* consiste proprio in questo: l'abbandono da parte di Esenin delle pose *bohémien*, gli atteggiamenti tracotanti e provocatori, per ritornare a confrontarsi coi sentimenti più sinceri e autentici.

⁴⁸ Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 299; "Stupido cuore, non battere! / Noi tutti siamo stati ingannati dalla felicità [...] / Ho veduto molti paesi / Dovunque ho cercato la felicità, / Solo che la sorte desiderata / Non mi metterò più a cercare", Idem Esenin, *Poesie*, op. cit., p. 263.

⁴⁹ "Lesse molte traduzioni dal persiano e dall'arabo, e parlò a lungo con gli esperti di Persia prima di scrivere il suo capolavoro lirico: *I motivi persiani*", M.D. Rojzman, *Vse, što pomnju o Esenine*, op. cit.

⁵⁰ La battaglia di Chaldiran, che ebbe luogo il 23 agosto 1514, vide fronteggiarsi le truppe dello scià Ismail I e del sultano ottomano Selim I. I suoi esiti furono gravidi di conseguenze per entrambi gli imperi. Infatti, sebbene le sorti dello scontro arrisero agli Ottomani (più equipaggiati e numerosi), la sua violenza bloccò le loro mire espansionistiche verso la Persia. Il confine fissato in seguito alla battaglia è tutt'oggi la frontiera fra Turchia e Iran. Ciò fece sì che Tabriz, città di lingua e cultura azera ma capitale dell'Impero persiano, si venisse a trovare troppo vicino al confine e cedesse il suo ruolo prima a Qazvin e poi a Isfahan. Gli eventi di Chaldiran indussero lo scià Ismail, che a seguito della sconfitta era caduto in uno stato di profonda depressione, a imporre l'uso del persiano come lingua dell'impero. Inoltre la dinastia safavide abbandonò lo sciismo duodecimano, obbligando la maggioranza sunnita della popolazione a convertirsi allo sciismo imamita, mettendo a morte chi si rifiutò di accettare la nuova fede.

⁵¹ Si veda M.M. Bachtin, *Epos i roman. O metodologii issledovanija romana. Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975.

⁵² P.F. Jušin, *Sergej Esenin*, op. cit., p. 332.

L'immagine della Toscana nell'odeporica serba tra Ottocento e Novecento: natura, arte e letteratura

Zorana Kovačević

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 79-86 ◇

I. VIAGGIATORI SERBI IN TOSCANA: UN PREAMBOLO

A GIUDICARE dai diari, dalle lettere e dalla pubblicistica riguardante il tema del viaggio, città come Napoli, Roma e Venezia confermano la loro prevedibile centralità nella mappa degli itinerari italiani dei viaggiatori serbi. Ma, a uno sguardo più ravvicinato, si nota anche un particolare interesse per le città toscane, in grado di attirare l'attenzione sia per motivi turistici che culturali. Nell'odeporica serba la Toscana è comunemente associata a Miloš Crnjanski¹ e al suo libro *Ljubav u Toskani* [L'amore in Toscana, 1930], mentre altri contributi dedicati a questa regione sono pressoché sconosciuti², fatta eccezione per le lettere di Ljubomir Nenadović³.

Nella cultura serba il rapporto con la Toscana inizia nella seconda metà dell'Ottocento, come del re-

sto avviene anche nella cultura russa⁴. Questo interesse è senz'altro veicolato in particolare dalle testimonianze di autori inglesi e francesi che, amanti dell'Italia, favoriscono la scoperta della Toscana⁵, ma anche perché Nenadović, che può essere considerato un pioniere del dialogo serbo-italiano, racconta le proprie impressioni fiorentine nel fondamentale *Pisma iz Italije* [Lettere dall'Italia, 1868]. Tuttavia, sul finire dell'Ottocento lasciano traccia dei loro soggiorni toscani appena altri due viaggiatori⁶. Sarà solo nel corso del Novecento che, dopo un inizio in sordina, la fortuna della Toscana si affermerà definitivamente nell'odeporica serba, grazie a un intenso flusso di viaggiatori, tra i quali spiccano alcuni dei nomi più illustri del panorama letterario, come Crnjanski o Desanka Maksimović. Nei primi anni del Novecento, lo studioso russo I.M. Grevs, che, appassionato di cultura fiorentina, ha dato un notevole contributo alla valorizzazione di Firenze e della Toscana in generale nel proprio pae-

¹ M. Crnjanski (1893-1977) è, insieme a I. Andrić (1892-1975), il più noto scrittore serbo moderno. Durante la sua vita ha risentito delle inquietudini e degli avvenimenti che hanno segnato il XX secolo. Si può dire che la stessa biografia di Crnjanski abbia condizionato la sua concezione del libro di viaggio: osservando i suoi pellegrinaggi, si nota subito che l'allontanamento dalla patria è una costante. La migrazione da Csongrád a Timisoara, gli studi a Fiume e a Vienna, il soggiorno a Belgrado, la guerra in Galizia, dopo la quale Crnjanski intraprende un viaggio in quasi tutta Europa, sono solo alcuni momenti di questa ricca mappa personale. Il suo desiderio di viaggio si spegnerà nell'esilio di Londra, ultima tappa dei suoi vagabondaggi.

² Uno degli scopi di questo contributo è far conoscere, anche se sommariamente, testimonianze odeporiche di alcuni autori "minori" e poco conosciuti ai lettori e alla critica.

³ Lj. Nenadović, *Pisma iz Italije*, Beograd 1946 (trad. it. *Lettere dall'Italia*, a cura di F. Trogranić, Roma 1958). Nel 1868 appare a Belgrado il primo grande libro di viaggio della letteratura serba dedicato all'Italia, *Pisma iz Italije*, di Lj. Nenadović (1826-1895), letterato, intellettuale e politico, ma anche viaggiatore appassionato, molto attento a serbare memoria delle proprie esperienze nelle sue opere. Il libro è composto da diciotto lettere rivolte a un destinatario sconosciuto, scritte tra marzo e maggio del 1851 da Napoli, Roma, Livorno e Firenze. Alcune inesattezze presenti nell'edizione di Trogranić saranno direttamente corrette tra parentesi quadre.

⁴ Si veda P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Trieste 2002, p. 120.

⁵ Si pensi soprattutto a J. Ruskin e a Stendhal.

⁶ Si pensi a Đ. Dera, *Uspomene iz Italije*, I-II, Novi Sad 1891-1892 e M. Car, "Kroz Umbriju i Toskanu. Bilješke i utisci s puta", *Delo*, 1896, 6, pp. 9-19. Đorđe Dera (1844-1917), insegnante, letterato, uomo di cultura, l'unico tra i viaggiatori dell'epoca che nelle sue descrizioni offre un primo ritratto complesso del Belpaese, e il primo che lo attraversa quasi per intero da Venezia a Napoli. Le sue impressioni italiane sono raccolte in due volumi intitolati *Uspomene iz Italije* (1891-1892), frutto di cinque lunghi viaggi compiuti nell'arco di vent'anni. Tra le descrizioni italiane di Dera, spesso monotone e fin troppo particolareggiate, trovano posto anche quelle dedicate a Firenze e Pisa. Attratto da Firenze è anche Marko Car (1859-1953), scrittore, saggista e critico letterario, grande ammiratore della letteratura e della cultura italiana tanto da considerare l'Italia come la sua seconda patria. Nel testo pubblicato a puntate in *Delo*, *Kroz Umbriju i Toskanu. Bilješke i utisci s puta* [Attraverso l'Umbria e la Toscana. Appunti e impressioni di viaggio, 1895], le descrizioni della città toscana sono coinvolgenti e lontane dallo stile baedekeriano tipico di Dera.

se, spiegherà quali sono secondo lui i motivi della fortuna di questa regione:

Le memorie storiche, il gusto innato dei suoi abitanti, la terra fertile, l'abbondanza di fiumi e ruscelli, il clima meraviglioso, i contorni eleganti del suo territorio, i colori tenui delle montagne e della vegetazione fanno della Toscana centrale l'angolo più affascinante della terra⁷.

Per quanto riguarda l'itinerario toscano dei viaggiatori serbi, al primo posto troviamo senz'altro Firenze, seguita da Pisa e Siena, che diventano col tempo tappe irrinunciabili; una certa attenzione è riservata inoltre a Pistoia, Fiesole, Lucca, Prato e San Gimignano⁸. Anche se la maggior parte dei testi di cui ci occuperemo sono scritti da letterati, non mancano contributi di storici, intellettuali, studiosi d'arte, giornalisti, medici, politici e diplomatici. A questa grande varietà sociale dei viaggiatori si deve aggiungere anche la diversità dei generi letterari adottati di volta in volta: si va dall'articolo breve di giornale alle memorie di viaggio, dalle lettere sparse al volume monografico. Il carattere di questi scritti è altrettanto vario: a volte poetico, narrativo o anche riflessivo, altre volte solo informativo. Gli autori vi hanno utilizzato diversi approcci metodologici: l'osservazione, l'analisi, la descrizione, oppure l'impressione lirica. I viaggiatori serbi si muovono animati da diversi sentimenti: molti, spinti dal desiderio appassionato di conoscere meglio questa regione dal punto di vista storico e culturale, parlano dei monumenti e dell'arte; altri, presi dalle bellezze della natura, decidono di soffermare lo sguardo sull'architettura e l'estetica delle città toscane oppure sui paesaggi che le circondano; altri ancora viaggiano non solo per parlare dell'incontro con l'"altro", ma

anche per paragonare l'Italia e gli italiani al proprio paese e al proprio popolo. Infine, come si vedrà più avanti, c'è qualcuno che, preso da un costante dialogo con se stesso, compie un viaggio immaginario in Toscana, viaggio che diventa un pretesto per parlare dei propri sentimenti.

2. FIRENZE: DA LUOGO PARADISIACO A SCANTRO TRA L'ANTICO E IL MODERNO

Iniziamo dunque da Firenze che, per i nostri viaggiatori, rappresenta una sintesi ideale tra la civiltà storico-artistica e la bellezza del paesaggio. Se a Roma si subisce il fascino del classico, qui si sosta a lungo per ammirare le creazioni raffinate del genio umano, conservate nei musei e nelle splendide gallerie, e visibili nelle pitture e nelle sculture che si trovano nelle numerose chiese e nei palazzi. Il Duomo, Palazzo Vecchio, la Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti, le chiese di Santa Maria Novella e Santa Croce, nella maggior parte delle memorie odepatiche sono tappe d'obbligo per i visitatori. Attraverso queste, essi percepiscono la città come "obilato i skoro neiscrpivo vrelo največeg estetskog uživanja"⁹, nelle parole di Đ. Dera. Fra i visitatori stranieri che hanno descritto Firenze quale gemma artistica del Belpaese, G. de Maupassant, contemporaneo di Dera, nel libro di viaggio *La vie errante* (1890) è riuscito a cogliere perfettamente il sentimento che pervade chiunque si trovi davanti a queste meraviglie :

Quand on se promène non seulement dans cette ville unique, mais dans tout ce pays, la Toscane, où les hommes de la Renaissance ont jeté des chefs-d'œuvre à pleines mains, on se demande avec stupeur ce que fut l'âme exaltée et féconde, ivre de beauté, follement créatrice, de ces générations secouées par un délire artiste¹⁰.

Ma oltre a quello dell'arte, come si è detto, c'è anche l'appagamento che deriva da una natura particolarmente lussureggiante. Di questa perfetta simbiosi parla con entusiasmo ancora Dera: "Blago Fiorentincima, kojima je dano, da se mogu naizmenice naslađivati u dražima umetnosti i prirode, koje

⁷ Sono parole di I.M. Grevs, citato in P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., p. 127.

⁸ Pistoia è scoperta solo negli anni Settanta del Novecento da D. Maksimović, che vi soggiorna per uno scambio con la città di Kruševac. Oltre che dal patrimonio culturale e artistico pistoiese, la scrittrice è colpita dalla gentilezza dei cittadini. *Draga Fiezole* [Cara Fiesole] è il titolo che O. Palić, intellettuale e medico, dà a una sezione del libro *Slike sa mog puta po Italiji* [Immagini del mio viaggio italiano, 1939], dalla quale emerge una descrizione del luogo che richiama quella di H. Hesse in *Vedere l'Italia*, frutto del viaggio avvenuto nelle primavere del 1901 e 1903. A Lucca arrivano O. Palić e T. Kulenović. Più interessanti sono le impressioni della prima, innamorata dell'arte pisana, di cui trova tracce anche a Lucca. Invece, l'ultima tappa toscana di M. Crnjanski è San Gimignano, che risveglia il ricordo della propria terra, semplice e modesta, proprio come questa cittadina.

⁹ "abbondante e quasi inesauribile fonte del massimo godimento estetico", Đ. Dera, *Uspomene*, II, op. cit., p. 41.

¹⁰ G. de Maupassant, *La vie errante*, Paris 1890, p. 56.

im se tako obilato pružaju u neposrednoj blizini!”¹¹, esempio di come diventi quasi impossibile parlare di Firenze senza menzionare la meravigliosa cornice in cui è racchiusa. Agli occhi del cittadino serbo, abituato a un clima meno mite, la città toscana insieme ai suoi dintorni si rivela come un microcosmo armonico. Il colore verde che ne richiama le bellezze diventa, non di rado, l’emblema del dolce paesaggio toscano. Lo vediamo anche nell’opera di Nenadović, che descrive così i dintorni di Firenze:

Kuda god smo prošli, videli smo same bašte, parkove i na sve strane neizbrojne letnje palate, u kojima živi toskanska aristokratija i bogati stranci. Svi breščići pokriveni su zelenom šumom, no te šume same su maslinke, pomorandže, smokve, kestenovi i drugo voće. Ovde nema mrazeva¹².

Per quanto riguarda la città stessa, per alcuni viaggiatori dell’Ottocento, ma anche per quelli successivi, punto di riferimento diventa il Giardino di Boboli, tanto amato anche da H. Hesse¹³.

All’interno del discorso sul paesaggio e sulla natura si colloca la visione di Firenze come città dei fiori, particolarmente presente negli scritti dei viaggiatori russi¹⁴. Alla fine dell’Ottocento, ad esempio, S. Vasil’ev nelle sue lettere fiorentine descrive così lo spettacolo: “Non crediate che l’epiteto città dei fiori rimandi a qualcosa di allegorico. Firenze è letteralmente inondata di fiori. Si vedono ovunque, a ogni piè sospinto, a ogni angolo, a ogni portone”¹⁵. Un’idea simile ricorre nelle pagine di Ne-

nadović, che vede la città come “lepa i okićena nevesta u kolu”¹⁶, immagine che, nel tardo Novecento, viene ripresa dalla viaggiatrice serba D. Maksimović in uno dei testi dedicati a Firenze, intitolato appunto *Praznik cveća u Firenci* [La festa dei fiori a Firenze, 1972]¹⁷, in cui si propone un interessante e originale parallelo tra i colori dei fiori fiorentini e quelli dei quadri di Luca della Robbia: “Italijansko sunce čuva tajnu kako ‘meša’ boje u tom cveću, kao što je Robija čuva tajnu svojih boja”¹⁸.

Nel Novecento i viaggiatori serbi confermano ancora una volta che i capolavori artistici nelle gallerie e nei musei fiorentini, qui, più che in qualunque altro luogo d’Italia, richiamano un principio di perfezione e danno l’idea di trovarsi in un universo ideale, lontano dal quotidiano e dalla banalità. Ad esempio Rade Zaklanović, giornalista che viaggia in Italia nel 1928 e consegna le sue impressioni fiorentine e romane alla rivista *Reč*, scrive: “Doći ma samo prolazno u Firenciju, zadržati se u njoj nekoliko dana, proći kroz sve galerije, muzeje, palate, crkve – čovek se čisto preporada”¹⁹.

Nel Novecento, però, quest’immagine di Firenze subisce una trasformazione: se da una parte la percezione della città come spazio artistico unico rimane invariata, dall’altra i testi di questo periodo propongono anche una severa critica agli aspetti moderni della città. Ad esempio, nell’opera del già menzionato Zaklanović si avverte uno sgradito sentimento di sorpresa davanti al progresso e alla modernità, visti come ostacolo alla fruizione dell’u-

¹¹ “Beati i fiorentini che possono alternare in continuazione due godimenti: quello dell’arte e quello della natura che gli si offre nelle vicinanze!”, D. Dera, *Uspomene*, II, op. cit., p. 42.

¹² “Dovunque passammo, giardini, parchi, in ogni dove innumerevoli ville in cui vivono l’aristocrazia toscana e i ricchi stranieri. Le collinette sono coperte [da un] verde bosco, ma [è] un bosco di olivi, di aranci, di fichi, di castagni, di alberi [da frutto]. Gelate non ve ne sono [mai]”, Lj. Nenadović, *Lettere*, op. cit., p. 130 (per l’originale si veda Idem, *Pisma*, op. cit., pp. 158-159).

¹³ Si pensi soprattutto a D. Dera e a D. Maksimović, entrambi affascinati da questo luogo. Anche H. Hesse parla con entusiasmo dei pomeriggi indimenticabili trascorsi in ozio nel Giardino di Boboli. Lo scrittore ammette: “Della visita di qualche celebre chiesa o perfino di intere città viste in fretta, conservo solo un vago ricordo sbiadito, mentre spero di non dimenticarmi mai delle ore passate nel Giardino di Boboli”, H. Hesse, *Vedere l’Italia*, Parma 1995, p. 39.

¹⁴ “*Florentia*, con questo nome, prescelto dai romani all’atto della fondazione come auspicio di un fiorentino destino, viene designata in russo l’antica città toscana sorta sulle rive dell’Arno. Un appellativo che suggerisce ai viaggiatori russi l’associazione suggestiva di città dei fiori”, P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., p. 117.

¹⁵ S. Vasil’ev cit. in Ivi, p. 117.

¹⁶ “una bella e ornata sposa mentre danza”, Lj. Nenadović, *Lettere*, op. cit., p. 127 (per l’originale si veda Idem, *Pisma*, op. cit., p. 155).

¹⁷ D. Maksimović (1898-1993), poetessa e narratrice, si reca in Italia negli anni Settanta del Novecento condividendo le sue impressioni nella raccolta di testi brevi di viaggio *U Italiji zemlji nadahnuća* [In Italia, terra dell’ispirazione, 1972]. Ciò che caratterizza l’odeporica serba dalla fine degli anni Trenta del XX secolo è un notevole incremento delle viaggiatrici: O. Palić, O. Moskovljević, D. Maksimović e N. Marinković danno un timbro personale alla tradizione del viaggio in Italia.

¹⁸ “Similmente a della Robbia, che nascondeva il segreto dei suoi colori, nemmeno il sole italiano vuole svelare in che modo mescola i colori di questi fiori”, D. Maksimović, *U Italiji zemlji nadahnuća*, Beograd 1972, pp. 214-215.

¹⁹ “Visitando Firenze, anche solo di passaggio, fermandovisi un paio di giorni, visitando tutte le gallerie, i musei, i palazzi, le chiese – l’uomo rinasce veramente”, R. Zaklanović, “Sa puta po Italiji. Fiorenca I”, *Reč*, 1928, 1150, p. 7.

niverso rinascimentale. Così ancora Todor Manojlović²⁰, grande conoscitore dell'Italia e della cultura italiana, in *Moje uspomene iz futurističke Firenze* [I miei ricordi della Firenze futurista, 1931] testimonia del suo viaggio alla vigilia della prima guerra mondiale, quando, al posto di “neku čudešno sačuvanu, dragocenu mijaturu iz Srednjeg Veka”²¹, gli si presenta una Firenze completamente diversa: “jednu modernu varoš sa tramvajima, automobilima, barovima i kafanama, u kojima nije bilo ni traga od trecenta, guelfa i gibelina”²². P. Deotto evidenzia che la discrepanza tra la realtà quotidiana e l'immagine culturale di Firenze è vissuta tragicamente anche dai viaggiatori russi all'inizio del XX secolo, come testimoniano le invettive che il poeta Blok, in alcune poesie e in una lettera alla madre del 1909, scaglia contro la città, accusandola di tradimento per aver rinunciato, in nome del volgare progresso, a conservare il proprio ruolo estetico e culturale²³:

La percezione di Firenze come spazio artistico per eccellenza si impone così radicalmente nella coscienza russa da indurre a rifiutare con fastidio e irritazione qualsiasi elemento della vita quotidiana che ne minacci l'integrità²⁴.

Nel Novecento svaniscono dunque anche tutti gli epiteti lusinghieri con cui Nenadović e Dera avevano tratteggiato i cittadini di Firenze nel secolo precedente²⁵. Il fiorentino non è più raffinato, elegante

e mite, né il suo carattere ispira quell'armonia tipica della sua terra nativa, che ora si è trasformata nel caos onnipresente sulle strade, “koje vrve automobilima, tramvajima, bezbrojnim biciklima i čezama, bez reda, bez veze, bez discipline”²⁶; ma prima di tutto egli è un abile mercante, che vende l'arte ai ricchi turisti inglesi e americani. Un atteggiamento simile nei confronti del turismo di massa lo condivide anche lo scrittore croato A.G. Matoš²⁷ nel resoconto di viaggio realizzato nel 1911 *Pod Florentinskim šešrom* [Sotto il cappello fiorentino], rivolgendo una severa critica alla folla di inglesi e americani che fanno diventare Firenze un grande albergo, ma anche ai fiorentini stessi, che spalancano le porte ai ricchi turisti²⁸.

3. *Ljubav u Toskani* DI M. CRNJANSKI: UN RITRATTO INCONSUETO DELLA TOSCANA

Il massimo traguardo dell'odeporica serba tra le due guerre è raggiunto dalla produzione di M. Crnjanski, perennemente in viaggio, nel cui vasto corpus il tema dell'Italia entra come tassello fondamentale sin dalla produzione giovanile. Crnjanski percorse diverse volte la Penisola ma per lo più visse a Roma, lavorando presso l'ambasciata jugoslava²⁹. Il suo primo soggiorno italiano degno di nota, che ha lasciato un'impronta incancellabile nella letteratura serba tra le due guerre, risale al 1921, quando si reca in Toscana: descriverà tale esperienza nel libro *Ljubav u Toskani*. Nel 1920 Crnjanski, ormai figura di spicco dell'avanguardia letteraria serba, decide di mettersi in viaggio per ritrovare

finoća, uglađenost i pitomost njenih stanovnika” [Lo straniero che capita per la prima volta a Firenze sarà colpito particolarmente dal comportamento gentile dei suoi abitanti, educati e miti], D. Dera, *Uspomene*, II, op. cit., p. 4.

²⁶ “sempre piene di troppe macchine, di tram, di biciclette e carri, senza ordine, senza alcuna disciplina”, R. Zaklanović, “Sa puta”, op. cit., p. 7.

²⁷ Per maggiori dettagli rimando a M. Mitrović, “L'immagine dell'Italia in Antun Gustav Matoš”, *L'Italia vista dagli altri*, a cura di R. Russi, Firenze 2010, pp. 21-34.

²⁸ Si veda A.G. Matoš, *Pod Florentinskim šešrom*, *Putopisi*, Zagreb 1976, p. 196.

²⁹ Dal maggio 1938 al maggio 1941 Crnjanski, fu inviato a Roma come corrispondente dell'ambasciata jugoslava. Del suo più lungo soggiorno italiano, pieno di numerosi avvenimenti, lo scrittore lascerà testimonianza venticinque anni dopo, alla fine dell'esilio londinese, pubblicando *Kod Hiperborejaca* [Presso gli Iperborei, 1966].

²⁰ T. Manojlović (1883-1968), grande sostenitore e conoscitore della cultura e soprattutto dell'arte italiana, lasciò solo tre brevi scritti sui suoi viaggi in Italia: *Jesenje veče u Asiziu* [Una sera autunnale ad Assisi] apparso nel 1930 sulla rivista “Vreme”, *Moje uspomene iz futurističke Firenze* [I miei ricordi della Firenze futurista] uscito nel 1931 sulla stessa rivista e *Leto 1913 u Rimu* [L'estate del 1913 a Roma] del 1966. Qui Manojlović guarda il Paese attraverso la sua lente preferita, quella dello storico dell'arte e del letterato.

²¹ “una miniatura ben conservata, che risale al Medioevo”, T. Manojlović, “Moje uspomene iz futurističke Firenze”, *Vreme*, 1931, 3243, p. 7.

²² “un borgo moderno con i tram, le automobili, i bar e i pub nei quali non c'è nemmeno una traccia del Trecento né di guelfi e ghibellini”, *Ibidem*.

²³ Si veda P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., p. 119.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Scrive Nenadović a proposito dei fiorentini: “Stanovnici Florenca dobri su i prijatni. Na svakom licu vidiš veselje i zadovoljstvo. Čini ti se da je svaki dan neka narodna svetkovina”, Lj. Nenadović, *Pisma*, op. cit., p. 155 [“Gli abitanti sono buoni e gentili. Su ogni viso vedi la gioia e la contentezza. Ti sembra che ogni giorno si celebri la festa nazionale”, Lj. Nenadović, *Lettere*, op. cit., p. 128]. Tale immagine del fiorentino ricorre anche nelle impressioni di Dera: “Stranca koji prvi put dođe u Firenciju, prijatno će iznenaditi

pace e tranquillità dopo l'angoscia provata durante la grande guerra³⁰. Se nelle descrizioni riguardanti le principali città europee lo scrittore è ancora condizionato dalle immagini della guerra, sarà proprio la Toscana a trasformarsi in un rifugio ideale, come nota giustamente M. Mitrović: "Il testo scritto da Crnjanski sul viaggio in Toscana non è altro che l'immagine dei sentimenti interiori dell'autore, e il viaggio stesso, insieme all'atto della scrittura, è una specie di terapia"³¹. Infatti, se si legge attentamente l'inizio del libro, si nota che Crnjanski fin dall'arrivo in Toscana subisce una sorta di trasformazione fisica che si accompagna a quella spirituale: il peso del passato sparisce, e così egli può continuare "lak i providan"³². Questo stato d'animo si rispecchia anche nella scrittura, che in sintonia con il viaggiatore diventa più assimilabile alla poesia lirica che alla prosa di viaggio.

Una forte predominanza dell'io sumatraistico³³

emerge dalle pagine scritte su Pisa. Proprio qui Crnjanski sperimenta diffusamente la sua nuova tecnica letteraria e, descrivendo la città, cerca di smaterializzarne i dati oggettivi per introdurre una forte nota lirica che poi rimarrà come elemento distintivo dell'intero libro. Poiché tra Ottocento e Novecento l'immagine di Pisa nell'odeporica serba si può certamente considerare piuttosto convenzionale e in linea con le testimonianze degli altri viaggiatori stranieri nel corso dei secoli³⁴, per un ritratto originale della città è necessario dunque aspettare *Ljubav u Toskani* di M. Crnjanski³⁵.

Tuttavia, nonostante il lirismo che lo pervade, questo libro è comunque ricco di informazioni sulla letteratura, sull'arte e sulla storia: prima della stesura, Crnjanski si è senz'altro documentato leggendo critiche letterarie, guide turistiche, libri di viaggio della tradizione europea e biografie dei letterati e degli artisti legati alla regione. Per esempio, anche se nel capitolo pisano di *Ljubav u Toskani* sono poche le note che riguardano la realtà e ugualmente poche sono le descrizioni dei celebri monumenti, talvolta sembra che Crnjanski parli della città rievocando alcuni dati tratti dai manuali di viaggio. A questo proposito è significativa l'osserva-

bile diventa invisibile, il reale si trasforma in irreale, l'essere in non essere e alla fine rimangono solo i legami segreti tra le cose che avvicinano tutto ciò che è lontano. La coscienza di questi legami fa ritrovare a Crnjanski la pace filosofica, l'armonia con la natura e tutto quello che la vita e la guerra gli avevano preso. Per Crnjanski il sumatraismo è una specie di religione cosmica che nel mondo, deseando e travagliato dopo l'esperienza bellica, lega lo spirito all'amore universale.

³⁴ Per quanto riguarda la letteratura serba, nell'Ottocento c'è solo una testimonianza di un viaggio a Pisa. Si tratta di Đ. Dera, che vi arriva dopo aver sostato a Genova e alla Spezia. In Dera, come in tutti gli altri viaggiatori stranieri che descrivono Pisa, convivono due aspetti: lo scrittore descrive una città tranquilla e malinconica che richiama la morte, ma arricchisce in seguito questa immagine con lunghe descrizioni riguardanti il fascino artistico di Pisa (basti pensare per esempio a H. James o a H. Taine). Nel Novecento O. Palić propone una lettura interessante della città in chiave artistica, sottolineando ancora una volta la meraviglia che suscita e la grande fama che la accompagna.

³⁵ Per un equivalente a questa visione della città si potrebbe forse pensare ad A. Camus, che percepisce Pisa in perfetta sintonia con il proprio stato d'animo. Nel 1937 lo scrittore e filosofo francese compì un viaggio in Italia, appena sufficiente per farsi un'idea della Liguria, di Pisa, Firenze e Fiesole. Ne rimane traccia nei *Carnets*, divisi in tre volumi, in cui sono annotate alcune rapide impressioni, riprese e ampliate successivamente con considerazioni più generali sull'arte italiana nella raccolta di saggi brevi *Noces* del 1938.

³⁰ Dopo Vienna e Monaco di Baviera, sempre nel 1920 incontriamo Crnjanski nei musei e soprattutto nelle biblioteche della capitale francese, meta simbolica per la sua generazione, dove studiava appassionatamente l'arte orientale. Desideroso di orizzonti nuovi, nella lettera del 23 aprile 1921 indirizzata all'amico I. Andrić, Crnjanski rivela l'intenzione di fermarsi in Italia al suo ritorno da Parigi. Rimane dunque in Toscana fino all'inizio di luglio, quando parte da Ancona via mare per ritornare in patria, pubblicando poco dopo le sue impressioni di viaggio sulle riviste Srpski književni glasnik, dal 1923 al 1927, e Reč i slika, dal 1926 al 1927. *Ljubav u Toskani* appare solo nel 1930, proprio quando nella tradizione letteraria serba il genere odeporico ha raggiunto il suo culmine. L'uscita del libro era stata preceduta da una polemica burrascosa, protrattasi sul quotidiano Vreme durante il 1929. Il fervore della discussione indica una decisa rottura dell'odeporica di questo periodo con la tradizione precedente. Nell'acceso dibattito che si sviluppò, M. Car, grande difensore dei canoni tradizionali, accusò Crnjanski di aver improntato il libro a un forte soggettivismo, sostenendo che l'esperienza di viaggio gli fosse servita solo per raccontare le avventure della sua anima, focalizzando il racconto su di sé, più che sull'Italia. A tale proposito si veda Ž. Đurić, "Italijanska kultura u jednoj književnoj polemici", *Filološki pregled*, 2002, 29, pp. 33-44.

³¹ M. Mitrović, "Crnjanski na Jadranu, ili o prirodi i istoriji kao vajarima sveta", *Acqua alta, Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento/Mediterranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti*, a cura di S. Šeatović Dimitrijević, P. Lazarević Di Giacomo, M. Rita Leto, Beograd 2013, p. 191.

³² "leggero e trasparente", M. Crnjanski, *Putopisi*, Beograd 2008, p. 66.

³³ "Sumatraismo" è la parola chiave della poetica di Crnjanski. Il concetto deriva dalla poesia-manifesto di Crnjanski intitolata *Sumatra*, pubblicata nel 1920, alcuni mesi prima del viaggio toscano. Lo scrittore propone un nuovo tipo di poesia, caratterizzato dalla rarefazione del mondo reale e dei sentimenti: tutto si perde, il visi-

zione di Ž. Đurić, che vede nel libro dello storico dell'arte francese E. Müntz *Florence et la Toscane* [Firenze e la Toscana, 1897] una possibile fonte dello scrittore³⁶. La tendenza dell'autore a inserire all'interno del tessuto lirico una notevole componente storica e cronachistica emerge soprattutto nel capitolo dedicato a Siena, altra tappa fondamentale del grand tour o del viaggio in Italia³⁷. Durante il suo itinerario apparentemente distratto per la Toscana, Crnjanski, più che da qualunque altra città, è attratto da Siena, a cui dedica un capitolo che occupa quasi metà del libro. Alcuni passaggi, contenuti nel capitolo intitolato *Sijena* [Siena], possono essere letti quasi come autentici saggi critici, dedicati a poeti e artisti italiani del medioevo: oltre a Santa Caterina da Siena e al Sodoma, che esercitano un grande fascino sull'autore, incontriamo anche un altro esponente della cultura senese, Cecco Angiolieri, il più rappresentativo di quei poeti detti "giocosi" o "comico-realistici" che fiorirono in Toscana tra la seconda metà del Duecento e l'inizio del Trecento:

Lik najstarije Sijene, one iz doba velikih pobjeda i prvog bogatstva, još sasvim srednjovekovni, jako ofarban, sačuvalo se, tužan, u sonetima njenog najvećeg liričara – strašnog pijanaca i kockara – čuvenog Ceka Andolijerija. Život sijenski trinaestoga veka, grub i divalj, i sav taj grad, već u to doba mračna ludnica, vidi se jasno u kanconama te bekrije. Kao svi žitelji Sijene, i Čeko beše mahnito drzak, malo čaknut, simpatičan uostalom, i lažljiv, ali tužniji od drugih, razvratan i gorak, i opor, kao onaj sijenski lovor što raste pod gradom, slobodno³⁸.

Sin dall'inizio, nella percezione di Crnjanski Siena viene identificata con i propri abitanti. Lo scrit-

tore antropomorfizza la città attribuendole i tratti peculiari del carattere dei senesi: popolo matto, passionale, libidinoso e carico di una forte dimensione carnale, come nel caso di Santa Caterina da Siena. L'immagine più suggestiva della città antropomorfa viene offerta al lettore verso la fine del capitolo: "Pred polazak iz Sijene, ona mi još jednom otvori svoje ružičasto, delirično meso i svoju padavičavu i goruču dušu, ogrnutu crno belim plaštom. U biću svoje čuvene i poznate svetiteljke, svete Katarine Sijenske"³⁹. La tendenza di Crnjanski⁴⁰ a mettere in relazione il carattere di un popolo con le caratteristiche geografiche, storiche e culturali della sua terra (espediente che ritroviamo anche nelle pagine su Cecco) potrebbe trarre ispirazione da un testo del critico A. D'Ancona nel quale si affronta lo stesso argomento:

Ora a noi Cecco apparisce, in certo modo, come un tipo della natura senese, che in sé riproduce ed incarna certe condizioni della civiltà e della cultura di Siena sul finire del secolo XIII. Il giudizio comune, compendiato, esagerandolo, in quel dettato che dice tutti matti i Senesi, ce li rappresenta dotati di vivido e balzano ingegno, di animo pronto e lieto, fortemente inclinati ai più nobili piaceri del senso, agli spettacoli, ai sollazzi, alle giocondità della vita: facilmente mutabili e disposti a correre da un estremo delle cose all'altro⁴¹.

Il legame tra le pagine di Crnjanski e quelle di D'Ancona dedicate ad Angiolieri è piuttosto forte. Nella Nuova Antologia, periodico di lettere, scienze e arti, fondato a Firenze da Francesco Protonotari, nel gennaio del 1874 esce un importante contributo di A. D'Ancona sulla vita e sull'opera di Cecco Angiolieri intitolato *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo decimo terzo*. Questo studio critico, grazie al quale D'Ancona è riuscito a sottrarre all'oblio il poeta senese, sarà raccolto negli *Studi di critica e storia letteraria*, usciti nel 1880, e ripubblicati nel 1912 con correzioni e aggiunte. Nella biblioteca della facoltà di Filologia di

³⁶ Quello di Müntz è un resoconto molto lungo e infarcito di nozioni estremamente dettagliate sui monumenti, i palazzi e le opere d'arte, una sorta di baedeker con tendenze artistiche. Per più dettagli si veda Ž. Đurić, *Susret pesničkih svetova*, Beograd 1997, pp. 141-146. Più avanti si tornerà sulle altre fonti italiane di Crnjanski, soprattutto su quelle provenienti dall'ambito della critica letteraria.

³⁷ Si veda A. Brilli, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Siena 1986, p. 9.

³⁸ "L'aspetto della Siena più antica, quella del tempo delle grandi vittorie e della prima ricchezza, ancora totalmente medievale, ricco di colori, si è perpetuato nei sonetti del suo più grande lirico – grandissimo ubriacone e giocatore d'azzardo – il famoso Cecco Angiolieri. La vita del Duecento senese, rozza e selvaggia, e tutta la città di quel tempo, già un oscuro manicomio, si vede chiaramente nelle poesie di quel beone. Come tutti i senesi anche Cecco era di una folle sfacciataggine, un po' matto, in fondo simpatico, anche se bugiardo, ma più triste degli altri, lascivo e amaro, aspro come quell'alloro senese che cresce libero ai piedi della città", M. Crnjanski, *Putopisi*, op. cit., pp. 116-117.

³⁹ "Prima della partenza Siena mi aprì ancora una volta la sua carne rosa e delirante e la sua anima ardente ed epilettica, coperta da un mantello bianco e nero. Tutto ciò nell'essenza della sua famosa santa, Santa Caterina da Siena", Ivi, p. 145.

⁴⁰ Questa tendenza non è una novità nell'odeporica serba. La ritroviamo anche nei testi di Đ. Dera e Lj. Nenadović che ritrovano nel popolo fiorentino il carattere dell'intera Toscana.

⁴¹ A. D'Ancona, "Cecco Angiolieri da Siena. Poeta umorista del secolo decimo terzo", *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna 1912, p. 234.

Belgrado è custodita ancora oggi questa seconda edizione del libro di D'Ancona, ricca di note, sottolineature e appunti dello stesso Crnjanski, che si è servito del testo per scrivere di Angiolieri e della sua epoca⁴².

Nell'affrontare la materia poetica angiolieresca, così ricca di sfaccettature e temi, le osservazioni di Crnjanski ruotano principalmente attorno a due momenti: il primo si riferisce al rapporto conflittuale di Cecco con i genitori, mentre il secondo è legato all'amore per Becchina, figura di popolana che ritorna spesso nei suoi componimenti. Infatti, anche D'Ancona nota che "il tema perpetuo del *Canzoniere* di Cecco si potrebbe dir compendiosamente indicato nel verso: Babbo, Becchina, l'amore e mia madre"⁴³. E D'Ancona continua: "I malanni domestici, pertanto, l'amore per la Becchina e le lamentazioni sulla misera che l'affliggeva, formano le principali categorie, nelle quali si accomodano assai bene tutti i suoi componimenti"⁴⁴. Questo passo è sicuramente servito come guida nell'analisi dell'opera del poeta senese, anche se Crnjanski integra e mescola le considerazioni di D'Ancona con riflessioni proprie.

4. *O fiorentinskoj Beatriči: LA Vita nuova* SECONDO MILOŠ CRNJANSKI

Si è già visto che l'immagine di Firenze nei testi di viaggio serbi non si discosta molto da quella presente nelle impressioni di altri viaggiatori europei. Ma se si osservano tutti i nuclei tematici nei quali si dipana la ricezione di Firenze nell'odeporica serba, è evidente che in tale complesso manca la passione per la figura e l'opera di Dante, che è invece un topos importante affermatosi nella produzione

letteraria dedicata all'Italia⁴⁵ da altri scrittori. Sarà proprio Crnjanski a colmare questa lacuna offrendo un piccolo ma piuttosto significativo tributo all'autore della *Commedia*. Come è caratteristico della tecnica costruttiva di *Ljubav u Toskani*, Crnjanski non si limita alla semplice descrizione della città e dei suoi itinerari, ma inserisce anche un omaggio a Dante attraverso il saggio dedicato alla protagonista della *Vita nuova* intitolato, appunto, *O fiorentinskoj Beatriči* [Sulla Beatrice fiorentina].

Proprio a Firenze lo scrittore legge con attenzione la *Vita nuova* di Dante, facendo, secondo consuetudine, alcune annotazioni a margine, grazie alle quali è tra l'altro possibile affermare che egli ravvisasse alcune affinità tematiche tra il suo diario di viaggio e il testo dantesco. Infatti, tra i libri in lingua italiana appartenenti alla biblioteca privata di Crnjanski spicca un'edizione della *Vita nuova* del 1911, probabilmente uno dei suoi volumi più cari, sia per l'ammirazione verso il poeta fiorentino, sia perché si tratta di un esemplare raro, accompagnato dalle illustrazioni di Dante Gabriele Rossetti. Come si è detto, Crnjanski amava documentarsi studiando materiale letterario e archivistico legato alla vita e all'opera dei personaggi che lo attraevano nel corso dei suoi viaggi italiani; anche in questo caso, dunque, nell'ideazione e nella stesura del lavoro confluiscono una pluralità di fonti. E di nuovo *O fiorentinskoj Beatriči* rimanda a uno studio di A. D'Ancona del 1865 intitolato *La Beatrice di Dante*, le cui considerazioni preliminari sono servite a Crnjanski come punto di partenza e dal quale deriva anche il tono polemico con cui egli talvolta affronta l'argomento. Per meglio comprendere il significato di alcuni episodi, Crnjanski si è servito anche di un'edizione critica del testo, accompagnata ancora dalle note di A. D'Ancona. Da una lettura comparata con le pagine in cui D'Ancona interpreta Dante, risulta che lo scrittore serbo di tanto in tanto traduce il critico italiano incorporandolo all'interno del proprio testo, a volte indicando la fonte, altre volte no⁴⁶.

⁴⁵ Basti pensare alla presenza di Dante nella letteratura russa, si veda P. Deotto, *In viaggio*, op. cit., p. 122.

⁴⁶ Per poter realizzare questo confronto è stato fondamentale il volume della *Vita nuova* commentato da D'Ancona del 1884, pub-

⁴² Ž. Đurić è stato il primo a suggerire il legame tra i testi di Crnjanski e D'Ancona. Per ulteriori approfondimenti rimando dunque a Ž. Đurić, *Susret*, op. cit., pp. 151-163.

⁴³ A. D'Ancona, "Cecco Angiolieri", op. cit., p. 191. D'Ancona si riferisce al sonetto numero LXXXV secondo l'ordine stabilito in C. Angiolieri, *Rime*, a cura di G. Cavalli, Milano 1979. Il verso in questione però è: "Babb'e Becchina, l'Amor e mie madre". Per una discussione sulle varianti in questo e altri sonetti di Angiolieri si veda G. Marrani, "I 'pessimi parenti' di Cecco. Note di lettura per due sonetti angioliereschi", *Per leggere*, 2007, 27, pp. 5-22.

⁴⁴ A. D'Ancona, "Cecco Angiolieri", op. cit., pp. 191-192.

La *Vita nuova*, che insieme alla *Commedia* ha assicurato a Dante una posizione preminente nel canone letterario italiano, si è sempre prestata a numerose chiavi di lettura. Tra queste possiamo collocare anche l'interpretazione di Crnjanski, la quale, seguendo la continuità progressiva dell'intimo percorso memoriale che si snoda nella *Vita nuova*, ne ripercorre tutti i momenti più importanti. Poiché lo scrittore serbo vuole leggere e soprattutto presentare ai lettori del suo diario di viaggio il testo dantesco come un romanzo giovanile fortemente autobiografico, sin dalle prime righe egli marca la propria distanza dalle interpretazioni esclusivamente allegorico-filosofiche dell'opera:

Dnevnik o Beatriči, Vita Nuova, sa objašnjenjem koje daje sam Dante, pretvoren je od premnogih esejsista u zbirku didaktičko-filosofskih sočinjenja i komentara. Taj mladički, fiorentinski roman, koji treba čitati isto kao neku novelu od Bokača, postao je, u studijama danteista, skolastička rasprava o ljubavi i filozofiji, van svake veze sa Fiorencom⁴⁷.

Per quanto riguarda il personaggio di Beatrice, sulla scia di D'Ancona Crnjanski manifesta la propria avversione alla lettura allegorico-filosofica: infatti, per lui Beatrice non è altro che una "fiorentinska gospođica, poznanica i nesuđena nevesta Durantea Alighijerija"⁴⁸. Per trovare un fondamento a questa interpretazione Crnjanski si concentra su alcuni momenti a suo avviso cruciali, in quanto contengono il segreto dell'esistenza reale di Beatrice. Egli, per esempio, considera importante "una novella fiorentina" di Boccaccio come autentica testimonianza dell'esistenza della donna amata da Dante e degli eventi realmente accaduti che in seguito sono stati elaborati nel diario giovanile. In realtà non si tratta di una novella, ma del *Trattatello in laude di Dante* nel quale lo scrittore rinviene alcuni elementi importanti per la sua teoria,

blicato a Pisa per i tipi di Nistri. Poiché Crnjanski ha viaggiato in Toscana nel 1921, è molto probabile che egli abbia consultato proprio questa edizione, ancora ben reperibile in quell'epoca.

⁴⁷ "Il diario su Beatrice, la Vita nuova, insieme alle spiegazioni che diede Dante stesso, da molti critici è trasformato in una serie di scritti e commenti didattico-filosofici. Questo romanzo giovanile, fiorentino, che dovrebbe essere letto come una novella di Boccaccio, è diventato nelle critiche dei dantisti, un trattato scolastico sull'amore e sulla filosofia, senza alcun legame con Firenze", M. Crnjanski, *Putopisi*, op. cit., p. 153.

⁴⁸ "una signorina fiorentina, una conoscente di Durante Alighieri e la sua sposa non predestinata", Ivi, p. 173.

che evidenzia e sviluppa parafrasando spesso il testo di Boccaccio. La morte del padre di Beatrice raccontata nella *Vita nuova* è un altro evento che rafforza la convinzione di Crnjanski. Infine, anche il fatto che Dante calcoli precisamente la data di morte dell'amata favorisce l'idea di rappresentare Beatrice come una donna realmente esistita. Tutto ciò porta lo scrittore a concludere così il suo saggio:

Vita Nuova je doživljaj, dnevnik o prvoj ljubavi, savremen, sholastičan i provansalski. Hipoteza o alegoriji je apsurdna. Filozofija tek nije stanovala u komšiluku, kuda prolaze putnici, hadžije? Kao i kod Omira, i ovdje, treba verovati pesniku⁴⁹.

5. CONCLUSIONI

In chiusura di questo sia pur breve e sommario percorso è comunque possibile fissare alcuni elementi che caratterizzano le esperienze toscane dei viaggiatori serbi. In primo luogo la Toscana si presenta come un riflesso dell'ideale classico, espressione tanto di armonia quanto di bellezza sia naturale che artistica (Dera, Nenadović), ed è forse proprio per la persistenza di una tale immagine che l'avvento del turismo di massa viene percepito come una dissonanza, portatrice di caos e disordine (Zaklanović, Manojlović). In generale, tuttavia, il modo in cui i nostri viaggiatori hanno vissuto, osservato e descritto questa regione nell'arco di due secoli è per lo più quello comune a molti altri viaggiatori stranieri che li hanno preceduti o accompagnati; si creano così interessanti percorsi che si intrecciano e si sovrappongono, fatti di riferimenti più o meno consapevoli (Dera, Palić, Manojlović). Infine, e questo vale soprattutto per la sensibilità da scrittore di Crnjanski, parlare della Toscana significa parlare della sua letteratura, non solo attraverso la passione per i grandi classici come Dante, ma anche per l'interesse, particolarmente degno di nota, rivolto a figure come Caterina da Siena o Cecco Angiolieri.

www.esamizdat.it Zorana Kovačević, "L'immagine della Toscana nell'odeporica serba tra Ottocento e Novecento: natura, arte e letteratura", *eSamizdat*, 2016 (XI), pp. 79-86

⁴⁹ "La Vita nuova è un'esperienza, il diario del primo amore, contemporaneo, scolastico e provenzale. L'ipotesi dell'allegoria è assurda. La filosofia non dimorava sicuramente nelle vicinanze, dove passavano i viaggiatori, i pellegrini? Come nel caso di Omero anche qui bisogna credere al poeta", Ivi, p. 177.

Il viaggio per la Cimmeria come dimensione della vita e dell'arte: il mito di Koktebel' nei poeti russi del primo Novecento

Kristina Landa

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 87-95 ◇

SE si vuole approfondire il ruolo che un piccolo paesino della Crimea orientale di nome Koktebel' ha giocato nella cultura del secolo d'argento e di tutto il Novecento russo si può partire da quanto scrive il poeta simbolista Andrej Belyj su un altro poeta e pittore suo contemporaneo, Maksimilian Vološin (1877-1932):

Поэзия — это культура природы, выявляющая в последней новое качество. Это качество в природе, в людях природы, в быте, отложенном ими, пребывает как бы в зародышевом состоянии. Зародыш не выявит нам аполлоновой красоты профиля взрослого человека. В поэзии Волошина, в его изумительной кисти, рождающей идею открытого им Коктебеля, во всем быте жизни, начиная с очерка дома, с расположения комнат, веранд, лестниц до пейзажей художника, его картин, коллекций коктебельских камушков, окаменелостей и своеобразного подбора книг его библиотеки встает нам творчески пережитой и потому впервые к жизни культуры рожденный Коктебель. Сорок лет творческой жизни и дум в Коктебеле, дум о Коктебеле и есть культура раскрытого Коктебеля, приобщенная к вершинам западноевропейской культуры. Сам Волошин как поэт, художник кисти, мудрец, вынуженный стиль своей жизни из легких очерков коктебельских гор, плеска моря и цветистых узоров коктебельских камушков, стоит мне в воспоминании как воплощение идеи Коктебеля. И сама могила его, взлетевшая на вершину горы, есть как бы расширение в космос себя преобразующей личности¹.

¹ “La poesia è la cultura della natura, ed esalta in quest'ultima una nuova qualità. Nella natura, nelle sue creature e nella traccia di vita quotidiana da esse lasciata, tale qualità si manifesta in uno stato quasi embrionale. Quest'embrione non ci mostrerà la bellezza apollinea del profilo dell'uomo adulto. Nella poesia di Vološin, che con il suo meraviglioso tocco ricrea l'immagine della Koktebel' da lui scoperta in ogni singolo elemento della vita quotidiana, a partire dallo schizzo della casa, dalla disposizione delle stanze, delle verande, delle scale, passando per i paesaggi dipinti dal pittore, i suoi quadri, le collezioni dei sassolini di Koktebel' e di ossi pietrificati, e arrivando infine alla particolare raccolta di libri della sua biblioteca, sorge davanti a noi una Koktebel' vissuta artisticamente, e dunque rivelatasi per la prima volta nella vita della cultura. Quarant'anni di vita artistica e riflessioni a Koktebel', quarant'anni di pensieri su Koktebel': è proprio questa la cultura della Koktebel' da lui svelata, ricondotta alle vette della cultura occidentale. Vološin stesso come poeta, come pittore, come uomo sapiente che ha tratto ispirazione per il suo stile di vita dalle forme delicate dei monti di Koktebel', dal sussurro del mare e dalle venature variopinte dei suoi sassolini si

Così, secondo Belyj, il valore culturale di Koktebel' è frutto dell'opera di Vološin che trascorse tanti anni in quel luogo e ospitò numerosi letterati sotto il suo tetto. Seguendo l'esempio di Belyj, nel presente contributo focalizzeremo l'attenzione proprio sulla figura di Vološin, non a caso definito da E.F. Gollerbach “il signore di Koktebel'”².

In questa sede è impossibile mostrare anche solo in parte quanto i viaggi dei poeti e artisti a Koktebel' abbiano influito sulla cultura russa. Per farlo, sarebbe necessario raccontare le biografie e l'intreccio dei destini di decine di scrittori, critici, studiosi russi e sovietici che, in meno di un trentennio (dal 1907, anno del ritorno di Vološin a Koktebel', fino al 1932, anno della sua morte), si sono fermati alla ricerca di ispirazione in quel paese in riva al Mar nero, allora povero e selvaggio.

Ciononostante, proprio per questa varietà di esperienze, sarebbe opportuno interrogarsi sull'attrazione che quel luogo sperduto tra le colline suscitò in artisti e intellettuali. Qual è stato il *genius loci* che ha creato intorno a sé quel clima particolare di libertà e creatività? Che cosa ha indotto Andrej Belyj ad affermare che fu il poeta e pittore Maksimilian Vološin a scoprire Koktebel', a diventare l'incarnazione dell'idea di quel luogo, a farlo entrare nella vita della cultura e a renderlo una meta di pellegrinaggio così popolare?

è impresso nella mia memoria come incarnazione di Koktebel'. E la sua tomba, ascesa alla cima della montagna, è quasi l'espansione nel cosmo di una personalità che trascende se stessa”, A. Belyj, “Dom-muzej M.A. Vološina”, M. Vološin, “Žizn' — beskonečnoe poznan'e”: *Stichotvorenija i poemy. Proza. Vospominanija sovremennikov. Posvjaščeniija*, Moskva 1995, p. 510.

² Si vedano le parole di E.F. Gollerbach in “Mysli i vyskazyvanija”, M. Vološin, *Žizn' i tvorčestvo*, a cura di D.N. Popov, Moskva 2008, pp. 88-95 (qui p. 93).

Non è facile rispondere a questi interrogativi, soprattutto perché, anche se in modo diverso l'uno dall'altro, lo hanno già fatto molti studiosi e gli stessi artisti, allora ospiti del poeta³. Koktebel', crocevia dei loro destini, appariva come un microcosmo che conteneva l'universo intero, il cui centro era costituito dalla casa di Vološin, viaggiatore per vocazione. Essa fu luogo di approdo spirituale per intere generazioni di artisti venuti da Mosca e da Pietroburgo, un rifugio per i perseguitati e una piccola isola di pace situata nella Cimmeria⁴, terra percorsa da diversi popoli in millenni di storia. Proprio qui, nella Cimmeria, ospite di questa terra del cammino, Osip Mandel'stam scrisse il suo saggio dedicato al viaggio poetico intrapreso da Dante Alighieri⁵.

Maksimilian Vološin nacque nel 1877 a Kiev, ma non si considerò mai un poeta ucraino: per sua stessa affermazione, doveva gran parte della sua formazione alla cultura francese⁶.

A sedici anni si trasferì con la madre a Koktebel', allora un piccolo paesino con pochissime case di contadini. La seconda moglie del poeta, Marija Stepanovna Vološina (1887-1976), scrisse nelle sue memorie:

³ Si vedano N.A. Kobzev, N.F. Pljasov, T.M. Svidova, T.V. Jaruševskaja, *Dom-muzej Maksimiliana Vološina. Putevoditel'*, Simferopol' 1990; Z. Davydov, V. Kupčenko, *Putnik po vselelennym*, Moskva 1990; *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, a cura di V. Kupčenko, Moskva 1990; N.F. Pljasov, *Dva portreta (M. Vološin, F. Vasil'ev. Očerki)*, Simferopol' 1995; V. Kazak, *Leksikon russoj literatury XX veka*, Moskva 1996; V. Kupčenko, *Trudy i dni Maksimiliana Vološina, 1877-1916*, Sankt-Peterburg 2002; Idem, *Trudy i dni Maksimiliana Vološina, 1917-1932*, Sankt-Peterburg 2007.

⁴ La Cimmeria (in greco Κιμμέρια) è il toponimo usato nell'antica Grecia per alcuni territori dell'odierna Crimea, dell'Ucraina, delle province di Rostov e di Krasnodar. I confini geografici precisi della Cimmeria sono ignoti, ma negli scritti del poeta Maksimilian Vološin e dei suoi ospiti, come si vedrà nel presente articolo, la Cimmeria veniva associata alla parte orientale della Crimea; l'immagine della Cimmeria con Koktebel' come suo centro di forza divenne uno dei miti più famosi della cultura del secolo d'argento.

⁵ Si veda O. Mandel'stam, "Razgovor o Dante", Idem, *Slovo i kultura*, Moskva 1987 (trad. italiana *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova 1994).

⁶ V. Kupčenko, "Ja ne uču — ja probuždaju", M. Vološin, "Žizn'", op. cit., pp. 7-8. La seconda moglie del poeta ricorda che nel 1923 egli rinunciò con indignazione al titolo d'onore di poeta nazionale dell'Ucraina dichiarando: "я француз и своей культурой обязан Франции" [sono francese e devo la mia cultura alla Francia], M.S. Vološina, *O Makse, o Koktebele, o sebe. Vospominanija. Pis'ma*, a cura di V. Kupčenko, Feodosija, Moskva 2003, p. 80.

Максин дом — "Дом Поэта" — создавался не сразу, а возник постепенно в годах, органически. После ссылки и трехлетнего пребывания за границей вернувшись в Коктебель, Макс убедил Пра (Елену Оттобальдовну, свою мать) продать ее участок и первоначально построенный ею дом. Этот дом, который построила себе Елена Оттобальдовна, обособившись в Коктебеле в 1893 году, был, между прочим, самый первый дачный дом на всем берегу залива⁷.

A partire dal 1900 Vološin viaggiò in Francia, Spagna, Italia e in Asia, finché, nel 1907, non ritornò di nuovo a Koktebel'. Soltanto allora questa divenne la sua vera casa e, dopo la rivoluzione d'ottobre, la sua patria fino alla morte:

Коктебель не сразу вошел в мою душу: я постепенно осознал его как истинную родину моего духа. И мне понадобилось много лет блужданий по берегам Средиземного моря, чтобы понять его красоту и единственность⁸.

Il viaggio e il ritorno in patria: sono questi i concetti fondamentali per la comprensione della vita e dell'arte di Vološin. La sua non fu solo opera poetica e pittorica (egli dipinse molti paesaggi di Koktebel' in acquarello)⁹, ma anche di edificazione di un focolare domestico pronto ad accogliere chiunque: da uno sconosciuto qualunque a Michail Bulgakov e Marina Cvetaeva¹⁰. La sua casa attrasse poeti e artisti provenienti da diverse parti della Russia e del mondo¹¹, come testimoniato da Valerij Brjusov:

Я думаю, что в настоящую минуту Коктебель является единственным литературным центром в России... В Москве... я

⁷ "La casa di Maks — 'La Casa del Poeta' — non fu creata repentinamente, ma è andata formandosi negli anni, in maniera organica. Tornato a Koktebel' dopo l'esilio e tre anni di soggiorno all'estero, Maks convinse Pra (Elena Ottobal'dovna, sua madre) a vendere il suo terreno e la casa che ella vi aveva fatto inizialmente costruire. Questa casa, che Elena Ottobal'dovna si era costruita trasferendosi a Koktebel' nel 1893, era stata, tra l'altro, la prima dacia che l'intera costiera del golfo avesse mai avuto", Ibidem.

⁸ "Koktebel' non è entrata subito nella mia anima: ho imparato a considerarla come vera patria del mio spirito gradualmente. E ci sono voluti tanti anni di vagabondaggi per le rive del Mar mediterraneo per comprendere la sua bellezza e unicità", M. Vološin, "Avtobiografija", Ivi, p. 351.

⁹ Sulle mostre di pittura in cui furono esposti i quadri di Vološin si veda l'appendice in Idem, *Koktebel'skie berega. Poezija. Risunki. Akvareli. Stat'i*, a cura di Z.D. Davydov, Simferopol' 1990, pp. 226-227.

¹⁰ Molte informazioni sugli ospiti di Vološin sono raccolte nel libro scritto dalla moglie del poeta: M.S. Vološina, *O Makse*, op. cit., pp. 80-171.

¹¹ Si veda la storia della pittrice irlandese Violet Hart (Polunina) (1887-1950), giunta da Parigi a casa di Vološin e trattenutasi per qualche anno in Russia, E. Gerzyk, "Vološin", M. Vološin, "Žizn'", op. cit., pp. 370-371.

могу переvidать столько людей в разных местах в течение недели, месяца, могу собрать у себя раз в год на именины своих друзей, но иметь постоянно вокруг себя такой круг и вести настолько интересные и содержательные беседы я не имею возможности¹².

La caratteristica principale di quel focolare era il suo essere inseparabile dal paesaggio circostante. La casa sembrava partorita dal vulcano spento di Kara-dag, il Monte nero¹³, accanto a cui si trovava, e il suo padrone, Vološin, appariva a molti — e in primo luogo a se stesso — come un centauro o un fauno, una divinità antica, che fingeva di avere la stessa natura umana dei suoi ospiti, ma che in realtà non era e non poteva essere un uomo:

Елей как бы придуманного имени
И вежливость глаз очень ласковых.
Но за свитками волос густыми
Как бы мелькнет порыв опасный
Осеннего и умирающего фавна.
Не выжата гроздь, тронутая холодом...
Но под тканью чувствуется темное право
Плоти его тяжелой.
Пишет он книгу,
Вдруг обернется — книги не станет...
Он особенно любит прыгать,
Но ему немного неловко, что он пугает прыжками.
Голова его огромная,
Столько имен и цитат в ней зачем-то хранится,
А косматое сердце ребенка,
И вместо ног — копыта¹⁴.

L'immagine mitologizzata di Vološin ritorna spesso nelle poesie e nelle filastrocche scherzose dei suoi ospiti, come i poeti e critici Konstantin Bal'mont, Sergej Solov'ev, Sergej Šervinskij, Vsevolod Roždestvenskij, Adelaida Gercyk¹⁵. I motivi ricorrenti in tutte le descrizioni del poeta — la criniera da leone, l'atteggiamento da fauno, l'abbondanza di capelli, di peli e di carne — venivano ispirati non solo dal suo aspetto, ma anche dal mito che egli stesso costruiva intorno alla propria fisicità possente¹⁶:

Я, полуднем объятый,
Точно крепким вином,
Пахну солнцем и мятой,
И звериным руном.
Плоть моя осмугледа,
Стан мой крепок и туг,
Потом горького тела
Влажны мускулы рук¹⁷.

Questo mito si è integrato alla natura e alla storia del luogo che Vološin scelse per vivere. *Runo* [vello d'ariete] rimanda al viaggio leggendario di Giasone giunto in quella zona del Mar nero in cerca del meraviglioso animale dal vello d'oro¹⁸. Ma tutta la gamma di immagini legate al nome del poeta (ariete, fauno, Ercole) ci riporta ai tempi dell'antica Grecia, quando quella parte della Crimea era considerata il punto estremo della Terra, il regno di Ade¹⁹. Anche il personaggio di Odisseo si incontra spesso negli scritti di Vološin e dei suoi ospiti. Secondo la leggenda, alla fine del suo cammino l'eroe di Omero si sarebbe recato proprio nel regno dei morti, paese

¹² “Penso che al momento attuale Koktebel' sia l'unico centro letterario in Russia... A Mosca... posso vedere e rivedere tante persone in luoghi diversi nel corso di una settimana, un mese, posso invitare gli amici a casa mia una volta all'anno in occasione del mio onomastico, ma non ho la possibilità di avere costantemente attorno a me una simile cerchia e condurre conversazioni così interessanti e pregne di contenuto”, si vedano le parole di V. Brjusov in “Mysli”, op. cit., p. 93.

¹³ Si vedano le descrizioni del Kara-Dag e le leggende a esso legate nell'immaginario popolare nel libro di N.P. Komolova, *Koktebel' v russoj kul'ture XX veka*, Moskva 2006, pp. 22-30, 67-71, 78-95.

¹⁴ “Il crisma di un nome quasi inventato / e la gentilezza degli occhi, tanto affettuosi. / Ma dietro i riccioli folti dei capelli / è come se guizzasse talvolta lo slancio pericoloso / di un fauno d'autunno, moribondo. / Non è stato spremuto il grappolo toccato dal freddo... / Ma sotto il tessuto s'intuisce la ragione oscura / della sua carne pesante. / Sta scrivendo un libro: / ma ecco che si gira, e il libro scompare... / Gli piace soprattutto far dei balzi, / ma si sente un po' in imbarazzo quando i suoi balzi spaventano le persone. / La testa sua è enorme, / tanti nomi e citazioni, chissà perché, vi sono custoditi, / e il cuore peloso è di bambino, / e ha piccoli zoccoli al posto dei piedi”, I. Erenburg, “Iz cikla ‘Ručnye teni’, 7”, *Obraz poeta. Maksimilian Vološin v stichach i portretach sovremennikov*, a cura di V. Kupčenko, Feodosija, Moskva 1997, p. 31.

¹⁵ Ivi, pp. 29-30, 12, 18, 35, 42, 82-84.

¹⁶ Cvetaeva afferma che Vološin fu “настоящим чадом, порождением, исчадием земли” [un vero figlio della terra, una creatura da lei generata]. Si veda M.I. Cvetaeva, “Živoe o živom”, M. Vološin, “Žizn”, op. cit., p. 413.

¹⁷ “Io, impregnato di mezzogiorno / come di vino pesante, / profumo di sole e di menta, / e di vello animale. / La mia carne è scurita, / il mio tronco è teso e robusto, / del sudore di un corpo amaro / sono bagnati i muscoli delle braccia”, M. Vološin, “Ja, poludnem ob'jatyj...”, Idem, *Sobranie sočinenij*, Moskva 2003, I, p. 145.

¹⁸ A casa di Vološin veniva custodito il frammento di una antica nave greca trovato dal poeta a Koktebel'. Come ricorda N. Čukovskij: “Макс уверял, что это были обломки того самого корабля, на котором аргонавт Ясон плывал за золотым руном” [Maks affermava che erano i frammenti della stessa nave su cui l'argonauta Giasone viaggiò in cerca del vello d'oro], N.P. Komolova, *Koktebel'*, op. cit., p. 81.

¹⁹ Si vedano E. Mendeleevič, “Antičnost'. Garmonija mira”, Idem, “Pojmi prosto'j urok moej zemli”, Orel 2001, pp. 32-44; M. Cvetaeva, “Živoe”, op. cit., pp. 415-417.

degli asfodeli, ossia nella Crimea orientale²⁰. Come Odisseo, Vološin si ritrova, alla fine del suo viaggio per il mondo, nella Cimmeria, antico regno misterioso, il cui nome viene menzionato negli scritti degli autori greci. Koktebel' è il cuore della Cimmeria, *Kimmerija* in russo, toponimo di cui il poeta studia l'etimologia, facendola risalire al termine *kreml'* (cremlino) usato per le fortezze russe:

Крым, Киммерия, Кермен, Кремль... Всюду один и тот же основной корень КМР, который в древнееврейском языке соответствует понятию неожиданного мрака, затмения и дает образ крепости, замкнутого места, угрозы и в то же время сумрака... [...] Киммерийцы и тавры, об истории которых неизвестно ничего достоверного, несомненно, строили города и крепости и имели обширные поселения и в глубоких бухтах Трахейского полуострова, и на берегах Босфора Киммерийского, и в широкой улитке Феодосийского залива. Это все может относиться к началу второго тысячелетия до христианской эры²¹.

Nei secoli e millenni successivi in Crimea si sono alternati sciti, colonizzatori greci e romani, bizantini, goti. Nel XIII secolo vi giunsero genovesi e veneziani. Dopo la conquista di Costantinopoli da parte dei turchi la Crimea fu invasa dai tartari e diventò un paese ricco e ben curato, con un perfetto sistema d'irrigazione, e quindi pieno di fontane e giardini, prospero sotto la protezione dei chan e dei sultani della vicina Turchia²².

Nel XVIII secolo sono i "nuovi barbari"²³, i russi, a invadere questo paradiso terrestre e a distruggere i ricchi villaggi insieme al sistema d'irrigazione. Ma la Crimea orientale, la Cimmeria, apparentemente meno pittoresca e più deserta, e perciò meno attraente per i nuovi conquistatori, conosce la decadenza più tardi rispetto alle altre parti della peni-

sola e rimane il nucleo della stratificazione di molteplici culture²⁴. Proprio le impronte di varie epoche, nazioni e civiltà concentrate in uno spazio ristretto rendono prezioso il luogo che, con le sue colline, le montagne, il mare e l'erba della steppa, permette a un viaggiatore giunto dalle città del nord (Mosca o Pietroburgo) di abbracciare paesaggi molto lontani dall'immaginario culturale russo. È l'unico posto in cui la steppa incontra il mare, l'Oriente l'Occidente, non in maniera forzata come a Pietroburgo, ma naturale.

Vološin, conoscendo l'essenza di questa terra, diventa quasi la personificazione del suo spirito e cerca, sia nel suo vivere sia nella sua arte, la massima unione con la natura che, a sua volta, "preannuncia" la nascita del poeta imprimendone il profilo nella roccia del Monte nero, *Kara-Dag*, sul quale si affacceranno le finestre della sua casa²⁵.

Marina Cvetaeva descrive così questo profilo naturale: "Взлобье горы. Пишу и вижу: справа, ограничивая огромный коктебельский залив, скорее разлив, чем залив, — каменный профиль, уходящий в море. Максин профиль. Так его и звали. [...] Голова спящего великана или божества"²⁶.

In realtà il nome *Koktebel'* si traduce dalla lingua turca come "paese dei monti azzurri"²⁷; i cosiddetti "monti azzurri" sono per la maggior parte colline, le cui cime riflettono le ombre scure delle nuvole: è questa probabilmente l'origine del toponimo²⁸. In questo il paesino è simile all'Umbria, luogo d'origine di san Francesco, ben noto a Vološin, che aveva percorso i sentieri del santo d'Assisi durante i

²⁰ Si vedano N.P. Komolova, *Koktebel'*, op. cit., pp. 53-54; E. Mendeleevič, "Pojmi prostoju urok", op. cit., pp. 40-41.

²¹ "Крым, Киммерия, Кермен, Кремль... Овunque c'è la stessa radice di base КМР, che in ebraico antico corrisponde al concetto di buio inatteso, di eclissi, e presenta l'immagine di una fortezza, di un luogo chiuso, di una minaccia e, al contempo, un'immagine di oscurità... [...] Cimmeri e tauri, della cui storia non abbiamo nozioni certe, indubbiamente costruivano città e fortezze e possedevano estesi insediamenti sia nelle baie profonde della penisola di Tracia, sia sulle rive del Bosforo Cimmerio, sia nell'ampio golfo di Feodosia a forma di lumaca. Tutto ciò può risalire all'inizio del secondo millennio avanti Cristo", M. Vološin, "Kul'tura, iskusstvo, pamjatniki Kryma", Idem, "Žizn'", op. cit., pp. 335-337.

²² Le nozioni storiche vengono riportate dall'articolo di Vološin citato sopra, Ivi, pp. 335-345.

²³ Il termine è di Vološin, Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ La somiglianza sorprendente dei lineamenti di Kara-Dag con il profilo del poeta è stata notata più di una volta dal poeta stesso e dai suoi ospiti; si veda la poesia di M. Vološin, "Kak v rakovine malož — Okeana..." [1918], Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 170. La fortunata metafora del "profilo di Vološin" viene usata oggi sui siti turistici di Koktebel'.

²⁶ "La sporgenza della montagna. Scrivo e vedo: a destra, a limitare l'enorme golfo di Koktebel', un mare aperto più che un golfo, un profilo di pietra che sparisce nel mare. Il profilo di Maks. Lo chiamavano così. [...] Il capo di un gigante addormentato o di una divinità", M. Cvetaeva, "Živoe", op. cit., p. 414.

²⁷ M.S. Vološina, *O Makse*, op. cit., p. 210; N.P. Komolova, *Koktebel'*, op. cit., p. 3.

²⁸ Ibidem.

suoi vagabondaggi per l'Italia²⁹. A differenza dell'Umbria, però, Koktebel' è aperta a tutti i venti e al mare, il che potrebbe simboleggiare anche la sua apertura alle forze esterne, al movimento della storia, al "rumore del tempo"³⁰: la rivoluzione, i cambi dei regimi, le guerre.

La casa del poeta è un'isola di stabilità in mezzo ai movimenti storici e rimane polo d'attrazione per i viaggiatori anche durante la guerra civile del 1917-1922/23 conseguente alla rivoluzione d'ottobre³¹: vi cercano rifugio sia i bianchi dell'esercito controrivoluzionario sia i rossi dell'Armata dei Lavoratori e dei Contadini che vengono accolti da Vološin indipendentemente dal partito politico di appartenenza³². Dopo la rivoluzione, la casa diventa oasi di calore umano e di rispetto verso il prossimo: esperienze rare nella società staliniana³³.

Il dinamismo intrinseco al luogo si riflette nello stesso Vološin, che si trova in uno stato di continuo movimento, esteriore e interiore, pronto, in affinità con san Francesco, ad abbracciare con il suo essere e con la sua arte ogni particolare della natura che lo circonda. Ecco la testimonianza di E.L. Mindlin, uno dei suoi ospiti:

В сущности, все они [акварели Волошина] об одном и том же — о мудрости и красоте близкой ему киммерийской земли и неба над ней. Такого малого куска земли и такого малого участка неба над ней! Но в этих малых кусках земли и неба зоркий поэт и художник видел неисчерпаемые миры!³⁴

In un articolo del 1930, due anni prima di morire, il poeta stesso parla così dei suoi quadri:

Вся первая половина моей жизни была посвящена большим пешеходным путешествиям, я обошел пешком все побережья Средиземного моря, и теперь акварели мне заменяют мои прежние прогулки. Это страна, по которой я гуляю ежедневно, видимая естественно сквозь призму Киммерии, которую я знаю наизусть и за изменением лица которой я слежу ежедневно³⁵.

L'idea di un cammino in contatto diretto con il mondo circostante trova espressione anche nella maggior parte delle poesie di Vološin, e a dimostrarlo sono i titoli stessi delle sue opere: *Ja idu dorogoj skorbnoj v moj bezradostnyj Koktebel'* [Torno per una strada dolorosa alla mia triste Koktebel', 1907]³⁶, *Stupni gorjat, v pyli dorog duša* [Brucciano i piedi, l'anima ricopre la polvere delle stra-

la nostra quotidianità sovietica, la nostra vita, la lotta per un pezzo di pane, per l'integrità dell'ultima cosa che ci era rimasta, e non a molti di noi, per l'integrità del focolare domestico; bisogna conoscere queste notti in attesa dell'arrivo dell'Nkvd per un ennesimo arresto [...], per capire il contrasto con cui mi hanno colpito subito Koktebel' e M.A., con quell'umanità con cui risvegliava in tutti il cuore umano, ormai avvizzito, con quel vero amore universale che era in lui], V. Kupčenko, "Ja ne uču", op. cit., p. 19.

³⁴ "In fondo, tutti quanti [gli acquarelli di Vološin] parlano della stessa cosa: della saggezza e della bellezza della terra della Cimmeria e del cielo sopra di essa. Di un pezzo di terra così piccolo e di una parte del cielo così piccola sopra di essa! Ma in questi frammenti di terra e cielo il poeta e il pittore dotato di vista acuta vedeva dei mondi inesauribili!", si vedano le parole di E.L. Mindlin in "Mysli", op. cit., p. 91.

³⁵ "Ho dedicato tutta la prima metà della mia vita ai grandi viaggi a piedi, ho girato tutte le coste del Mar mediterraneo, e ora sono gli acquarelli a sostituire per me le passeggiate di allora. Questo è un paese in cui passeggiare quotidianamente e che vedo attraverso il prisma della Cimmeria, un paese che conosco a memoria e di cui ogni giorno osservo i mutamenti del volto", Idem, "O samom sebe", Idem, "Žizn'", op. cit., p. 358.

³⁶ Idem, *Sobranie*, op. cit., 1, p. 89.

²⁹ Si vedano M. Vološin, "Svjatoj Francisk", *Vestnik RHD*, 1973, 107, pp. 149-151; M.S. Vološina, *O Makse*, op. cit., pp. 80-147.

³⁰ Il termine viene usato qui nel senso metaforico, con il riferimento al titolo del saggio di Mandel'stam: O. Mandel'stam, *Šum vremeni*, Leningrad 1925 (trad. it. *Il rumore del tempo*, Milano 2012).

³¹ La guerra civile (1917-1922/23) fu una pagina tragica nella storia della Russia, frutto della crisi iniziata con la rivoluzione del 1905, aggravata nel corso della prima guerra mondiale e portata a culmine dopo la rivoluzione bolscevica del 1917. La guerra scoppiò in seguito alla rivoluzione d'ottobre tra l'esercito sovietico e le forze dell'opposizione, comportando la rovina dell'economia nazionale, la devastazione delle campagne e il notevole calo demografico. Tra le maggiori opere letterarie che raccontano della guerra civile in Russia è doveroso menzionare B. Pasternak, *Doktor Živago* [1945-1955], pubblicato la prima volta in Italia da Feltrinelli (B. Pasternak, *Il dottor Živago*, trad. it. di P. Zveteremich, Milano 1957). Sulla guerra civile in Crimea si veda in particolare A.G. Zarubin, V.G. Zarubin, *Bez pobeditelej. Iz istorii Graždanskoj vojny v Krymu*, Simferopol' 2008.

³² Si vedano a questo proposito i versi della poesia scritta dallo stesso Vološin nel 1926: "И красный вождь, и белый офицер — / Фанатики непримиримых вер — / Искали здесь под кровлею поэта / Убежища, защиты и совета" [E un capo rosso, e un ufficiale bianco, / fanatici di inconciliabili fedi, / cercavano qui, sotto il tetto del poeta, / rifugio, protezione e consiglio], M. Vološin, "Dom poeta", Idem, *Sobranie*, op. cit., 2, p. 80 e i commenti alla poesia di V. Kupčenko, Ivi, p. 665. Si veda inoltre K.G. Paustovskij, *Černoe more*, Moskva, Leningrad 1937, p. 134.

³³ Si vedano le memorie di L.V. Timofeeva (figlia di un professore di Char'kov, recatasi spesso a Koktebel' a partire dal 1926), citate da V. Kupčenko: "Надо знать наши советские будни, нашу жизнь — борьбу за кусок хлеба, за целостность последнего, что сохранилось — и то у немногих, за целостность семейного очага; надо знать эти ночи ожидания приезда НКВД с очередным арестом [...], чтобы понять, каким контрастом сразу ударил меня Коктебель и М.А., с той его человечностью, которой он пробуждал в каждом уже давно сжавшееся в комок человеческое сердце, с той настоящей вселенской любовью, которая в нем была" [Bisogna conoscere

de, 1910]³⁷, *Ja k nagor'jam deržu svoj put'* [Tengo il cammino agli altipiani, 1913]³⁸, *Opjat' bredu ja bosonogij* [Vago, scalzo, di nuovo, 1919]³⁹.

Ma il viaggio interiore può essere intrapreso anche senza uscire di casa, basta salire sul tetto e contemplare in silenzio lo spazio che si apre allo sguardo:

Выйди на кровлю... Склонись на четыре
Стороны света, простерши ладонь.
Солнце... вода... облака... огонь...
Все что есть прекрасного в мире.
[...]
Гаснут во времени, тонут в пространстве
Мысли, события, мечты, корабли...
Я ж уношу в свое странствие странствий
Лучшее из наваждений земли⁴⁰.

L'equilibrio tra dinamismo e stabilità, tra tempo e spazio, tra immensità e compiutezza è proprio di Koktebel' e dell'arte di Vološin; ma lo stesso equilibrio si può ritrovare nell'opera di un altro poeta russo, Osip Mandel'stam (1891-1938), che fu più volte ospite di Vološin e che, anche dopo aver interrotto bruscamente i rapporti con lui⁴¹, tornò in quei luoghi e riconobbe al poeta, ormai defunto, il ruolo di custode di Koktebel'.

Nel 1933, un anno dopo la morte di Vološin, proprio su quella riva del Mar nero che questi aveva glorificato con la propria arte e la propria vita, Mandel'stam scrisse il suo famoso saggio *Razgovor o Dante* [Conversazione su Dante, 1933]⁴². In quel lavoro, secondo le parole dell'autore, gli furono di grande aiuto i sassolini gettati dal mare sulla spiaggia⁴³. I sassi variopinti, talvolta preziosi, che all'epoca era facile ritrovare sulla costa, venivano considerati allora come una delle peculiarità essenziali di Koktebel'⁴⁴. Contemplando i loro strati colorati, Mandel'stam vide nelle pietre la sintesi dei processi geologici del passato, vi lesse l'azione del tempo concentrata in un frammento di spazio e perciò visibile allo sguardo umano. Del resto, il desiderio di contemplare tutti i movimenti storici in un unico punto sintetizzante contraddistingueva da sempre la sensibilità del poeta:

Больше всего поразило Мандельштама в системе Чаадаева желание единства, единящего начала, которое позволило бы сосредоточить в одной точке мира все разнообразие исторического процесса. Мандельштам [...] сам испытал эту тягу к единству, стремление найти непрерывность в историческом разорванном времени⁴⁵.

⁴² O. Mandel'stam, "Razgovor", op. cit. (trad. italiana *Conversazione*, op. cit.); si veda a riguardo anche N. Ja. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, op. cit., p. 285.

⁴³ O. Mandel'stam, *Conversazione*, op. cit., pp. 142-143. Si veda anche il ricordo della moglie del poeta, N. Ja. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, op. cit., pp. 478-479. Sul valore che avevano per Mandel'stam i sassolini di Koktebel' si vedano anche le memorie dei suoi amici: E. G. Gerštejn, *Novoe o Mandel'stame*, Paris 1986, p. 68; S. Rudakov, "Pis'mo ot 29 ijunja" [1935], Ivi, p. 167.

⁴⁴ K. G. Paustovskij, *Černoje more*, op. cit., pp. 141-142.

⁴⁵ "Ciò che aveva colpito maggiormente Mandel'stam nel sistema di Čaadaev era il desiderio di unità, di un principio unitario che permettesse di concentrare in un solo punto del mondo tutta la varietà del processo storico. Mandel'stam [...] ha sperimentato egli stesso questa tensione verso l'unità, questa tendenza a trovare la continuità in un tempo storico discontinuo", N. Struve, *Osip Mandel'stam*, Moskva 2011, p. 114. Struve parla qui dell'ammirazione provata dal giovane Mandel'stam nei confronti di Petr Čaadaev (1794-1856), filosofo russo, autore di *Filosofičeskie pis'ma (Lettere filosofiache)*, 1836; trad. it. di A. Tamborra, Bari 1950; ammirazione che trovò espressione nel saggio *Petr Čaadaev* (1914). Il complesso pensiero di Čaadaev richiederebbe uno studio a parte; si vedano i lavori di Berdjaev (N. A. Berdjaev, *Russkaja ideja*, Sankt-Peterburg 2008), Geršenzon (M. O. Geršenzon, *Griboedovskaja Moskva. Čaadaev. Očerki prošlogo*, Moskva 1989), Zen'kovskij (V. V. Zen'kovskij, *Istorija ruskoj filosofii*, Moskva 2001, pp. 136-172). *Filosofičeskie pis'ma* è un'opera ispirata all'idea del regno dei cieli come teocrazia ideale, contraddistinta da un'armoniosa unità, da realizzare sulla terra. Čaadaev scopre l'esempio di tale unità nella società occidentale strutturata intorno alla reli-

³⁷ Ivi, p. 143.

³⁸ Ivi, p. 138.

³⁹ Ivi, p. 164.

⁴⁰ "Sali sul tetto... chinati verso i quattro cardini del mondo, protendendo la mano. / Sole... Acqua... Nuvole... Fiamma... / Tutto quanto c'è di bello nel mondo. / [...] Si spengono nel tempo, affondano nello spazio / i pensieri, gli eventi, i sogni, le navi... / E io intanto porto nel mio viaggio dei viaggi / il migliore fra i miraggi terreni", Ivi, p. 174.

⁴¹ Sul litigio tra M. Vološin e O. Mandel'stam, avvenuto per il presunto furto di una bella edizione della *Commedia* di Dante da parte di Mandel'stam dalla biblioteca di Vološin, si vedano i diversi punti di vista delle mogli dei due poeti e dei contemporanei coinvolti in quel litigio. L'offesa, per entrambi profonda, non impedì tuttavia a Vološin di riconoscere che Mandel'stam fu un vero poeta e a Mandel'stam di vedere nella vita di Vološin un grande esempio di maestria paragonabile a quella dantesca, di cui sotto. Le fonti da consultare a riguardo sono: N. Ja. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Moskva 1999, pp. 92-95; M. S. Vološina, *O Makse*, op. cit., pp. 117, 178, 232-233; E. Mindlin, "Iz knigi 'Neobyknovennye sobesedniki'", M. Vološin, *Žizn'*, op. cit., pp. 469-473. Nell'ultima memoria è riportato il testo di una lettera scritta da Vološin in cui quest'ultimo definisce Mandel'stam "одним из самых крупных имен в последнем поколении русских поэтов" [uno dei nomi più importanti nell'ultima generazione dei poeti russi], sostenendo al contempo che egli è "человек легкомысленный, общительный и ни к какой работе не способный" [un uomo leggero, socievole e incapace di svolgere alcun tipo di lavoro].

In *Conversazione su Dante* Mandel'stam intuiva una simile unione di passato, presente e futuro nell'insieme compositivo rappresentato dal poema, e la pietra, con la sua compattezza e varietà di strati, divenne per lui l'esempio migliore per illustrare la propria teoria sull'arte dantesca.

Dice, infatti, Mandel'stam:

Con molta franchezza ho domandato consiglio ai calcedonii, alle corniole, ai gessi cristallini, agli spati, ai quarzi ecc. Ho compreso allora che la pietra è una specie di diario del tempo meteorologico, una specie di grumo meteorologico. [...] La pietra è il diario impressionista di un tempo meteorologico frutto dell'accumulo di milioni d'annate calamitose; ma essa non è solo il passato, è anche il futuro; c'è in lei una periodicità. [...] Congiungendo l'incongiungibile, Dante ha modificato la struttura del tempo storico, ed è successo, forse, anche il contrario: egli è stato costretto a gettarsi sulla glossolalia dei fatti, sul sincronismo di avvenimenti, nomi e tradizioni lacerati dai secoli, proprio perché sentiva i sovratoni, le armoniche del tempo⁴⁶.

Il ricongiungimento dell'incongiungibile nella *Commedia* per il poeta russo è, certamente, la compresenza nel poema di personaggi di diverse età storiche e nazioni, culture e religioni⁴⁷, ma sono anche le ricchissime similitudini dantesche che riuniscono immagini incompatibili nel linguaggio quotidiano⁴⁸, il misto di tempi verbali⁴⁹, la "sintesi di luce, suono e materia" tipica delle metafore dantesche⁵⁰.

Le innumerevoli immagini della *Commedia* nell'interpretazione di Mandel'stam si stratificano l'una sull'altra, generando nella mente del lettore del poema una serie di associazioni⁵¹. Il lavoro del lettore consisterebbe, in questa interpretazione, nel cogliere le associazioni, comprendere le allusioni; la rapidità mentale sarebbe quindi una condizione imprescindibile della lettura di Dante. Dice l'autore del saggio: "La cultura è una scuola di associazio-

ni rapidissime. Afferrò al volo, sei pronto a cogliere le allusioni — ecco l'elogio preferito di Dante. Dal punto di vista dantesco, il maestro è più giovane del discepolo, perché 'corre più veloce'⁵².

L'idea della corsa, ossia di un movimento rapido reale, fisico, e non solo metaforico, nel testo di Mandel'stam è considerata come principio base del poetare di Dante:

A me, sul serio, vien fatto di domandarmi quante suole di pelle bovina, quanti sandali abbia consumato, l'Alighieri, nel corso della sua attività poetica, battendo i sentieri per capre dell'Italia. L'Inferno, e ancor di più il Purgatorio, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma. Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico. Egli designa l'andare e venire ricorrendo a un gran numero di espressioni multiformi e affascinanti⁵³.

Tale lettura richiama il soggetto stesso della *Commedia*: un viaggio spirituale e fisico attraverso tutti gli strati dell'universo descritto per la prima volta nella storia della letteratura europea. I concetti di viaggio, cammino, strada e movimento sono fondamentali, come si è visto sopra, anche per l'arte di Vološin: le sue poesie abbondano di immagini ad essi legate. Oltre agli esempi citati, basti pensare all'importanza per la sua opera del mito di Odisseo⁵⁴; alle liriche in cui il motivo del viaggio, come nella *Commedia*, si collega a quello della pienezza dell'essere vissuta dal viaggiatore durante il suo cammino⁵⁵; al ciclo *Selva oscura* (intitolato in italiano) il cui titolo riprende il tema dantesco della peregrinazione nelle terre oscure e il cui protagonista lirico si autodefinisce come "странник и поэт, мечтатель и прохожий"⁵⁶.

⁵² Ivi, p. 51.

⁵³ Ivi, pp. 50-51.

⁵⁴ M. Vološin, "Odissej v Kimmerii", Idem, *Kimmerija. Stichtovorenija*, Kiev 1990, p. 40; Idem, *Dom poeta*, Idem, *Sobranie*, op. cit., 2, p. 82.

⁵⁵ Idem, *Skvoz' set' almaznuju zazelenuj vostok*, Idem, *Izbrannoje. Stichtovorenija. Vospominanija. Peregiska*, Minsk 1993, p. 27. Si veda a proposito l'articolo di Ol'ga Ulokina: l'autrice descrive il motivo del viaggio nei poeti M. Vološin e N. Gumilev analizzando le influenze dantesche e omeriche nelle loro poesie, O. Ulokina, "Motiv stranstvija v poezii Gumileva i Vološina", *Serebrjanyj vek. Dialog kul'tur: Sbornik naučnyh stač'ej po materialam III Meždunarodnoj konferencii, posvjaščennoj pamjati professora S.P. Il'eva*, a cura di N.M. Rakovskaja, Odessa 2012, pp. 202-208.

⁵⁶ "Viaggiatore e poeta, sognatore e passante", M. Vološin, *Kak nekij junoša, v skitan'jah bez vozvrata...*, Ivi, p. 51.

gione cattolica il cui centro ideale è rappresentato dalla figura del papa. Mandel'stam rimane affascinato da quest'immagine di Čaadaev. A noi qui preme sottolineare l'inclinazione del poeta a cercare in varie fonti le conferme alle proprie idee sulla necessità di un unico principio regolatore nella storia; inclinazione di cui, appunto, parla Struve mostrando nel suo libro questa tendenza del pensiero critico e poetico di Mandel'stam, a partire dall'amore giovanile per Čaadaev fino alla stesura della *Conversazione su Dante*.

⁴⁶ O. Mandel'stam, *Conversazione*, op. cit., pp. 142-143.

⁴⁷ Ivi, p. 144.

⁴⁸ Ivi, pp. 70-72.

⁴⁹ Ivi, p. 58.

⁵⁰ Ivi, p. 50.

⁵¹ Ivi, pp. 70-72.

Ma andrebbe soprattutto rilevato che la stessa Koktebel' diventa fonte di associazioni quasi analoghe nel pensiero dei due poeti: come Vološin percepisce in questo luogo piccolo e compatto “весь трепет жизни, всех веков и рас”⁵⁷, così Mandel'stam scopre nella pietra di Koktebel' un modello di “glossolalia dei fatti”⁵⁸, di “sincronismo di avvenimenti lacerati dai secoli”⁵⁹, tipici del poema di Dante.

A testimoniare una certa affinità tra il modo di interpretare la *Commedia* usato da Mandel'stam nella *Conversazione* e la maniera in cui Vološin svelava Koktebel' nei suoi quadri sono due brani, tratti rispettivamente dal saggio di Mandel'stam e dai ricordi dedicati a Vološin del poeta Georgij Šengeli:

A Dante nessuno ancora si è avvicinato con il martello del geologo, per conoscere la formazione cristallina del suo minerale, per studiarne le venature, l'opacità, la granulosità, per apprezzarla come un cristallo di rocca sottoposto alle più variopinte casualità⁶⁰.

Живопись его [Волошина], которую отец П. Флоренский метко назвал мета-геологией, вся посвящена раскрытию сущности коктебельской природы и в четкой графике своей, в бархатном разливе красок воспроизводит напряженность карадагских складок, зной и сухость степных балок, ультрамариновые тени ущелий, воспаленные полдни и веера закатных облаков⁶¹.

Vološin-poeta scopre un legame tra il poema dantesco e la natura di Koktebel' ancor prima di Mandel'stam: ricordiamo di nuovo *Selva oscura*⁶², il famoso ciclo che ha per tema le camminate per le terre della Cimmeria. In questa raccolta si trovano intrecciati motivi biblici, classici e medievali⁶³.

Koktebel' viene ripresentata come terra di tristezza (oscurità, ombra) e smarrimento, ma anche luogo di ritrovamento di se stessi; come un deserto in cui, riacquistata l'unione primordiale con la natura e attraverso essa con il suo Creatore, l'uomo può diventare poeta⁶⁴.

Anni dopo, ricongiungendo l'idea di Koktebel' e il personaggio di Vološin a Dante, Mandel'stam menziona Vološin nelle bozze della *Conversazione*, paragonando il suo modo di vivere e di creare al poetare dantesco:

На днях в Коктебеле один плотник, толковейший молодой парень, указал мне могилу М. А. Волошина, расположенную высоко над морем на левом черепашьем берегу Ифигениевой бухты. Когда мы подняли прах на указанную в завещании поэта гору, пояснил он, все изумились новизне открывшегося вида. Только сам М.А. — наибольший, по словам плотника, спец в делах зоркости — мог так удачно выбрать место для своего погребения. [...] М. А. — почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, — всю свою жизнь посвятил намагничиванию вверенной ему бухты. Он вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом и был премирован отзывом плотника⁶⁵.

Vološin viene definito in questo brano come “спец в делах зоркости” (un professionista della vista perfetta)⁶⁶. Secondo Mandel'stam, ad accomunare Vološin a Dante è la capacità di *vedere* il punto in cui la personalità umana nel suo quotidiano si fonde con la natura. Questo concetto di fusione sarà più chiaro se riportiamo qui la testimonianza di un ospite di Vološin, E.F. Gollerbach:

В 1925 году, наблюдая Волошина в Коктебеле, я убедился в его соприродной связи, полной слиянности с пейзажем Киммерии, с ее стилем. [...] здесь он казался владыкой Коктебеля, не только хозяином своего дома, но державным владельцем всей этой страны, и даже больше, чем владельцем:

⁵⁷ “Tutto il tremore della vita, dei secoli e delle razze”, Idem, *Dom poeta*, Idem, *Sobranie*, op. cit., 2, p. 82.

⁵⁸ O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, pp. 142-143.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ivi, p. 94.

⁶¹ “La pittura di Vološin, che padre Pavel Florenskij giustamente ha definito meta-geologia, è tutta dedicata alla scoperta dell'essenza della natura di Koktebel' e nella sua grafica ben delineata, nella profusione vellutata di colori ricrea la tensione delle pieghe di Kara-Dag, l'afa e la secchezza dei dirupi delle steppe, le ombre ultramarine delle gole, i mezzogiorni roventi e i ventagli di nuvole al tramonto”, si vedano le parole di G. Šengeli in “Mysli”, op. cit., p. 91.

⁶² M. Vološin, “Selva oscura”, Idem, *Sobranie*, op. cit., 1, pp. 129-218.

⁶³ Sui motivi biblici e classici in rapporto alla natura nelle opere di Vološin si veda E. Mendelevič, “*Pojmi prostoj urok*”, op. cit., pp. 20-44.

⁶⁴ M. Vološin, “Podmaster'e”, Idem, *Sobranie*, op. cit., 1, p. 218.

⁶⁵ “In questi giorni, a Koktebel', un artigiano, un giovanotto molto sveglio, mi ha indicato la tomba di M.A. Vološin, situata in alto sopra il mare sulla riva sinistra, tartarugata, della baia di Ifigenia. Quando abbiamo portato le ceneri sul monte indicato nel testamento del poeta, mi spiegava l'artigiano, tutti sono rimasti meravigliati per la novità della vista che si è aperta davanti a noi. Soltanto M.A. stesso, che era stato, secondo le parole dell'artigiano, un professionista della vista perfetta, poteva scegliere così bene il luogo della propria sepoltura. [...] M.A. — onorevole custode di quella mirabile casualità geologica chiamata Koktebel', ha consacrato tutta la sua vita a rendere magnetica la baia a lui affidata. Condusse un eccellente lavoro dantesco di fusione col paesaggio ed è stato premiato con la lode dell'artigiano”, O. Mandel'stam, “Černovye nabroski k razgovoru o Dante”, Idem, *Slovo*, op. cit., p. 166.

⁶⁶ Ibidem.

ее творцом, Демиургом и, с тем вместе, верховным жрецом созданного им храма⁶⁷.

Mandel'stam considera l'intera Koktebel' come una delle pietre tipiche delle sue spiagge, una mirabile casualità geologica⁶⁸, dove tutti gli "strati", la storia umana e i processi universali della natura coesistono in armonia. Così il viaggio nella Koktebel' "creata" da Vološin diventa fonte d'ispirazione anche per Mandel'stam, che dilata il paesino a livello cosmico trovandovi una propria chiave di lettura della poesia dantesca.

In questo modo il mito del luogo si stacca dal proprio creatore e inizia una sua vita autonoma, incarnandosi nelle poesie e nella prosa di coloro che scrivevano e scrivono tuttora di Koktebel'. Ma la nascita e lo sviluppo di questo mito furono possibili grazie alla sensibilità di Maksimilian Vološin, custode di quel paese. Il suo ruolo indiscusso di demiurgo di questa terra è testimoniato nei millenni dal "profilo" del poeta impresso nella roccia di Kara-Dag.

⁶⁷ "Nel 1925, osservando Vološin a Koktebel', mi sono convinto del suo legame connaturale, della sua piena fusione col paesaggio di Koktebel', col suo stile. [...] qui egli era il signore di Koktebel', non solo il padrone di casa sua, ma il sovrano di tutta questa terra, e anche più che il sovrano: il suo creatore, il Demiurgo, e con ciò il sommo sacerdote del tempio da lui stesso innalzato", si vedano le parole di E.F. Gollerbach in "Mysli", op. cit., p. 93.

⁶⁸ O. Mandel'stam, "Černovye nabroski", op. cit., p. 166.

Belarus vs. World: Raman Svechnikau's Journey around the World

Ivan Posokhin

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 97-105 ◇

TODAY'S Belarus holds a sophisticated position in Europe. Although one believes it is geographically located in the middle of the European continent, its political and social development in past decades has prevented it from becoming an organic part of the region. This reflects on Belarusian citizens' travel practices, citizens who face double-sided limitations from both Belarusian state and authorities in the countries of destination, including those in Europe. Thus, the very act of travelling contains more personal, bureaucratic and logistic challenges for an "average Belarusian" than for an "average Westerner".

This may be one of the reasons why travellers draw a lot of attention from the Belarusian media as even a journey around a borderless Europe may present a significant and extraordinary personal achievement, let alone a journey around the world. In this article I will focus on *Roma yedze* [Roma Travels, 2014-2015], a book that follows the journey of Raman Svechnikau¹, a young man from Minsk. His journey was initially a multimedia project as it was conceived in the form of internet blogs and YouTube videos uploaded to *34mag.net*, an independent Belarusian youth-oriented web magazine. Later, Raman's writings and photos were transformed into two volumes of the aforementioned book published in Belarusian in cooperation with the editors from *34mag.net*. In 2016, Corpus Publishing House released the revised Russian version of the book².

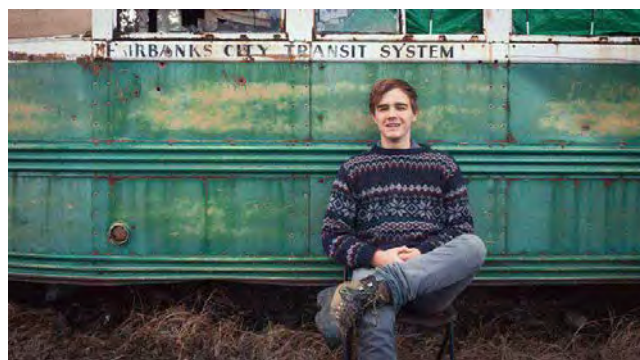


Fig. 1. Raman Svechnikau,
<http://img.tyt.by/n/05/i/roma_yedze_066.jpg>.

At the start of his journey in 2012, Raman Svechnikau was 20 years old and had just dropped out of university³. During his 2.5-year long journey, marketed by the media as a *krugosvetnoye puteshestviye* [a journey around the world], Raman visited 3 continents and 25 countries, documenting his experiences in writing or through audio-visual means and sending them back to Belarus using modern internet technologies. Halfway through his journey, Volha Palevikova, a columnist from *34mag.net*, joined him and accompanied him in Southern Asia and both Americas.

In its essence, Svechnikau's book perfectly fits the definition of a travel narrative given by David Chirico as "a non-fictional first-person prose narrative describing a person's travel(s) and the spaces passed through or visited, which is ordered in accordance with, and whose plot is determined by, the order of the narrator's act of travelling"⁴. Being a

¹ Here and further in the text I use transliteration from Belarusian versions of names.

² See R. Svechnikov, *Roma yedet, Vokrug sveta bez grosha v karmane*, Moskva 2016.

³ R. Svechnikau, "Roma yedze", link <http://gedroyc.by/svechnika_u.html>.

⁴ D. Chirico, "The Travel Narrative as a (Literary) Genre", *Under Eastern Eyes. A comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*, edited by W. Bracewell, A. Drace-Francis, Budapest, New York 2008, pp. 27-59.

first-person narrative, the book puts the depiction of countries, cultures and peoples into a subjective perspective. Several distinguishing traits define Raman's cultural and personal background as a traveller and writer⁵.

Regarding Raman's background, we can define several important presuppositions of his travelling that to a certain extent influence his perception of other cultures. First of all, Raman cannot be perceived as a bearer of imperialistic standpoints or cultural background that may offer ground for ideas of domination or superiority. This may be explained by the nature of Belarusian cultural space in the post-Soviet decades and the very nature of the state of Belarus, which gained its independence in its present-day borders only after the demise of the Soviet Union. Throughout most of its history this land was always a part of larger multinational states and was always under the influence of its "greater" neighbours (Poland and Russia being the most powerful of them). In its post-Soviet era, after a short period of national "renaissance" in the early nineties, Belarus experienced a shift towards "neo-Sovietization" and Russification of its cultural space characterized by attempts to build a miniature friendship of the people's state. Analysing the post-Soviet development of Belarus, Belarusian writer and philosopher Ihar Babkou has interpreted the Belarusian experience within a post-colonial paradigm and expressed the idea of today's Belarus as a country with a "repressed identity"⁶. "Belarussian identity" itself cannot be easily explained because of the country's "transculturality" and its existence being defined by real and imaginary borders surrounding it. Babkou says, "Today's Belarusian cultural space is a non-homogenous space of national culture, where dynamics (and dialectics) of evolution function as a complex game between the centre and the periphery, as an alternation of romantic, modern and post-modern myths"⁷. This non-homogeneity manifests

⁵ Here and later in the paper I will not strictly follow the chronology of Raman's journey, but rather use excerpts to illustrate my points.

⁶ I. Bobkov, "Postkolonialnyye issledovaniya", *Noveyshiyy filosofskiy slovar*, edited by A. Gritsanov, Minsk 2003, pp. 776-777.

⁷ Idem, "Etika pogranychya: transkulturnost kak belorusskiy opyt",

itself in various forms: a split linguistic identity and a blurred ethnic identity, radically different views on country's history and contemporaneity. Another peculiar trait of today's Belarusian mentality is introduced by the book's cover photo, which contains a peculiar moment that is important in order to understand the cultural preconditions of Raman's journey. We see Roma⁸ dressed in a t-shirt with a print reading "404. Belarus not found. Error. Perhaps the land has either been moved or deleted".

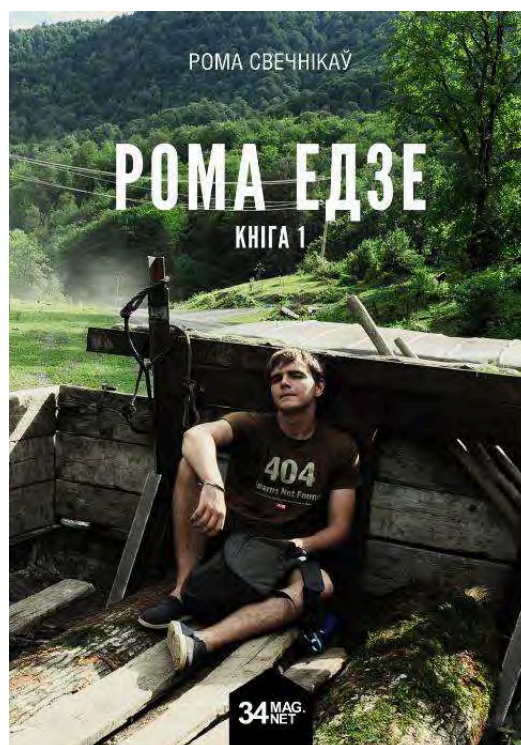


Fig. 2. The cover of the first book, <<http://delaemvmeste.by/wp-content/uploads/2014/08/Roma-edze-493x700.jpg>>.

This image can be interpreted in two ways. Firstly, it is a common place for Belarusians to think that few people in the world have a clear idea of Belarus or its more or less exact location. It is almost an organic part of contemporary Belarusian national narrative⁹. Secondly, it can be understood

Perekryostki, 2005, 3-4, pp. 127-136.

⁸ Roma is short for Raman.

⁹ Recently, it has been reflected in a humorous way by M. Cheriakova, M. Chernova, the authors of the book *Heta Belarus Dzikietka!* [Minsk 2015]. See also: S. Kviatkouski, *Yak stats belarusam. Sto historyy*, Minsk, 2014; V. Akudovich, *Arkhipelah Belarus*, Minsk 2010.

as a critique of the de-Belarusization of the land, which leads to the existence of a country with the aforementioned vague identity.

Roma's descriptions of the causes and goals of his journey are filled with gloomy imagery of a restrictive native time-space, since Roma seems to fall into the category of Belarusian citizens who have critical views towards Belarusian political and social reality. This can be illustrated by the way Svechnikau describes the Minsk underground:

Тут мяне кожны раз сустракаюць, як тэрарыста, правяраюць мой заплечнік. А яшчэ гэты заўсёды жыццярэдасны голас розуму з дынамікаў: “Паважаныя пасажыры, будзьце пільнымі...” Амаль як у старэчы Орўэла¹⁰.

Consequently, Roma sees his journey as an “escape”¹¹, which he describes metaphorically, comparing himself to a dog on the leash:

Гэтыя паўгода я планамерна рваў ланцуг, якім быў прыкаваны да будкі. Апошні рывок — і мой ашыўнік сарваны. Я прагна глытаю паветра і кладу ўсе назапашаныя сілы на тое, каб быць далей ад будкі, міскі і гаспадара. Я адпраўляюся ў кругасветнае падарожжа¹².

On the early stages of his journey, even a thought of returning home frightens him:

Мне сніцца адзін і той жа сон, быццам я вяртаюся дадому ў Менск [...] Ад такіх карцінак я пачынаю панікаваць. Мая дарога — гэта ўсё, што ў мяне ёсць. [...] Адчуваць, як гэты шар круціцца пад табой. Адчуваць, як ты яго круціш¹³.

Thus, one of the principal aims of the journey for Roma is to gain freedom, and the journey itself transforms into a form of building up his self-worth; it is meant to make him more important, first of all in his own eyes. Hence the usage of the self-enlarging metaphors of “spinning the Earth”.

In another chapter of the book, when Raman is in Georgia, we meet with another usage of self-enlarging strategies:

Хутка збягаю з гары. Па дарозе сустракаю пару дрэваў з грушамі. Вось ён я — Юра Гагарын перад адкрытым космасам! Унізе, ля падножжа гары, бяжыць дарога. Я стаю на пагорку і грызу дзікі плод дрэва. Пакуль што я магу толькі пазайдросціць гэтай жылістай дзікасцю¹⁴.

Commonly, in traditional imperialistic travel writings the scenes (M.L. Pratt called them “the monarch-of-all-I-survey” scenes)¹⁵ presenting the protagonist observing a land “from the hill” reflect “fantasies of empowerment and social advancement”¹⁶, but I believe that, in this case, Raman stresses not the superiority, but his astonishment combined with naivety and unspoiled view; hence the comparison with the space pioneer Gagarin whose image has positive symbolic connotations in post-Soviet discourse. We can also see that Raman's ideals lie in being wild, untamed, which is often expressed by animal and vegetative metaphors as he perceives and presents wild plants and animals as truly free. We can illustrate this point by quoting from the chapters about Mexico and Argentina:

Хай лепш на тратуары валяюцца паўразумныя брудныя людзі і кожны квадратны метр гарадскіх фасадаў будзе ўшчэнт спісаны графіці. Хай лепш мяне абрабуюць ноччу ў падваротні і дадучь бутэлькай па галаве. Гэта сапраўды лепш, чым жыць у стэрыльным акварыуме з кормам для рыбак¹⁷;

or

Праз паўгода жыцця ў дзікіх умовах мы вяртаемся ў цывілізацыю. Звер унутры мяне сумуе, чалавек нарэшце ўдыхае на поўныя грудзі. Апошнія шэсць месяцаў былі добрай школай знаёмства з інстынктамі. [...] Сабака ўнутры мяне расплюш-

¹⁰ “Here [in the underground] they always consider me as if I were a terrorist, they check my backpack. And also this ever-joyful voice of reason coming from the loudspeakers: ‘Dear passengers, be vigilant...’ Almost like in old man Orwell’s”, R. Svechnikau, *Roma yedze. Kniga 1*, Minsk 2014, p. 10.

¹¹ Ibidem, p. 11.

¹² “For the past six months I’ve been deliberately tearing the leash that chained me to the kennel. The last tug and my leash is off. I greedily swallow the air and with all my accumulated strength I am trying to be far from the kennel, the bowl and the master. I am going to travel around the world”, Ibidem, p. 13.

¹³ “I have the same dream as if I was getting back to Minsk for a couple of days and then continued my trip. I start panicking when I see these images. My road is all I have. [...] To feel the Earth spinning under you. To feel that you are spinning it”, Ibidem, p. 136.

¹⁴ “I quickly run down the mountain. I stumble upon a pair of pear trees along the way. Here I am — Yuri Gagarin standing in front of the open space! Underneath, at the mountain foot, runs the road. I am standing on the hill gnawing the wild fruit. For now, I can only envy this stringy wildness”, Ibidem, p. 16.

¹⁵ M.L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, New York 2008, pp. 197–204. See C. Thompson, *Travel Writing*, London, New York 2011, p. 120.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ “May all the pavements be covered with half-mad dirty people and every square metre of city facades be covered with graffiti. May I be robbed in a gateway at night and get a bottle over my head. It is indeed better than living in a sterile fishbowl with fish feed”, R. Svechnikau, *Roma yedze. Kniga 2*, Minsk 2015, p. 124.

чыў вочы, яму больш не патрэбныя законы, запісаныя словам. Ён чуе кліч прыроды — уласны час¹⁸.

The wildness and freedom he found in his journey makes it difficult for him to deal with the reality of an imagined and later real comeback:

Я стаіўся ад дарогі. [...] Мне вельмі хочацца дадому, да сябе, у Менск на станцыю метро “Аўтазаводская”. Мне хочацца выгуляць свайго сабаку і абняць бацькоў. Я так хацеў бы напіцца са сваімі сябрамі. Але ёсць адна рэч, якая мяне паляхае і спыняе. Я ведаю, што ў мяне не атрымаецца жыць на першай паніжанай. Я не змагу мірыцца з тыраніяй кіраўнікоў, законаў і традыцый. Я шалёна хачу пазбавіцца ўласнага імя і любога пашпарта. Я хачу быць простым чалавекам безадносна любога дзяржаўнага ладу і статусу¹⁹.

Generally, it can be seen in the narrative that Belarus, as a place, is hardly a missed land; Roma's rare feelings of nostalgia and thoughts of returning are mostly directed towards “home” and familiar places rather than the country itself.

Moving to less self-oriented sides of Raman's narrative, the author depicts his journey through post-Soviet territories, mainly located in the Caucasus region. He acknowledges the traces of post-Soviet traumatic experiences and finds evidence of several frozen conflicts in the region. A powerful moment in this narrative is Roma's arrival in Beslan, where his background knowledge is actualized and the previously seen TV reports are contextualized within a real space:

а тым часам у мяне адпадае сківіца — мы ўязджаем у Беслан. Я ведаў, што ён у Паўночнай Асеціі, але не ведаў, што буду праязджаць праз яго. Я не магу знайсці словаў. Мы выходзім з машыны — перада мной пахавання некалькі сотняў дзяцей. Для мяне Беслан — рэпартаж па тэлевізары. Я не ведаю, як гэта прыняць або ўсвядоміць²⁰.

Roma also visits Azerbaijan and Armenia, where he is struck by the level of hatred still present in relationships between two nations, as seen in the dialogue between Roma and an Azerbaijani security guard:

- Магамед, а як ты да армян ставішся?
- Я іх ненавіджу! Я б іх усіх выебаў! У нас тут іх наогул усё ненавідзяць! А ты ў Арменіі быў, ці што?
- Так, быў. [...]
- Калі б ты сюды галаву армяніна прывёз, то моцна б разбагацеў! [...]
- Слухай, ну не могуць жа ўсе армяне дрэннымі быць! Сам падумай, усюды ж ёсць добрыя людзі.
- Ну-у-у, бабы армянскія мне падабаюцца. Цела ў іх добрае, твар толькі — лайно.
- Магамед, а ты ў Бога верыш?
- Вядома, у нас у Азербайджане ўсё паводле Карану!
- А ты яго ўвесь прачытаў?
- Я ўсё і так ведаю. Чытаць не абавязкова²¹.

Roma also decides to go the conflicted area of Nagorno-Karabakh, where the confrontation between Armenians and Azerbaijanis culminated in the late Soviet era and in the nineties. Roma's view of this place is once again presented in an eye-opening way and makes him to draw a comparison with Belarus:

З трэцяй спробы я нарэшце трапляю ў Карабах. Сцепанакерт — як Менск, чысты, з кветнікамі і людзьмі за стабільнасць. Толькі іх імкненню да стабільнасці хочацца верыць. Тут яшчэ пахне вайной, прайшло толькі дваццаць гадоў — вайна ў вачах кожнага. [...] Мяне расцягваюць па кавалачках поглядамі, але я зусім не супраць — я адчуваю павагу да гэтых людзей, я гатовы размаўляць з кожным і пра што заўгодна. [...] Тут яшчэ шмат слядоў вайны — разбураныя бамбёжкай вёскі, зарослыя варонкі ад снарадаў, сляды ад кулямётных чэргаў на сценах, людзі без ног, вачэй, рук. Я ўпершыню ўрубаюся ва ўсё гэта. Некалькі дзён я блукаю па ўскраінах горада, каб адчуць пасляваенны правінцыйны дух²².

¹⁸ “After six months of living in the wild, we are getting back to civilization. My inner animal is sad, but the man finally takes a deep breath. The last six months were a good training to get acquainted with my instincts. [...] My inner dog has opened up his eyes, he doesn't need laws written in words anymore. He feels the nature call — his own time”, Ibidem, p. 178.

¹⁹ “I am tired of the road. [...] I really want to go home, to my place, to Minsk and the Avtozavodskaya underground station. I want to take a walk with my dog and to hug my parents. I want to get drunk with my friends so much. But there is one thing that frightens and stops me. I know that I won't be able to live a low gear life. I won't be able to put up with the tyranny of the rulers, laws and traditions. I desperately want to get rid of my own name and any passport. I want to be a common man irrelative of any political system and status”, Ibidem, pp. 59-60.

²⁰ “my jaw drops as we enter Beslan. I knew that it was in North Ossetia, but I didn't realize we'd travel through it. I can't find words.

We get out of the car — in front of me I see a several hundreds of buried children. For me Beslan is a TV report. I don't know how to accept it and acknowledge it”, R. Svechnikau, *Roma yedze. Kniga 1*, op. cit., p. 17.

²¹ “— Magomed, what do you think about Armenians? — I hate them. I'd fuck them all! We all hate them! You've been to Armenia or what? — Yes, I've been there. [...] / — If you had brought a head of an Armenian here, you would have been very rich! [...] / — Listen, but the Armenians can't be all that bad! Just think about it, good people are everywhere. / — Weeell, I like Armenian chicks. They have a nice body, but the face is shit. / — Magomed, do you believe in God? / — Sure, in Azerbaijan, it is all according to Quran! / — Have you read it? / — I know everything. It's not necessary to read it”, Ibidem, pp. 106-108.

²² “The third attempt is successful and I finally get to Karabakh. Stepanakert is like Minsk, clean, with flower-pots and people rooting for stability. However, one wants to believe in their striving for

Besides the traces of the conflicts that escalated in a dramatic way, Roma also depicts the everyday conflicts between the peoples of Caucasus, and the conflicts between them and Moscovites (generally, “white” people from other regions of Russia). In these situations, Roma saves himself by stressing his Belarusian origins and by distancing himself from the Russians: “Адзін альфа-самец нават вылазіць з машыны, каб разабрацца з намі, памылкова прыняўшы нас за масквічоў. Мы ўціхамірваем яго пявучай беларускай мовай”²³. All in all, he depicts his journey through Caucasus and southern regions of Russia by stressing the remains of the Soviet legacy as a part of a broader shared experience: an oppressive experience that can function as a part of a familiarising technique. In some way, they are meant to present places as less exotic, as in his depictions of Armenia: firstly, in Yerevan: “Цэнтр Ерэвана ўзяты ў палон савецкімі манументальнымі будынкамі”²⁴, then during his visit in an old woman’s house: “Перада мной кватэра, у якой час спыніўся ў сямідзясятых. У шафах — рускія кнігі, вялізныя стосы кружэлак, у бары — хрустальны сервіз”²⁵, and later at a train station near Azerbaijani border: “У вялікім памяшканні будынка стаяць толькі стол, крэсла і сейф, пад якім я знаходжу некалькі савецкіх манет”²⁶. This “sovietness” and general affinity evoke disturbing images of the homeland:

Вакол бедныя вёскі і статкі авечак — ніякіх крамаў і ганд-

stability. It still smells like war here, only 20 years have passed, so the war is in everyone’s eyes. [...] I’m getting torn by people’s stares, piece by piece, but I have nothing against it, I feel respect for these people, I’m ready to talk to everyone about everything. [...] There are still a lot of traces of war. The villages destroyed by bombings, shell-holes covered with grass, traces of machine gun bullets on the walls, people without legs, without eyes, without hands. For the first time I’m starting to understand these things. For a couple of days, I wander around city’s outskirts in order to feel the post-war provincial spirit”, *Ibidem*, pp. 58-60.

²³ “An Alfa-male gets out of the car to get through with us, having mistaken us for Moscovites. We calm him down by our melodic Belarusian”, *Ibidem*, p. 123.

²⁴ “Yerevan’s city centre is held captive by the monumental Soviet buildings”, *Ibidem*, p. 40.

²⁵ “I stand in the apartment where time stopped in 1970’s. There are Russian books and a pile of old records in the cabinet, and a crystal set in the bar”, *Ibidem*, p. 44.

²⁶ “In this large premises I only find a table, an armchair and a safe with some Soviet coins under it”, *Ibidem*, p. 49.

ляроў сувенірамі. У мяне закладвае вушы. Вакол усё такое роднае, што хочацца выбегчы з машыны і ўцячы ў горы”²⁷.

Generally, during the course of his post-Soviet journey, Roma still moves around familiar geographies with at least some background (though often stereotypical) knowledge of what to expect from, for instance, people of the Caucasus region. He is convinced of their hospitality and emotional expressivity. An interesting pattern gradually builds up in the following chapters: the “Slav-out-of-nowhere,” which designates all the sudden encounters with Slavic people from Eastern and Southern Europe. Roma frequently stresses the Slavic origin of a group or an individual; he shares his experiences with them as if to show a contrast with the locals. Sometimes it even looks like a subconscious search for a culturally closer companion, for example when he travels in Armenia (“Калі я дабіраюся да яго хаты, высвятляецца, што акрамя мяне ён гатовы прыняць яшчэ восем чалавек: чатырох чэхаў, польку, харватку, славачку і турка. Ну і мяне — беларуса. *Амаль славянская сям’я атрымліваецца*”)²⁸, in Alaska (“Маральна мы ўжо рыхтуемся заночыць у стылай глухмені, але раптам з цемры ляснога масіву на нязграбным шумным цягачы выпаўзае *ўкраінец Сямён*. Адзіны на ўсю аляскінскую тайгу, ён вязе нам вялікі разводны ключ”)²⁹ and in Laos:

Цямнее. Я манеўрую паміж крамамі з гароднінай і кафэ-хамі, у якіх разліваюць суп з локшынай. Раптам з цемры з’яўляецца *белы чалавек*:

— *Hey! Where are you from?! — цікаўлюся я.*

— *Russia.*

— *О, прывітанне! А я беларус, з Менска.*

— *З Менска?! А я з Брэста!*³⁰

²⁷ “Poor villages and flocks of sheep are all around, no shops or souvenir sellers. My ears get blocked. Everything around me is so like home that I want to jump out of the car and escape to the mountains”, *Ibidem*, p. 20.

²⁸ “When I get to his house, it turns out that besides me he’s willing to accommodate another eight people: four Czechs, a Belarusian girl, a Croatian girl, a Slovak girl and a Turk. And me — a Belarusian. It almost looks like a Slavic family”, *Ibidem*, p. 40.

²⁹ “We are mentally getting ready to spend the night in this freezing no-man’s land, but suddenly Semyon, a Ukrainian, crawls out of the dark forest in his awkward and noisy truck. The only one in the whole Alaskan taiga, he brings us a big screw wrench”, R. Svecnikau, *Roma yedze. Kniga 2*, op. cit., p. 32.

³⁰ “It’s getting dark. I am dodging among greengroceries and cafes where they serve their noodle soup. Suddenly, a white man appears

The last part is remarkable not only for the use of the “white man” formula, but also for the small but revealing detail about Belarusians’ self-identification abroad. The stranger whom Roma meets demonstrates a rather widespread among Belarusians way of self-presentation: present yourself as a Russian or say that you are from Russia, so that nobody gets confused about where you are from. Roma presents himself as a Belarusian but his common tongue with “compatriots” is almost always Russian. Despite that, throughout his narrative, Roma expresses his growing urge to avoid communicating or dealing with Russians, especially Russian businessmen living abroad and post-Soviet Russian-speaking tourists. He uses negatively connoted language, including generalizations and stereotypes while depicting the way Russians behave abroad, which points to an obvious antagonism:

Тлустыя пераспелыя самкі, мабыць, з кіёскаў на рынку “Хмяльніцкі”, выгульваюць сінтэтычныя сукенкі азіяцкіх куцюр’е ў чырвона-чорную палосачку з надпісам Rich са стразаў, што абсыпаюцца, нібы зоркі з неба. Іх кавалеры, у таніраваных да абсалютнай імглы акуларах, шортах маркі Adidas, аранжавых майках-сетках без рукавоў і, вядома, з нязменнымі в’етнамкамі на нагах, пацягваюць халодны півав. Я ўжо бачу, як мне давядзецца падносіць экзатычныя напоі гэтым айчынным турыстам. Унутры ўсё перакручваецца³¹.

While in the US, Roma even starts stealing from supermarkets in order to avoid working for Russians: “Чарговы раз праглядаючы бруклінскую дошку абвестак, я канчаткова вырашаю, што больш не буду працаваць на рускіх імігрантаў. Мяне не палохае праца, я проста баюся мець справу з рускімі людзьмі”³².

from the darkness. / – Hey! Where are you from?! / – I ask him in English. / – Russia. / – Oh, hi! – I say in Russian. – And I’m a Belarusian, from Minsk. / – From Minsk? And I am from Brest!”, Idem, *Roma yedze. Kniga 1*, op. cit., pp. 216-217.

³¹ “Fat overmature females from somewhere like a kiosk at a market place who take their red and black striped synthetic skirts from Asian couturieres with the word Rich made of rhinestones which fall off like stars from the sky. Their fancy men in absolutely black sunglasses, Adidas briefs, orange fishnet sleeveless t-shirts and, naturally, flip-flops on their feet are sipping on their cold beer. I am already imagining how I will serve them with exotic drinks. Everything inside me twists”, Ibidem, p. 251.

³² “Browsing Brooklyn bulletin board for yet another time I definitely decide not to work for Russian immigrants anymore. I am not afraid by the work itself, I am just afraid to deal with Russian people”, R. Svechnikau, *Roma yedze. Kniga 2*, op. cit., p. 51.

As Roma moves farther from the borders of more or less familiar countries, his perception also changes; he becomes cautiously observant and frequently amazed. One of the roughest experiences in the first months of his journey is his stay in Iran, the first Muslim country he visits. Roma’s depiction of his Iranian experiences is rather peculiar because of the constant comparisons he draws between Iran and Belarus. He perceives Iran as an oppressive state where he has to act like an “invisible man”³³ in order to communicate with his new acquaintances, who criticize the regime. He sees common oppressive mechanisms in both countries comparing prisons:

Яго завуць Сірыўс, і яму дваццаць чатыры. На яго шыі вытатуяваны крыж, а на спіне сляды ад удараў бізуном – вельмі папулярнае ў Іране пакаранне. Кажуць, што пасля такой працэдурі ты не можаш ляжаць на спіне некалькі месяцаў. У нас у “Амерыканцы” амаль тыя ж метады³⁴;

and police actions:

Падчас пратэстаў было забіта шмат маладых людзей, яшчэ больш трапілі ў турмы. Іранскі ўрад не саромеецца адкрываць агонь па пратэстантах. Нашым мянтам яшчэ ёсць куды падаць і чаму вучыцца³⁵.

Roma then compares Iranian law-enforcers Basij with Belarusian KGB officers³⁶ and concentrates his impressions of Iran in the following quotation, where he puts his newly gained experience through the prism of the experience of his native country:

У нас вельмі шмат агульнага з іранскай моладдзю. Ім гэтак жа балюча за сваю радзіму. Ім не зразумела, чаму іх лічаць тэрарыстамі, як нам не зразумела, чаму нас лічаць нязручнай скацінаю. Яны гэтак жа пакутуюць з пашпартамі. Кожны з іх можа распавесці гісторыю пра тое, як адгроб па спіне дубінкай, яны гэтак жа хаваюцца па ўніверсітэтах ад арміі ды ім усім таксама не вядома, што далей³⁷.

³³ Idem, *Roma yedze. Kniga 1*, op. cit., p. 71.

³⁴ “There is a tattoo of a cross on Sirius’s neck, and his back bears whip traces. It is a very popular punishment in Iran. They say that after the procedure you cannot lie on your back for several months. In our ‘Amerikanka’ prison they use almost the same methods”, Ibidem, p. 74.

³⁵ “During the protests many young people were killed, even more ended in prison. The Iranian government isn’t ashamed to shoot at the protesters. Our cops have where to lapse and have a lot to learn”, Ibidem, p. 85.

³⁶ Ibidem, p. 87.

³⁷ “We have a lot in common with the young people of Iran. It is also painful for them to see the situation in their country. They don’t understand why others think they are terrorists, just like we don’t understand why we are taken as valueless cattle. They suffer with

The narrator also found “the double” in Iran. During one of his desperate moments, Roma meets Abtin, who reminds him of his own reflection in the mirror:

У яго пакоі тое самае хлам’ё, што і ў маім: друкарская машынка, піянерскі горн, калекцыя фотакамер, таблічкі з забароннымі знакамі і надпісамі ды іншыя вельмі патрэбныя рэчы. Але машынка — з персідскай клавіятурай, горн — трохі карацейшы за наш, айчынны. [...] Мы разглядаем яго працы, і я губляю дар мовы. Я знаходжу партрэт свайго бацькі і брата — ды што там, я знаходжу сябе. Я магу распавесці пра кожную дробную дэталю на яго малюнках. Нягледзячы на тое, што ён вельмі дрэнна гаворыць па-англійску, мы размаўляем паўночы аб усіх самых важных для нас рэчах³⁸.

Thus, the depiction of this “Double” follows the same line of parallels we described earlier. Meeting his “Double” changes Roma’s view of the country, which he perceived as hostile and completely different. For the first time at this point of his narration he uses the word *inshaplanetsiane* [aliens/extra-terrestrials] to describe “the other”. This will be his word of choice for depicting exotic and unknown cultures:

Да апошняга моманту я жыў сярод іншапланецян, якія не разумеюць мяне, і я не надта спяшаўся разумець іх, але цяпер я сустрэў родную душу, і гэта самае важнае, што я магу сказаць пра Іран³⁹.

As a whole, in his depictions of previously unknown and unseen cultures and people with whom he shares no common social or cultural experience, Roma is not too cautious when naming things directly or unconventionally. He is rarely compassionate towards the unpicturesque. In the second book, which covers Raman’s journey in Americas, the aforementioned “alien/extra-terrestrial” is

their passports as we do. Every one of them could tell a story about getting a stroke on the back by a rubber hose. Just like us they hide in the universities in order to avoid compulsory army service. And none of them knows what’s coming next”, *Ibidem*, p. 90.

³⁸ “In his room there is the same rubbish as in mine: typewriter, pioneer bugle, collection of cameras, signs with forbidden actions and with writings and other very useful things. Only that the typewriter has Persian keyboard, and the bugle is a bit shorter than ours. [...] We look through his artworks and I lose the gift of speech. I’ve found my father’s and my brother’s portraits, even my own. I can talk about every detail on his pictures. Even though his English is bad, we spend half a night talking about the most important things in our lives”, *Ibidem*, p. 97.

³⁹ “Until now I lived among extra-terrestrials who don’t understand me and I didn’t try that hard to understand them, but now I’ve met a common soul and it is the most important thing I can say about Iran”, *Ibidem*, p. 96.

used predominantly in connection with Mexicans. Mexico itself is called *inshy svet* [another world]⁴⁰: “Метрапалітэн горада нагадвае савецкія фільмы пра піянераў космасы. Цягнікі — касмічныя караблі, мексіканцы — іншапланецяне”⁴¹. His depiction of Mexicans contains several clichés; he deliberately uses culture-bound linguistic elements to exoticize the depicted:

Рэальнасць перапаўняецца тлусценькімі жанчынамі з велізарнымі сіскамі і вусатымі, цвёрдымі, як леташняя булка, мужыкамі ў шыракаполых капелюшах і зіхоткіх ботах. На рагу вуліцы адзін *сеньёр* націрае да бляску боты іншаму *сеньёру* з газетай у руках. Побач размясцілася *сеньярыта*, каб пабарыжыць нарэзаным ананасам. [...] Нарэшце мы трапляем у *мексіканскі серыял*!⁴²

In other chapters of the book, Roma repeatedly uses mass-culture stereotypes or images frequently used in media discourse, which serve as referential images in his representation of unknown countries and people. For example, he once again turns to space exploration imagery to describe the Mongolian landscape: “Марсаход Curiosity можна было з тым жа поспехам адправіць сюды — фатаграфіі гэтай часткі Манголіі было б цяжка адрозніць ад марсіянскіх. Хіба што, калі б у кадр трапіў які-небудзь узік”⁴³.

The most controversial depictions are in the chapters devoted to Roma’s journey through Central America, which is presented as an endless succession of ups and downs. The wildness and authenticity that were previously valued are frequently interpreted from a negative perspective. More and more often, Roma stresses the differences between *us* and *them*; the experiences depicted in a positive way are commonly connected with Europeans

⁴⁰ *Idem, Roma yedze. Kniga 2*, op. cit., p. 69.

⁴¹ “City’s underground reminds Soviet films about space exploration pioneers. The trains are spaceships, Mexicans are extra-terrestrials”, *Ibidem*, pp. 79–81.

⁴² “The reality is overfilled with podgy women with huge tits and moustachioed and hard as last year’s bread men in wide-brimmed hats and shiny boots. At the corner of the street one señor is belarusian boots of a señor with a newspaper in hands. Not far away a señorita sits peddling some cut pineapple. [...] We are finally inside a Mexican telenovela!”, *Ibidem*, pp. 74–75.

⁴³ “Curiosity, the Mars rover, could have been easily sent here, because photos of this part of Mongolia would have been difficult to distinguish from those from Mars. Only if a Soviet truck gets in the photo”, *Idem, Roma yedze. Kniga 1*, op. cit., p. 163.

or North Americans living in the region. The feeling of difference becomes stronger depending on the country and varies from stating said difference (“Мне складана апісаць сваё стаўленне да балівійцаў, але я востра адчуваю розніцу ў нашай сутнасці. Яны людзі пустыні, людзі гор, і ў іхнай лёгкай хадзе па бязмежных узгорках адгадваецца векавая натуральнасць”)⁴⁴ to absolute lack of acceptance. But most commonly, the feeling of estrangement is rooted in the feeling of danger that dominates Roma’s travelling around the region: “Дарэчы, кожны лацінаамерыканскі горад з надыходам змроку пераўтвараецца ў небяспечную клааку, якая кішыць усялякай нечысцю. Сонца хаваецца за гару, і вуліцы адразу напаўняюцца оркамі і ваўкалакамі”⁴⁵.

Further on, this feeling of estrangement or alienation within an unknown culture transforms into what can be called the “otherness of self”. Through depictions of “the other”, the narrator shifts attention to his own otherness within the surroundings, which causes his frustration. Even before South America, we can find the first manifestations of this phenomenon. Interestingly, in some cases, the feeling of otherness comes from acknowledging race and skin colour; for example, in China: “Наперадзе дзікая і чужая Азія. На доўгія месяцы, а можа і гады, я ператваруся ў ‘белага містара’, а значыць – *у іншага*”⁴⁶, and later in Latin America: “Па вуліцах [Нуэва-Лярэда] снуюць пікапы, пад завязку забітыя ваеннымі аўтаматчыкамі, якія праводзяць нас здзіўленымі позіркамі. Падобна на тое, што мы адзіныя белыя ў гэтым горадзе”⁴⁷. In the strongest and least politically correct way,

this sort of experience is expressed in the chapters devoted to Central America. In the passages quoted below, the narrator reintroduces his animal metaphors, but this time to underline his stressful experiences: “Два апошнія месяцы я пачуваюся *лугавым трусам*. Жыццё *травяеднага* пастаянна звязанае з сур’ёзнымі стрэсамі. Кожны сустрэчны наровіць зняць з цябе твой *беленькі пушысты кажухок* сваім востранькім сцізорыкам”⁴⁸. The strongest imagery, that derives from the feeling of alienation, is used in depictions of the Peruvian highland villages and the locals’ attitude towards the travellers:

[...] я нават адчуваю віну перад мясцовымі жыхарамі, што гэтак жа не магу падаць ім капейчыну на тое-сёе. Кожны сустрэчны малец тыкае ў нас пальцам і з ваяўнічай грывасай крычыць на ўсю вуліцу: ‘Гры-ы-ынгас!’ Мясцовыя вытрэшчваюцца на нас, як ведзьмы на інквізітараў. [...] наша паўтаратыднёвае падарожжа па горных вёсках паўніцца сярэдневяковаю халоднаю злосцю⁴⁹.

As one can see, Raman once again accents the skin colour factor as the basis of his feeling of alienation:

Усё навокал нібы пад уздзеяннем нейкай асаблівай сацыяльнай радыяцыі. Мы бачым толькі доўгую горную грунтоўку і непрыветлівых брудных людзей, якія рэдкімі зубамі жуюць жылістае мяса. Яны хрумсцяць храсткамі і глядзяць на мяне з пагардаю. Яны лічаць мяне вінаватым у тым, што іхныя адзенне, твар і будучыня брудныя. Ім здаецца, што горад іхны засраны таму, што ў мяне *белы твар*⁵⁰.

Raman’s journey and writings present an interesting and unique phenomenon in its original cultural context, since for historical, political and economic reasons travel writing is neither common, nor popular genre in Belarusian literary tradition. In this respect, he may even be considered one of

⁴⁴ “For me it’s difficult to describe my attitude towards Bolivians, but I strongly feel that our essence is different. They are the highlanders, the people of the deserts and their light pace around borderless hills reminds of us their long-established genuineness”, Ibidem, p. 174.

⁴⁵ “By the way, after dark every Latino-American city transforms into a dangerous foul place swarming with all the evil spirits. The sun hides behind the mountain and the streets are immediately covered with Orcs and Werewolves”, Ibidem, p. 133.

⁴⁶ “Wild and unfamiliar Asia lies ahead. For months or even years, I am going to be a ‘white mister’, hence – the other”, Ibidem, pp. 147-148.

⁴⁷ “Trucks full with gunned men circle around [Nuevo Loredo] the city Gunmen follow us with surprised looks. It looks like we are the only white people in town”, Idem, *Roma yedze. Kniga 2*, op. cit., p. 70.

⁴⁸ “For two months I feel like a jackrabbit. The life of an herbivore is very stressful. Everyone wants to get your white fluffy skin with their sharp knives”, Ibidem, pp. 104-105.

⁴⁹ “[...] I even feel guilty towards local people for not being able to give them some coins. Every kiddo we meet points finger at us and shouts with a militant mug: ‘Gringoos!’ The locals stare at us like witches at inquisitors. [...] our week and a half long journey through highland villages is full of cold medieval anger”, Ibidem, p. 143.

⁵⁰ “Everything around us seems to be under the influence of some special social radiation. All we see is a long unpaved road and unfriendly dirty people chewing stringy meat with their few teeth. [...] They look at me scornfully. They blame for their dirty clothes, faces and future. They think that their town is dirty as shit because my face is white”, Ibidem, p. 144.

the pioneers of the genre in Belarus. But even beyond Belarusian reality, this book may also present a valuable insight into the mind of a young, modern Belarusian man for an outsider. Despite his demonstrative cosmopolitanism and openness to the world, Raman's sense of belonging to Belarus, even as an imagined land, is strong and his experiences gained in "outer world" are inadvertently put into a "native" perspective. As was said earlier, for Raman, the "native" is not necessarily found in strict geographical coordinates, it can be characterised as a feeling of belonging (willing or unwilling) to a certain cultural reality, which in Belarus is characterised by the aforementioned blurriness of collective identity caused by social development in the post-Soviet era. His perception of the "native" is strongly marked by the feeling of being oppressed by it. Thus, in a broader perspective, all of his journeys may be interpreted as his search for freedom (in ways of self-expression, in closeness to the wild

nature, in human communication etc.) in other lands and cultures.

Roma's journey did not cover Europe since his itinerary was initially directed eastward. After South America, he and Volha Palevikova returned to Belarus through Kiev. Although the reasons he could not go to the EU first are completely legitimate and described thusly: "Шчыра кажучы, нам вядома, што тут зрабіць [Шэнген] практычна немагчыма — згодна з законамі Еўразвяза, мы маем права падаваць на візу толькі ў краіне нашага жыхарства. Цэлы дзень мы душымся ў прыёмных усіх магчымых еўрапейскіх амбасадаў, але цуд так і не адбываецца"⁵¹, the situation transcended its bureaucratic character and became almost symbolic: as if once again, after all the troubles and encounters with the new and the unknown, a Belarusian is reminded of his own otherness even within Europe.

⁵¹ "Frankly speaking, we know that it is almost impossible to obtain [Schengen visa] here, since according to the EU laws we have a right to apply for the visa only in the country of our residence. We are stuck at the suffocating receptions of every possible European embassy, but the miracle doesn't happen", *Ibidem*, p. 189.

L'incontro con l'America nella letteratura russa: l'immaginario e la realtà nelle opere di Vasilij Aksenov (1970-1980)

Luizetta Falyushina

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 107-114 ◇

LA metamorfosi dell'immagine dell'America nella letteratura russa del periodo sovietico è stata così significativa che già da tempo è diventata un oggetto complesso e gratificante di studi letterari. Nel periodo pre-rivoluzionario e rivoluzionario l'America viene spesso vista come un "antimondo" rispetto alla Russia, oppure come un paese sotto il potere del "diavolo giallo" (M. Gor'kij)¹, dove governano capitalisti-sfruttatori, privi di scrupoli e avidi di guadagno².

Negli anni Venti e Trenta diventa tipico un atteggiamento duplice verso l'America: da un lato la classe dirigente sovietica vede negli Stati Uniti il suo principale rivale politico ed economico e si augura che presto l'auspicata rivoluzione proletaria mondiale distrugga completamente il sistema capitalista³, dall'altro nutre interesse per l'esperienza economica e industriale americana. Così, ad esempio, nell'opera di B. Pil'njak *O'key: amerikanskij roman* [Okay: un romanzo americano, 1931], nonostante il prevalere dello spirito di propaganda sovietica e l'accesa denuncia dell'ingiustizia sociale americana, si percepisce chiaramente l'apertura dello scrittore nei confronti di un'altra cultura, di un'altra mentalità.

Una fase qualitativamente nuova nella trattazio-

ne del tema americano si apre con la pubblicazione del saggio di Il'f e Petrov *Oдноetažnaja Amerika* [L'America a un piano, 1936], che ha una tonalità diversa rispetto alle opere precedenti: senza pregiudizi e senza eccessiva polemica, addirittura con un tono bonario, esprime il desiderio di capire l'essenza della vita americana, con tutti i suoi contrasti. In questo caso gli autori si sono allontanati dalla visione stereotipata dell'America come nemico, ponendo le basi per un nuovo approccio nella rappresentazione letteraria degli Stati Uniti, approccio che ha dato i suoi frutti più significativi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, durante il breve periodo di distensione dei rapporti internazionali tra l'Unione sovietica e gli Stati Uniti.

Durante la guerra fredda gli scrittori sovietici si sono trovati di nuovo a essere fortemente condizionati dalla politica estera dell'Urss. La campagna anti-occidentale – e in primo luogo anti-americana – affermava che al posto del fascismo tedesco, considerato in genere il primo nemico della libertà e della democrazia, era subentrato l'imperialismo americano. Pertanto, tutto quello che faceva parte del sistema occidentale (compresa la cultura e letteratura americana) veniva dichiarato nocivo, corrotto e ostile alla cultura sovietica. In letteratura il tema americano doveva avere una trattazione negativa, si cercava così di creare l'immagine di un'America volgare e primitiva⁴.

La svolta arrivò a settembre del 1959, quando N.S. Chruščev fece una visita ufficiale negli Usa; ciò segnò l'inizio del periodo del disgelo nella politica estera sovietica, che rese possibile un'apertura nei rapporti internazionali. Insieme con la svol-

¹ M. Gor'kij, *V Amerike*, Berlin 1906.

² Si veda N.N. Bolchovitinov, "Obraz Ameriki v Rossii", *Amerikanskaja civilizacija kak istoričeskij fenomen. Vosprijatie SŠA v amerikanskoj, zapadnoevropejskoj i ruskoj obščestvennoj mysli*, a cura di Idem, Moskva 2001, pp. 430-448.

³ Il noto giornalista N. Pomorskij nel suo saggio "Kak my priehali v New York" [Come siamo arrivati a New York] pubblicato sul quotidiano *Pravda* il 10 settembre 1925, descrive New York come una megalopoli che con i suoi grattacieli suscita nell'anima *ogromnuju zlobu* [una rabbia enorme] ed esprime la certezza che la rivoluzione del proletariato presto distruggerà *etot urodlivyj gorod* [questa città mostruosa], N. Kubanev, *Obraz Ameriki v ruskoj literature*, Moskva-Arzamas 2000, p. 415.

⁴ Ivi, pp. 416-418.

ta ufficiale negli anni Cinquanta-Sessanta, la visione positiva dell'America venne supportata anche da altri fattori, come ad esempio il ricordo e la gratitudine del popolo russo per l'intervento degli Stati Uniti come alleati durante la seconda guerra mondiale. La varietà e la molteplicità degli oggetti inviati come aiuti umanitari dall'America alimentarono la percezione di una qualità più alta della vita dei cittadini americani, insinuando, nella consapevolezza del russo comune, un sentimento di sfiducia nei confronti del sistema socialista-comunista. Nonostante gli effetti della guerra fredda e la pervasiva propaganda ideologica anti-americana, nella mente della generazione post-staliniana si andava rafforzando l'interesse per lo stile di vita americano⁵.

Per quanto riguarda l'*intelligencija* degli anni Sessanta, alla curiosità e al desiderio di riscoprire la cultura occidentale, e in particolar modo quella americana, si aggiunse un altro fattore di notevole importanza: il rifiuto di credere nell'immagine ufficiale dell'America come mostro dell'ingiustizia politica e sociale, e anche la maturata e generalizzata non accettazione del modo di vivere sovietico. Pur rimanendo separati dal resto del mondo dalla "cortina di ferro", molti intellettuali russi sono riusciti a coltivare gli interessi pro-occidentali e a realizzare quel *povorot k Zapadu* [la svolta verso l'Occidente] che caratterizza il periodo del disgelo.

Vasilij Aksenov (1932-2009) è lo scrittore che forse meglio di altri è riuscito a rappresentare la generazione dei cosiddetti *šestidesjatniki*⁶ e a descrivere l'avvenuta mitologizzazione dell'America, che si può senz'altro definire come uno dei tratti peculiari della letteratura degli anni Sessanta. Nelle sue opere di quel periodo l'immagine del mondo occidentale e nello specifico dell'America si mostra nella sua veste affascinante e attraente, e viene percepita attraverso la sfera artistico-culturale (in particolare, il cinema, la musica e la letteratura).

Quali erano i presupposti di tale intensa attrazione, per non dire infatuazione, per gli Stati Uniti? Aksenov ricorda che il suo primo incontro con l'America era avvenuto in maniera indiretta durante la seconda guerra mondiale. Come per la maggior parte dei cittadini sovietici che pativano il freddo, la fame e le altre sofferenze della guerra, per lui, allora bambino, l'immagine positiva di questo grande stato si basava su fatti concreti come l'improvvisa abbondanza di cibo che arrivava dagli Usa grazie agli aiuti umanitari.

По продовольственным карточкам стало возможным иногда получать невиданные доселе продукты: белое мягкое (для намазывания на хлеб) сало — лярд, яичный порошок для омлетов или просто для посыпки поверх сала, мясные консервы, ветчинные консервы [...], сгущенное молоко, сухое молоко в пакетах с непонятными английскими надписями, пакетики чаю на одну заварку и т. д.

Поставки продовольствия в рамках *lend-lease* ("в долг-с-рассрочкой") не только уберегли миллионы детей от истощения и рахита, они также подняли общее настроение. Еда прибывала к нашим желудкам, в общем-то, в мизерных количествах, однако народ вроде бы стал понимать, что он не одинок, что о его детях пекутся в далеких странах⁷.

Questi oggetti-simbolo americani che furono distribuiti alla popolazione dell'Unione sovietica grazie agli accordi con gli alleati, sono rimasti a lungo un favoloso ricordo per il popolo russo e hanno contribuito a creare nell'immaginario collettivo il mito americano. La forte attrazione per la vita negli Stati Uniti era alimentata anche dalle immagini cinematografiche e dalla musica jazz d'oltreoceano che veniva ascoltata clandestinamente captando le stazioni radio occidentali.

Джаз в те времена был и в самом деле американским "секретным оружием". Радиостанция "Голос Америки" в Танжере каждую ночь передавала двухчасовую джазовую программу. Мечтательные русские мальчики пятидесятых годов росли под звуки эллингтоновского *Take train A* и под бархатные

⁵ Si veda P. Vail, A. Genis, *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*, Moskva 2001, pp. 64-74.

⁶ Gli *šestidesjatniki* rappresentano una corrente di scrittori sovietici fiorita in Unione sovietica negli anni Sessanta sull'onda del disgelo.

⁷ "Con le tessere alimentari è diventato possibile ricevere ogni tanto prodotti mai visti prima: il lardo bianco e morbido (per spalmarlo sopra il pane), l'uovo polverizzato per fare omelette o semplicemente per metterlo sopra il lardo, la carne in scatola, il prosciutto in scatola [...], il latte condensato, il latte in polvere nelle confezioni con incomprensibili scritte in inglese, il tè in singole bustine e altro. Questo approvvigionamento alimentare nel quadro del *lend-lease* ('in debito a rate') non solo ha risparmiato a milioni di bambini la fame e il rachitismo, ma ha anche risollevato lo spirito generale. Il cibo arrivava al nostro stomaco in quantità del tutto esigue, ma sembrava che la gente iniziasse a capire che non era più sola, e che in paesi lontani si preoccupavano dei loro figli", V. Aksenov, *Lend-lizovskie. Lend-leasing*, Moskva 2015, p. 28.

перекаты голоса джазового комментатора Уилиса Кановера. Музыка записывали на допотопных магнитофонах, а потом играли сами на полуподпольных джазовых вечерах, нередко сопровождавшихся драками с комсомольской дружиной и вмешательством милиции.

Клочки музыки, обрывки информации создавали золотое свечение ауры, поднимавшейся над горизонтом на закате, над недоступным и таким желанным Западом и над самым западным Западом, над Америкой⁸.

A confermare le parole di Aksenov sul significato che si attribuiva alla musica jazz nell'Unione sovietica, si possono riportare molte altre testimonianze lasciate dai suoi contemporanei, come ad esempio il noto jazz-man di quel periodo Aleksej Kozlov e il critico musicale Efim Barban⁹. Questi ultimi sottolineano che in quegli anni il jazz, al di là della sua valenza propriamente musicale, era percepito come simbolo di quella libertà di cui, nel paese sovietico, si sentiva la mancanza in maniera tangibile; inoltre, aveva per milioni di ascoltatori un fascino straordinario che contribuiva a mitizzare l'America.

Oltre alla musica, l'altro canale di avvicinamento al mondo americano erano i film di Hollywood. Già dopo la fine della seconda guerra mondiale, nei cinema sovietici iniziarono a essere proiettati molti film americani e tedeschi, che erano stati presi come "bottino di guerra" in Europa occidentale; si trattava prevalentemente di commedie musicali o sentimentali in bianco e nero. A partire dalla fine degli anni Cinquanta la percentuale di film hollywoodiani proiettati in Russia cominciò ad aumentare sempre più, grazie al grande successo riscosso¹⁰. A pro-

⁸ "Il jazz in quei tempi era una vera e propria 'arma segreta' americana. La radiostazione 'La Voce dell'America' a Tangere trasmetteva ogni notte un programma jazz di due ore. I giovani sognatori della Russia degli anni Cinquanta crescevano con i suoni della melodia di Ellington *Take the A train* e con la voce vellutata del commentatore di jazz Willis Conover. La musica veniva registrata su registratori obsoleti e poi ascoltata durante le serate semi-clandestine di jazz, che spesso erano accompagnate dalle risse con le squadre di komsomol e dall'intervento della polizia. Questi frammenti di musica e briciole di informazione creavano il barlume dorato dell'aura che si alzava al tramonto sopra l'orizzonte, sopra l'Occidente, così inaccessibile e così desiderabile, e sopra l'Occidente più occidentale che c'era: sopra l'America", Idem, *V poiskach grustnogo bebi*, Moskva 2011, p. 19.

⁹ Si veda A. Kozlov, *Kozel na sakse*, Moskva 1998; E. Barban, *Černaja muzyka, belaja svoboda*, Ekaterinburg 2002; V. Feiertag, *Istorija džazovogo ispolnitel'stva v Rossii*, Sankt-Peterburg 2010.

¹⁰ Per dare solo un'idea della loro enorme popolarità in Unione sovietica riportiamo alcuni numeri: il film di avventure *The magnificent*

posito di questo diffuso spirito di ammirazione nei confronti del cinema americano Aksenov racconta:

После войны в Германии в руки советских властей попало немалое число так называемых трофейных фильмов. В большинстве своем это был sentimentalный хлам или нацистские антибританские подделки, но было также несколько фильмов из американской классики тридцатых годов. Странным образом власти в поисках источника дохода пошли на идеологический компромисс и пустили эти фильмы в прокат. [...] Прокат трофейных фильмов был незаконным в правовом отношении, поэтому они шли под другими названиями. *The stage-coach*, например, назывался *Путешествие будет опасным*, *Mr. Deeds goes to Washington* – *Под властью доллара*, *The roaring twenties* – *Судьба солдата в Америке*. [...] обрезались все титры, так что мы не знали имени ни Джона Уэйна, ни Джеймса Кегни, и в таком виде фильмы выпускались на экран. Я смотрел *Путешествие будет опасным* не менее десяти раз, *Судьбу солдата в Америке* не менее пятнадцати раз. Было время, когда мы со сверстниками объяснялись в основном цитатами их таких фильмов. Так или иначе для нас это было окно во внешний мир из сталинской воюющей берлоги¹¹.

Infine un'altra componente rilevante che ha contribuito alla formazione dell'immagine positiva dell'America e la cui importanza non si può sottovalutare, è la letteratura americana. Quasi tutti gli scrittori *šestidesjatniki* hanno subito la profonda influenza di grandi scrittori americani come F.S. Fitzgerald, W. Faulkner, J. Dos Passos, J.D. Salin-

seven (con Yul Brynner) uscito nelle sale cinematografiche sovietiche nel 1962, fu visto da 63,7 milioni di spettatori; la commedia *Some like it hot* (con Marilyn Monroe) uscita in Urss nel 1966, fu vista da 43,9 milioni di spettatori; il film storico-drammatico *Spartacus* (con Kirk Douglas) uscito in Urss nel 1967, fu visto da 63 milioni di spettatori. Questi film sono stati tra i leader indiscussi della distribuzione cinematografica sovietica di quel decennio. Si veda S. Jutkevič, Ju. Aľanas'ev, *Kino: enciklopedičeskij slovar'*, Moskva 1986, pp. 219, 274, 408.

¹¹ "Dopo la fine della guerra in Germania, nelle mani dei sovietici è capitato un gran numero di film presi come trofeo. In maggioranza, si trattava di robbaccia sentimentale oppure di pellicole naziste di carattere antibritannico, ma c'erano anche alcuni classici americani degli anni Trenta. Stranamente, il governo sovietico, alla ricerca di una fonte di profitto, fece un compromesso ideologico e li inserì nella grande distribuzione cinematografica. [...] Poiché questo era illegale dal punto di vista giuridico, i film erano distribuiti con titoli diversi da quelli originali. *The stage-coach* per esempio si chiamava *Il viaggio sarà pericoloso*, *Mr Deeds goes to Washington* – *Sotto il potere del dollaro*, *The roaring Twenties* – *Il destino di un soldato in America*. [...] tutti i titoli originali erano tagliati, perciò noi non conoscevamo i nomi né di John Wayne, né di James Cagney; i film uscivano in proiezione in questo modo. Ho guardato *Il viaggio sarà pericoloso* almeno dieci volte, *Il destino di un soldato in America* almeno quindici volte. C'erano dei periodi in cui parlavamo tra coetanei con le citazioni tratte dai film. A ogni modo, per noi questi rappresentavano una finestra sul mondo esterno dalla puzzolente tana di Stalin", V. Aksenov, *V poiskach grustnogo bebi*, op. cit., pp. 18-19.

ger, J. Steinbeck, ma lo scrittore americano più popolare del momento era indubbiamente Ernest Hemingway. La prosa di Hemingway ha avuto grande influenza sul processo letterario di quel periodo a tutti i livelli: nei suoi romanzi i lettori russi hanno trovato gli ideali che hanno contribuito a modificare la visione del mondo di un'intera generazione. Per molti, l'eroe lirico hemingwayano personificava l'immagine ideale dell'uomo americano, immagine che veniva largamente condivisa e considerata un modello da imitare: non si trattava di un super-man, ma di un intellettuale che sa vivere in una realtà difficile e imperfetta, un uomo coraggioso, ironico, capace di difendere la propria indipendenza, libero nei rapporti con le donne e con un proprio codice d'onore. Gli intellettuali sovietici degli anni '60, dalla somma di tutti questi fattori, ricavavano l'immagine dell'uomo occidentale, libero e individualista, al quale avrebbero voluto somigliare. Aksenov riassume così il motivo del generale innamoramento per Hemingway nell'Unione sovietica:

В разгаре хемингуэевского бума конца пятидесятых и начала шестидесятых “Папа” был идолом российского студенчества и интеллигенции разных возрастов и направлений. [...] Культ Хэмингуэя возник в России от того, что его лирический герой совпал с идеализированным, то есть неверным, а может быть, как раз очень верным, в некотором астральном смысле, образом американца; он воплощал в себе то, чего так драматически не хватало русскому обществу, — личную отвагу, риск, спонтанность¹².

Possiamo sostenere che l'avvenuto contatto del pubblico sovietico con varie forme culturali e artistiche americane ha contribuito a creare un'immagine positiva dell'America. Per sottolineare ancora questa nuova sensazione di grande affinità creata con la cultura americana, si riporta una frase emblematica di un altro noto esponente della cultura degli *šestidesjatniki*, il poeta Iosif Brodskij: “в те годы [...] мы были больше американцами, чем

сами американцы”¹³. Probabilmente, questa affermazione potrebbe essere condivisa da molti scrittori di quella generazione, compreso Vasilij Aksenov.

Indubbiamente, nella produzione letteraria di Aksenov, l'America occupa un posto di rilievo in quanto questo paese da luogo immaginario è successivamente diventato per lui una realtà concreta: nel 1980 egli ha lasciato l'Urss e si è stabilito negli Stati Uniti. È importante sottolineare che nel panorama della letteratura russa sovietica, Aksenov è riuscito a esprimere il mito americano in modo particolarmente avvincente e originale. Insieme ad altri scrittori dissidenti del suo tempo (V. Vojnovič, A. Sinjavskij), egli sosteneva l'idea di uno sviluppo culturale condiviso da tutta l'umanità, verso un unico obiettivo e vedeva nell'America l'immagine di un paradiso perduto, un sospirato mondo di libertà, punto di riferimento per la possibile svolta della Russia verso valori democratici e liberali. Egli credeva che si potesse giungere alla salvezza e all'armonia dell'umanità attraverso l'unione di due varianti di civilizzazione moderna, dove il materialismo americano viene compensato dalla spiritualità russa garantendo la condizione della libertà intellettuale dell'individuo. Aksenov sottolineava la particolarità della sua posizione di dissidente non solo politico, ma anche sociale, culturale e, si potrebbe dire facendo riferimento alla famosa espressione di Andrej Sinjavskij, “stilistico”¹⁴.

Man mano che la situazione socio-culturale nell'Unione sovietica e nel mondo cambiava, Aksenov mutava la sua visione dell'America. Nell'arco di due decenni (1970-1980) possiamo evidenziare le seguenti fasi dell'evoluzione di questo mito:

- la prosa sull'America scritta nell'Urss negli anni '70;
- le opere che descrivono l'America dal punto di vista di un immigrato da poco arrivato negli Usa

¹² “Nel pieno del boom per Hemingway della fine anni '50 – inizio anni '60, ‘Papà’ era l'idolo degli studenti e dell'*intelligencija* russa di tutte le età e di tutti gli orientamenti. [...] Il culto di Hemingway è nato in Russia poiché il suo eroe lirico coincideva con un'immagine idealizzata, forse non vera o, forse, addirittura molto vera, in senso mitico, di uomo americano. Egli incarnava quelle qualità che così disperatamente mancavano nella società russa: coraggio individuale, rischio, spontaneità”, Ivi, pp. 178-179.

¹³ “In quegli anni [...] noi eravamo ancora più americani degli americani stessi”, I. Brodskij, *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, Sankt-Peterburg 2000, VI, p. 19.

¹⁴ Si riferisce alla famosa frase pronunciata da A. Sinjavskij, rilasciata durante un'intervista in Francia nel 1973 dopo che fu costretto a lasciare l'Unione sovietica: “Мои расхождения с советской властью чисто стилистические” [Le mie divergenze con il potere sovietico sono puramente stilistiche], *Progulki s A. Sinjavskim. Materialy konferencii*, Moskva 2011, pp. 11-19.

(prima metà degli anni '80);

- la prosa americana della fine degli anni '80, scritta nel periodo in cui avviene la disgregazione del sistema sovietico.

Nel ripercorrere l'evoluzione dell'immagine dell'America in Aksenov, partiamo dalla sua prima opera sul tema americano, *Kruglye sutki non-stop* [Ventiquattro ore non-stop, 1976], scritta subito dopo il suo primo viaggio negli Usa avvenuto nel 1975¹⁵. Probabilmente è uno dei racconti più pittoreschi del viaggio in America all'interno della letteratura sovietica, divenuto un best-seller subito dopo la pubblicazione nella rivista letteraria *Novyj Mir*. L'America descritta da Aksenov in questo saggio era totalmente diversa dall'immagine ufficiale proposta dai mezzi di comunicazione di massa sovietici, che mettevano in luce in particolare i drammatici contrasti sociali. Al contrario, i lettori di Aksenov scoprivano, attraverso il suo racconto, che gli americani conducevano una vita ricca di interessi professionali, intellettuali e culturali e che caratterialmente non erano tanto diversi dai russi. Il giornalista Dmitrij Petrov ricorda così la sua prima impressione dopo aver letto *Kruglye sutki non-stop*: “Поразило исходящее от него [текста] ощущение свободы, рождавшее внутреннюю уверенность: это то, что надо...”¹⁶.

Dal punto di vista stilistico, quest'opera si differenzia significativamente dal tipico “diario di viaggio”, in quanto combina in sé elementi di fantasia con meditazioni del narratore sulla sua esperienza americana. Insieme alla descrizione dei luoghi geografici e delle impressioni di viaggio, l'autore sviluppa molto abilmente un percorso fantastico parallelo. Così, in questo testo troviamo sia la voce dell'autore Vasilij Aksenov (che in prima persona condivide con i lettori le proprie impressioni e riflessioni americane), sia la narrazione condotta in terza persona, dove l'eroe principale è un personaggio fittizio di

nome Moskvič. Si intrecciano così vari piani narrativi: la descrizione della realtà, le digressioni liriche e il quadro fantastico dei personaggi fittizi.

Per molti versi, l'effetto frizzante e in un certo senso carnevalesco di quest'opera è dovuto anche al tono di ironia penetrante, a volte bonaria, a volte pungente, tipica dell'autore. Effettivamente, come sottolinea il critico Aleksandr Kabakov, l'ironia era un tratto distintivo dello stile letterario di Aksenov:

Вася, как бы ни старался, не мог преодолеть свое, Богом данное ему чувство смешного. Не мог и баста! Он ведь всегда все писал вроде бы всерьез, а получалось совсем наоборот [...] Вот смотри, даже в таком общепотребительном жанре, в котором хотя бы один раз в жизни, но практически все литераторы отметились, — путевые заметки. Все его советские и антисоветские путевые заметки — и *Под знойным небом Аргентины*, и *Круглые сутки non-stop*, и *В поисках грустного бэби* — полны иронии, издевки, выдумки. [...] Все эти книги написаны иронически, некоторые написаны просто комически. Он абсолютную серьезность не понимал и не любил¹⁷.

Oltre a far trasparire nel testo un costante atteggiamento ironico, per rendere ancora più dinamica e divertente l'opera, Aksenov presta particolare attenzione alla forma e alla struttura interna, che organizza con grande cura e abilità.

I due piani di narrazione (quello dell'autore-protagonista e quello di Moskvič) si alternano con una regolarità quasi perfetta. Tutti i capitoli dedicati a Moskvič portano il titolo di *Typical American Adventure*, seguito dalla numerazione ascendente (Part I, Part II, e così via) e da un sottotitolo. Qualche critico ha valutato l'introduzione nel testo del personaggio fittizio e delle sue fantastiche avventure come un espediente dell'autore per dare al racconto più spessore e colmare così le lacune for-

¹⁷ “Vasja non riusciva a nascondere il suo senso del comico innato, dato da Dio, nemmeno sforzandosi. Non ci riusciva e basta! Sembrava che scrivesse delle cose serie, ma il risultato era l'esatto contrario [...] Persino in un genere così comune come gli appunti di viaggio, in cui praticamente tutti gli scrittori almeno una volta si sono cimentati. Tutti i suoi appunti di viaggio, sovietici e antisovietici (*Sotto il cielo stellato dell'Argentina*, *Ventiquattro ore non-stop*, *Alla ricerca del baby triste*) sono pieni di ironia, derisione, invenzione. [...] Tutti questi libri sono scritti in maniera ironica, a volte persino comica. Lui non capiva e non amava la serietà assoluta [...]”, A. Kabakov, E. Popov, *Aksenov*, Moskva 2011, disponibile all'indirizzo internet: <<http://book-online.com.ua/read.php?book=6762&page=75>> (ultimo accesso, 16/09/2016).

¹⁵ V. Aksenov, “Kruglyesutki non-stop”, *Novyj mir*, 1976, 8, pp. 51-122.

¹⁶ “Mi ha colpito la sensazione di libertà che veniva dal testo e che faceva nascere una certezza interiore: è questo che ci serve...”, D. Petrov “Aksenov — čelovek neisčerpamoj sud’by”, *Naša gazeta*, 13 febbraio 2013, disponibile all'indirizzo internet: <<http://nashagazeta.ch/news/14927>> (ultimo accesso, 16/09/2016).

matesi a causa della scarsità di esperienze vissute da Aksenov durante il soggiorno negli Usa:

The latter [surreal adventure story], termed by its author *A Typical American Adventure*, heavily compensates for the uneventful life on campus that limited the authenticity of Aksenov's American experience (which he expanded only later when he was forced by the Soviets to emigrate). [...]

This rather contrived buffoonery makes one suspect that Aksenov has little of substance to report about his journey. However, for the Soviet reader, who was tired of grey and monotonous existence, even the mention of petrol stations [...] was enough to make him or her feel dazzled¹⁸.

A questo proposito notiamo che una delle caratteristiche principali dello spazio americano in *Kruglye sutki non-stop* è la sua dinamicità, che simboleggia il progresso irrefrenabile (non-stop), e che per Aksenov è motivo di ammirazione; infatti, alla base del movimento e della velocità, c'è la libertà, e proprio in questo consiste il miracolo americano. Secondo lo scrittore, la società americana, al di là dei suoi aspetti negativi (come la standardizzazione, l'inquinamento, l'industria del gioco), rimane il leader indiscusso nel mondo perché garantisce la libertà in tutte le sue forme, e prima di tutto garantisce la libertà intellettuale.

Senza dubbio, possiamo considerare *Kruglye sutki non-stop* come il tassello iniziale nella serie delle opere "americane" di Aksenov, in cui avviene la creazione e l'elaborazione del mito occidentale. In questo testo, nella visione degli anni '70, l'America si presenta nella sua veste radiosa e affascinante, circondata da un'aura fantastica, a metà tra l'immaginario e il reale.

Il secondo testo dedicato al tema americano preso in considerazione in questo articolo è il romanzo *V poiskach grustnogo baby* [Alla ricerca del baby triste, 1987] che fu scritto da Aksenov durante i primi anni dell'emigrazione tra il 1984-1985 e venne pubblicato, in russo e in inglese, nel 1987.

Pur essendo immigrato da poco tempo ma già integrato nella nuova società, Aksenov in questo romanzo esprime la sua visione dell'America da un punto di vista del tutto singolare: quello di uno scrittore che riesce a vedere il nuovo paese adottivo

con una acutezza particolare proprio perché si trova ancora al confine tra due culture, cioè tra essere un *outsider* e un *insider* rispetto alla nuova realtà.

Quest'opera presenta un'evidente continuità con *Kruglye sutki non-stop* sia per il tono ironico dell'opera che per la struttura narrativa. Anche in questo libro sono affiancati due piani narrativi: quello della descrizione della realtà, condotta in prima persona dall'autore facendo uso del tempo presente, e quello della fantasia, delegato all'eroe lirico e trasportato nel tempo passato. Il tema principale del romanzo ruota intorno a un complicato processo di immedesimazione nel nuovo ruolo che la vita offre all'autore: egli si trasforma da scrittore russo a scrittore americano. Osserviamo qui un vero e proprio caleidoscopio: i ritratti dei personaggi della realtà americana, la descrizione del loro modo di vivere, i *memoirs* dedicati alla vita nell'Unione sovietica e persino il diario lirico, con la dettagliata ricerca di sé nella realtà di oggi e in quella di ieri. Anche l'immagine dell'America subisce alcuni cambiamenti che si manifestano chiaramente nella scelta dei titoli: il sotto-capitolo "Американская ностальгия" [Nostalgia americana] è seguito da "Американские разочарования" [Delusioni americane], e poi da "Американское очарование" [Fascino americano] (che, a giudicare dal numero delle pagine dedicategli, è in netta prevalenza!).

In *V poiskach grustnogo baby* l'autore rivede il suo mito giovanile dell'Occidente in generale e dell'America in particolare interpretandolo in maniera diversa. La sua non è una semplice demitizzazione dell'America, si tratta piuttosto di un tentativo di avvicinamento alla sua immagine reale, della scoperta in essa di quelle realtà fondamentali che non vedeva prima, da lontano, perché offuscate dalla sua visione idealizzata. Qui Aksenov rimane ancora abbastanza filoamericano, specialmente quando confronta la società sovietica con quella statunitense, e sottopone la realtà e le abitudini del suo paese d'origine a una critica dura e sarcastica. Notiamo tra l'altro che questo atteggiamento verso la patria è provocato da rimpianti personali e dall'amarezza nel ricordare i luoghi dove sono rimasti i suoi cari: "Большевики изгнали меня с моей родины, отре-

¹⁸ A. Rogachevskii, "The cold war representation of the West in Russian literature", *Cold War Literature: Writing the Global Conflict*, a cura di A. Hammond, Routledge 2006, p. 38.

зали путь к дорогим могилам, однако души витают вне их власти и встают перед изгнанниками в воспарениях американской земли”¹⁹.

Dall'altro lato, dietro la patina dorata che alterava l'immagine dell'America reale, cominciano ad apparire i primi segni di amarezza e di disillusione nei confronti del “sogno americano”. Pian piano questi sentimenti prenderanno sempre più posto nelle opere successive. Così, per esempio, Aksenov paragona l'esilio alla morte: “эмиграция отчасти похожа на собственные похороны, правда, после похорон вегетативная нервная система все-таки успокаивается”²⁰. In un altro momento, introduce l'immagine di una *razdavlennaja babočka* [farfalla schiacciata]²¹: la visione idilliaca della vita americana che per anni aveva accompagnato la vita dell'autore ora si scontra con episodi della vita reale e l'America inizia a perdere il suo fascino. Nel corso della narrazione l'eroe lirico scopre i lati nascosti e poco attraenti della società americana; si scontra con il quarto *bumažnoe telo* [corpo di carta] della burocrazia americana e con il quinto *finansovoe telo* [corpo delle finanze]²², con un'implacabile rigidità delle regole, e comincia a temere che questa eccessiva regolamentazione limiti la libertà dell'uomo²³.

Tuttavia, nonostante questi momenti di disillusione, Aksenov non abbandona l'idea di trovare in America la possibilità di un riscatto, addirittura di una rinascita; non a caso attraverso tutto il romanzo passa come un leitmotiv il frammento della canzone *Melancholy Baby* che gli ricorda la sua giovinezza: “every cloud must have a silver lining”... Aksenov rimane convinto della propria scelta e so-

stiene la sua idea che proprio l'America rappresenta l'unica vera alternativa al totalitarismo, quell'ultimo asilo, *the last frontier*, sul quale sono poste le speranze del mondo libero²⁴.

La fine degli anni '80 rappresenta un nuovo periodo nell'evoluzione creativa di Vasilij Aksenov e nella sua visione dell'America. Prima di tutto, sullo sfondo dei radicali cambiamenti della perestrojka egli si rivolge con nuovo interesse verso la realtà russa; inoltre, nelle interviste, inizia a fare un'aperta critica del sistema americano evidenziando la sua crescente delusione e il graduale sgretolamento del suo mito.

Nei due saggi della fine degli anni '80, *Žiteli i bežency* [Residenti e profughi, 1989] e *Čuvstvo Rossii* [Il sentimento della Russia, 1989] come negli altri scritti e interviste di quel periodo, Aksenov cerca di riassumere la sua esperienza di scrittore in esilio: analizza i problemi con i quali si è scontrato al suo arrivo negli Usa, il suo difficile radicarsi nella nuova realtà linguistica, iniziando così a prendere coscienza della sua insoddisfazione interiore che lo porta a teorizzare la necessità di una fuga dalla realtà circostante verso un ideale spesso irraggiungibile.

Aksenov ritorna ad analizzare la sua visione giovanile e in qualche modo ingenua dell'America: quando semplici nomi geografici americani (ad esempio “Peoria, Illinois”) suonavano per lui come una tromba d'argento, e nel nome “Minnesota” gli sembrava di sentire “какое-то обнадеживающее просвистывание, как бы последний шанс”²⁵. Ora quei nomi per lui non sono più illusori ma sono semplicemente dei segni linguistici che denotano una realtà ben definita. Lo scrittore, dopo l'iniziale euforia seguita al trasferimento negli Stati Uniti, appare sempre più critico nei confronti della società e della cultura americana; egli riconosce in quella realtà la stessa tendenza al livellamento delle persone, dalla quale a suo tempo era fuggito:

Изгнанный из советского колхоза восточноевропейец или русский на Западе попадает в колхоз иного рода... основан-

¹⁹ “I bolscevichi mi hanno cacciato dalla mia patria, mi hanno tagliato la strada per le tombe dei miei cari, ma le loro anime aleggiano al di fuori del loro potere e si innalzano davanti all'esule sollevandosi dalla terra americana”, V. Aksenov, *V poiskach grustnogo bebi*, Moskva 2011, p. 315.

²⁰ “L'emigrazione assomiglia un po' ai propri funerali, solo che dopo i veri funerali il sistema nervoso vegetativo si calma definitivamente”, Ivi, p. 6.

²¹ Ivi, p. 7.

²² Secondo l'eroe lirico di quest'opera, l'uomo è costituito da cinque corpi dei quali i primi tre sono: *fisičeskoe* [fisico], *astral'noe* [astrale], *duchovnoe* [spirituale], Ivi, p. 112.

²³ A proposito degli effetti del *bumažnoje telo* sulla vita delle persone, si veda il romanzo di Idem, *Bumažnyj pejzaž* [Paesaggio di carta], Ann Arbor 1983.

²⁴ Idem, *V poiskach grustnogo bebi*, op. cit., p. 303.

²⁵ “un fischietto incoraggiante, come se fosse un'ultima chance”, Idem, “Žiteli i bežency”, Idem, *Odno splošnoje Karuzo*, Moskva 2014, p. 335.

ный на массовом богатстве. [...] В суперцивилизованном, компьютеризованном, почти полностью уже классифицированном и калькулированном мире возникает новый плебс, одержимый самоудовлетворением и дешевым гедонизмом.... Сможет ли когда-нибудь этот новый плебс загореться массовым индивидуалистическим вдохновением?²⁶

Aksenov si rende conto che sia la realtà sovietica che quella americana non sono congeniali alle sue ricerche spirituali e non possono soddisfare la sua nostalgia interiore; sente un'insoddisfazione esistenziale ma non può trovare un paradiso terrestre né in America né tanto meno ritornando in quella nuova "schizofrenica" Russia che si era venuta a creare dopo il crollo dell'Unione sovietica²⁷.

Durante l'ultimo decennio della sua vita Aksenov prende sempre più le distanze dall'America: "Американским писателем я не стал ни в коей мере. Они меня не приняли — или я их"²⁸, e ancora "Америка — это мой дом, но я не почувствовал себя американцем и никогда не почувствую"²⁹. Vivendo tra America, Francia e Russia Aksenov

ha dato prova della sua condizione di cosmopolita, come egli stesso si definiva³⁰.

In conclusione, come abbiamo potuto constatare dall'analisi di alcune sue opere, il rapporto di Vasilij Aksenov con l'America è stato molto complesso: egli la amava, ma alla fine l'ha lasciata per riavvicinarsi all'Europa e alla Russia. Sicuramente, nel suo sogno americano giovanile egli vedeva non l'America reale, ma una personale proiezione di quell'America che si era impressa nella sua immaginazione negli anni '50-'60 a Leningrado quando leggeva i romanzi di Hemingway e ascoltava la musica jazz. Arrivato negli Stati Uniti Aksenov credeva effettivamente di trovarsi nel paese dell'utopia, ma realizzò molto presto che l'utopia era ben lontana e che c'erano piuttosto molti problemi e molte sfide da affrontare. Le opere di cui abbiamo proposto un'analisi testimoniano il percorso che ha condotto Aksenov dalla mitologizzazione alla demitologizzazione dell'America.

²⁶ "Un uomo dell'est-Europa o un russo esiliato dal kolchoz sovietico, nell'Occidente si ritrova in un kolchoz di altro tipo... basato sulla ricchezza di massa. [...] In un mondo super-civilizzato, computerizzato, quasi completamente classificato e calcolato appare una nuova plebe ossessionata dall'autocompiacimento e dall'edonismo da quattro soldi... Potrà mai questa nuova plebe entusiasarsi in massa per un'ispirazione individualistica?", Idem, "Krylatoe vymirajuščee", *Literaturnaja gazeta*, 27 novembre 1991, p. 12.

²⁷ Si veda l'intervista di Yu. Kovalenko con V. Aksenov, *Russian Bazaar*, 27 (427), 2004, disponibile all'indirizzo internet: <<http://russian-bazaar.com/en/content/5469.htm>> (ultimo accesso, 16/09/2016).

²⁸ "Non sono diventato uno scrittore americano; o loro non mi hanno accettato oppure io non ho accettato loro", V. Aksenov, "Amerikanskim pisatelem ja ne stal", *Inostrannaja literatura*, 2003, 1, disponibile all'indirizzo internet: <<http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/aksen.html>> (ultimo accesso, 16/09/2016).

²⁹ "L'America è la mia casa, ma non mi sono mai sentito un americano e non mi ci sentirò mai", *Russkaja literatura XX veka. Prosaiki, poety, dramaturgi*, a cura di N. Skatov, Moskva 2005, I, p. 33.

³⁰ Si veda l'intervista di A. Morozov con V. Aksenov, *Novye izvestija*, 26 febbraio 2006, disponibile all'indirizzo internet: <<http://www.newizv.ru/culture/2006-02-26/41120-vasilij-aksenov.html>> (ultimo accesso, 16/10/2016).

Quando l'altro diventa sé.

Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja viaggiatrice d'Europa

Marta Valeri

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 115-122 ◇

TRA i rappresentanti delle classi nobili della Russia a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento non era cosa rara incontrare qualcuno che padroneggiasse il francese meglio del russo, che conoscesse la cultura classica a menadito e che sapesse citare a memoria interi passi delle opere più fortunate del tempo. La formazione dei rampolli delle classi più agiate, infatti, prevedeva l'insegnamento del francese, lo studio delle opere classiche e di quelle contemporanee. Con il viaggio di Pietro il Grande in Europa, inoltre, si era affermata la tradizione del Grand Tour anche tra i giovani russi, che ora sempre più spesso coronavano con un'esperienza in terra straniera la propria educazione. È tuttavia più raro rintracciare casi in cui il percorso avveniva all'inverso, vale a dire di nobili russi formati all'estero e venuti a completare la propria educazione in Russia¹.

¹ Il caso di Zinaida Volkonskaja è da considerarsi quasi unico, in quanto la principessa costituisce un esempio molto raro per la sua epoca di nobildonna e viaggiatrice russa, emancipata e indipendente. Si veda in proposito L.P. Moiseeva, "Problema ženskoj emancipacii v russkoj literature 30-40-ch godov XIX veka", *Obščestvennye nauki i sovremennost'*, 2000, 4, pp. 164-171, disponibile all'indirizzo internet: <<http://ecsocman.hse.ru>> (ultimo accesso, 25/08/2016). Tuttavia esperienze simili possono essere riscontrate nelle biografie di alcuni diplomatici russi o dei loro figli, spesso nati all'estero e venuti a completare la propria formazione in Russia. Trattandosi esclusivamente di uomini, l'ultimo tassello della loro educazione, una volta tornati in patria, coincideva spesso con l'arruolamento o con la prima missione diplomatica, come nel caso di David Maksimovič Alopeus (1769-1831), che dopo gli studi presso l'università tedesca di Gottinga e presso la scuola militare di Stoccarda, si trasferì in Russia per intraprendere la carriera diplomatica, o come Michail Semenovič Voroncov (1823-1854), figlio di Semen Romanovič Voroncov, ambasciatore di Caterina II, che trascorse l'infanzia e l'adolescenza a Londra, prima di trasferirsi in Russia e intraprendere la carriera militare; si veda la voce *Alopeus, David Maksimovič*, disponibile agli indirizzi internet: <<http://www.rusdiplomats.narod.ru/alopeus-dm.html>> (ultimo accesso, 18/08/2016) e <<http://www.az-libr.ru/Persons/M54/699206b0/0001/1a4bec16.shtml>> (ultimo

Un esempio di questo genere può essere rappresentato dalla principessa Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja (1789-1862), figlia di Aleksandr Michajlovič Belosel'skij-Belozerskij (1752-1809), ambasciatore di Caterina la Grande prima in Sassonia e poi in Piemonte. Il principe, abile politico, uomo colto e raffinato, aveva intrattenuto durante gli anni delle sue ambasciate rapporti con alti rappresentanti della cultura europea quali Rousseau e Voltaire. Era un amante della cultura classica e trasmise le sue passioni alla figlia, che educò personalmente².

La principessina, nata a Dresda e cresciuta a Torino, fin da giovanissima padroneggiava quattro lingue e i ricordi della sua infanzia rimasero indissolubilmente legati alla città torinese³. Trasferitasi in Russia, seppe incantare in poco tempo la corte piomboburghese e in particolare il giovane zar Alessandro, del quale "la bella piemontese", come qui veniva chiamata, sarà amica fino alla morte⁴.

Così la principessa Belosel'skaja-Belozerskaja,

accesso 27/09/2016). Riguardo alla figura di Voroncov si veda M.P. Ščerbinič, *Biografija general-fel'dmaršala Knjazja Michaila Semenoviča Voroncova*, Sankt-Peterburg 1858.

² Per un approfondimento sulla figura del principe si vedano T.V. Artem'eva, A.A. Zlatopol'skaja, M.I. Mikešin, A. Tosi, *A.M. Belosel'skij-Belozerskij i ego filosofskoe nasledie*, Sankt-Peterburg 2008; P. Cazzola, "Diplomatici russi a Torino nel Settecento: Il principe Belosel'skij", *Piemonte vivo*, 1968, 3, pp. 2-8.

³ Sulla biografia di Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja si vedano N.A. Belozerskaja, "Knjaginja Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja", *Istoričeskij vestnik*, 1867, 3-4, pp. I-II; M. Fairweather, *Pilgrim princess. A Life of Princess Zinaida Volkonsky*, New York 2000; A. Trofimov, *La princesse Zénaïde Volkonsky de la Russie impériale à la Rome des papes*, Roma 1966.

⁴ Per un approfondimento circa i rapporti tra lo zar Alessandro I e la principessa si veda B. Aroutunova, *Lives in Letters. Princess Zinaida Volkonskaja and her correspondence*, Columbus OH 1994.

ormai principessa Volkonskaja⁵, poté partecipare alla marcia trionfale dell'esercito russo-prussiano attraverso l'Europa dopo la sconfitta di Napoleone, all'entrata delle truppe a Parigi⁶, al banchetto onorario a Guildhall⁷ e, infine, al Congresso di Vienna. Queste esperienze non solo ne formarono il carattere e lo spirito cosmopolita, ma le permisero di far conoscere le sue qualità di ospite di importanti salotti culturali, abile intermediaria politica e talentuosa attrice e cantante.

I salotti della Volkonskaja erano celebri e costituivano il fulcro della vita culturale e intellettuale della città e se i più noti restano quelli di Roma e Mosca, vanno ricordati anche quelli di Parigi e Odessa, nei quali ella affinò le sue doti politiche e il carattere sovranazionale della sua cultura. Sia a Mosca sia a Roma la sua casa fu sempre aperta a ogni forma d'arte e la caratura dei suoi numerosi frequentatori spaziava da giovani e promettenti artisti in cerca di filantropi ai più affermati personaggi della cultura russa ed europea⁸.

Dopo undici anni di peregrinazioni pressoché ininterrotte e cinque anni di permanenza a Mosca, la principessa decise di lasciare la Russia. Le ragioni di questa improvvisa partenza si compenetrano: per alcuni la Volkonskaja stava fuggendo dai pettengolezzi per un suo *affaire* con il tenore Miniato Ricci, per altri il controllo dello zar Nicola, diffidente per l'abitudine della principessa a ospitare dissi-

denti nel suo salotto, era diventato troppo pressante, altri infine sostenevano che il richiamo di Roma e del cattolicesimo fosse ormai irresistibile.

Nel preparare il viaggio non affrettò i tempi e studiò un percorso che permettesse a suo figlio di visitare importanti luoghi storici, ricalcando quel Grand Tour sui generis che i giovani russi avevano preso l'abitudine di compiere⁹ sulla falsariga dei coetanei europei di due secoli prima. La Volkonskaja pensa innanzitutto al figlio Aleksandr (e quindi all'adottivo Vladimir) e per questo porta con sé il professor Stepan Ševyrev come tutore. Grazie alle sue memorie, raccolte nel volume *Ital'janskije vpečatlenija*¹⁰ [Impressioni italiane, 2006], si possono ricostruire le tappe e i dettagli di questo itinerario. Tuttavia in questo caso, per la prima volta, anche la principessa decide di lasciare una memoria dettagliata delle sue impressioni e dei sentimenti scaturiti dal suo terzo viaggio in Italia. Questo viaggio, sebbene non fu l'ultimo che ella compì nella sua lunga vita (compresi due ritorni in Russia), può considerarsi definitivo in quanto terminerà con l'insediamento stabile della sua famiglia (eccezion fatta per il marito Nikita) a Roma, città che la Volkonskaja non abbandonerà più, se non temporaneamente, fino alla morte. E i suoi conoscenti, sconvolti dall'idea di non poter godere più della compagnia quotidiana di una donna così interessante, la pregarono di regalare loro il resoconto del suo viaggio, che apparirà in parte sulle pagine della rivista *Galateja*, sugli almanacchi *Severnye cveity* del 1830 e del 1831 e, postumo, in maniera più completa e organica, nelle raccolte curate dal figlio, Aleksandr Nikitič¹¹.

⁵ Nel 1811 sposò il principe Nikita Volkonskij (1781-1844).

⁶ L'episodio è riportato in E.A. d'Osmond, comtesse de Boigne, *Récits d'une tante. Mémoires de la comtesse de Boigne née d'Osmond publiés intégralement d'après le manuscrit original*, I, Paris 1923.

⁷ In proposito si veda A.G. Cross, *The Guildhall Banquet: Alexander I's Visit to London in June 1814*, disponibile all'indirizzo internet: <<http://romanovs-uk.com/en/articles/29-people/59-alexander-visit>> (ultimo accesso, 27/01/2015).

⁸ Tra i frequentatori spiccano i nomi di Puškin, Mickiewicz, Baratsinskij e Venevitinov, i docenti dell'università di Mosca e ancora, nel salotto romano, Gogol', Belli, Glinka e il cardinal Consalvi, segretario di stato del Vaticano. Per un approfondimento sui salotti della Volkonskaja si vedano M.A. Kallash, *Zinaida Volkonskaja i ee vremja*, Moskva 1916; V.B. Murav'ev, *V carstve muz: moskovskij literaturnyj salon Z. Volkonskoj 1824-1829 gg.*, Moskva 1987; I.N. Bočarov, Ju.P. Glušakova, "Salon Z.A. Volkonskoj kak okno v Evropu dlja Puškina i ego družej", *Rossija i Italija*, IV, Moskva 2000, pp. 109-165; P. Cazzola, "Una cattolica russa nella Roma dei Papi", *Studi e ricerche sull'oriente cristiano*, 1991, 14, pp. 121-131; A. Bagnato, *Zinaida Volkonskaja*, Roma 1993.

⁹ Sulle esperienze di viaggio dei russi in Europa e in Italia e sull'odeporica russa si vedano V.M. Guminskij, *Otkrytie mira, ili putješestvoja i stranniki*, Moskva 1987; E. Lo Gatto, *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*, Roma 1971; R. Risaliti, "Viaggiatori russi in Italia", *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 1981, (II), 3, pp. 19-33; P. Cazzola, "Grand Tour in Italia e in Francia di aristocratici russi dell'età cateriniana", *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 2010, (XX-XI), 61, pp. 223-237; M.P. Todeschini, "Viaggiatori russi in Italia", *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 1988, (X), 19, pp. 395-402.

¹⁰ S. Ševyrev, *Ital'janskije vpečatlenija*, Sankt-Peterburg 2006.

¹¹ Z.A. Volkonskaja, *Sočinenija Zinaidy Aleksandroovny Volkonskoj uroždennoj knjagini Beloseľskoj e*, tradotto e ampliato, *Œuvres choisies de la princesse Zénéide Volkonsky née princesse Beloselsky*, Parigi, Karlsruhe 1865.

Anche in precedenza la Volkonskaja aveva regalato qualche breve schizzo¹², le sue *Oeuvres choisies* [Opere scelte, 1865] ne raccolgono alcuni pregevoli esempi, come la descrizione della festa per la fioritura del cactus grandiflora nel giardino romano Casciani e la descrizione della Madonna di Raffaello e della Maddalena del Correggio, e il Galateja pubblica su due numeri del 1829 prima la descrizione di un sogno ambientato nell'antica residenza di Torino e poi quella di una serata trascorsa sulle rive del lago di Como¹³. Analizzando qualche breve passo di queste opere precedenti vedremo come lo stile e le scelte narrative dei *Frammenti* vi fossero anticipati¹⁴.

La prima particolarità del resoconto della Volkonskaja è la selezione, in fase di redazione¹⁵, delle tappe del viaggio da descrivere e destinare alla pubblicazione. Grazie al testo di Ševyrev sappiamo come il viaggio avesse già toccato città importanti¹⁶ prima che la narrazione della principessa abbia inizio. E non è un caso che s'inizi proprio da Weimar. La motivazione è presto detta: a Weimar ella ebbe un lungo e intenso incontro con Goethe, per il quale nutriva una profonda venerazione¹⁷ e al cospetto

del quale si mosse con la sua consueta sicurezza e grazia. Ecco come il ricordo di quella giornata viene narrato dalla principessa negli appunti di viaggio:

Там [в Веймаре] я посетила Гёте. Я вижу в нем старинный, изящный, многолюдный город, где храмы светлого греческого стиля, с простыми гармоническими линиями, с мраморными статуями идеальной формы, красуются возле готических церквей, темных, таинственных, с прозрачными башнями, с кружевную резьбою, с гробницами рыцарей средних веков. В городе старинном, все живо, важно, незабвенно: памятники, книги, здания, мавзолеи рассказывают векам о героях, о великих мужах. В городе изящном все действует, все парит; ученые углубляются в архивы всех времен; художники воображают, животворяют; поэты, смотря на вселенную, упиваются вдохновением и пророчат. В городе многолюдном страсти кипят жизнью там все звуки раздаются: там звучат арфы, металлы, гимны, псалмы, народные припевы. Страстные песни — и все звуки сливаются и возносятся, как жаркие, благоуханные пары. В сем-то безсмертном городе, я вижу образ Гёте векового. Над городом блещут эфирные звезды, и на челе старца горят звезды неугасаемые¹⁸.

Sulla falsariga delle sensazioni ispirate dalla vicinanza del grande poeta si sviluppano quasi tutte le descrizioni della Volkonskaja: le sue memorie di viaggio, infatti, sono una collezione di reminiscenze, ricordi e sensazioni inarrestabili, unite ai riferimenti classici che erano parte integrante del suo bagaglio culturale fin dalla più tenera età. La principessa non si preoccupa degli artifici letterari: la sua scrittura, come in altre occasioni, segue un percorso emozionale quasi privato con un entusiasmo incomprensibile per chi non conoscesse quali sentimenti suscitassero in lei i luoghi che si appresta-

¹² Si veda, più avanti, la descrizione della casa di Santa Caterina da Siena, pubblicata sul *Moskovskij vestnik*, 1827, 6, pp. 392-397, e sul *Bulletin du Nord*, 1828 (IX), 3, pp. 61-67.

¹³ "Otryvki iz putevych zapisok", *Galateja*, 1829, 33, pp. 88-90; "Snovedenie (Pis'mo)", *Galateja*, 1829, 22, pp. 21-31.

¹⁴ Con la denominazione *Frammenti* s'intendono sia Z.A. Volkonskaja, "Otryvki iz putevych vospominanija", *Severnye cvety*, Sankt-Peterburg 1830-1831, sia il resoconto di viaggio riportato in Z.A. Volkonskaja, *Oeuvres*, op.cit.

¹⁵ Da un rapido confronto con i manoscritti conservati a Mosca (RGALI, F. 172, op. 1, ed. chr. 9) si nota che alcuni appunti sono rimasti inediti.

¹⁶ Le tappe del viaggio, così come risultano dai *Frammenti* della principessa, sono le seguenti: Weimar, Berneck, Regensburg, Baviera meridionale, Tirolo, Sassonia e Tirolo italiano, Possneck, Schleiz, Benaco, Vicenza, Padova, Arquà, Toscana, Firenze, Pisa, Siena, Viterbo. Nelle *Ital'janskije vpečatlenija* vengono invece elencate le seguenti tappe: Cascate di Narva, Vaivara, Mitava, Dobeve, Derpt (Tartu), Palanga, Memel' (Klajpeda), Rozitten (Rēzekne), Königsberg, Elbing (Elbląg), Marienburg (Malbork), Diršau (Tczew), Starogard (Gdański), Konitz, Wittenberg, Lipsia, ma anche dopo Weimar, alcune altre non risultano dal resoconto della Volkonskaja, come ad esempio Jena, Regensburg, Monaco di Baviera, Monselice, Ferrara e Bologna (presenti nei manoscritti, ma inedite), Livorno, Gorgona, Bolsena, Baccano e l'ingresso a Roma.

¹⁷ Sulla visita a Goethe si vedano S. Ševyrev, *Ital'janskije vpečatlenija*, op. cit., p. 822, nota 25; "Iz pis'ma Stepana Petroviča Ševyrevu k Avdot'e Petrovne Elaginoj", *Russkij archiv*, Moskva

1879, I, p. 139; S. Durylin, "Russkie pisateli u Gete v Vejmare", *Literaturnoe nasledstvo*, IV-VI, Moskva 1932, pp. 81-504.

¹⁸ "Li [a Weimar] ho fatto visita a Goethe. Vedo in lui un'antica, elegante e popolosa città, dove i templi in chiaro stile greco, con linee semplici e armoniose, con statue di marmo, si distinguono dalle chiese gotiche, oscure, misteriose, con torri chiare, cesellature simili a merletti, con le tombe dei cavalieri medievali. Nella città antica tutto è vivo, solenne, indimenticabile: i monumenti, i libri, gli edifici, i mausolei raccontano ai secoli degli eroi, dei grandi uomini. Nella città elegante tutto è in movimento, tutto si libra nell'aria: gli studiosi s'immergono negli archivi di ogni epoca, gli artisti immaginano, creano; i poeti guardando l'universo s'inebbriano d'ispirazione e profetizzano. Nella popolosa città le passioni fervono, lì tutti i suoni riecheggiano: li risuonano le arpe, gli ottoni, gli inni, i salmi, i ritornelli popolari, le canzoni appassionate e tutti i suoni si fondono e salgono in alto come vapori caldi e profumati. Nell'immagine di questa città ideale io vedo il Goethe eterno. Sulla città risplendono le stelle eteree e sulla fronte dello *starec* ardono stelle inestinguibili", Z.A. Volkonskaja, "Otryvki", op. cit., 1830, pp. 217-218. Tutte le citazioni sono riportate secondo le regole del russo moderno. È stata conservata in tutte la grafia originale, compresa quella dei nomi.

va ad attraversare e a ritrovare nella memoria e nel cuore.

L'afflato emozionale s'intravedeva già nella descrizione della Madonna di Raffaello a Dresda¹⁹:

En entrant c'est le premier tableau que j'ai vu : je sentis mes genoux fléchir sous le poids de mon admiration ! Voir pour la première fois de sa vie un chef-d'œuvre connu dans toute l'Europe, le voir si près de soi, l'examiner, se recueillir dans son enthousiasme ; voilà un bonheur que le cœur sait apprécier dans tous les temps!²⁰

e così anche per la Maddalena del Correggio:

Lorsqu'on s'approche, on ne peut plus s'en détacher : elle a tant d'attrait, tant de naïveté ; on y découvre à tout moment de nouvelles grâces ; [...] Combien on a de peine à se détacher d'un tableau qui porte l'empreinte du génie, réunie à celle de la grâce!²¹

Tuttavia nei *Frammenti* il testo assume la forma di un discorso organico, come se l'autrice fosse alla presenza di un immaginario interlocutore cui mostrare il proprio entusiasmo e le emozioni suscitate dalla riscoperta di luoghi cari al suo cuore:

Вчера долго я глядела на вечернюю звезду, на предводительницу хора небесных сестер своих. Она казалась мне серебристее, живее, так как видала я ее на небосклоне южных стран, и так сегодня природа очарована для взоров наших одним ожиданием завтрашнего наслаждения²².

Significativa è anche la scelta di scrivere in russo, lingua alla quale la principessa predilesse sempre il francese. La narrazione del viaggio a Roma, però, è per lei un altro modo per unire le sue due anime che, seppur profondamente diverse, si congiungono nell'amore per il "Bello" e nella reciproca ammirazione²³. In considerazione di ciò non avrebbe avuto senso utilizzare la lingua francese, come fece in

precedenza e continuerà a fare nelle corrispondenze e memorie private.

Diversi filoni narrativi si intrecciano nei *Frammenti* della Volkonskaja. Alcuni brani sembrano richiamare alla mente le tradizionali relazioni di viaggio dei giovani nobili europei, che nel viaggio e nel suo resoconto vedevano un'opportunità per sfoggiare la propria cultura. Così la descrizione della Baviera e del Tirolo settentrionale nelle memorie della principessa sono un continuo rimando all'arte e ai suoi rappresentanti più illustri: Goethe, Konrad Wallenrode, Andreas Hofer. Ma l'autrice sa bene che i "paesaggi alla Ruisdael e alla Salvator Rosa" sono una consuetudine per il tirolese e non manca di rimarcarlo:

Таким же образом люди, живущие всегда с великими мужами, свыкаются с их величием; так вдова великого островитянина ценит себя простою вдовою, а жена альбионского барда видит в гении, принадлежащем вселенной, собственного мужа, хозяина, угодника ее домашних причуд²⁴.

Con l'avvicinarsi all'Italia, però, la mente non richiama più a sé celebri quadri o narrazioni antiche: le emozioni che la travolgono non possono che risvegliare le dolci sensazioni e il ricordo della giovinezza:

Какое блаженство стремиться к Италии, удаляться от холодных ветров, от сухой, песчаной почвы, от ленивой природы. Севера! Какое блаженство дышать весенним воздухом после долгой болезни, ведь и зима — болезнь, страдание земли... [...] Счастлив тот край, где цветы составляют непрерывную цепь от весны до весны. [...] Май веселый встречает нас; со всех сторон вижу символы младости²⁵.

E tra le righe di un'estasiata descrizione s'intravede l'occhio esperto della viaggiatrice e l'ideale perfetto di cultura della filantropia:

²⁴ "Così la gente che vive sempre a contatto con i grandi uomini si assuefa alla loro grandezza; così la vedova di un grande isolano si ritiene una semplice vedova; mentre la moglie di un bardo d'Albione vede nel genio, che appartiene all'universo, il proprio marito, il padrone, l'adulatore dei suoi capricci domestici", Z.A. Volkonskaja, *Sočinenija*, op. cit., p. 7.

²⁵ "Quale benedizione essere sul punto di arrivare in Italia, allontanarsi dai venti freddi, dalla terra arida, sabbiosa, dall'indolente natura del Nord! Che felicità respirare l'aria primaverile dopo una lunga malattia, perché l'inverno è la malattia, la sofferenza della terra... [...] Felice è quel paese dove i fiori formano una catena ininterrotta da una primavera all'altra [...] Un maggio gioioso ci accoglie, da ogni parte vedo segni di giovinezza", Ivi, p. 8.

¹⁹ Z.A. Volkonskaja, *Œuvres*, op. cit., pp. 243-246.

²⁰ Ivi, p. 243.

²¹ Ivi, pp. 247-248.

²² "Ieri ho guardato a lungo la stella notturna, il capo del coro delle mie sorelle celesti. Mi sembrava più argentea, più viva, perché io la vedevo nel cielo dei paesi del sud e così oggi la natura è incantata per i nostri sguardi dall'attesa del piacere di domani", Z.A. Volkonskaja, *Sočinenija*, op. cit., pp. 10-11.

²³ Questo desiderio di conoscenza e scambio reciproco tra Russia ed Europa la portò a proporre la creazione in Russia di un museo di belle arti in cui poter ammirare le copie dei maggiori capolavori dell'arte italiana (prototipo dell'attuale museo Puškin) e la fondazione di una società, la *Patriotičeskaja beseda*, con il compito di diffondere in Europa informazioni scientifiche e culturali sulla Russia con una pubblicazione periodica in francese. Per approfondire si vedano A.N. Belozerskaja, op.cit., II, pp. 133-145; R.P. Blakesley, "Art, Nationhood, and Display: Zinaida Volkonskaja and Russia's Quest for a National Museum of Art", *Slavic Review*, 2008 (67), 4, pp. 912-933.

Путешествие — какой изобильный источник для мыслящего! Там называют горами, что далее пригорки; что здесь дремучий лес — там редкая роща; то, что там пропасть, здесь долина; что для того восток, для другого север; для меня отечество, для тебя чужбина; но могут ли быть края совсем чужие для истинного филантропа? Отечество! Священное имя, священный край, где над гробницами предков наших раздается наш родной язык. Отечество! Ты наш родитель, а братья и друзья — всюду, где жизнь пылает и сердце бьется²⁶.

L'ingentilimento dei panorami è tutt'uno con quello delle creature che li popolano:

22 мая. Чем едешь далее, тем более природа теряет свою жестокость; реки текут в Италии свободнее, легче; наречие германское сливается с авзонийским; растения горные сростаются с благоуханными растениями южными, цвет взоров превращается из небесного в черный, как уголь; и смуглость лиц, и богатство природы знаменуют одно и то же — присутствие жаркого деятельного солнца. Сельские церкви, распятия на полях, образы Святых и Богоматери становятся изящнее, пестрота и нелепость произведений грубых изменяются в простые и приятные формы, и все предвещает родину прекрасных линий²⁷.

Tuttavia l'ammirazione per l'Italia e i suoi colori, per gli italiani e le loro inclinazioni, non si traduce in una totale indifferenza alle bellezze e ai valori della terra d'origine della Volkonskaja, che così come nei suoi salotti, anche in questa occasione non manca di dare il giusto risalto al singolo, come al corale.

E la principessa non risparmia coloro che, con la sufficienza di un viaggiatore poco attento e ancor meno devoto, si sono lasciati andare a giudizi troppo leggeri sulle nazioni che nel suo spirito prendevano alternativamente il nome di patria:

Кочующие писатели! Пора вам мириться с правдой, пора вам не судить о нынешних итальянцах по летописям среднего века, о Французах по преданиям времен регента, Русских же по

рассказам Маржерета, Ансело или Массона! Путешественник, не знавший языка, обычаев, наполненный предрассудками, мимоезжий, торопливый, может ли основать суждение? В дорожной, скучной, пыльной карете, погруженный в медвежью шубу, борющийся с метелью и холодом, иностранец может ли в гостиницах понять характер людей природы? Всякая наука требует времени и таланта; сколько же более нужны они в познании народа и человека? Конечно, утонченный ум может скорым взглядом поймать некоторые разбросанные замечательные черты, ибо каждый народ имеет свои общие, — согласна, но, чтобы быть Лафатером народа, нужен гений, не всем данный, до правды же каждый мыслящий может достигнуть учением и глубоким наблюдением. Народ италийский, населяющий малую часть Европы, составлен из стихий столь различных, что можно применить к нему слова Мицкевича: “Это мир мозаиков, в котором каждая часть дышит своею жизнью”²⁸.

Anche le descrizioni delle opere d'arte ammirate nelle diverse tappe del viaggio non si limitano — quando addirittura non tralasciano del tutto — alla semplice elencazione dei personaggi, dello stile e delle ambientazioni, ma scavano più a fondo, restituendo il flusso delle impressioni e delle riflessioni fatte dall'artista al momento della creazione e restituite agli osservatori:

Тут какой-то Папа идет на вечное мучение, но, хотя падший, не теряет привычки своего сана земного: он благословляет другого грешника, который стоит перед ним на коленях. Глубокая мысль! Сколь часто благословение руки не соответствует благословию сердца!

Джиготто как-то боится дать слишком много движения своим фигурам. У него люди без страстей, и мудрая рука его рисовала последний суд терпеливо, без страха, без порывов. Микель-Анжело, напротив, живописуя тот же предмет, живет и действует в своей картине, — сам протягивает скорую руку спасенным, сам поражает громом преступников, ведет барку Харона и сам ужасается лиц отверженных, явившихся под его кистью²⁹.

²⁶ “Il viaggio, che grandiosa fonte per un essere pensante. Lì si chiamano montagne quelli che più avanti sono monticelli; ciò che lì è un abisso, qui è una valle; quello che per uno è oriente, per l'altro è settentrione; per me è patria, per te è una terra straniera: ma possono forse esserci territori completamente estranei per un autentico filantropo? Patria! Nome sacro, terra sacra, dove sulle tombe dei nostri avi risuonerà la nostra lingua natia. Patria! Tu sei la nostra genitrice, ma i fratelli e gli amici sono in ogni luogo, dove la vita arde e il cuore palpita”, Ivi, p. 11.

²⁷ “22 maggio. Più si avvanza, più la natura perde la sua asprezza; i fiumi scorrono verso l'Italia più liberi, più leggeri; l'inflessione germanica confluisce nell'Ausonica; le erbe di montagna si congiungono alle profumate piante del sud; il colore degli sguardi si trasforma dal color del cielo al nero carbone; e l'olivastro dei volti e la ricchezza della natura indicano la stessa cosa, la presenza di un caldo, energico sole [...] l'eterogeneità e l'assurdità delle opere rozze mutano in forme semplici e piacevoli e tutto preannuncia la patria delle bellissime forme”, Ivi, pp. 11-12.

²⁸ “Scrittori nomadi! È ora per voi di riconciliarvi con la verità, è ora per voi di non giudicare gli Italiani di oggi dalle cronache medievali, i Francesi dalle leggende del periodo della Régence, i Russi dai racconti di Margeret, Ancelet e Masson! Il viaggiatore che non conosce la lingua, le usanze, pieno di pregiudizi, di passaggio, di fretta, può forse dare un qualsiasi giudizio? In una carrozza da viaggio triste, polverosa, immerso in una pelliccia d'oro, lottando con la tempesta e il freddo, uno straniero può forse negli alberghi comprendere il carattere della gente del posto? Qualsiasi scienza pretende tempo e talento; quanto più essi sono necessari per la conoscenza di un popolo e dell'uomo? Certo un ingegno raffinato può comprendere con una veloce occhiata alcuni singoli tratti, eccezionali, in quanto ogni popolo ha le sue somiglianze; sono d'accordo; ma per essere il Lavater del popolo è necessario un genio che non a tutti è dato; ogni essere pensante può arrivare alla verità con lo studio e l'osservazione attenta. Il popolo italiano, che abita una piccola parte d'Europa, è costituito da elementi così diversi, che ad esso possono riferirsi le parole di Mickewič: ‘Questo è un mondo fatto di mosaici, in cui ogni pezzo vive di vita propria’”, Ivi, pp. 16-17.

²⁹ “Qui [nella cappella degli Scrovegni] un qualche Papa va nel tor-

Questa scelta è ben spiegata in un passo della già citata descrizione della Madonna di Raffaello, in cui la principessa afferma:

Pour le dessin, où est l'audacieux qui oserait en faire l'apologie ?
Celui-là seul qui aurait une plume égale au crayon de ce peintre
immortel³⁰.

Così, piuttosto che perdersi in tecnicismi o artifici letterari volti a descrivere opere e paesaggi, l'autrice preferisce raccontare ciò che più spontaneamente e con maggiore perizia sa di poter rendere vivido al suo lettore, vale a dire i sentimenti e le emozioni con cui la sua cara Italia la travolge a ogni passo. Per questo Firenze appare nei *Frammenti* tra le tappe del viaggio, ma soltanto perché ospita la statua di Niobe, che la principessa descrive così:

Ниоба стоит под дождем острых стрел; они со всех сторон
впиваются в сына, в дочь; каждая рана на драгоценном теле
детей ее ранит глубоко ее душу; а она, подобно бессмертной,
стоит нетронутой и это одиночество ее терзает³¹.

E, in precedenza, anche la visita ad Arquà, residenza di Petrarca e sfondo dell'amore del poeta per Laura, aveva richiamato alla mente della principessa le sofferenze di un'altra madre, Marie Sévigné:

В Эвганейских горах покоится дух Петрарки. [...] Кто сомневается в его страсти к Лауре, тот не видел ни Воклюзы в южной Франции, ни Аркуа в Падуане. [...] *У меня болит твой грудь*, пишет мать к больной дочери. Кто в этих словах не поймет неумышленного излияния сердца? Какой

mento eterno, ma, sebbene sia traviato, non perde le antiche abitudini della sua vita terrena: benedice l'altro peccatore che sta in ginocchio davanti a lui. Un bel pensiero! Quanto spesso la benedizione della mano non corrisponde alla benedizione del cuore! Quanto spesso i riti religiosi sono separati dai suoi sentimenti e la sostanza non è altro che un insignificante velo, fatto di ossa e cenere! Giotto in qualche modo teme di dare troppo movimento alle sue figure. In lui i personaggi non hanno passioni e la sua sapiente mano ha dipinto un giudizio universale con pazienza, senza paura, senza impeti. Michelangelo al contrario dipingendo lo stesso soggetto, vive e agisce nella sua opera, egli stesso tende la mano ai redenti, egli stesso colpisce con un fulmine i condannati, guida la barca di Caronte ed egli stesso prova orrore per i visi dei reietti che appaiono sotto il suo pennello", Ivi, pp. 17-18.

³⁰ Z.A. Volkonskaja, *Œuvres*, op. cit., p. 244.

³¹ "Niobe è sotto una pioggia di frecce appuntite; queste infilzano da ogni parte il figlio, la figlia; ogni ferita sul prezioso corpo dei suoi figli la ferisce nel profondo dell'anima; ma ella, come se fosse immortale, resta illesa e questa sua solitudine la tormenta", Z.A. Volkonskaja, *Sočinenija*, op. cit., p. 20.

праводушный читатель не увидит отчаянной страсти в стихе Петрарки?³²

Giunta in Toscana, l'entusiasmo cresce e le roboanti metafore, utilizzate per descriverne i paesaggi, non possono che rispecchiare solo in parte quel sentimento vivificante e quasi salvifico che già una volta, dopo i lutti del 1814-15, avevano riportato la donna alla vita. Si rinnova quel binomio indissolubile nella mente della principessa tra rigogliosità della natura e bontà d'animo degli abitanti:

Вся Тоскана есть улыбка, все там отвечает взору нашему: мы довольны, мы счастливы. Берега Арно угощают жителей золотыми колосьями, черным виноградом и тучными оливами. [...]
Вся Тоскана – Вергилиева эклога. Веселые поселянки, черноглазые, в красивом убранстве, плетут солому и готовят те легкие шляпы, которые им самим служат убором, или отправляется в дальние города стран заальпийских³³.

La narrazione s'interrompe al momento dell'arrivo a Roma: probabilmente la Volkonskaja si sentiva sopraffatta dalla gioia di essere tornata nella sua seconda casa e tralascia di raccontare il suo ingresso nella città eterna.

A completamento del resoconto si trova la descrizione del fiume Aniene, che può essere definita un vero e proprio "quadro di parole":

Шумный Анио, любимец живописцев, богатый роскошными водопадами, рождается в горах, усеянных душистой, золоточерной генистой. [...] Тут, под высоким монастырем, он как будто шепчет о тайных изнурениях и молитвах Св. Венедикта; там воем под развалинами Виллы кровавого и театрального Нерона; далее, под влажной тенью, скицует, накидывает свой первый водопад и таинственно беседует с любовниками изящного; далее продирается сквозь горы, копаются в пещерах, и вдруг перед храмом Сивиллы, валится со скал снежным потоком, бежит по прорицательной долине и с долгим ревом уходит в землю, как звер в берлогу³⁴.

³² "Sui colli Euganei riposa lo spirito di Petrarca [...] Chi dubita della sua passione per Laura non ha visto né Vaucluse nel sud della Francia, né Arquà nel padovano. [...] *Mi duole il tuo petto*, scrive la madre alla figlia malata. Chi non vede in queste parole un involontario sfogo del cuore? Quale lettore di animo buono non vede la disperata passione nei versi del Petrarca?", Ivi, p. 15.

³³ "Tutta la Toscana è un sorriso. Tutto li risponde al vostro sguardo: siamo appagati, siamo più felici. Le rive dell'Arno offrono agli abitanti spighe dorate, filari scuri e fertili ulivi. Tutta la Toscana è un'ecloga virgiliana. Allegre contadine dagli occhi neri, in vesti eleganti, intrecciano la paglia e preparano quei cappelli leggeri, che servono loro da ornamento; oppure si recano nelle città lontane dei paesi d'oltralpe", Ivi, p. 19.

³⁴ "Il rumoroso Aniene, il beniamino dei pittori, ricco di bellissime cascate, nasce da monti disseminati di fragrante, dorata, ginestra. [...] Qui, sotto un alto monastero, sembra che sussurri le segrete fati-

La forza letteraria di questi scritti non è paragonabile ad altre memorie di viaggio compilate da scrittori, letterati e artisti. Molto spesso il discorso appare discontinuo, con salti improvvisi da descrizioni a rievocazioni storiche, da reminiscenze classiche a emozioni private, senza soluzione di continuità. La scelta dei luoghi è del tutto personale e non ricalca alcun criterio storico, culturale o paesaggistico. Inoltre, come abbiamo visto, il racconto del viaggio inizia quasi a metà percorso, tralasciandone volutamente tappe molto importanti. Tuttavia, se paragonati ad altri appunti inediti della principessa, ad esempio quelli riguardanti il soggiorno campano di poco successivo al viaggio descritto nei *Frammenti*, non si può fare a meno di notare un discreto lavoro di redazione e selezione dei brani destinati alla pubblicazione. Oltre alla scelta della lingua russa, un'altra evidente differenza è data dall'uso della prima persona nella narrazione, assente nei *Frammenti*:

Pour qui n'a jamais vu la mer, je comprends que Naples enivre au 1^{er} abord. Moi, j'ai parcouru les bords des mers du Nord et du midi, j'ai vu Gènes, la Tauride, et le 1^{er} coups d'œil a été moins satisfaisant ici que je me le figurais, parce qu'on m'avait trop parlé de cet effet magique, incomparable. Hier j'en ai été plus enchantée : mais j'aime la mer avec le silence de la campagne. Ce bruit des voitures et ces voix d'hommes n'harmonisent pas à mon oreille avec la mélodie des vagues. [...]

J'aime, en un mot, mieux le séjour de Rome, tout y est plus recueilli, plus grandiose, la génie, les hommes et le style des choses inanimés y ont plus de dignité, je préfère même celui de Florence, qui est plus repose, rempli d'élégance et de goût³⁵.

Nel suo resoconto di viaggio la principessa non attua paragoni tra Russia e Italia, non vuole esaltare l'una a discapito dell'altra, ma vuole tralasciare tutto quello che il suo lettore può trovare in qualsiasi altra descrizione del Belpaese, per raccontargli il proprio viaggio, il viaggio della Volkonskaja, il ritorno a casa di colei che a Mosca aveva portato la cultura italiana e a Roma avrebbe esaltato il genio russo in ogni sua forma. E l'invito a non esse-

re “viaggiatori distratti”, che si permettono giudizi frettolosi sugli usi e costumi degli abitanti o letterati che scrivono di una nazione sulla base di stereotipi antiquati e ormai infondati, costituisce uno stimolo per chi legge a scoprire con i propri occhi e con le proprie sensazioni i paesi come l'Italia, ma anche come la Russia o la Francia.

La sua pluriennale esperienza di viaggio e la frequentazione assidua del mondo dell'arte e delle lettere permettevano alla principessa di ergersi al di sopra della maggioranza dei suoi colleghi viaggiatori che si facevano letterati – e viceversa – e questo dà alle sue memorie un significato che va ben oltre il valore meramente letterario e altrettanto facilmente travalica le convenzioni dei viaggi di formazione. Se la Volkonskaja redige un resoconto del suo viaggio non è per mostrare la propria cultura, né per comporre un'opera letteraria di alto valore; se intraprende un lungo viaggio attraverso l'Europa verso Roma non è per completare la propria formazione. Leggendo i *Frammenti*, l'immagine più vivida che scaturisce dell'autrice è quella di una padrona di casa che orgogliosamente mostra al suo ospite la propria dimora, raccontando dettagli che sfuggono a chi, vedendo il tutto per la prima volta, resta facilmente affascinato dalla meraviglia complessiva. È quindi facile comprendere perché per questa dama i concetti di “altro” e “sé” perdano la loro naturale contrapposizione fino ad avvicinarsi al massimo, quasi fondendosi l'uno con l'altro. Nei *Frammenti dalle memorie di viaggio* non c'è nostalgia della Russia, poiché questa non costituisce la patria da cui ci si è allontanati e alla quale si è certi di ritornare alla fine dell'avventura. La peculiare biografia della principessa Zinaida Volkonskaja non permette di demarcare in maniera netta ciò che può considerarsi a lei proprio o estraneo quando si parla di Russia e Italia. Per colei che a San Pietroburgo fu definita “la bella piemontese”, che a Roma tutti conosceranno come “la principessa russa”; per colei che propose di portare l'arte italiana in Russia perché tutti potessero ammirarne la meraviglia, e contemporaneamente pensò a come diffondere informazioni sulla Russia in un'Europa che, a suo parere, conosceva ancora troppo poco la terra meravi-

che e preghiere di San Benedetto; li ulula sotto le rovine della Villa del sanguinoso e teatrale Nerone; più avanti sotto un'ombra umida, getta la sua prima cascata e misteriosamente conversa con gli amanti del bello; più avanti si apre la strada attraverso i mondi, induglia nelle grotte e all'improvviso attraverso il tempio di Sibilla si getta dalle rupi con un torrente niveo, corre per vallata della sibilla e con un lungo ruggito esce sulla terra, come una belva dalla tana”, Z.A. Volkonskaja, *Otryvki*, op. cit., 1830, pp. 122-123.

³⁵ Mosca, RGALI, F. 172, op. 1, ed. chr. 91.66.

gliosa che aveva dato i natali alla sua famiglia; per colei che rese il suo salotto di Mosca una “accademia” di talenti italiani e stranieri e il suo salotto di Roma il centro del mecenatismo capitolino per gli artisti russi, i concetti di “altro” e “sé” quasi si svuotano di significato. Ciò che i suoi compatrioti russi consideravano un mondo “altro” ed estraneo, come nel caso dell’Italia, per la Volkonskaja era parte integrante del proprio “sé”, una terra natia, che aveva fatto da sfondo alla sua infanzia e, più tardi, agli anni della maturità; ma allo stesso tempo la principessa non avrebbe mai potuto, né voluto, ignorare le sue radici russe, che onorò per tutta la vita, diffondendone le bellezze e incoraggiandone i talenti. E, se anche la narrazione di questo viaggio non può essere annoverata tra i massimi capolavori del genere odeporico, è indubbio il punto di vista particolare dal quale viene stilata, un punto di vista dato da un’esperienza che pochi, forse pochissimi dividevano con la principessa.

La Volkonskaja non poteva vivere fuori dall’Italia: il costante desiderio di ritornarvi e la scelta di Roma

come sua residenza definitiva lo dimostrano, ma altrettanto chiaramente non poteva — e non voleva — dimenticare le sue radici russe. Le sue iniziative, l’organizzazione dei suoi salotti e le attività filantropiche erano volte a creare un ponte tra Russia e Italia che travalicasse le innate differenze e rinsaldasse i comuni punti di forza: “Славянин! Гордись родиной, дари ее жизнью своею, но простирай руку всем, ибо великое родство соединяет на земле сердца, любящие бессмертную истину Создателя и красоту Его создания”³⁶.

I *Frammenti* si inseriscono in questo quadro come un *trait d’union* tra la vita moscovita e la vita romana, un filo che unisce la principessa alle sue radici e al suo futuro, alla vita che ha scelto, tra le sue due patrie, tra l’altro e il sé che nel corso della sua vita continuarono a scambiarsi di posto dal primo all’ultimo giorno. Incarnazione perfetta della Russia, costantemente divisa tra Asia ed Europa, senza sentirsi mai del tutto né l’una né l’altra, l’anima di Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja fu costantemente in equilibrio tra Russia e Italia.

³⁶ “Slavo! Sii fiero della tua patria, dai per lei la tua vita, ma tendi la mano a tutti perchè la gloriosa discendenza riunisce sulla terra i cuori che amano l’eterna verità del Creatore e la bellezza della Sua creazione”, Z.A. Volkonskaja, *Sočinenija*, op. cit., p. 11.

Путешествие в современной русской драматургии на примере пьес Максима Курочкина и Александра Молчанова

Наталья Осис

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 123-130 ◇

Появление в последние 20 лет в русской драматургии заметного количества пьес, где тема путешествия является центральной и действие развивается в пути, указывает на то, что современные драматурги нашли способы создания такой художественной реальности, в которой дороги огромной протяженности оказываются совместимы с ограниченными размерами театральной сцены.

На примере двух драматургических текстов — пьесы *Цуриков* Максима Курочкина и пьесы *Убийца* Александра Молчанова — мы рассмотрим такие методы создания художественного пространства в театральной постановке, которые позволяют целиком посвятить драматургическое произведение путешествию. В данной работе будет проведен анализ пьес Курочкина и Молчанова по параметрам геометрии, географии и движения, чтобы показать, как именно — и насколько успешно — эти драматурги сумели создать художественную реальность, необходимую для изображения путешествия в своих произведениях. Под геометрией мы будем понимать как геометрию сцены, так и геометрию художественного пространства автора, под географией — тот природный или урбанистический ландшафт, который автор воспроизводит в пьесе, и под движением — те образы, которые он использует для передачи действия в пути. Обращаясь к *Театральному роману* Михаила Булгакова, мы увидим, как геометрия сцены влияет на способ работы драматурга. В этой работе на материале исследования Юрия Лотмана будет рассмотрена специфика “художественного пространства” и его роль в создании отношений героев с дорогой.

Изображение путешествия в драматургии с момента создания театральных подмостков бы-

ло ограничено техническими требованиями сцены, имеющей конечные размеры. Влияние театральной геометрии театральной площадки на законы построения драматургического произведения отнюдь не линейно¹. Взаимодействие характера авторского письма с театральным пространством подробно описал Михаил Булгаков в *Театральном романе*, переработав в творческой манере свой опыт воплощения одного и того же сюжета средствами разных искусств². Он отразил все стадии превращения прозаического текста в театральную пьесу, и это превращение начинается у Булгакова со знаменитой концепции “золотой коробочки” — как способа драматургического мышления, обладая которым, драматург первым делом “встраивает” свои художественные концепции в волшебное театральное пространство. И здесь следует подчеркнуть некоторые особенности этого пространства: с одной стороны театр ограничивает драматурга трехмерной геометрией сцены, а с другой стороны подталкивает его к “волшебству”, к “игре”, к возможности создавать какие угодно миры, максимально задействуя силу воображения:

Книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает

¹ В долгой истории развития театра были периоды, когда единство места было жестко закреплено и неукоснительно соблюдалось при достаточно развитых возможностях театральной машины (как, например, во французском театре периода классицизма) и другие, когда частая смена места действия происходила в самых скудных технических условиях (как, например, в итальянской комедии дель арте). См. А.А. Аникст, *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*, Москва 1967.

² В данном случае речь идет об автоинсценировке романа *Белая Гвардия*, сделанной по заказу Московского художественного театра Михаилом Булгаковым в 1925 году, результатом которой стала трансформация романа в пьесу *Дни Турбиных*. См. А.М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1989, с. 62.

что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что картинка не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те же самые фигурки, что описаны в романе. Ах, как это была увлекательная игра!³

Юрий Лотман провел подробный научный анализ взаимоотношений драматурга со сценой в процессе создания произведения. Он подчеркивает, что в художественном пространстве драматургии важна не величина площадки (у Булгакова его знаменитая “золотая коробочка” впоследствии становится изоморфной учебной сцене), но ее “отграниченность”. Она связана с превращением “географии” и “геометрии” в некий абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования:

Одна сторона коробочки открыта и соответствует отнюдь не “пространству”, а “точке зрения” в литературном произведении. Три другие формально границами не являются (на них может быть нарисована даль, пейзаж, уходящий в бесконечность, то есть должно имитироваться *отсутствие границы*). Нарисованное на них [...] должно создавать иллюзию пространства сцены и как бы быть ее продолжением. Однако между сценой и ее продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на сценической площадке. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией *продолжения* сценического пространства, на самом деле выступает как его *граница*⁴.

Несмотря на то, что физические действия актеров ограничены параметрами сцены, “художественное пространство” произведения является зрителю таковым, каким его представляет автор — не случайно в театре у зрителя и драматурга одна “точка зрения”. Следовательно авторской задачей является создание творческого, художественного пространства совместно со зрителем — автор при помощи слов должен стимулировать воображение публики, включать ее в игру и достигать таким образом эффекта сопричастности.

Другими словами, с одной стороны театральное действие ограничено физическими условиями сцены, с другой стороны художественное про-

странство произведения формируется воображением автора, которое априори не может быть ограничено ничем.

Методы создания художественного пространства в драматургическом письме можно продемонстрировать, анализируя тексты пьес Максима Курочкина а затем Александра Молчанова, детально рассматривая главные компоненты путешествия — пространство (географию и геометрию) и движение.

Пьеса Максима Курочкина⁵ *Цуриков* впервые вышла на сцене Центра драматургии и режиссуры под управлением Казанцева в постановке Михаила Угарова в 2003 году под сценическим названием *Трансфер*, в том же году спектакль принял участие в конкурсной программе фестиваля “Новая драма”. Текст пьесы *Цуриков* впервые опубликован в журнале Современная драматургия в 2003 году⁶.

Центральным событием этой пьесы является путешествие, пунктом назначения — Ад. Театровед Алена Карась резюмирует сюжет следующим образом:

Пьеса Курочкина — история про некоего Цурикова, нового русского героя-бизнесмена, давно не спящего с женой, не соблазняющего секретаршу Машу, уставшего от налоговой инспекции, но прежде всего — от себя самого, живущего по заведенным правилам и испытывающего странную тоску [...] Сначала к нему домой является его погибший армейский дружок Пампуха, веселый молодой человек, которого никто в армии не бил, а он однажды взял и выстрелил себе в рот. Цуриков отдает ему свою жену, а сам удаляется в ад, откуда ему прислал приглашение его отец. Он несуетливо собирается, берет с собой секретаршу Машу и любовника жены Уласика, деловито фотографируется на загранпаспорт и отправляется в путь — то есть в Преисподнюю⁷.

Создавая свое художественное пространство, автор может и должен пользоваться словом, по-

³ М.А. Булгаков, “Театральный роман”, То же, *Избранная проза*, Москва 1966, с. 539.

⁴ Ю.М. Лотман, “Художественное пространство в прозе Гоголя”, То же, *О русской литературе*, Санкт-Петербург 1997, с. 621.

⁵ Максим Курочкин — украинский драматург и сценарист, пишущий по-русски и активно участвующий в театральной жизни Москвы. Родился в 1970 в Киеве, там же получил первое высшее образование (археология древней Руси), в Москве учился в Литературном институте на семинаре драматургии у И.Л. Вишневской. Стоял у истоков драматургического фестиваля Любимовки. Пишет для театра и кино, участвует в международных программах английского театра Роял Корт. См. М. Курочкин, *Кухня: пьесы*, Москва 2005.

⁶ А. Соколянский, “Советы потустороннего. ‘Трансфер’ в Центре драматургии и режиссуры”, *Время новостей*, 22.9.2003, с. 5.

⁷ А. Карась, “Тоска Цурикова”, *Российская газета*, 1.10.2003, с. 8.

этому для понимания метода работы автора с такой сложной материей как путешествие нам потребуется лингвистический анализ “географии” и “геометрии” пьесы, того воображаемого ландшафта, в который зритель должен будет поместить героев.

Итак, поскольку Ад — это первый и единственный топоним, появляющийся во всей пьесе, то и вся география путешествия строится от него и к нему. Ад — это единственная координата, заданная автором в собственном художественном пространстве. Все остальное можно только соотносить с этой точкой.

Рассмотрим как выглядит текстуальное описание Ада в пьесе: есть ли его описание как такое, в каком контексте упоминается Преисподняя, какие эпитеты к нему применяются.

По замыслу автора путешествие в потусторонний мир не должно восприниматься персонажами и зрителями как невозможное, поэтому для того, чтобы сообщение главного героя о том, что пункт назначения его поездки это Ад не вызвало ужас или удивление, автор пользуется двумя приемами: намеренно лишает слово “ад” любого пространственного, исторического или иного контекста, а также резко и быстро меняет тему, используя к тому же очень удобное слово “переклЮчить”:

Цуриков возвращается, внимательно смотрит на секретаря. Разглядывает ее, как будто первый раз видит. Девушка смущена и взволнована. Поправляет прическу.

М а ш а (неверно истолковав взгляд шефа). Я просто постриглась.

Ц у р и к о в. Меня интересует ад.

М а ш а. Атмосферное давление?

Ц у р и к о в. Ад. Преисподняя?

М а ш а. Понятно. Кто-нибудь там конкретно?

Ц у р и к о в. Нет. Просто свяжись и переключи на меня. (Меня тему). Ты заметила, что я с тобой не сплю?

М а ш а. Заметила.

Ц у р и к о в. Ну и что ты по этому поводу думаешь?

М а ш а. Вы женаты.

Ц у р и к о в. Очень слабо.

М а ш а. Я не в вашем вкусе.

Ц у р и к о в. Глупости.

М а ш а. Наверное, сейчас не принято... Не знаю. Честное слово, не знаю. А почему?

Ц у р и к о в. Сам не знаю. Поэтому и спросил⁸.

Вместо того, чтобы конструировать художественное пространство Ада, автор намеренно сводит его восприятие к подчеркнуто повседневному, “снижая” не только лексику, но и градус отношений между героями. Единственная информация об “Аде”, которую на этом этапе дает автор — это очевидно облегченный контакт с потусторонним миром, выраженный бюрократической лексикой: “свяжись⁹ и переключи¹⁰ на меня”.

Во второй раз Ад упоминается в следующей сцене и он снова тесно связан с нарочито современной разговорной лексикой, когда секретарь Маша, выполняющая как будто бы самое обычное задание, сталкивается с определенными сложностями:

М а ш а. Алексей Викторович, я хочу уточнить.

Ц у р и к о в. Уточняй.

М а ш а. Нас какой ад интересует?

Ц у р и к о в. Они разные, что ли?

М а ш а. Я только основных насчитала штук двадцать.

Ц у р и к о в. Давай какой-нибудь самый раскрученный¹¹.

Итак, у нас появляется вторая характеристика Ада: раскрученный¹². Главный герой точно знает, что Ад есть, он уверен, что добраться до него

⁹ Слово “связаться” в значении наладить контакт отсутствует в дореволюционных словарях и появляется впервые в словаре Ушакова, в следующих контекстах: “Ленин ставил перед ‘Союзом борьбы’ задачу связаться теснее с массовым рабочим движением и политически руководить им”. История ВКП(б). Связаться с материком по радио. Связаться по телефону со штабом. См. Толковый словарь русского языка под ред. Ушакова, IV, Москва 1935–1940.

¹⁰ “Переключить” в значении употребленном автором, является настолько ярко выраженным профессионализмом современных офисных работников, что не появляется в этом значении ни в Толковом словаре русского языка под ред. Ушакова (1935–1940), ни в Словаре русского языка под ред. Ожегова (1949), ни в Толково-словообразовательном словаре под ред. Ефремовой. “Переключить” в значении приведенном в пьесе Курочкина, можно встретить только в “Национальном корпусе русского языка”, причем только в одной его части — в газетном корпусе. Приведем найденный пример: “Нужно денно и нощно объяснять [...] гражданам, как они лично выигрывают от интеграции. [...] Переключить существенную часть контактов по торгово-экономическим вопросам на евразийскую экономическую комиссию”. См. Т. Бордачев, “Извлечь уроки, стать сильнее”, *Известия*, 23.02.2014 — цитируется по Национальному корпусу русского языка: <www.ruscorpora.ru> (дата последнего обращения 17.12.2016).

¹¹ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 46.

¹² Слово “раскрученный” не появляется в толковых словарях русского языка вплоть до 2000 (даты издания самого современного толкового словаря литературного русского языка под редакцией

⁸ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 45.

не сложнее чем до Исландии или Буркина-Фасо, главное — правильно найти тех, кто будет организовывать трансфер и сформулировать задачу, в том числе выбрав один, нужный ему пункт назначения (где он должен увидеть отца). И он легкомысленно формулирует это как “раскрученный” — то есть как самый широко разрекламированный, самый популярный.

В дальнейшем в тексте мы вообще не встретим никаких других эпитетов в применении к Аду. Наиболее полное описание места назначения будет дано в конце — как краткий отчет о поездке для жены Цурикова, оставшейся дома:

У л а с и к. Мы были в аду.

Ж е н а Ц у р и к о в а. Ну и как там?

У л а с и к. Там... город. Мы с Машей заходили в дома. Где-то есть кодовые замки — где-то нет, где-то чистые подъезды, где-то засрано...

М а ш а. Кто-то смеется, кто-то плачет.

У л а с и к. Кто-то смеется, кто-то плачет. Спасибо, Маша¹³.

Ад Максима Курочкина похож на большой и не особенно интересный город с улицами, домами, живущими текущими заботами гражданами и чертями, которые в отличие от самих людей готовы сочувствовать простым смертным. Тут, разумеется, все хороши. Даже папе Цурикова, по приглашению которого сын и оформил себе “въездную визу”, как-то недосуг встречаться с родственником. Будничность адской обстановки дополняется выразительной сценой, в которой на вопрос пытливого любовника жены: “А где же Бог?” — один из чертей указывает на самого неприглядного обитателя преисподней. “А почему вы не там, где вам положено быть?” — изумляется путешественник. “Н-н-е им-м-мею м-м-морального права”, — заикаясь, отвечает Всевышний.

Таким образом мы видим, география пьесы, а точнее место назначения путешествия, занимающего центральное место пьесы, остается белым пятном на карте художественного пространства этого произведения Максима Курочкина.

Так ли дело обстоит с геометрией сцены? Читателю и зрителю так ничего не удастся узнать о способе путешествия в Ад — он не получит вообще никакой информации — ни о способе передвижения, ни о направлении пути, и о том, насколько он был долог. Раздосадованный таким “голодным информационным пайком” — цитируя самого Курочкина — критик напишет:

Главный герой пьесы Цуриков совершает путешествие в потусторонний мир, благополучно возвращается на родную землю и продолжает жить как ни в чем не бывало. Цурикова можно понять. Начать с того, что перемещение между двумя мирами незамысловато, как работа сливного бачка. Р-р-раз — и трансфер в неизвестное осуществлен. Но это бы еще ничего. Куда важнее, что вояж в преисподнюю почти неотличим от поездки в ближнее или дальнее зарубежье. Все обычно, все узнаваемо. Представитель встречающей фирмы, черт эдакий, конечно же опаздывает. Спутники героя [...] бродят по окрестностям ада в поисках Стикса и Леты как заправские туристы, сверяющие внешний вид достопримечательности с описанием из каталога. Стоит ли говорить, что ни вышеупомянутых рек, ни Цербера с Хароном, ни страдальцев, горящих в огне, в общем, ничего из расхожего infernalного набора они тут, разумеется, не обнаруживают¹⁴.

Но тем не менее автор, методично избегающий любой возможности создания собственного ландшафта, отдает должное работе внутри ограниченного пространства сцены. В поисках места назначения герои услышат “налево” и “направо”, “прямо”, а также первое и последнее указание на местонахождение Ада: “Чуть дальше — метров 100 отсюда”¹⁵.

Исходя из сказанного не приходится удивляться и тому, что герои не двигаются. Нет ландшафта, нет географии, нет пространства — значит нет и перемещения. На протяжении почти всего путешествия автору удается обходиться без глаголов движения. Некоторое изменение произойдет в тот момент, когда герои захотят выйти из Ада, торопясь и справедливо предполагая, что войти в него проще, чем выйти. В сцене тринадцатой на полутора страницах неожиданно появляется весьма высокая концентрация глаголов движения: ведет, догонят, бросается, идет, валите, двинемся, идите, идите.

Ефремовой), но его можно найти в *Словаре русского арго*, под редакцией В.С. Елистратова, Москва 2002: Раскручивать *кого-что на что*. Рекламирывать кого-л. или что-л. (эстрадного исполнителя, клип, книгу, начинающего автора и т. п.), проводить рекламную кампанию, чтобы обеспечить будущий успех.

¹³ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 66.

¹⁴ М. Давыдова, “Замкнутый круг ада. Фестиваль Новая драма открылся спектаклем Трансфер”, *Известия*, 22.09.2003, с. 4.

¹⁵ М.А. Курочкин, *Кухня*, ук. соч., с. 50.

И здесь необходимо еще раз подчеркнуть, что до этого автору удавалось конструировать целые сцены в пьесе-путешествии без единого глагола движения!

Еще одну группу глаголов можно найти в подведении итогов путешествия:

У л а с и к. Не нормально, Маша. Все плохо. Я вот — честно говорю — устал. Сходить в ад — пройти сквозь все — говорить с мертвыми, с отцом, с чертями, с черт знает кем... с Манабозо! И вернуться — и не осмыслить, не сделать никаких выводов... Просто — тупо — сходить! Отметиться. Мы там были! Леша Цуриков был тут! Ну не б...ство!¹⁶

И в этом цитируемый персонаж, к сожалению прав. “Просто тупо сходить” в Ад — это не очень умно. Без визионерского опыта, без создания художественного пространства, без образа действия и описания движения, путешествия в драматургии получиться не может. И оно, увы, у Максима Курочкина не получилось, хоть и было заявлено. Сказанное не отнимает у пьесы других ее достоинств — удивительного парадоксального диалога, столь любимого Курочкиным, смешных и грустных шуток, и даже замечательных афоризмов. В пьесе выстроены отношения между героями, эти отношения развиваются и приходят к определенному логическому завершению в финале — и это всего важнее в любом драматическом произведении. Но никакого путешествия в пьесе без основных инструментов — создания художественного пространства и образа действия — драматургу не осилить. Даже в Ад. Тем более в Ад.

В то время, как Максим Курочкин создает свою версию потустороннего мира, Александр Молчанов¹⁷ исследует давно покинутую им российскую глубинку в пьесе “Убийца”.

Драма “Убийца” была впервые представлена на фестивале Любимовка в 2009 году, а весной 2010-го автор получил за нее вторую премию на Новой пьесе. Самая успешная постановка: режиссера Михаила Егорова в Белой комнате МТЮЗа¹⁸.

Андрей, главный герой пьесы “Убийца”, отправляется в свое путешествие с незнакомой ему девушкой по имени Оксана, чтобы взыскать чужой карточный долг, и он должен быть готов убить должника в случае, если тот не отдаст денег. На протяжении всего путешествия герой решает, готов ли он на убийство, и насколько готовность убивать может сделать из него убийцу.

Если у Курочкина персонажи путешествуют в некоем неопределенном, абстрактном пространстве, то у Молчанова есть и конкретный ландшафт, и собственная художественная реальность. Мы не знаем, в каком городе находится общежитие, в котором живут герои и откуда начинается их путешествие. Но мы знаем, что они должны ехать в Оскол, но вместо этого едут в Шиченгу (деревня с таким названием существует и находится в Вологодской области, где родился автор), более того, Молчанов задает и направление: в сторону Архангельска (Водитель попутной машины говорит героям: “я в Архангельск еду, вас подкину до Шиченги”)¹⁹. Между Шиченгой и Осколом около тысячи ста километров. Архангельск, который часто встречается в рассказах главного героя, находится в пятистах километрах от Шиченги — но совсем в другую сторону. Если от Оскола до Шиченги — с юга на север — провести прямую, то Москва окажется как раз посередине. А если продолжить эту прямую от Шиченги вверх, на север, то на продолжении этой прямой ляжет Архангельск. Таким образом, география пьесы, ее художественное пространство выстроено практически по прямой: от Архангельска, стоящего на белом море, до Старого Оскола в Донских степях. Суммарная длина этой прямой около тысячи пятисот километров. Огромные расстояния дают автору возможность дать эпический разбег повествованию.

¹⁶ Там же, с. 59.

¹⁷ Молчанов Александр Владимирович, родился в 1974 году в поселке Сямжа Вологодской области, окончил Вологодский педагогический университет (факультет филологии, теории и истории изобразительного искусства), ВГИК (ЦДПО, отделение кинодраматургии, мастерская А. Э. Бородинского). Как драматург написал несколько пьес, одна из которых (*Убийца*) поставлена более чем в тридцати театрах в России и Европе. Как сценарист участвовал в работе над многими популярными телесериалами и анимационными фильмами. Преподавал во ВГИКе, Московской школе кино, киношколе Cinemotion и Мастерской индивидуальной режиссуры. Автор *Букваря сценариста*, который входит в список рекомендованных учебных пособий всех основных московских киношкол. Член Союза кинематографистов России. (А.В. Молчанов, *Письма бунтующего сценариста*, Москва 2015).

¹⁸ К. Матвиенко, “Симфония внутренних монологов”, *Итоги*, 8.10.2010, с. 7.

¹⁹ А.В. Молчанов, “Убийца”, ук. соч., с. 54.

Но интереснее всего в этом путешествии то пространство, которое мы видим глазами героев. Их взгляд, как камера, фиксирует самые незначительные детали: таблички, пожарную часть, лужи, голубей, остановку. Как только их движение замедляется, пространство как бы оживает под их взглядом и расширяется:

О к с а н а [...] На синей остановке нацарапано “Давыдов муда́к”. Это местная стенгазета. Какие сегодня последние известия? “Давыдов муда́к”. Интересно, какой этот Давыдов? Толстый, лысый с портфелем. Нет, про таких на остановках не пишут. Малолетка наверняка. Обидел девочку или другого малолетку, вот, теперь прославился на всю трассу “Москва-Архангельск”, муда́к²⁰.

Герои вступают в отношения не только с теми, кого встречают в пути, но и с самой дорогой. Надпись на остановке в художественном пространстве Молчанова становится небольшим окном в другие жизни. Если бы героиня принадлежала к другой социальной среде, то она непременно вспомнила бы Бродского: “езде́е есть жизнь, и здесь была своя” — ведь она чувствует то же самое, только формулирует это по-другому. Жизни толстых, лысых и с портфелями протекают вдалеке от остановок на трассе Москва-Архангельск. Значит, это не та жизнь, которая течет здесь. Здесь живут “малолетки” — школьницы младше нее, еще не уехавшие из своей провинции, где местная стенгазета — это надписи на остановке. Вот как рассуждает Оксана. И рассуждая, она обживает пространство, наполняет его смыслом.

Именно через ландшафт и пейзаж автор раскрывает характеры своих героев. Молчанов пользуется несколько раз одним и тем же приемом: его герои видят одно и то же, но каждый дает свое описание и свою оценку происходящему. Так, когда они приезжают в родную деревню Андрея, девушка Оксана, видит совсем не то же, что видит Андрей:

А н д р е й. Там у нас краота, как на открытке. Река, мост, слева лес, справа гора, а на ней церковь, в которой раньше была начальная школа и ПТУ. А сейчас опять церковь. Там, магазин, там клуб. Там даже группа “Сталкер” однажды выступала, Андрей Державин.

О к с а н а. Деревня, конечно, оказалась убогая. Клуб только нормальное здание с колоннами, а вместо магазинов какие-то вагончики²¹.

Герои прекрасно понимают друг друга, они оба уехали из отдаленных деревень в большой город для того, чтобы никогда не возвращаться в глубинку. Оказавшись в родной деревне одного из них, в своем отношении к провинции они обнаруживают парадокс: глубинку вообще они действительно не любят — ни в каком из ее проявлений, — но свое, родное, оказывается любимым и, следовательно, красивым.

Этот же эффект обнаруживается, когда автор как бы “укрупняет план” и вместо ландшафтной съемки дает геометрию помещения:

А н д р е й. Я с гордостью показал ей мою комнату. Двенадцать полок книг, причем половину я лично вынес под курткой из библиотеки. Гитара, кассетник, проигрыватель “Волна”, а главное — вид за окном. Такой вид ни за какие деньги не купишь — пруд, лес, облака.

О к с а н а. Комнатенка убогая, из мебели — только железная кровать, кресло и полки с книгами²².

“Несовпадение” героев продолжается до тех пор, пока пространство подчиняет их себе, пока дорога диктует им свои условия, до тех пор, пока они продолжают двигаться в направлении, которое они не выбирали: сначала они оказываются в ситуации, когда против своей воли они должны вместе ехать за чужим долгом, затем Андрей меняет направление и едет к себе домой, чтобы попросить у своей мамы денег (в таком случае он не должен будет ни у кого забирать долг, и следовательно не должен будет и убивать, если этот долг не получит). Но Оксана ничего не знает и приезжает в вологодскую глубинку неподготовленной: это было не ее путешествие и не она его выбирала. Обратная ситуация происходит, когда они едут в из Шиченги в Оскол, а к себе в общежитие (предположительно в Москву) они возвращаются отдельно.

В отличие от Курочкина, выделяющего своим героям глаголы движения скудным пайком, Молчанов активно передвигает своих персонажей по

²⁰ А.В. Молчанов, “Убийца”, *Современная драматургия*, 2010, 1, с. 52

²¹ Там же, с. 58.

²² Там же, с. 59.

дорогам России и, как следствие, глаголы движения имеют существенный вес в тексте. На протяжении всего действия пьесы *Убийца* глаголы движения встречаются регулярно и с большой частотой, но ближе к финалу автор перенасыщает текст глаголами движения и таким образом ощутимо ускоряет действие:

Я повернул за угол и попал в толпу. Люди выходили из вокзала, ждали автобуса, курили, трепались, читали газеты, пили пиво, ходили туда-сюда. Я проталкивался через них, крутил головой и искал взглядом Оксану. Ее не было. Я искал, а ее не было. Тогда я остановился, закрыл глаза и сказал — пусть я ее увижу. И я открыл глаза и увидел, что она входит в автобус с красной сумкой в руках. Я кинулся к ней. Она обернулась, увидела меня и, кажется, немного испугалась. Я бежал к ней, сбивая всех. Я запрыгнул на ступеньку, схватил ее и начал целовать. Рядом кто-то сказал: “Молодые люди, вы не обнаглели?” Я целовал ее прокуренные губы, и это было так сладко и горько, как будто лижешь серебряную пепельницу. Она отвечала на мой поцелуй. Тогда кто-то сказал: “Вы всех задерживаете — или пройдите в автобус или выходите”. И мы вышли из автобуса²³.

Сверхконцентрация глаголов движения дает двойной эффект: во-первых автору удается заметно ускорить действие, а во-вторых, именно в этот момент главный герой впервые поступает так, как он считает нужным. Вся долгая и сложная дорога подготавливала его к такому решению, ему предшествовали долгие периоды размышлений, и вот теперь, когда нужно действовать, его герой действует по логике дороги: он выбирает направление и цель, стремится к ней на максимальной скорости. Он знает, что Оксану выгнали из общежития, что она как раз едет домой в свою деревню и он прекрасно помнит, что больше всего на свете она не любит провинцию. А это значит, что она снова собиралась совершить путешествие под давлением обстоятельств, пойти по дороге, которую она не выбирала. Все, что ей надо сделать — это выйти из схемы. “И они вышли”.

На этом заканчивается пьеса, которая в равной степени посвящена как путешествию, так и исследованию внутреннего мира героев.

Молчанов отправляет своего протагониста в долгую и трудную дорогу с очень важной миссией — его герой должен пройти свой путь и прийти

к новому мироощущению, к новому восприятию себя и мира.

Так постепенно путешествие оказывается двойным: во внешнем плане герои едут в деревню Шиченгу, потом в город Оскол, пересаживаются с автобуса на автобус, голосуют на трассе, несколько раз чудом избегают смерти, и постепенно весь внешний план уходит в сторону, чтобы обнажить внутренний план, гораздо более важный, в котором герои совершают долгое и трудное путешествие вглубь своей души.

Каждый человек, отправляясь в путь, оказывается в гораздо более неустойчивой ситуации, чем та, в которой он находится в повседневной жизни. Обычно “герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами, они ничего не знают, кроме практических житейских соображений поразительно недалёковидных”²⁴ — отмечает Юрий Лотман, говоря о *Мертвых душах* Гоголя. Но сказанное Лотманом можно переформулировать в применении к героям драматургических произведений следующим образом: дорога дает возможность герою меняться, изменять свой внутренний мир, расширяя собственные горизонты. В пути герой лишается своих привычек и ритуалов, он вынужден воспринимать “уставы чужих монастырей” и подстраиваться под них. В перспективе это лишает его уверенности в своих взглядах на мир, что и создает идеальные предлагаемые обстоятельства для любой театральной пьесы — т. е. позволяет драматургу поместить героя в такую ситуацию, в которой внутренние изменения протагониста и других персонажей будут оправданными.

В русской народной языковой традиции дорога соотносится с жизненным путем. Дорога в русских сказках это место, где проявляется судьба, доля, удача человека при его встречах с людьми, животными и демонами. Дорога в народной культуре может быть рассмотрена как разновидность границы между “своим” и “чужим” пространством²⁵.

²⁴ Ю.М. Лотман, “Художественное пространство в прозе Гоголя”, То же, *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Москва 1988, с. 292.

²⁵ Е.Е. Левкиевская, “Славянские древности”, *Этнолингвистический словарь под ред. Н.И.Толстого*, II, Москва 1999, сс.

²³ Там же, с. 65.

В попытке осмыслить феномен дороги как основного элемента драматургического произведения, мы привели в качестве примера театральные тексты двух современных русскоязычных драматургов, принадлежащих к одному поколению.

В раскрытии темы пути у Молчанова и у Курочкина есть как общность, так и противоположность. Тему многозначности дороги, ее силы, ее способности вести за собой разрабатывают оба автора. Но при этом для Курочкина путешествие это рутина, а жизнь, смерть, ад и рай — это только серия парадоксов. Его герои давно уже все “всё прошли, и превзошли, и осознали лучше нас”²⁶. Дорога у Молчанова — это личная, глубоко затрагивающая его тема, зачастую болезненная, “путь к себе”, который тем не менее приводит к философскому осмыслению не только себя, но и мира вокруг.

Любопытно отметить и принцип построения “пьесы в дороге” — в этом у Молчанова и у Курочкина много общего. Путешествие в пьесе Курочкина, так же как и у Молчанова, является основным мотором сюжета: если бы не трансфер в Преисподнюю, не было бы истории, которую можно было бы рассказывать. И тем не менее герои Курочкина не вступают с отношения с дорогой, да и сам автор не создает художественного пространства их пути.

В отличие от путевых заметок, где герои наблюдают нравы или изучают этнографию, внимание героев пьес Курочкина и Молчанова направлено не вовне, а вовнутрь. У Курочкина это выражено в коротких и ироничных комментариях персонажей, у Молчанова каждое новое внешнее впечатление служит для продвижения протагонистов по пути познания самих себя.

Не только способ раскрытия характеров персонажей, но сама структура драматургического письма (способ построения действия: завязка, перипетия и развязка) подталкивает нас к другому сближению — к параллели с кинематографом. Кинематограф пользуется теми же законами, что

и театр, и, подняв тему путешествия раньше чем театр, успел опробовать “драматургический” принцип раскрытия темы в жанре *road movie*. Этот жанр существует в кино гораздо дольше, чем опыт изображения путешествия в театральной пьесе, что и дает в этой области кинематографу некоторые преимущества перед театром.

Есть и другая, немаловажная причина для сравнения путешествия на сцене с путешествием в кино. На протяжении многих десятилетий деятели театра, приходя в кин, обогащали его театральными методами, но в плане изображение пути как основного стержня повествования кинематограф накопил гораздо больше опыта, чем театр, и этим опытом не замедлили воспользоваться современные драматурги. Именно это произошло с Курочкиным и Молчановым, много работающими в качестве сценаристов кино²⁷.

Таким образом, можно сказать, что театральное путешествие является не только наследником путешествия литературного, но и близким родственником кинематографического жанра *road movie*. Возможность черпать сразу из двух богатейших источников при постановке на сцене обнаруживает огромный театральный потенциал.

Накопленный опыт *road movie* оказывает особенно заметное влияние на построение собственно драматургической структуры произведения — в данном случае мы могли бы ее назвать *road drama*. Наличие стройной и крепкой структуры — такой как *road drama* — в свою очередь позволяет драматургам сосредоточиться на внутреннем действии, на организации самого важного театрального движения — к катарсису. Но все же обращение к путешествию как главному двигателю развития сюжета пьесы требует от драматурга умения раскрыть тему дороги, способностей создать собственное художественное пространство, и привести своих героев к взаимодействию с ним. В противном случае подлинное путешествие в театре может не состояться.

²⁶ М.К. Щербаков, “Вишневое варенье”, *Тринадцать дисков*, Москва 2010, с. 63.

²⁷ С. Новикова, “Александр Молчанов: Драматургия — это структура”, *Современная драматургия*, 2013, 3, с. 183.

Brodsky's Travelling Exile Pays Homage to Venice

Silvia Panicieri

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 131-137 ◇

“DISPLACEMENT and misplacement are this century's commonplace. And what our exiled writer has in common with a *Gastarbeiter* or a political refugee is that in either case a man is running away from the worse towards the better”¹. Brodsky pronounced these words at a conference on the topic of exile, held in Vienna in December 1987, situating his personal condition of dissident Russian poet in exile within a wider context of global displacements.

Joseph Brodsky's “flight towards the better” officially started on 5 June 1972, when he was deprived of his citizenship, with the charge of social parasitism, and was forced to leave the Soviet Union for good. An announced exile that had come after a first, forced displacement in the Northern Arkhangelsk region, in 1964.

A *cause célèbre*, Nobel Prize for literature in 1987 and Poet Laureate of the United States in 1991, soon after his expulsion Brodsky started an international and fortunate career of professor and lecturer, travelling extensively in the United States – his adoptive country – South America and Europe.

A “travelling writer in exile”, Brodsky was paradoxically granted the freedom to travel by the coercive act of the exile, at a time when travelling abroad was not allowed in the Soviet Union. Brodsky's Jewish heritage and a life led in constant displacement made some critics associate his figure to the mythical Christian character of the Wandering Jew. In this regards, David Bethea asserts: “Brodsky is also the quintessential Wandering Jew, having traveled more often and to more places than any other Russian poet in history”². It must be reported,

nevertheless, that his Jewishness has always been a marginal aspect in Brodsky's literary work – he declared himself an atheist – and it will not be in the aim of this paper to investigate this topic further.

The wide geographical scope of Brodsky's production reflects his intense travel experience. European and American cities and countries are described in his poems and essays through the eyes of an exile, who – although feeling comfortable in the places he visits – is constantly seeking for a missing home country.

The forced and painful condition of exile soon became to be considered by Brodsky the poet's natural, even “privileged”, condition³, which could grant him a detached perspective from which to express opinions on the different contexts that surrounded him.

In this light, Brodsky's travel writing offered him an extraordinary opportunity to discuss his own transculturation, displacement, culture, history and geography, time and space, allowing him to make powerful statements, many of which have become aphorisms.

Since the beginning of his career, Italy proved to be a privileged destination in Brodsky's travelling: idealized before his exile as the homeland of great writers, musicians and artists, it later became the place where he regularly came to enjoy the company of his many friends – some of whom were his translators and editors – in a beautiful and culturally rich environment.

Brodsky felt indebted to the Italian culture, and asserted that Italy had always been “a revelation to the Russians”, referring to the cultural links be-

¹ J. Brodsky, “The Condition We Call Exile”, Idem, *On Grief and Reason: Essays*, New York 1995, p. 101.

² D.M. Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Prince-

ton 1994, p. 60.

³ See G. Buttafava, “Interview with Joseph Brodsky”, *L'Espresso*, 6 dicembre 1987, p. 156.

tween Italy and Russia, that date back centuries, and that were severed during the Soviet regime⁴.

In his last years, Brodsky promoted the idea of creating an academy in Rome to allow Russian writers and artists to live and study in Italy⁵. The Russian Academy, financed by The Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund – which was founded in the days after Brodsky's death by a group of his friends – so far has enabled many emerging poets, mostly from Eastern countries, to stay and study in Rome for a period of three months⁶.

As a further proof of his affection for Italy, he strongly fostered a collection of his Italian poems: the volume *Poesie italiane* was published posthumously by Adelphi, in 1996.

Rome, Florence, and Venice offered Brodsky the input to explore the main themes of his work – such as classicism and empire, exile and displacement, poetry and language – but it is Venice, “a work of art, the greatest masterpiece our species produced”⁷, that became his elected site, where he could find the *ostranenie* [estrangement] he deemed necessary for a writer.

Venice appeared in Brodsky's poetry soon after his exile and proved a constant presence in his work. The Russian poems set in Venice, composed between 1973 and 1995 – *Lagoon* [1973], *San Pietro* [1977], *Venetian Stanzas I* [1982], *Venetian Stanzas II* [1982], *In Italy* [1985], *Homage to Girolamo Marcello* [1988], *Venice: Lido* [1989], *In Front of Casa Marcello* [1995]

⁴ Brodsky often referred to the influence of Dante on Pushkin, of the Italian opera on Tchaikovsky, and the Italian Futurism on modern Russian art. He argued that Russian culture suffered deeply when those links were artificially broken by the Soviet Union's isolationist regime: “Much of what has transpired in Russia – in its mental climate, specifically – is this unfortunate break's direct result” Brodsky wrote. Cited in C. Bohlen, “The Dream of A Poet for Italy”, *The New York Times On The Web*, link <<https://www.nytimes.com/books/00/09/17/specials/brodsky-italy.html>> (last visited 30/5/2016).

⁵ He took as a model the American Academy in Rome, privately financed, where he first came in 1981, as a newly naturalized American citizen, and where he returned years later.

⁶ See The Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund website <<http://www.josephbrodsky.org/about.html>> (last visited 30/5/2016).

⁷ J. Brodsky, *Watermark: An Essay on Venice*, New York 1992, p. 116.

– provided the framework within which Brodsky had conceived his prose masterpiece, *Watermark*, which is entirely dedicated to Venice.

In this short excursus, which focuses on Brodsky's Venetian poems, I will take into exam the poem *In Italy*, first of the Russian poems translated-rewritten into English by Brodsky himself. As in the previous poems dedicated to Venice, the autobiographical elements are still dominant: Venice reminds him of Petersburg, following the common *topos* of Petersburg as Northern Venice, from the very incipit of the poem:

I, too, once lived in a city where cornices used to court
clouds with statues, and where a local *penseur*, with his shrill
“Pervert!”

“Pervert!” and the trembling goatee, was mopping
avenues; and an infinite quay was rendering life myopic
These days evening sun still blinds the tenement's domino.
But those who have loved me more than themselves are no
longer alive.

[...]

And the world's best lagoon with its golden pigeon
coop gleams sharply enough to make the pupil run.

At the point where one can't be loved any longer, one,
resentful of swimming against the current and too perceptive
of its strength, hides himself in perspective⁸.

The symmetrical structure of the poem – four stanzas of four lines each, with the same rhyming scheme *aabb* – reinforces the parallelism between the two cities. Petersburg, which is perceived by the author as the past “there”, is opposed to Venice, the present “here”. Brodsky's explicit reference to his parents' death explain the closing image of the poem – his hiding in a Venetian perspective – as he has no more reasons to return, but constantly keeps his eyes on the far away Petersburg⁹.

Brodsky, who grew up in a city dominated by a majestic classical architecture and a later massive Soviet building plan, demonstrates a deep knowledge of the terms that refer to architecture, as well as a mastery of architectural devices – such as symmetry, reflections, perspectives, points of contact and escape – that he seems to employ to

⁸ Idem, *Collected Poems in English*, edited by A. Kjellberg, New York 2000, p. 340. For the English version of Brodsky's poems, I refer to this edition.

⁹ As a biographical note, we remind that Brodsky never returned his homeland, even after the fall of Communism, as a protest against his country, which ordered his expulsion, and which had always denied his parents the permit to visit him in the United States.

build his compositions. Through a game of mirrors that unites Venice and St. Petersburg, he is able to contextualize the two cities in his multicultural existence.

The second poem I briefly take into exam, in this path that leads to the prose of *Watermark*, is *Homage to Girolamo Marcello*, published in 1991. It is composed in unrhymed lines, a narrative that is close to the memoiristic prose of *Watermark*, which was written in the same years.

Once in winter I, too, sailed in
here from Egypt, believing that I'd be greeted
on the crowded quay by my wife in resplendent furs
and a tiny veiled hat. Yet I was greeted
not by her but by two small, decrepit
Pekinese with gold teeth. [...]]
The quay was infinite and completely
vacant [...]]¹⁰.

In the title, the reference to a Venetian descendant of the famous doges' family pays homage to Brodsky's own biography, view himself as a modern doge¹¹. The Marcello family is referred to again in Brodsky's last poem dedicated to Venice, *In Front of Casa Marcello*, which will be examined further, thus creating a continuity in his poems, a sort of a personal legend.

In *Homage to Girolamo Marcello*, Brodsky presents the lyric self as a mature author who returns to Venice, this time in complete solitude:

I could have surmised, I gather,
that the future already
had arrived. When a man's alone,
he's in the future [...]]
when a man's unhappy,
that's the future¹².

The idea of isolation is reinforced by the closing image of the poem:

What seems to have survived
is but water and me, since water also
has no past¹³.

The water element acquires here a further significance: if in Brodsky's previous works it symbolised the passing of time, in this poem it is assimilated to his own life.

The assumption of having no past is in clear contrast with the opening line of the poem, when the author recollects a previous visit to Venice. The absence of a personal history, further than conveying in the reader the sensation of a meaningless passing of time, makes the author's nomadic condition a post-modern universal one, expressed with the generalization "a man". Brodsky is able then to reinvent his lyric persona, by going beyond his painful past of Russian exiled poet and to assume a new identity of accomplished American writer. His appeal of Western intellectual for the cultural preservation of Venice shows this transformation: this new author has found new purposes for his recurrent visits to Venice, as he recounts in the prose of *Watermark*.

This thesis is also sustained by Sanna Turoma, who affirms that "*Homage to Girolamo Marcello*, and *Watermark* even more so, exhibits the translation of the Ovidian exilic poet into what Bhabha calls the Lucretian postmodern subjectivity, which is freed from, though nostalgically longs for, the essence of the self"¹⁴.

Fondamenta degli incurabili was written in 1989, upon invitation of the *Consorzio Venezia Nuova* [Venice Water Authority], at a time of great political and, for Brodsky, personal changes¹⁵. The essay, written in English, as was the majority of Brodsky's prose after 1972, was translated into Italian by Gilberto Forti and published in an out-of-commerce edition. A revised edition in Italian was published by Adelphi in 1991, while the first English version of the book was published in 1992, with the

¹⁴ S. Turoma, *Brodsky Abroad. Empire, Tourism, Nostalgia*, Madison 2010, p. 215.

¹⁵ While teaching at the Sorbonne University in Paris, Brodsky met a young Italian-French student, Maria Sozzani, whom he married in 1990. They had a daughter in 1993. English became the language of his affections, "our common language" – as he wrote in the poem *To My Daughter* – and this furtherly moved him from a poetry written in Russian and self-translated into English (in the beginning he mainly used to supervise the work of other translators), to a poetry directly written in English.

¹⁰ J. Brodsky, *Collected Poems*, op. cit., p. 397.

¹¹ As a side note, we may find a reference to his father, who was a marine officer.

¹² J. Brodsky, *Collected Poems*, op. cit., pp. 397-398.

¹³ *Ibidem*, p. 398.

title *Watermark: An Essay on Venice*, then later simply as *Watermark*, in 1993¹⁶.

The Italian title, *Fondamenta degli incurabili*, refers to the former *Ospedale degli Incurabili* [Hospital for the plague victims], and evokes memories of past sufferings and isolation, which may be connected to the author's condition of exile.

Brodsky provides the key to the essay in the text itself: he took inspiration from a novel he read in 1966, *Provincial Entertainments*, written by the French Henri de Régnier, set in a wintry Venice, and consisting of very brief chapters.

Watermark, well defined as an “emotional guidebook”¹⁷ of Venice, is first of all a heartfelt appeal for the preservation of the city. The ancient splendour of Venice, as opposed to a present decay, is compared by the author to his personal and his country's history.

Venice has enticed postmodern cultural formations of European and American intellectuals – and Brodsky belonged to them – but beyond this, in the essay the city is explored in the personal meaning it holds for the author.

The reader is accompanied through the city by Brodsky's brilliant thoughts and reflections, expressed through a mesmerizing prose. The essay has no plot and the narrative unfolds through unbound episodes, thus conveying the sensation of a dream-like haze. The reader, as the author himself, is only able to perceive the city, but never to grasp its meaning completely.

Teresa Stoppani, in her essay focused on the Venetian architectonic elements, which appear in Brodsky's work, asserts that: “In *Watermark*, Joseph Brodsky narrates his haptic experiences of a Venice made of surfaces and memoirs, materials and smells”¹⁸.

The title *Watermark*, beyond its literal meaning of filigree, suggests that the city is marked by water due to its peculiar architecture, on which water has left indelible traces. Furthermore, the fluid-

ity of the element on which Venice is built, represents the city's ambiguous nature, where the waterline (or watermark) on houses and canals traces the point of contact between a liquid and a solid, between material and immaterial.

Watermark is composed of one hundred thirty-five pages, divided into fifty chapters, each referring to a specific episode of Brodsky's recurrent visits to Venice, started – as per Brodsky's words – when “many moons ago the dollar was 870 lire and I was thirty-two”¹⁹.

For seventeen years, during Christmastime, Brodsky used to come to Venice. As the author says, “scanning” the city's face for seventeen winters (with a few exceptions for health reasons), he presents his personal vision of Venice, recollected in fragmentary chapters/episodes.

Here, he celebrated his first Christmas in exile, in 1972, as well as his last, in December 1995.

Brodsky explains the reasons underlying his yearly returns to Venice in these terms: “I simply think that water is the image of time, and every New Year's Eve, in somewhat pagan fashion, I try to find myself near water, preferably near a sea or an ocean, to watch the emergence of a new helping, a new cupful of time from it”²⁰.

The prose of *Watermark* is poignant, elegant, rich in alliterations, assonances, repetitions of key words – as “city”, “water”, “time” – as well as references to Brodsky's own poetry (with direct quotations, paraphrases, and parallelisms)²¹, thus making it close to poetry, as Valentina Polukhina asserts in her essay “The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means”²².

Moreover, many Italian words intersperse the narrative, as *acqua alta*, *pensione*, *stazione*, *nebbia*, *campi*, *bersaglieri*, “*Capito?*”, *chinotto*, *panino*, that further to demonstrate Brodsky's ac-

¹⁹ J. Brodsky, *Watermark*, op. cit., p. 3.

²⁰ Ibidem, p. 43.

²¹ We find references to other Brodsky's poems as: *Nature Morte*, *Lagoon*, *San Pietro*, *Venetian Stanzas I*, *Venetian Stanzas II*, *Roman Elegies*, *Kellomäki* and *The New Jules Verne*.

²² Valentina Polukhina asserts that “for Brodsky, in his last years, poetry and prose were, seemingly, virtually indistinguishable”, V. Polukhina, “The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means”, *Russian Literature*, 1997 (XLI), II, p. 225.

¹⁶ All the excerpts quoted in my paper refer to the 1992 edition.

¹⁷ R. Donadio, “Venice in Winter”, *New York Times*, 28 November 2010, p. 1.

¹⁸ T. Stoppani, “Venetian Dusts”, *Log*, 2009, 17, pp. 109-118.

quisition of the Italian language – although modestly denied by him – they serve to widen the audience to which the work is addressed to²³.

Brodsky draws this self-portrait in the first autobiographical passage of *Watermark*: “In the unlikely event that someone’s eye followed my white London Fog and dark brown Borsalino, they should have cut a familiar silhouette. The night itself, to be sure, would have had no difficulty absorbing it”²⁴.

The author presents himself as the typical gentleman traveler, popular in literature, but here we soon notice that his figure is darkened by the forthcoming night, thus switching the narrative from a realistic to a metaphysical plane.

As the narration progresses, the lyric-self description is made possible only in parallel with the description of the city:

I felt I'd stepped into my own self-portrait in the cold air... The backdrop was all in dark silhouettes of church cupolas and rooftops: a bridge arching over a body of water's black curve, both ends of which were clipped off by infinity. At night, infinity in foreign realms arrives with the last lamppost, and here it was twenty meters away. It was very quiet²⁵.

One the most quoted passages of the essay further confirms the metaphysical nature of Brodsky's narrative: “The boat's slow progress through the night was like the passage of a coherent thought through the subconscious”²⁶.

In Venice, the Russian-American author undergoes a further transformation, becoming Baudelaire's *flâneur*, who wanders around the city with the aim of getting lost in the uniqueness of Venice. The sense of sight in Venice is extraordinarily enhanced, and to express this Brodsky creates an exaggerated, almost grotesque, image of a body that becomes an enormous eye:

The eye in this city acquires an autonomy similar to that of a tear. The only difference is that it doesn't sever itself from the body but subordinates it totally. After a while – on the third or fourth day here – the body starts to regard itself as merely the eye's carrier, as a kind of submarine to its now dilating, now squinting periscope²⁷.

We are reminded here of Brodsky's famous witty humor, which he knowingly used to hold his audience's attention.

The city, a labyrinth of alleyways and canals, belongs to neither land nor water, and its indefiniteness unavoidably leads the author to metaphysical reflections:

I always adhered to the idea that God is time, or at least that His spirit is. Perhaps this idea was even of my own manufacture, but now I don't remember. In any case, I always thought that if the Spirit of God moved upon the face of the water, the water was bound to reflect it²⁸.

Water becomes an iconic element in Brodsky's work, and *Watermark* is undoubtedly a long digression about water; it is the primordial matter that finds its exaltation in Venice, with its multiple nuances and a connection to water imagery, often described with associations that may surprise the reader:

On the map this city looks like two grilled fish sharing a plate, or perhaps like two nearly overlapping lobster claws (Pasternak compared it to a swollen croissant); but it has no north, south, east, or west; the only direction it has is sideways. It surrounds you like frozen seaweeds, and the more you dart and dash about trying to get you bearings, the more you get lost²⁹.

And further on, Brodsky offers new references for water, summarily closing his description of water in history with a lower register, that brings the narrative into a colloquial tone:

For water, too, is choral in more ways than one. It is the same water that carried the Crusaders, the merchants, St. Mark's relics, Turks, every kind of cargo, military, or pleasure vessel; above all, it reflected everybody who ever lived, not to mention stayed, in this city, everybody who ever strolled or waded its streets in the way you do now. Small wonder that it looks muddy green in the daytime and pitch black at night, rivaling the firmament. A miracle that, rubbed the right and the wrong way for over a millennium, it doesn't have holes in it, that it is still H₂O, though you would never drink it; that it still rises³⁰.

A music lover, Brodsky often associates Venice to music – and for him poetry and music share the same inspiration. One of his most renowned passages, in which Venice is compared to music, is the following:

In fact, the whole city, especially at night, resembles a gigantic orchestra, with dimly lit music strands of palazzi, with a restless

²³ This topic has been investigated by Michele Russo in his essay *Iosif Brodskij: Saggi di letture intertestuali*, Milano 2015.

²⁴ J. Brodsky, *Watermark*, op. cit., p. 4.

²⁵ Ibidem, p. 7.

²⁶ Ibidem, p. 39.

²⁷ Ibidem, pp. 44-45.

²⁸ Ibidem, p. 42.

²⁹ Ibidem, p. 45.

³⁰ Ibidem, pp. 96-97.

chorus of waves, with the falsetto of a star in the winter sky. The music is, of course, greater than the band, and no hand can turn the page³¹.

Brodsky accompanies the reader through the city, making him hear the music of great composers, admire the masterpiece of famous artists, and recite the verses of his favorite poets, in a grand celebration of art:

It really does look like musical sheets, frayed at the edges, constantly played, coming to you in tidal scores, in bars of canals with innumerable obbligati of bridges, mullioned windows, or curved crownings of Coducci cathedrals, not to mention the violin necks of gondolas³².

One peculiar aspect of Venice in winter, in the only season Brodsky – a Northerner – used to come, is its fog, which eventually becomes an essential literary device in defining Brodsky's fading identity:

The fog is thick, blinding, and immobile... In short, a time for self-oblivion, induced by a city that has ceased to be seen. Unwittingly, you take your cue from it, especially if, like it, you've got no company. Having failed to be born here, you at least can take some pride in sharing its invisibility³³.

Recent critics seem to agree in asserting the importance of Venice as a "third space", after the Soviet Union and the United States, which find a correspondence respectively in Brodsky "young Russian poet" and in Brodsky "honored American intellectual"³⁴.

Venice becomes, therefore, the site of a new lyric-self creation, a space in-between, where the author's identity is transformed into a more fluid subjectivity. This new author is able to express himself on an international level.

In this regard, Monica Manolescu adds:

Venice represents a station midway in the author's transatlantic itinerary and a powerful catalyst of discourses on migration, both political and aesthetical in nature. Located somewhere between the lost homeland and the land of exile, the Italian city

allows Brodsky to contemplate his origins and exilic transformations from afar, with the enriched perception warranted by Venice as a revisited literary and artistic topos³⁵.

In an interview with Solomon Volkov, Brodsky affirmed:

You know, a person views himself as a hero out of some novels or movie in which he is always in the frame. My crazy idea is that Venice should be in the background. If some idea of order exists, then Venice is the most natural, well thought of approximation of it³⁶.

More than a mere background for the lyric-self transformation, Venice is the necessary means to make it possible.

Furthermore, in my opinion, his repeated trips to Venice represented for Brodsky many failed attempts to a return to his home city, to which Venice – as we have seen – is always associated. On this topic, we may think of his poems *Odysseus to Telemachus* [1972] and *Ithaca* [1995], where the myth of the hero with his parting and returning is reinforced by Brodsky's personal reference to the forcedly broken relationship with his son Andrei.

In front of Casa Marcello [1995] is Brodsky's last poem on Venice.

The description of the author's fading physical and creative powers, and his forthcoming end, can be contextualized within the wider cultural theme of similar deaths in Venice, as represented in literature, poetry, cinema, and drama.

The sunset, metaphor for the ageing poet, is situated at the very beginning of the lyric:

The sun's setting, and the corner bar bangs its shutters.
Lampost flare up, as though an actress,
paints her eyelid dark violet, looking both rum and scary.
And the headache is parachuting squarely
behind enemy wrinkles [...]
The booming bells of the slant bell tower
rooted in the ultramarine sky over
this town are like fruits keen on falling rather
than hitting the ground. If there is another
life, someone picks them up there. Well, pretty
soon we'll find out³⁷.

The images of a sunset and a closing bar, and the reference to an actor's mask convey in the reader

³¹ Ibidem, p. 97.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, pp. 59-60.

³⁴ See S. Turoma, *Brodsky*, op. cit.; M. Russo, *Iosif*, op. cit.; M. Manolescu, "Joseph Brodsky's *Watermark*: From Leningrad to Venice via New York", *Migration and Exile: Charting New Literary and Artistic Territories*, Newcastle upon Tyne 2013, pp. 13-28.

³⁵ M. Manolescu, "Joseph", op. cit., p. 15.

³⁶ S. Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky: A Poets Journey Through The Twentieth Century*, New York 1998, p. 198.

³⁷ J. Brodsky, *Collected poems*, op. cit., pp. 435-436.

the expectation for a play to be enacted (“Lamppost to flare up”), when finally the actor/speaker/poet appears on the scene. The idea of Venice as a great theatre performance, is supported by the known fragility of its building foundations, the facades of which can be likened to a masquerade.

In Front of Casa Marcello is considered by the critics to be Brodsky's poetic testament. He foresees his coming end and describes it with two contraposed stylistic registers, as is typical of his writing.

Venice becomes thus the symbol of the ambiguity of existence, expressed in the poem through the two contrasting – but complementary – images of life and death.

Brodsky died of a heart attack in New York on 28 January 1996. After a first internment in New York, it was decided he would be buried in Venice, according to the wishes of his Italian wife Maria Sozzani. Brodsky's scholar and friend Lev Loseff thus recalls: “In the end, his friends in Europe managed to reach an agreement with the city of Venice. Brodsky would be buried in the old cemetery of San Michele”³⁸.

In a humorous epistle to Andrei Sergeev dated 1974, Brodsky had expressed a wish to be buried in Venice, like the great Russian composer Stravinsky:

Though the insensate body
doesn't care where it decays,
deprived of native clay
it doesn't mind rotting
in a silly Lombard valley.
It's still the native continent,
the native worms.
Stravinsky rests in peace in San Michele³⁹.

The discrediting process Brodsky underwent in the Soviet Union – culminating with his exile – and the international acknowledgment that followed, contributed to create the biography of a myth, as the poet Anna Akhmatova had foreseen, at the time of his trial in 1964.

The burial in Venice further reinforces this myth, linking Brodsky and Venice inseparably, making this a new *topos*, also in the Russian creative mind.

With his last homage to Venice, Brodsky provoked a cultural response in his fellow citizens. Brodsky's Venice has become a tourist attraction: the places where he used to go have become sites of cultural pilgrimage, as well as his tomb in the Venetian cemetery on San Michele Island⁴⁰.

As per a Romantic cliché, Venice, suspended between reality and imagination, acts as the perfect scenario for the poet's withdrawal from the international scene.

I let Brodsky's words to conclude this paper: his powerful and inventive prose once again is able to raise our vision above the horizon of commonplace, always offering new hints for reflection, and challenging a foregone future. Venice – which he loved in a touching, unconditioned way – was the muse that inspired some of his most beautiful works, amongst which, beyond doubt, *Watermark* stands:

Let me reiterate: water equals time and provides beauty with its double. Part water, we serve beauty in the same fashion. By rubbing water, this city improves time's looks, beautifies the future. That's what the role of this city in the universe is⁴¹.

www.esamizdat.it Silvia Panicieri, “Brodsky's Travelling Exile Pays Homage to Venice”, *eSamizdat*, 2016 (XI), pp. 131-137

³⁸ L. Loseff, *Joseph Brodsky: A Literary Life*, New Haven 2011, p. 265.

³⁹ Ibidem, p. 303. It was originally published in A. Sergeev, *Omnibus*, Moskva 1997.

⁴⁰ In ideal itinerary in the footsteps of Brodsky should start at Harry's Bar, near Saint Mark's Square, where he celebrated his first Christmas in Venice, in 1972. It should continue through *Fondamenta degli Incurabili* – its original name has replaced the previous *Fondamenta Zattere*. When in Venice, Brodsky used to stay at *Pensione Accademia*, near the Academia Bridge, but the last two years he rented an apartment at *Palazzo Marcello*, on *Rio Verona*. *Locanda Montin*, a small guesthouse with a restaurant, was one of his favorite restaurants. Brodsky also liked to dine at *Trattoria Rivetta*, a meeting place for the gondoliers, where they still remember him. *Via Garibaldi* reminded him of Leningrad, for its famous Venetian Gardens, similar to Petersburg's Summer Garden. The fish market was also a place he loved.

⁴¹ J. Brodsky, *Watermark*, op. cit., p. 134.

Karel Hynek Mácha pellegrino a Venezia

Lucia Bonora

◇ eSamizdat 2016 (XI), pp. 139-149 ◇

A ruler of the waters and their powers:
And such she was.

*Lord Byron*¹

Venezia! Fu il suo ultimo pensiero, e
la sua tomba sarà una terra straniera.

*Karel Hynek Mácha*²

PER Karel Hynek Mácha (1810-1836), uno dei primissimi poeti romantici byroniani³ delle terre boeme, il viaggio rappresentava non solo una delle fonti principali di ispirazione, ma nel contempo anche un vero e proprio stile di vita. K.H. Mácha è tuttora considerato come il capostipite della poesia romantica in Boemia e il fondatore di una nuova lingua poetica all'interno del proprio contesto culturale. Il poeta fu infatti tra i primi autori⁴ a ispirarsi al modello byroniano di poesia lirico-epica non solo nei temi e nelle forme, ma anche nella visione del mondo e nella tendenza a esternare i propri sentimenti nella produzione poetica. Mácha fu il primo, nel contesto ceco, a porsi al di fuori della poesia patriottica panslavista, la quale tendeva a costruire una letteratura nazionale ispirandosi al folklore popolare. Il romanticismo ceco, all'epoca definito anche con il termine *byronismus*, veniva infatti perce-

pito come “una bestemmia”⁵, come il sintomo della decadenza dell'Occidente⁶, dal quale la cultura e la letteratura ceche avrebbero dovuto distanziarsi per far emergere il proprio carattere slavo. Anche la poesia della rinascita nazionale ceca faceva inizialmente riferimento al rapporto dell'uomo con la natura⁷, aprendosi temporaneamente a influenze di autori preromantici come René de Chateaubriand⁸. La tematica dell'esotico venne tuttavia ben presto sostituita da una poetica panslava, ispirata alle tradizioni e al folklore delle campagne, chiusa alle influenze europee e, prima fra tutte, proprio a quella del romanticismo. La natura sublime, i sentimenti, la morte, il viaggio divennero invece alcuni dei temi principali della fase matura della poesia máchiaiana, del tutto avulsa dalle tematiche bucoliche presenti nelle poesie della *národní obrození* [rinascita nazionale].

Fin da studente Mácha intraprese diversi viaggi a piedi nelle terre boeme⁹, ricche di testimonianze storiche come le rovine delle fortezze e dei castelli che egli amava visitare. Venezia, la meta del suo viaggio più lungo e ambizioso, rappresentò anch'essa l'emblema della decadenza dell'Occidente, il rammarico per la caduta della Serenissima e la

¹ G.G. Byron, “Childe Harold's Pilgrimage”, Idem, *The complete poetical works*, II, a cura di J.J. McGann, Oxford 1980, p. 125.

² “Venecia! Byla mu poslední myšlenkou, a jeho hrobem cíží bude země”, K.H. Mácha, “Cikáni”, *Próza*, a cura di K. Janský, R. Skřeček, K. Dvořák, Praha 1961, p. 268 (traduzione italiana Idem, *Gli zingari*, traduzione di A.S. Valastro, Pisa 1997, p. 117).

³ M. Procházka, “Byron in Czech culture”, *The Reception of Byron in Europe*, a cura di R.A. Cardwell, London 2014, p. 285.

⁴ Elementi dell'influenza romantica proveniente dalle opere di Byron (soprattutto il *Childe Harold*) e dalle letterature di lingua tedesca si riscontravano in parte già in poeti antecedenti a Mácha, come Jan Jindřich Marek e Jan Kollár, J. Vlček, *Dějiny české literatury III*, Praha 1960, pp. 318, 490. Mácha ha invece interiorizzato il modello e i contenuti, utilizzandoli come principale forma di poesia.

⁵ “Tehdy byl u úspěšných českých básníků byronismus nadávkou”, Z. Hrbata, “Subjekt *in articulo mortis* a tváří v tvář přírodě”, *Máchovske rezonance*, a cura di K. Piorecký, Praha 2011, p. 102.

⁶ M. Procházka, “Byron”, op. cit., pp. 285-288.

⁷ Al *Poetický návrat k přírodě* [Poetico ritorno alla natura] nelle opere giovanili di autori di fine Settecento (come Josef Jungmann, Josef Šafařík e František Palacký) Jaroslav Vlček ha dedicato un intero capitolo. Si veda J. Vlček, *Dějiny*, op. cit., pp. 273-299.

⁸ La traduzione di *Atala* (1801) del 1805 da parte di J. Jungmann ebbe infatti una grande circolazione, assieme alla traduzione del *Paradiso perduto* (1800-1804) di J. Milton. Sulla ricezione di *Atala* nel contesto della rinascita nazionale e la sua influenza sul romanticismo ceco si veda D. Tureček, “Romantická povaha Jungmannova překladu Chateaubriandovy Ataly”, *Bohemica litteraria*, 2013 (XVI), 1, pp. 7-21.

⁹ J. Arbes, *Karel Hynek Mácha*, Praha 1941, p. 233.

nostalgia per l'antica gloria.

In questo articolo si analizzerà l'influenza dell'esperienza del viaggio e, in particolare, di quello verso la città lagunare sull'opera del poeta ceco. Si prenderanno in considerazione le principali opere in versi e in prosa di Mácha, rispettivamente *Cikáni* [Gli zingari, 1857]¹⁰ e *Máj* [Maggio, 1836]¹¹, e si farà inoltre riferimento al diario che il poeta scrisse durante il proprio pellegrinaggio a piedi verso Venezia.

La tematica del viaggio era sicuramente molto diffusa nella poetica romantica: oltre al già citato Chateaubriand, il viaggio ha infatti ispirato le poesie di Lord Byron e di altri grandi poeti come per esempio William Wordsworth, John Keats, Heinrich Heine. Spostarsi su grandi distanze divenne a partire dalla fine del XVIII secolo una pratica sempre più accessibile e diffusa (si pensi al grand tour per esempio, e soprattutto dopo le guerre napoleoniche, allo sviluppo delle ferrovie che facilitò i viaggi a lunga percorrenza)¹². Inoltre il diario di viaggio come riflessione sull'importanza del viaggio stesso, in quanto genere diverso¹³ dal semplice *travelogue*¹⁴, iniziò a emergere più marcatamente nel contesto del romanticismo. Si pensi ad Alphonse de Lamartine (*Voyage in Orient*, 1835), e prima ancora ai preromantici Constantin-François Volney (*Voyage en Égypte et en Syrie*, 1787-89) e lo stesso Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811). Nella concezione romantica il viaggio si ricollegava direttamente alla ricerca del passato, tramite il pellegrinaggio verso rovine di castelli e fortezze, nonché cimiteri¹⁵. La poetica máchiana del viaggio, e in particolar modo la raffigurazione dello spazio in essa contenuta, del tutto personale e soggettiva, può essere inserita in questo conte-

sto, senza dubbio più europeo che prettamente ceco¹⁶. Come sosteneva il linguista Jan Mukařovský, infatti, in Mácha “anche i pensieri, i fatti si inseriscono nell'opera poetica non come elementi di una realtà materiale o psichica, ma come significati”¹⁷. La realtà (e quindi, come vedremo, anche il paesaggio) viene caricata di “senso”¹⁸ linguistico. Karel Hausenblas¹⁹ ha approfondito il concetto introdotto da Mukařovský interpretandolo in chiave stilistica, aggiungendo al piano linguistico l'aspetto tematico e prendendo in esame più testi del poeta ceco. Lo stile della poesia máchiana, che Hausenblas²⁰ definì *tektonický* [tettonico], poneva il paesaggio in primo piano rispetto alle vicende dei singoli personaggi, rendendolo il perno attorno al quale costruire riflessioni sulla separazione dalla patria e sull'infanzia del protagonista (rimandando alle esperienze dell'autore stesso)²¹. Poeta dotato di una sensibilità sopraffina e di uno spirito di osservazione non comune, Mácha viveva infatti il paesaggio con tutti i sensi, e il viaggio era per lui la condizione unica e necessaria per scoprire il mondo e, soprattutto, sé stesso.

Nato e cresciuto a Praga, Mácha non sentì mai di appartenere del tutto all'ambiente dei patrioti cecchi: il suo mondo e la sua poesia mal si adattavano alla sicurezza e alla positività del “giardino verde”²²

¹⁰ Anche se nel periodo della rinascita nazionale ceca sono stati pubblicati alcuni diari di viaggio, per esempio l'opera di M.Z. Polák *Cesta do Itálie* [Viaggio in Italia, 1820-22] e il *Cestopis, obsahující cestu do Horní Itálie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním ohledem na slávjanské živly r. 1841 konanou* [Libro di viaggio che include il viaggio nell'Italia settentrionale e da lì attraverso il Tirolo e la Baviera, con uno sguardo particolare sugli elementi slavi portato a termine nell'anno 1841, 1843] di J. Kollár. Su questo argomento si veda V. Faktorová, *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozenského cestopisu*, Praha 2012.

¹¹ “I myšlenky, fakta atd. vstupují do básnického díla nikoli jako prvky skutečnosti hmotné nebo psychické, ale jako významy”, J. Mukařovský, “Genetika smyslu v Máchově poesii”, *Torzo a tajemství Máchova díla*, a cura di Idem, Praha 1938, p. 68.

¹² Ivi, p. 69.

¹³ K. Hausenblas, “Zobrazení prostoru v Máchově Máji”, *Realita slova Máchova*, a cura di R. Grebeníčková, O. Králík, Praha 1967, pp. 80-83.

¹⁴ Come precedentemente aveva dimostrato anche František Xaver Šalda in “Karel Hynek Mácha a jeho dědictví”, Idem, *Duše a dílo: podobizny a medailony*, Praha 1922, pp. 55-57.

¹⁵ A. Stich, “Sborník prací o díle K. H. Máchy”, *Slovo a slovesnost*, 1969, XXX, 1, p. 55.

¹⁶ “Zelená zahrada”, M. Procházka, “Byron”, op. cit., p. 288.

¹⁰ Unico romanzo completato da Mácha ma che non venne approvato dalla censura nel 1836, e venne dunque pubblicato per la prima volta solamente nel 1857, V. Křivánek, *Karel Hynek Mácha*, Praha 1986, p. 81.

¹¹ Unica opera máchiana completa pubblicata in volume durante la vita dell'autore.

¹² O. Löfgren, *Storia delle vacanze*, Milano 2001, pp. 163-165.

¹³ Z. Hrbata, *Romantismus a Čechy*, Praha 1999, p. 16.

¹⁴ *The Cambridge Companion to Travel Writing*, a cura di P. Hulme, T. Youngs, Cambridge 2002, p. 35.

¹⁵ R. Porter, M. Teich, *Romanticism in National Context*, Cambridge 1988, p. 5.

e della “lingua dei fiori”²³ che i suoi contemporanei prospettavano per la patria²⁴. La poesia patriottica intendeva infatti celebrare la prosperità, la spontaneità e l’allegria del popolo ceco, la *češství* (l’essere ceco), nel contesto della fratellanza con gli altri popoli slavi, in opposizione al romanticismo, inteso come l’evoluzione fallita dell’illuminismo occidentale. Questa immagine dell’Occidente come *threatening other*²⁵ si era sviluppata anche all’interno del regime conservatore dell’Austria, paese al quale le terre ceche erano in quel periodo assoggettate²⁶. Attraverso una lingua “depurata” da influenze straniere, la nuova poesia ceca celebrava le atmosfere bucoliche del folklore e delle canzoni popolari, imitandone il metro e le tematiche. La poesia di Mácha era invece oscura, frammentaria, intrisa di contrasti, una ricerca continua all’interno del proprio animo “lacerato” (come lo avrebbero definito i contemporanei).

Per misurarsi con la propria interiorità il poeta sentiva il bisogno di isolarsi e ancor più di spostarsi, camminare, “immergersi” nel paesaggio e nei luoghi a lui più cari. Sistemático nel trascrivere le proprie poesie e letture²⁷, Mácha programmava dettagliatamente anche i viaggi: annotava i possibili orari di partenza, il tragitto da percorrere, le risorse da impiegare, consultava guide e diari di viaggio. Si documentava sia su testi riguardanti le terre ceche, sia sui primi prototipi di guida turistica aventi per oggetto luoghi più lontani ed esotici. Inoltre, prima della partenza era solito stendere dei piani per il viaggio, in cui annotava puntualmente gli itinerari da seguire. È sufficiente citare, a questo proposito, il piano di viaggio dello scrittore alle montagne

Krkonoše presente nel *Zápisník* [Taccuino, 1833], in cui vennero elencati giorno per giorno gli orari di partenza, le singole tappe da percorrere²⁸ e addirittura i punti da cui si poteva godere di una vista migliore sui dintorni²⁹. Mácha inoltre era solito disegnare i luoghi visitati, soprattutto i castelli e le rovine, come ad esempio quella di Křivoklát³⁰, a circa sessanta chilometri da Praga.

Mácha non solo osservava il paesaggio³¹, ma lo “sentiva”, lo capiva³² e lo interiorizzava, rielaborandolo e facendo riecheggiare nei versi musicali le immagini presenti nella memoria. Punto di partenza per la “poesia visiva” máchiana furono proprio le immagini e i riferimenti diretti al paesaggio, esplicitati tramite accostamenti insoliti di sostantivi e aggettivi o di soli sostantivi. Le immagini, ripetute più volte nel testo poetico máchiano, risultano suggestive e di grande impatto, anche a livello sonoro. Le anafore e la struttura metrica furono per l’epoca estremamente innovative: il giambico máchiano, analizzato da Roman Jakobson³³, ha inaugurato la poesia romantica nelle terre ceche. L’“inerzia” e il “tono decrescente”³⁴ del verso creano infatti le basi non solo della poesia máchiana, secondo Jakobson fondata appunto su echi e ripetizioni continue, ma anche della semantica di tutta la nuova poesia romantica.

Il paesaggio, descritto dal poeta con una tecnica che si potrebbe definire cinematografica e quasi impressionista, è parte della poetica máchiana tanto quanto le sensazioni che evoca, e si presenta agli occhi del lettore come “palcoscenico e attore”³⁵ al tempo stesso. Il processo dello spostamento è per Mácha un continuo “vedere” e un continuo “sentire”, percepire: egli

sente in modo inaspettatamente acuto, nuovo. Si tratta davvero di ciò che tocca con il corpo, un tocco senza mediazione, un’e-

²³ V. Macura, “Jazyk květin”, Idem, *Znamení zrodu a české sny*, Praha 2015, pp. 32-35.

²⁴ Nella prospettiva panslavista basata sulla lingua e sulla cultura di una “poesia slava” infatti i territori di lingua slava erano visti come una sorta di giardino dell’eden in cui la poesia sarebbe fiorita come fonte di positività in opposizione con la natura sublime e contrastata della poesia occidentale, M. Procházka, “Byron”, op. cit., pp. 287-289.

²⁵ Ivi, p. 285.

²⁶ Ivi, p. 289.

²⁷ Nei vari taccuini máchiani il poeta registrava mese per mese i libri e le riviste lette, e citava brani di poesie e prose anche in lingua originale (soprattutto in tedesco e in polacco, ma anche in francese), K. H. Mácha, *Literární zápisníky. Deníky. Dopisy*, a cura di K. Janský, K. Dvořák, R. Skřeček, Praha 1972.

²⁸ K.H. Mácha, “Zápisník”, Idem, *Literární zápisníky*, op. cit., p. 120.

²⁹ Ivi, pp. 119-120.

³⁰ Ivi, p. 95.

³¹ R. Grebeníčková, “Jak vznikl Máj”, Idem, *Máchové studie*, a cura di M. Špirit, Praha 2010, p. 178.

³² V. Jirát, “Karel Hynek Mácha”, Idem, *Portréty*, Praha 1978, p. 65.

³³ R. Jakobson, “K popisu Máchova verše”, *Torzo*, op. cit., pp. 207-277.

³⁴ “Setrvačnost”, “sestupný sklon”, Ivi, p. 249.

³⁵ M. Charypar, *Máchové studie interpretace*, Praha 2011, p. 166.

sperienza vissuta in tutto e per tutto, percepita con tutto il corpo, fino al midollo. Ciò che egli ha visto e sentito è essenziale³⁶.

La sensazione di fatica fisica percepita dal poeta era anch'essa parte del processo di conoscenza necessario a Mácha per comprendere l'ambiente che lo circondava e i segni che l'uomo vi aveva lasciato. Il paesaggio entrava in scena direttamente nelle opere máchiane: non solo vi veniva descritto ma diventava anche un "luogo di valore"³⁷ dotato di un significato linguistico (per riprendere Mukařovský) definito dall'io poetico. Questo processo di "significazione" dell'ambiente naturale si può intravedere in molti passaggi del *Maggio*, e fin dal primo canto:

Byl pozdní večer – první máj –
večerní máj – byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
kde borový zaváněl háj.
O lásce šeptal tichý mech;
květoucí strom lhal lásky žel,
svou lásku slavík růži pěl,
růžinu jevil vonný vzdech³⁸.

Il poema prosegue poi con il riferimento al suono del vento (definito come un sussurro)³⁹ sull'acqua del lago sulle cui sponde si svolge la vicenda; è il paesaggio, e in particolare quello notturno, a essere variamente personificato all'interno della poesia e della prosa "per tutti i sensi" máchiane. Del paesaggio naturale Mácha infatti riportava profumi, suoni, colori.

In alcune opere il legame con il paesaggio è evidente a partire dal titolo: *Pouť krkonošská* [Pellegrinaggio alle Krkonoše, 1833], *Karlův Týn* [Karlův Týn, 1833], *Křivoklad* [Křivoklát, 1834],

Kláster Sázavský [Il monastero di Sázava, 1833-4], *Večer na Bezdězu* [Una sera a Bezděz, 1834], *Valdice* [Valdice, 1836]⁴⁰ portano infatti in sé il nome dei luoghi in cui sono ambientate. Gli impulsi che Mácha assorbiva dalla propria terra e la forza vitale ispiratrice che ne traeva sembrano essere in alcune delle sue opere molto evidenti. Il nome di Venezia non appare però direttamente in alcun titolo, e si rivela dunque necessario analizzare più a fondo l'opera máchiana per carpirne l'impressione non meno profonda suscitata nell'animo del poeta rispetto al paesaggio della terra natia.

Come accennato, Mácha programmava dettagliatamente i propri pellegrinaggi. Quello che lo portò a Venezia nell'agosto del 1834 con l'amico Antonín Strobach⁴¹ (1814-1856) invece fu quasi improvvisato, il tragitto appena abbozzato.



Fig. 1. Mappa del viaggio in Italia di Mácha e Strobach tratta da J. Čáka, *Poutník Mácha*, Příbram 2006

Erano state fissate a grandi linee le tappe principali: Tábor, Krumlov, České budějovice, Linz, Salisburgo, per poi passare il Brennero attraverso le Dolomiti e il trevigiano fino a Venezia. Fatto ancor più insolito per Mácha è, però, la sinteticità degli appunti di viaggio:

³⁶ K. Janský, *Karel Hynek Mácha. Život uchvatitele krásy*, Praha 1953, pp. 332-333.

³⁷ Nel senso inteso dall'approccio geografico presente tra altri in *Making sense of place. Multidisciplinary perspectives*, a cura di I. Covery, G. Corsane, P. Davis, Rochester, New York 2012, pp. 2-3.

³⁸ "È tarda sera – il primo maggio – / una sera di maggio – tempo d'amore. / Chiama all'amore il canto di tortora, / là dove i pini profumano il bosco. / D'amore mormora il muschio quieto, / si strugge ingannevole l'albero in fiore, / canta il suo amore l'usignolo alla rosa, / e lei ricambia in fragrante sospiro", K.H. Mácha, *Maggio*, a cura di A. Cosentino, traduzione di A. Mura, Venezia 2013, pp. 38-39.

³⁹ Ivi, pp. 48-49 e 60-61.

⁴¹ Studente di filosofia di qualche anno più giovane di Mácha. Terminati gli studi di giurisprudenza, diventerà in seguito un importante politico, K. Janský, *Karel Hynek Mácha*, op. cit., p. 209.

24. Vyšli v pět hodin. Snídali polívku a holbu vína. Měli vypito 82 žejdlíků. Jeli s vozem. Přišli do Mestre. Jeli na Barce. Ponejprv viděli Benátka. Slanávoda. Vlaši šidili⁴². vjeli v Benátka. Šli po městě, poprvé Markus Platz. O Venezia, Venezia! – Ponte Rialto. Procesi. Vlach se nás chytil. Pokoj. Oběd stál 56 kr. C.M. Zpěv Vlašský. Hospoda. Tréporté. Byli na Policii. Kostel Sv. Marka. Campanilla. Koně Lysippové. 3 sloupy, v kostele Re-lievs. Výhlídka mezi 2 sloupy v přístavu⁴³. Pallazzo Ducale. Socha Othella. Schody. Na hoře 2 sochy. Most. Žálaře. Silné mříže dvoj i trojnásobné i více. V levo vchod v kostel sv. Marka. Podlaha kostelní. Kulaté okno. Napoleonova zahrada. Loď mořské. Podávání knihy. Ovoce. Pucování bot. Markusplatz na noc. Večeře. Moravci. Nocleh. Hráni na klarinetu. Deklamaci. Vodění po ulicích. Mniši⁴⁴.

Mácha prosegue con questa incalzante telegraficità nel descrivere i due giorni trascorsi nella città lagunare, riportando nel suo *Deník na cestě do Itálie* [Diario del viaggio in Italia, 1910] mere immagini, volti, non impressioni personali, ma puri fatti e oggetti. Il *Diario del viaggio in Italia*, e gli appunti su Venezia in modo particolare, spiccano per la loro mancanza di particolari, mentre Mácha, anche negli altri taccuini, era solito elaborare pensieri e informazioni in modo più approfondito e preciso. Si tratta infatti di note scritte da e per il poeta, stese in fretta e con la stanchezza del viaggio, utili a ricordare⁴⁵ l'esperienza vissuta per una eventuale rielaborazione successiva.

Il riferimento diretto all'opera di Lord Byron *Ode on Venice* (1829)⁴⁶ è comunque evidente a partire dall'incipit "Oh Venezia, Venezia", che ricorre pressoché identico anche nel romanzo máchiano *Gli zingari*. La poesia *Ode on Venice* fu scritta da Byron nel 1816 e pubblicata nel 1829; Mácha sicuramente la conosceva, più probabilmente grazie ad alcune traduzioni tedesche del poeta inglese, susseguitesi nel corso degli anni '20 e '30 dell'Ottocento⁴⁷. Anche Byron aveva sviluppato uno speciale *sense of place* nei confronti di Venezia, citata che il poeta amava fin dall'infanzia, e che definiva "a fairy city of the heart"⁴⁸. Nelle sue poesie⁴⁹ egli omaggiava la città lagunare, "the mask of Italy"⁵⁰ che essa rappresentava, e che ora vedeva irrimediabilmente in decadenza. Byron rappresentava per Mácha un modello per quanto riguarda la poetica (in particolare la poesia lirico-epica) e un animo affine anche in relazione alla visione stessa del mondo. Mácha veniva direttamente associato al poeta inglese dai suoi stessi amici⁵¹ e dai critici a lui contemporanei⁵². Il viaggio compiuto a Venezia rappresentava un omaggio al poeta inglese⁵³, ma a differenza di quanto accade in Byron, il fascino della città lagunare nell'opera máchiana non è direttamente tangibile. Il testo in cui viene descritta più direttamente dal poeta ceco è il suo *Diario dal viaggio in Italia*. Questo taccuino non era stato rielaborato per la pubblicazione e per questo motivo la sua analisi può risultare particolarmente inte-

⁴² In diversi passaggi della traduzione di G. Maver, *Un poeta romantico cecoslovacco, Karel Hynek Macha*, Roma 1925, pp. 29 sono presenti dei punti di domanda. Viene riportata in nota una traduzione più verosimile.

⁴³ Anche in questo passaggio sono state apportate modifiche alla traduzione di Maver che recita: "Tre colonne nella chiesa. Bassorilievi. Sguardo fra due colonne all'interno".

⁴⁴ K.H. Mácha, "Deník na cestě do Itálie", *Literární zápisníky*, op. cit., p. 271; "24. Uscimmo alle cinque. [...] Viaggiammo in carrozza. Giunti a Mestre. In barca. Vedemmo per la prima volta Venezia. Acqua salata. Gli italiani hanno imbrogliato. Entrammo a Venezia. Andammo per la città. Anzitutto la piazza San Marco. Oh Venezia, Venezia! Ponte di Rialto. Una processione. L'italiano si attaccò a noi. Camera. Il pranzo costò 56 soldi (Kreutzer). Canto italiano. Osteria. Treporti. Andammo in questura. La chiesa di San Marco. Campanilla. I cavalli di Lisippo. 3 colonne. Nella chiesa rilievi. Veduta tra due colonne sul porto. Palazzo ducale. Statua. Otello. Scale. In alto due statue. Il ponte. Le prigionie. Potenti inferriate: doppie triple e più ancora. A sinistra l'ingresso della chiesa di San Marco. Il pavimento della chiesa. La finestra rotonda. Il giardino di Napoleone. Barche sul mare. Vendita di libri. Frutta. Lustrascarpe. Piazza San Marco per la notte. Cena. Moravi. Albergo. Suonano il clarinetto. Declamazioni. Ci facemmo condurre per le vie. I monaci", G. Maver, *Un poeta*, op. cit., pp. 29-30.

⁴⁵ K.H. Mácha, *Literární zápisníky*, op. cit., p. 465.

⁴⁶ "Oh Venice! Venice! when thy marble walls...", G.G. Byron, "Venice. An ode", Idem, *The complete poetical works*, IV, a cura di J.J. McGann, Oxford 1980, op. cit., p. 201.

⁴⁷ B. Mánek, "Byron and Nineteenth-Century Czech Society and Literature", *Byron. East and West*, a cura di M. Procházka, Praha 2000, p. 194, nota 33.

⁴⁸ G.G. Byron, "Childe Harold's Pilgrimage", op. cit., p. 130.

⁴⁹ Riferimenti alla città lagunare sono presenti anche nella poesia del 1816 *Venice. A fragment*, nel poema *Beppo. A Venetian Story* del 1818 e nel quarto canto del *Childe Harold* (I-XIX) pubblicato nello stesso anno.

⁵⁰ G.G. Byron, "Childe Harold's Pilgrimage", op. cit., p. 125.

⁵¹ Mácha stesso aveva citato un breve passaggio da una lettera scrittagli dall'amico Eduard Hindl: "Proč jste řekl, že jste Vulkánem, proč ne Byron?" [Perché avete detto di essere un Vulcano, perché non un Byron?], K.H. Mácha, *Literární zápisníky*, op. cit., p. 325.

⁵² J.K. Chmelenský, "Literatura česká z roku 1836", *Časopis českého muzea*, 1836, X, pp. 370-385; P. Vašák, *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, Praha 1981, p. 70.

⁵³ J. Vlček, *Dějiny*, op. cit., p. 163.

ressante. Nel testo infatti sembra emergere il lato inconscio del poeta, che ha fatto in questo contesto uso di una scrittura quasi automatica, spontanea, non influenzata dallo stile o dalla retorica. Anche per questo motivo le brevi descrizioni máchiane della città sono state difficili da decifrare e hanno indotto in errore i commentatori che hanno nel corso degli anni pubblicato il diario⁵⁴. Durante il secondo e ultimo giorno di permanenza nella città lagunare, per esempio, Mácha annotò di aver comprato, prima della partenza in traghetto per Trieste, dei non ben definiti “manzony”⁵⁵. Secondo i primi critici cechi (Albert Pražák e Jan Thon in primis, in Italia Giovanni Maver)⁵⁶ si trattava di alcuni scritti di Alessandro Manzoni, cosa alquanto improbabile, visto che Mácha (a differenza del suo compagno di viaggio Strobach) non conosceva l'italiano così bene da poter leggere in lingua. I campi della Venezia dell'epoca di Mácha erano ricchi dei profumi e rumori del mercato, e, più che libri, i “manzony” che Mácha e Strobach comprarono in piazza erano forse degli spiedini di carne grigliata all'aglio. A quest'ipotesi, sicuramente più plausibile, sono gradualmente giunti Karel Janský, F.X. Šalda e Růžena Grebeníčková⁵⁷.

Nei suoi viaggi Mácha osservava ogni dettaglio dei luoghi visitati e delle persone incontrate; proprio grazie alla sua acuta sensibilità riusciva a cogliere i vari aspetti di ciò che per lui era “altro”, così da trasporlo in poesia. L'influenza del paesaggio lagunare non è tuttavia evidente in Mácha come nel caso di Byron: riferimenti alla città lagunare sono celati all'interno dei testi.

Tra le poche menzioni dirette di Venezia contenute nell'opera máchiana (nei fatti l'unica all'infuori del *Diario del viaggio in Italia*) si trova il quattordicesimo capitolo degli *Zingari*⁵⁸. Come spesso accade nelle opere byroniane e máchiane, nonché romantiche in generale, i protagonisti sono due reietti della società, due zingari (uno vecchio, Giacomo, e l'altro giovane) dal passato misterioso i quali, dopo lunghi pellegrinaggi, fanno tappa in un piccolo villaggio boemo. In questa prosa è di grande importanza il tema del viaggio come ricerca (tipico peraltro di tutto il romanticismo): entrambi gli zingari, infatti, ritroveranno dopo lungo tempo il loro passato e vi faranno i conti⁵⁹.

Nel quattordicesimo capitolo la città lagunare viene ritratta come sfondo delle vicende dello zingaro Giacomo, attraverso un flashback che ne svela il passato fino a quel momento nascosto al lettore. La città è qui più che mai protagonista e i nomi dei luoghi si ripetono come una litania. La narrazione assume un ritmo incalzante e frammentato, evidenziato anche dall'uso della punteggiatura che tende a segmentare il testo:

O Venecia! Venecia! dobrou noc! — Temná noc, chladná noc mě obklíčila teď v pustém lese, domovu mém. — Lodičko má! kolíbáš-li se ještě na vlnách při Ponte Rialto, či jít snad rozkótána se rozplýváš v jednotlivých prknách, ven — ven — v daleké moře —? Samoten teď sedím při dohořívajícím ohni, dopisuje tento strastiplný list; kolem mne spí druhové moji, nade mnou tuhnou hvězdy ubledlé. Všecko spí; — tichoť dalekým lesem, já jen nespím, já a paměť má a pomsty žádost horoucí. — Kdy usne paměť má? — Kdy uhasne moje žádost pomsty? —⁶⁰

⁵⁴ Editto integralmente per la prima volta da Jan Thon nel 1910, il diario di viaggio máchiano era stato stampato in parte e con alcune correzioni dall'amico Karel Sabina nel 1845. Nel 1929 venne poi ripubblicato da František Krčma, ma la versione maggiormente commentata è quella curata da Karel Janský nel 1972.

⁵⁵ K.H. Mácha, “Deník”, op. cit., p. 272.

⁵⁶ Si vedano a questo proposito: A. Pražák, *Karel Hynek Mácha*, Praha 1936, p. 28; J. Thon, “Na okraj Máchovy italské cesty”, *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas*, a cura di A. Novák, Praha 1937, p. 167; G. Maver, *Un poeta*, op. cit., p. 30, nota 2.

⁵⁷ Nel dettaglio si vedano le note al *Diario del viaggio in Italia* curate da K. Janský in K.H. Mácha, *Literární zápisky*, op. cit., p. 474, e gli scritti F.X. Šalda, “Z nové literatury máchovské”, Idem, *Z období zápisníku II*, Praha 1987, p. 113; R. Grebeníčková, “Cesta pěšky na jih”, *Slovo a smysl*, 2010, XIII, 7, disponibile al sito <<http://slovoasmysl.fi.cuni.cz/node/340>>.

⁵⁸ Non ci occuperemo qui della questione sollevata in particolare da P. Vašák (*Metody určování autorství*, Praha 1980, p. 187) e da R. Grebeníčková (“Jak vznikl Máj”, op. cit., p. 180) sull'attribuzione del quattordicesimo capitolo a Karel Sabina, che avrebbe sostituito l'originale máchiano con un testo proprio. Si vedano a proposito J. Wágner, *Karel Hynek Mácha v dějišti svých Cikánů*, Česká lípa 1996, pp. 73-78 e M. Charypar, *Máchovské interpretace*, op. cit., pp. 158-159.

⁵⁹ Nella trama del romanzo infatti il giovane zingaro comprenderà le vicende della propria famiglia e le proprie origini; il vecchio, nato a Mestre e cresciuto a Venezia, invece, incontrerà nuovamente il suo amore di gioventù, che a suo tempo gli era stato portato via dal conte Valdemar, signore del villaggio e, come si scoprirà nel corso del romanzo, padre del giovane zingaro. Il viaggio è quindi fonte di conoscenza, ma anche destino ineluttabile dei protagonisti, in particolare del giovane zingaro, che non rimarrà nel villaggio natale, ma alla fine del romanzo preferirà ritornare a essere nomade.

⁶⁰ Riportiamo la punteggiatura come nell'originale ceco secondo la versione originale K.H. Mácha, “Cikáni”, op. cit., p. 268; “O Venecia! Venecia! Buonanotte! — Una notte tenebrosa, fredda mi cir-

Riappare l'esclamazione "O Venezia! Venezia!" presente, come accennato in precedenza, anche nel *Diario del viaggio in Italia*; è l'estrema invocazione dello zingaro alla città natale, alla quale augura un'ultima buonanotte⁶¹ prima di essere giustiziato in terra straniera per aver assassinato il rivale che tempo prima gli aveva sottratto la donna amata portandola con sé in Boemia. Ancora una volta i temi dell'amore ingannato e del luogo della memoria (Venezia perduta) si intrecciano con l'amarrezza dell'addio alla patria e, non ultimo, alla vita stessa. La patria perduta da Giacomo, il quale lascia la natia Venezia alla ricerca di vendetta nei confronti del rivale in amore, nonché le vicende del giovane zingaro che, conosciuta la verità sul proprio passato, sceglie di rifiutare l'eredità che gli spetta, ritornando di fatto a essere nomade e scappando dalla propria terra natia appena ritrovata, si ricollegano all'ideale di patria impossibile da raggiungere al quale Mácha si ispirava⁶². Il poeta infatti percepiva la fase di stagnazione della terra ceca, in quegli anni ancora provincia dell'Impero austriaco e lontana dall'indipendenza linguistica e politica; tuttavia, a differenza dei suoi contemporanei che traevano ispirazione dalle allegre canzoni popolari per comporre poesie pedagogiche e patriottiche, Mácha si ispirò alla Venezia decadente, che egli associava probabilmente ai castelli della Boemia più volte visitati.

Negli *Zingari* Venezia è evocata nei suoi luoghi più famosi (il ponte di Rialto, il Canal grande, il Ponte dei sospiri, i Giardini di Napoleone), che

conda ora nel bosco abbandonato, che è la mia casa. — Mia piccola gondola! Ancora ti dondoli sulle onde vicino al Ponte Rialto, oppure galleggi smembrata in assi, lontano — lontano — sul mare —? Solitario, ora siedo accanto a un fuoco che si estingue e finisco di scrivere questa lettera dolorosa; intorno a me i miei compagni dormono, su di me le pallide stelle rabbriviscono. Tutto dorme; nel silenzio d'un bosco lontano, solo io non dormo, io e le mie memorie, io ed il mio bruciante desiderio di vendetta. — Quando si assopirà la mia memoria? — Quando si spegnerà la mia sete di vendetta?", K.H. Mácha, "Gli zingari", op. cit., p. 117.

⁶¹ Sul significato che Mácha associa all'espressione "buonanotte" anche in altri contesti si vedano per esempio a proposito della prosa máchiana *Křivoklad* K. Sabina, "Upomínka na K.H. Máchu", *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*, a cura di K. Janský, Praha 1959, p. 114, e in relazione al primo canto del *Childe Harold* byroniano e alla poesia "Budoucí vlast" [La patria che verrà] M. Procházka, "Childe Haroldovo Dobrou noc a Budoucí vlast", *Česká literatura*, 1932, XXX, 4, pp. 289-302.

⁶² M. Charypar, *Máchovské interpretace*, op. cit., pp. 11-12.

il protagonista aveva attraversato in gioventù come gondoliere, e ai quali ripensa per l'ultima volta. La città sembra rispecchiare le emozioni di Giacomo, il quale la percorre freneticamente in cerca dell'amata: trovandosi in uno stato di grande agitazione emotiva egli la descrive come oscura, terrificante. Il canale d'Orfana, per esempio, è esso stesso *strašný* [spaventoso], così come lo vede il protagonista:

Já jsem odběhl; ve mně pálal strašlivý plamen nejžhavější žarlivosti. Noc jsem strávil v strašném kanálu d'Orfana; bylo to na hrobě nešťastného otce. Ráno jsem opět byl pod Ponte Rialto. Ona nepřišla; myslil jsem, že se hněvá. Odpoledne jsem zůstal pod Ponte Rialto. Ona nepřišla. Byl večer. Déle jsem nemohl vydržeti, běžel jsem do bytu jejího. Táží se po ní. Ráno časně odešla a nevrátila se posud. Běžím do hospody cizince. Ráno odplul s nějakou ženštinou do Tržiště, a žádný nevěděl, odkud jest. Já byl zničen⁶³.

Come ha fatto notare R. Grebeníčková, il quattordicesimo capitolo degli *Zingari* non era però l'unico a fare riferimento alla città lagunare. Indizi dell'influsso di Venezia sull'opera máchiana sono presenti anche in *Maggio*, seppure in modo meno manifesto. Unico scritto del poeta pubblicato mentre egli era ancora in vita, nel 1836⁶⁴, *Maggio* è un poema in quattro canti con due intermezzi⁶⁵, e rappresenta il primo tentativo di trasporre il modello della poesia "lirico-epica" byroniana nel proprio contesto culturale. Il *Maggio* è infatti il primo esempio di poesia romantica in lingua ceca e, come accennato, darà inizio a una nuova fase della poesia

⁶³ K.H. Mácha, "Cikáni", op. cit., p. 267; "Corsi via; in me ardeva la spaventosa fiamma della gelosia più accesa. Passai la notte nel terribile canale d'Orfana; era la tomba d'un padre infelice. La mattina ero di nuovo sotto il Ponte di Rialto. Non era venuta; pensai che fosse in collera. Il pomeriggio rimasi sotto il Ponte di Rialto. Non venne. Era sera. Non potei resistere più a lungo e corsi a casa sua. Chiesi di lei. Era uscita di mattina presto e non era ancora tornata. Corsi all'albergo dello straniero. Quella mattina aveva preso un battello per Trieste, insieme ad una donna della quale nessuno conosceva la provenienza. Ero distrutto", K.H. Mácha, "Gli zingari", op. cit., p. 116.

⁶⁴ Non su rivista come era avvenuto con altre poesie ma in volume.

⁶⁵ Componimenti che spezzano la narrazione. Il primo si trova tra il secondo e il terzo canto (l'esecuzione del protagonista), e rappresenta una sorta di danza degli spiriti e di elementi naturali (la luna, il vento, la nebbia, i fiori, gli animali sono dotati in questo passaggio di vere e proprie voci) che si alternano nella preparazione di una metaforica cerimonia funebre di Vilém. Il secondo intermezzo segue il terzo canto e si potrebbe definire come una sorta di lamento per la morte del bandito.

nelle terre boeme, dopo un lungo processo di interpretazione e rielaborazione della poetica máchiana che attraverserà tutta la prima metà dell'Ottocento. La trama non è complicata, caratteristica anche dei poemi byroniani (*The Prisoner of Chillon* e *Parisiina* per esempio, ai quali Mácha si era ispirato)⁶⁶: anche se il protagonista è un fuorilegge giustiziato per parricidio, il vero centro della narrazione è la natura, che Mácha intendeva celebrare con la sua opera⁶⁷.

Il *Maggio*, fin troppo innovativo per il suo contesto⁶⁸, fu pesantemente criticato e rifiutato dalla critica dell'epoca, a partire dalla famosa recensione di Jan Slavomír Tomiček⁶⁹, il quale definì il poema "spazzatura" e il poeta "un miserabile strapazzarime"⁷⁰. Mácha restò apparentemente indifferente ai commenti del critico ceco⁷¹. Molte altre reazioni negative si susseguirono poi nel corso degli anni Trenta, anche dopo la morte del poeta, avvenuta nel novembre del 1836, a sette mesi dalla pubblicazione dell'opera. A differenza del contesto contemporaneo tedesco per esempio, dove il *Maggio* aveva visto le prime traduzioni nel 1836⁷² e il genio di Mácha era stato immediatamente riconos-

ciuto⁷³, gli scrittori e critici contemporanei Josef Chmelenský⁷⁴ e František Čelakovský⁷⁵ soffermarono maggiormente la propria attenzione sui personaggi principali del *Maggio*, considerati inadatti alla poesia ceca. Mácha venne inoltre accusato di guardare troppo al modello straniero romantico e fu associato negativamente a Byron. La poesia dell'autore inglese, e di conseguenza il *Maggio* máchiano, contrastavano infatti con l'ideale di una letteratura "positiva" che andasse a costituire le basi per la nascente nazione ceca. Le ultime riflessioni di un protagonista reietto e lacerato che viene giustiziato sulla ruota non rappresentano il modello di letteratura che possa instillare ammirazione per la patria e che inciti a lottare per essa. Inoltre il modello di Byron in sé, sia dal punto di vista della poetica che della biografia⁷⁶, era ritenuto inadatto al contesto ceco in quanto straniero e sintomo inequivocabile della malattia romantica dell'Europa occidentale (che in quel periodo veniva chiamata *Zerissenheit*, *Weltschmerz*, malinconia, *spleen*,

⁶⁶ A. Novák, "Karel Hynek Mácha", *Čeští spisovatelé XIX. století*, a cura di J. Vlček, Praha 1907, p. XXX.

⁶⁷ K.H. Mácha, "Výklad Máje", Idem, *Básně a dramatické zlomky*, a cura di K. Janský, Praha 1959, op. cit., p. 53.

⁶⁸ A. Pražák, *Karel Hynek Mácha*, Praha 1936, p. 185.

⁶⁹ Risalente all'anno stesso della pubblicazione.

⁷⁰ "jeho básně jest škvára, která z vymřelé sopky vyhozena mezi květiny padla. Ve květinách můžeme míti a máme zalíbení, nikoli ale v chladném mrtvém meteoru, který z rozervaných útroh vyvržen byl. V tomto nenalézáme nic krásného, oživujícího, nic básnického [...] Básník ale liboval si v kontrastech, na svém místě nejsoucích, on raději povrhnuv důstojným jménem básníka a snížil se k bídnému rymotepci" [La sua poesia è spazzatura che, rigettata da un vulcano spento, è caduta tra i fiori. I fiori ci possono anche aggradare e ci aggradano, ma non una meteora fredda e morta, a sua volta estratta da viscere lacerate. In tutto ciò non vi è nulla di bello, di vivace, nulla di poetico [...] Il poeta si è crogiolato nei contrasti fuori contesto, ha preferito rinunciare a un degno nome di poeta abbassandosi al livello di un miserabile strapazzarime], J.S. Tomiček, "Československá literatura", *Česká včela*, 1836, III, 22, pp. 181-182.

⁷¹ "a já — ani jsem se nezasmál, ani nerozhněval, četl jsem to všecko, jako by mně neznámý byl mně neznamou napsal i posuzoval básně" [ed io — nemmeno ho riso, non mi sono arrabbiato, ho letto tutto come se uno sconosciuto scrivesse e giudicasse una poesia sconosciuta], K.H. Mácha, *Literární zápisníky*, op. cit., p. 235.

⁷² D. Tureček, V. Faktorová, *KHM 1810 — 2010. Dvě století české kultury s Máchou*, Praha 2010, p. 128.

⁷³ Si veda per esempio l'articolo di S. Kapper (il quale si occuperà anche delle traduzioni di Mácha dal ceco), "Karel Hynek Mácha und die neuböhmische Literatur", *Sonntagsblätter für heimatische Interessen*, 1842, I, 18, pp. 313-314.

⁷⁴ "Jeho Máj — aspoň mne — přilíh' uráží; neboť od oběsence a anjela tak nepoeticky padlého s nechutí oči obracím. [...] A pak, co nám do Byrona?" [Il suo Maggio — almeno per quanto mi riguarda — offende troppo; in quanto da un impiccato e da un angelo caduto così poco poeticamente distolgo gli occhi con disgusto. [...] E poi, che ce ne facciamo noi di Byron?], J.K. Chmelenský, "Literatura česká", op. cit., pp. 71-72.

⁷⁵ In una lettera del 13 maggio 1836 scrisse proprio a Chmelenský: "Mně se všecko zdá, že máj letošní mstí se na nás, že tak šibeničnický bylo o něm zpíváno. Nešťastný básník i s celou svou romantikou! Kozla nám po ní, ježto ovoce a tudy i víno — blaho básníkú —, jak slyším, na všechny strany pomrzlo. A také okurky — jsou všechny ty tam! [...] To jsou ty plody hrozného byronismu" [A me sembra che il mese di maggio si stia vendicando nei nostri confronti, che ultimamente di esso si è cantato come di un mese da patibolo. Poeta infelice, con tutto il suo romanticismo! Se lo prenda il diavolo. Quella frutta e qui pure il vino — gioia dei poeti — come sento dire, si sono ovunque congelati. E anche i cetrioli — sono tutti spariti! [...] Questi sono i frutti dell'orribile byronismo"], *Literární pouť*, op. cit., pp. 36-37.

⁷⁶ "Lord Byron jest nejsubjektivnější básník, jehož znám, a již tím se za vzor nehodí. [...] čtenář jest často na rozpacích, má-li ji posměchem či zoufalstvím nazývati. Jen jeho květučí, ano až oslepující sloh, jeho obrazy, k nimž z celého světa barvy vypůjčuje, a obraznost ze všech nejživější čtenáře bezděky uchopuje" [Lord Byron è il poeta più soggettivo che io conosca, e per questo non è adatto a essere un modello. [...] il lettore si trova spesso in imbarazzo, non sa se lo deve chiamare schermo o disperazione], J. Chmelenský, "Literatura česká", op. cit., p. 71.

rozervanectví)⁷⁷.

L'intento máchiano, nella fase di stesura del poema, era quello di "lodare la natura" nella sua rinascita, all'inizio del "maggio odoroso", "tempo d'amore"; la natura è in effetti descritta all'interno del poema in modo tale da esserne parte indissolubile. Nel *Maggio* si rispecchiano tutte le impressioni che Mácha aveva rilevato dalle proprie esperienze di vita e quindi anche dai propri viaggi: il poeta riversò qui tutte le sue frustrazioni, le sue aspirazioni e delusioni⁷⁸. Sembra non essere del tutto vero infatti⁷⁹, che il viaggio in Italia non avesse portato ispirazioni significative nell'intera opera máchiana oltre che negli *Zingari*. I riferimenti sono comunque presenti, forse più inconsci che evidenti, soprattutto per quanto riguarda la descrizione dei colori del paesaggio nel *Maggio*⁸⁰. In generale, nell'opera di Mácha vengono molto spesso descritti e "dipinti su versi" le fasi della giornata, il dinamismo degli elementi naturali, delle attività umane: l'alba e il tramonto, l'arrivo di un temporale e il suo estinguersi, il riflesso di una vela bianca in movimento sull'acqua, l'ultimo sguardo alla terra natia di un pellegrino in partenza. La suggestione dei colori costruita su contrasti e ossimori (il bianco del vestito di Jarmila e il blu scuro delle acque, il rosso del sole nascente e il paesaggio ancora in ombra, l'immagine ricorrente di "ombre bianche"), unita al verso musicale, creava quella magica *krajinomalba* [pittura paesaggistica]⁸¹ tipica della lirica máchiana⁸². R. Grebeníčková per prima ha segnalato che l'immagine di non specificate città bianche riflesse sull'acqua sarebbe stata originata prima di tutto dalle letture di Byron⁸³, poi sulle sponde veneziane,

e proseguita a Trieste. Questa visione non era concepita dal poeta semplicemente come effetto ottico, ma come idea che tali città siano in quell'acqua veramente destinate ad "annegare"⁸⁴. Oltre a Venezia, anche Trieste deve dunque avere colpito profondamente la fantasia del poeta che, giuntovi dal mare, avrà sicuramente avuto occasione di osservare i suoi bianchi edifici di marmo chinarsi sull'acqua. L'immagine máchiana del mare è simile a quella che si può ritrovare nelle poesie di Byron, le quali forse riemergono dalla memoria letteraria del poeta ceco al momento della scrittura del diario di viaggio. Nel *Deník* si leggono infatti annotazioni su Trieste e riferimenti al mercato presente sulla piazza⁸⁵, in particolare a pesci e granchi lì in vendita⁸⁶. Secondo R. Grebeníčková⁸⁷ quest'immagine sarebbe ancora una volta affine alla *Ode on Venice* di Byron (nella quale gli abitanti di Venezia sono metaforicamente visti come granchi nel loro incedere con fatica per le calli della città)⁸⁸ e come sineddoche del mare stesso.

La Venezia dei primi decenni dell'Ottocento aveva visto la fine della Repubblica e l'instaurazione del dominio napoleonico prima e austriaco poi, che hanno portato alla città lagunare a una depressione economica notevole⁸⁹. Molti dei suoi edifici erano

⁷⁷ J. Wágner, *Karel Hynek Mácha*, op. cit., p. 72.

⁷⁸ Immagini del mercato ricorrono spesso anche negli *Zingari*, quando Giacomo attraversa la città in preda alla gelosia (K.H. Mácha, "Gli zingari", op. cit., pp. 116-117) e nel *Diario del viaggio in Italia*, a proposito di Piazza San Marco (K.H. Mácha, "Deník", op. cit., pp. 271-272).

⁷⁹ "Tržiště na obzoru pohoří. [...] Podivné ryby. [...] pucovali ryby. Raky" [Mercato (o Trieste) sullo sfondo di una catena montuosa. [...] Strani pesci. [...] curavano i pesci. Granchi], K.H. Mácha "Deník", op. cit., p. 272.

⁸⁰ R. Grebeníčková, "Jak vznikl Máj", op. cit., p. 188.

⁸¹ "And yet they only murmur in their sleep. / In contrast with their fathers—as the slime, / The dull green ooze of the receding deep, / Is with the dashing of the spring-tide foam, / That drives the sailor shipless to his home, / Are they to those that were; and thus they creep, / Crouching and crab-like, through their sapping streets", G.G. Byron, "Venice. An ode", op. cit., p. 201.

⁸² Il mito della Venezia come meta del Grand Tour e potenza internazionale era in declino non tanto dal trattato di Campoformio, quanto piuttosto a partire dal dominio napoleonico negli anni 1806-1814, quando la città venne "saccheggata con metodo" (F.C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino 2015, p. 507) e risenti del cambiamento del sistema politico (G. Romanelli, "Venezia nell'Ottocento", *Storia di Venezia*, 3, a cura di M. Isnenghi, S. Woolf, Roma 2002, p. 933). Nemmeno in seguito alla restaurazione la città riguadagnò lo splendore della Repubblica, in quanto lo svi-

⁷⁷ M. Procházka, "Byron", op. cit., pp. 288-289.

⁷⁸ Il *Maggio* è infatti per Mácha l'opera più "soggettiva" (R. Welleck, "Karel Hynek Mácha a anglická literatura", *Torzo*, op. cit., p. 395), la più personale, nella quale il poeta è direttamente coinvolto e in cui egli stesso come personaggio entra direttamente in scena.

⁷⁹ Per quanto riguarda la critica sul *Diario* di Mácha si veda R. Grebeníčková, "Jak vznikl Máj", op. cit., pp. 182-183.

⁸⁰ J. Wágner, *Karel Hynek Mácha*, op. cit., p. 71.

⁸¹ Z. Hrbata, M. Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha 2005, p. 61.

⁸² Sull'utilizzo dei colori e sulla struttura linguistica della lirica máchiana (ordine delle parole, sintassi, punteggiatura e così via), anche nel contesto di altre opere del poeta ceco, si veda J. Mukařovský, "Genetika smyslu", op. cit., pp. 51-68.

⁸³ R. Grebeníčková, "Jak vznikl Máj", op. cit., p. 188.

per lo più in decadenza⁹⁰. La città lagunare quindi colpiva sicuramente la fantasia dei poeti per il suo profilo di “bellezza mummificata di una città morta”⁹¹: si trattava di quel terribile fascino dell’insalvabile, di una città destinata inevitabilmente a essere inghiottita dalle acque e tuttavia ancora bella, nonostante il fatto che “her palaces are crumbling to the shore”⁹².

L’immagine di una Venezia in decadenza è insito anche nel *Maggio*, dove compare nel terzo e nel quarto canto:

Daleko zanesl věk onen časů vztek,
dalekoť jeho sen, umrlý jeho stín,
obraz co bílých měst u vody stopen klín,
takt’ jako zemřelých myšlenka poslední,
tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk,
dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní
zbořené harfy tón, ztrhané strůny zvuk,
zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit,
zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt
vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,
to jesti’ zemřelých krásný dětinský čas⁹³.

È la descrizione dei sogni d’infanzia del protagonista, ormai svaniti, così come svanita era a suo tempo la gloria di Venezia. L’immagine pittorica delle città bianche sull’orlo del mare, quasi inabissate, è stata quindi probabilmente ispirata da Venezia (e Trieste), nella sua bellezza fatiscante. Proprio il fatto che questa stessa similitudine si ripeta nell’ultimo canto, unito alla collocazione particolare del verso, immediatamente precedente alla sequenza di ossimori, come a voler “preparare il lettore”⁹⁴, fa comprendere quanto profondamente Venezia avesse davvero colpito il poeta. La metafora

stessa dell’annegamento ricorre spesso nel *Maggio*, certo non legata solamente alla città lagunare, ma sicuramente a essa correlata. L’acqua, spesso accostata all’idea di grembo, riflette e inghiotte città, ombre, colline, stormi di uccelli, che sembrano, riflettendosi sulla superficie oscura dell’acqua, *stopiti se* [annegare], unirsi a essa:

Lodky i bílé v břehu dvory –
věž – město – bílých ptáků rod –
pahorky v kolo – temné hory –
vše stopeno v luno vod,
jak v zrcadle se zhlíží⁹⁵.

Il ripetersi quasi ossessivo di simili proiezioni mentali del paesaggio reca in sé la paura dell’annegamento, che a sua volta si applica anche ai sentimenti umani: “il cuore annegò nelle proprie sensazioni”⁹⁶. Ricorrente è inoltre l’aggettivo “profondo”⁹⁷, idea che ancora una volta rimanda all’acqua del mare (o del lago nel caso specifico). L’aggettivo *hluboký* [profondo] è infatti accostato nel *Maggio* a sostantivi come *žal* [dolore], *cit* [sentimento], *smutek* [tristezza], *vzdech* [sospiro], insieme all’avverbio *hluboce* [profondamente], associato a *vzdechne* [sospira], *noc* [notte]. Allo stesso modo l’avverbio *hluboko* [profondamente], in due versi che si ripetono a loro volta all’interno del poema⁹⁸, è collegato all’aggettivo *stopen* [annegato], in un caso seguito al verso successivo dal comparativo *hlouběji* [più profondamente]. In generale, il concetto spaziale di verticalità⁹⁹, assieme al contrasto luce-oscurità, è presente in gran parte delle opere di Mácha¹⁰⁰. Nel *Maggio* l’idea si ricollegava direttamente anche alla morfologia del paesaggio che ha ispirato l’intera opera: si tratta della zona

luppo maggiore nel corso degli anni Trenta dell’Ottocento si verificò principalmente sulla terra ferma (*Venezia suddita*, a cura di D. Gottardi, Venezia 1999, p. 36.).

⁹⁰ Ivi, p. 35.

⁹¹ “[symbolem] mumifikované krásy mrtvého města”, R. Grebeníčková, “Jak vznikl Máj”, op. cit., p. 188.

⁹² G.G. Byron, “Childe Harold’s Pilgrimage”, op. cit., p. 125.

⁹³ “Un’età che la furia del tempo gli ha sottratto, / è un sogno lontanissimo, sbiadito come un’ombra, / come un riflesso di bianche città sommerse, / come l’ultimo pensiero dei defunti, e il loro nome, / ancestrale fragore di battaglie, / antica aurora boreale, bagliore estinto, / suono d’arpa spezzata, di corda rotta, / storia dei tempi andati, luce di stella spenta, / sperso pianeta errante, amore di defunta amata, / dimenticata tomba, ruderi dell’eterno, / fumo di fuoco spento, liquido tocco di campana, / ecco la bella infanzia dei morti”, K.H. Mácha, *Maggio*, op. cit., pp. 88-89.

⁹⁴ J. Mukařovský, *Máchův Máj*, op. cit., p. 81.

⁹⁵ “Le barche e i casali bianchi sulla riva – / la torre – il borgo – quegli uccelli bianchi – / i poggi intorno – i monti scuri – / tutto s’immerge nel grembo delle acque, / come immagine riflessa in uno specchio”, K.H. Mácha, *Maggio*, op. cit., pp. 82-83.

⁹⁶ “Srdce se v citech potopilo”, Ivi, pp. 50-51.

⁹⁷ K. Hausenblas, “Zobrazení”, op. cit., pp. 89-90.

⁹⁸ K.H. Mácha, *Maggio*, op. cit., pp. 44, 80.

⁹⁹ Si veda a proposito lo studio di M. Exner “Mácha mezi sentimentalismem a biedermeierem”, *Mácha redivivus*, a cura di A. Haman, R. Kopáč, Praha 2010, pp. 368-411.

¹⁰⁰ Emblematici sono i componimenti “Vzor krásy” [Modello di bellezza, 1832] e “Temná nocil” [Notte oscura! 1834], K.H. Mácha, *Básně*, op. cit., pp. 120 e 201.

non lontana dalla cittadina di Doksy¹⁰¹, situata tra le colline della zona chiamata *Ralská pahorkatina* al nord di Praga.

In conclusione dunque l'immagine della Venezia in decadenza si riflette nell'opera máchiana in modo latente tra i versi del *Maggio* e lascia trasparire quanto in realtà la città abbia colpito il poeta, al di là dei riferimenti ovvi contenuti nel quattordicesimo capitolo degli *Zingari*. La visione dello spazio fisico veneziano che Mácha ha portato nella sua poesia sembra essere dunque del tutto peculiare rispetto al contesto ceco, considerate le influenze europee degli *Zingari* e del *Maggio*. Oltre ai testi di Byron, Mácha aveva infatti acquisito e trasferito nel proprio contesto culturale le tendenze del romanticismo occidentale. Egli aveva compreso prima dei suoi contemporanei, e in modo più profondo l'importanza e la necessità per la letteratura ceca di non chiudersi nella poesia ispirata al folklore delle campagne, ma di fare propri i modelli "stranieri". Jan Kollár sosteneva che la poesia romantica (e quella byroniana in particolare) aveva portato a un'eccessiva *citlivost* [sensibilità], se non addirittura una *zcitlivělost* [impressionabilità]¹⁰² nel contesto della poesia della rinascita nazionale ceca,

e per questo non doveva essere imitata. Ma nel caso di Mácha fu proprio il dono della sensibilità a permettere al poeta di fare proprie le immagini tratte dal viaggio veneziano, i tramonti rosati sulle Dolomiti, il riflesso delle bianche sponde sulla laguna, di confrontarle con il paesaggio della terra natia e rielaborare impressioni e sensazioni in poesia. Il "continuum [...] di stratificazione, memorizzazione, categorizzazione di impressioni ottiche"¹⁰³ che costituiva il pellegrinare máchiano si è concretizzato nella poesia e nella prosa che, partendo da sintetiche annotazioni brevemente registrate *in loco*, sembrano essere state scritte *en plein air*¹⁰⁴. Lo sguardo sempre attento di Mácha era dunque in continua osservazione del paesaggio circostante e la sua sensibilità poetica lo portava a rielaborare le immagini e le sensazioni che da esso traeva.

Così come nella poetica romantica il paesaggio funse da specchio e portò l'io poetico a una riflessione autoreferenziale più profonda, il processo del vedere e visitare fisicamente nuovi luoghi, avendone dunque esperienza diretta, condusse anche Mácha alla scoperta di sé, aiutandolo a costruire o intravedere e a mappare il suo stesso paesaggio interiore.

¹⁰¹ Sul paesaggio di Doksy come ambientazione del *Maggio* si veda J. Panáček, J. Wágner, *Karel Hynek Mácha v kraji svého Máje*, Praha 1990 e R. Grebeníčková, "Jak vznikl Máj", op. cit., p. 201. Si noti che il toponimo stesso del lago è stato cambiato dal neutro "Velký Dokeský rybník" [Grande stagno di Doksy] in "Máchovo jezero" [Lago di Mácha], G. Fišarová, "Doksy a Máchovo jezero", *Sborník učitelských prací z kurzů Univerzitních extenzí v České Lípě*, Praha 2004, p. 17.

¹⁰² J. Kollár, *O literární vzájemnosti mezi rozličnými kmeny a nářečími slovanského národu*, traduzione di J.S. Tyl, Praha 1853, p. 43.

¹⁰³ "kontinuum, nikoli pouhé střídání, nýbrž vrstvení, ukládání, svazování — optických dojmů", R. Grebeníčková, "Jak vznikl Máj", op. cit., p. 178.

¹⁰⁴ Ivi, p. 179.



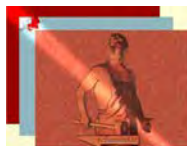
◇◇ eSamizdat 2003



◇◇◇ eSamizdat 2004/1



◇◇◇ eSamizdat 2004/2



◇◇◇◇ eSamizdat 2004/3



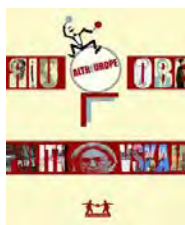
◇◇◇◇◇ eSamizdat 2005/1



◇◇◇◇◇ eSamizdat 2005/2-3



◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2006



▽◇◇◇◇◇ eSamizdat 2007/1-2



▽◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2007/3



▽◇◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2008/1



▽◇◇◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2008/2-3



▽◇◇◇◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2009/1



▽◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2009/2-3



▽◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2010-2011



◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2012-2013



◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ eSamizdat 2014-2015

A cura di Cristina Cugnata, Anita Frison e Chiara Rampazzo

In questo numero testi e contributi di:

Daniele Artoni	Zorana Kovačević
Lucia Bonora	Kristina Landa
Daniela Cesareo	Emilio Mari
Nadia Cornettone	Martina Morabito
Luizetta Falyushina	Natalia Osis
Alessandro Farsetti	Silvia Panicieri
Daniele Franzoni	Ivan Posokhin
Maria Gatti Racah	Marta Valeri