

Lingue & Linguaggi

60/2023

Volume Speciale

Tra mito e realtà. Immagini del Sud Italia in Russia e in Polonia

A cura di

Gloria Politi

Andrea F. De Carlo

Donatella Di Leo



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2023

LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in *Lingue e Linguaggi* sono stati sottoposti a *double-blind peer-review*.

Numero 60/2023

COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española
Carmen Argondizzo, Università della Calabria
Sara Augusto, Universidade de Coimbra
Gabriele Azzaro, Università di Bologna
Marcos Bagno, Universidade de Brasília
Carla Barbosa Moreira, CEFET- MG - Brasile, Brazil
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France
Simona Bertacco, University of Louisville, USA
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna e ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Esp.), Italy
Francesco Bianco, Univerzita Palackého v Olomouci
Alessandro Bitonti, Masaryk University, Czech Republic
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona
Lorella Bosco, Università degli Studi di Bari
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest - Nanterre
Xelo Candel Vila, Universitat de València
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Gloria Cappelli, Università di Pisa, Italy
Manuel Carrera Díaz, Universidad de Sevilla
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano
Gabriella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova
Maria Debora De Fazio, Università degli Studi della Basilicata
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre
Maria del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"
Arthur DeFrance, Università di Waseda, Tokyo
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3
Gabriella Di Martino, Università degli Studi di Napoli
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino, Italy
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari
Giuliana Elena Garzone, Libera Università IULM di Lingue e Comunicazione
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova
Barbara Gori, Università degli Studi di Padova
Enrico Grazi, Università degli Studi Roma 3
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília
Mersini Karagevrekci, University of Macedonia
Jean René Klein, Université catholique de Louvain
Emil Lafe, Centro di Studi Albanologici, Tirana
Elena Landone, Università di Sassari
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma 3, Italy
Monica Lupetti, Università di Pisa
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino
Antonio Manieri, Università di Napoli "L'Orientale"
Federico Masini, "Sapienza" Università di Roma
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain
Marina Morbiducci, Università di Roma Sapienza
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova
Francesco Morleo, Italy
Martina Nied, Università di Roma Tre
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste, Italy
Alain Peyraube, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Paris) and Emeritus director of research at the Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris, France)
Barbara Sasse, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari
Ronny F. Schulz, Christian-Albrechts-Universität su Kiel
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma
Diane Ponterotto, University of Rome Tor Vergata
Franca poppi, Università di Modena e Reggio Emilia
Chiara Preite, Univ. di Modena e Reggio Emilia
Virginia Pulcini, Università di Torino
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona
Alessandra Riccardi, Università di Trieste
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy
Vincenzo Russo, Università di Milano
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"
Antonio Sánchez Jiménez, Université de Neuchâtel
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena
Valeria Tocco, Università di Pisa
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)
Nicoletta Vasta, Università di Udine
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano
Bryan Weston Wyly, Università della Val D'Aosta
Raúl Zamorano Farias, Universidad Nacional Autónoma de México

DIRETTORE RESPONSABILE: Maria Grazia Guido, Università del Salento

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI E DIRETTORE SCIENTIFICO: Maria Grazia Guido, Università del Salento

JOURNAL MANAGER: Pietro Luigi Iaia, Università del Salento

COMITATO EDITORIALE: Marcello Aprile, Yasemin Bayyurt, Miguel Bernal-Merino, Francesca Bianchi, Gualtiero Boaglio, Victoria Bogushevskaya, Thomas Christiansen, Alessia Cogo, Rosita D'Amora, Giulia D'Andrea, Antonella De Laurentiis, Maria Luisa De Rinaldis, Gian Luigi De Rosa, Martin Dewey, Jorge Díaz Cintas, Giulia Andreina Disanto, Maria Renata Dolce, Monica Genesin, Maria Teresa Giampaolo, Barbara Gili Fivela, Mirko Grimaldi, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Marcella Leopizzi, Elena Manca, Simona Mercantini, Maria Chiara Migliore, Antonio Montinaro, Rocco Luigi Nichil, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Mariarosaria Provenzano, Irene Romera Pintor, Amalia Rodríguez Somolinos, Alessandra Rollo, Andrea Scardicchio, Virginia Scitutto, Diego Simini, Carmelo Spadola, Anne Theissen, Elena I. Trofimova, Natasha Tsantlia.

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici
73100 LECCE, via Taranto, 35
tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427
Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2023 University of Salento - Coordinamento SIBA

<http://siba.unisalento.it>

ISSN 2239-0367

eISSN 2239-0359 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>





Indice

- 5 GLORIA POLITI, ANDREA F. DE CARLO, DONATELLA DI LEO, *Introduzione*
- 13 MARINA A. ARIAS-VIKHIL, *Italian Palimpsest of M. Gorky's Writings in Capri*
- 27 VADIM V. POLONSKY, *Southern Italy in Different Versions of Modernist Symbolization: From Merezhkovsky to Bunin*
- 45 DARYA S. MOSKOVSKAYA, *Symbolic Imagology of Southern Italy in Soviet Literature*
- 63 SVETLANA M. DEMKINA, *Southern Italy in the Moscow House of Maxim Gorky*
- 73 GIULIA BASELICA, *“Uno stupendo angolino dell’Europa”. Il soggiorno napoletano di Dmitrij Miljutin nel 1841*
- 85 MICHAELA BÖHMIG, *L’orrore sublime. Il Vesuvio tra attrazione turistica e locus horridus*
- 111 MARCO CARATOZZOLO, *“Mezz’ora ancora ed ecco la Puglia benedetta!”. Viaggi di russi a Bari e dintorni tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento*
- 127 ANDREA F. DE CARLO, *Tra tombe e rovine. Napoli e dintorni nell’opera di Józef Ignacy Kraszewski*
- 141 PATRIZIA DEOTTO, *Napoli e la Campania nelle memorie di Vladimir Vejdle*
- 151 ANNA GIUST, *Napoli nell’immaginario dei musicisti russi. Il caso di Michail Glinka*
- 169 SERGEY O. KUZNETSOV, *Capturing the Dreams. Drawings of Count P.S. Stroganoff (1823–1911) in the Collection of the*

State Russian Museum (St. Petersburg)

- 183 FRANCESCA LAZZARIN, *Capri, Kanpu, Kanpi. Le intersezioni insulari di Maksim Gor'kij e Mychajlo Kocjubyns'kyj tra vita e prosa letteraria*
- 203 MATTEO LOSAPIO, *Sulla stessa barricata. Il movimento anarchico fra Russia e Sud Italia*
- 221 CLAUDIA OLIVIERI, *“La terra dove fioriscono i limoni”. La Sicilia dei viaggiatori, globetrotter e instagrammer russi*
- 241 MIKHAIL TALALAY, *The Artist Irina Kowalska. To the South of Italy from Warsaw via Vienna*
- 255 LUCIA TONINI, *Sotto il vulcano: osservazioni, descrizioni e immagini dei viaggiatori russi a Napoli*
- 277 IRINA PASHCHINSKAYA, *Peterhof Reflections of Empress Alexandra Federovna's Memories About her Sojourn in Palermo*
- 295 ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, *Two Polish Writers in Calabria: Zofia Sokołowska and Kazimiera Alberti*
- 311 ANTONIO VALENTINO, *Aleksej Lozina-Lozinskij. Un “viaggiatore dell'anima” nella Capri di inizio Novecento*
- 333 GLORIA POLITI, *Lo sguardo dello storico dell'arte. Nikolaj Dmitrievič Protasov e le Epistole dalla Puglia*
- 351 DARIO PROLA, *L'eterno ritorno: il Sud Italia di Jarosław Iwaszkiewicz*
- 367 TERESA WILKOŃ, *“May It All Shine in the Sun”. Sicilian Reminiscences in the Poetry of Jarosław Iwaszkiewicz*

INTRODUZIONE

GLORIA POLITI¹, ANDREA F. DE CARLO², DONATELLA DI LEO³,
¹UNIVERSITÀ DEL SALENTO, ²UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”,
³UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI-PESCARA “G. D’ANNUNZIO”

Il numero speciale di *Lingue e Linguaggi*, dal titolo *Tra mito e realtà. Immagini del Sud Italia in Russia e in Polonia*, intende ripercorrere le figurazioni spaziali e simboliche presenti in testimonianze letterarie, artistiche, musicali, in visioni filosofiche e storiche di viaggiatori, intellettuali, letterati che, provenienti dall’area orientale dell’Europa, fanno delle estreme propaggini meridionali del Bel Paese la meta dei loro viaggi.

I saggi qui presentati traducono, in chiave evocativa di storia e di fascino, una realtà – il meridione d’Italia – faro di attrazione sin da tempi remoti per i viaggiatori provenienti dalla Slavia orientale ed occidentale. La messe letteraria che ne deriva, si traduce, grazie ad una sorta di estensione della memoria, in annotazioni, bozzetti, schizzi, epistole, ma anche in resoconti dal taglio più propriamente storico, filosofico, scientifico. Nella particolare dimensione di testimoni tangibili di pensieri e sensazioni, questi scritti, colti sia nell’impressione del momento e nell’immediatezza dell’attimo sia in rielaborazioni successive, comunicano l’autentica identità delle ambientazioni con i loro profumi, colori, suoni, e la concretezza reale dei luoghi popolati da oggetti e persone. È questo un ambito poco indagato, come evidenziano gli studi culturologici russi e polacchi, poiché l’immagine del Sud della Penisola, nelle testimonianze dell’odeporica tradizionale, all’interno dei più noti repertori iconografici e narrativi, risulta trascurata oppure interpretata in maniera distorta probabilmente anche a causa delle oggettive difficoltà derivanti dall’inaccessibilità dei luoghi.

Il filo rosso che lega i ventuno contributi presenti in questo studio evidenzia innanzitutto come il viaggio, nel corso del tempo, si sia trasformato da occasione di “evasione” in un potente strumento di conoscenza e come gli autori russi e polacchi declinino il nuovo paradigma a proprio uso e consumo arricchendo la consuetudine del *grand tour* di nuovi significati. Ecco che nella nuova dimensione del “percorso” in un luogo per così dire “esotico”, come a partire dal Settecento poteva essere considerata l’Italia meridionale, quest’ultima diviene sempre più una delle mete preferite sia per la possibilità di godere del patrimonio artistico e archeologico di cui si scopre essere depositaria, sia per una particolare dolcezza del clima e del paesaggio che, insieme ad uno stile di vita amabile, trasforma una simile realtà in un mitico luogo edenico. Lo spazio è dunque filtrato dalla sensibilità umana e culturale

dell'osservatore che, provenendo da latitudini "altre" alla ricerca della "propria" immagine meridionale, produce, attraverso l'esperienza del viaggio, uno straniamento del reale in grado di lasciar trapelare il volto segreto delle cose e la vera essenza della vita.

Sulla scia di queste considerazioni, Patrizia Deotto, prendendo in esame le memorie di Vladimir Vejdle, critico letterario, storico dell'arte, saggista e poeta, analizza il primo viaggio da lui compiuto in Italia nel 1912, all'età di diciassette anni. Il pathos narrativo e l'emozione che traspare dalle descrizioni di una terra considerata alla stregua di un paradiso terrestre inseriscono le memorie di Vejdle nella tradizione dei testi italiani della cultura russa. È evidente l'affinità con *Obrazy Italii* di Pavel Muratov, con il quale condivideva l'idea (anche se in termini diversi) dell'appartenenza della Russia all'Europa grazie alla comune eredità classica e cristiana. Oscillando tra la forma diaristica e le narrazioni di luoghi, i ricordi di Vejdle ci presentano l'Italia come l'inizio di una vita "nuova" in ogni senso: se il viaggio nella Penisola rappresenta per lo scrittore il passaggio dall'adolescenza alla giovinezza, è sempre la terra italiana a suscitare in lui l'amore sia per le città e i luoghi sia per la loro storia.

Nel saggio di Marco Caratozzolo, l'autore, approfondendo il tema dei testi dei viaggiatori russi in Puglia nel XIX e XX secolo, passa in rassegna sia i resoconti di pellegrinaggi sia i testi narrativi in cui emerge un'immagine molto precisa della terra pugliese, non lontana da quella che i russi hanno più in generale dell'Italia. Evidenziandone i tratti comuni, Caratozzolo dimostra l'esistenza di una categoria letteraria che potrebbe essere definita come "testo pugliese della letteratura russa", prendendo a modello le osservazioni con cui Vladimir Toporov elabora la ben nota nozione di "testo Pietroburghese".

Restando nel tacco della Penisola, le epistole odeporiche di Nikolaj D. Protasov, storico erudito e archeologo proveniente da ambienti clericali, giunto in Puglia nel 1914 per svolgere una missione di ricerca, ci consegnano un testo dal grande respiro storico, come mette in evidenza Gloria Politi. Protasov indaga sul ruolo svolto dal monachesimo bizantino nei territori che un tempo erano posti sotto la giurisdizione del Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli e sul possibile influsso della prima pittura italiana sulla formazione della pittura russa antica. Il "testo pugliese" si presenta dunque in una specifica variante epistolare dove risuonano gli echi di antichi conflitti, di persecuzioni, di ondate migratorie, delle comunità dei monaci greci e della vita di San Nicola di Myra la cui immagine ricorre negli affreschi bizantini delle chiese rupestri della Puglia.

L'interesse per il passato glorioso delle città imperiali romane anima invece le pagine di *Kartki z podróży 1858-1864* di Józef Ignacy Kraszewski che nel 1858 compie un viaggio in Italia per approfondire le sue conoscenze sull'arte e l'archeologia. Andrea F. De Carlo rileva come, a parte Roma e

Firenze, Kraszewski sia affascinato dalle rovine di Ercolano e Pompei, luoghi che narrano la storia di un passato mitico, ma che offrono al tempo stesso una chiave di lettura per comprendere il significato e la direzione dei cambiamenti della modernità.

Dar'ja Moskovskaja esplora la persistenza dei topoi italiani, questa volta nell'ambito della letteratura sovietica. L'autrice prende in esame opere poco conosciute o dimenticate di scrittori appartenenti alla schiera dei *narodniki* e dei *poputčiki*, i quali, pur animati dal rifiuto del retaggio culturale del passato in nome dei principi della lotta di classe, continuano a far rientrare il genio creativo italiano nella cornice di un mondo naturale perfetto tanto da assurgere a modello del mito cosmogonico posto alla base del "testo italiano" della letteratura sovietica.

Il saggio di Vadim Polonskij prende in esame la ricezione russa del Sud Italia nel periodo d'oro della Belle Époque proponendo un'analisi profondamente organica sul piano della significazione. Evidenziando i nessi tra il contesto europeo risalente a Goethe e i caratteri puramente nazionali, Polonskij ricostruisce le costanti della cosiddetta "Italia russa" dell'Età d'argento. I tre modelli che ne derivano sono in antitesi ai principi estetici posti alla base di testi come *Obrazy Italii* di Pavel Muratov che propugnano immagini della Penisola stilizzate rispondenti ad un preciso canone letterario. Le opere di Dmitrij Merežkovskij, Michail Osorgin e Ivan Bunin, ponendosi in aperta polemica con l'apologia romantica dell'"Arcadia mediterranea", sono dunque caratterizzate dalla laconicità enfatica nelle rappresentazioni del meridione italiano, dall'austerità espressiva, dal rifiuto della ridondanza decorativa.

Restando nell'ambito delle stilizzazioni letterarie, Svetlana Demkina illustra la collezione "italiana" del Museo Gor'kij di Mosca, risalente al periodo, lungo quasi quindici anni, in cui Maksim Gor'kij visse in Italia, precisamente a Capri (1906-1913) e a Sorrento (1924-1933). La collezione dello scrittore comprende libri sulla Penisola, copie di quadri famosi italiani ma anche scorci di quei luoghi particolarmente cari agli autori russi che si lasciavano rapire dalla bellezza dei paesaggi della Campania, in particolar modo dall'esotismo di luoghi seducenti – Capri, Napoli, il Vesuvio, i Faraglioni ecc. – e di persone come i musicisti e i cantanti dilettanti capresi.

Ancora Capri è al centro dell'analisi condotta da Marina Arias-Vichil' che rileva la presenza del "testo italiano", specificamente caprese, proprio nell'opera di Maksim Gor'kij. Si potrebbe infatti parlare di un "palinsesto italiano" persino all'interno di opere composte tra il 1907 e il 1911 che, pur riguardando molto strettamente la vita russa, rimandano in maniera inequivocabile all'isola di Capri, come già evidenziato da Aleksej Zolotarev, uno dei primi cronisti della "Capri russa".

Il soggiorno a Capri è fonte di ispirazione non solo per alcune delle opere di Maksim Gor'kij ma anche di Mychajlo M. Kocjubyns'kyj, come bene evidenzia nel suo saggio Francesca Lazzarin. L'isola italiana fu lo scenario dove si svolse il primo incontro tra i due scrittori e animatori culturali della vita isolana e dove ebbe inizio un'amicizia basata sul rispetto reciproco. Il confronto operato da Lazzarin tra i brani tratti dai famosi *Racconti italiani* di Gor'kij e dai meno noti *Il sogno* e *Sull'isola* di Kocjubyns'kyj rivelano tuttavia un diverso approccio di fondo. Se i primi sono marcati da un vivido realismo con implicazioni di tipo sociale, i secondi risultano caratterizzati da una sorta di impressionismo letterario venato da tratti fiabeschi, evidente soprattutto nella descrizione dei paesaggi. Eppure, in entrambi i casi l'isola di Capri diviene simbolo di una vita del tutto nuova, principio valido tanto per l'io autoriale quanto per tutta l'umanità.

È la volta di Aleksej Lozina-Lozinskij che pone Capri al centro dei suoi vagheggiamenti nostalgici. Nell'analisi proposta da Antonio Valentino, Lozina-Lozinskij ci dà una rappresentazione cangiante dell'isola, oscillante tra luogo intimo e al contempo misterioso dove confluiscono miti e leggende, assurgendo così ad immagine simbolica del Sud Italia, fonte della grande nostalgia autoriale.

Dal topos della nostalgia in riferimento alla Campania nella sua totalità, evocata nelle immagini stilizzate di “Paradiso terrestre” e “Arcadia”, Michaela Böhmig passa ad analizzare il concetto dell'oscuro e dell'inquietante che quegli stessi spazi sono in grado di suscitare. In modo particolare si indagano dipinti, diari di viaggio e poesie di viaggiatori russi che, ricalcando le orme di celebri antesignani – in particolare Goethe e Gregorovius – si confrontano come i loro predecessori con una serie di “luoghi orribili”. Proprio i grandiosi spettacoli della natura indomita, rappresentata dalla potenza del Vesuvio, sono in grado di suscitare emozioni forti e contrastanti fornendo una chiara rappresentazione del concetto del “sublime orrore”.

Lucia Tonini torna ad analizzare il tema del Vesuvio prendendo in esame i diari di viaggio dei componenti di una delle generazioni della famiglia Demidov. Per i tre fratelli Aleksandr, Pavel e Pëtr, figli di Grigorij Akin'evič Demidov, il vulcano non solo assurge ad icona di Napoli e del Sud Italia, ma condiziona minacciosamente la vita di coloro che, nonostante tutto, subiscono il fascino della sua imminente presenza. Tonini evidenzia un aspetto particolare dei viaggiatori russi i quali, distanti sia dallo spirito illuminista sia dalla sensibilità romantica che esaltava il sublime e l'orrido del vulcano elevandoli a valenze simboliche, sono animati piuttosto da una particolare curiosità che diviene fenomeno sociale e persino gesto culturale dai risvolti anche collezionistici.

E sono proprio le collezioni del conte Pavel S. Stroganov il centro

focale del saggio di Sergej Kuznecov. Si tratta di una serie di disegni che ritraggono Sorrento e la parte più a Sud della costiera, ma anche le note diaristiche ancora inedite che parlano di un futuro progetto di visitare Napoli. Il fascino esercitato da questa terra spinse Stroganov a realizzare un gran numero di tavole rimaste conservate per ben un secolo nel Museo Russo di San Pietroburgo, la gran parte anonime, eccetto tre disegni che recano la firma dell'autore. Non sono noti i contatti del giovane artista con i pittori del luogo o l'influsso che questi poterono esercitare sulla sua produzione benché vi sia il solo dato certo che il padre, Sergej G. Stroganov, a dimostrazione del fascino culturale esercitato dal meridione d'Italia, acquisì molte opere provenienti dalla scuola di Posilippo.

Neppure Dmitrij A. Miljutin si sottrae alla celebrazione della bellezza di Napoli e dei suoi dintorni nel primo volume dei *Vospominanija* dove sono descritti anche i più esili dettagli del soggiorno campano. Come evidenzia Giulia Baselica, il generale russo e futuro Ministro della Guerra (1861-1881) si sofferma su ogni singolo aspetto del viaggio: dall'ospitalità alberghiera al cibo, al patrimonio artistico, alla gente del posto e all'ambiente naturale. Ne deriva un particolare ritratto culturale, sociologico e artistico da cui emerge la percezione dell'autore, il cui tratto saliente è un'intensa quanto contraddittoria sensazione di estraneità mista a un'inspiegabile e indefinita nostalgia che alimenta il rimpianto quando ormai dovrà dire addio a quello "splendido angolo d'Europa".

Napoli è anche la città dove, nel 1865, giunge Michail Bakunin ed è qui che egli, definendo più chiaramente il proprio pensiero politico e raccogliendo consenso, riunirà intorno a sé i principali componenti dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori, cioè il lievito dell'anarchismo italiano nel Sud Italia. Matteo Losapio, prendendo in esame gli scritti di Bakunin, Enrico Covelli, Carlo Cafiero ed Errico Malatesta, fa emergere i tratti comuni dell'anarchismo russo e di quello italiano attraverso i concetti chiave di libertà, popolo e contraddizione.

Michail Talalay ci spinge verso Sud, nei luoghi più suggestivi della costiera amalfitana, come Vietri e Positano, dove l'artista Irene Kowaliska (il cui vero cognome è Kowalska) libera il suo estro creativo contribuendo in maniera decisiva allo sviluppo in queste zone, durante gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, di un particolare gusto per quel che concerne la maiolica e i tessuti. Le sue radici cosmopolite – ebraiche, russe, polacche –, cui si aggiungono gli anni della formazione a Vienna, hanno giocato un ruolo decisivo nella produzione artistica di Kowaliska, caratterizzata da quei particolari tratti che rivelano il grande amore che l'artista nutre per il meridione d'Italia.

Lasciandoci la Campania alle spalle, il nostro sguardo si allarga sull'orizzonte spingendoci verso la Sicilia. Irina Paščinskaja ci riporta nel

mite inverno meridionale del 1845-1846 quando giunse a Palermo l'imperatrice Aleksandra Fedorovna. La ricerca, condotta su fonti e documenti d'archivio, porta per la prima volta alla luce le impressioni della zarina sul suo lungo soggiorno siciliano e mostra come questo suo primo viaggio in Italia rappresentò un'esperienza formativa di grande importanza. Al suo ritorno, Aleksandra Fedorovna cercò di ricreare a Peterhof le ambientazioni isolate per poter rivivere le stesse intense emozioni: a Znamenka, nei pressi di Peterhof, fece costruire il padiglione "Renella", replica perfetta dell'Arenella ubicata sulle rive del Golfo di Palermo, decorando gli spazi personali con vedute di Palermo a memoria del viaggio in Italia e facendo risuonare negli ambienti solo la musica composta da musicisti palermitani. Il ritorno di Aleksandra Fedorovna in patria fu celebrato tra gli altri anche da Platon Obodovskij, autore di una poesia messa in musica da Michail Glinka e dedicata proprio alla bellezza di Palermo che tanto aveva affascinato l'imperatrice.

In effetti chi meglio di Glinka avrebbe potuto tradurre in musica versi che celebravano l'Italia? Come evidenzia Anna Giust, l'incontro del compositore russo con la tradizione musicale italiana era avvenuto in Russia dove, ben radicata a partire dal XVIII secolo, influenzò profondamente gli anni della sua prima formazione avvenuta a San Pietroburgo. La volontà di migliorare le proprie capacità compositive spinse Glinka a compiere un lungo soggiorno in Italia, fermandosi in diverse città della penisola, tra cui Roma e Napoli. Le impressioni di questo viaggio, che confluirono in un volume di memorie scritte in età matura, evidenziano dunque l'effetto che l'Italia produsse sul giovane compositore ancora in formazione e il processo di ricostruzione del proprio immaginario, marcato da un forte straniamento, quando ripercorre virtualmente i luoghi visitati in gioventù.

L'attrazione per "la terra dove fioriscono i limoni" sembra non essere scalfito dallo scorrere del tempo. È ciò che dimostra Claudia Olivieri in un'analisi comparativa tra il *grand tour* della Sicilia, intrapreso dai russi in passato, e i viaggi nell'isola italiana e la sua esplorazione da parte dei turisti russi al giorno d'oggi. Olivieri prende in esame e mette a confronto opere odepatiche dell'Ottocento e del primo Novecento, una selezione di famosi programmi televisivi russi contemporanei dedicati ai viaggi intorno al mondo e infine i "profili" di alcuni noti *influencer* russi. Una panoramica essenziale dei motivi (il patrimonio classico, le festività, il comportamento dei siciliani, la mafia) rivela come, nonostante il progresso tecnologico e le diverse modalità di condivisione delle esperienze di viaggio, l'immagine della Sicilia sembri essere immutata o, piuttosto, come la ricezione riproponga archetipi del passato e le (poche) novità risultino parte di un paradigma consolidato secondo stereotipi e moduli precedenti.

Il Sud Italia continua a riservarci ancora delle sorprese come nel caso

di Jarosław Iwaszkiewicz per il quale la Sicilia rappresenta più di un semplice tema compositivo. Come evidenzia Dario Prola, l'isola diviene un luogo d'elezione dove lo scrittore riesce a realizzare un ritorno a se stesso e alle proprie origini artistiche e biografiche: essa è dunque la manifestazione di un desiderio profondo e la possibilità di realizzarlo attraverso le parole. Proprio in Sicilia, infatti, Iwaszkiewicz riesce a ritrovare la dimensione dell'Ucraina perduta in un viaggio a ritroso nel tempo che gli permette di raggiungere non solo la mitica età dell'oro, rappresentata dall'infanzia, ma anche di realizzare una sintesi tra la propria poetica, la propria Weltanschauung e alcuni capisaldi ideologici della filosofia di Nietzsche, primi fra tutti i concetti di apollineo e dionisiaco.

Nel saggio di Teresa Wilkoń ritorna l'opera di Iwaszkiewicz che appare come un tentativo di riconsiderare la vita e la dimensione poetica attraverso il filtro dell'esperienza del viaggio in Italia. Nell'ampia produzione riguardante la letteratura di viaggio, un posto importante è occupato infatti dai versi di autori polacchi che, incontrandosi nelle regioni del meridione d'Italia, soprattutto in Sicilia, rinsaldano la propria amicizia nel clima fecondo di una terra autentica fonte di ispirazione grazie alle ricchezze naturali e culturali.

La Sicilia è, dunque, terra di grande attrattiva per i viaggiatori che giungono dalla Polonia, soprattutto nel XVIII secolo, mentre la Calabria sembra tagliata fuori dalle tratte turistiche più in voga a parte interessanti eccezioni. Conclude il nostro cammino nel Sud dell'Italia il saggio di Anna Tylusińska-Kowalska che ci presenta una donna con la valigia. Nel 1900 Zofia Sokołowska, lasciandosi la Sicilia alle spalle, percorre le strade della Calabria animata dalla viva curiosità per questo luogo sconosciuto che attraversa in treno lungo un percorso che da Reggio la condurrà a Salerno. L'esperienza di Zofia Sokołowska è simile a quella di Kazimiera Alberti che, cinquant'anni dopo, compirà lo stesso viaggio scoprendo un'altra Calabria, per molti versi inaspettata nella sua bellezza naturale e nel patrimonio storico e culturale.

Con questo volume monografico i curatori auspicano la prosecuzione di indagini condivise sui riverberi imagologici del Sud Italia nelle aree letterario-culturali russe e polacche con l'obiettivo di evidenziare trame comuni, rintracciare interferenze letterarie, rivelare contatti appartenenti al passato ma forieri di sviluppi futuri in un'ottica di apertura verso "l'altro", di costruzione di legami interculturali e di reciproco arricchimento intellettuale. Un sincero ringraziamento va agli autori che hanno reso possibile la realizzazione di un tale progetto scientifico grazie ai loro saggi e al rigore delle loro ricerche.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ПАЛИМПСЕСТ ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО НА КАПРИ

MARINA A. ARIAS-VIKHIL

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF
SCIENCES (IWL RAS)

Abstract – *Italian Palimpsest of M. Gorky's Writings in Capri*

The author of the article actualises the Italian genotext of A.M. Gorky's creativity of the Capri period. Neither before nor after the work of "the Stormy Petrel of the Revolution" was characterised by such a joyful and "spiritually uplifting" worldview as it was on the island of Capri. Despite the fact that Gorky wrote about Russian life, his works of this period reveal an "Italian palimpsest", which became the subject of analysis. Gorky's works *Confession* (1907-1908), *Summer* (1909), *Gorodok Okurov* (1909-1910), *The Life of Matvei Kozhemyakin* (1910-1911) have not been analysed by researchers from the point of view of the Italian presence. The Italian palimpsest of Gorky's Capri oeuvre was first brought to the attention of one of the first chroniclers of "Russian Capri", the writer Alexei Zolotarev, who pointed out the main peculiarity of this period of the writer's work, which still raises many questions for literary historians.

Keywords: A.M. Gorky; Capri; Italian palimpsest; Russian Capri.

Социокультурный феномен «русского Капри» редко становится предметом специального исследования, хотя по своей значимости в русской культуре, литературе и истории давно должен был бы привлечь внимание ученых. Суть феномена «русского Капри» в значительной степени связана с фигурой М. Горького и его пребыванием на Капри в 1906–1913 гг. Как уникальное явление русской литературы и истории «русский Капри» сложился благодаря притягательности личности Горького и его особой роли в русской и мировой культуре XX века. Проводя аналогию с античным преданием об острове сирен, прообразом которого в «Одиссее» Гомера послужил Капри, один из первых летописцев «русского Капри» Алексей Золотарев вспоминал:

Пребывание Горького на острове сирен сделало его самого сладкоречивою сиреною этих мест, его радушие и постоянные ласковые зовы и призывы на Капри создали в короткое время у русских художников традицию не только приезда на Капри, но более или менее длительного пребывания здесь и работы в тихой обстановке острова

[Золотарев РГАЛИ].

На Капри съехались русские писатели, журналисты, художники, философы, политики, кто на несколько дней, кто на несколько месяцев, а кто и на несколько лет. Помимо красоты острова, русских, приехавших на остров, привлекала возможность общения с Горьким. Блаженный покой острова был обманчив: за ним скрывалось бурное кипение мыслей и страстей его русских жителей, для которых пребывание на Капри стало важным и порой определяющим жизненным этапом в силу необычайной интенсивности духовной жизни русской колонии. Эту особенность «русского Капри» запечатлели в своих очерках М. Первухин и А. Золотарев, талантливые и оригинальные писатели, забытые ныне на родине. Их имена и творчество должны вернуться в русскую литературу, палитра которой будет неполной без ярких красок этих художников – создателей летописи «русского Капри», жизни Юга Италии. «Итальянские акварели», «Над краем лазурным. Рассказ М. Волохова и др. рассказы» (Москва, Товарищество И. Д. Сытина, 1912) Михаила Первухина, как и «Каприйские новеллы» Золотарева никогда не становились предметом специального исследования и большей частью до сих пор не опубликованы и существуют лишь в виде рукописей.

Первухин начинает свой очерк «Русские на Капри. Максим Горький» (1924) с письма И. С. Тургенева писателю Г. Данилевскому (1871):

Из твоего письма я узнал, что ты провел около месяца в Неаполе, посетил развалины Помпеи, но не нашел времени приехать на Капри. Тебе не стыдно? Неаполь красив, Помпеи очень интересны, особенно для тебя, историка. Но остров Капри — чудо. Да, чудо! И не только потому, что там есть «Голубой грот», но потому что весь остров — настоящий «Храм Богини Природы», воплощение красоты. Я был на Капри три раза за последнее время и скажу тебе: впечатление останется со мной до смерти! Как не воспользоваться возможностью увидеть этот остров? Не понимаю. Таковы все русские: способны пройти равнодушно мимо самой Венеры, если Богиня не будет одета в современный наряд. Но знай, скоро, я уверен, новое поколение русской интеллигенции изберет остров Капри местом своего паломничества, и кто знает, может быть, мы увидим на нем сильную русскую колонию, состоящую из художников и писателей! [Первухин М. К. АГ].

Исторически предназначением острова было вдохновлять творческие личности, поэтов и музыкантов на создание произведений, в которых воспевалась красота природы в гармонии с простой непритязательной жизнью его обитателей. Остров прославился тем, что здесь Мендельсон–Бартольди написал оперу «Вальпургиева ночь» по мотивам

поэзии Гете; Массне создал свою «Ленивую песню» (“Chanson de la paresse”), воспев каприйское dolce far niente; Вагнер вдохновлялся величественным и грозным видом ущелий острова, работая над «Тристаном и Изольдой»; Дебюсси написал здесь «Холмы Анакапри» (“Les collines d’Anacapri”). Мечта Тургенева о русской колонии художников и писателей на Капри отчасти исполнилась в начале XX века. Этот момент запечатлел «русский каприец» Золотарев, задумав цикл «Неаполь и неаполитанское поморье как местопребывание русских писателей».

О Горьком Золотаревым написано несколько очерков. Нас будет интересовать очерк «Каприйский период в жизни Горького и Горьковский период на Капри», задуманный автором еще на Капри для своего неаполитанского цикла. Именно здесь он размышляет о влиянии Италии на творчество Горького и делает немало открытий. Он выявляет итальянский палимпсест каприйского творчества Горького — то, чего не заметили другие читатели и критики Горького. Это относится не только к современникам Горького, но и к позднейшим исследователям его творчества в России и за рубежом.

На Капри была закончен роман «Мать» (1906), написаны повести «Исповедь» (1907–1908), «Лето» (1909), «Городок Окуров» (1909–1910), «Жизнь Матвея Кожемякина» (1910–1911) и др. Произведения Горького не были проанализированы исследователями с точки зрения итальянского присутствия. На итальянский палимпсест творчества Горького на Капри впервые обратил внимание Золотарев, указав на главную особенность этого периода творчества писателя, которое по-прежнему вызывает много вопросов историков литературы.

Золотарев обращает внимание на то, что первое каприйское произведение Горького — «Исповедь» — было плохо принято читающей публикой в России. Та же участь постигла и повесть «Лето». Пафос этих произведений, по мнению Золотарева, шел вразрез с царящим в России настроением упадка после поражения революции 1905 г. Интересно суждение Золотарева о настроении самого Горького, каким увидел его Золотарев на Капри:

В широких общественных кругах наверху популярность Горького заметно падала, как красноречивым языком цифр отмечали отчеты конторы «Знания» за 1906, 1907 и 1908 годы. В то время как в самой России революционное настроение год от году шло на убыль, Алексей Максимович не так быстро терял настроение подъема, с каким он выехал из России в начале 1906 года. Он успел побывать в Америке, успел коснуться «страны света и чудес» Италии, перевидал много интересных людей, а главное, увидел жизнь Европы, которая с юных лет, по романам, казалась ему светлее, чище, праздничнее нашей.

Вот это самое праздничное настроение пронизывает собою первое произведение Горького «Исповедь», написанное на Капри в 1907 году и освещенное всецело итальянским солнцем [Золотарев А. А., АГ, с. 47–48].

Герой повести «Исповедь», несомненно, во многом имеющей автобиографический характер, отказывается от традиционного Бога, трансцендентного, ради Бога имманентного, воплощающего творческие силы человека. Оторвавшись от России и оказавшись в Италии, Горький смог построить свою утопию сотворенного бога, бога–народа. Будь иначе, несомненно, «Исповедь» была бы иной, совсем не праздничной в эпоху реакции и спада общедемократического движения. Каприйские большевики Богданов и Луначарский, ближайшие сподвижники Горького в организации рабочей школы на Капри, каждый по–своему искали пути преобразования мира. «Исповедь» написана в тесном общении с Богдановым и Луначарским в период создания Каприйской партийной школы для рабочих. Философия коллективизма, исповедуемая Богдановым, была одним из источников вдохновения для Горького. Другим источником были идеи Луначарского о создании новой религии — социалистической. Луначарский, испытавший сильное влияние Ф. Ницше, — автор труда «Религия и социализм» (1908–1911) — настоящей энциклопедии «богостроительства», по выражению Г.В. Плеханова [Scherrer 1981, p. 124]. Коллективизм и религия — от одного латинского корня «соединять». Так и для Горького Бог — это комплекс идей, которые «будят и организуют социальные чувства, имея целью связать личность с обществом, обуздать зоологический индивидуализм» [Горький М. 1950, с. 507].

Однако Золотарев указывает на недостаточность такого подхода при определении своеобразия пафоса горьковской «Исповеди»:

Не раз в русской печати высказывалось мнение, будто в «Исповеди» Алексей Максимович в художественной форме образами и речами своих героев пересказал идеи Луначарского. Если и говорить о тех идейных вдохновителях, под влиянием которых была написана «Исповедь», то в первую очередь, бесспорно, надо поставить самое Италию [Золотарев А. А., АГ, с. 47].

Золотарев приводит интересные факты, свидетельствующие о существенности итальянских впечатлений писателя при создании его повести:

Идеи Мадзини *Dio e popolo* — Бог и народ, сказки и исторические легенды, выпестовавшие современного итальянца с его культом народного героя — 1907 год был как раз годом празднования столетия со

дня рождения итальянского народного героя Гарибальди и Алексей Максимович живо откликался на все подробности этого чествования. Его особенно поражала и умиляла способность итальянцев сливаться в единое целое. «Дворянин и раб, священник и солдат — одно тело и ты такой же необходимый человек, как все другие» (Итальянские сказки, т. XIV, с. 58) [Золотарев А. А., АГ, с. 48].

Архаичный быт острова Капри позволил Горькому «гениально схватить доминанту итальянской истории, как она сказала на протяжении тысячелетий, начиная с легендарной басни Меневиа Агриппы об единстве членов человеческого тела, рассказанной участникам первой римской забастовки — ухода плебеев на Священную гору» [Золотарев А. А., АГ, с. 48–49]. Золотарев ссылается на известное предание о том, как в 494 г. до н. э. римские плебеи, возмущенные жестокими притеснениями со стороны патрициев, покинули Рим и удалились на Священную гору (невдалеке от города). Посол патрициев Менений Агриппа умиротворил народ, рассказав басню о членах человеческого тела, которые взбунтовались против желудка, за что сами поплатились крайним изнеможением. Таким образом, Золотарев не без оснований утверждает, что народ как единое тело, как «великомученик великий, неисчислимый мировой народ» ясно почувствован был Горьким именно через Италию.

Обращает на себя внимание суждение Золотарева о том, как впечатления Горького от осмотра римских раскопок претворились в идею необходимости преобразования мира, но не революционным, а эволюционным путем. Сам Золотарев, занимавшийся в России распространением подпольной марксистской литературы и агитировавший рабочих, был против кровопролития и считал, что преобразований можно достичь просвещением и сменой мировоззрения. Такой же позиции придерживался Богданов, о чем свидетельствует его роман-утопия «Красная звезда» (1908), написанный в это время. Золотарев видит в «Исповеди» философское обоснование такого подхода:

В Риме Горький осматривал раскопки Форума и слушал объяснение директора этих раскопок археолога Бони <Джакомо Бони (1859–1925) — известный итальянский археолог и архитектор, сенатор, кавалер орденов правительства Италии, автор книг по истории и архитектуре Италии — прим. М. А. А. – В.>. Этот знаток и энтузиаст древнего Рима оживил перед художественным взором Алексея Максимовича преемственную силу Вечного Рима.

Чудится, что и сюжетная ткань «Исповеди» — рассказы о переходе от богопочитания к народопочитанию — имеет бывшую внутреннюю связь с римскими впечатлениями Горького, так как в Риме он воочию, из исключительно ясных образцов, видел смену одного миропонимания

другим, смену языческого христианством и далее прослойки нового социалистического строя в современном папском и королевском Риме. <...> Находясь в центре, в самой, можно сказать, сердцевине Запада около Ветхого Рима, который дважды организовывал мир по своему образу и подобию, Алексей Максимович особенно ясно чувствовал, именно на Капри, значение и силу организации, радость и счастье коллективной, преемственной, из рода в род созидательной, плодотворной работы над преображением мира. Только в Италии Горький с особой силой мог утвердиться на противопоставлении своей новой веры и своего нового знания о том, что надо делать [Золотарев А. А., АГ, с. 49, 61].

Это свидетельство имеет огромное значение для понимания пафоса каприйских произведений Горького. Недаром исследователи назвали искания Горького и каприйских большевиков «другим марксизмом» и «другой революцией» [Strada 1994]. Отголоски «другой революции» звучат на всем протяжении творчества Горького, не терявшего веру в силу коллективизма и необходимость созидательной работы для преобразования мира. Эта мысль прослеживается французским исследователем Мишелем Нике в его статье «Горький–еретик: “богостроитель”». Заключительные слова повести «Исповедь»: «Всеобщее слияние ради великого дела — всемирного богостроительства ради!» [Горький М., 1950. С. 378] —

девиз скорее из масонского словаря, чем из марксистского — таков отныне путь Матвея, то есть Горького: от индивидуализма к слиянию с народом, от созерцания и аскетизма к действию, от «поисков Бога» к «богостроительству» (здесь и далее перевод мой — М. А. А. –В.) [Niqueux 2005, pp. 11–12].

По наблюдению М. Нике, впоследствии Горький перестал пользоваться термином «богостроительство», но характерная лексика (подвиг, чудо, творение, энергия, воля, действие, творческая сила народа, организация, человек – хозяин мира и т.п.) пронизывает все его статьи, начиная со статей «О цинизме» и «Разрушение личности (От Прометея до хулигана)» (1908–1909), выводы которых перекликается с финалом «Исповеди», вплоть до статей 1930-х годов и доклада на Первом съезде советских писателей:

«Богостроительство» не было проходным эпизодом, «ошибкой» Горького, преодоленной им под жестким, но дружеским давлением Ленина, как это утверждают советские учебники. В 1927 г., в десятилетие революции, он вновь пишет о роли человека–«богостроителя»: «Я вкладываю в это слово мысль, что человек творит и воплощает в себе, на земле, способность творить чудеса справедливости, красоты и многие другие, которые идеалисты приписывают силе, существующей вне

человека». Для Горького и его друзей марксизм был философией, призванной преобразить человека, дать ему «крылья» [Niqueux 2005, p. 12].

Историческая роль народа виделась Горькому как единение всех на пути к единой цели — освобождению человека от рабства внутреннего и внешнего, как путь от индивидуализма к коллективистскому пониманию мира, к устроению народного бытия в духе коллективизма. Коллективная сила народа способна совершать чудеса. Так на глазах Матвея она встает и идет расслабленная, несомая энергией толпы. Неслучайно повесть посвящена Ф. И. Шаляпину, воплотившему для Горького Русь–матушку с ее поисками справедливости и правды. Великий певец неоднократно бывал у Горького на Капри, дал средства на просвещенческую Каприйскую школу для рабочих.

Важное идейное значение в повести имеет прославление Матери–земли, кормящей народ, приобщающей его к космическому бытию. Однако Золотарев замечает, что «гимны–молитвы мать–Сырой Земле, что рассыпаны повсюду в “Исповеди”, это гимн не столько Горького–нижегородца, сколько Горького–каприйца» [Золотарев А. А., АГ, с. 50]. Золотарев так развивает эту мысль:

Эпиграфик Южной Италии знает хорошо эту Всемасть-Землю, которой так радостно в самозабвении молится герой «Исповеди»:
«Словно таешь, прислонясь к груди ее, и растет твое тело, питаюсь теплым и пахучим соком *милой матери твоей*, видишь себя неотрывно, навеки земным и благодарно думаешь: “Родная моя”...» [Золотарев А. А., АГ, с. 50].

На основании своих наблюдений Золотарев делает парадоксальный вывод:

Праздничное настроение, переходящее в конце повести в благовест, все — Каприйская мягкость и ласка, полнота и насыщенность, культ матери–Земли и женщины–мадонны, родившей «всех святых и прекрасных людей прошлого» — делают из «Исповеди» самое итальянское произведение Горького. Если по своей литературной конструкции и песенному складу и тону она примыкает к Мельникову–Печерскому и Лескову, то общей своей идеей и многими образами она выдает свое каприйское происхождение [Золотарев А. А., АГ, с. 51].

Помимо общих наблюдений об итальянском палимпсесте «Исповеди», Золотарев отмечает и конкретные детали, указывающие на итальянский контекст повести Горького. Золотарев приводит цитату из повести с собственным комментарием:

«Видел я ее <Землю>, мать мою, в пространстве между звезд, и как гордо смотрит она очами океанов своих в дали и глубины; видел ее, как полную чашу яркокрасной, неустанно кипящей, живой крови человеческой, и видел владыку ее — всеильный, бессмертный народ» [Горький М. 1950, с. 378]. Эта неустанно кипящая живая кровь человечества попала в книгу русского писателя из итальянского города веселых певцов и празднотлюбцев — Неаполя. Только в одном этом городе показывают дивное чудо кипения человеческой крови [Золотарев А. А., АГ, с. 51–52].

Непонимание повести Горького русскими читателями и критикой Золотарев также относит к присутствию итальянского затекста с его праздничным пафосом, который не смогли разгадать современники Горького: «Невозможно исчислить разнообразие людей и выразить радость при виде духовного единства всех их. Велик народ русский и неопишимо прекрасна жизнь!» [Горький М. 1950, с. 373]. Повесть не могла вызвать сочувствие русского читателя именно в силу диссонанса упадочных настроений столыпинской России и горьковского энтузиазма, вызванного его увлечением философией коллективизма и открытием нового Бога — Бога–народа. Золотарев замечает по этому поводу:

Но, конечно, достаточно охлажденным русским людям 1908 года «Исповедь» показалась одним — ходульной и напыщенной, другим — подозрительно поповской и мистичной, третьим — прямо еретической со своим новым, построенным в Италии Богом–народом [Горький М. 1950, с. 497].

Этот диссонанс характерен для всех произведений Горького каприйского периода. Золотарев, анализируя эти произведения вслед за «Исповедью», приходит к убедительному заключению:

Еще больше расхождения обнаружилось у Горького с Россией, когда он следующую свою каприйскую повесть «Лето» закончил бурным радостным аккордом:

— С праздником, великий русский народ! С Воскресением близким, милый! Одним показалось, что Горький берет на себя роль того сказочного дурака, что на свадьбе пел «Со святыми упокой», а на похоронах играл плясовую. Другие критики остряли над превращением Максима Горького в Максима Сладкого под чарами сладостного Неаполя [Золотарев А. А., АГ, с. 52].

Превращение Максима Горького в Максима Сладкого определенным образом сказалось и в хронике «Город Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина». Там тоже звучит новая формула Горького (в устах постоялки): «Земля – храм, а жизнь богослужение» [Золотарев А. А., АГ, с. 54]. Горький, создавая хронику уездного быта «беспризорного»,

«шаткого», «неверующего» народа, как будто сам испугался нарисованной им безрадостной картины и не кончил хроники. Однако в этой хронике он тоже пытается разбудить к жизни русский народ <«своим славословием», замечает Золотарев>: «Хорош есть на Земле русский народ... хорош, добротный, деловитый народ!» [Золотарев А. А., АГ, с. 54].

Рисуя образ каприйского Горького, Золотарев определяет его внутреннюю суть:

Постоянная забота о русском человеке, напряженная дума о смысле его трудной жизни, тяжелой истории поставили писателя лицом к лицу с Русью. Утешные слова, какие он говорил русским людям, подбадривали их на общую, совместную, коллективную работу, отзываясь по всей стране дождем ответных писателю писем, посылок, рукописей. Как за полвека назад Гоголю из Рима виделась вся Русь с очами, устремленными на него и ждущими призывного слова, так теперь то же итальянское видение Руси встало на Капри перед Горьким [Золотарев А. А., АГ, с. 55].

Задачей каприйского Горького было подбодрить далекий от него в тот момент русский народ:

Надо было не только говорить утешные слова, надо было показать русскому народу, что он действительно хороший, добротный народ, которому открыто славное будущее. <...> Отсюда цикл автобиографических рассказов, начиная с рассказа о попытке к самоубийству «Случай из жизни Макара», кончая целой поэмой «Детство» с эпическим образом бабушки Акулины Ивановны, цикла «По Руси» и цикл итальянских сказок. Вся эта многообразная работа Горького согласно вкладывается в заветные слова дяди Марка: «Не робь, ребята, выкарабкайся! Встанет Русь, только верь в это, верю все доброе создано, будем верить — и все сумеем сделать!» [Золотарев А. А., АГ, с. 56].

Только в Италии, заключает Золотарев, Горький мог написать:

Страшно хочется жить... хочется петь хвалебную песнь Земле, чтобы она пьянела от похвал, еще более щедро развернула богатство свое, показала бы красоту свою, возбужденное любовью одного из своих созданий — человека, который любит Землю и охвачен желанием оплодотворять ее новой красотой (Окуровский цикл) [Золотарев А. А., АГ. С. 59, 61].

«Богостроительство», по Горькому, это религия делания, борьба с пассивностью, индивидуализмом, пессимизмом, борьба против всего того, что Горький называл «азиатчиной». Уже в Италии формируется его концепция «двух душ», восточной, пассивной и западной —

активной. Краткий период восторженного отношения к русскому народу сменяется недоверием и критическим отношением к нему. Эта тема становится ведущей в переписке Горького с Р. Ролланом (1916–1936) и достигает своего апофеоза в очерке «О русском крестьянстве» (Берлин, 1922). В письме конца декабря 1920 г. Горький как истый западник упрекает Золотарева в славянофильстве, проявившемся, по его мнению, в повести последнего «На чужой стороне». Горький называет Золотарева «азиатом». Он пишет, в частности: «Вообще осторожнее с акафистами доблестям народа российского — народ сырой и в корне отравленный пассивным отношением к жизни» [Из писем Золотарева Горькому 1994, с. 58].

Как блестяще показал отзыв Золотарева об «Исповеди», эволюция творчества писателя не может рассматриваться вне итальянского контекста его жизни на Капри, что до сих пор не было предметом специального исследования. Очерки Золотарева не только восполняют белые пятна научной биографии Горького и уточняют важные факты, связанные с его пребыванием в эмиграции, его окружением на Капри. Они воссоздают историко–краеведческий контекст работы Горького над его каприйскими произведениями. Каприйский период жизни Горького содержит немало сложных социокультурных и политических узлов русской истории, литературы и искусства. А. А. Золотарев во многом очертил сюжеты, помогающие нам понять природу противоречий каприйского периода жизни Горького, развернувшихся в дальнейшем в его творчестве.

Главную идею «Исповеди» он пронес через всю свою жизнь, хотя философия коллективизма во многом послужила причиной его заблуждений и компромиссов:

Сведя Бога к воле народа, Горький подчинил индивида коллективу (и легко принес личность в жертву коллективу), ограничивая свое мировоззрение имманентностью и релятивизмом, оправдываемых верой в «светлое будущее», которая привела его к благословию сталинской «перековки» человека — при сохранении, впрочем, некоторой независимости по отношению к нарождающемуся сталинизму. «Исповедь» является ключевым произведением Горького, собирающим в фокус мучительный поиск идеалов всей жизни писателя: история души, страстно ищущей правду, добро и красоту; символ веры, почти не поколебленный насилием Истории. Да, в этом весь Горький, верующий без Бога, но тоскующий по божественному, доверяющий человеку, несмотря на все противоречия человеческой природы [Niqueux 2005, p. 23].

Несмотря на последующую эволюцию взглядов Горького, его мировоззрение сложилось именно в этот период с характерной для него верой в возможность пробуждения творческих сил и энергии народа для

преобразования общества и природы.

Анализ художественного творчества писателя в соединении с изучением истории и легенд края, непосредственных впечатлений и атмосферы, в которой создавалось то или иное произведение, дают порой неожиданные результаты. Понятие авантекста, как и понятие генотекста, введенное в конце 1960-х гг. французской генетической критикой, постструктуралистской критикой (Ю. Кристева), применимо к такого рода исследованию текста, позволяющему выявить присутствие различных импульсов при создании художественного произведения.

В «Сказках об Италии» (1913) Горький обращается непосредственно к итальянским темам, в которых мы различим пафос его «Исповеди», «Лета» и других каприйских произведений. Великолепные зарисовки Юга Италии, его природы, морских пейзажей становятся фоном для прославления итальянского народа, его внутренней силы, красоты и благородства. Их настроение Ленин назвал «духоподъемным» и призвал Горького писать в том же ключе. Так большинство сказок цикла, всего их 27, содержит этот духоподъемный пафос. Так в сказке 12 мы читаем: «Люди таковы, какими вы хотите видеть их, смотрите на них добрыми глазами, и вам будет хорошо, им — тоже, от этого они станут еще лучше, вы — тоже! Это — просто!» [Горький М. 1911–1913, с. 42]. В сказке 14: «Обо всем можно сказать красиво, но лучше всего — слово о хорошем человеке, песня о хороших людях!» [Горький М. 1911–1913, с. 49]. В сказке 17:

Жизнь прекрасна всем, что мне нравится в ней! Чёрт побери, дорогой мой инженер, для меня слова не только звуки и буквы, — когда я читаю книгу, вижу картину, люблюсь прекрасным, — я чувствую себя так, как будто сам сделал всё это! <...> Группа школьников в белых передниках — мальчики и девочки маршируют посредине дороги, от них искрами разлетается шум и смех, передние двое громко трубят в трубы, свернутые из бумаги, акации тихо осыпают их снегом белых лепестков. Всегда — а весною особенно жадно — смотришь на детей и хочется кричать вслед им, весело и громко: — Эй, вы, люди! Да здравствует ваше будущее! [Горький М. 1911–1913, с. 66].

«Сказки об Италии» Горький писал на протяжении последних четырех лет своего пребывания на Капри. Его оппонент Михаил Первухин утверждал, что русские революционеры остались глухи к красоте Италии. Но как мы видим, «Сказки об Италии» показывают нам увлеченного Италией Горького, ее природой и ее народом — другого Горького, такого, каким он, возможно, не был, но, несомненно, хотел бы быть. В сказке 24 мы читаем:

А любовь к людям — это ведь и есть те крылья, на которых человек поднимается выше всего... Когда человек несет в сердце своем слово, объединяющее мир, он везде найдет людей, способных оценить его, — везде! Ах, дети!... Слушаешь вас, смотришь и — веришь: да, вы станете жить лучше, чем жили мы... [Горький М. 1911–1913, с. 93].

В завершении своего итальянского цикла в сказке 27 Горький пишет:

Площадь пустеет; три светлые фигуры, взяв под руки друг друга, запели что-то, дружно и красиво, и пошли в улицу, музыканты двинулись за ними, и толпа вслед им; бегут дети, в сиянии красивых огней они — точно рассыпанные бусы кораллов, а голуби уже уселись на крышах, на карнизах и — воркуют.

И снова вспоминается хорошая песня:

«Христос воскрес...»

И все мы воскреснем из мертвых, смертью смерть поправ [Горький М. 1911–1913, с. 103].

Его желание воскресить к жизни русский народ нашло свое отражение и в сказках об Италии. Ведь, по его собственным словам, это не сказки, а зарисовки итальянской жизни, какой ее увидел Горький, отдавая себе отчет, что русским рабочим они покажутся сказками. Так окончание каприйского периода творчества Горького ознаменовано тем же чувством, которое сказалось в концовке его повести «Лето», заканчивающейся призывом к воскресению к жизни русского народа: « — С праздником, великий русский народ! С Воскресением близким, милый!» [Горький М. 1950, с. 497]. Таким образом мы можем констатировать присутствие итальянского палимпсеста в пафосе каприйского творчества Горького, ставшим эксплицитным в его последнем каприйском произведении «Сказки об Италии».

Bionote: Marina A. Arias-Vikhil is a Doctor of Philology, leading researcher of the A.M. Gorky Archive of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, curator of international cooperation programmes at the Institute of International Literature of the Russian Academy of Sciences. Literary scholar and translator, she studies the interrelations of Russian, French and Italian literature of the XX-XXI centuries. Author of monographs, textbook chapters and articles devoted to topical problems of foreign and Russian literature of the XX-XXI centuries, comparative studies of Russian, French and Italian literature.

Author's address: marina.arias@mail.ru

Библиографические ссылки

- Ариас-Вихиль М. А. 2015. *А. А. Золотарев об «Исповеди» М. Горького: литературное краеведение (по материалам Архива А.М. Горького)* // «Журнал Института наследия». № 2. <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/18.html> (22.06.2023).
- Горький М. 1950. *Исповедь: Повесть* // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Художественная литература, Москва. Т. 8, с. 211–378.
- Горький М. *Сказки об Италии. 1911–1913*. <http://www.olehnik.ru/files/literatura.pdf> (22.06.2023).
- Золотарев А. А. РГАЛИ. «Горький–каприец». Машинопись. РГАЛИ. Ф. 218, оп.1, ед. хр. 9.
- Золотарев А. А. АГ. *Каприйский период в жизни Горького и Горьковский период на Капри*. Машинопись. Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. АГ МоГ 4–16–2.
- Из писем А. А. Золотарева А. М. Горькому* 1994. Публ. И.Н. Веселовского, вст. ст. В.Е. Хализева in «Известия Академии наук. Серия литературы и языка». Т. 53. № 2. Март–апрель. С. 56–73.
- Московская Д. С. 2015. «Китежанин» Алексей Золотарев (к 135-летию писателя) // «Журнал Института наследия». № 2. <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/17.html> (22.06.2023).
- Первухин М. К. *Русские на Капри. Максим Горький*. Статья из журнала «Pagine dell'isola». Пер. с итал. М.А. Ариас-Вихиль. Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. АГ Кол. Цв. 18–1.
- Niqueux M. 2005, *Un Gorki hérétique: le «Constructeur de Dieu»*, in Gorki M. 2005, *Une confession*, M. Niqueux trad., Phébus, Paris, pp. 9–23.
- Scherrer J. 1981, *L'intelligentsia russe: sa quête de la «vérité religieuse du socialisme»*, in «Le Temps de la reflexion» II, Galimard, Paris, pp. 113–152.
- Strada V. 1994, *L'altra rivoluzione. Gorkij – Lunacarskij – Bogdanov*, in Strada V. 1994, *La “Scuola di Capri” e la “Costruzione di Dio”*, Edizioni La Conchiglia, Capri.

ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ В РАЗНЫХ ВЕРСИЯХ МОДЕРНИСТСКОЙ СИМВОЛИЗАЦИИ От Мережковского к Бунину

VADIM V. POLONSKIY

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF
SCIENCES (IWL RAS)
MOSCOW, RUSSIA
SICHUAN UNIVERSITY (CHINA)
SHENZHEN MSU-BIT UNIVERSITY (CHINA)

Abstract – *Southern Italy in Different Versions of Modernist Symbolization: from Merezhkovsky to Bunin*

The article dwells on the semantically integral system of the Russian reception of Southern Italy in the heyday of *Belle époque*. Its connection with the European context dating back to Goethe and purely national features are shown. Based on Berdyaev's relevant texts, the imagological constants of the Silver Age "Russian Italy" are reconstructed. Three different models of it are demonstrated, opposing the "aesthetic" line of reflection of the images of this country in the mirrors of the arts, embodied by P.P. Muratov (*Images of Italy*, 1912): in the works of D.S. Merezhkovsky, M.A. Osorgin and I.A. Bunin. It is proved that they are united by an unexpected in the depiction of the bright Italian South anti-rhetoric, expressive asceticism, opposition to decorative redundancy and polemic in relation to the romantic apology of the "Mediterranean Arcadia". In the case of Merezhkovsky, this even laid the foundation for a special potential type of alternative poetics, which 'could' but never managed to reach the center of the writer's artistic system.

Keywords: Russian-Italian relations; Berdyaev; Merezhkovsky; Osorgin; Bunin.

С XVIII в. в русской культуре постепенно формируется набор топосов, сопряженных с Италией, в том числе Южной, близкий стереотипизированному образу этой страны в иных крупных культурах, прежде всего – к северу от Альп.¹ В первой половине XIX в. «русский отдел» в общеевропейской геопоэтике Италии связан с широким спектром самых известных имен от Сильвестра Щедрина и Зиннаиды Волконской до Гоголя [Вайскопф М., Джулиани Р. 2004; Крюкова О. С. 2007; Каштанова Е. В. 2003; Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. 2014]. И

¹ Во впечатляющем списке работ общего характера по взаимной рецепции России и Италии в культурах двух стран обратим особое внимание в контексте нашей темы на важность двух фундаментальных компендиумов: библиографического [Pavan S. 2013; Pavan S. 2016] и энциклопедического [д'Амелия А., Рицци Д. 2019; Грачева А. М. 2021].

он уже представляется вполне самодостаточным. С европейским целым его роднит во многом общий исток «символизации» итальянского текста, в котором роль катализаторов играли «Итальянское путешествие» Гете (причем с его фокусировкой на Сицилии, в которой он видел «ключ к целому», лишаящий образ Италии «расплывчатости» [Гете И. В. 1980, с. 126]) и культ Южной Италии у немецких романтиков [Nachmeister Gretchen L. 2002, с. 13–59]. Они встроили его в систему смысловых оппозиций как идеализированную, спиритуализированную, лучезарную, творчески-освободительную антитезу заземленному и филистерскому комплексу родного «севера» в его рутинной проекции.

Своеобычие русской имагологии Аппенин состояло в том, как она использовала именно этот семантический инструмент: с особым – национальным – акцентом на конфессиональном аспекте (как в случае с той же Волконской, перешедшей в католицизм и во многом заложившей новую парадигму русских «обращений» в «латинскую веру» [Gorodetzky N. 1960]) либо же с акцентом на попытках отыскать и риторизировать потенциал «исправления», «исцеления», грядущего «духовного пробуждения» того замутненного и затуманенного «своего», что так явственно противопоставлено мифопоэтизированному «итальянскому» в помянутой антитезе (случай Гоголя).

Все это подготавливает почву к формированию особой, сложно темперированной, но семантически целостной имагологической системы «русской» Южной Италии в эпоху «серебряного века», расцвета модернистского искусства, в последние десятилетия перед Революцией 1917 года. «Сложная темперированность» этого феномена прежде всего обусловлена его богатством и разнообразием. Это было время первого большого туристического нашествия русских на Европу, которые при этом пользовались свободным перемещением (без виз, а порой даже и без паспортов). В Италии побывали едва ли не все значимые деятели русской культуры рубежа XIX–XX столетий, оставив в результате этих поездок после себя если не пространные травелоги (каковых тоже предостаточно), то более или менее развернутые отзывы о посещенных краях в письмах и иных эго-документах. Путешествие в Италию [Лебедева О. Б. 2009], в том числе в Рим [Кара-Мурза А. А. 2001], Неаполь и окрестности [Кара-Мурза А. А. 2002; Фокин С. И. 2006], на Сицилию [Талалай М. 2013, Bellomo A., Nigro M. 2012], становится едва ли не обязательным элементом программы художественного образования, эстетического становления, *éducation sentimentale* («воспитания чувств») и «духовной инициации» русских писателей, ученых, мыслителей, живописцев и музыкантов.

К этому стоит добавить немалый поток политической эмиграции в

Италию русских общественных деятелей оппозиционных взглядов, который особенно был подстегнут событиями и последствиями революции 1905 г. Создание в результате этого целых субкультурных кластеров лево-политической ориентации вроде «горьковского Капри» – слишком очевидный и общеизвестный сюжет, чтобы на нем в этой статье останавливаться подробно. Добавим лишь, что не стоит недооценивать того факта, что и здесь русский опыт был частью – важной, очень важной, но лишь частью – более широкого типологически сходного общего. «Каприйская школа» Горького соотносима с длинным веером субкультурных очагов и «школ» модернистского «жизнетворчества», эстетического и идеологического экспериментаторства иностранцев на юге Италии – вплоть до виллы «Лисий» Жака д'Адельсверд-Ферзена на том же «острове Сирен», вотчины провокативного испытания границ свободы в сфере девиантного Эроса (далекого, без сомнения, от Горького, но показательно, что русский писатель-социалист все же принимал участие в подчеркнуто декадентском и либертарианском журнале «Akademos», издаваемом соседом Ферзеном) [Adelswärd V., Perot J. 2018]. Можно вспомнить и совсем крайний случай – Алистера Кроули с его сатанинским и профашистским «Аббатством телемы» в сицилийской Чефале, идейно совершенным антагонистом горьковской школе, но в чем-то ее все же напоминающим, так сказать, структурно-типологически [Kaczynski R. 2010].

Наконец, серьезным стимулом для развития публицистической и даже историософской русской италианы начала прошлого века стал трагический катаклизм – Мессинское землетрясение 1908 г. (и участие русских моряков в ликвидации его последствий – важная тема общественных обсуждений того времени). На вершинах символистской рефлексии – как, скажем, у Блока – это событие получало грандиозное метафизическое измерение, дорастая до провиденциального универсального знака близкого Апокалипсиса, конца «эпохи века сего», подобно гибели «Титаника» четырьмя годами позднее, осмысленного как метасимвол эсхатологических чаяний эпохи [Borda Bossano A. 2006; Di Paola V., Palermo Di Stefano R. M. 2006; Riccobono F. 2007; Ostakhova T. 2009; Tobar M. L. 2010].

В принципе едва ли не любой травелог, путевой мемуар или эссе на итальянскую тему, вышедший из-под пера серьезного литератора или художника «серебряного века», может служить материалом, позволяющим относительно четко реконструировать мифопоэтику и семиосферу «русской Италии» эпохи модернизма как семантическое целое поверх любых частных авторских различий. Но с особой четкостью, ясностью и чеканностью эту процедуру позволяет

осуществить небольшая статья «Чувство Италии» (1915) Николая Бердяева, которому вообще довелось стать, наверное, наиболее успешным производителем формул, востребованных на широком российском рынке ходовой интеллектуальной риторики. В этой совсем небольшой его работе, опубликованной в «Биржевых ведомостях» по случаю вступления Италии в Первую мировую на стороне Антанты, с почти паремической спрессованностью дан набор устойчивых категорий и топосов русской италианы «серебряного века».

Вот этот ряд:

- Италия – воплощение серафического полюса в системе романтического двоemiрия («мечта», «образ красоты и радости жизни», противопоставленный «безрадости» российской действительности [Бердяев Н. 1994, с. 367]);

- «Секулярная сакрализация» Италии («Путешествие в Италию для многих — настоящее паломничество к святыням воплощенной красоты, к божественной радости» [Бердяев Н. 1994, с. 367]), вариация на тему «Et in Arcadia ego», с которой начинается «Итальянское путешествие» неназванного Бердяевым Гете, отсюда:

- Италия есть единственное, не имеющее аналогов пространство, где преодолеваются межвременные границы, ее хронотоп – Вечность («Италия для нас не географическое, не национально-государственное понятие. Италия — вечный элемент духа, вечное царство человеческого творчества» [Бердяев Н. 1994, с. 367]);

- Италия внутренне чужда «враждебной мещанской цивилизации Западной Европы», исполненной «самодовольного презрения» по отношению к русским («Итальянцы и по свойствам своей расы, и по складу своей истории с трудом приспособляются к капиталистическому производству и к буржуазному стилю жизни» [Бердяев Н. 1994, с. 369]);

- Комплементарная (а потому обеспечивающая сильный взаимный магнетизм полюсов) антитетичность русского и итальянского духовно-культурных комплексов по принципу полярной избыточности: *этической* у русских и *эстетической* у итальянцев; при этом русский комплекс испытывает потребность в итальянском как балансе и терапевтическом средстве, инструменте избавления от эксцессов «русскости»:

Русская душа ищет пленительного дополнения в пластичности итальянской культуры, которой так недостает культуре русской <...> Гоголь <...> был очень русским и по-русски любил Италию, как дополнение, как мечту, как то, чего в нем самом не было. Русская тоска по Италии — творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радостности, по самоценной красоте. И Италия должна стать вечным элементом русской души. Италией лечим мы раны нашей души,

истерзанной русской больной совестью, вечной русской ответственностью за судьбу мира, за всех и за вся. Не только от уныния русской жизни, но и от величия ее, от Гоголя, Достоевского и Толстого, от всего трудного и мучительного стремимся мы в Италию подышать вольным творческим отдыхом. Исключительная этичность русской души ищет себе дополнение в исключительной эстетичности души итальянской [Бердяев Н. 1994, с. 368–369].

- Современное итальянское государство – пародия на «Вечную Италию», бунтующая против давящего авторитета ее величия и традиций; именно этим вызван расцвет культуроборческих начинаний в зарождающемся итальянском авангарде, так что современная Италия самим величием собственного прошлого обречена на слабость:

Вечный город Рим как город современный — лишь второстепенный город, лишь Париж второго сорта. Величие и вечность Рима, захватывающая дух мощь самого его имени дают Рим как столицу современного буржуазного государства <...> И совершенно понятно, что футуризм должен был зародиться именно в Италии, в стране старой и великой латинской культуры. Футуризм есть судорожная попытка сбросить эту обесилевшую власть былого величия, сжечь прошлое, чтобы свободно начать жить по-новому, творить совершенно новую жизнь и новую красоту, которую нельзя уже будет сопоставлять ни с ранним, ни с поздним Возрождением [Бердяев Н. 1994, с. 369–370].

- Сердце Италии в синэргии «вечного» и реально-осязаемого – Кампания, потому что именно здесь:

А). преодолевается средостение Культуры и Природы (величие культурной традиции становится, так сказать, фактом пейзажа);

В). срабатывает парадоксалистская и глубоко христианская логика связи смерти и жизни, гибели как пути к Воскресению:

Красота Кампании, земля которой не рождает уже, в которой все мертво, все памятники человеческого творчества превратились в явления природы и неотрывны от самой древней латинской земли — единственная в мире и величайшая красота. Но таинственно то, что сама мертвенность Кампании, разлитая по ее поверхности смерть, является источником творческой жизни <...> Но такова вся Италия: в ней человеческое творчество и природа неотрывны. И все в ней навеки остается для всего мира. Она — родина человеческого творчества Европы. И все отошедшее и мертвое в ней есть источник жизни и возрождения души [Бердяев Н. 1994, с. 370–371].

Так выглядит реконструкция устойчивых категорий и топосов русской италианы «серебряного века» на основе текста Бердяева. Однако живые имагологические процессы в русской культуре эпохи могли вносить

сюда свои коррективы. К примеру, тезис об исконной «антибуржуазности» Италии спотыкается уже об одно из самых известных русских модернистских сочинений данного тематического круга (пусть и посвященного не южноитальянскому городу – в данном случае это неважно) – «Флоренцию» (1909) Блока с ее истовой отповедью столице Тосканы в первой части за предательство духовного первородства ради буржуазного торжища (*Умри, Флоренция, Иуда, / Исчезни в сумрак вековой! [...] Ты топчешь лилии свои, / Но воскресить себя не можешь / В пыли торговой толчеи!*).

Инвективы того же типа рождаются и из такого обязательного теневого атрибута русских «образов Италии» для едва ли не большинства модернистских текстов, как кощунственное попрание ее «чистоты» развязным современным *туризмом*, в особенности в исполнении героев, которые в духе литературной русской мифологии эпохи наделяются чертами едва ли не «мелкобесовскими». Речь об англичанах (порой вкупе с американцами). «Омерзение» к ним, к их комфортному потреблению итальянского культурного продукта считают своим долгом выразить – таков уж объективный этностереотип эпохи – едва ли не все русские литераторы-путешественники, от сдержанного «джентльмена» Михаила Осоргина до гениально-едкого и «злого» Бунина. Ведь не случайно символическое транспонирование «цивилизованного буржуазного туризма» в физическое и метафизическое «сошествие во ад», начавшееся на Капри, в одном из самых знаменитых своих рассказов он связал именно с безымянным англосаксом из Сан-Франциско.

В общем и целом, особенность того извода Аркадии, который русскими авторами сопрягается именно с итальянским югом – это его глубинная двойственность, воплощающая последний из отмеченных нами бердяевских топосов, а именно связь идиллии с Танатосом, чему лишь способствует бóльшая, чем на севере, нетронутость, отчужденность от комфорта цивилизации, первозданность и неразличимость границы здесь между «культурным» и «природным». Попутно отметим, что в этой части «южный текст» русской италианы рубежа веков может находить параллель в культурной мифологии лишь одного североитальянского города, совершенно неразрывно связанной с Танатосом на щемящей грани между хрупко-преходящим и вечным, города-Стикса – Венеции. Не случайно бердяевской диалектике «смерти» и «жизни» как бы вторит тот же Бунин с его пронзительным оксюмороном в замечании о «вечных пленительных каналах *мертвой в своей вечной весне Венеции*» (курсив мой – В.П.) [Бунин И. 1973, с. 388].

Но вернемся к собственно Южной Италии. Закономерна в связи со

сказанным попытка Осоргина использовать танатологический мотив для деконструкции глянцевого образа итальянского юга, его туристико-открыточной личины. Показателен его очерк, посвященный главной природной достопримечательности Капри, разрекламированной бесчисленными путеводителями – Голубому гроту. Очерк, написанный в 1937-м для «Последних новостей» и воскрешающий в дальней ретроспекции событие довоенного прошлого, так и называется: «Голубой грот». Здесь само каприйское пространство будто провоцирует мотивный бунт – против и туристических клише в ходовом восприятии Капри, и – шире – системы предзаданных автоматических ожиданий читателя, уже знакомого с общекультурной репутацией автора.

Так, квалифицированный подписчик «Последних новостей» знал Осоргина как безусловного италофила, который значительную часть жизни провел на Апеннинах, испытывая к этой стране совершенно особенную привязанность. Однако с первых абзацев очерка автор отстраняется от подобного амплуа и, педалируя привычную символическую антитезу Севера и Юга, безусловно отождествляет себя с северянами:

Основным делением людей я считаю деление их на северян и южан. Не буду характеризовать каждую группу, потому что, в качестве и природного и убежденного северянина, окажусь, конечно, пристрастным. Нам, северянам, море чуждо, мы любим реки и озера, и не лазурного, а стального цвета. Мы любим ель и пихту, а не оливы и фиговое дерево, пальму за дерево не считаем и, отдавая должное итальянской пинии, все-таки предпочитаем ей кедр <...> При таком пристрастии к острию магнитной стрелки я очень охотно отказался от южной рамки для своего последнего часа [Осоргин М. 2007, с. 463–464].

Эти слова отсылают к строкам, с которых начинается очерк: «Смерть – событие настолько серьезное и простое, что нехорошо, как-то не приличествует ему происходить в обстановке слишком красивой, похожей на цветную открытку, да еще самую шаблонную: с лазурным небом, скалами, Мадонной и итальянским лодочником» [Осоргин М. 2007, с. 463].

То есть семантический пролог текста здесь можно редуцировать к следующему тезису: я человек севера, где – истинная глубина, и таким ключевым событиям бытия, как столкновение со смертью, прилично происходить именно там, а не на легкомысленном юге. Однако все последующее повествование полностью разрушает эту мотивно-смысловую пресуппозицию, выворачивая ее наизнанку.

Голубой грот в очерке – не прекрасный туристический объект (предмет «эстетического потребления» респектабельных господ-

посетителей), а место, где герой чуть не погиб. Опасность реальной смерти разрушает открыточное клише «дивного грота на прекрасном Капри». При этом происходит ресемантизация устойчивых элементов южноитальянской геопоэтики.

Так, одной из ее констант выступает Богородица, своим скульптурным изображением доминирующая над пространством и символически торжествующая над смертью, грехом, суетной мелкотой жизни. Именно такова ее роль в каприйском пейзаже того же «Господина из Сан-Франциско» – парадигмально важного рассказа для имагологии итальянского юга в зените русского «серебряного века».

У Осоргина образ Мадонны-спасительницы тоже есть – но он заземлен, а его роль реалистично мотивирована. Тонущему герою в пограничном состоянии является «летающая» к нему «и на лету растущая фигура желтолицей женщины в линиялом плаще». При этом, «подлетев, она с той же быстротой стала удаляться» [Осоргин М. 2007, с. 468]. Постепенно оправляясь и приходя в себя, герой понимает, однако, что это – отражение в сознании статуэтки Мадонны над входом в грот, к которой его подносят волны.

Глянцево-туристический образ Капри в итоге оказывается разрушенным благодаря глубинному семиозису русской южноитальянской геопоэтики, которая продуцирует онтологизацию ландшафта, его трансформацию в бытийно-лимитрофное пространство, где «вечное» приподымает завесу между жизнью и смертью, земной реальностью и запредельным. Здесь Осоргин, который в своих поздних текстах – 1920–1930-х годов – в эмигрантском Париже зачастую резюмировал опыт «серебряного века», во многом воспроизводит сценарии семантизации южноитальянской образности, характерные для эпохи дореволюционного модерна в России. И, что примечательно, в разных ее стратах и на разных временных рубежах.

В целом в русской модернистской литературе господствовали модели восприятия Италии сквозь вторичную оптику – посредством ее отражений и мифопоэтических реинтерпретаций в художественных зеркалах многовековой традиции. Эстетские «отражения отражений» лежали в основе большинства итальянских картин очень разных, и с иных сторон несходных русских модернистов – от Вяч. Иванова до П. Муратова, чьи «Образы Италии» (1911–1912) стали образцом «серебряновечной» рецепции страны сквозь фильтры искусства.

Однако в русском модернизме сформировалась и иная – во многом противоположная – линия восприятия Италии. Именно она нашла свое позднейшее продолжение в очерке Осоргина. Примечательно, что она может встречаться не только на разных этапах эволюции модернизма, но и являть себя в поэтике некоторых текстов

писателя, который в иных своих произведениях прилежал к господствующим сценариям конструирования геопозитических образов посредством их отражений в иных зеркалах мифологии и классического искусства. И похоже, что такую – назовем пока ее за неимением иного, лучшего, термина, «антивторичной» – линию продуцирует геопозитика именно Южной Италии.

Показателен здесь случай Мережковского. В большинстве своих художественных произведений на итальянскую тему в целом, в том числе и в романе «Воскресшие бога. Леонардо да Винчи», он пользуется моделью «отражения отражений». Но совсем иначе обстоят дела в первом его относительно пространном сочинении именно на южноитальянскую тему, которое под названием «Таормина. Палермо (Очерки Сицилии)» публиковалось на страницах журнала «Живописное обозрение» с 1-го по 4-й номер за 1900 г. и было написано по следам совместной с Зиннаидой Гиппиус поездки на итальянский юг.

С первых страниц очерков Мережковский, как по прошествии почти сорока лет поступит и Осоргин, деконструирует устоявшийся идиллический стереотип в восприятии этих мест. Заземление образа Таормины будет проходить за счет акцентирования того разрушение органики, тех уродств, которые привносят сюда и буржуазный туризм, и его достойный едва ли не большей иронии псевдоконкурент – распространившаяся мода на местный *couleur locale* среди современных немецких художников («буршей») с романтическими претензиями.

В очерковой поэтике Мережковского опять же вывернутым наизнанку окажется весь набор мотивов, обслуживающих традиционный миф о Сицилии в обоих ходовых изводах: высоком, восходящем к гетевской апологии здешней Аркадии, и низовом, собственно туристическом, растиражированном на страницах Бэдеккера.

Таормина предстает у Мережковского отнюдь не воплощением южной идиллии. Ее лик – противоположен:

<...> Таормина, с ее острыми уступами, высоким морем и пыльными кактусами — не давала впечатления юга. В ней, несмотря на все сверкание и яркость, была неуловимая, неюжная суровость, даже скудность. Никто из нас не мог понять, что именно давало ей эту неожиданную суровость, а я подумал, что вряд ли можно любить Таормину, как родную, <...> такая она была неласковая и, во всем своем великолепии, скучная, без улыбки, без приветия [Мережковский Д. С. 1900, с. 10].

Вместо романтизации местных «*candides*», «детей земли», сицилийских простолоудинов, обязательной по законам идиллической риторике, здесь

– применение к ним лейтмотивного эпитета «глупый»/«глуповатый». И даже «безмятежная гармоничность черт» прекраснейшей из местных насельниц именуется Мережковским «почти тупой» [Мережковский Д. С. 1900, с. 29].

Такой же неизбежный атрибут итальянского юга, как тарантелла, в изводе писателя теряет свою жизнерадостность и резонирует с суровой минорностью общей атмосферы Таормины как неожиданного «*НЕ-юга*» в оптике Мережковского, производящего здесь процедуру деавтоматизации образа посредством его семантического занижения и реинтерпретации (так что даже бердяевская взаимокомплементарность «русского» и «итальянского» как бы оборачивается у писателя-символиста неожиданной и парадоксальной *неразличимостью/совпадением* этих начал):

Тарантелла, сицилианская, очень странный танец: музыка не веселая, а грустная, ноющая, в ней тоска, хватающая за сердце, в ней есть что-то, что напомнило мне печальную и величавую унылость наших русских песен. И движения красивых мальчиков, одетых в пестрые костюмы, были полны не то грустью, но то усталой томностью, несмотря на всю их быстроту, огонь и грациозную ловкость [Мережковский Д. С. 1900, с. 70].

Настоящий гнев вызывает у Мережковского – и здесь он верен константам русской южной италианы – попытка создать палимпсест из благородной старины и знаков буржуазного комфорта. Такая технология ублажения англосаксонских туристических вкусов оборачивается в очерке очень выразительными филиппиками. Показательно в этом смысле описание одного из самых прославленных и «исторически значимых» отелей Таормины – «San Domenico». Здесь впоследствии останавливались бесчисленные фигуры королевской крови, князь Феликс Юсупов с супругой, такие не последние данники западных муз, как Рихард Штраус, Анатолий Франс, Томас Манн, Луиджи Пиранделло. В этой же гостинице жила и приехавшая получать литературную премию «Таормина» Анна Ахматова [Талалай М. 2013, с. 89, 91–92].

Но вот как высказывается о стиле этого места Мережковский:

Здание древнего монастыря приобрел сицилианский принц, из хорошего рода, но без традиций и с деньгами, и решил, приняв во внимание расцвет Таормины, — превратить тихое убежище в приют богатых англичан и американцев. Это было так легко: из келий сделать комнаты, из трапезной — столовую, из ризницы — салон... Даже окошек не нужно прорубать шире, иностранцы любят стиль, им будет нравиться жить в келье.

И узенькие, строгие кельи загромоздили удобными английскими постелями, каменные плиты затянули ковром – и назначили за все это неслыханные цены, потому что американцы и англичане все равно заплатят, если есть комфорт и стиль, а тут именно был комфорт и стиль. Мы хотели было объяснить, что мы не англичане и что такой стиль нам не только не нравится, а даже противен — но опоздали [Мережковский Д. С. 1900, с. 10].

Деконструируя пошлый, массовый образ Южной Италии и в претенциозном варианте романтической Аркадии, и в вульгарном – как глянцевого магнита для буржуазного туризма, – Мережковский поступательно, с не свойственными себе сдержанностью и экономией средств, акварельно подает собственное посещение Италии как «антитуристический» опыт. Этот опыт, безусловно, скликается с «Сентиментальным путешествием» Лоренса Стерна, но с важным отличием: реальная география и топография все же присутствуют у Мережковского и интересуют его (здесь его жанровым ориентиром скорее могут служить «Письма об Италии» (*Lettres sur l'Italie*, 1788, Дюпати). Но постепенно сквозь них проступает легким намеком, штрихом прикровенный, «внутренний маршрут» героя очерков – спиритуального путешествия. Пространственное перемещение трансформируется в метафорическое. И подъем на Монте-Дзиретто как бы преобразует здесь возможность метафорического и метафизического восхождения к «окрыленности» души.

Попутно заметим, что сам символ крыльев в спиритуально-метафизической аранжировке, который окажется одной из констант в поэтике русского модернизма – вплоть до романа М. Кузмина «Крылья», – в идиостиле Мережковского вообще имеет именно итальянские истоки, хотя и более северные. Их фиксации в сицилийских очерках предшествует символизация полета и крыльев как состояния духа в прямой связи с Леонардо в более раннем очерке «Селение Винчи» (1897), написанном по следам путешествия на родину великого художника-изобретателя в процессе работы над романом о нем.

Мережковский так описывает свои впечатления при взгляде с вершин Альбано на панораму с селением Винчи:

Крылья здесь кажутся необходимыми, родными и естественными. И то, что их нет, – вызывает в душе удивление и страх, как у человека, сразу лишившегося ног. Леонардо родился здесь, провел детство на этих дорогах. И всю жизнь ему казалось обидой и невозможностью, что у птиц есть крылья, и нет их у людей [Мережковский Д. С. 2019, с. 236].

Контекст сицилианских очерков позволяет встроить этот символ окрыленности духа в антитезу с буржуазной заземленностью

современного европейца – того, кого Бунин в том же «Господине из Сан-Франциско» именовал «Новым Человеком со старым сердцем». Герой слышит слова своего спутника: «Пожалуй, хорошо, что люди не выдумали крыльев <...> Никто бы не захотел оставаться на земле, и таким образом бы цивилизация сильно затормозилась». И реагирует на них так: «<...> люди „прогресса” никогда не променяли бы землю на воздух», а потому «нечего бояться особенной популярности крыльев [Мережковский Д. С. 1900, с. 32].

Складывается впечатление, что именно в сицилийских очерках Мережковского формируется особая поэтика «легкого дыхания», лирико-импрессионистская, аллюзивная, разряженная, в чем-то аскетичная и минималистская, с по-чеховски повышенной ролью подтекста. Поэтика, потенциально альтернативная по отношению к его романам с их символично-декоративной избыточностью, образно-идеологическим схематизмом и риторичным доктринерством. Если бы ее потенциал реализовался, проза писателя могла бы быть совсем иной, принципиально лишенной тех черт, за которые ее более всего критиковали.

Но при этом общеродовые черты письма Мережковского, которые с повышенной выразительностью разовьются в его романах, проступают и здесь – но в разряженной версии, в изводе «легкого дыхания». Символический хронотоп Сицилии оказывается глубоко двойственным (здесь чувствуется параллель к знаменитым идейным антитезам большой прозы писателя). Он строится на топографической оппозиции взаимодополняющих полюсов стереотипно «южного» (Палермо) и неожиданно «неюжного» (Таормина). И семантическое поле, порожденное этим напряжением, оказывается духовно плодотворным для «сентиментального путешественника» в раннемодернистской ипостаси – Дмитрия Мережковского:

В некотором роде развитие потенциала поэтики сицилийских очерков символиста Мережковского, но на совсем ином уровне, мы встречаем в поэтической италиане Бунина, демонстративно отлагавшегося от символизма и экспериментаторства «серебряного века», однако глубинно не только причастного к обретениям «нового искусства», но и с удивительной выразительностью воплотившего парадигму «высокого модернизма», осознававшего «традицию» как «основную ценность своей идентичности» [Livak L. 2018, p. 96].

Бунин доводит до совершенства то, что лишь бликовало, проступало шрихом и пунктиром у Мережковского: антидекоративность, антиметафоричность и полный отказ от поэтики «отражения отражений», вторичных фильтров классического искусства в прорисовке картины столь взывающей к декоративности,

метафоричности и «отражениям» Южной Италии. В стихах и прозе о пышных, ярких, экспансивных здешних местах («Капри», «Калабрийский пастух», «Капильница», «Вид на залив из садика таверны...», «Остров Сирен» и др.) парадоксальным образом проявляют себя его не знающая равных живописная точность, скупая изощренность зарисовок, аскетичная лаконичность, строгость, фотографичность, эмоциональная сдержанность и антириторичность как прием высокой поэзии. Возникает эффект оксюморонности сочленения самого предмета и поэтики его изображения. Но скупая точность лишь способствует бытийственности этих пейзажей. И потому он признается:

Еще и холоден и сыр...

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски я стремлюсь подметить,
А то, что в этих красках светит, –
Любовь и радость бытия [Бунин И. 2014, Т. 1, с. 287].

Важной чертой помянутых бунинских текстов является, так сказать, минус-прием, прием маркированного отсутствия в них стереотипных образов ходовой италинианы и все та же чеховская повышенная подтекстуальность, заставляющая главное оставить демонстративно, красноречиво невыраженным. Довольно лишь самого краткого на него указания, как в стихотворении на трагическую тему Мессинского землетрясения, последствия которого, насколько мы знаем из источников, глубоко потрясли Бунина с Верой Николаевной Муромцевой, побывавших на месте катаклизма [Муромцева-Бунина В. Н. 1989, с. 438, 444]:

После Мессинского землетрясения [1909]

На темном рейде струнный лад,
Огни и песни в Катане...
*В дни скорби*² любим мы нежнее,
Канцоны сладостней звучат.

И величаво-одинок
На звездном небе конус Этны,
Где тает бледный, чуть заметный,
Чуть розовеющий венчик [Бунин И. 2014, Т. 1, с. 398].

² Курсив мой – В.П.

В целом символическая топография юга Италии у Бунина тяготеет к двум культурным ключам, или семантическим кодам. Первый из них сочетает сегодняшний опыт одновременно с классичным (что, конечно, естественно в итальянских декорациях) и – родным, российским. В сознании Бунина «южноитальянское» неизменно притягивает к себе «пушкинское». Сам писатель на склоне лет будет вспоминать именно в связи с итальянскими своими странствиями

желание написать что-нибудь по-пушкински, что-нибудь прекрасное, свободное, стройное, желание, проистекающее от любви, от чувства родства к нему, от тех светлых (пушкинских каких-то) настроений, что Бог порою давал в жизни. Вот, например, прекрасный весенний день, а мы под Неаполем, на гробнице Вергилия, и почему-то я вспоминаю Пушкина, душа полна его веянием – и я пишу пишу:

Дикий лавр, и плющ, и розы <...>

Верю – знал ты, умирая,

Что твоя душа – моя. <...> [Бунин И. 2000, с. 441-442].

Концепт классического отсюда ведет нас ко второму культурному ключу/семантическому коду бунинской италинианы. Имеется в виду глубинная связь в сознании писателя Италии с локусами вечной памяти человеческой цивилизации: Святой Земли, Египта, Константинополя, Цейлона. Отсюда – онтологизация, бытийственная возгонка римских, неаполитанских, каприйских, сицилийских пейзажей, а также семантическая аттракция между ними и столь важной для Бунина геопоэтикой Востока. Не случайно в одной из недавних работ П. Деотто утверждает: «Бунин создает образ Италии, для которого характерна духовная и культурная общность западного и восточного христианства с мусульманским Востоком» [Деотто П. 2021, с. 82].

Запечатления бунинских странствий вообще, и в том числе, конечно, по Южной Италии, – это проникновение в прапамять древних городов и ландшафтов, попытка уловить момент пересечения в них настоящего с вечно-римским, а вечно-римского – с вечно-библейским, вечно-кораническим, вечно-буддийским, поймать и усвоить, уроднить уникальную музыку их духовного опыта. Италия Бунина – неэвклидово пространство духа, где посещение святынь и красот Запада порой обращается в конце концов «паломничеством в страну Востока». И не удивительно, что в стихотворении «Капри» (1916) Бунин иронично признается:

Появились туристы в панамах и белых ботинках

На обрывах, на козьих тропинках —

И к Сицилии, к Греции, к лилиям божьей земли,

К Палестине
Потянуло меня... [Бунин И. 2014, Т. 2, с. 93].

В общем и целом можно заключить, что русский литературный модернизм был прежде всего озабочен тем, как убедительнее сформулировать и эффектнее бросить интеллектуально-художественный вызов «цивилизованной Италии» – эльдорадо для «туристов в панاماх и белых ботинках». Воплощения образов Юга этой благословенной страны у его ведущих представителей зачастую становились важнейшими межами на пути культурного паломничества к «палестинам духа», освобождающим от этих цивилизационных пут. И модернисты с экономными средствами, которые отказывались от «муратовской» оптики в изображении Италии – от фильтров ее запечатлений в великом искусстве – оказывались особо плодотворными на подобных маршрутах.

Bionote: Vadim V. Polonskiy – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Corresponding Member of RAS, Director of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Chang Jiang Scholar of Sichuan University (China); Professor of Shenzhen MSU-BIT University.

Author's address: v.polonski@imli.ru

Библиографические ссылки

- Бердяев Н. 1994, *Философия творчества, культуры и искусства*. Т. 1, Лига, Москва.
- Бунин И. 1973, *Литературное наследство*. Т. 84. *Иван Бунин: в 2 кн.* Кн. 1, Наука, Москва.
- Бунин И. А. 2000, *Собрание сочинений: В 8 т.* Т. 8. Московский рабочий, Москва.
- Бунин И. А. 2014, *Стихотворения. В 2 т.* Изд-во Пушкинского Дома, Санкт-Петербург.
- Вайскопф М., Джулиани Р. (под ред.) 2004, *Гоголь в Италии*. Гешарим-Мосты культуры, Иерусалим-Москва.
- Гёте И. В. 1980, *Собрание сочинений. В 10 т.* Т. 9, Художественная литература, Москва.
- Грачева А. М. 2021, *Италия в русских судьбах конца XIX – первой половины XX века* // “Русская литература” 2, с. 255–257.
- д’Амелия А., Рицци Д. (под ред.) 2019, *Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия*. РОССПЭН, Москва.
- Деотто П. 2021, *Италия в восприятии И.А. Бунина* // Двинятина Т. М., Морозов С. Н. (под ред.), *И.А. Бунин и его время: контексты судьбы – история творчества*. ИМЛИ РАН, Москва, с. 80–91.
- Кара-Мурза А. А. 2001, *Знаменитые русские о Риме*. Независимая газета, Москва.
- Кара-Мурза А. А. 2002, *Знаменитые русские о Неаполе*. Независимая газета, Москва.
- Каштанова Е. В. 2003, *Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии, Московский государственный университет культуры и искусств, Москва.
- Крюкова О. С. 2007, *Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века*, Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Филологический факультет, Москва.
- Лебедева О. Б. (под ред.) 2009, *Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.* ТГУ, Томск.
- Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. 2014, *Образы Неаполя в русской словесности XVIII – Первой половины XIX веков*. Vereja Edizioni, Salerno.
- Мережковский Д. С. 1900, *Таормина. Палермо (Очерки Сицилии)* // “Живописное обозрение” 1, с. 9–11; 2, с. 29–33; 3, с. 48–50; 4, с. 69–73.
- Мережковский Д. С. 2019, *Собрание сочинений: в 20 т.* Т.9, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Статьи 1880-1890-х гг.* Дмитрий Сечин, Москва.
- Муромцева-Бунина В. Н. 1989, *Жизнь Бунина, 1870–1906; Беседы с памятью*. Советский писатель, Москва.
- Осоргин М. 2007, *Заметки старого книгоеда. Воспоминания*, Интелвак, Москва.
- Талалай М. (под ред.) 2013, *Русская Сицилия – La Sicilia dei Russi*. Старая Басманная, Москва.
- Фокин С. И. 2006, *Русские ученые в Неаполе*. Алетея, Санкт-Петербург.
- Adelswärd V., Perot J. 2018, *Jacques d’Adelswärd-Fersen, l’insoumis de Capri*, Éditions Séguier, Paris.
- Bellomo A., Nigro M. 2012, *Sulle tracce dei Russi in Sicilia*, Suggestioni Mediterranee,

Palermo.

- Borda Bossana A. (a cura di) 2006, *Messina e le navi della Marina Russa*, Grafo Editor, Messina.
- Di Paola V., Palermo Di Stefano R. M. 1988, 1908. *Marinai russi a Messina*, Amministrazione Provinciale di Messina, Messina.
- Gorodetzky N. 1960, *Zinaida Volkonsky as a Catholic*, in “The Slavonic and East European Review” 39 (92), pp. 31–43.
- Hachmeister Gretchen L. 2002, *Italy in the German Literary Imagination*, Camden House, Rochester.
- Kaczynski R. 2010, *Perdurabo. The Life of Aleister Crowley*, North Atlantic Books, Berkeley.
- Livak L. 2018, *In Search of Russian Modernism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Ostakhova T. 2009, *Abbiamo visto Messina ardere come una fiaccola*, Leonida, Reggio Calabria.
- Pavan S. (a cura di) 2013, *Italia in Cirillico / Italija kirillicej*, Associazione Conoscere Eurasia, Verona.
- Pavan S. (a cura di) 2016, *Russia in Italiano / Rossija na ital’janskom*, Associazione Conoscere Eurasia, Verona.
- Riccobono F. 2007, *Il terremoto dei terremoti. Messina 1908*, EDAS, Messina.
- Tobar M. L. (a cura di) 2010, *Il terremoto calabro-siculo del 1908*, Città del Sole, Reggio Calabria.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ИМАГОЛОГИЯ ЮГА ИТАЛИИ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

DARYA S. MOSKOVSKAYA

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF
SCIENCES (IWL RAS)
MOSCOW, RUSSIA

Abstract – *Symbolic Imagology of Southern Italy in Soviet Literature*

The article does not pretend to cover the topic in full. It focuses on little-known or forgotten works by Soviet-era writers, representatives of the pre-revolutionary Narodniki intelligentsia, and the so-called travelling companions, who were accepted by the Soviet authorities and created politically engaged foreign essays. The rigorism of the class campaign demanded the rejection of the cultural heritage of the past, but Italy persisted in the topoi and vocabulary of Soviet literature, inheriting and renewing the system of reception of its southern loci formed by the pre-revolutionary democratic discourse. The meta-symbol of the border, associated with the image of the Simplon tunnel, which took shape in Gorky's *Tales of Italy*, served as a mechanism for further semiosis. Soviet travelogues and memoirs, as well as pre-revolutionary ones, contain in their plots the motif of crossing the border which appears as a fulfilment of the rite of initiation, burial and birth of planetary humanity. The Soviet Italiana, for all its ideological engagement, cannot and will not ignore the technical perfection of the ruined ancient monuments of southern Italy, nor the aesthetic heights reached by the art of the Italian Renaissance. The creative genius of Italy appears to the Soviet writer in the frame of the perfect natural world. And although the name of the Creator of this world is “forgotten”, the diversity of manifestations of the creative spirit that permeates every stone in Italy becomes the model of the cosmogonic myth that forms the basis of the “Italian text” of Soviet literature.

Keywords: South of Italy; myth; Aseev; Yevtushenko; Platonov.

1. Родословие советской италианы

Статья не претендует на полноту охвата заявленной темы. Ее предметом станут малоизвестные или забытые произведения писателей советской эпохи, представителей дореволюционной народнической разночинной интеллигенции с характерным для этой прослойки типом мирозерцания, и так называемых попутчиков, принятых советской властью и создававших политически ангажированные зарубежные очерки.

Родословная советской литературы ведется из философско-эстетических поисков революционно настроенной интеллигенции, тогда как советская литературная практика руководствовалась агитационно-

пропагандистскими, партийными установками, адресовалась массовому рабоче-крестьянскому читателю и осуществлялась под знаком разрыва с культурным наследием прошлого. Как заметил Ортега-и-Гассет, «кто действительно хочет создать новую социально-политическую явь, тот <...> должен позаботиться, чтобы в обновленном мире утратили силу жалкие стереотипы исторического опыта» [Ортега-и-Гассет Х. 2016, с. 96]. Ценность искусства прошлого, в лучших своих творениях удостоившегося звания классического, была поколеблена: классовая идеология лишила классику «качества окончательности», и, как следствие, «силы убедительности форм и технических приемов» [Рейх Б. 1928, с. 40]: образы, сюжеты, топосы из наследия XVIII–XIX вв. и возрожденной Серебряным веком античности больше не служили образцами для обучения и подражания.

Но несмотря на ригоризм классового похода, классическое наследие оставалось культурной реальностью для советской литературы, приобретя новую траекторию бытования. Италия сохранялась в ее топосах и словаре, оживая в эмоциональной и содержательной многозначности своего манящего в странствия имени.

2. Семиосфера южной Италии в русском дореволюционном интеллигентском демократическом дискурсе

С XVIII в., когда Италию как сокровищницу искусства и совершенств природы неустанно посещали и осваивали деятели русской культуры с целью обучения и самообразования, она оказалась духовно близка и физически доступна россиянам. В XX в. бурное развитие экскурсионного дела способствовало массовому паломничеству на Апеннинский полуостров — Италия стала легко достижимым пространством [д'Амелия А., Даниела Рицци Д. (ред.) 2019] для русских профессоров и небогатого демократически настроенного студенчества. В 1912 г. сюда со своими учениками, участниками семинария по изучению Данте, прибыл историк-медиевист, профессор Петербургского университета И. М. Гревс (1860–1941), с тем чтобы посещение дантевской пинетты в Равенне освободило студентов от умозрительной условности и ее художественного образа и он обрел живую форму исторической реальности [Степанов Б. 2008]. «Былое содержится в настоящем» — в этом предстояло убедиться паломникам в прошлое мировой культуры [Анциферов Н. П. 1923, с.18].

Вот, как описывает это путешествие во времени любимый ученик Гревса Н. П. Анциферов (1889–1958). В Равенне

мы приближались к основной цели нашего путешествия. Из экскурсантов мы превращались в паломников. Теперь мы искали следов Данте в Италии. Мы пошли в его лес, в Пинетту. Это уже не была *selva selvaggia ed aspra e forte*. Пинетта сильно поредела. И всё же она была полна для нас таинственного очарования. Мощные красноватые стволы пиний, их густые кроны, образовавшие над лесом своды, их шум, такой густой и глубокий, река, медленно струящая свои воды, — всё это дышало «Божественной комедией». Здесь слагалась песнь 28-я *Purgatorio*, песнь о встрече с Мательдой. Наш *padre* раскрыл томик Данте и, когда мы уселись на берегу... медленно прочел нам:

«*ma con piena letizia l'ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime,*

*tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
quand' Èolo scilocco fuor discioglie.*»

Всё тогда казалось чем-то сказочным: и этот густой ковер из золотистых игл, и этот сонный зеленый берег, и эти воды, и, в особенности, колонны пиний и темные своды их хвои — всё это стало храмом Данте [Анциферов Н. П. 2016, с. 68-69].

Познавательный экскурсионизм, расцветший в России в эпоху модерна, отвечал духовным исканиям общества, вызванным меняющейся научной картиной мира и новым отношением к историческому прошлому. Античность, как писал учитель Анциферова по Петербургскому университету Ф.Ф. Зелинский, научила «любить зиждательной любовью землю наших детей и внуков» [Зелинский Ф. Ф. 2001]. Неаполитанское побережье и Капри со следами древних культур способствовали расцвету в русских колониях космогонического взгляда на мир: археологические открытия говорили о причастности человечества к космическому бытию. Как вспоминал А. А. Золотарев (1879–1950),

слово «планетарный» получило хождение на маленьком острове, и планетарные задачи человечества стали в порядке дня: прорытие новых каналов, соединение океанов, вопросы воздухоплавания и звездоплавания — завоевание новых земель во Вселенной — все это стало на Капри темой безбрежных русских споров и разговоров. Планетарная летопись, учет всего активного, что совершается на земле, веселый бодрый ритм — вот о чем мечтал Горький, а вслед за ним все его подголоски пели на разные голоса по звонкому острову сирен [Золотарев А. А. 2016, с. 494].

Сам Золотарев неоднократно выступал на Капри, в Неаполе и Риме с докладом «О планетарных задачах человечества», где утверждал, что прошлое древних цивилизаций является действенным орудием достижения нового состояния общества. Цитата из четвертой эклоги «Буколик» Вергилия, где воспеты Золотой век мира и грядущий расцвет Италии, где утопия сливается с образом благословенной Аркадии —

Сызнова ныне времен зачинается строй величавый, / Дева грядет к нам
опять, грядет Сатурново царство. / Снова с высоких небес посылается
новое племя. / К новорождённому будь благосклонна, с которым на
смену / Роду железному род золотой по земле расселится, [Золотарев А.
А. 2016, с. 21]

— читалась им как обетование грядущего обновления мира и явления нового человечества.

Космогоническую имагологию, складывавшуюся на «русском» Капри в демократической разночинной среде, антонимично дополнял опыт политической эмиграции, которая после 1905 г. превратила итальянский юг в доступную и спасительную обитель для отвергнутой Родиной инакомыслящих, пополнив образ южной Италии прозой эмигрантского быта и политической злободневностью. Уже упомянутый Алексей Золотарев, сын провинциального священника, прибыл на Капри после студенческой забастовки, спасаясь от сибирской ссылки, и прожил на острове с перерывами с 1907 по 1914 г.

В то время, <вспоминал он> уже вполне успело сформироваться русское Капри. Если про Париж того времени остряки говорили, что это губернский город русской империи, то Капри в 1907 году — это, без сомнения, уездный городок вроде какой-нибудь Ялты или Алушты. <...> Кроме художнич<еского> слоя на Капри были своеобразные дачники из Питера и Москвы — крупные чиновничьи фамилии. Этим господам было выгоднее для себя приезжать надолго на новый летний отдых сюда, в Средиземье, чем на Кавказ или Крым. Это были люди большой культуры, занимавшиеся на досуге любительским коллекционированием, собирали мрамор, медали, миниатюры, картины, писали воспоминания или историч<еские> заметки. Они держались особняком от эмигрантской колонии. Что касается политич<еских> эмигрантов, то Неаполь стал узким специф<ическим> уголком еще со времен Герцена и Бакунина. Тот и другой были в Неаполе и, связанные с вождями итал<ьянской> революции — Гарибальди, Мадзини и др., — чувствовали себя дома здесь, где многое им напоминало Россию. В Неаполе жили обрывки народовольцев. Иския и Капри были местом их дачного роздыха. Колонию соц<иалистов>-рев<олюционеров> представляли братья Григ<орий> и Исаак Шрейдеры с их семьями, они раньше Горького избрали местом св<оего> постоянного жительства Капри. Был и еще один слой устроившихся после 1905 года на Капри. Это было

студенчество, которое по тем или иным основаниям не могло посещать университет у себя дома. В Италию ехали потому, что итальянцы были народом *senza maniere*, не склонным ставить формальные препятствия студенчеству, поступай хоть по багажной квитанции, так устроен и Неаполитанский Университет. И сюда-то, в Неаполитанский у<ниверсите>т, собралось немало юношества и девичества, между прочим, и с Волги — земляков Ал<ексея> М<аксимы>ча. Это были т<ак> ск<азать> постояльцы, уже сложившиеся в колонию и в группы, обжившие неаполитанское побережье и Капри. Но сам город шатунов по свету, всесветских бродяг, Неаполь привлекал сюда всех русских переселенцев [Золотарев А. А. 2016, сс. 466-467].

Как мы видим, в русской рефлексии итальянский южный локус неразделим с идеей освобождения от патриархальных семейных связей и национальных границ («всесветские бродяги и шатуны по свету»), с метафизическим, не только в пространстве, но и во времени, странствием, где легендарное прошлое смыкается с будущим, и проза бытовой повседневности неразличима с поэзией грядущего дня обновленного человечества. Клише этих оксюморонных образно-стилевых сочленений были в предреволюционные годы заданы горьковскими «Сказками об Италии» (1906–1913), которым предстояла долгая жизнь в советской литературе.

В «Сказках об Италии» автор-повествователь по-журналистски обезличен и един с изображаемым пространством и временем — это эффект публицистического «здесь и сейчас» с характерной сиюминутностью суждений и политической злободневностью текущего момента жизни: «В Неаполе забастовали служащие трамвая <...>. Звучат сердитые слова, колкие насмешки...» [Горький М. 1959, с. 7]. Повествователь равнодушен к следам итальянской «легендарной истории и сказочного, былинного прошлого, что дальше и глубже Троянской войны» [Золотарев А. А. 1969, с. 305]. О бесконечно более древней, космической гавани, где нашла земля свой приют, говорят в его новеллах бескрайнее, поющее море и животворящее солнце: «Море блестит, словно шелк, густо расшитый серебром, и, чуть касаясь набережной сонными движениями зеленоватых теплых волн, тихо поет мудрую песню об источнике жизни и счастья — солнце» [Горький М. 1959, с. 15]. Горький развоплощает, приземляет и даже уродует журналистской социологией

(Мы — простые, рабочие люди, синьор, у нас — своя жизнь, свои понятия и мнения, мы имеем право строить жизнь, как хотим и как лучше для нас. — Социалисты? О, друг мой, рабочий человек родится социалистом, как я думаю, и хотя мы не читаем книг, но правду слышим по запаху, — ведь правда крепко пахнет и всегда одинаково — трудовым потом!) [Горький М. 1959, с. 67])

символическую имагологию русского модерна, созданную Вяч. Ивановым, Дм. Мережковским, А. Блоком, Павлом Муратовым, и создает «народные сказки» — жанр, который Мирче Элиаде определил как стадию «деградации сакрального»:

Сказка не всегда знаменует «десакрализацию» мира мифов. Речь скорее должна идти о сокрытии мифических мотивов и персонажей, правомернее говорить не о «десакрализации», а о «деградации сакрального» [Элиаде М. 2010, с. 196].

Сказка, отделяясь от мифа, от мира богов, «уходит» к народу, где божества приобретают человеческое обличье. С этой философско-антропологической точки зрения «Сказки об Италии» представляют собой реликты космогонического мифа и мифа о «происхождении вещей», сообщающего были о земле, способной вновь стать раем, о богоподобных людях, готовых к сотворению нового мира. При всей обыденности и политической заостренности сюжетов горьковских новелл в каждой найдется героический мотив высвобождения человека из глухого плена складывавшегося веками образа жизни и мышления, от злобы жестокого природного и социального мира, каждая фиксирует знаки его иллюзорности и появление новых отношений между людьми как свидетельство близости *Vita Nova*. Каждая сказка вдохновляет мощью жизнотворческого начала.

Страстное ожидание социального обновления, эсхатологические чаяния, характерные для настроений предреволюционной народнической разночинной интеллигенции, оформляются в религиозно-утопические космогонические мотивы, соединяющие дивные картины южной итальянской природы с величественными следами древних цивилизаций, а приземленную обыденность местного быта с идеей юга Италии как спасительной общечеловеческой обители и животворной духовной трансформации. В этой семантической сложности и целостности звучат отголоски эсхатологического мифа о Золотом веке и прометеевом коллективном творческом подвиге человечества.

3. Южная Италия как идеальная модель человеческого существования — дореволюционный и пореволюционный взгляды

Созданные в предреволюционные годы образы Италии — здесь не так существенен конкретный ее локус — не в первый раз в русском

социально-философском демократическом народническом дискурсе служили символом преображенного мира. Как напомнил в своей диссертации Анциферов, в черновых тетрадах романа «Преступление и наказание» [Анциферов Н. П. 2009, с. 451], измученный социальной несправедливостью Раскольников до совершенных им убийств в холодных панорамах Петербурга, скованных «духом немым и глухим», прозревал совершенные природно-архитектурные формы Венеции и Золотого Рога. После преступления он запретил себе эти видения: убийца, он не был достоин преображенного града будущего века.

Так архетип Золотого века, переживший в социально-демократической утопии своеобразный кеносис, оказался связан с мотивом экзистенциального порога, границы, где совершается индивидуальный нравственный выбор. В одной из горьковских «сказок» героиня, не принявшая отказа любимого человека, социалиста-пропагандиста, на церковный брак, обрекает себя на разлуку с ним и раннюю смерть. Наказан смертельной болезнью строитель Симплонского туннеля, сомневавшийся в праве человека покушаться на божье творение — крушить древнюю горную породу, поделившую мир на клетки стран и государств: «Прорезать гору насквозь из страны в страну, — говорил он, — это против бога, разделившего землю стенами гор, — вы увидите, что мадонна будет не с нами!» [Горький М. 1959, с. 19]. Как пишет М. Элиаде, многие мифы содержат

связанный с инициацией проход через *vagina dentata* или опасный спуск в грот, расщелину, ассоциируемыми со ртом или входом во чрево Матери Земли. Все эти действия составляют инициационные испытания, пройдя которые победивший герой обретает новую форму бытия [Элиаде М. 2010, с. 87].

Лишь прошедшему инициацию — бесстрашно отвергшему старые заветы и ветхих богов, преодолевшему национальные и религиозные границы — откроются врата в царство будущего.

С апреля 1924 г. по 1933 г. Горький оставался жителем Сорренто, и Амальфийское побережье стало местом паломничества советских писателей для встречи с патриархом пролетарской литературы. Семиосфера созданных до революции «Сказок об Италии» проходила живую проверку: гостями Горького на вилле «Иль Сорито» перебивало множество писателей-профессионалов, которым было доверено представлять перед заграницей писательскую общественность страны Советов [Авербах Л. 1926, л. 36]. В отличие от них, начинающему пролетарскому писателю путь за границу был заказан. Исключение составили 257 рабочих-ударников, в 1930 г., в разгар первой пятилетки премированных плаванием на теплоходе «Абхазия» вокруг Европы. В

порту Неаполя «Абхазию» встречали сотрудники советского полпредства и торгпредства, и сам Горький [Гладков Л., Хейфиц Я. 1931, с. 36]. Итогом путешествия стала политически ангажированная коллективная книга «Первый рейс» (1931), в которой отразились впечатления лучших представителей 123 советских заводов от встречи с капиталистическим Западом.

Была закрыта граница и для представителей интеллигенции, не прошедших проверки на лояльность новой власти и попавших в категорию «внутренней эмиграции». Ни Золотарев, ни Анциферов больше никогда не посещали Италии. В Советской России Золотарева ждала архангельская ссылка; у Анциферова в 1918 г. от дизентерии погибает зачатая в Италии дочь, в 1929 г. умирает от чахотки его жена Татьяна, сам он оказывается на Соловках. Спустя десятилетия, в 1930-1950-х гг., когда географическое пространство Италии станет для Золотарева, как и для его друга Анциферова, недостижимой далью, ее образы соткут цепи счастливых воспоминаний, и Капри явится Золотареву сказочным «Островом-Буяном», а Анциферов вслед за Байроном назовет Италию «отчизной моей души», наделив повседневность итальянского путешествия отблесками вечного бытия.

Решение о возвращении на родину из итальянского свадебного путешествия и момент расставания с Римом в 1914 г., подробно описанные в мемуарах Анциферова, предстают как преодоление экзистенциального порога между мечтой и реальностью, счастьем и долгом и, в перспективе прожитого, как грани жизни и смерти. Вот, как описал этот миг Анциферов:

Мы восхищенные смотрели, как с закатом таял силуэт Вечного города во мгле, поднимавшейся с Кампанской равнины. У Тани было грустное лицо, что-то тревожное прочел я в ее глазах. “Коля, нам так хорошо, но мы не вправе надолго удаляться на эти вершины...” В Тане проснулся столь свойственный ей социальный стыд. <...> Пора, пора домой [Анциферов Н.П. 1956, л. 96].

Золотарев в своих воспоминаниях сосредоточен на моменте пересечения территориальной границы, переживаемого им как глубокая духовная метаморфоза. Прибывшего в Италию из Швейцарии в дешевом поезде по Симплонскому туннелю его встретили дружные крики итальянских рабочих, которые вместе с песней «Sole d'Italia» наполнили сердце «горячим приливом радости, предчувствием большого счастья — вот-вот скоро, впереди...» [Золотарев А. А. 2016, с. 462].

<...> для меня Италия казалась продолжением той изумительной сказки

новых стран, новых городов и новых людей, что веселым хороводом кружились перед моими очарованными глазами. Я долго колебался, сломать ли мне свою жизнь, сделать ли крутой изгиб и, бросив Сорбонну (я уже предчувствовал, что Италия отобьет меня от Парижа) и научную дорогу, начать, как тогда мы говорили, новую жизнь, или проявить выдержку и твердость характера, не поддаваясь соблазну итальянской *vita nuova*» [Золотарев А. А. 2016, с. 462].

Если расставание с Римом у четы Анциферовых совершается на холмах Фраскати, откуда с высоты птичьего полета в последний раз они взирают на страну, где они въявь пережили сверхъестественную полноту личного духовного счастья и эстетического наслаждения, и возвращение стало для них схождением во ад охваченной «духом немым и глухим» земной их родины, то встреча с Италией в изображении Золотарева после «погребения» во тьме Симплонского туннеля уподоблена прохождению через родовые пути и рождению в счастливую коллективную жизнь горьковского каприйского круга.

Золотаревская символика наследует амбивалентному образу из горьковских «Сказок», созданных в те же годы, когда Золотарев проживал на вилле Горького на Капри. Горький усилил символический мотив родовспоможения: идущие навстречу, с другого конца Симплонского туннеля строители облегчают переход пребывавших на адовом дне строителей в солнечный мир. Но в каком бы месте и направлении ни пересекалась итальянская граница, она всегда предстает как спиритуализированная метафора социальной трансформации, означающая совлечение с себя ветхого, эгоистического человека и зарождение всечеловечества нового эона. Онтологизация природно-архитектурного ландшафта южной Италии в предреволюционном интеллигентском демократическом сознании означала посюсторонность и доступность Золотого века, которому не достает лишь полноты воплощения в социальной жизни.

В 1927 г. — в год десятилетия Советской власти — пролетарский писатель Андрей Платонов, работая над повестью «Строители страны», включенной позже в состав романа «Чевенгур», изобразил своего главного героя Александра Дванова, посланного партией устанавливать коммунизм в воронежских степях, в тамбуре военного вагона. Здесь, среди измученных голодом и гражданской бойней солдат, он размышляет о том, что такое «революция». Это «удар по порочному кругу природы», — формулирует он:

Удар по ветрам, ливням, душевной тоске, по семейной беде, по голодному горю, убийству, одиночеству, землетрясению, — по всем злобам и печалям, чтобы прямо, прочно и уверенно стояло тонкое тело человека на земле [Корниенко Н. В. (ред.) 2019, с. 79].

Вскоре после этих размышлений ему попадает на глаза книга, которую читал задремавший командир:

его книжка была открыта на описании Рафаэля <...> там Рафаэль назывался живым богом раннего счастливого человечества, расцветшего на солнечных берегах Средиземного моря. Но Дванов не мог вообразить то время: дул же там ветер, и землю пахали мужики на жаре, и матери умирали у маленьких детей [Корниенко Н.В. (ред.) 2019, с. 80].

Автору «Чевенгура», воронежскому рабочему писателю Платонову, не было суждено увидеть Италии — он знал о ней по книге «Приключения отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком», переизданные в России в 1914 г., где автор утверждал, что «лучезарные лики» итальянского Ренессанса уже не могли повториться в позднейшие времена, и по ним реконструировал символическую связь идеи русской революции как общечеловеческой мечты об уничтожении всех людских «зlob и печалей» искусством итальянского Возрождения, расцветшего на берегах теплого, залитого солнцем моря. Однако в год десятилетия революции райский южноитальянский локус теряет ауру эсхатологических ожиданий и наполняется экзистенциальным отчаянием, потому всегда будет дуть ветер, и мужики будут пахать землю на жаре, и матери будут умирать у маленьких детей.

Трагическая реальность революции и гражданской войны, обозначившие экзистенциальный разрыв советской России как с историческим прошлым, так и с современной общемировой, планетарной коллективной жизнью, стимулировали появление новых историософских граней «русской» Италии. Ее озаренные солнцем морские пейзажи и совершенство классического искусства стали знаком иллюзорности предреволюционных социальных мечтаний русской демократической интеллигенции и гипертрофировали танатологический полюс метасимвола Золотого века.

4. Юг Италии как *materia prima*

Немногие коллеги Платонова имели возможность посетить Италию в 1920-х гг. в поездках к Горькому в Сорренто, а после Второй мировой войны — на писательские встречи и конгрессы. Остроту переживания осуществленной мечты и желанной доступности зарубежного иномирия ярко передают начальные строки «Разгримированной красавицы» Николая Асеева:

Ты еще в Москве, но тебя уже нет в ней: ведь в кармане лежат все

возможности видеть далекие города, ходить по иным площадям, слышать чужую речь. Москва, Кузнецкий, Мясницкая, Рождественка, еще не покинутые, — уже сжимаются от сравнений, уже отплывают от тебя, как отходящий от пристани пароход. Их становится немножко жалко. И люди, толкающие тебя на тротуаре, — толкаются по-иному, по-новому: они отталкиваются от тебя, бредущего медленно, не спеша, с сознанием, оторвавшимся от них, готовым их покинуть. С этого, по-моему, и начинается заграница [Асеев Н. 1964, с. 205].

Агитационно-пропагандистская заданность советских зарубежных тревелогов, которой окупалась редкая в советские годы возможность заграничной поездки, заземляла и опошляла символический резонанс предреволюционного образа южной Италии. Резкими социальными контрастами окрашен Капри в очерке Вл. Лидина [Лидин В. Г. 1930]. Сапфирные воды Неаполитанского залива, просвечивающие до дна, нежный и знойный день, распростёртый над апельсиновыми и лимонными рощами, люди, обгорелые до черноты на балконах белоснежных каприйских отелей, на песке и скалах подле них противопоставлены угольным ночам каприйских рыбаков, вышедших в море на свой нелегкий промысел. Пейзажи южной Италии — всего лишь респектабельная реклама Золотого века: Капри создан для счастливого времяпрепровождения гостей дорогих отелей, радость беспечного владения сказочным островом недоступна для трудящегося люда. Очерк, созданный Лидиным в 1925 г., заканчивается описанием дружеских рукопожатий, которыми автор, гражданин страны победившего пролетариата, обменивается с каприйскими рыбаками. Рукопожатие — дескарализованный и социологизированный символ встречи старого и нового мира и возможность выбора на его пороге.

Очерк Асеева «Разгримированная красавица», посвященный итальянскому путешествию для встречи с Горьким, опубликованный в 1927 г., подвергся сокрушительному разбору на страницах журнала марксистской критики «На литературном посту» [Эльсберг Ж. 1928, с. 72]. Порочной представлялась исходная авторская точка зрения, в которой ощущалось влияние модернизма.

Асеев полемизирует, в порядке интеллигентского саморазоблачения, с архаичным музейным “муратовским” подходом к Италии. Но вольно же было Асееву считать точку зрения эстета эпохи реакции характерной для современности! <...> Асеев же выступает против эстетической привлекательности итальянских древностей, не видя того, что он сам начинает играть несколько комическую роль незваного консультанта... римской муниципалитета, так как никто, особенно в СССР, пропагандой Колизея как актуальной эстетической величины не занимается [Эльсберг Ж. 1928, с. 72].

Асеев не угадал идеологических стратегий советской пропагандистской риторики: ярость отрицания лишь утверждала символическую социальную ценность античных руин, свидетельствовала о культурной устойчивости категорий и топосов русской классической италианы, о скрытой их власти над человеческим воображением.

Ветхозаветный Рим, с его знаменитой изгибистой «коричневой стеной в дырках» — Колизеем, с Триумфальными воротами из «странного ноздреватого камня» с «провалами» окон и дверных проемов, удивляющие лишь тем, что они до сих пор не развалились, с развалинами терм Каракаллы неестественных пропорций — все это Асеев уподобил обглоданному скелету в муравейнике¹. Но он готов их простить за грандиозность и долгожителство, за техническое и инженерное совершенство и... перспективу неизбежного разрушения. Вторя антибуржуазным клише дореволюционного футуризма, он презирает эксплуататорское отношение Рима к своим обломкам, расцветший на его развалинах мещанский туризм. Он предлагает эту опошленную рухлядь музеефицировать, иначе тление социально невостребованного, бесцельно хранимого материала омертвит воздух, человеческую мысль и волю.

Асеев, и здесь прав его критик из журнала «На литературном посту», сознательно эксплуатирует нигилистическим отрицанием клише русской литературной мифологии эпохи модерна. Асееву неинтересна Италия с ее «библизирующими» бунинскими пейзажами — каменистыми пустынями, горами, обрывами, пастухами, овцами, козьими тропинками и виноградниками. Лишь электрические огни на соррентийском доме Торкватто Тассо да стремительный автомобиль «Ланча», которым на петляющей древнеримской амальфийской трассе бесстрашно управляет сын Горького Максим Пешков, радуют Асеева и заставляют вернуться мыслью к границе, отделявшей некогда Россию от Италии.

Какой тяжестью, каким давящим прессом должны были лечь на горячечную фантастику гоголевского воображения все эти развалины, весь этот теплый воздух, все эти монашеские рясы, олицетворяющие пышность, величественность и древность культуры Ренессанса! И наша дичь и глушь тогдашних российских просторов, не тронутых ни маломальским человеческим комфортом, неукрашенных ни единой просветляющей мечтой [Асеев Н. 1964, с. 325],

¹ Вероятно, аллюзия на историю о съеденной муравьями змее, любимице Тиверия Цезаря, которую сообщает Гай Светоний Тарквилл в «Жизни двенадцати Цезарей», событие, воспринятом Тиверием как знак остерегаться насилия черни.

гнали прочь из нее Гоголя и Блока. И они оба, Гоголь и Блок, как пишет Асеев, были завалены и разрушены осколками итальянских древностей и неспособны рассмотреть за ними рождение небывалого вида инженерно-технической культуры.

В отличие от них среди величественных руин Рима Асеев угадывает ренессансную мощь человеческого творческого гения, прозревает грядущее архитектурно-технологическое обновление древних городов и духовное высвобождение от стереотипов обывательского мышления. По Асееву, полнота преобразования явит себя после уничтожения всех гниющих реликтов прошлого, которые необходимо либо немедленно разрушить, либо решительно отгородить от питательного внимания, чтобы дать им, ненужным, рассыпаться в прах.

Архитектурное пространство Рима возвращает воображение Асеева к дореволюционному архетипу границы социально-исторических миров, где совершается встреча «ветхого» и «нового завета» человечества. Для полноты художественного воплощения этой идеи вновь оказался необходим клишированный образ туннеля. У Асеева это римский туннель, соединяющий виа Милано с виа Трафоро. Его блистающая внутренняя оболочка из сплошных белых плит противостоит танатологическому мотиву тьмы и тесноты каменного нутра Симплонского туннеля, диалектически дополняет и достраивает его символику рациональным переживанием безопасной технологичности и конструктивной надежности сооружения, исполненного «руками и разумом моего поколения» [Асеев Н. 1964, с. 266].

Vita Nuova является здесь не под звуки ангельских труб, а «весело гудящим глухим эхом трамвайного лязга и моторных гудков, звучащим, как труба грандиозного саксофона» [Асеев Н. 1964, с. 266]. И как «труба гигантского телескопа», туннель «сразу вводит вас в представление размеров и значительности построившего его города». Изображая победу просвещенного человеческого разума, Асеев «разгримировывает» мутные эсхатологические образы дореволюционной италианы. На их основе он создает модель, имитирующую первичный миф о сотворении мира, дегуманизируя его инженерно-технологическим, рациональным научным идеалом, и одновременно обнажает архетипическую жажду «инициации» в призыве к разрушению следов древней культуры. Новым ракурсом итальянской пореволюционной интеллигентской имагологии становится потеря его существенного содержательного звена — нравственного порога, который преодолевала в предреволюционные годы зреющая в страдании и сознании своего планетарного долга человеческая душа.

Знакомую грань предреволюционного итальянского мифа о возникновении и обязательной для инициации в новой жизни жертве мы встретим в очерке Евгения Евтушенко «Падение диктатуры пляжа», созданном в 1979 г. Здесь описывается нонконформистское выступление поэтов разных национальностей, прибывших на летний итальянский пляж с разных концов света. Это был вечер современной поэзии, который ознаменовал победу над мещанскими развлечениями, над «диктатурой скуки» [Евтушенко Е. 1998, с. 359]. Действо свершалось в нескольких километрах от места ритуального заклания вестника *Vita Nuova* — Пьера Паоло Пазолини. Очерк завершается словами:

Вот и вся горькая и в то же время обнадеживающая правда о том, что произошло на *диком пляже* <...> в нескольких километрах от места, где убили Пазолини, убитого еще до этого самим собой. И, может быть, обезлиственное и обезветвленное дерево, как единственный памятник ему стоящее на иссохшей глиняной дороге, шевельнулось от победного эха аплодисментами победившей поэзии, словно надеясь еще покрыться листьями и расцвести [Евтушенко Е. 1998, с. 359].

Творческий путь Пазолини, его отступничество от антибуржуазных коммунистических идеалов, трагическая гибель и поэтический воскрешающий бунт на диком пляже — это отсветы космогонического мифа, где гибель божества — у Евтушенко Пазолини едва ли не бог нонконформистской эстетики, есть обязательное условие возрождения человечества в обновленном мире.

В «Итальянских впечатлениях» писателя Петра Павленко [Павленко П. 1951], партийного и литературного функционера, с восторгом воссозданы неаполитанские виды, залив, Везувий, городки на берегу — эти ослепительно белые кусочки рафинада среди ослепительно зеленой волнистой массы. Но Неаполь и дивное побережье залива чреватые социальными контрастами. Подобно Асееву, Павленко дает идеологическую формулу итальянского юга, места, где по-прежнему ютится нищета, разруха и коротает дни голод. И, как у Лидина, обмен рукопожатиями с итальянскими коммунистами венчает его очерк об Италии.

Элитарные по своей исходной природе, укорененной в дореволюционную культуру, эстетические программы Асеева и Евтушенко требовали радикального разрыва с дискурсом классики, парадоксально составляя с ней образные диалектические пары. Обломки старого мира, обращенные в бесформенную пыль, возвращают вселенную к первоначальному состоянию, к *materia prima*. В этом смысл и назначение итальянской руинированной древности для таких

культурных радикалов, как Асеев и Евтушенко. Предложенная ими модель перехода к новому миру драматична и требует сознательного напряжения творческих сил человека, источник которых в первоматерии итальянской древней культуры. Даже в футуристическом антибуржуазном отрицании «советская» Италия сохраняет свой образный статус ковчега будущей жизни.

Рим в сонме его культурных образов — от Сикстинской Капеллы, до Собора Св. Петра у Вишневого [Вишневский Вс. 1936] — исполнен динамизма. Его древность побеждает в соревновании с убогим технократизмом и научным позитивизмом современности. Культура Рима напитала собой культуру мира, который до сих пор не смог ее превзойти. Очерк заканчивается новой версией знакомых клише преодоления границ социально-географических миров — встречей Вишневого со строителем Пуричеллой. История рода Пуричеллы уходит в далекое прошлое. 300 лет его предки строили дороги дешевле и прочнее других европейских строителей, т.к. использовали местные строительные материалы. Теперь Пуричелла будет строить дороги в СССР. Скользя по поверхности конкретно-бытовых референций, Вишневский наделяет архетипической глубиной и многозначностью историю семьи строителя дорог Пуричеллы, предстающую как некий «портал» — вспомним асеевскую трубу телескопа — из прошлого человечества в его технологически совершенное будущее.

Паустовский в своем итальянской дневнике [Паустовский К. 1962] — добросовестный и трепетный археолог. Он брезгливо обходит затоптанные туристические тропы и склонен искать отзвуки культурной древности вдали от навязанных путеводителями и экскурсоводами достопримечательностей. Блуждая по улочкам Рима, он случайно оказывается на Пьяцце Навона. Ее вид ему странно знаком: в памяти всплывает увиденный где-то в Рязанской губернии городской пейзаж с пьяцей Навона. Ее образ неожиданно соединяется в его сознании с русской деревней, с «теплыми налетами смолистого ветра из сосновых лесов», приобретает качество общечеловеческой вечной культурной памяти. Несколькими днями позже в кафе на той же площади он встретится с переводчиком русских книг Пьетро Цветаремичем, который говорит о дружбе, возникающей на расстоянии, о книгах, служащих образованию международной культурной общности, которая роднит людей разных континентов и социальных слоев.

В своем дневнике путешествий [Шагинян М. 1962] с очерком о Риме Мариэтта Шагинян использует расхожий идеологический штамп, представляя сокровища итальянского искусства рядом с предельной бедностью — бесценную жемчужину в морской слизи. Свой очерк Шагинян завершает изображением кратера вулкана Сольфатары:

«ткнешь палочкой застывшую корку лавы, отверстие дохнет на вас серой». Впервые в советской мемуаристике она использует дореволюционный апокалиптический код Мессинского землетрясения, вытесненного из памяти у современника катаклизма социальной революции и гражданской войны, и, подобно Платонову, лишает его обязательного антонимичного двойника — физического и духовного обновления.

5. «Дети бога». Основные топосы «советской» Италии

Архетип «границы», как мы стремились показать, органичен для итальянского мифа русской демократической литературы. В советской системе референций географическая, территориальная граница имеет символический, а для большей части населения СССР буквальный смысл труднопреодолимого порога между старым и новым социальным строем. Идеологическая символизация этого топоса связана с представлением об СССР как стране *Vita Nuova*, что, в первую очередь, служило пропагандистским целям поддержания советской идентичности за рубежом и внутри страны, перед профанным советским читателем. Парадоксальным образом, при всей нескрываемой идеологической заряженности этого клише и усиленному дезавуированию маски капиталистического благополучия в итальянском мифе советской литературы монументальный облик южной Италии, ее ландшафты и климат по-прежнему активизируют «мышцы» воображения советского писателя, возвращая его к образу Золотого века, к космогоническому мифу, неразделимых с идеей ренессансной мощи творческого гения итальянцев — архитекторов, художников, инженеров, ученых, мыслителей.

Преодоление границы предстает как обряд инициации — превращения «естественного» человека в человека новой культуры. Протянутые для дружеского пожатия руки (Павленко, Лидин), встречи и разговоры (М. Шагинян, К. Паустовский, Е. Евтушенко), переводы на иностранные языки книг и творческие встречи писателей разных национальностей (К. Паустовский, Е. Евтушенко), совершенство античного и ренессансного искусства и технологий (Вс. Вишневский, Н. Асеев, М. Шагинян, К. Паустовский) — все это знаки интеллектуального и духовного прогресса, нового уровня межличностного общения, зачаток будущего планетарного всечеловечества.

Созидательный гений итальянцев в различных его воплощениях — технических, инженерно-технологических, художественных,

научных — является советскому очеркисту в драгоценной раме совершенного природного мира южной Италии. И хотя имя его Творца почти забыто «детьми бога» (образ-определение строителей Симплонского туннеля в горьковских «Сказках об Италии»), все многообразие творческих энергий, которыми насыщены земля и воздух Апеннинского полуострова, становится моделью космогонического мифа, служащего неизменной основой каждого советского рассказа об этой стране.

Bionote: Darya S. Moskovskaya is a Doctor of Philological Sciences, Chief Researcher, Head of the Manuscripts Department, Acting Head of the Theory Department of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. She is a member of the editorial boards of the journal “Philological Class” (WoS), the journal “Studia Litterarum” (WoS, Scopus), “Philological Sciences. Reports of the Higher School” (WoS), “Literary Fact” (Scopus), member of the editorial boards of the academic scientific and archaeological series “Library of Literary Heritage”, “Folklore Heritage”, scientific Collected Works of A.M. Gorky, A.P. Platonov, “Encyclopedia of Literary Museums”, editor-in-chief of the source science series of archival publications and research “Codex manuscriptus”. Author of more than 200 scientific articles and 8 monographs devoted to the problems of history and theory of Russian and Soviet literature, sociology of literary process, as well as to the issues of textology and scientific editorship, poetology, philosophy and aesthetics of creative heritage of N.P. Antsiferov, K. Vaginov, A. Vvedensky, M. Gorky, A.A. Zolotarev, S. Krzhizhanovsky, V. Mayakovsky, A. Platonov, D. Kharms and others.

Author’s address: d.moskovskaya@bk.ru

Библиографические ссылки

- Авербах Л. 1926, *Выступление на Чрезвычайной конференции пролетарских писателей 26 февраля 1926 года*. ОР ИМЛИ. Ф. 155. Ед. хр. 125. Л. 36.
- Анциферов Н. П. 1923, *О методах и типах историко-культурных экскурсий*. Начатки знаний, Петроград.
- Анциферов Н.П. 1956, *Путь моей жизни*, в Конволют П. Домашний архив Н.П. Анциферова. Л. 96.
- Анциферов Н.П. 2009, *Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций*. ИМЛИ, Москва.
- Анциферов Н.П. 2016, *Отчизна моей души. Воспоминания о путешествиях в Италию*. Старая Басманная, Москва.
- Асеев Н. 1964, *Собрание сочинений: В 5-ти тт.*, [5]. Из-во Художественная литература, Москва.
- Вишневский Вс. 1936, *В Европе (Из путевого дневника)*, в “Знамя” 10, сс. 99–108.
- Гладков Л., Хейфиц Я. 1931, “Первый рейс”, в “На литературном посту” 29, с. 36.
- Горький М. 1959, *Собрание сочинений в 30-ти тт.*, [10]. ГИХЛ, Москва.
- д’Амелия А., Даниела Рицци Д. (ред.) 2019, *Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия*. РОССПЭН, Москва.
- Евтушенко Е. 1998, *Волчий паспорт*. Вагриус, Москва.
- Зелинский Ф. Ф. 2001, *Фридрих Ницше и античность*. [https://nietzsche.ru/look/century/antichnost/\(5.12.2022\)](https://nietzsche.ru/look/century/antichnost/(5.12.2022)).
- Золотарев А. А. 1969, *Горький-каприец*, в *Позывные сердца*. Верхне-Воложское из-во, Ярославль.
- Золотарев А. А. 2016, *Сатро Santo моей памяти: Мемуары. Художественная проза. Стихотворения. Публицистика. Философские произведения. Высказывания современников*. Росток, Санкт-Петербург.
- Корниенко Н. В. (ред.) 2019, *Архив А. П. Платонова. Книга 2. Описание рукописи романа «Чевенгур»*. Динамическая транскрипция. ИМЛИ, Москва.
- Лидин В. Г. 1930, *Собрание сочинений: В 6-ти тт.*, [6]. ГИЗ, Москва-Ленинград.
- Ортега-и-Гассет Х. 2016, *Восстание масс*, АСТ, Москва.
- Павленко П. 1951, *Итальянские впечатления*, в “Новый мир” 2, сс.131–191.
- Паустовский К. 1962, *Дорожные записи*, в “Новый мир” 5, сс. 155–166.
- Рейх Б. 1928, *О классиках*, в “На литературном посту” 8, сс. 35–41.
- Степанов Б. 2008, *Навстречу прошлому: Экскурсионная практика и философия памяти в творчестве И. М. Гревса и Н. П. Анциферова*. <https://www.strana-oz.ru/2008/4/navstrechu-proshlomu-ekskursionnaya-praktika-i-filosofiya-pamyati-v-tvorchestve-i-m-grevsa-i-n-p-anciferova> (09.10.2017)
- Шагинян М. 1962, *Итальянский дневник*, в “Известия” 17.
- Элиаде М. 2010, *Аспекты мифа*. Академический Проект, Москва.
- Эльсберг Ж. 1928, *Наши заграничные путешественники (О путевых записках Б. Кушнера, Н. Асеева, В. Инбер, Е. Зозули)*, в “На литературном посту” 18, сс. 70–74.

ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ В МОСКОВСКОМ ДОМЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО

SVETLANA M. DEMKINA

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF
SCIENCES (IWL RAS)

Abstract – *Southern Italy in the Moscow House of Maxim Gorky*

The article is devoted to the “Italian” collection of the M. Gorky Museum in Moscow, one of the brightest themes in the museum. M. Gorky lived in Italy for almost fifteen years – two approximately equal seven-year periods: Capri (1906-1913) and Sorrento (1924-1933). In the Moscow house of the writer, many things still remind of Italy, which was very dear to Gorky. Among these we can find a copy of the painting by Leonardo da Vinci *Madonna Litta* by A.D. Korin, *Panorama of Sorrento* by his brother, view of the coastal cliffs near the villa “Il Sorito” by N.A. Benois, etc. The artists who visited Gorky tried to capture everything they saw. In the works created in 1911-1913 in Capri by various artists, we see Naples, Vesuvius, Marina Piccola and Marina Grande, Faraglioni, streets, barges. An important section of the collection of photographs is its Italian part: photographs of Italians – a Capri cab; gardener in Gorky’s house; the son of the owner of the “Caffè Morgano”; Capri singers and amateur musicians. Gorky’s personal library contains books about Italy and works by Italian authors.

Keywords: museum; Gorky; Italy; collection; exhibits.

Максим Горький покинул любимую Италию 8 мая 1933 г. Здесь, на юге, он прожил почти пятнадцать лет – с 1906–1913 гг. на Капри и с перерывами с 1924–1933 гг. в Сорренто.

Впервые писатель приехал в Италию в 1906 г. 13 (26) октября его триумфально встречали в Неаполе. В восхищенном восприятии итальянцев образ художника был неотделим от романтического ореола борца, «символа русской революции». После разочарований, связанных с этой революцией, личных переживаний из-за смерти пятилетней дочери Катюши, усталости от поездки в Америку, Италия явилась для писателя утешением и источником вдохновения. В первый день в Неаполе Горький успел очень многое увидеть и всем искренне восхититься. Корреспондентам газет он признавался, что впечатления превзошли все ожидания. Первое эмоциональное ощущение сохранилось у Горького на всю жизнь.

Прекрасный остров Капри – с целебным климатом и дивной

природой – покори́л писателя. Поселившись там, он почувствовал себя физически окрепшим и духовно обновленным. С весны 1924 г. после почти десятилетнего перерыва в жизни Горького вновь наступает итальянский период. Он отличается от первого: политическая ситуация изменилась и в России, и в Италии. Но ожидаемое благостное влияние на здоровье и состояние духа он испытал. В письме З. Пешкову Горький признавался, что чувствует себя детски хорошо и радостно. На вилле «Иль Сорито», расположенной на скалистом мысе Сорренто, Горький прожил больше семи лет.

Гостеприимный дом писателя наполняли художники, артисты, певцы, композиторы, режиссеры: Н. А. Бенуа, Б. Ф. Шаляпин, А. Д. и П. Д. Корины; А. Н. Толстой, В. И. Немирович-Данченко, В. Н. Яковлев, В. Э. Мейерхольд, С. С. Прокофьев, С. Я. Маршак и многие другие. Н. А. Бенуа, главный художник театра Ла Скала, вспоминал: «Трудно вообразить более гостеприимную атмосферу, нежели ту, что царила в прекрасной вилле «Иль Сорито», озаренной его <Горького> присутствием...» [Бродский И. А. 1964, с. 83]. Гости рассказывали о родине, звали вернуться в Советский Союз, где писателя любят и ждут.

Но Горький, проживший много лет «в Италии, самой красивой стране европейского материка» [Горький М. 2006, т. 12, с. 552], не спешил расставаться с ней. Он размышлял об отъезде; медлил, можно сказать, возвращался постепенно. После восторженной встречи на площади Белорусского вокзала в мае 1928 г., поездок по стране, плавания по Волге, посещения фабрик и заводов, писатель вновь возвращался в Сорренто.

В Москве писателю приготовили особняк стиля модерн на Малой Никитской улице, построенный в начале двадцатого века архитектором Ф. О. Шехтелем. 14 мая 1931 г. Горький впервые переступил порог своего последнего дома. Став москвичом, он еще две зимы провел в Сорренто. Потом Горького перестали выпускать из страны, предоставив для отдыха дачи под Москвой и в Крыму.

Многое в особняке на Малой Никитской напоминало о южной Италии. В письме Сулержицкому, рассказывая о своем каприйском житье, Горький несколькими штрихами воссоздал практически «идеальную» картину мироздания: «по комнате летают ночные бабочки <...> Шумит славное мое море, горят звезды, пахнет сырою землей и свежей зеленью...» и «идеальную» картину повседневной жизни: «Имею тысячи три книг, много читаю. Ловлю рыбу, держу птиц, ем щи, кашу, пироги» [Горький М. 2006, т. 8, с. 124]. На Капри все располагало к творчеству. «Я еще никогда не писал так охотно и легко и в этом – вся моя жизнь» [Пешкова Е. П. 1966, т. 9, с. 46], – сообщал Горький Е. П. Пешковой в феврале 1908 г. Здесь написаны статьи и очерки, «Детство»,

«Исповедь», «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Русские сказки», «Хозяин», «Случай из жизни Макара», «Рождение человека», пьесы «Фальшивая монета», «Последние», «Чудаки», «Васса Железнова», «Зыковы», «Сказки об Италии».

Московский музей М. Горького – обладатель значительной коллекции, связанной со «Сказками об Италии». «Сказки об Италии» – необычное произведение, непохожее на пасторальные зарисовки и путеводные заметки. Италия и итальянцы воспеты «по-горьковски» в новеллах, сюжеты которых далеки от сказочных. Трамвайная забастовка в Неаполе, рождественский ритуал пастухов – дзампоньяров, открытие Симплонского туннеля, встреча в Генуе детей из Пармы, драматические коллизии человеческих взаимоотношений – отца и сына, матери и дочери, мужа и жены, – для Горького это стало частью собственной жизни. Он знал и любил этих людей и их землю. Точно, подробно и очень поэтично описаны любимый остров Капри; яркий и шумный Неаполь. Оказавшись в тех краях, можно увидеть изображенные Горьким в «Сказках об Италии» каприйские Пьяцетту, Монте-Соларо, церковь Святой Терезы; неапольские набережную Санта-Лючия, площадь Победы, центральный рынок др. Художники, гостившие у Горького, старались запечатлеть все увиденное. На работах, созданных в 1911–1913 гг. на Капри Г. М. Бобровским, В. Д. Фалилеевым, Н. П. Ульяновым, А. А. Чумаковым, Н. А. Праховым, С. Н. Зенковым, А. А. Маневичем, мы видим Неаполь, Везувий, Marina Piccola и Marina Grande, Фаральони, улочки, барки. Сегодня эти произведения, можно сказать, живописные сказки об Италии, в коллекции Музея А. М. Горького. Как и молодых художников, яркость окружающего пейзажа поражала Горького, без усталости стремившегося передать свое восхищение. В своих «Сказках» он останавливает взгляд на ставших привычными для него, но не для русского читателя виноградниках и пиниях, «лапчатых фигах и оливах», «зелени апельсинов», запутанных ветвях граната, «стрелах дрека» и глициниях; со знанием дела описывает пестрое разнообразие рыб (пещони – коралловая рыба, очень тонкая, с розовыми плавниками; золотая сарпа, черные гваррачины, полосатые каньи).

Герои «Сказок» Горького простые люди. Рыбаки, рабочие, старики, дети, юные красавицы, торговцы, пастухи, – с ними писатель прожил несколько лет и полюбил их. На Капри друзей из местных жителей было у Горького немало. Парикмахер Адольфо Скиано, бривший писателя, вечерами пел и играл для него на мандолине; зеленщица делилась переживаниями об уехавшем в далекие края сыне; дон Винченцо и синьора Лючия радушно встречали в своем ресторанчике; газовщик Дженарино, извозчик Карлино и многие другие

были рады поболтать с «синьором Горки». Бертино, племяннику Франческо Спадаро, Алексей Максимович помог поступить в морскую школу на острове Иския, тяжело больного мальчика – сына Антонио Джулиано отправил на лечение, талантливого юношу – Рафаэля Кастелло поддержал в желании стать художником.

В Музее А. М. Горького хранится портрет Франческо Спадаро кисти неизвестного художника¹; он в белой блузе и красном берете, с трубкой во рту, внизу – надпись «Cargi» и неразборчиво фамилия автора. Франческо – местная достопримечательность; рыбак, с гордостью говоривший о себе и Горьком: «Мы, два каприйца, известные всему миру...» [Герасимова Е. М. 1986, с. 66] Безусловно, колоритная фигура представителя семьи потомственных рыбаков нашла отражение в «Сказках об Италии». Мудрый взгляд и лукавая усмешка знаменитого рыбака в неизменной красной шапке – части собирательного образа истинного каприйца – встречаются в горьковских новеллах, («Седой старик ... прищурился хищный, зоркий глаз, режет ножом длинный хлеб... На голове у него красный вязаный колпак с кистью ... старик встряхивает большой, апостольской головою...» [Горький М. 2006, т. 12, с. 18]. Горький не раз выходил в море с семейством Франческо. Однажды, рыбача с местными рыбаками, Горький чуть не утонул: у берегов Иския шторм почти перевернул лодку. Возможно, описывая в 12 новелле бурю, погубившую старого рыбака, автор вспоминал собственные впечатления от встречи с непогодой. С семейством Спадаро – постоянных спутников Горького в рыбацких вылазках – связана целая серия снимков, хранящихся в доме на М. Никитской.

На музейных фотографиях запечатлены многочисленные итальянские знакомые писателя – каприйцы начала прошлого столетия: Луиджи Сальцано, садовник, Джузеппина и Клотильда – дочери горничной Кармелы Аквилеи, Бертино Спадаро – курьер и Франческо Спадаро в неизменном, как на картине, берете. Для Горького они стали близкими людьми, их внешность, привычки, особенности характера нашли отражение в «Сказках об Италии». Молодая вдова Кармела Аквилея служила горничной в доме Горького в течение всего его пребывания на Капри и считалась «своим человеком» в доме. Любимицей писателя была младшая дочь Кармелы – Джузеппина, с которой его не раз фотографировали. Один из авторов такого снимка, Ш. Абениакер, назвал его «Маленький друг Горького». На фотографии девочки 1907 г. сохранилась надпись карандашом: Джузеппинка, – так ласково, на русский манер, называли ее в доме Горького.

¹ Х., м.; погрудно, ¾ вправо. В белой блузе и красном берете, с трубкой во рту. Внизу справа: Cargi; слева: подпись автора (нрзб.). Поступление 1965 г.

Сохранились фотографии – Катальдо Апреа – коренного каприйца, служившего поваром в доме Горького и пользовавшегося особым расположением писателя. Горький называл его своим «большим другом» и в 1914 г., уже из России, прислал подарок. Кубок перегородчатой эмали работы русских мастеров («Русская смальта») с выгравированной надписью по-итальянски «На память другу Катальдо Апреа. М. Горький» хранится у потомков Катальдо на Капри.

Здесь же в итальянской фотогалерее интересны снимки Карлино – каприйского извозчика, возившего Горького и его гостей; Луиджи Сальцано – садовника в доме Горького; Энрико Моргано – владельца магазина художественных принадлежностей, сына Марио Моргано, владельца популярного на Капри «Кафе Моргано», где часто бывал Горький с семьей и гостями; Адольфо Скиано и Джузеппе Масса – каприйцев, певцов и музыкантов-любителей, выступавших в кафе Моргано и на музыкальных домашних вечерах у Горького. Адольфо Скиано (парикмахер) снят с гитарой в руках, торговец Джузеппе Масса с мандолиной.

По воспоминаниям гостей, на этих вечерах звучали исключительно неаполитанские песни, которыми Горький восхищался. «Страшно люблю неаполитанские песни. И, в случае если я приму католичество, а также – подданство итальянское, не удивляйся, не ругайся, не плачь! От любви! От нее – на все пойдешь!» [Горький М. 2006, т. 8, с. 93] – писал Горький с Капри Л. Сулержицкому в июне 1910 г. Неудивительно, что «Сказки об Италии» так музыкальны: неаполитанские напевы слышатся в пейзажах, речи персонажей и движении сюжета. Каприйских музыкантов всегда радушно встречали в горьковском доме. Сам же он часто посещал крошечный – на два столика – рыбный ресторанчик в южной бухте «Пиккола Марина». Хозяином был Винченцо – каприйский рыбак. Из выловленной им рыбы и прочих «даров моря» – креветок, устриц, мидий – хозяйка тут же готовила традиционные каприйские блюда, которыми охотно лакомились туристы. Славе ресторанчика способствовал знаменитый черепаховый суп. Корзину с уловом можно увидеть на фотографии Винченцо с женой и дочерью.

В «Сказках об Италии» Горький описал исполнение тарантеллы так, что не возникает сомнений: он видел танец не раз. Один из каприйских гостей Горького, А. В. Луначарский, вспоминал: «Особенное наслаждение получал он <А. М. Горький> от каприйской тарантеллы, совершенно особенно сохранившейся в этом уголке во всей свежести своих бездонных, каких-то ритуально-эротических корней...» [Луначарский А. В. 1938, с. 47–48]. Среди вещей Горького, как память о тарантелле, хранилась кастаньета, подаренная каприйской

исполнительницей танца. Горький подарил ее русской учительнице, посетившей его на Капри. Впоследствии музей снова получил кастаньету в дар. Запечатленные сто лет назад фигуры напоминают строки из «Сказок об Италии»: «Грянул, загудел, зажужжал бубен, и вспыхнула эта пламенная пляска, опьяняющая, точно старое, крепкое, темное вино; завертелась Нунча, извиваясь как змея, – глубоко понимала она этот танец страсти, и велико было наслаждение видеть, как живет, играет ее прекрасное непобедимое тело» [Горький М. 2006, т. 12, с. 141].

В музейной коллекции находятся натурные портреты Горького, выполненные на Капри художниками А. Мориани, Е. И. Вашковым, И. Е. Дмитриевым-Челябинским, О. Бегасом, Ф. И. Шаляпиным, В. Д. Фалилеевым.

В кабинете, где Горький проводил много времени, напротив письменного стола над диваном висит копия с картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» кисти Александра Дмитриевича Корина. Это произведение выполнено в 1929 г. на специально заказанной эрмитажному мастеру доске красного дерева. Чтобы повторить существующие на оригинале осыпи, художник использовал лучшие английские краски. Влюбленный в итальянское Возрождение, Горький не мог остаться равнодушным, увидев эту работу в мастерской братьев Кориных. Писатель пригласил талантливых художников к себе в Италию, где братья провели много времени, изучая старых мастеров. Там Павел Дмитриевич Корин написал «Панораму Сорренто», пейзаж с Везувием – вид, открывавшийся из окон кабинета Горького в его последнем итальянском жилище. Художник работал жидким маслом на пяти склеенных альбомных листах бумаги. Этюд был подарен писателю в день его рождения 28 марта 1932 г. Горький проводил долгие часы за письменным столом, и, всякий раз, поднимая голову от рукописи, имел счастливую возможность остановить взгляд на любимых картинах и вспомнить Италию.

В спальне находится дорогой сердцу Горького итальянский пейзаж – вид прибрежных скал около виллы «Иль Сорито». Автор акварели – Николай Александрович Бенуа – гостил у Горького в Сорренто, часто гулял вместе с хозяевами по берегу моря и запечатлел этот пейзаж. Горькому картина очень понравилась; он привез ее с собой и повесил в доме на Никитской. Кроме этой работы в Музее М. Горького хранится шуточная акварельная зарисовка Николая Бенуа – «Горький с родными и близкими у костра в Сорренто». Художник вспоминал:

Иной раз Алексей Максимович звал нас всех после заката солнца на каменистый берег, что расстилался в глубине сада, опускавшегося

террасами к морю. Там он разводил огромный костер из пахучих сухих ветвей кедров и олеандров и рассаживал нас вокруг. Вооружившись длиннущим шестом, от времени до времени он разжигал им замиравшее пламя и подымал вихрь искр, устремлявшихся к черному звездному небу, явно испытывая удовольствие от созерцания этого первобытного фейерверка [Бродский И. А. 1964, с. 86].

На рисунке Бенуа изображены: Горький с шестом в руках, разгребаящий костёр, М. А. и Н. А. Пешковы, Н. А. Бенуа и Б. Ф. Шаляпин с женами, П. П. Муратов с маленьким сыном, М. И. Будберг, герцог Серакаприола с дочерьми Еленой и Матильдой и художник И. Н. Ракицкий с балалайкой в руках. Последний персонаж дал зарисовке второе шуточное название – «Песня Соловья» (Соловей – домашнее прозвище И. Н. Ракицкого).

На втором этаже особняка в экспозиции, посвященной последним годам жизни писателя, представлены образцы иконографии Горького, связанные с южной Италией. Это знаменитый портрет М. Горького кисти Бориса Григорьева. Художник создал свое произведение в 1926 г. в Сорренто, где много общался с писателем, вызывавшим у него искреннее восхищение. В дневнике Григорьева читаем: «Горький волнует моё воображение. Он прост, лишён претензий. Он удивителен, блестящ и по-человечески добр <...>»; и о портрете: «Мой холст почти квадратный, сходство с Горьким почти совершенное. Он идёт по полю. Вдали видны крыши деревянных домов, деревенская церковь. За Горьким – толпа героев его книг. Его лицо светится» [Бродский И. А. 1964, с. 92–98]². Портрет получил широкую известность в Европе и Америке. Известный футурист Д. Бурлюк писал, что «...в портрете Максима Горького соединены: и нервная чуткость, присущая Григорьеву, и острый лаконизм формы, усвоенный художником от итальянского средневековья...» [Герасимова Е. М. 1969, с. 36].

В этом же зале выставлены и другие портреты писателя, имеющие итальянские корни. В 1928 г. в Сорренто Горький позировал скульптору С. Т. Коненкову, знаменитому мастеру психологического портрета. Художник был увлечен своей моделью, по его воспоминаниям, они «много говорили, бродили, <...> в этом общении я познавал склад ума моего величайшего собеседника, его одухотворённость и взгляд, устремлённый в будущее <...>» [Коненков С.Т. 1958, с. 94–95]. Экспрессивность композиции, значимость всех деталей, особая

² Григорьев Б. Д. [Дневник]. Речь идёт о приписываемых Григорьеву дневниковых записях под названием «Наброски на песке», опубликованных в США в 1951 году. Русский текст этого издания озаглавлен: Григорьев Б. Д. Страницы из дневника. Февраль-март 1926. Напечатан в книге «Горький и художники» [Бродский И. А. 1964].

пластика – бюст Горького занял достойное место в коненковской галерее великих творцов мировой культуры, таких как «Паганини», «Бах» и др. Горькому работа Коненкова очень понравилась, и пока глина не высохла, он оставил на ней автограф.

Необычным и весьма ценным для художественной коллекции Музея стало полотно датского художника Виктора Хааген-Мюллера. В 1927 г. художник поселился в соррентийской гостинице, напротив виллы, где жил Горький. Госпожа Мюллер вспоминала в письме Музею:

Мой муж познакомился с ним и получил разрешение нарисовать его портрет. В течение февраля и марта 1927 года муж мой выполнил несколько эскизов для портрета и начал писать портрет, который он закончил после своего возвращения в Копенгаген [Чернухина В. Н., Герасимова Е. М. 2005, с. 168–173].

Законченного портрета Горький так и не увидел. В марте 1928 г. он вместе с поздравлением к шестидесятилетию получил подарок – две цветные литографии с одного из этюдов. На первой был дарственный автограф художника, на другой Горький сделал шуточную надпись: «Этюд этот сделан датским художником <...> Viktor Haagen Muller. Объяснений – почему Горький так позеленел? – требовать с художника». В преобладании зеленой гаммы угадываются признаки «северного модерна», хотя портрет писался в ярком солнечном Сорренто. Хааген-Мюллер очень дорожил этой работой, портрет много экспонировался на различных выставках. Незадолго до смерти вдова художника решила передать портрет Музею М. Горького.

В художественной коллекции музея много соррентийских пейзажей. Живописные окрестности Сорренто, улицы и рыбацкие поселки, залив, Везувий и, конечно, знаменитая вилла «Иль Сорито», ее сад и двор, – все это запечатлели И. Н. Ракицкий, В. М. Ходасевич, Ф. С. Богородский, А. Д. Корин и др.

В доме на Малой Никитской сохранилась любимая горьковская коллекция восточного искусства. Серьезное знакомство писателя с японской резьбой произошло именно на Капри, где у моряков можно было очень недорого приобрести интереснейшие образцы. По воспоминаниям Горького, фигурку старика с обезьянкой он купил за ничтожную сумму.

На Капри зародилось и другое увлечение Горького. В 1910 г. он сообщал А. Золотареву: «А я нумизматом становлюсь. <...> Подарили мне несколько десятков греческих и римских монет, я их разглядел, влюбился и увлекаюсь» [Горький М. 2001, т. 8, с. 152]; а в письме Е. П. Пешковой рассказал, что собрал «уже более сотни, и есть вещи весьма интересные» [Горький М. 2001, т. 8, с. 154]. Основу горьковской

коллекции, ныне хранящейся в музее А. М. Горького, составляют западные и, прежде всего, итальянские медали. Среди прочего Горький приобрел «Неаполитанскую серию Тальони», рассказывающую о знаменитых уроженцах южной Италии и Неаполя – Архимеде, Цицероне, Овидии, Торквато Тассо.

Когда-то, в каприйские времена, художник С.М. Прохоров прислал Горькому несколько «зимних» этюдов, о которых писатель отозвался: «Гляжу на них, и веет на меня крепкой русской прохладой» [Бродский И. А. 1964, с. 193]. Сегодня в московском доме Горького как при его жизни бережно хранятся вещи, от которых веет итальянским теплом.

Bionote: Svetlana M. Demkina is PhD in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IMLI RAS); head of the Museum of A.M. Gorky (Moscow); author of about 100 publications devoted to the study of the life and work of M. Gorky, the problems of preserving and popularizing cultural heritage.

Author's address: demkinasvetlana@ya.ru

Библиографические ссылки

- Бродский И.А. 1964 (под ред.), *Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи*. “Искусство”, Москва.
- Герасимова Е.М. и др. 1969 (под ред.), *А. М. Горький в изобразительном искусстве*. “Наука”, Москва.
- Герасимова Е.М. и др. 1986 (под ред.), *Художественные материалы Музея А. М. Горького. Описание*. “Наука”, Москва.
- Горький М. 2001, *Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах: Письма. 1910–1911 (январь–февраль)*. т. 8, “Наука”, Москва.
- Горький М. 2006, *Полное собрание сочинений. Письма в 24: Письма. Январь 1916–май 1919*. т. 12, “Наука”, Москва.
- Коненков С.Т. 1958, *Слово молодым*. Молодая гвардия, Москва.
- Луначарский А.В. 1938, *Горький на Капри // Статьи о Горьком*. “Гослитиздат”, Москва.
- Пешкова Е.П. 1966 (под ред.), *Архив А.М. Горького. Т. 9. Письма к Е.П. Пешковой*. “Художественная литература”, Москва.
- Чернухина В.Н., Герасимова Е. М. 2005, *Дар из Копенгагена (история одного поступления) // Альманах – 2003. Музеи Российской академии наук*. Научный мир, Москва.

“UNO STUPENDO ANGOLINO DELL’EUROPA” Il soggiorno napoletano di Dmitrij Miljutin nel 1841

GIULIA BASELICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Abstract – The Russian general and future Ministry of War (1861-1881) Dmitriy Alekseyevich on 7 January 1841 landed in Naples, where he stayed for about a month. His journey in Italy had begun in early December 1840. He was profoundly impressed by the beauty of the town which “can perhaps only compete with Constantinople” and its surroundings, which also arose his wonder. His strong interest in the geological aspect of the volcanic area and the manifestation of the chthonic forces of nature led him to the crater of Vesuvius, from which he would admire an extraordinary panorama against the backdrop of a terse sky. Although he considered it pointless to repeat what had already been reported many times by other more skilled pens he declared his intention to limit himself to reporting only his personal memories; in his *Vospominaniya* Milyutin meticulously reported every impression arisen by what he saw and described his travel experience with precision and abundance of details. The lucid and, at times, severe chronicle of his Neapolitan sojourn (he dwells on every single aspect: from hotel hospitality to the food, the artistic heritage, the local population and the natural environment) alternated with reflections and the externalization of a vivid feeling of astonishment. His recollections and impressions of his trip to Naples are contained in the first volume (*Vospominaniya*) of his vast and valuable memoir, which covers a period between 1839 and 1881 and which so far does not seem to have received any particular attention from scholars of travel literature. The aim of this paper is to analyze the cultural, sociological, and artistic portrait of Naples and its surroundings drawn by Dmitriy Milyutin, with the intention of stressing the author’s cultural perception, determined by an intense yet contradictory sensation of extraneousness mixed with the inexplicable and indefinite nostalgia that fueled his regret for his detachment.

Keywords: Travel literature; Russian travelogue; Dmitrij Milyutin; Naples.

1. Il viaggio da Kronštadt a Napoli

All’alba del 7 gennaio 1841 Dmitrij Alekseevič Miljutin, a bordo di un piroscampo salpato il giorno prima dal porto di Civitavecchia, scorge il profilo della città di Napoli. Raggiunto velocemente il ponte, è colto da un moto di entusiastica ammirazione alla vista del golfo con il Vesuvio fumante e gli splendidi contorni di Capri, Ischia e Procida: “A mano a mano che il piroscampo si approssimava alla riva e si schiudeva il panorama della città, disposta ad anfiteatro in fondo al golfo, il quadro sempre più attirava a sé il mio sguardo”

(Miljutin 1919, p. 337). Dopo aver espletato le consuete formalità – procedure doganali, controlli di polizia, disposizioni quarantenali – durate più di un’ora, e provveduto a dispensare alcune “buona mane”¹ (Miljutin 1919, p. 337) per ottenere un *razrešitel’nyj bilet* (Miljutin 1919, p. 337).² Con indicibile felicità Miljutin prende posto su una barca che presto approda alla banchina e da lì, in carrozza, raggiunge l’Hôtel du Commerce di proprietà di un certo Monsieur Martin.³ A Napoli il viaggiatore russo intende trattenersi circa un mese “per godere, a volontà, dell’incanto della natura, delle bellezze artistiche e delle delizie della vita offerte da quello stupendo angolino dell’Europa” (Miljutin 1919, p. 337). E quel mese, ricorda Miljutin, “consegnò alla mia memoria inobliviabili impressioni” (Miljutin 1919, p. 337). A questo nostalgico ricordo segue, tuttavia, una precisazione: l’autore delle Memorie non si soffermerà sulla descrizione di quanto, durante il soggiorno partenopeo, ha avuto modo di vedere e, soprattutto, di ammirare.

Nel suo Diario⁴ all’esperienza di questo viaggio potevano essere riservate non più di 84 pagine e, soprattutto, sarebbe del tutto inutile, puntualizza l’autore, ripetere ciò che innumerevoli volte e con ben più artistico genio è stato scritto e reso quasi universalmente noto.⁵ Dmitrij Alekseevič si

¹ In italiano nel testo. Il termine “buonamano”, riportato nelle Memorie di Miljutin, era già attestato nel XVIII secolo. Il Tommaseo fornisce la seguente definizione: “Mancia, per lo più data a mano a gente di condizione inferiore, in danari, e non molti [...]. Segnatamente: vetturini e simili” (Tommaseo, Bellini 1861).

² L’accesso alla città partenopea e l’eventuale permanenza erano resi possibili agli stranieri in possesso di una carta di passaggio e di un permesso di soggiorno, rilasciati dalla Prefettura, con discrezionalità e dietro pagamento di 41 grana (Meriggi 2005).

³ Nel *Manuale del forestiero in Napoli*, pubblicato pochi anni dopo, si apprende che l’Hôtel du Commerce è un albergo di prima classe e che “dà tavola rotonda di 8 vivande comprese la Zuppa e la Pasticceria per grana 60, alle 3 pm nella State, ed alle 4 nell’Inverno” (Quattromani 1845, p. 52).

⁴ Il resoconto del viaggio compiuto da Dmitrij Miljutin è contenuto nelle sue ponderose Memorie (*Vospominanija*), che, integrate da un Diario (*Dnevnik*) e raccolte in trentadue libri, si estendono nell’arco di tempo compreso fra il 1816 e il 1899. Nel 1919 viene dato alle stampe un volume contenente i primi tre libri, relativi agli anni 1816-1841. Segue, tra il 1947 e il 1950, l’edizione in quattro volumi del Diario (*Dnevnik D. A. Miljutina*, Biblioteka SSSR imeni Lenina, Otd. Rukopisej, tipogr. Žurnala Pograničnik, Moskva,) relativo al periodo 1873-1882. Nel 1997 viene ripubblicato il primo volume dei *Vospominanija*, inerente al periodo 1816-1843 e, due anni dopo, quello relativo agli anni 1860-1862 (entrambi dall’editore moscovita Studija TRITĖ Nikity Michajlova “Rossijskij Archiv”). Dal 2003 al 2013, sempre a Mosca, l’editore ROSSPEN appronta una nuova edizione dei volumi delle Memorie riferite agli anni 1856-1899; infine, nel 2016, appare un’edizione in due volumi del *Dnevnik* degli anni 1873-1882 (Sacharov, Moskva).

⁵ Copiose le testimonianze dei viaggiatori russi che, prima di Miljutin, avevano avuto occasione di ammirare e apprezzare le bellezze dell’arte e della natura di Napoli e dei suoi dintorni. A cominciare dalla Relazione di viaggio (1697-1699) di Pëtr Andreevič Tolstoj, lo *stol’nik* di Pietro il Grande; per poi considerare le entusiastiche descrizioni del paesaggio e del patrimonio artistico contenute nelle lettere di Konstantin Batjuškov ad Aleksandr Turgenev, Nikolaj Karamzin e Vasilij Žukovskij, nel 1819, o quelle contenute nella missiva che la principessa Zinaida Volkonskaja inviò all’amico poeta Pëtr Vjazemskij nel 1829, nella quale è descritta una gita a Pompei, o, ancora, la vivida, pittorica raffigurazione del Vesuvio, del golfo, della grotta Azzurra di Capri contenute in una lettera che Nikolaj Gogol’ inviò alla madre nel 1838. Fondamentale, soprattutto, la potente influenza esercitata

limiterà pertanto a riportare i ricordi che lo riguardano personalmente (Miljutin 1919, p. 338). Il lungo percorso che attraverso l’Europa centrale lo avrebbe condotto in Italia – là dove da lungo tempo desiderava soggiornare (Miljutin 1919, p. 338) – ebbe inizio il 28 settembre 1840 a Kronštadt e si imbarcò sul piroscalo “Naslednik” diretto a Travemünde.⁶ Di qui raggiunse Lubeca, poi Amburgo, Berlino, dove, presso l’Ambasciata russa, lo attendeva una lettera dell’amico Aleksandr Teslev⁷, il quale, in quegli stessi giorni, si trovava nella località di Boppard sul Reno, non lontano da Coblenza. Nella sua missiva Teslev esprimeva il desiderio di trascorrere l’inverno in Italia in compagnia di Miljutin, il quale accolse la proposta con gioia. Da Berlino Dmitrij Alekseevič raggiunse velocemente Lipsia, poi Dresda e Praga. Fu quindi la volta di Vienna, Salisburgo e Monaco, dove incontrò l’amico e compagno di viaggio Teslev (Miljutin 1919, p. 327). Il 1° dicembre 1840 i due si diressero a Innsbruck. Superato il valico del Brennero, si ritrovarono a Bressanone, attraversarono il Tirolo italiano, giungendo a Trento. Di qui si portarono a Verona, poi a Bologna, Firenze e infine Livorno. Dal porto di questa città, il 3 gennaio 1841, i due viaggiatori si imbarcarono sul piroscalo “Leopoldo II” alla volta di Napoli. Ma d’improvviso mutò il tempo: si levò dapprima un vento fresco, che nelle ore successive si trasformò in una vera e propria tempesta.

La mattina del giorno seguente appariva all’orizzonte Civitavecchia. A causa dei marosi, tuttavia, non fu in alcun modo possibile raggiungere il porto

sull’immaginario collettivo russo, nei primi decenni del XIX secolo, dai dipinti realizzati da Orest Kiprenskij, negli anni 1828-1832; da Karl Brjullov, Aleksandr Ivanov e Michail Lebedev tra il 1823 e il 1833 (Cazzola 1994). È importante tenere conto degli *Italienische Reise* di Goethe, pubblicati in due parti con il titolo *Aus meinem Leben* negli anni 1816-1817 e nel 1829, in *Goethe’s Werke*, (Stuttgard und Tübingen, in der J.G. Cotta’schen Buchhandlung, 1827-1880, vv. 27-29) con la sua celebre descrizione di Napoli, delle due ascensioni al cratere del Vesuvio, dei dintorni. L’opera di Goethe era nota presso gli intellettuali russi: Vasilij Žukovskij, già nel 1817, progettò la traduzione di alcuni capitoli (Žirmunskij 1937). La prima traduzione russa integrale degli *Italienische Reise* fu poi pubblicata nel 1879 (Gete 1879).

⁶ L’occasione del lungo viaggio in Europa occidentale, durato tredici mesi, fu determinata dal congedo militare temporaneo motivato da una grave ferita alla spalla destra, riportata durante l’assalto dell’*aul* di Agul’cho, base militare dell’Imam Šamil, celeberrimo capo della resistenza caucasica antirussa. Dopo aver concluso, nel 1836 e all’età di vent’anni, gli studi all’Accademia militare imperiale, con il grado di *podporučik* (equiparabile al grado di sottotenente nella gerarchia militare italiana), fu assegnato al Quartier generale della Guardia, dove prestò servizio dal 1837 al 1839. Nel febbraio del ’39 Dmitrij Miljutin fu inviato in missione nell’Esercito russo di stanza nel Caucaso, sotto il comando del tenente generale Pavel Grabbe. Nel 1845 fu nominato professore di geografia e statistica militare presso l’Accademia militare imperiale. Oltre alle già ricordate Memorie, Dmitrij Miljutin pubblicò, tra il 1832 e il 1909, numerosissimi volumi e articoli di argomento storico e militare (Osipova 1972).

⁷ Aleksandr Petrovič Teslev (1810-1856), terminata la sua formazione nel corpo dei Cadetti, nel 1829, servì in artiglieria come sottufficiale e, successivamente, nella Guardia imperiale. Si distinse nella campagna di Polonia (nella repressione della rivolta cadetta contro il dominio dell’Impero russo) e nel 1847 fu nominato governatore del Granducato di Finlandia. Combatté nella Guerra di Crimea e, in particolare, si distinse nella difesa della città di Vyborg, poi nella difesa della fortezza di Trongzund contro la flotta anglo-francese.

prima delle tre del pomeriggio. Il capitano ritenne opportuno sbarcare i passeggeri e attendere che le condizioni marine consentissero una sicura prosecuzione del viaggio. Miljutin e Teslev dovettero trattenersi due lunghi giorni in questa cittadina, dove non trovarono nulla di curioso o interessante e dove festeggiarono il Natale ortodosso russo.

2. Il soggiorno napoletano

A Napoli, nell'albergo in cui scesero, i due viaggiatori russi incontrarono l'amico Čarykov⁸, il quale suggerì loro di prendere in affitto un appartamento, cosa che fecero puntualmente il giorno successivo. Sul lungomare di Santa Lucia, Miljutin e Teslev trovarono un'accogliente sistemazione (Miljutin 1919, p. 338).

Il rappresentante diplomatico del governo russo presso il Regno di Napoli, il conte Nikolaj Gur'ev, informò i due viaggiatori della presenza, nella capitale del Regno, del generale Ivan Vejrnar, stimato superiore dei due viaggiatori. Questi accolse calorosamente i due giovani, ai quali presentò la propria famiglia, così inaugurando una quotidiana frequentazione. La mattina Miljutin, Teslev e Čarykov passeggiavano per le vie della città, visitando gallerie, musei e chiese. Occasionalmente compivano qualche escursione nei dintorni. Il più delle volte pranzavano in un modesto ristorante all'Hôtel de Milan, mentre la sera assistevano a qualche spettacolo in uno dei numerosissimi teatri della città, oppure si recavano dai Vejrnar per sorbire una tazza di tè russo (Miljutin 1919, p. 338). Dei luoghi di maggior interesse storico e artistico il giovane ufficiale predilige il Palazzo degli Studi o "Museo Borbonico" (Miljutin 1919, p. 338) che definisce "in Europa uno dei più ricchi depositi di preziose opere d'arte e di svariate vestigia dell'antichità" (Miljutin 1919, p. 338), al quale i tre amici dedicarono alcune mattinate. Miljutin trova interessanti le catacombe di Capodimonte.

Quanto, invece, all'aspetto architettonico della città, l'autore del Diario di viaggio non rileva la presenza di alcun edificio di interesse né storico né stilistico. La bellezza della città risiede nell'insieme di costruzioni edificate su un territorio straordinariamente pittoresco. A tale riguardo soltanto Costantinopoli e il Bosforo possono forse competere con Napoli (Miljutin 1919, p. 338).

⁸ Valerij Ivanovič Čarykov (1818-1884) consigliere privato e scrittore, negli anni 1838 e 1839, come Miljutin prestò servizio nell'Esercito russo di stanza nel Caucaso e prese parte, anch'egli, a svariate azioni militari contro i montanari. Negli anni Quaranta compì numerosi viaggi all'estero (Germania, Francia, Inghilterra, Austria, Italia, Messico, Stati Uniti, Persia, Algeria, Egitto). Oltre ad altri scritti pubblicò gli Appunti di viaggio all'estero (Čarykov 1858).

Se Miljutin non si sofferma sulle architetture partenopee, mostra invece un peculiare interesse per gli abitanti del luogo. Napoli gli appare come una delle più animate città europee: le sue vie e piazze brulicano di gente dal mattino alla sera e tutta la vita della popolazione si svolge all’aperto. E tuttavia, in mezzo al sudiciume più ripugnante, al fetore, alla miseria, il viaggiatore è sorpreso dalla notevole molteplicità di interessanti soggetti da ritrarre. Egli osserva che per formarsi un’idea del classico “lazzarone”⁹ napoletano (Miljutin 1919, p. 338) occorre frequentare la zona di Santa Lucia, il Mercato o Mergellina. Per molti aspetti Napoli, osserva, ricorda Tbilisi con il suo bazar (Miljutin 1919, p. 339). Per vedere l’élite napoletana è necessario recarsi, a certe ore del giorno, a Villa Reale – Miljutin descrive il celebre giardino storico come “una sorta di viale in riva al mare” (Miljutin 1919, p. 339) – o nella lussuosa via Toledo. Dmitrij Alekseevič rivela di aver avuto occasione di vedere l’alta società partenopea a una festa da ballo organizzata dal conte Gur’ev e di aver ricevuto un paio di inviti al ballo settimanale all’Accademia Reale di musica e ballo.¹⁰ A tali balli non di rado prendeva parte anche la famiglia reale; tuttavia, Miljutin rinunciò a servirsi degli inviti ricevuti, per non indossare l’uniforme da ballo, con i relativi scarponi. Ebbe comunque modo di vedere il re e i membri della sua famiglia a teatro e per le vie della città. A quell’epoca, scrive Miljutin, Ferdinando II¹¹ era un uomo di mezza età¹², piuttosto pingue, con le tipiche fattezze borboniche e le folte basette. Era noto per essere un uomo buono, ma debole di carattere e facilmente influenzabile. L’autore del Diario di viaggio osserva, con stupore, che la famiglia del re era numerosissima: dieci figli maschi e quattro figlie femmine. La vita a corte era regolata da una severa etichetta e non di rado venivano organizzate feste e cerimonie con grande sfarzo. Dmitrij Alekseevič poté assistere ai festeggiamenti del compleanno del re, il 12 gennaio (Miljutin 1919, p. 339). Riferisce poi della particolare attenzione che il re volgeva alle forze militari – prima della sua ascesa al trono in gravi condizioni di degrado – e del particolare impegno da lui profuso per riformarle. Ogni giovedì, annota l’autore, Ferdinando II passava personalmente in rassegna le truppe al Campo di Marte.¹³ Lo stesso Miljutin colse l’opportunità di assistere a tali ispezioni:

⁹ In italiano nel testo, ma con forma plurale.

¹⁰ L’Accademia è segnalata dal *Manuale del forestiero in Napoli*: “I nobili napoletani, sotto il patrocinio del Sovrano, pagano una retribuzione mensile che governata con saggezza da alcuni tra loro detti Deputati permette che tutto l’inverno vi sia gran ballo al quale sono invitati gli stranieri, e tutti sono lautamente serviti” (Quattromani 1845, p. 165).

¹¹ Miljutin nomina erroneamente il re Ferdinando IV di Borbone, morto nel 1825. All’epoca del soggiorno napoletano del viaggiatore russo il sovrano regnante era Ferdinando II, duca di Calabria, re delle Due Sicilie dal 1830 al 1859. Nei diari successivi il nome del sovrano è riportato correttamente.

¹² Nato nel 1810, Ferdinando II aveva quindi trentuno anni.

¹³ Ferdinando II di Borbone si impegnò costantemente nella organizzazione militare dell’esercito delle Due Sicilie: la rivoluzione del 1820 era stata, in parte, l’esito dell’incontro fra lo spirito

osserva che le truppe napoletane erano costituite da soldati “alti, belli e robusti” (Miljutin 1919, p. 339). Indossano eleganti uniformi simili a quelle dell’esercito francese, ma variopinte e fantasiose. Tuttavia, rileva l’autore delle Memorie, lo schieramento e il portamento sono di livello ancora molto modesto, in particolare nella cavalleria e nell’artiglieria.¹⁴ Quanto all’espletamento del servizio, le truppe napoletane si distinguono nettamente da quelle papali. Miljutin constata, infatti, che anche con un tempo atmosferico relativamente mite, alle prime gocce di pioggia o al lieve soffiare del vento, le sentinelle del Papa sono subito pronte a riporre il fucile, a chiudersi nelle loro garitte e a coprirsi il viso con una sciarpa (*cache-nez*). Nonostante l’intervento del re, commenta Miljutin, il comparto militare più affidabile è il contingente svizzero salariato (Miljutin 1919, p. 339).

Il giovane viaggiatore russo osserva che il costo della vita a Napoli è sorprendentemente esiguo e fornisce un esempio: un pranzo di cinque portate completo di frutta e vino costa soltanto tre carlini, cioè circa un rublo di carta o 35 copechi d’argento. Un pranzo ordinato nei migliori alberghi costa il doppio. Per noleggiare una carrozza di città si spendono 3 carlini all’ora. Per il viaggio di andata e ritorno compiuto in carrozza con tiro a due per l’escursione a Pompei, Miljutin e i suoi compagni sborsano circa 2 piastre e mezza, cioè 3 rubli d’argento. Dmitrij Alekseevič si premura di precisare che la modesta entità della spesa in alcun modo espone lo straniero al rischio di essere derubato, in un momento di distrazione o di incauta leggerezza. Anche il prezzo del biglietto degli spettacoli teatrali è, a suo giudizio, eccezionalmente contenuto. Egli frequenta infatti assiduamente i teatri napoletani: primariamente il San Carlo, uno dei più grandi teatri d’Europa, ove ha occasione di assistere a tre opere: *Saffo*, *Il bravo* e *La vestale*.¹⁵ Il viaggiatore russo ha anche il privilegio di ammirare il Teatro San Carlo in tutto il suo

carbonaro con lo spirito militare e per assicurare alla corona il sostegno dell’esercito era indispensabile spezzare tale connubio (Fiorentino 1987).

¹⁴ In realtà erano “particolarmente curati i livelli tecnico-professionali dell’artiglieria e del genio, attraverso scuole di formazione per i quadri ufficiali e sottufficiali ad elevata qualificazione militare [...]. e la cavalleria, tradizionalmente uno dei corpi migliori dell’esercito borbonico, vantava una diversificazione di specialità (dragoni, lancieri, cacciatori a cavallo, ussari e carabinieri a cavallo) tale da assicurare mobilità e adattabilità in tutti gli ambienti operative” (Fiorentino 1987, p. 10).

¹⁵ *Saffo*, opera lirica in tre atti, fu composta da Giovanni Pacini nel 1840. L’autore del libretto, ispirato a un omonimo lavoro di Franz Grillparzer, del 1818, è Salvatore Cammarata. Del testo di Grillparzer erano disponibili due traduzioni italiane: *Saffo. Tragedia in cinque atti del signor Francesco Grillparzer*, trad. di Guido Sorelli, G. Marenigh, Firenze, 1819; *Saffo. Tragedia del signor Francesco Grillparzer*, trad. di Ferdinando Mozzi de’ Capitani, Tipografia di Alvisopoli, Venezia, 1820. *Saffo* fu rappresentata per la prima volta al San Carlo il 29 novembre 1840 e riscosse un considerevole successo. *Il bravo* di Saverio Mercadante su libretto di Gaetano Rossi e Marco Marcelliano Marcello, debuttò al Teatro alla Scala di Milano il 9 marzo 1839. *La vestale* di Saverio Mercadante su libretto di Salvatore Cammarano. La prima ebbe luogo al teatro San Carlo di Napoli il 10 marzo 1840 e riscosse un notevole successo.

fulgore, illuminato “a giorno”¹⁶ (Miljutin 1919, p. 340) in occasione del compleanno del re. Anche in altri due teatri – il Teatro del Fondo (nel 1870 rinominato Mercadante) e il Teatro Nuovo –, osserva Miljutin, è possibile assistere alla rappresentazione di opere liriche essenzialmente di carattere comico. Fra i teatri che l’autore del Diario definisce “secondari” segnala il San Carlino e il Teatro La Fenice, nei quali si rappresentavano farse e si allestivano spettacoli apprezzati dal popolo. Non di rado, osserva Dmitrij Aleksevič, vi recitano attori occasionali, non professionisti, ma dotati di autentico talento e capaci, con sorprendente naturalezza, di recitare ruoli in scene che riproducono una quotidianità a loro ben nota. Perciò, conclude Miljutin, la frequentazione di questi teatri costituisce l’occasione per conoscere i costumi e la vita del popolo napoletano (Miljutin 1919, p. 340). Da non dimenticare, infine, i teatrini popolari allestiti in varie parti della città durante il periodo di Carnevale, del tutto simili, ricorda l’autore del Diario di viaggio, ai russi *balagany* del periodo del Natale ortodosso russo o del Carnevale.

Miljutin non manca di visitare i dintorni di Napoli “non meno straordinari della città stessa” (Miljutin 1919, p. 340). La costa e le isole che orlano il golfo gli paiono non soltanto pittoreschi, bensì anche interessanti dal punto di vista geologico. È infatti profondamente attratto dalla natura vulcanica del territorio, nel quale “a ogni passo si manifestano le forze sotterranee della natura” (Miljutin 1919, p. 340). Riferisce di aver compiuto escursioni fuori città, dall’estremo Ovest fino a Capo Miseno e all’estremo Est, fino a Sorrento, sempre in compagnia della famiglia Vejmar, di Teslev e di Čarykov, il che ha consentito di ridurre notevolmente le spese dei trasferimenti. Ma, più di ogni altra cosa, è il Vesuvio, con le antiche città di Pompei ed Ercolano sepolte dalle sue ceneri a impressionare il viaggiatore russo. Egli coglie l’occasione, in una splendida, tersa e calda giornata, di compiere un’escursione al cratere e godere, da quell’altezza, di “un vasto panorama” (Miljutin 1919, p. 341). La gita ha luogo il 17 gennaio, giorno memorabile e fatale per la vita di Dmitrij Aleksevič, che proprio sul cratere del Vesuvio incontra per la prima volta colei che diventerà la sua compagna di vita. In quello stesso periodo soggiorna in Italia anche Madame Poncet, vedova del generale Michail Ivanovič, che combatté al fianco del generale Voroncov nel 1814, e che morì di peste durante il conflitto russo-turco del 1828-1829. La vedova Poncet è accompagnata dalla figlia Natalja Michajlovna, che al primo incontro suscita in Dmitrij Aleksevič un’impressione tanto inedita quanto intensa. Elizaveta Vejmar, appunto, durante questa gita presenta al giovane viaggiatore le nuove compagne di viaggio. Da quel momento si instaura la consuetudine di un’assidua frequentazione, con la conseguente opportunità, per Miljutin, di avvicinarsi sempre più alla futura consorte. La cronaca del soggiorno napoletano si

¹⁶ In italiano nel testo.

conclude con una nota carica di emozione: “Così, a un incontro casuale sul Vesuvio si deve tutto il mio felice avvenire” (Miljutin 1919, p. 341).¹⁷

Con profonda mestizia Miljutin abbandonava Napoli il 3 febbraio alle sei del mattino, prendendo posto con la famiglia Vejmar e l'amico Teslev su un'elegante carrozza con un tiro a quattro, e dirigendosi verso Roma. Il costo del viaggio, stabilito da un contratto firmato, ammontava a 60 piastre romane, l'equivalente di 285 rubli di carta o di circa 81 rubli d'argento, comprensivo delle spese di pernottamento. La durata fu di due giorni e mezzo (Miljutin 1919, p. 341).

3. Caratterizzazione di un peculiare diario di viaggio

Il Diario di viaggio di Dmitrij Miljutin costituisce un genere odeporico ibrido.¹⁸ Si tratta innanzi tutto di un resoconto vergato da un militare, il quale compie un viaggio in un Paese straniero, non per ragioni belliche e in tempo di pace. Il testo non è dunque caratterizzato dai tratti distintivi del diario di viaggio militare¹⁹: mancano infatti le descrizioni di scontri o battaglie o della vita militare. Convenzionalmente l'autore di un diario di viaggio militare pone in

¹⁷ È opportuno ricordare almeno le tappe più significative della brillante carriera militare e politica di Dmitrij Miljutin. Nel 1859 ottenne il grado di tenente generale in seguito ai successi riportati nei due anni precedenti nella lotta contro l'Imam Šamil, assicurando all'Impero il controllo dei territori del Dagestan e della Cecenia e rendendosi responsabile del genocidio della popolazione circassa, di cui aveva ordinato la deportazione di massa (Richmond 2013). Nominato, nel 1861, Ministro della Guerra, progettò nel corso degli anni varie riforme: ridusse il periodo di ferma adottando il servizio di leva obbligatorio, istituì il corpo degli ufficiali della riserva e apportò sostanziali modifiche agli statuti e ai metodi didattici delle scuole militari. Dopo il Congresso di Berlino, Miljutin assunse, dal 1878 al 1881, un ruolo decisivo nella politica estera, sostituendo il principe Aleksandr Gorčakov, e, sempre nel 1878, fu insignito del titolo di conte. Nel 1881, in seguito all'assassinio di Alessandro II, rassegnò le dimissioni e si ritirò a vita privata, dedicandosi allo studio e alla redazione delle sue Memorie e di altri scritti. Infine, nel 1898, ottenne il titolo di feldmaresciallo (generale di Corpo d'Armata). Morì nel 1912.

¹⁸ Ibrido è, in realtà, il testo odeporico stesso: la letteratura di viaggio si presenta in forme strutturalmente e tematicamente articolate, tali da rendere difficoltosa la sua attribuzione a un genere definito. Essa ha, infatti, natura plurigenere, in quanto raccoglie in sé svariate espressioni narrative – resoconti o relazioni professionali, dispacci diplomatici, diari di viaggio, diari di spedizioni scientifiche, diari di bordo, appunti di viaggio, epistolari, memorie, bozzetti, oltre che autobiografie, romanzi, racconti, poesie, ecc. (Aksenova 2018) e, non di rado, tali espressioni narrative, caratterizzate, ognuna, da stili e contenuti eterogenei, costituiscono una sorta di superficie rifrangente del punto di vista dell'autore. Van Den Abbeele individua nel testo odeporico una forma narrativa prototipica, nella quale i confini geografici e ogni possibile limite sono rielaborati e superati in contesti marcatamente finzionali e immaginativi o utopici, oppure, al contrario, rigorosamente riprodotti e osservati, in situazioni non finzionali e referenziali al massimo grado (Van Den Abbeele 1985).

¹⁹ Un noto e paradigmatico esempio di diario di viaggio militare nella letteratura odeporica russa dell'Ottocento è costituito dal *Pis'ma russkogo oficera* di Fëdor Glinka, redatto tra il 1808 e il 1816 nel contesto delle campagne militari degli anni 1805-1806 e 1812-1814.

evidenza l’avvenimento, o la serie di avvenimenti, che egli ritiene determinante nell’evoluzione storica del Paese descritto secondo molteplici punti di vista (Goperchoeva 2019). Dmitrij Miljutin non si sofferma sulla Storia italiana, tuttavia manifesta il proprio vivo interesse per il comparto militare del Regno di Napoli, compiendo meticolose osservazioni. Come non di rado accade nel racconto militare russo, Miljutin si concentra sia sugli elementi sociologici della cultura sia sui sorprendenti aspetti naturalistici. Evita quasi ogni riferimento descrittivo al patrimonio artistico che ha comunque modo di apprezzare e anche l’indubbia curiosità per il teatro è, anch’essa, di carattere sociologico. Il punto di osservazione del giovane militare è dunque saldamente ancorato alla concreta dimensione del presente, all’*hic et nunc* circoscritto alla pura contingenza e svincolato sia dal contesto storico-culturale precedente²⁰ sia dalle future trasformazioni.

La scrittura odeporica è bachtinianamente dialogica, in quanto ogni enunciato replica, nel più ampio senso del termine, a precedenti, nonché altrui, formulazioni: visioni del mondo, orientamenti, punti di vista e opinioni – precisa il filosofo russo – possiedono sempre un’espressione verbale, rivolta non soltanto all’oggetto di cui essa è significativa, bensì anche alle svariate trattazioni dedicate all’argomento. Ogni espressione linguistica è dunque assimilabile a un anello della catena della comunicazione, non disgiungibile dagli anelli che lo precedono, poiché ne definiscono la fisionomia esteriore e interiore, generando in esso reazioni responsive e repliche dialogiche (Bachtin 1986). E le parole, entità vive e costantemente soggette a rivalutazione e a reinterpretazione, sono modellate dai parlanti, i quali, a loro volta, sono modellati dalle parole che essi stessi utilizzano (Burton 1992).

Il dialogo nella letteratura di viaggio presuppone almeno due soggetti, due narratori: l’autore e la pluralità di luoghi, il mondo, scoperti dall’autore, come opposizione tra “proprio” e “altrui”. Se il viaggiatore rappresenta la propria cultura di appartenenza, la nuova terra identifica l’immagine dell’altro: entrambi i ruoli assumono un valore essenziale poiché influiscono sulle rispettive identità, allo stesso tempo determinandole, e sulla modalità narrativa (Aksenova 2018). Marcato è, nelle Memorie di Dmitrij Miljutin, il confronto tra la propria cultura di appartenenza e la civiltà partenopea, cultura altra, non di rado mediato da ulteriori riferimenti esperienziali, atti a incrementare, idealmente, i soggetti dialoganti. Ne sono esempi il commento alla fisionomia della città di Napoli, che richiama alla mente dell’autore Costantinopoli e il Bosforo o alla sua caotica vivacità, che ricorda Tbilisi; mentre l’eleganza delle uniformi gli consente di equiparare, ma soltanto esteriormente, l’esercito napoletano a quello francese.

²⁰ In proposito Pechey osserva che nella scrittura di viaggio “l’altro” si configura come immagine oggettivata in un contesto privo di divenire storico (Pechey 1989).

L'enfatizzata percezione dell'alterità – il peculiare interesse geologico dei dintorni di Napoli o la costante curiosità per i tratti fisiognomici e comportamentali della popolazione partenopea – rivela, invece, un diretto, benché non esplicitato, confronto esclusivo tra la patria e il mondo altrui, senza il ricorso a un *tertium comparationis*. È appunto la patria a determinare il punto di vista e l'opportuno approccio per comprendere il mondo altrui (Guminskij 2017). Rispetto a ciò che risulta estraneo, il viaggiatore assume inevitabilmente il ruolo dell'osservatore, il quale nel corso del viaggio subisce dei mutamenti: tutto ciò che inizialmente appare ignoto a poco a poco diviene familiare, 'proprio' e consueto, ma tali modificazioni si manifesteranno alla coscienza del viaggiatore soltanto dopo il suo ritorno in patria (Guminskij 2017).

Il viaggio presenta inoltre una duplice natura: esteriore – l'esplorazione di altri luoghi e la conseguente conoscenza di altri popoli – e interiore – l'esplorazione delle profondità del sé e delle sostanziali relazioni conflittuali (Fortunatov, Fortunatov, Fortunatova 2018). Nel testo odepорico il sé del viaggiatore si scinde, dunque, in due entità: soggetto considerante e oggetto considerato. Due sono, di conseguenza, le modalità descrittive dell'esperienza odepорica: il resoconto fattuale e cronachistico che non lascia trasparire le reazioni e i pensieri dell'autore e lo scritto autobiografico – diffuso soprattutto nel corso del Novecento – caratterizzato dalla prevalenza di osservazioni di natura psicologica e sociologica (Blanton 2002).

Le Memorie di Miljutin rappresentano, in tal senso, un modello antesignano di una narrazione che testimonia il trasferimento delle esperienze del mondo esterno al sé scrutato con la conseguente trasformazione del viaggio in un'avventura introspettiva. La valenza soggettiva e autobiografica diviene, infatti, elemento connotante dell'ultima parte del racconto di viaggio, quando il pragmatico *podporučik* Dmitrij Miljutin rievoca il primo incontro con la futura consorte. Ed è quindi forse l'accento emotivo, di natura autobiografica, a conferire al Diario di Miljutin una specifica peculiarità: il suggestivo, esotico paesaggio vesuviano diviene la scena prima di una vicenda affettiva destinata ad accompagnare la sua lunga esistenza.

Bionota: Giulia Baselica è professoressa associata di Lingua e Letteratura russa presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino, dove insegna Lingua e Letteratura russa. Si occupa di Letteratura russa, in particolare del periodo compreso tra fine Ottocento e inizio Novecento; di Cultura russa, di Odepорica, di Letteratura comparata, di Storia e Critica della Traduzione e ha pubblicato, in tali ambiti di ricerca, numerosi articoli e contributi. È stata membro della redazione della rivista "Tradurre. Pratiche, Teorie, Strumenti" e lo è delle riviste "Bollettino del CIRVI" e "Studi comparatistici".

Recapito autore: giulia.baselica@unito.it

Riferimenti bibliografici

- Aksenova M. 2018, *Putešestvie žanra i žanr putešestvij*, in “Aktual’nye problemy filologii i pedagogičeskoj lingvistiki” 3 [31], pp. 170-176.
- Bachtin M. 1986, *Problema rečevych žanrov*, in Bachtin M. 1986, *Literaturno-kritičeskie stat’i*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, pp. 428-472.
- Blanton C. 2002, *Travel writing. The Self and the World*, Routledge, New York and London.
- Burton S. 1992, *Experience and the Genres of Travel Writing: Bakhtin and Butor*, in “Romance Studies” 21, pp. 51-62.
- Cazzola P. 1994, *Viaggiatori nell’Est europeo*, in Paloscia F. (a cura di), *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*, Edizioni Abete, Roma, pp. 97-119.
- Fiorentino M. 1987, *L’esercito delle Due Sicilie*, in “Rivista militare”, Quaderno 5/87. https://issuu.com/rivista.militare1/docs/1987_-_1_esercito_delle_due_sicilie (23.06.2023).
- Fortunatov N., Fortunatov A., Fortunatova V. 2018, *Russkoe putešestvie kak nacional’nyj mif i forma sub’ektnosti*, in “Filologija i kul’tura. Philology and Culture” 4 [54], pp. 215-222.
- Gete I.V. 1879, *Putešestvie v Italiju*, in Vejnberg P.I. (pod red.), *Sobranie sočinenij Gete v perevodach russkich pisatelej*, N.V Gerbel’, Sankt-Peterburg, vol. 7.
- Goperchoeva D. 2019, *Voennyj travelog i ego rol’ v samoopredelenii russkogo avtora v evropejskom kul’turnom prostranstve*, in “Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki” 12 [7], pp. 29-34.
- Guminskij V. 2017, *Russkaja literatura putešestvij v mirovom istoriko-kul’turnom kontekste*, IMLI RAN, Moskva.
- Meriggi M. 2005, *Sui confini dell’Italia preunitaria*, in Salvatici S. (a cura di), *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubettino, Soveria Mannelli, pp. 37-53.
- Miljutin D.A. 1919, *Vospominanja general-fel’dmaršala grafa Miljutina*, Izdanie Voennoj Akademii, Tomsk.
- Osipova M. 1972, *Obzor voenno-naučnych trudov D. A. Miljutina*, in “Voenno-istoričeskij žurnal” 9, pp. 102-107.
- Pechey G. 1989, *On the Borders of Bakhtin: Dialogization, Decolonization*, in Hirschkop K., Shepherd D. (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester and New York, pp. 39-67.
- Quattromani G. 1845, *Manuale del forestiero in Napoli*, Borel e Bompard, Napoli.
- Richmond W. 2013, *The Circassian Genocide*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London.
- Tommaseo N., Bellini B. 1861, *Dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografica Torinese, Torino. <http://www.tommaseobellini.it/#/> (23.06.2023).
- Van Den Abbeele G. 1985, *Introduction*, in “L’Esprit Créateur” 25 [3], pp. 5-7.
- Žirmunskij V. 1937, *Gete v russkoj literature*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad.

L'ORRORE SUBLIME

Il Vesuvio tra attrazione turistica e *locus horridus*

MICHAELA BÖHMIG
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Abstract – Southern Italy, particularly Campania, has long been associated with stereotypical descriptions such as “Earthly Paradise”, “Arcadia” and “Eden”, but it also has a dark and disturbing, not to say perturbing, side, with places which fall into the category of *locus horridus*, and are associated with the experience of “sublime horror”. A long excursus is devoted to the genesis, in the British context, of the modern interpretation of notions such as “horror” and “the sublime”, which come together in the oxymoronic concept of “sublime horror”. In order to illustrate the itinerary, we will consider a number of paintings, travelogues and poems by Russian travellers who, following in the footsteps of those who preceded them, especially Goethe and Gregorovius, are confronted with a series of “horrible places”: grandiose spectacles of untamed Nature. The essay focuses in particular on descriptions of Vesuvius, a volcano capable of evoking the emotion of “sublime horror”, and perhaps the most emblematic *locus horridus*.

Keywords: Vesuvius; *locus horridus*; sublime horror; travelogue.

1. L'uomo e la natura, ovvero la trasformazione della natura in paesaggio

Nell'eterno conflitto tra l'uomo e la natura si apre un nuovo capitolo a partire all'incirca dal Sei-Settecento, quando si assiste alla convergenza di due processi che sembrano in contraddizione, ma a un esame più attento si rivelano come strettamente intrecciati e, direi, complementari. Da una parte, le scoperte scientifiche depotenziano l'uomo, estromettendolo dalla sua posizione centrale nell'universo. Come per riscattare la sua crescente marginalità e insignificanza, l'uomo si rifugia nella *hybris* della sua superiorità intellettuale. Dall'altra, le esplorazioni del globo terrestre e lo sfruttamento delle sue risorse demitizzano la natura, togliendole l'aura sacrale. La natura – una volta misteriosa antagonista dell'uomo – è sottoposta a una serie di manipolazioni: o è violentata nello sfruttamento delle sue risorse oppure è ammansita, addomesticata con la ‘coltivazione’ agricola o, ancora, è sottoposta a un processo di estetizzazione che la trasforma in gradevole e inoffensivo ‘paesaggio’. È questo il periodo in cui si sviluppano giardini e parchi, soprattutto quelli di tipo italiano e francese, nei quali la

‘natura’ è riprodotta con ruscelli e cascate artificiali, monti in miniatura, grotte finte; esiste perfino un parco della seconda metà del Settecento, quello di Woerlitz nella Sassonia-Anhalt, che ospita un ‘Volcano’ a imitazione del Vesuvio, che grazie a un complesso meccanismo può simulare un’eruzione. Una natura, privata del suo potenziale minaccioso, non trasmette emozioni forti, che suscitino sensazioni allo stesso tempo eccitanti e angosciose. Ad eccezione delle poche vere catastrofi, è fonte – almeno per i benestanti – di piacere, offrendosi come oggetto di contemplazione e godimento. Questo aspetto è riflesso sia nella letteratura bucolica sia nella pittura su soggetti pastorali e idillici, che contribuiscono alla creazione del *topos* letterario e pittorico del *locus amoenus* (basta pensare alla pittura di Poussin e Lorrain).

2. L'altra faccia della medaglia: il *locus horridus*

La contemplazione disinteressata di luoghi ameni non è però uno stato che possa soddisfare l'uomo. Sempre alla ricerca di nuove sfide, il suo animo inquieto ha bisogno di emozioni violente, che lo confrontino con rischi e pericoli (veri o ipotetici) e lo elevino nello spirito.

Per contrastare o, meglio, riscattare la propria marginalità, piccolezza e vulnerabilità, l'essere umano si lancia in esplorazioni avventurose, spesso anche rischiose, alla ricerca di luoghi rimasti inviolati, che si sono sottratti al pieno dominio dell'uomo, non sono ancora toccati dal ‘progresso’ e appaiono refrattari alle coercizioni della ‘civiltà’. Sono luoghi percepiti come ostili e minacciosi, che incutono terrore e, in un mondo profano (o profanato), riescono ancora a suscitare un tremito primordiale.

Tra Seicento e Settecento diventano di moda (sia nella realtà, sia nelle arti) i luoghi orridi. L’“orrido” diventa oggetto di riflessione filosofica e trova espressione pratica nei viaggi del *grand tour*, nati in ambito britannico, che portano i più intraprendenti – aristocratici colti e danarosi, soprattutto uomini, ma anche qualche donna – a visitare non solo le città d’arte, ma anche gli spettacoli offerti dalla natura. Il confronto con una natura ancora intatta in paesi considerati selvaggi o arretrati dovrebbe ridestare le emozioni di chi è viziato dagli agi o si sente oppresso dalla civiltà. I luoghi “orridi” sono le selve della Germania, le montagne, in particolare le Alpi, i mari in tempesta, i deserti riarsi, i vulcani in eruzione, tutti luoghi di cui sono ricche alcune regioni meridionali (innanzitutto Napoli e dintorni).¹

¹ La parola ‘vulcano’ per monti ignivomi si consolida, nei vari idiomi nazionali, solo nel XVI secolo, che è anche il secolo della nascita della vulcanologia, prima nel portoghese e nello spagnolo, per passare poi al francese, all’inglese e al tedesco. In italiano il termine è attestato dal

L'“orribile naturale”, che incute terrore per la sua vastità e imprevedibilità e minaccia di stordire e soggiogare l'uomo, non è direttamente fruibile e, tanto meno, godibile. Per permettere che si tinga di piacere, il terrore deve essere sottoposto a una operazione di estetizzazione, ‘poeticizzazione’. Inoltre, l'“orribile naturale” deve presentarsi come ‘spettacolare’ nella doppia valenza di scena vistosa e ad effetto e della presenza di uno spettatore/osservatore che non sia coinvolto direttamente nei pericoli, ma vi partecipi a distanza di sicurezza, sperimentandone l'effetto solo psicologicamente.

3. L'“orrore sublime”

Riscattato attraverso un processo di “sublimazione estetica”, l'“orribile naturale” si tramuta in “orrido estetico”, che si apre al “sublime”. Dalla convergenza di due concetti apparentemente inconciliabili, l'“orribile”/“orrido” e il “sublime”, nasce la categoria estetica ambivalente, per non dire ossimorica, dell'“orrore sublime” (Bodei 2008).

In epoca moderna, le riflessioni intorno al “sublime” legato all'“orrore” suscitato dai luoghi “orridi” sorgono in ambito britannico, forse non a caso il paese che con l'industrializzazione ha iniziato per primo ad abbrutire l'uomo e a violentare la natura. In queste riflessioni, il “sublime” non è più legato alla retorica (come in Longino), alla letteratura o all'arte, ma alla natura.

Un precursore dei ragionamenti sulla bellezza delle brutture è il pittore secentesco Salvator Rosa, che in una lettera del 13 maggio 1662, di fronte alle Cascate delle Marmore, che avrebbero affascinato anche altri viaggiatori, parla di “orrida bellezza”.

Il trattato più articolato, incisivo e influente per la discussione sul sublime legato all'orrore è *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) di Edmund Burke. In questo scritto, l'autore distingue il bello, che sarebbe femminile, dal sublime, ritenuto virile. Il primo è considerato espressione di grazia, armonia, simmetria, equilibrio e donerebbe “piacere puro” (Bodei 2008, p. 41), mentre il secondo, il sublime (virile ed eroico), si manifesterebbe in quello che è vasto, sconfinato, smisurato, irregolare, bizzarro, potenzialmente annientante e perfino distruttivo, producendo terrore. Queste dimensioni incommensurabili suscitano, secondo Burke, sensazioni dalle indubbie sfumature religiose, che sfociano nell'esperienza del sublime, come “religious horror”, “delightful horror, which is the most genuine effect, and

XVI secolo in opere tradotte dal portoghese o dallo spagnolo e, in opere originali, non prima del XVIII secolo (Zanotti 2007, pp. 2679-2680).

truest test of the sublime”, “sacred horror” e “delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror” (Burke 1757, pp. 50, 52, 70, 129).²

Il bello, banalizzato in ‘gradevole’, si ritrova nel *locus amoenus*, mentre il sublime, riferito in epoca moderna sostanzialmente alla natura, è rappresentato dal *locus terribilis* o *locus horridus*.

Le idee di Burke sono riprese da Kant nella *Kritik der Urteilkraft* (*Critica del giudizio*, 1790). Nel capitolo *Passaggio dalla facoltà del giudizio del bello a quella del sublime*, il filosofo sostiene che, di fronte al sublime, l’animo è alternativamente attratto e respinto, per cui “il piacere del sublime non è tanto una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato un piacere negativo” (Kant 1922, p. 88; Kant 1970, p. 92). E anche per Kant il sublime è legato alla natura e alle sensazioni che desta nell’animo umano: “[...] la natura suscita soprattutto le idee del sublime nel suo caos, nel suo maggiore e più selvaggio disordine e nella devastazione, quando però presenti insieme grandezza e potenza” (Kant 1922, p. 89; Kant 1970, p. 93). Kant precisa, inoltre, che il principio del “sublime naturale”, contrariamente a quello del “bello naturale” intrinseco alla natura, è da cercare nell’uomo e nel suo modo di pensare, che “rende sublime la *rappresentazione* della natura” (Kant 1922, p. 90; Kant 1970, p. 94; corsivo mio – M.B.). Tra gli esempi di fenomeni naturali legati a sensazioni del sublime Kant elenca rocce che sporgono audaci in alto, nuvole di temporale che si ammassano in cielo, uragani devastanti, l’immenso oceano sconvolto dalla tempesta e, per la prima volta, vulcani che scatenano tutta la loro potenza distruttrice (Kant 1922, p. 107; Kant 1970, p. 112).

Nel solco di queste riflessioni si inserisce Friedrich Schiller con due scritti dedicati al “sublime”. Nel primo, *Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen* (Del sublime. Per un ulteriore sviluppo di alcune idee kantiane, ca. 1793), che fin dal titolo esplicita i suoi riferimenti, l’autore sostiene che l’uomo considera “sublime” un oggetto, nella cui *rappresentazione* sente la propria soggezione fisica, riscattata dalla propria superiorità morale e ideale. Poi anche Schiller elenca le realtà che la ragione o l’intelletto riconoscono come “sublimi”:

Un abisso [...], un temporale, un vulcano in fiamme, un complesso roccioso [...], una tempesta sul mare, un inverno inclemente [...], un’estate nelle zone calde, animali feroci o velenosi, una inondazione, ecc. (Schiller 1793, p. 351).*

² Nell’edizione del 1823 (*A Philosophical Enquiry...*, Thomas M’Lean, London, p. 93), si parla anche di “divine horror” che il profeta Davide sperimenta di fronte alla perfezione dell’essere umano.

* Qui e in seguito le traduzioni sono mie se non sono indicate versioni italiane accreditate – M.B.

Nel secondo trattato di poco successivo, *Über das Erhabene* (Del sublime, 1801), Schiller non parla più genericamente di vulcano, ma del Vesuvio e del suo “insidioso cratere” (tückische[r] Krater) e dei piaceri particolari provocati dal “fantastico caso” (toller Zufall) e dal “caos privo di leggi dei fenomeni [della natura]” (gesetzloses Chaos von Erscheinungen [der Natur]) (Schiller 1801, p. 81; Richter 2007, p. 81).

4. *Campania felix*?

Nelle descrizioni della Campania da parte dei viaggiatori forestieri che da paesi freddi e brumosi giungono nella soleggiata Italia del Sud, abbondano paragoni come “Paradiso terrestre”, “Eden”, “Arcadia”, *Kraj čudes*. In particolare la Campania, fin dall’antichità, si è meritata l’appellativo di *Campania felix*.

Questi stereotipi rischiano di lasciare in ombra gli aspetti meno idillici di molti luoghi dell’Italia meridionale, luoghi che celano un lato inquietante, per non dire perturbante. Proprio dalla coesistenza e dal violento contrasto tra *loci amoeni* e *loci terribiles* o *loci horridi* deriva il fascino che questa regione ha esercitato su generazioni di viaggiatori. Nel corso del tempo, sono proprio gli ‘spettacoli’ allo stesso tempo grandiosi e terrificanti di luoghi considerati primordiali e, soprattutto, di una di natura percepita come selvaggia ad avere un forte impatto su chi è alla ricerca di sensazioni forti.

La Campania, fino all’avvento del turismo di massa che ha arginato i pericoli e mitigato le fatiche, è un ‘concentrato’ di *loci horridi* tra mare (spesso agitato e percorso da imbarcazioni di fortuna, sostituiti solo nel Novecento dai più sicuri vaporetto), Campi flegrei, Vesuvio e siti come Paestum, Pompei ed Ercolano, che fanno affiorare aspetti più cupi e minacciosi rispetto ai cliché di una realtà idilliaca, condivisi e tramandati di viaggiatore in viaggiatore. Così si forma una duplice immagine della regione campana, imperniata sui poli di paradiso e inferno, vita e morte, antinomie presenti anche negli scritti dei viaggiatori russi, imbevuti dei ‘classici’ del viaggio in Italia. I russi spesso si muovono sulle orme di chi li ha preceduti e anche le loro impressioni e le conseguenti descrizioni sono fortemente influenzate soprattutto da *Italienische Reise* (Viaggio in Italia, 1816 e 1817) di Goethe e da *Wanderjahre in Italien* (Anni di peregrinazioni in Italia, 1856-1877) di Gregorovius, opere che fungevano come una sorta di Baedeker per le persone colte. In esse, le descrizioni puramente paesaggistiche cedono spesso il passo a grandi affreschi poetico-filosofici, nei quali i luoghi acquistano spessore metaforico.

Negli spettacoli della natura ricchi di contrasti come appunto quelli offerti dalla Campania, in cui convivono simbioticamente la bellezza del

golfo di Napoli e le lande desolate del Vesuvio, generazioni di viaggiatori hanno visto l'unione di paradiso (o Eden) e inferno, bellezza e orrore, delizia e terrore, un legame dal quale nascono sensazioni ambivalenti. Il piacere della catastrofe è un tema trasversale della letteratura di viaggio e Goethe, il 6 marzo 1787, di fronte al Vesuvio ritiene che “l'imminenza di un pericolo ha qualche cosa di attraente” (Goethe 1957, p. 171; Goethe 1970, p. 351). Nella nuova visione ‘estetizzata’, i cataclismi naturali non appaiono più come giudizio divino, ma come spettacolo dagli innegabili tratti teatrali. Goethe, rimarcando la ‘debita distanza’, sostiene infatti che “lo spettacolo [offerto dal Vesuvio] era grandioso, emozionante”, affermazione ancora più chiara nell'originale tedesco, nel quale l'autore parla di “großes, geisterhebendes Schauspiel” (lett.: spettacolo grande, *spiritualmente elevato*) (Goethe 1970, p. 351; Goethe 1957, p. 170; corsivo mio – M.B.).³

Queste impressioni si ritrovano in tante rappresentazioni letterarie e artistiche, che privilegiano aspetti della natura che ne mostrano il volto indomito e selvaggio con montagne minacciose, antri sinistri, lande deserte e il loro equivalente del mare in tempesta e degli abissi marini. Sull'asse temporale, ai luoghi non ancora toccati dalla presenza umana corrispondono quelli ormai abbandonati dall'uomo: i templi antichi, i ruderi e le rovine, le città morte e le necropoli, minacciate di scomparsa dall'avanzata della natura. Su tutti questi *loci horridi* aleggia la morte, presente anche in quelli ameni, come ci ricorda il motto “Et in Arcadia ego”, usato come titolo in alcuni dipinti del Sei-Settecento e preposto come epigrafe al *Viaggio in Italia* di Goethe. Secondo Burke, proprio la morte è il sommo “orrore sublime”, il “king of terrors” (Burke 1757, p. 44; Bodei 2008/2013, p. 45).

Le rovine, eterno *memento mori*, sono la testimonianza della caducità e vanità degli sforzi dell'uomo. In questo senso, Albano, giovane nobiluomo, protagonista del romanzo *Titan* (1800-1803) dello scrittore tedesco Jean Paul, il quale a suo tempo era popolare quanto Goethe e Schiller, racconta le forti impressioni vissute nel golfo di Napoli, nel quale in uno spazio circoscritto sono uniti contrasti che in altri luoghi si escluderebbero:

Giovinezza e rovine, passato che crolla ed eterna pienezza di vita ricoprivano il litorale di Miseno e tutta la sconfinata costa – l'allegra lieve onda e l'eterno sole lambivano le urne cinerarie degli dèi morti, i templi frantumati di Mercurio, Diana – vecchi solitari pilastri di ponti nel mare, solitarie colonne e volte di templi pronunciavano la parola severa nel rigoglioso splendore della vita – gli antichi nomi sacri dei Campi Elisi, dell'Averno, del mare morto abitavano ancora sulla costa – frammenti di rocce e templi giacevano l'uno

³ Il verbo *erheben*, qui nella forma del participio I, è etimologicamente imparentato con *erhaben*, che ha due significati: 1. in rilievo, elevato; 2. sublime.

sopra l'altro sulla lava colorata – tutto fioriva e viveva [...] (Jean Paul, 1800-1803a, p. 615).

Molto simile è la descrizione che Albano, giunto alla capanna dell'eremita sul Vesuvio, fa del paesaggio circostante:

Case di campagna e una pianura ridente di fronte all'eterna fiaccola di morte – in mezzo ad antiche e sacre colonne di templi si svolge una allegra danza, il semplice monaco e il pescatore – e i massi incandescenti si accatastano come un muro di protezione intorno ai vigneti e sotto l'animata Portici si trova Ercolano vuoto e morto (Jean Paul, 1800-1803c, p. 644).

Le riflessioni filosofiche sull'“orrore sublime” favoriscono la nascita, significativamente di nuovo in Inghilterra, della letteratura dell'orrore (o gotica) e anche di una pittura su cataclismi naturali come inondazioni, tempeste, naufragi oppure – soggetto popolarissimo all'inizio dell'Ottocento – l'eruzione di vulcani, in particolare del Vesuvio. Basta pensare a opere come *Vesuvius in Eruption* (1817) di William Turner (Totaro 2022), *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (1822) di John Martin, le scenografie di Alessandro Sanquirico per l'opera di Giovanni Pacini *L'ultimo giorno di Pompei* (1825), una serie di cui fa parte anche il romanzo storico *The Last Days of Pompeii* (1834) di Edward Bulwer-Lytton. In queste opere (soprattutto nei dipinti), l'uomo è assente o piccolissimo ed è potenziata al massimo la furia degli elementi naturali, che sembrano voler coinvolgere direttamente lo spettatore.

In Russia, la corrente del ‘catastrofismo’ trova la sua espressione più appariscente nella tela di grandi dimensioni *Poslednij den' Pompei* (L'ultimo giorno di Pompei, 1833) di Karl Brjullof. Qui il Vesuvio è lasciato fuori dalla scena di un dipinto di marcato impianto teatrale, che pone l'accento sugli effetti distruttivi della eruzione (il fumo nero, le fiamme rosse, i lampi gialli) e sulla reazione di terrore delle figure. Non appare casuale la presenza, nel titolo, dell'aggettivo “ultimo”, come se si trattasse del giorno del “Giudizio finale”. In questa rappresentazione, in ritardo sia cronologico sia ideologico sulle visioni degli artisti inglesi, la furia degli elementi, resa con violenti contrasti di rosso, nero e giallo, risente del romanticismo, mentre la raffigurazione delle persone è ancora debitrice della poetica neoclassica, che vieta l'infrazione della legge della bellezza anche in figure dilaniate dal dolore.

Una curiosità che riguarda la matrice ‘britannica’ di questo *trend* è la banalizzazione dell'“orrore sublime” da parte di chi aveva contribuito a crearlo. Verso la fine dell'Ottocento, quando il Vesuvio è preso d'assalto dal turismo di massa, sono di nuovo gli inglesi che gestiscono il fenomeno con la compagnia Thomas Cook & Son, la quale monopolizza le infrastrutture per

portare i turisti in cima al Vesuvio, all'inizio con la Funicolare, poi con la Ferrovia del Vesuvio, affiancate da un albergo (Richter 2007, pp. 93-95).

5. Il Vesuvio come *locus horridus*

Lungo questo percorso, alcuni *realia* della Campania – innanzitutto il Vesuvio (dal quale un'ombra funesta si posa anche sui luoghi idillici, perfino su Capri [Böhmig 2005a; Thiergen 2005]), insieme ai Campi flegrei e alle città morte di Pompei ed Ercolano – diventano l'espressione massima del *locus horridus*, luogo metaforico-simbolico, fonte di “orrore sublime”.

Goethe sale sul Vesuvio per ben tre volte e ne dà un circostanziato resoconto nel suo *Viaggio in Italia*. Durante la seconda salita (6 marzo 1787) parla di “mostro” (*Ungetüm*), definendolo non solo brutto ma anche pericoloso e aggiungendo che “l'imminenza di un pericolo ha qualche cosa di attraente ed eccita l'uomo a sfidarlo [...]” (Goethe 1957, p. 171; Goethe 1970, p. 351). In occasione della terza ascesa (20 marzo 1787) lo scrittore usa paragoni come “bolgia infernale” (nell'originale *Höllensprudel*; lett.: insoglio infernale) e “bocca d'inferno che si erge nel mezzo di un paradiso” (nell'originale *Höllengipfel*; lett.: cima infernale) (Goethe 1957, p. 191; Goethe 1970, p. 363). Nelle parole conclusive degli appunti del 20 marzo riecheggia il contrasto tra “orribile” e “bello”, che nella visione di Goethe conduce a una sorta di appiattimento: “L'orribile accostato al bello, il bello all'orribile, si annullano a vicenda e finiscono per produrre una sensazione d'indifferenza” (Goethe 1957, p. 191; Goethe 1970, p. 364).

Jean Paul, nel già citato romanzo *Titan*, descrive il Vesuvio in maniera particolarmente plastica attraverso gli occhi di Albano che, inebriato d'amore e stordito dagli straordinari spettacoli della natura campana, esordisce: “Oh qui in questo luogo grandioso [...], dove c'è posto per tutto, per i paradisi e i neri lidi dell'Orco fatti di lava – e il dolce mare – e la grigia testa di Gorgone del Vesuvio” (Jean Paul 1800-1803b, p. 637). Fermatosi nella capanna dell'eremita, Albano scrive all'amata di vivere ancora sul “sublime inferno” e, durante una passeggiata fino a Portici, osserva “l'epica fusione greca, che attraversa questo paesaggio sublime, del mostruoso (*des Ungeheuern*) con il gaio (*mit dem Heitern*), della natura con gli uomini, dell'eternità con l'attimo”. Le impressioni si fanno più cupe quando Albano parla della “cenere dei secoli”, del “silenzio di tomba” e conclude: “[...] non ero né nel paese della morte, né in quello dell'immortalità”. Infine aggiunge di sentirsi di fronte a una “officina del giorno del giudizio”, una “mostruosa montagna di cocci del tempo, ma inesauribile, immortale come uno spirito maligno”, una “nuvola infernale” (*Höllens-Wolke*) (Jean Paul 1800-1803c, pp. 644-646). Nel ricordo, il Vesuvio appare accanto alla “splendente Portici” come “rogo e

angelo della morte” (Jean Paul 1800-1803c, p. 652).

La stessa ambivalenza si ritrova in Gregorovius, che è a Napoli nel 1853. Fin dalle prime righe del capitolo su Capri degli *Anni di peregrinazioni in Italia*, egli si riallaccia a Jean Paul, citando un passo dal *Titan*, nel quale l'isola di Capri è paragonata con una sfinge (Gregorovius 1868, p. 1; Jean Paul 1800-1803a, p. 613).⁴ Tutto il testo degli *Anni di peregrinazioni* è giocato sull'antitesi tra paradiso (la Campania) e inferno (il Vesuvio), ma emergono con maggiore evidenza le componenti 'sublimi' del *locus horridus*. Di fronte al Vesuvio (guardato dal Monte Somma), il viaggiatore tedesco descrive la prima impressione come violento contrasto tra i “ridenti paesaggi della Campania” e la “grigia rigidità cadaverica del deserto della morte” (*graue leichenstarre Todeswüste*). Gregorovius stenta a trovare le parole per esprimere le sensazioni prodotte dalla vista della “montagna di cenere”, che “d'un tratto sembrava salire con mostruosità demonica dalla tetra bocca dell'inferno, mandando fiamme di zolfo” (Gregorovius 1875, p. 52). Questo spettacolo, che provoca l'“ammirazione per il sublime” e la “delizia” per le linee e i colori belli e delicati del vulcano, porta l'autore alla constatazione che non c'è altra vista della natura che presenti una unione altrettanto perfetta di quel che è “terribile” (*des Furchtbaren*) con quanto appare come “incantevole” (*des Reizenden*), visto che “nel paradiso di tutte le delizie è posto il demone della distruzione” (Gregorovius 1875, pp. 54-55).

Uno dei più frequenti paragoni è quello del Vesuvio con l'inferno, articolato anche con il ricorso alla *Divina Commedia*. Così, Chateaubriand, nel suo *Voyage en Italie* (1804; pubbl. nel 1827), tradotto ripetutamente in russo nella parte riguardante il Vesuvio fin dall'inizio dell'Ottocento (Šatobrian 1803; Šatobrian 1806; Šatobrian 1817⁵), dedica l'appunto del 5 gennaio 1804 alla salita sul Vesuvio, richiamandosi all'*Inferno* di Dante, dal quale cita alcuni versi (XIV, 8-9, 28-30). Anche Chateaubriand riporta l'impressione del “paradiso [il golfo di Napoli] visto dall'inferno [il Vesuvio]” e parla dell'orrore e del terrore ispirati dal luogo (Chateaubriand 2010, pp. 134-135, 136-137).

Nell'Ottocento, le impressioni più immediate di sempre nuove generazioni di viaggiatori si modellano sulle descrizioni che altri autori, soprattutto Goethe e Gregorovius, avevano dato dei luoghi visitati, descrizioni che si riflettono non solo sulla scelta dei siti, ma anche sulla percezione e perfino sulle narrazioni, che talora hanno innegabili tratti epigonali.

⁴ Il capitolo *Die Insel Capri 1853*, incluso nel primo volume della prima edizione (ma non in tutte le successive) di *Wanderjahre in Italien* del 1856, uscirà in edizioni singole dal 1868 con il titolo *Die Insel Capri* oppure *Die Insel Capri. (Eine) Idylle vom Mittelmeer*.

⁵ La parte sul Vesuvio è ripresa da Greč nei suoi appunti di viaggio in una propria traduzione (Greč 1843, pp. 179-185).

Andrebbe, pertanto, indagato se sono gli spettacoli naturali di per sé a suscitare determinate emozioni o se non sono piuttosto le descrizioni letterarie e le raffigurazioni pittoriche a conferire a questi spettacoli un significato che esula dalle caratteristiche fisiche dei luoghi.

6. Le riflessioni sul “sublime” in Russia

In Russia, le riflessioni sulla questione del “sublime”, reso con gli aggettivi sostantivati *velikoe*, *vysokoe*, *vozvyšennoe*, *veličestvennoe*, arrivano con oltre mezzo secolo di ritardo e sono esposte in scritti sul bello (*izjaščnoe*), che analizzano il “sublime” nell’ambito della estetica (e non della natura). Già dalla scelta di vocaboli come *vysokoe* e *vozvyšennoe* si può dedurre che il discorso filosofico russo e il relativo lessico sono debitori soprattutto del pensiero tedesco, nel quale “sublime” è reso con *erhaben*, derivante da *erheben* (alzare, innalzare in senso letterale o metaforico).

In alcune delle trattazioni russe sul sublime non mancano i riferimenti diretti a Burke, citato soprattutto in due dissertazioni: *Ob izjaščnom* (Del bello, 1815; pubblicato nel 1818) del consigliere segreto e senatore Avksentij Gevlič e nella ben più sostanziosa rassegna *O različnych mnenijach ob izjaščnom* (Diverse opinioni sul bello, 1829) dello studioso, storico, filosofo di orientamento romantico Ivan Srednij-Kamašëv. Certamente, si tratta di dissertazioni, un genere che in Russia può avere un grande impatto (basta pensare alla sorte che avrebbe avuto nel 1855 la dissertazione di Černyševskij), ma sembra che gli scritti di Gevlič e Srednij-Kamašëv non si siano spinti molto oltre la soglia accademica, se si considera l’apertura tardiva e piuttosto limitata delle lettere russe a descrizioni di stati d’animo riconducibili al “sublime”.

Per Gevlič i concetti di *vysokoe/velikoe* sono legati a forza, grandezza, immensità, entità che colpiscono e fanno inorridire (i verbi usati sono *poražat’* e *užasat’*), producendo stupore e paura. Come esempi egli elenca una catena montuosa, una roccia di silicio che pende sul mare, il mare sconfinato, possibilmente agitato, un lampo che squarcia nuvole nere, la volta celeste. Quando parla di fenomeni che rientrano nella categoria del *veličestvennoe*, Gevlič menziona anche il Vesuvio con i suoi nugoli di fumo e i vortici di fiamme (Gevlič 1974, pp. 331, 333-334, 337).

Nella sua ampia rassegna dei trattati estetici da Platone fino alle ramificazioni moderne, Ivan Srednij-Kamašëv si sofferma, tra altri autori, anche su Burke, dando una breve descrizione delle principali tesi sul bello e sul sublime e rilevando che Burke si occupa soprattutto dell’effetto prodotto da determinati fenomeni naturali sull’animo umano, ammesso che l’uomo sia ‘spettatore’ e non si trovi direttamente coinvolto (Srednij-Kamašëv 1974; pp.

389-392).

7. Il Vesuvio nella prosa e nella poesia russe

Per i viaggiatori russi, il Vesuvio rimane a lungo un'attrazione "esotica", che suscita stupore, un *locus horridus*, che evoca sensazioni come "orrore", parola che compare a partire dalle prime descrizioni di fine Seicento (Lebedeva 2011, pp. 30-31). Nel corso dell'Ottocento, il Vesuvio assurge a dominante paesaggistica e simbolica se non di tutta l'Italia, certamente di Napoli e dintorni. Così, nella poesia *Pompei* (1861) di Lev Mej, l'io lirico chiede alla città morta se non ricordasse e non sapesse che il cuore dell'Italia è il Vesuvio. A lungo la componente del sublime rimane assente o affiora solo indirettamente in casi sporadici, messa in secondo piano da descrizioni paesaggistiche o soverchiata da riflessioni filosofiche e implicazioni simboliche, che sullo sfondo della realtà russa del tempo sono spesso riferite a problemi o eventi politici del momento storico. Ci vuole tempo prima che dalle descrizioni di fatti reali o desiderati si passi al coinvolgimento psicologico-emotivo dell'osservatore. Solo in alcuni scritti di fine Ottocento-inizio Novecento la visione del *locus horridus* fa affiorare, anche nelle lettere russe, sfumature riconducibili a sensazioni che si avvicinano all'esperienza dell'"orrore sublime".

I brani in prosa nascono da un confronto diretto con il Vesuvio e si soffermano su dettagliate descrizioni dei *realia* del paesaggio, annotati molte volte durante o dopo la faticosa salita sul monte. Nei componimenti poetici, invece, il Vesuvio funge soprattutto da metafora che illustra gesta eroiche compiute o da compiere, per diventare, sullo scorcio dell'Ottocento, l'interlocutore di un io lirico che lo interroga su questioni esistenziali o filosofiche.

Una delle prime descrizioni del Vesuvio da parte di un viaggiatore russo è quella dello *stol'nik* Pëtr Andreevič Tolstoj, che negli appunti della sua missione di fine Seicento esprime la propria meraviglia di fronte a un monte che "brucia dalla creazione del mondo", di giorno emette "fumo" e di notte esala "fuoco" (Tolstoj 1992, pp. 126 e 133). Il Vesuvio si imprime nell'immaginario dei russi come montagna "sputafuoco" e come tale, con molte sfumature, rimarrà al centro della loro attenzione.

Grande impatto sulla fantasia dei russi hanno sia le notizie riportate dai giornali sull'eruzione del 1766, sia le raffigurazioni grafiche del Vesuvio nelle stampe popolari del *lubok*, che rappresentano, a volte in maniera piuttosto fantastica da parte di autori che non sono mai stati in Italia, il Vesuvio in eruzione come picco tozzo con una specie di strascico di fiamme,

che serpeggia alle sue pendici, e numerose lingue di fuoco che spuntano lungo tutto il suo perimetro (Lebedeva 2011, ill. p. 29).

Descrizioni più attendibili iniziano quando i viaggi in Europa diventano regolari, quasi un obbligo per aristocratici, scrittori e artisti, e l'Italia è tra le mete privilegiate. Il traduttore e pubblicista Vladimir Jakovlev compie un viaggio in Italia nel 1847. La consolidata contrapposizione di paradiso e inferno fa da sfondo a un Vesuvio, “gigante che fuma in eterno” e domina il paesaggio. Al viaggiatore, che osserva le “fauci mostruose” dalle quali si riversano “fiotti infernali”, il Vesuvio si presenta come un “minaccioso spirito delle tenebre in mezzo al luminoso, ridente Eden” o anche come un “cupo Ahriman di questo radioso Eden” (Jakovlev 1855, cit. in Lebedeva 2011, pp. 41-42).

Aleksandr Herzen, che è a Napoli nel 1848 per seguire da vicino i moti insurrezionali, in una lettera del 25 febbraio 1848 si abbandona a considerazioni sul luogo che sfociano in riflessioni filosofiche:

Penso che se ovunque ci fosse questa aria, questo clima e questa natura, ci sarebbero molti meno santi e saggi e molti più peccatori felici e spensierati. Dal punto di vista religioso, non si può ammettere che la gente viva su questo litorale sensuale e forse, chi lo sa, le zelanti preghiere dei primi cristiani hanno contribuito non poco alla eruzione del Vesuvio che ha portato Pompei ed Ercolano alla rovina? Infatti, qui, nella tiepida, umida aria vulcanica, il respiro, la vita sono voluttà, godimento, qualcosa che fiacca, che è passionale (Gercen 1954-1966b, p. 108).

E con un paragone tra Roma e Napoli prosegue:

Roma ricorda la caducità delle cose, il passato, la morte, questo eterno *memento mori*; Napoli invece – l'inebriante incanto del presente, la vita, il *carpe diem*. Roma, come una vedova, fedele al passato, non si stacca dal cimitero, non dimentica quanto ha perduto [...]. Napoli è devota al godimento, al presente, ruzza e danza sopra Ercolano, cioè su una pietra tombale; il Vesuvio fumante le ricorda che bisogna godere la vita adesso, prima della lava (Gercen 1954-1966b, p. 110).

Ancor prima di immergersi in una realtà come quella dell'Italia del Sud, Herzen era intervenuto più volte sul dipinto di Brjullof *L'ultimo giorno di Pompei*, chiedendosi da dove un pittore russo, che pure aveva creato il suo capolavoro a Napoli, abbia tratto l'ispirazione per un dipinto che raffigura una forza della natura (Herzen usa la parola tedesca *Naturgewalt*) talmente selvaggia, irragionevole e ottusa da trascinare gli uomini nella rovina. La risposta di Herzen è sempre la stessa: non può che essere stata l'atmosfera di Pietroburgo (Gercen 1954-1966a, pp. 40, 229 [Nota di diario del 22.9.1842]; Herzen 1954-1966, p. 138).

Una lunga descrizione del Vesuvio si trova negli appunti della scrittrice

e traduttrice Nadežda Luchmanova, che nel 1898 compie un viaggio in Italia, durante il quale si ferma per quattro mesi a Napoli. Le sue impressioni della città, dei suoi abitanti, di usi, costumi, superstizioni e raggiri le ispirano il libro *V volšebnoj strane pesen i niščety. Očerki* (Nel paese magico dei canti e della miseria. Saggio, 1899), esempio unico nella letteratura di viaggio russa di scritto interamente dedicato alla città partenopea. La Luchmanova parla ripetutamente delle “bocche infernali del Vesuvio” (Luchmanova 1899, pp. 6 e 107), aggiungendo che la sua “cima fumante ricorda in eterno all’uomo la terribile forza distruttrice, le città morte, [...] le migliaia di vite umane perite per un unico suo respiro” (Luchmanova 1899, p. 7). Confessa che né il Colosseo, né la cattedrale di San Pietro hanno suscitato in lei il brivido e l’“orrore sacro” dei monti intorno a Napoli, “giganti di pietra che si aggrappano l’uno all’altro e si arrampicano, come sembra, fino al cielo” (Luchmanova 1899, pp. 11-12). Per il Vesuvio non mancano gli accostamenti con “caos”, “inferno”, che incutono “orrore fantastico”. La Luchmanova riferisce anche che l’anima sperimenta una tale sensazione di infinita nullità, piccolezza di fronte a quella “forza elementare, sconosciuta, inesplicabile” da essere presa dal terrore. E mentre Napoli dorme, il Vesuvio “vive, respira e prepara di nuovo la sua impresa terribile, distruttiva” (Luchmanova 1899, pp. 115-117). Anche da queste brevi citazioni si intuisce che le sensazioni sperimentate dalla scrittrice sono vicine alla percezione del “sublime”.

Un altro viaggiatore, il medico e artista, critico e storico di arte, letteratura e teatro Sergej Glagol’, nel suo diario di viaggio *Na jug. Iz letnej poezdki v Konstantinopol’, Afiny, Neapol’, Rim i Veneciju* (Verso il Sud. Viaggio estivo a Costantinopoli, Atene, Napoli, Roma e Venezia, 1900), descrive molto prosaicamente le fatiche di una salita sul Vesuvio, gigante che incute “rispetto” (*počtenie*) ma anche una “sensazione di spavento” (*žutko*) (Glagol’ 1900, pp. 169-170). Glagol’ paragona il pendio ricoperto di cenere con un riarso deserto africano (e ricordiamo che il deserto era uno dei luoghi che permettevano di sperimentare l’“orrore sublime”) e, come molti prima di lui, nota il “silenzio di tomba”, rilevando l’impressione strana e spaventosa (*žutkoe*) prodotta da questo spettacolo (Glagol’ 1900, p. 175-176).

Un saggio dedicato al Vesuvio non manca nella sterminata ed eterogenea produzione dello scrittore e pensatore Vasilij Rozanov, che è in Italia nel 1901. L’eloquente titolo *Čudovišče* (Il mostro, 1901), mutuato forse dall’*Ungetim* di cui parlava Goethe, fornisce la chiave di lettura di un bozzetto, pubblicato più volte, nel quale il Vesuvio personificato si vanta della sua potenza, affermando: “Io domino su tutto, nulla domina su di me”, mentre il narratore esclama: “Oh, orribile vecchio, quanto sei vivo e quanto sei terribile” (Rozanov 1909, p. 142). Al cospetto di questa potenza, l’osservatore sente un angoscioso vacillamento più psichico che fisico, il quale ribalta il panorama che si dipana davanti ai suoi occhi, e, interrogandosi

su sé stesso, constatata di non essere altro che “un puntino, un atomo”, conscio della propria impotenza. E benché si renda conto di essere al sicuro e di poter fare affidamento sulla scienza, che avrebbe studiato e previsto tutto, conclude: “Ma ho terribilmente paura, [sono preda] di un particolare terrore metafisico, temo la mia piccolezza e questa enormità” (Rozanov 1909, p. 142). La contrapposizione tra un imponente spettacolo della natura e la consapevolezza dell’osservatore della propria irrilevanza e nullità sono esattamente i termini che caratterizzano l’esperienza dell’“orrore sublime”.

Per i russi, le caratteristiche principali del Vesuvio sono, fin dalle prime immagini, il fumo e il fuoco, che nei componimenti poetici acquistano un significato simbolico, associato a imprese eroiche. L’ode *Na vzjatje Izmaila* (La presa di Izmail, 1790-1791) di Gavriil Deržavin, nella quale il poeta canta la conquista della fortezza di Izmail da parte dell’esercito russo, inizia con i versi: “Vezuvij plamja izrygaet, / Stolp ognennyj vo t’me stoit, / Bagrovo zarevo zijaet, / Dym černyj klubom vverch letit; [...]”. Anche Puškin, nella sua poesia incompiuta *Vezuvij zev otkryl* (Il Vesuvio spalancò le fauci, 1834), ecfrasi del dipinto di Brjullov, si richiama indirettamente ad alcune immagini poetiche di Deržavin, ma capovolge la glorificazione di una vittoria in appello alla rivolta. Così, nei versi iniziali, l’immagine di fumo e fuoco è usata in funzione di paragone: “Vezuvij zev otkryl – dym chlynul klubom – plamja / Široko razvilos’, kak boevoe znamja”. Il cataclisma naturale, che fa tremare la terra, diventa espressione figurata delle sommosse che hanno scosso l’Europa dopo la Rivoluzione francese, irradiandosi fino in Russia con la rivolta dei decabristi e tenendo viva la speranza in riscosse future.

Un nuovo capitolo nell’atteggiamento nei riguardi del Vesuvio si apre sullo scorcio del XIX secolo con la diffusione delle poetiche moderniste, decadenti e simboliste e, soprattutto, grazie al confronto diretto con il vulcano. Sono pochi i componimenti poetici dedicati al Vesuvio, non più di tre-quattro, una piccola minoranza nella massa dei versi “italiani”, che cantano i luoghi idillici dell’Italia in generale e della Campania in particolare. E sono due poeti simbolisti, Nikolaj Minskij e Dmitrij Merežkovskij, che compongono versi sul Vesuvio, lo personificano e, lontani dai postulati del “sublime”, lo elevano a simbolo di fiera volontà di opposizione (Minskij) o dell’orgoglio di resistere a minacce e pericoli (Merežkovskij).

Minskij è autore di una serie di componimenti poetici “italiani”, tra i quali due sono dedicati al Vesuvio, *Vezuvij* del 1881 e *Vezuvij* del 1891, nei quali sono descritte due salite sul vulcano.

Nel primo componimento, l’io lirico ricorda la sua solitaria ascesa sul monte che, annerito e minaccioso, si erge in mezzo al ridente paesaggio. Giunto in cima, l’io lirico si rivolge al Vesuvio con “ti saluto distruttore di città” (*gubitel’ gorodov*), un appellativo che, come altri dettagli, richiama alla

mente *La ginestra o il fiore del deserto* (1836) di Leopardi:

Qui su l'arida schiena
Del formidabil monte
Sterminator Vesevo,
[...]

Coinvolgendo il vulcano in un dialogo filosofeggiante, l'io lirico lo esorta a preservare l'ira celata nel suo petto, perché il mondo lo glorifica solo per la sua ferocia e nessuno lo conoscerebbe se la sua vetta sonnacchiasse inoffensiva sul mare. A metà componimento è collocata una strofa più breve di solo tre parole che formano una domanda retorica, che acquista pienezza di significato se letta nel contesto delle convinzioni ideologiche di Minskij, all'epoca ancora fautore dell'idea di un riscatto del popolo all'insegna della verità, sebbene ne intuisse già la irrealizzabilità:

Счастлив, чей пламень внутренний нашел
Исход наружу, лавой вытекаая.
Но горе тем, в ком сила спит немая,
В ком дремлет гнев, как раненый орел.
Кто знает их?

Dieci anni dopo, Minskij stava elaborando la sua dottrina del “meonismo”, una sorta di religione del “non-essere” o di culto dell’“inesistente”, situato tra atarassia e nirvana. Partendo dalla presa di coscienza della profonda crisi che coinvolge l'uomo e la cultura contemporanei ed è provocata dall'acuta sensazione della perdita di senso della vita, il poeta sviluppa l'assunto di una forma superiore dell'essere, l'essere inesistente, che esercita una irresistibile attrazione sull'essere, il cui unico desiderio sarebbe quello di superare sé stesso per passare dall'essere al non-essere, dall'esistente al non-esistente. Lungo la tortuosa via per giungere al non-essere eterno, l'anima umana prende atto del carattere caduco, fuggente e transitorio del reale, con la conseguente indifferenza per i desideri, la relativizzazione delle convinzioni e la rivalutazione dei valori, per approdare a una finale sensazione di completa indipendenza e libertà (Böhmig 2005b).

Il secondo componimento dedicato al Vesuvio sembra annunciare la svolta ideologica nel pensiero di Minskij. Nella descrizione della faticosa escursione sul vulcano, questa volta con una compagna di viaggio, l'io lirico sprofonda in meditazioni di rassegnato pessimismo e si chiede dove siano rimasti gli alti ideali dei giorni passati (la libertà, la patria, la sacralità della lotta) e il Vesuvio era apparso come la forza che aveva dato al mondo un nuovo destino. Mentre l'io lirico si duole che il sangue si sia gelato nel cuore della gente e la vita si sia fatta pallida, domandando chi avrebbe ridestato gli

uomini, risuona la voce della sua compagna per introdurre una parabola sul godimento di uno, pagato con l'infelicità di un altro:

Как тяжело по этой пыли знойной
Тащиться лошадям на скат крутой!
И так всегда. Нет в мире наслажденья,
Не купленного чьей-нибудь бедой.

Dopo una serie di interrogativi esistenziali, il discorso si conclude con la constatazione che è impossibile servire i più alti ideali (Dio, il bello, il bene) senza far soffrire qualcun altro, una conclusione che preannuncia uno dei capisaldi del meonismo, l'autoimmolazione per il bene altrui, espresso in *Pri svete sovesti. Mysli i mečty o celi žizni* (Alla luce della coscienza. Pensieri e sogni sullo scopo della vita, 1897) e riassunto nella considerazione: “Senza il terrore della morte non potremmo conoscere il non-essere dei meoni, né comprendere la grandezza del sacrificio fatto per noi” (Minskij 1897, p. 224).

Solo nell'ultima strofa risuonano note più fiduciose, quando il Vesuvio legge la domanda muta celata nell'anima dell'io lirico e risponde:

Есть живая сила!
Я верю, мир ей будет обновлен.
Пусть голосом озлобленным пророки
Вещают про смиренье, мысли сон
Баюкая, увы, без них глубокий!
Пока живут страданья, злоба, страх, –
И жалость не умрет в простых сердцах.
Когда-нибудь она придет, нахлынет,
Исчезнет скорбь и смоеся позор.

Dell'altro autore simbolista che si confronta con il Vesuvio, Dmitrij Merežkovskij, si conosce la poesia *Vezuvij* (1891), lontana dalla rassegnazione che aleggia nei versi di Minskij. L'io lirico esordisce rivolgendosi al vulcano con “Ti saluto, oh antico / Grande Caos, Antenato dell'universo!” (con le maiuscole), parole ripetute leggermente variate anche in chiusura del componimento:

Привет тебе, о древний,
Великий Хаос, Праотец вселенной!
Я счастлив тем, что нет в душе смиренья
Перед тобой, слепая власть природы!..
Меня стереть с лица земли ты можешь,
Но все твое могущество – ничто
Перед одной непобедимой искрой,
Назло богам зажженной Прометеем

В моем свободном сердце!..
 Я здесь стою, никем не побежденный,⁶
 И, к небесам подняв чело,
 Тебя ногами попираю,
 О древний Хаос, Праотец вселенной!

Nella constatazione che la “cieca forza della natura” è capace di cancellare l’io lirico dalla faccia della terra, ma è impotente a spegnere la scintilla accesa da Prometeo nel suo cuore libero, più della riverenza davanti all’“orrido”, risuona l’antica *hybris* della superiorità morale e intellettuale dell’uomo di fronte alle manifestazioni più terrificanti della natura. È un passo indietro rispetto alla sublimazione dell’orrore ed è compiuto nel momento in cui l’orgoglio smisurato si sostituisce alla sensazione di sacro terrore che l’essere umano, prendendo atto della propria vulnerabilità, dovrebbe sperimentare al cospetto di un *locus horridus*.

8. Conclusione

Da questa panoramica emergono due modi di confrontarsi con il Vesuvio: i viaggiatori occidentali, che hanno alle spalle una lunga tradizione di riflessioni sul “sublime”, nelle quali i vulcani in generale e il Vesuvio in particolare rivestono un ruolo centrale, vedono nel Vesuvio il *locus horridus* per eccellenza, fonte di sensazioni come “orrore sublime”.

I viaggiatori russi, evidentemente meno sensibili al sublime in collegamento con fenomeni naturali, incontrano il Vesuvio all’inizio come fenomeno esotico, per farne poi l’incarnazione di una forza della natura dalla potenza distruttiva, che annienta l’esistente, dando agli oppressi la speranza di un futuro riscatto, ma rappresenta pure una cieca violenza nemica, che lancia la sua sfida all’uomo, al quale non resta che la presa di coscienza della propria vulnerabilità o la fuga nella *hybris*.

Bionota: Michaela Böhmig, professoressa ordinaria all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, dove fino a novembre 2017 ha insegnato Letteratura russa. È studiosa della cultura russa del XIX e XX secolo, autrice di numerosi articoli, saggi e monografie, nonché curatrice di diversi Atti di convegni internazionali. Tra le sue principali pubblicazioni si annoverano antologie e contributi sull’avanguardia russa, sulle relazioni tra letteratura e arti visive e sull’emigrazione russa a Berlino. Per molti anni, ha condotto

⁶ Sarebbe interessante indagare se Merežkovskij conoscesse le celebri parole “Sto qui, non posso agire diversamente” che Lutero avrebbe pronunciato alla Dieta di Worms, affermando il diritto di non abiurare alla propria dottrina e tenendo testa ai pericoli per la sua incolumità fisica.

ricerche sulla vita e l'opera di artisti e letterati russi in Italia, come anche sul mito dell'Italia del Sud nella letteratura e nelle arti russe.

Recapito autrice: michaelabohmig@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Bodei R. 2008, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano.
- Böhmig M. 2005a, *Cenere sul paradiso. L'immagine di Capri nella letteratura russa moderna*, in Böhmig M. (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Collana di "Europa Orientalis", Salerno-Napoli, pp. 179-198.
- Böhmig M. 2005b, *Le poesie 'italiane' di Nikolaj Minskij tra allegoria civile e meonismo filosofico*, in Zabjek A. (a cura di), *Studi in onore di Aleksandr Wilkon*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" Editrice, Napoli, pp. 25-38.
- Burke E. 1757, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. and J. Dodsley, London. <https://archive.org/details/enqphilosophica100burkrich/page/n5/mode/2up> (17.06.2023).
- Chateaubriand F.-R. de 2010, *Viaggio in Italia*, Carocci, Roma.
- Gercen A. 1954-1966a, *Moskva i Peterburg*, in Gercen A., *Sobranie sočinenij v 30-ti tt.*, Izd-vo AN SSSR, Moskva, vol. II, pp. 33-42.
- Gercen A. 1954-1966b, *Pis'mo sed'moe da Pis'ma iz Francii i Italii*, in Id., *Sobranie sočinenij v 30-ti tt.*, Izd-vo AN SSSR, Moskva, vol. V, pp. 108-122.
- Gevlič A. 1974, *Ob izjaščnom*, in Kamenskij N. (pod red.), *Russkie estetičeskie traktaty pervoj tret'i XIX veka v 2-ch tt.*, Iskusstvo, Moskva, vol. I, pp. 325-339.
- Glagol' S. 1900, *Na jug. Iz letnej poezdki v Konstantinopol', Afiny, Neapol', Rim i Veneciju*, I. Knebel', Moskva.
- Goethe J.W. 1957, *Italienische Reise*, in Goethe J.W., *Reisen in Italien, in der Schweiz, in Frankreich und in Deutschland*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt a. M., pp. 7-412.
- Goethe J.W. 1970, *Viaggio in Italia*, in Goethe J.W., *Opere*, Sansoni, Firenze, pp. 247-542.
- Greč N. 1843, *Pis'ma s dorogi po Germanii, Švejcarii i Italii*, Tipografija Greča N., S.-Peterburg, vol. II.
- Gregorovius F. 1868, *Die Insel Capri*, A. Dürr, Leipzig.
- Gregorovius F. 1875-1878, *Wanderjahre in Italien*, F.A. Brockhaus, Leipzig, vol. III. <https://archive.org/details/wanderjahreinita03greg/page/16/mode/1up> (17.06.2023).
- Herzen A. (Iskander) 1954-1966, *Nouvelle phase de la littérature russe*, in Gercen A., *Sobranie sočinenij v 30-ti tt.*, Izd-vo AN SSSR, Moskva, vol. XVIII, pp. 122-170.
- Jakovlev V. 1855, *Italija. Pis'ma iz Venecii, Rima i Neapolja*, Tipografija koroleva I komp., S.-Peterburg.
- Jean Paul 1800-1803a, *Titan*, Achtundzwanzigste Jobelperiode, 109. Zykel. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Romane+und+Erz%C3%A4hlungen/Titan/Vierter+Band/Achtundzwanzigste+Jobelperiode/109.+Zykel> (17.06.2023).
- Jean Paul 1800-1803b, *Titan*, Neunundzwanzigste Jobelperiode, 112. Zykel. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Romane+und+Erzählungen/Titan/Viert+er+Band/Neunundzwanzigste+Jobelperiode/112.+Zykel> (17.06.2023).
- Jean Paul 1800-1803c, *Titan*, Neunundzwanzigste Jobelperiode, 114. Zykel. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Romane+und+Erzählungen/Titan/Vierter+B+and/Neunundzwanzigste+Jobelperiode/114.+Zykel> (17.06.2023).
- Kant I. 1970, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari.
- Kant I. 1922 (5a ed.), *Kritik der Urteilskraft*, F. Meiner, Leipzig.
- Lebedeva O. 2011, "Groznyj duch t'my posredi svetlogo, ulybajuščegosja Ėdema": *Vezuvij v zapiskach russkich putešestvennikov XVIII-pervoj poloviny XIX vekov*, in

- d'Amelia A. (a cura di), «*Bespokojnye muzy*»: *K istorii russko-ital'janskich otnošenij XVIII-XX vv.* / “*Le muse inquietanti*”: *Per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX*, Collana di “Europa Orientalis”, Salerno, pp. 25-52.
- Luchmanova N. 1899, *V volšebnoj strane pesen i niščety*, Parovaja tipolit. M. Rosenoer, S.-Peterburg.
- Minskij N. 1897 (2^a ed.), *Pri svete sovesti. Mysli i mečty o celi žizni*, Ju. Ėrlich, S.-Peterburg.
- Richter D. 2007, *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*, K. Wagenbach, Berlin.
- Rozanov V. 1909, *Čudovišče*, in Rozanov V., *Ital'janskie vpečatlenija*, A. Suvorin, S.-Peterburg, pp. 127-143. Prima pubblicazione in “*Novoe vremja*”, 26.9.1901, n. 9182.
- Šatobrian F.-R. 1803, *O ognedyšuščej gore Vezuvij (iz pis'ma odnogo putešestvjuščego angličanina)*, in “*Detskoe čtenie dlja serdca i razuma*”, parte 7, pp. 93-96.
- Šatobrian F.-R. 1806, *Putešestvie na Vezuvij (iz Moniteur'a)*, in “*Vestnik Evropy*”, parte 29, n. 20, pp. 262-273.
- Šatobrian F.-R. 1817, *Vospominanija ob Italii, Anglii i Amerike*, v Universitetskoj tipografii, Moskva.
- Schiller F. 1793, *Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen.* https://de.wikisource.org/wiki/Vom_Erhabenen (17.06.2023).
- Schiller F. 1801, *Über das Erhabene.* www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+das+Erhabene (17.06.2023).
- Srednij-Kamašev I. 1974, *O različnyh mnenijach ob izjaščnom*, in Kamenskij N. (pod red.), *Russkie èstetičeskie traktaty pervoj tret'i XIX veka v 2-ch tt.*, Iskusstvo, Moskva, vol. II, pp. 368-409.
- Thiergen P. 2005, *Ivan Bunin: “La morte a Capri”*, in Böhmig M. (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Collana di “Europa Orientalis”, Salerno-Napoli, pp. 199-206.
- Tolstoj P. 1992, *Putešestvie stol'nika P.A. Tolstogo po Evrope 1697-1699*, Nauka, Moskva.
- Totaro N. 2022, *Turner, il pittore genio del sublime*, in “*Villegiardini*”, 27.04.2022. <https://www.villegiardini.it/william-turner-il-pittore-genio-del-sublime/> (17.06.2023).
- Zanotti P. 2007, *Vulcano*, in Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, pp. 2679-2682.

Allegati



Figura 1

Vesuvio artificiale nel parco di Wörlitz (Sassonia), al centro di un paesaggio “napoletano”, realizzato negli anni 1788-1804 dall’architetto Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf su ordine del principe Leopoldo III, Friedrich Franz von Anhalt-Dessau.



Figura 2

William Turner, *Mount Vesuvius in Eruption*, tra il 1817 e il 1820; acquerello, gomma su carta.



Figura 3

John Martin, *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, 1822; olio su tela.



Figura 4

Alessandro Sanquirico, *Sotterraneo destinato al supplizio de' rei*, bozzetto per l'opera di Giovanni Pacini *L'ultimo giorno di Pompei*, andata in scena al San Carlo di Napoli nel 1825 e alla Scala nel 1827; acquatinta colorata a mano.



Figura 5
Karl Brjullov, *L'ultimo giorno di Pompei*, 1833; olio su tela

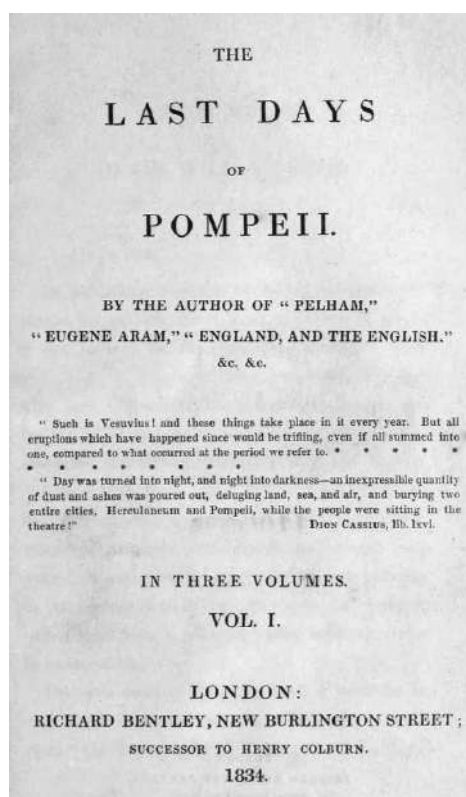


Figura 6
Frontespizio del romanzo di Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, 1834.



Figura 7
Johann Wolfgang Goethe, *Eruzione del Vesuvio*, 1787; pennino nero su tracce a matita, acquerello.



Figura 8
Ferdinand Gregorovius, *Il Vesuvio visto dal monte Somma*, 1853; matita su carta.



Figura 9
Lubok sull'eruzione del Vesuvio del 4 aprile 1766, XVIII sec.

“MEZZ’ORA ANCORA ED ECCO LA PUGLIA BENEDETTA!”

Viaggi di russi a Bari e dintorni tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento

MARCO CARATOZZOLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI “ALDO MORO”

Abstract – Russians’ journeys in and around Bari in the late 19th and early 20th century. In this article, the author delves into the subject of texts written by Russian travellers in Apulia in the 19th and 20th centuries. These are most often travel reports, especially pilgrimages, but this category also includes narrative texts in which a very precise image of the Apulian land emerges, not far from the image that Russians more generally have of Italy. In the first part of the article, the author illustrates the state of the art regarding the theme of Russian travels through Apulia, while in the second part he indicates the main characteristics of these texts in order to verify the existence of a literary category that we could define “Apulian text of Russian literature” (based on Vladimir Toporov’s famous definition of “Petersburg text”).

Keywords: Apulia; Muratov; Nemirovich-Danchenko; Bari; St. Nicholas.

1. Bari come tappa di un itinerario “po svjatym mestam”

Pur essendo ricco di spunti interessanti, il tema dei viaggiatori russi in Puglia ha conosciuto solo negli ultimi anni un certo impulso. I motivi per cui lo studio dei percorsi dei russi in questa zona meridionale dell’Italia era stato fino ad ora relativamente trascurato, risiede principalmente nelle argomentazioni addotte da Ettore Lo Gatto nel volume sui russi in Italia, in cui alcune pagine sono dedicate proprio alla Puglia (Lo Gatto 1971, pp. 29, 227, 321-323): secondo lo slavista i russi più autorevoli che si allungavano fino a Bari, città che non era annoverata tra le tappe tradizionali del *grand tour*, erano uomini di stato e lo facevano principalmente per brevi soggiorni destinati alla visita delle reliquie di San Nicola. Grazie, tuttavia, a nuove testimonianze che solo di recente sono emerse con evidenza scientifica, si è potuto constatare, non solo che Bari era tappa obbligata di un altro tipo di *tour*, quello generalmente definito “по святым местам” (cioè “per luoghi sacri”), ma che a venire nella città di San Nicola, visitando poi le altre bellezze pugliesi, erano persone di diverso rango, artisti, intellettuali, nobili, mercanti e pellegrini ricchi e poveri. Lo scopo del presente lavoro è dunque,

da un lato fornire aggiornamenti sugli studi che riguardano questo filone investigativo, ma dall'altro ipotizzare l'esistenza, e quindi anche una definizione, di ciò che, considerando le peculiarità della visione dello spazio e del tempo russi, potremmo chiamare 'апулийский текст' (cioè 'testo pugliese'). Questa ipotesi prende spunto dalle osservazioni con cui Vladimir Toporov elabora la ben nota nozione di "testo pietroburghese" della letteratura russa, specificando che essa non è semplicemente "uno specchio della città che ne potenzia l'effetto, ma un dispositivo con l'aiuto del quale si perfeziona anche il passaggio *a realibus ad realiora*, la trasformazione della realtà materiale in valori spirituali" (Toporov 2003, p. 7), in modo che l'utente venga chiamato a una "verifica del suo legame con ciò che è posto al di fuori del testo" (Toporov 2003, p. 7). Secondo Toporov, è inoltre possibile indicare alcune caratteristiche che hanno in comune le opere che compongono il "testo pietroburghese", in particolare: "l'incredibile somiglianza" (Toporov 2003, p. 25) tra loro di diverse descrizioni di Pietroburgo, che potrebbe far pensare a una sorta di canone al quale gli scrittori che vi vogliono aderire devono attenersi; l'esistenza di 'entità più profonde' rispetto alle consuete caratteristiche climatiche, topografiche, etnografiche, ma soprattutto che determinino il comportamento dei personaggi; l'esistenza di un comune 'vocabolario locale', che veicola non solo gli aspetti linguistici, ma anche lo 'spazio semantico' del testo pietroburghese.

Un secondo aspetto importante è certo quello dello sguardo e concerne, come ci ricorda Lotman, la modalità con cui i russi si rapportano allo spazio 'altro', che nella loro visione acquisisce le caratteristiche di una 'negazione positiva' del proprio territorio. L'Italia, per alcune peculiarità geografiche e climatiche (il territorio lungo e stretto, il clima favorevole, la presenza di montagne, la vicinanza al mare), genera nei russi una particolare curiosità, un fascino che in letteratura e nell'arte si è tramutato in immagini convenzionali particolarmente suggestive. Patrizia Deotto sottolinea che all'interno del mosaico di immagini che ha contribuito a una rappresentazione ideale dell'Italia, emergono alcuni motivi essenziali, quali la "primavera come stagione caratterizzante l'Italia", "l'identificazione della penisola con il paradiso terrestre", la presenza del *narodnyj čelovek* (cioè l'uomo del popolo), il "dominio del vino" come specchio del "territorio del festivo" (Deotto 2002, pp. 11-12, 29, 41) e del piacere di vivere. Questi motivi sono fondamentali nel "testo pugliese", ma soprattutto è primaria in essi la tendenza "sempre più impellente di affermare un'affinità con la penisola" (Deotto 2002, p. 17), tendenza che Deotto ritiene essere la bussola del pensiero di Pavel Muratov.

2. Il viaggio dei russi in Puglia: esplorazione bibliografica

Gli studi sul viaggio dei russi in Puglia stanno vivendo negli ultimi anni una certa rinascita.¹ Dopo le preziose informazioni fornite da Lo Gatto nel già citato volume del 1971, è passato del tempo prima di vedere pubblicato quello che è tuttora il più importante libro sul tema dei viaggiatori russi in Puglia, scritto da Padre Gerardo Cioffari nel 1990 (Cioffari 1990). In questo volume antologico sono tradotti e commentati i passi salienti delle testimonianze di alcuni viaggiatori tra i secoli XVII e il XX secolo, per lo più uomini di stato e intellettuali legati all’ambiente ecclesiastico: il maresciallo Boris Šeremet’ev (1652-1719), che dopo un viaggio a Malta nel 1698 passò per Bari e da lì si spinse fino a Roma, ricevendo dal Papa una lettera per lo zar Pietro I²; il figlio stesso di Pietro, Aleksej, che durante il proprio viaggio in Italia nel 1717, nato con lo scopo di rifugiarsi dall’ira del padre, fece anche tappa a Bari per visitare le reliquie di San Nicola; il pellegrino Vasilij Barskij (1701-1747), che durante un viaggio per luoghi sacri nel 1724, si spinse anche a Bari; il naturalista Pierre de Tchihatchev (1812-1890), più volte ambasciatore a Costantinopoli per conto del Ministero degli Esteri russo, che durante i propri viaggi passò dalla Puglia nel 1840; il funzionario del Santo Sinodo Vladimir Mordvinov, molto devoto a San Nicola, le cui reliquie visitò in un viaggio personale nel 1873 e A. Radonežskij, che la visitò nel 1892; il liturgista Aleksej Dmitrievskij, che insegnò lungamente nelle accademie spirituali russe e, in occasione di uno dei suoi viaggi, visitò Bari e ne scrisse in un importante resoconto pubblicato nel 1897. Infine, per il secolo XX, sono ospitate nel volume di Cioffari le osservazioni di alcuni studiosi e intellettuali di matrice spirituale, giunti a Bari soprattutto per vedere la Basilica e le reliquie del Santo: lo storico Ivan Sokolov, l’Archimandrita Dionisij, l’archeologo Nikolaj Protasov, autore dei *Pis’ma iz Apulii* (Lettere dalla Puglia), usciti nel 1914 sul “Bogoslovskij vestnik” (Protasov 1914).

Un’altra importante testimonianza di viaggio in Puglia nel Novecento, non inclusa nel volume di Cioffari, è senz’altro quella dello storico dell’arte Pavel Muratov, autore di *Obrazy Italii*, monumentale opera sull’Italia che è stata per anni utilizzata dagli stessi russi come *Baedeker* per i loro viaggi in Italia e che negli ultimi anni sta godendo proprio in Italia di una non trascurabile fortuna editoriale e scientifica.³ Muratov raccolse le sue

¹ Approfondimenti sullo stato di questi studi, si trovano in: Baselica 2019, Talalay 1998, 2004, 2021, Caratozzolo 2015, Di Leo 2021. Si veda inoltre il I volume dei “Bargradskie čtenija”: Talalay 2019 (in particolare i saggi di: Caprio, Kara-Murza, Curkan, Zajka-Vojvod).

² Il suo viaggio è descritto anche in: Lo Gatto 1971, pp. 32-38.

³ Parte di questa sua opera è uscita in traduzione italiana presso Adelphi (si vedano Muratov 2019 e 2021¹), inoltre periodicamente vengono organizzati convegni scientifici dedicati alla sua figura, l’ultimo dei quali, *Lecture Muratoviane III*, si è svolto a Napoli nel settembre del 2017. Gli atti del

impressioni sulla Puglia in un viaggio in motocicletta che fece “tra il 4 e il 15 settembre 1925” (Di Leo 2021, p. 21) con il figlio di Gor’kij, Maksim Peškov, e l’artista Fedor Brenson, che durante il viaggio disegnò alcuni schizzi tratti dai luoghi visitati, poi pubblicati in un volume del 1928 (Brenson 1928). Il *Viaggio in Puglia* di Muratov fu pubblicato nel 1925 sulla più importante rivista letteraria dell’emigrazione russa in Francia, “Sovremennye zapiski”, e in Italia ha avuto buona fortuna: commentato da Patrizia Deotto su “Europa Orientalis” nel 2011 (Deotto 2011), in un contributo accompagnato da alcuni degli schizzi di Brenson, è stato di recente pubblicato in italiano con un commento aggiornato nella preziosa edizione curata da Donatella Di Leo (Muratov 2021²).

Come si diceva, molti racconti dei viaggiatori russi in Puglia nei secoli XIX e XX riguardano principalmente i flussi del turismo religioso, grosso modo suddiviso in due tipologie: quella dei viaggi di personalità singole, soprattutto burocrati oppure artisti di alto livello, uomini d’affari, viaggiatori particolarmente facoltosi che si muovevano per i loro commerci o a titolo personale; quella dei ‘gruppi’ (a volte si parla addirittura di “folle” o “masse”) di pellegrini con meno possibilità economiche, che giungevano in Puglia dalle più svariate città russe, in particolare quelle che avevano una grande tradizione spirituale (Rostov, Rjazan’, Kostroma), sopportando un lungo viaggio pieno di disagi e una permanenza a Bari che poteva riservare anche spiacevoli sorprese. Una delle rotte più comuni è illustrata in una guida per i luoghi sacri dell’Occidente (IPPO 1910)⁴, pubblicata nel 1910 dalla Società Imperiale Ortodossa di Palestina, che si occupava anche di gestire l’itinerario da Brindisi a Roma e ritorno. Come scrive il più importante studioso dei pellegrinaggi russi a Bari, Michail Talalay, la Società avocò a sé, sin dalla fondazione nel 1880, l’organizzazione dei pellegrinaggi, “la tutela ufficiale e il relativo controllo sui Pellegrini”, che a partire da quell’anno “vengono organizzati in gruppi ben preparati, che si dirigono in primo luogo in Palestina e sull’Athos” (Talalay 2021, p. 7). I pellegrini che si appoggiavano alla Società, dopo l’imbarco a Odessa e numerose soste per i luoghi sacri, attraccavano a Brindisi e giungevano a Bari con la ferrovia, avendo a disposizione anche alcuni servizi; quelli invece meno abbienti si imbarcavano autonomamente e, se non arrivavano direttamente a Bari (dove il collegamento con Odessa partiva una sola volta alla settimana [Nemirovič-Dančenko 2021, p. 104]) ma attraccavano a Brindisi, raggiungevano la città di San Nicola percorrendo la costa e venivano ospitati in alloggi di fortuna.

convegno sono stati pubblicati di recente: *Lecture muratoviane III. Studi in memoria di Xenia Muratova*, a cura di R. Giuliani, Lithos, Roma 2021.

⁴ La parte su Bari si trova alle pp. 108-110.

Questi disagi furono minuziosamente e, non senza un certo colore, descritti dal liturgista Dmitrievskij in un volume del 1897 sul pellegrinaggio russo in Italia, che ebbe ampia circolazione tra i russi (Dmitrievskij 1897). Si tratta peraltro di un testo assunto come riferimento per successive descrizioni del viaggio dei pellegrini russi a Bari, come quella, non meno significativa, che compare in una *povest'* di Vasilij Nemirovič-Dančenko, *I gemelli di San Nicola*, di cui tratterò oltre:

Li obbligano a dormire in sordidi sottani appestati, propongono loro reliquie false, gli strappano i peli di dosso... Quando sembra che non abbiano più nulla da lasciare, e sono ridotti a mendicanti che corrono su un tappeto di spine, puoi vedere i loro brandelli seminati dappertutto, il loro corpo sfinite, esposto a una luce bianca che li tormenta... Mettono una misera moneta nelle mani di quella guida, che invece li porta da una nota signora e questa vende loro della semplice acqua spacciandola per manna di San Nicola... Si trascinano fino alle lastre di marmo della basilica, vi si accasciano i pellegrini in un indescrivibile sussulto di venerazione, dimenticano tutto: la stanchezza, la fatica, l'offesa. (Nemirovič-Dančenko 2021, pp. 23-24)

In diversi lavori di Talalay⁵, usciti negli ultimi anni anche in Italia, viene precisato che il viaggio dei russi a Bari per motivi spirituali è un fenomeno molto antico, risalente al XV secolo, ma che solo dalla seconda metà dell'Ottocento assume proporzioni di massa, con la pubblicazione di "volumi-guida ai luoghi santi dell'Europa", in cui gli autori "si premurarono di evidenziarvi scrupolosamente le reliquie ortodosse", in particolare quella di San Nicola, che a differenza di altri tesori occidentali, era riconosciuta dalla Chiesa russa (Talalay 2021, pp. 8-9). I pellegrinaggi tuttavia, soprattutto se gestiti dalla Società di Palestina, prevedevano programmi molto serrati, che non invogliavano i visitatori a godere delle altre bellezze pugliesi. La maggior parte delle relazioni di viaggio che quindi sono state pubblicate tra i due secoli, riguardano la città di Bari, in particolare il quartiere di Bari vecchia, la Basilica e la cripta dove riposa il Santo, ma non la Puglia. Nella già citata guida pubblicata nel 1910, i pellegrini diretti in Italia meridionale venivano addirittura spinti verso una visita lampo della sola città che ospitava le spoglie, prima di lasciare la Puglia: "Siccome l'unico luogo attrattivo per i nostri pellegrini è la Basilica di San Nicola, con la cripta in cui c'è la tomba del santo, per la visita di questi luoghi e l'inchino davanti alla tomba servono solo poche ore" (IPPO 1910, p. 109).

⁵ Si vedano in particolare, oltre ai testi già citati: Talalay 1998, 2004, 2013 e Talalay 2011, 2014.

3. Esperienze di viaggio dei russi in Puglia

Concentrando la nostra attenzione sulle testimonianze in cui lo sguardo dei russi si allunga sull'intero territorio regionale, emergono interessanti riflessioni a partire da alcune recenti pubblicazioni: oltre ai contributi di Talalay e Di Leo, è opportuno citare anche due volumi usciti presso Stilo, in cui, benché da punti di vista diversi, figurano interessanti sguardi sulla Puglia che ci consentono di fare ipotesi in merito alla questione dell'esistenza o meno di un "апулийский текст". Nel primo, *Puglia di carta* (Ripa 2021), sono contenute diverse testimonianze di viaggiatori stranieri nella regione, tra cui quelle di sei autori russi, cinque dei quali non figuravano nell'antologia di Cioffari: il già citato Muratov, il principe Aleksandr Volkonskij, il mercante Aleksej Kekin, il giornalista ed etnografo Nikolaj Lender, il principe Nikolaj Ževachov, funzionario del Santo Sinodo a cui si deve l'acquisto (per conto proprio della Società di Palestina) del lotto di terreno destinato alla costruzione della Chiesa russa di Bari⁶, e lo scrittore Vasilij Nemirovič-Dančenko. Proprio a quest'ultimo, fratello del celebre regista teatrale, ha dedicato ulteriore attenzione la casa editrice Stilo, pubblicando la prima traduzione italiana dei *Gemelli di San Nicola*, un breve romanzo la cui azione si svolge a Bari ma nel quale l'autore trasmette una visione molto unitaria della "Puglia benedetta", territorio che ai suoi occhi figura in netta discontinuità rispetto a quelli che lo precedono sulla dorsale adriatica, secondo uno degli itinerari secondari del viaggio in Italia che da Venezia conduceva proprio alla città di San Nicola.

Questo in generale il bacino testuale a cui ad oggi possiamo fare riferimento nel tentativo di trovare delle invarianti stilistiche che possano mettere in evidenza lo sguardo russo sulla Puglia⁷. Al di là della direzione particolare di alcune annotazioni, giustificate dallo scopo della pubblicazione (ad esempio le note negative di Dmitrievskij in merito all'accoglienza dei russi a Bari), tutte le testimonianze convergono su alcuni punti che potremmo così sintetizzare: per quanto riguarda la Puglia, a colpire i russi è la strada in 'discesa' rispetto alle alture appenniniche, quindi la bellezza della campagna sconfinata, l'identificazione con il mare e i prodotti della terra (Foggia è

⁶ Di Nikolaj Ževachov sono di recente state ripubblicate, a cura di Talalay (Ževachov 2022), le memorie, che pure contengono osservazioni interessanti sulla Puglia, dai cui viaggi il principe aveva già nel 1910 tratto un piccolo libretto dal titolo *Bari. Putevye zametki*. Questo testo viene riproposto nel volume (pp. 161-170) assieme ad una serie di materiali d'archivio e di lavori pubblicistici di Ževachov, ispirati alla costruzione della Chiesa russa di Bari e all'immagine della città.

⁷ Tra le relazioni di viaggio non citate fino a qui è bene ricordare anche le seguenti che, già menzionate da Talalay, non hanno ancora goduto di adeguati approfondimenti in Italia: Iakov 1859, Mordvinov 1873, Borovikovskij 1893.

definita da Volkonskij “terra del grano”, Nemirovič-Dančenko parla delle spianate “dove nell’infinita lucentezza dell’aria aperta si protendevano i campi verdi e le grandi vigne” [Nemirovič-Dančenko 2021, p. 73]), ma anche una grande vivacità commerciale che emerge in particolare nelle strade strette dei centri urbani, talvolta pieni, sporchi e sgraziati, talaltra, nelle ore del primo pomeriggio, vuoti e silenziosi. Ne è un esempio la descrizione di Brindisi proposta da Volkonskij, che reputa la città “невзрачный”, con delle rovine in decadenza, ma tocca anche i motivi del vino (a buon mercato, stipato in grosse damigiane presso il porto) e del *narodnyj čelovek*, una figura che il viaggiatore vede incarnata negli improvvisati barcaioli che offrono servigi e chiedono la carità:

Di fronte alla città si vedono le ville e le residenze poste sul lungomare, nel mezzo di un bel verde. I barcaioli brindisini vengono fino alla nave e offrono con insistenza ai turisti delle passeggiate nei dintorni. La gente li manda via e allora il barcaiolo, amareggiato per l’insuccesso, vi dice chiaramente: “Non volete venire? Allora per favore, datemi venti centesimi, berrò alla vostra salute!” (cit. da: Ripa 2021, p. 113).

È tuttavia nella Puglia di Nemirovič-Dančenko che troviamo chiare conferme del fatto che questo territorio viene visto dai russi come uno dei punti d’ingresso al ‘paradiso’ italiano, cioè a uno spazio che, pur con le sue asperità, si caratterizza come un idillio⁸ in cui prevalgono la primavera, le bellezze della natura, il godimento completo delle azioni quotidiane, compreso il lavoro nei campi. Dopo essersi addormentato sul tratto centrale della costa adriatica, in un viaggio vissuto con incubi, disagi e rallentamenti, il protagonista dei *Gemelli di San Nicola* si sveglia da un breve sonno e

⁸ Facciamo riferimento alla definizione che di tale genere propone Michail Bachtin, tra le righe della quale sono presenti numerosi elementi che si ritrovano nei testi sulla Puglia. Il filosofo ha infatti parlato di “organica adesione e saldatura della vita e dei suoi eventi al luogo: al paese natio con tutti i suoi cantucci, ai monti, alla vallata, ai campi, al fiume, al bosco, alla casa natia. La vita idillica e i suoi eventi sono inseparabili da questo concreto cantuccio spaziale, dove vissero i padri e i nonni e dove vivranno i figli e i nipoti. [...] Un’altra peculiarità dell’idillio è il suo rigoroso limitarsi soltanto a uno scarsissimo numero di realtà fondamentali della vita. L’amore, la nascita, la morte, il matrimonio, il lavoro, il mangiare e il bere, le età: ecco le principali realtà della vita idillica. [...] Infine, la terza peculiarità dell’idillio, strettamente legata alla prima, è l’unione della vita umana e della vita della natura” (Bachtin 1997, pp. 372-373). Possiamo ad esempio riscontrare la ‘chiusura’ all’esterno del mondo idillico, in cui l’uomo è organicamente saldato allo spazio e non avrebbe vita al di fuori di esso, in un’osservazione che Muratov fa visitando una chiesa di Bisceglie, quando sorpreso da un gruppo di abitanti locali che sono incuriositi dai tre forestieri, afferma: “Una folla folla di curiosi ci accompagna. La Puglia non è per niente abituata al fatto che qualcuno se ne possa interessare. Due giorni fa siamo stati a Ruvo e il nostro arrivo si è rivelato un autentico evento per quella cittadina abbandonata. [...] In una provincia così remota ti rendi conto con grande evidenza di quale enorme, incontrastato potere culturale hanno gli uomini di chiesa in queste città isolate dalla vita del secolo!” (Muratov 2021², pp. 97-99).

ammira dal finestrino lo spettacolo del treno che percorre i primi chilometri poco prima di giungere nella “Puglia benedetta”:

Le acque, che proprio il giorno prima erano l’incubo, ora rilucevano di un’appagante, cerulea serenità, riflettendo sul basso fondale giallo i merletti argentati della battigia che appena si scorgeva. Abbassai il finestrino: si sentiva odore di fiori. Come nuvole verdi, i giardini erano stretti alle bianche case dai tetti schiacciati, allegre e spensierate come i bambini che giocavano vicino alla pietra delle scalinate esterne. Mezz’ora ancora ed ecco la Puglia benedetta! (Nemirovič-Dančenko 2021, p. 19).⁹

La maggior parte delle descrizioni che figurano nei testi di viaggio o narrativi sulla Puglia si riferiscono tuttavia alla città di Bari, che è la vera meta dei viaggiatori russi, raggiungibile da più direzioni: da nord, percorrendo in treno la dorsale adriatica, come fa il protagonista dei *Gemelli di San Nicola* ricalcando un viaggio che sicuramente aveva fatto l’autore e di cui ancora non è emersa una traccia evidente; da ovest, cioè da Napoli (passando per Avellino, Ariano, Foggia e Barletta) oppure da Salerno (passando per Nola, Nocera, Ariano e Barletta), attraversando con la diligenza, o con mezzi propri, le due strade che da lì conducevano a Bari e cioè le attuali strade statali Bradanica e Appulo-Lucana; da Brindisi, che era uno degli approdi del viaggio “per luoghi sacri”, ma dove i turisti si recavano direttamente alla stazione per prendere un treno che in tre ore li conduceva nella città di San Nicola, dove sarebbero stati accolti dal console o da altre figure spesso prive di adeguate professionalità: elemento, quest’ultimo, che da un lato giustificava le numerose raccomandazioni negative ai viaggiatori presenti nelle guide o nei resoconti di viaggio più comuni, dall’altro si completava con il senso di angustia che i russi percepivano per le “strette vie” e le “piccole piazza”, animate da una “folla di straccioni” (Bekker 1861, p. 6; Lender 1908, p. 217; Ževachov 1910, p. 6). In quasi tutti i testi presi in considerazione, questo quadro si arricchisce con osservazioni sulla “sporcizia indescrivibile”, che però Muratov ritiene “romanticism” (Muratov 2021², p. 103) e secondo Kekin (1888, p. 36) ha addirittura qualcosa di affascinante per

⁹ Si vedano anche le impressioni di Muratov e compagni, dopo aver superato “le montagne blu e scure del Sannio” ed essere entrati nel territorio pugliese: “E finalmente l’euforia dei viaggiatori: un nuovo orizzonte davanti, un’estensione di pianure incommensurabili, grigie e gialle, punti luminosi di villaggi lontani, nastri di strade. Un’altra aria, un altro vento aleggia sul nostro viso con il soffio dell’Adriatico. L’occhio cerca avidamente il mare in lontananza, ma nel biancore del caldo mezzogiorno laggiù tutto si fonde nella foschia azzurrina, la linea del cielo, la linea delle acque e della terra, la nuda piana pugliese e il crinale staccato del Gargano. Non vale la pena viaggiare anche solo per una di queste eterne illusioni, per il fuggevole miraggio della terra promessa?” (Muratov 2021², p. 49).

il colore bianco che assume poggiata sui pavimenti di pietra della città vecchia.

4. Esiste un “testo pugliese” della cultura russa?

Come confermano in particolare i testi dei viaggiatori che si lasciano andare a uno stile più narrativo, i lati disagiati della permanenza a Bari erano più che compensati dall’impressione di trovarsi in una terra di sogno, dove “a parlare è il cuore e non le labra” (Bekker 1861, p. 25), cioè emergono i quattro elementi che Patrizia Deotto riconosce come cardinali nell’idea di Italia che i russi riscontrano viaggiando:

1. La primavera come stagione caratterizzante è uno dei cardini della rappresentazione dello spazio italiano da parte dei russi. In effetti, anche la Puglia sembra essere immersa in un’eterna primavera che ne mette in luce, agli occhi del viaggiatore, aspetti umani e naturalistici. A conferma di ciò, possiamo notare che, nel testo russo, la primavera è una categoria preesistente, o meglio ‘atemporale’, in quanto evocata anche in altri periodi dell’anno. Ad esempio, il viaggio di Muratov in Puglia si svolge nella prima metà di settembre del 1924, eppure l’autore evoca più di una volta la primavera, ad esempio osservando le greggi pascolare “nei deserti del Tavoliere” (Muratov 2021², p. 59); allo stesso modo, il narratore dei *Gemelli di San Nicola* illustra la realtà barese in periodi diversi dell’anno, anche freddi, come testimonia la descrizione iniziale del viaggio per arrivare in Puglia, in cui vede “i platani intirizziti, i palazzi illividiti dal freddo e le ville infreddolite” (Nemirovič-Dančenko 2021, p. 15), eppure il suo racconto è intervallato di continuo da espressioni come: “Era primavera, ogni cosa qui fioriva e spargeva le sue fragranze”, “La primavera fu meravigliosa”, “le generose carezze del sole di primavera” (Nemirovič-Dančenko 2021, pp. 46, 79, 83);

2. L’Italia come un paradiso terrestre, “un luogo di beatitudine” che ha “un effetto di panacea per i mali dell’anima” (Deotto 2011, p. 11). Non è difficile trovare conferma di questa idea, “ricorrente e inossidabile”, anche nei testi sulla Puglia, dove il territorio regionale, sia in riferimento ai centri urbani, sia in riferimento agli spazi più naturali e meno antropizzati, è associato a una serie di mondi celesti, fantastici o dal passato glorioso: ad esempio quando giunto a Bari, Bekker ha l’impressione di trovarsi ora in una “antica Grecia”, ora in un’arcadia in cui gli arcobaleni si sovrappongono (Bekker 1861, pp. 17, 45); oppure quando Ževachov sostiene che “in nessun altro posto, come nella piccola Bari, trovi una così dolce espressione, elegante nella forma e profonda nel contenuto”, la spiritualità del popolo devoto a San Nicola (Ževachov 1910, p. 5); oppure ancora, quando Muratov

parla del Gargano come di una “terra promessa” (Muratov 2021², p. 49).¹⁰ Ma è forse nel testo di Nemirovič-Dančenko che questa strategia è perseguita con maggiore convinzione, in particolare nell’insistito paragone tra il capoluogo e il campo semantico del fiabesco, come in questo passo: “Nelle notti di luna, tutta questa città è avvolta in un manto argentato che si posa sul raso bianco di un abito nuziale, e di giorno vi si spalanca come una fiaba scolpita sulla pietra, non saprei che altre parole usare” (Nemirovič-Dančenko 2021, p. 21);

3. Il *narodnyj čelovek*, come tipo dell’uomo del popolo italiano. Si tratta di un motivo molto ricorrente, che riguarda diversi testi narrativi, di viaggio, o semplicemente memorialistici, anche di grande importanza storica, ambientati in Italia, dove certe figure come “il contadino e l’artigiano, il vignaiolo e il fabbro, il pastore e il pescatore” appaiono “indissolubilmente legate a un determinato paesaggio, a uno spazio culturale ben preciso che non conosce ancora l’alienazione della civiltà industriale” (Deotto 2011, p. 41). Fulgido esempio di questo aspetto del testo italiano concepito dai russi, sono le pagine che Maksim Gor’kij dedica al rapporto tra Lenin e i pescatori, durante uno dei due soggiorni che il leader della Rivoluzione trascorse nella residenza dello scrittore a Capri.¹¹ Anche nella Puglia di Muratov si scorgono numerosi *narodnye ljudi*¹², come i “mariti, i figli e i fratelli di bassa statura, dalle spalle larghe, con cappelli civili” che affollano le tabaccherie andriesi, oppure, sul Monte Vulture, “l’indigeno, un pastore in stracci biblici o con un alto cappello a punta il cui mantello nero penzolante copre il suo mulo nano”,

¹⁰ D’altra parte, già all’inizio dell’Ottocento, lo scrittore e governatore Fedor Lubjanovskij (1777-1869) scriveva nel *Viaggio in Sassonia, Austria e Italia* del 1805, che nel visitare il Gargano gli giungevano “il suono e la tonalità che puoi sentire ancora adesso, leggendo i versi di Orazio” (Lubjanovskij 1805, p. 16).

¹¹ “Dondolando sulla barca, tra le onde azzurre e trasparenti come il cielo, Lenin imparava a pescare il pesce con le dita, con il filo da pesca senza la canna. I pescatori gli spiegavano che bisogna tirare quando il dito sente il filo tremare: ‘Così, drin-drin. Capisci?’ Lenin prese subito un pesce, lo afferrò e urlò eccitato come un bambino, col fervore di un cacciatore: ‘Aha, drin-drin’. I pescatori, come bambini anch’essi, presero a ridere fragorosamente e diedero un nomignolo al pescatore: ‘Signor Drin-Drin’” (Gor’kij 2018, p. 69). Si veda anche sul tema del rapporto tra Lenin e i pescatori capresi: Caratozzolo 2020.

¹² Come nota Donatella Di Leo (2020, p. 209), prima di pubblicare *Poezdka v Apuliju* su “Sovremennye zapiski”, l’autore fa uscire sulla medesima rivista un saggio molto importante, *Anti-iskusstvo (L’anti-arte, 1924)*, in cui sostiene che nel mondo meccanizzato e industrializzato del XX secolo, si è perso “il senso del mito”, quindi anche quello dell’arte, conservatosi invece in quei luoghi dove ancora è visibile la dimensione dell’uomo del popolo. Proprio il *narodnyj čelovek*, viene poco dopo definito da Muratov “явление органическое, как бы вполне параллельное ‘флоре и фауне’ некоей определенной зоны. Это фигура в пейзаже, но фигура необходимая в данном пейзаже, без которой пейзаж перестает быть и верным и полным пейзажем. И оттого народный человек, так сказать, прежде всего и проще всего, крестьянин, человек живущий на земле и вместе с землей – участник пейзажа неисключимый” (“un fenomeno organico, quasi del tutto parallelo ai concetti di ‘flora’ e ‘fauna’ di un certo qual territorio. Si tratta di una figura nel paesaggio, ma di una figura indispensabile a quel paesaggio, senza la quale il paesaggio stesso cessa di essere un paesaggio verosimile e completo» [Di Leo 2020, p. 209]).

o ancora (in questo caso non senza un velato richiamo a Gogol’) l’“annoiato” ufficiale del presidio che a Cerignola “trascina la sua sciabola” mentre percorre “il bordo del marciapiede provinciale vuoto” (Muratov 2021², pp. 81, 115, 65). Ancor più curioso è l’approccio di Nemirovič-Dančenko, che nei *Gemelli di San Nicola*, oltre a proporre una pittoresca rappresentazione dei pescatori barivecchiani, ma soprattutto delle loro mogli, che a turno si prendono cura dei due orfani, offre al lettore un tipo molto particolare di *narodnyj čelovek*, ovvero il mendicante Simone. Si tratta di un personaggio che nasce dall’unione di alcuni tratti tipicamente pugliesi, che gli scrittori potevano vedere nei numerosi mendicanti o disoccupati che affollavano le strade chiedendo la carità, e il tipo russo dello *jurodivjy*, di cui il mendicante Simone porta evidentemente tratti esteriori e comportamentali: il fatto che dorma e chieda la carità fuori dalla chiesa, che sia rispettato e quasi venerato dalle famiglie, che agiti la stampella minacciando con severità chiunque gli si pari davanti, ad eccezione dei due gemelli, ritenuti “santi”;

4. Gli atteggiamenti festosi del popolo pugliese anche in riferimento al tema del “dominio del vino”, si conferma la deriva temporale e semantica in cui tale motivo si rispecchia. Il viaggiatore russo, che pure non omette di descrivere le atmosfere sonnolente delle città, soprattutto negli orari del primo pomeriggio oppure nei centri delle più remote province, filtra spesso il movimento brulicante dei cittadini (Ževachov parla di Bari come di un “alveare”), il chiasso per le strade e i dettagli della convivialità attraverso il motivo della festa. La “festa di tre gironi” che Muratov sostiene di aver visto ad Andria, non può certo essere quella dedicata a San Riccardo, tradizionalmente organizzata la terza domenica di settembre, ma più che altro una sorta di festa ininterrotta in una eterna primavera durante giorni che non sono né di festa né di primavera; né “la gente a festa” in mezzo a cui si fa spazio la motocicletta dei tre viaggiatori a Troia può riferirsi alle festività della cittadina foggiana, che per tradizione sono concentrate nel periodo pasquale; allo stesso modo Ževachov trasmette impressioni toccanti sulla festa di San Nicola a Bari, ma dichiara di avere soggiornato nella città solo a luglio (Ževachov 1910, p. 14). La festa è quindi motivo cardinale del “testo pugliese”, tanto più completo in quanto non legato all’ufficialità del calendario, bensì a più generiche rappresentazioni artistiche dell’abbondanza e della convivialità, in cui il vino ha un’assoluta centralità. D’altra parte, il narratore dei *Gemelli*, sostiene che il periodo dei lavori nei campi sia “la stagione più festosa e gioiosa dell’anno, e ovunque mi trovavo in un’allegria disposizione di spirito” (Nemirovič-Dančenko 2021, p. 123).

È dunque possibile una risposta al quesito sulla possibile esistenza di un “testo pugliese” nella cultura russa? Se integriamo quanto detto finora con le categorie di Toporov richiamate all’inizio (ovvero la somiglianza delle descrizioni, le comuni “entità profonde”, il vocabolario locale), potremmo

giungere a una risposta positiva: per prima cosa, infatti, le descrizioni della Puglia, in particolare di alcuni luoghi particolarmente simbolici come Bari Vecchia o la Basilica di San Nicola, presentano delle somiglianze talmente sorprendenti che non solo alcuni motivi (tra i più frequenti il mare, il sole, San Nicola, le chiese, il popolo semplice), ma addirittura alcune singole espressioni o parole, si ripetono: sporcizia (*грязь*), tetti piatti (*плоские крыши*), pianura (*равнина*), processione (*крестный ход*), allegria (*веселость*); in secondo luogo, i testi sulla Puglia sono permeati di quelle che Toporov chiama “entità profonde” che sovrastano le caratteristiche esteriori. A quelle già indicate si affiancano la particolare spiritualità del popolo pugliese, che va ben oltre l’ufficialità con le figure di San Nicola (e, in tempi più moderni, di Padre Pio), oppure l’insistenza sui temi della famiglia, sulla sacralità dei bambini, che pure talvolta appaiono nei loro aspetti più dimessi e sgraziati (“sporchi ma bellissimi”, dirà Ževachov), e soprattutto sulla cultura del cibo, che spazia nel testo in forme diverse (cucinato, esposto, venduto, sognato), lasciando impressioni importanti sui viaggiatori russi. Infine, si osserva l’insistenza sul vocabolario locale sia negli aspetti più linguistici, di cui si trova ampia traccia negli autori che rendono determinati concetti con il lemma locale, anche quando esiste una traduzione soddisfacente in russo (ad esempio nei *Gemelli*: “Eccellenza”, “padre Francesco”, “maestri”, “professori”, “banda municipale”, “questi piccolini”, “frittura”, “caporossoli”, “vongole”) o alcune repliche con l’espressione del posto, sia in quelli sociali e comportamentali, come emerge dalle colorite descrizioni dei *narodnye ljudi* che sono state proposte al punto 4.

Forse perché considerato meno esotico della Campania, in cui invece si realizzano la vicinanza unica tra il mare e il vulcano, l’unicità di certi motivi locali, la centralità rispetto al consueto itinerario del *grand tour*, l’importanza delle isole, il territorio della Puglia è stato relativamente trascurato dai russi nell’Ottocento e nel Novecento, ma questa è un’osservazione che non può avere valore assoluto e potrebbe godere in futuro di ulteriori aggiustamenti, quando risulterà compiuta la ricerca su tutti i documenti del “testo pugliese” della cultura russa, di cui in questo lavoro sono stati presentati quelli ad oggi più rappresentativi.

Bionota: Marco Caratozzolo è professore associato di Slavistica e insegna dal 2006 Lingua e letteratura russa presso l’Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”. È direttore scientifico del festival letterario “Pagine di Russia” e della omonima collana di studi e traduzioni dal russo presso Stilo Editrice. Ha scritto monografie, articoli e saggi su vari aspetti della letteratura russa, soprattutto sull’opera di Dostoevskij e sull’emigrazione russa in Francia e in Italia. Ha curato la nuova edizione della commedia di Griboedov *Che disgrazia l’ingegno* (Marchese editore, 2017), per la cui traduzione ha ricevuto il Premio “Lorenzo Claris Appiani”; è inoltre autore dell’edizione critica dei ricordi di Gor’kij su

Lenin (*Lenin, un uomo*, Sellerio, 2018). Negli ultimi anni si è dedicato allo studio del retaggio di Tommaso Fiore, con particolare attenzione alle sue idee sulla letteratura russa.

Recapito autore: marco.caratozzolo@uniba.it

Riferimenti bibliografici

- Bachtin M. 1997, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Baselica G. 2019, “*In sul lito adriatico*”: *Ritratto del paesaggio naturale e culturale nelle Immagini d’Italia di Pavel Muratov*, in Lazarević P., Leto M.R. (a cura di), *L’Adriatico tra sogno e realtà*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp. 363-372.
- Bekker V.I. 1861, *Putešestvie irkutjanina v Bargrad dlja poklonenija moščam Svjatitelja Nikolaja Čudotvorca*, Bekker, Sankt-Peterburg.
- Borovikovskij M.L. 1893, *Poezdka v gorod Bari, gde počivajut mošči Svjatogo Nikolaja Čudotvorca (vpečatenija i zametki ruskogo turista)*, Central’naja tipo-litografija, Odessa.
- Brenson T. 1928, *Voyage à travers la Pouille. Notes d’un peintre*, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma.
- Caratozzolo M. 2015, *Russia e Italia nella corrispondenza di Tommaso Fiore e Paolo Sokoloff (1945-1952)*, in Rizzi D., Shishkin A. (a cura di), *Russko-ital’janskij archiv X. Archivio russo-italiano X*, Europa Orientalis, Salerno, pp. 297-328.
- Caratozzolo M. 2020, *Lenin a Capri nei ricordi di Gor’kij: le differenti versioni*, in Böhmgig M., Trukhanova O., Tonini L., Di Leo D. (a cura di), *Maksim Gor’kij: ideologie russe e realtà italiana. Atti del convegno per il 150 anniversario della nascita di Maksim Gor’kij*, Universitalia, Roma, pp. 287-297.
- Cioffari G. 1990, *Viaggiatori russi in Puglia dal ’600 al primo ’900*, Schena, Fasano.
- Deotto P. 2011, *Pavel Muratov i Fedor Brenson: putešestvie pisatelja i chudožnika po Apulii*, in “Europa Orientalis” 30 [1], pp. 227-241.
- Deotto P. 2002, *In viaggio per realizzare un sogno. L’Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Università degli Studi di Trieste, Trieste.
- Di Leo D. 2020, “*Poezdka v Apuliju*” *Pavla Muratova*, in Talalaj M.G. (pod red.), *Bargradskij sbornik. II*, Indrik, Moskva, pp. 203-214.
- Di Leo D. 2021, *La Puglia di Pavel Muratov*, in Muratov P., *Viaggio in Puglia*, Universitalia, Roma, pp. 15-21.
- Dmitrievskij A.A. 1897, *Russkoe palomničestvo na zapad (v Bar-grad i Rim) i ego nasušnye nuždy*, Tipografija Korčak Novickogo, Kiev.
- Gor’kij M. 2018, *Lenin, un uomo*, Sellerio, Palermo.
- Iakov arch. (Pospelov, V.I.) 1859, *Putešestvie archimandrita Iakova, nastojatelja Kirillo-Novozerskogo monastyrja v Bargrad na poklonenie moščam svjatitelja Christova i čudotvorca Nikolaja*, Tipografija N. Tichmeneva, Sankt-Peterburg.
- IPPO (Imperatorskoe Pravoslavnoe Palestinskoe Obščestvo) 1910, *Putevoditel’ po svjatym mestam Vostoka. Rukovodstvo dlja russkich palomnikov, otpravljajuščichsja v Ierusalim, na Afon, Sinaj, v Bar-grad i Rim, s priloženiem karty Palestiny*, Tipografija Kiršbauma, Sankt-Peterburg.
- Kekin A.L. 1888, *Iz Peterburga v Rim, Bari, Neapol’, Aleksandriju, Kair, Ierusalim, Konstantinopol’ i Batum*, Tipografija Doma Prizrenija Maloletnich Bednych, Sankt-Peterburg.
- Lender N.N. 1908, *Po Evrope i Vostoku. Očerki i kartinki*, Suvorin, Sankt-Peterburg.
- Lo Gatto E. 1971, *Russi in Italia*, Editori Riuniti, Roma.
- Lubjanovskij F.P. 1805, *Putešestvie po Saksonii, Avstrij i Italii v 1800, 1801 i 1802 godach. Č. II*, Medicinskaja tipografija, Sankt-Peterburg.
- Mordvinov V.P. 1873, *Vospominanija o Bar-grade. Iz zapisok putešestvennika. S planom vnutrennosti cerkvi v koj počivajut mošči sv. Nikolaja Čudotvorca*, Ministerstvo

Vnutrennich Del, Sankt-Peterburg.

Muratov P. 2019, *Immagini dell’Italia, I*, Adelphi, Milano.

Muratov P. 2021, *Immagini dell’Italia, II*, Adelphi, Milano.

Muratov P. 2021, *Viaggio in Puglia*, Universitalia, Roma.

Nemirovič-Dančenko V. 2021, *I gemelli di San Nicola*, Stilo, Bari.

Protasov N.D. 1914, *Pis’ma iz Apulii*, in “Bogoslovskij vestnik” 7-8, pp. 467-484; 9, pp. 28-41.

Ripa P (a cura di) 2021, *Puglia di carta. Scrittori stranieri dell’età moderna e contemporanea in viaggio tra parole e immagini*, Stilo editrice, Bari.

Talalay M. 1998, *I pellegrini russi a Bari*, in “Nicolaus. Studi storici” 2, pp. 601-634.

Talalay M. 2008, *Mirotočivye mošči sv. Nikolaja Čudotvorca i drugie svjatyni barijskoj baziliki*, Sv. Nikolaevskij issledovatel’skij centr, Bari.

Talalay M. 2011, *Russkaja cerkovnaja žizn’ i chramostroitel’stvo v Italii*, Kolo, Sankt-Peterburg.

Talalay M. 2013, *Il pellegrinaggio russo in Italia e la sua letteratura*, in Morosini R., Lee C. (a cura di), *Sindbad mediterraneo. Per una topografia della memoria da Oriente a Occidente*, Pensa, Lecce, pp. 281-302.

Talalay M. 2021, *Il pellegrinaggio russo nella città di Bari*, in Carabellese I., d’Alba M., Talalay M. (a cura di), *Il pellegrino e la sua dimora. L’architettura di Aleksej V. Ščusev in Italia e il complesso monumentale di San Nicola Taumaturgo di Bari*, Di Pagina, Bari, pp. 7-24.

Talalay M.G. 2004, *Un pellegrino insolito: lo scrittore ortodosso Andrej N. Murav’ev alla festa di S. Andrea nel 1845*, in “Rassegna del Centro di cultura e storia Amalfitana” 27-28, pp. 87-114.

Talalay M.G. 2013, *Patriarš’e podvor’e sv. Nikolaja Čudotvorca v Bari*, Indrik, Moskva.

Talalay M.G. 2014, *Svjatitel’ Nikolaj i ego mošči. Istorija i ikonografija osvidetel’stvovanija*, Cacucci, Bari.

Talalay M.G. 2019 (pod red.), *Bargradskij sbornik. N. 1*, Indrik, Moskva.

Toporov V.N. 2003, *Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Iskusstvo SPb, Sankt-Peterburg.

Ževachov N.D. 1910, *Bari. Putevye zamteki*, Rodnik, Sankt-Peterburg.

Ževachov N.D. 2022, *Novaja žizn’ za granicej. Vospominanija tovarišča ober-prokurora Svjatejšego Sinoda*, Indrik, Moskva.

TRA TOMBE E ROVINE Napoli e dintorni nell'opera di Józef Ignacy Kraszewski

ANDREA F. DE CARLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Abstract – In 1858 Józef Ignacy Kraszewski accomplished a trip around Italy, which was described in his travel diary *Kartki z podróży 1858-1864* (Travel pages 1858-1864). Kraszewski's aims as an artist and art critic were to deepen his theoretical knowledge, to see the Antique Rome, since he was fascinated by archaeology and history, and visit Dante's city, because he had translated *The Divine Comedy* around 1864. Thanks to his travels, Italy became a more familiar and sensitive place to read the signs of the past. The ruins of Herculaneum and Pompeii tell the story of an ancient past, not only offering an investigation into the meaning of existence, but also helping to grasp the meaning and direction of modern changes.

Keywords: Naples; Pompeii; Capri; Józef Ignacy Kraszewski; ancient ruins.

1. La "lingua della Sfinge"

Il primo contatto diretto di Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887) con la cultura e la civiltà dell'Europa meridionale avvenne nel 1858, allorché l'autore di *Stara baśń* (1876, La favola antica) intraprese il suo *grand tour* in Italia. Frutto di questa spedizione furono *Kartki z podróży 1858-1864* (1866-1874, Pagine di viaggio). Oltre a essere un vero e proprio trattato sull'arte italiana, esse descrivono con dovizia di particolari il suo personale itinerario che dall'Austria lo portò nel Bel Paese, visitando molte città, tra cui: Venezia, Padova, Verona, Bergamo, Brescia fino a Milano. E poi ancora Genova, La Spezia, Pisa e Firenze. Attraverso Siena, Perugia, Assisi e Spoleto arrivò a Roma, dove soggiornò un mese intero. Da qui proseguì per Cassino, Napoli, visitò Pompei ed Ercolano, fece una scalata sul Vesuvio, si recò a Sorrento, Capri, Pozzuoli, Baia, per imbarcarsi infine alla volta di Marsiglia. Nel 1860, lo scrittore ritornò in terra italica, partendo da Berlino e, dopo aver visitato Parigi e Marsiglia, giunse a Sanremo, da dove si trasferì a Torino. Infine, il suo secondo viaggio si concluse a Bruxelles.

Tante erano le attitudini di Kraszewski e tanti furono i motivi che

spinsero lo scrittore a compiere il suo viaggio in Italia. Come sottolinea lo studioso Stanisław Piekut: “Nella sfera degli interessi di Kraszewski si trovavano: la storia patria e antica, le lingue e le letterature di diversi popoli, l’archeologia, la musica, la pittura e su tutte dominava la passione letteraria”¹ (Piekut 1967, p. 31). Il viaggio italiano permise allo scrittore di approfondire le sue conoscenze artistiche. L’idea era quella di completare gli studi di storia dell’arte, necessari per terminare e dare alle stampe l’opera enciclopedica *Ikonotheka* (Wilnius, 1858). Questo era uno degli obiettivi precipui del suo viaggio, come lo stesso Kraszewski ammise in *Kartki z podróży*:

Uno degli scopi del mio viaggio fu completare gli studi più di una volta intrapresi e abbandonati nel corso della vita, che riguardavano le opere d’arte in generale, e in particolare il loro rapporto con la storia dell’arte nazionale. Dunque, mi sono prima spinto laddove con la vista degli antichi monumenti potevo saziarmi e studiare (Kraszewski 1977, vol. I, p. 105).

Un altro importante motivo che spinse lo scrittore polacco a recarsi in Italia era la sua passione per la storia e l’archeologia. Studioso delle culture greca e latina, egli poté finalmente visitare dal vivo quei luoghi che erano stati la culla della civiltà e della fede. Più tardi questi studi gli fornirono materiale per ambientare i due romanzi storici: *Capreä i Roma* (1860, Capri e Roma) e *Rzym za Nerona* (1866, Roma ai tempi di Nerone).

Kraszewski, inoltre, nelle sue annotazioni evidenziò il fatto che nell’itinerario intrapreso, accanto ai monumenti dei primi secoli del cristianesimo (soprattutto le catacombe romane), Pompei ed Ercolano fossero le mete più importanti del suo viaggio:

Almeno per me, questa escursione era la meta più importante del viaggio intrapreso quasi esclusivamente per le catacombe romane e gli scavi pompeiani. È impossibile comprendere i primi secoli del cristianesimo o il mondo antico senza vedere ed esaminare i monumenti. Il soggiorno a Napoli aveva anche lo scopo di prepararci, visitando i musei, per comprendere meglio i resti delle città sepolte (Kraszewski 1977, vol. I, p. 153).

I siti archeologici di Ercolano e Pompei, emblemi universali del declino della civiltà, della transitorietà e della fragilità umana (Chlebowski 2016, p. 29), erano luoghi considerati tra i più significativi della cultura e della letteratura del XIX secolo. Nonostante i primi lavori di scavo fossero iniziati un secolo prima, ai tempi di Kraszewski gli archeologi continuavano a rinvenire nuovi edifici e nuovi oggetti. Va da sé che la ricerca dell’antichità era una delle ragioni che spingevano gli intellettuali europei a compiere un viaggio nella

¹ Qui e successivamente, laddove non indicato diversamente, la traduzione è mia – A.F.D.C.

penisola italiana. Alla diffusione di questa mania per il viaggio italiano sicuramente contribuirono gli scritti di Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764, *Storia dell'arte nell'antichità*), di Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise* (1829, *Viaggio in Italia*), di Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1807, *Corinna o l'Italia*), e di George Byron (Płaszczewska 2003, pp. 42-46; pp. 87-88). Quest'ultimo autore probabilmente contribuì a dare forma al “viaggio romantico” con le sue descrizioni sentimentali e le sue acute osservazioni della vita quotidiana italiana (Bartnikowska-Biernat 2020, pp. 181-182).

Nell'opera di Kraszewski, prima del 1858, l'Italia è solo frutto della sua immaginazione, alimentata essenzialmente dalle letture di fonti letterarie e dall'osservazione di opere pittoriche (Owczarż 2009, p. 196; 2008, p. 102). Pertanto, la penisola appenninica è descritta come un Paese ideale, arcadico, dominato dall'amore, dalla felicità e dalla spensieratezza. Il solare e allegro Meridione si contrapponeva al malinconico e plumbeo Settentrione; si consideri, per esempio, il primo romanzo di ambientazione italiana *Pod włoskim niebem* (1845, *Sotto il cielo italiano*), il cui sottotitolo *Fantasia*, suggerisce al lettore che si tratta di un'Italia vagheggiata sulla base di immagini letterarie (Czachowski 1967, p. 97). Non a caso durante il suo viaggio, lo scrittore affermò di visitare ciò che aveva appreso “dalle impressioni e dalle opinioni altrui” (Kraszewski 1977, vol. I, p. 9). Pertanto, le opere di Mickiewicz, Krasiński, Lord Byron, Madame de Staël, Dante, Boccaccio e molti altri autori furono un modello di riferimento non solo per ricostruire l'ambientazione italiana, ma anche per decidere quali stilemi narrativi adoperare. *Pod włoskim niebem* è ispirato dal “culto di Dante”, al quale Kraszewski resterà fedele fino alla fine della vita. Il viaggio italiano gli offrì invero l'opportunità di visitare i luoghi in cui visse e si formò il poeta fiorentino, del quale negli anni dell'esilio sassone 1864-1865 l'autore polacco tradusse la *Divina Commedia*.²

Alla luce di queste considerazioni non deve meravigliare che molti scritti di Kraszewski siano ambientati proprio in Italia, oppure presentino motivi italiani. Si pensi alla novella *Improwizacje dla moich przyjaciół, książeczka do zapalenia fajek* (1834, *Improvvisazioni per i miei amici, un libretto per accendere le pipe*), al racconto giovanile con il titolo italiano *Il fanatico per la musica* (1834), a *Wędrowki literackie, fantastyczne i*

² Dopo il fallimento dell'insurrezione polacca del gennaio 1863, lo scrittore, riparato a Dresda, tradusse l'intero poema dantesco tra il 1864 e il 1865. Benché questa traduzione sia ancora inedita, alcuni frammenti furono pubblicati da Kraszewski nel suo studio letterario *Dante. Studia nad Komedją Boską* (1869, *Dante. Studi sulla Divina Commedia*), frutto di quattro conferenze sul poema dantesco che l'autore tenne a Cracovia e Leopoli nel 1867. Gli ultimi tre canti del *Paradiso* apparvero su “Biblioteka Warszawska” (vol. I; Alighieri 1866), mentre dei frammenti di *Pg XXXIII* uscirono su “Tygodnik Ilustrowany” (n. 156, vol. VI; Alighieri 1870); il canto XI del *Purgatorio* fu incluso nella miscellanea in onore del poeta romantico Seweryn Goszczyński (1801-1876) del 1875 (Alighieri 1875).

historyczne po stolicach europejskich (1839, Passeggiate letterarie, fantastiche e storiche attraverso le capitali europee), ai romanzi *Poeta i świat* (1939, Il poeta e il mondo), *Pod włoskiem niebem* (1845; seconda edizione 1857), *Sfinks* (1847, La sfinge), *Capreä i Roma* (1860), *Na cmentarzu i na wulkanie* (1864; seconda edizione 1871, Nel cimitero e sul vulcano), *Rzym za Nerona* (1866), *Żyd* (1866, L'ebreo) *Półdiablę weneckie* (1867, Il diavoletto veneziano), *Kochajmy się* (1870, Vogliamoci bene), *Starosta warszawski* (1877, Il prefetto di Varsavia), *Chore dusze* (1880, Anime sofferenti), *Dwie królowe: Bona i Elżbieta* (1884, Due regine: Bona e Elisabetta) e altri. In molte di queste opere non manca una palese componente biografica dal momento che i personaggi principali sono in gran parte pittori e artisti, che, spinti dal mito dell'Italia, visitano il Bel Paese alla ricerca delle passioni e dell'arte.

Nei romanzi di ambientazione italiana si potrebbe individuare uno specifico “mito italiano” à la Kraszewski: ciò si concretizza attraverso le biografie dei suoi personaggi che possono essere considerati *porte-parole* dell'autore. Il romanziere polacco formula un ideale dal duplice volto: il primo si concretizza attraverso l'immaginazione e la fantasia; il secondo si basa sulla conoscenza effettiva della realtà italiana del tempo, che mette a confronto il paese immaginario con quello reale (Maciąg 2005, p. 204). Se da una parte s'incontra nei suoi romanzi un'Italia stereotipata, recepita come un territorio incantevole, leggendario, dove tutti gli artisti d'Europa dovevano recarsi per completare la propria formazione, dall'altra lo scrittore ironizza su questo ideale romantico della penisola italica (Maciąg 2005, p. 210). Kraszewski lo fa attraverso la voce di alcuni suoi protagonisti, come ad esempio il pittore italiano Giovanni Sestini del romanzo *Na cmentarzu – na wulkanie*. Questo personaggio, vivendo in Italia sin dalla nascita, non scorge nella sua terra natia nulla di mitologico o di eccezionale, per lui l'arte è un talento individuale che può essere sviluppato ovunque. La concezione dicotomica dell'Italia, che qui emerge, è soprattutto evidente nel romanzo *Poeta i świat*, dove s'incontrano personaggi come Gustaw e Łucja, che, pur non avendo mai messo piede sul suolo italiano, nel loro immaginario lo dipingono come un posto meraviglioso e idilliaco. Alfred, invece, che lo conosce realmente, ha superato questa immagine mitica e, se si vuole, ingenua: la “sua” Italia non è un luogo fantastico o dell'ispirazione artistica, bensì si rivela un *wielki grób* (‘grande tomba’), pieno di rovine, tristezza e malinconia (Maciąg 2005, p. 206). Così anche in molti altri romanzi ambientati nel Bel Paese è presente questa visione antitetica dell'Italia; essa, dunque, non è solo percepita dall'autore come un'Arcadia rinnovata, ma anche una terra malinconica in cui si trovano le tracce di un grande impero ormai decaduto e dove restano solo i suoi morti, le ceneri, le rovine, il disfacimento e il dolore (De Carlo 2007, pp. 156-157).

Per Kraszewski importanti sono le colonne, i portici, le opere d'arte e la rigogliosa natura italiana, ma in particolare le rovine e le necropoli, che ci aiutano a “leggere” i segni del passato. I protagonisti del romanzo *Na cmentarzu – na wulkanie* esclamano: “Italia mia! Sublime sepolcreto, com'è facile amarti quando parli al cuore con così tanti panorami, ricordi e cimeli! Evviva l'Italia!” (Kraszewski 1970, p. 44). Secondo l'autore, le rovine dei mondi antichi ci parlano, basti solo fermarsi, ascoltare e cercare di comprendere. Grazie a esse, si può intendere il passato e, di conseguenza, il presente in cui viviamo. Persino i volti della gente, proprio come le strade, gli edifici e i dettagli architettonici, sono “geroglifici” del passato che parlano “la lingua della Sfinge” (Kraszewski 1960, p. 13).

2. Napoli e i suoi dintorni

A partire dalla seconda metà del XVIII secolo Napoli divenne una tappa importante del viaggio in Italia. Oltre al fascino esotico che la distingueva rispetto alle altre città italiane e capitali europee, la curiosità che ispiravano le sue principali attrazioni, come i resti dell'antichità, le bellezze naturali del paesaggio, i fenomeni vulcanici del Vesuvio e il miracolo del sangue di San Gennaro, la città costituiva una meta obbligata per tutti coloro che proseguivano il loro viaggio in Sicilia, a Malta oppure in Terra Santa (De Carlo 2017, p. 195; Tylusińska-Kowalska 2012). Napoli resta a lungo una delle città predilette anche dai polacchi. Il figlio del poeta Kornel Ujejski, Kordian, visitando il Bel Paese annotò che delle quattro destinazioni italiane più importanti, che egli ebbe modo di visitare, Partenope con il suo golfo di zaffiri e smeraldi e il Vesuvio fumante facevano dimenticare tutte le altre (Wilkoń 2006, p. 24). Nel suo romanzo *Póldiablę weneckie* (1867), lo stesso Kraszewski riferì che molti giovani polacchi studiavano a Padova, prendevano gli ordini a Roma, si divertivano a Venezia, si curavano e si riposavano sotto il sole di Napoli (Biliński 1982, pp. 41-42). Inoltre, il Vesuvio, che grava sulla città come un eterno *memento mori*, fu scelto da Kraszewski per collocare l'epilogo del suo romanzo dai forti accenti cupi e nichilistici, *Na cmentarzu – na wulkanie*. In esso l'autore esprime una visione pessimistica del mondo attraverso le meste riflessioni di alcuni turisti stranieri e polacchi durante un viaggio che dal Campo Santo di Pisa si conclude alle pendici vesuviane (De Carlo 2017, p. 197).

Lo studioso Tadeusz Sławek osserva che “Napoli, [...] si colloca in un interstizio tra due diversi tipi di infinito (il cielo ed il mare) e per di più in tale frattura – essa stessa, effetto di un'azione conflittuale – si trova una forza distruttiva quale quella del Vesuvio” (Sławek 2006, p. 127). I poeti e gli scrittori polacchi a partire dal romanticismo ravvisano nella città di Napoli e

nei suoi dintorni il contrapporsi di due poli, che rispettivamente rievocano l'immaginario legato ora all'inferno ora al paradiso, ora alla morte ora alla vita, ora al caos ora all'armonia. Se da una parte il Vesuvio, le rovine di Pompei ed Ercolano, i quartieri della parte bassa della città di Napoli ricordano un *locus terribilis*, dall'altra, il golfo, la costiera amalfitana, le isole dal clima mite, il verde della vegetazione rigogliosa, selvaggia, e l'azzurro intenso del mare e del cielo, appaiono all'occhio dell'osservatore giunto dall'Europa centro-orientale la prosopopea del giardino dell'Eden.

L'intenso colore azzurro del Mar Mediterraneo suggerisce a Kraszewski un senso di immortalità. In *Kartki z podróży* (Kraszewski 1977, vol. I, pp. 243-244) l'autore precisa che, rispetto agli altri mari, solo il Mediterraneo fa dimenticare i tormenti della vita. Anche lo Svedese, uno dei personaggi che popolano il romanzo *Na cmentarzu – na wulkanie*, sostiene che “il nostro mare verde opalino [...] a confronto coll'Adriatico sembra una bionda scandinava accanto a una napoletana dalle chiome corvine” (Kraszewski 1970, p. 172).

Nei romanzi “italiani”, il mare permette agli eroi “di guardare più in profondità il mondo” (Kraszewski 1970, p. 172). Lo sciabordio dell'onda e il battito equoreo evocano ai protagonisti “il respiro stesso di Dio” (Kraszewski 1970, p. 94), “il mare, le rocce, il cielo parlano di Dio e dell'uomo al pari delle statue, dei volti, dei grandi quadri storici” (Kraszewski 1970, p. 75). Il mare risveglia nell'uomo il bisogno di afferrare l'inafferrabile, e in esso si rivela l'anima dell'artista. Nel romanzo *Żyd* ritorna questo senso di eternità che scaturisce dal mare: “Andando per quel mare azzurro, mi pareva che il mondo finisse in quegli smeraldi, opali e zaffiri liquefatti, che oltre quelle acque incantevoli ci fosse il paradiso... la terra degli ideali... l'Atlantide di spiriti” (Kraszewski 1960, p. 32). E ancora, “il mare suonava la sua perpetua sinfonia, narrando la storia del mondo e degli uomini, gli alberi frusciavano e l'accompagnavano in silenzio” (Kraszewski 1960, pp. 549-550).

Proprio nel Golfo partenopeo Kraszewski coglie questo senso di eternità, annotandolo non solo nei suoi romanzi di ambientazione italiana, ma anche in *Kartki z podróży*:

La vista del mare era meravigliosamente bella, poetica, come una preghiera serotina. Sopra di noi il cielo era nero, stellato, profondo, in direzione di Sorrento, in lontananza balenavano pallidi lampi, riflettendosi sulle acque... [...] La notte era buia e trasparente, silenziosa, curiosamente bella, una di quelle notti che non si dimenticano mai (Kraszewski 1977, vol. II, p. 144).

Nel Sud Italia l'autore è affascinato dagli spazi dove il tempo si è fermato, luoghi che sono un concentrato di epoche, dove non basta avere le conoscenze per comprenderli, ma occorre ricorrere all'intuizione per penetrarli nel profondo e coglierne tutte le stratificazioni. Per Kraszewski, un

esempio di tali luoghi è rappresentato dal Golfo di Napoli. In *Kartki z podróży*, lo scrittore osserva che nessun catalogo di monumenti né alcun studio storico avrebbero mai rivelato la verità su quella culla dell'umanità, né sarebbero stati in grado di afferrare l'intera storia di quei lidi antichi (Kraszewski 1977, vol. II, p. 28). Solo con l'intuizione è possibile avvicinarsi alla comprensione dei resti antropici e naturali di quei luoghi, nonostante sia difficile rendere esperienze visivamente straordinarie ma di per sé intraducibili in parole o in immagini. “Nessuna narrazione, nessuna immagine fedelissima, nessun trattato dottissimo può sostituire ciò che offre uno sguardo” (Kraszewski 1977, vol. II, p. 70).

Il concetto di intuizione e il senso di eternità sono presenti nel romanzo storico *Capreä i Roma*, che raffronta il presente e il passato del Golfo di Napoli. Il primo libro del romanzo, intitolato *Capreä*, inizia con un'ampia descrizione:

Nel mare più bello del mondo, come fosse fatto d'azzurro colato, sotto il più candido cielo del Sud, sulla riva ricoperta di aranci su cui splendono perennemente frutti dorati, giace come un enorme sarcofago nel sepolcro del passato un'isola rocciosa, con cime aguzze che si inerpicano verso il cielo, erti muri di pietra, immersi nelle acque, con lo sguardo distratto rivolto al Mar Tirreno da un lato e al Golfo cumano dall'altro.

È Capri... un incantevole angolo di terra, volutamente separato dal continente [...] Quest'isola se ne sta in lontananza, come a guardia del meraviglioso golfo che gli antichi chiamavano Cratere, ossia coppa; perché come una coppa si apre tondeggiante e versa il panorama più bello del mondo (Kraszewski 1875, p. 11).

La forma circolare del Golfo di Napoli, chiamato dagli antichi Cratere (in latino *Crater*), ovvero ‘coppa’, ‘calice’, ‘vaso’, evoca associazioni con ciò che è eterno e sacro. Kraszewski, avvalendosi della metafora della conchiglia e della perla, descrive l'infatuazione per Capri di Ottaviano Augusto. Alla fine della sua vita, infatti, il primo Imperatore, “in cerca di riposo e svago, mentre percorreva la Campania Felix, scorse una conchiglia marina e intuì che in essa potesse celarsi una perla” (Kraszewski 1875, p. 24).

Kraszewski cerca di rendere la peculiarità inesprimibile del luogo, ossia il suo senso di eternità, traducendola in segni e simboli comprensibili. La bellezza di questo lembo di terra inganna: da lontano sembra solo una roccia che sporge dalle acque, ma da vicino è una prigione, una fortezza sul mare, con edifici nascosti il cui ingresso può condurre tanto a un abisso oscuro, quanto a un mondo incantevole. Capri è qui rappresentata come un sarcofago che, evocando associazioni con il passato, simboleggia l'inizio e la fine della vita materiale (Owczarz 2009, p. 206). L'isola, da una parte, protende le sue cime aguzze verso il cielo, in fuga verso un mondo altro, trascendente, e, dall'altra, è immersa nell'acqua che simboleggia invece lo scorrere del

tempo, il suo legame con l'immanente. Questa opposizione è evidente anche nel contrasto che sussiste tra il frutto dell'arancio sempre dorato, minuscolo elemento di eternità, e il sepolcro del passato, emblema di caducità. Il distacco di Capri dalla terraferma suggerisce all'osservatore un'evasione in un universo felice ed edenico, associato alla vita eterna come nelle mitiche Isole Fortunate o Isole dei Beati (Owczarż 2009, p. 206). Al tempo stesso, la sua natura insulare condanna all'isolamento, alla solitudine e alla morte. Basti pensare al destino di Tiberio, narrato nel romanzo *Capreä i Roma*, e del suo predecessore Ottaviano Augusto, i quali pensavano che su quell'isola avrebbero ritrovato una nuova giovinezza (Kraszewski 1875, p. 26), ma, anziché andare incontro alla felicità, sperimentarono la solitudine e la morte.

3. La “città dei morti”

Nelle *Kartki z podróży* troviamo informazioni geografiche dettagliate sulla Campania antica, sulla storia dell'influenza greca, romana e cartaginese, sullo sviluppo, il ruolo e il significato dell'insediamento pompeiano e sulla sua tragica fine. L'autore inoltre racconta la storia degli scavi archeologici e mette in evidenza che fino a quel momento ciò che era stato portato alla luce rappresentava circa un terzo della città (Kraszewski, vol. II, p. 159). Queste notizie vengono raccontate da Kraszewski con uno stile quasi reportagistico, cita le fonti che in gran parte sono opere di studiosi, ma attinge anche alle leggende popolari e alle guide turistiche del tempo (Chlebowski 2016, p. 30). Le informazioni fornite dall'autore durante il tragitto da Napoli a Pompei servono a introdurre la riflessione sull'antico insediamento urbano e sul cataclisma che lo ha colpito. Quest'ultimo ha lasciato traccia non solo nella storia, ma anche nel paesaggio e nell'architettura di quei luoghi. Ciò che rimane di quella tragedia è quel che è stato strappato alla terra e alla cenere vulcanica.

Lo scrittore non aspira a descrivere nel dettaglio tutto ciò che era possibile osservare a Pompei, ma si sofferma solo sui particolari che richiamano la sua attenzione:

Il gentile lettore però non si aspetti un resoconto dettagliato della veduta della città, dei suoi edifici e delle sue curiosità, la descrizione dei quali basterebbe a scrivere interi volumi: ci limitiamo a riportare le nostre impressioni e gli diremo ciò che è più interessante (Kraszewski 1977, vol. II, p. 163).

Mentre il viaggio verso la città è ricco di dettagli geografici e storici, talvolta addirittura gravato da un'eccessiva descrizione di carattere fattuale ed empirica, paradossalmente, lo spazio della città diventa meno concreto, meno tangibile e reale (Chlebowski 2016, pp. 30-31). Il lettore di *Kartki z podróży*

perde innanzitutto i riferimenti materiali che lo aiuterebbero a prendere familiarità con le caratteristiche dell'antico insediamento urbano. La mancata necessità di cercare o anche solo suggerire l'esistenza di un centro simbolico, secondo lo studioso Piotr Chlebowski, indicherebbe che siamo in presenza di un *flâneur* che si nutre tanto di ciò che viene sensibilmente allo sguardo, quanto delle conoscenze a sua disposizione (Chlebowski 2016, p. 34). Questo atteggiamento, per nulla estraneo a Kraszewski, come dimostrano le numerose esplorazioni urbane dello scrittore e altri frammenti di *Kartki z podróży*, quasi sempre aveva uno scopo ben definito: il più delle volte si trattava di scoprire il significato profondo dei luoghi visitati e di raccontarne il contesto storico e culturale.

Durante la sua visita nella “città dei morti”, lo scrittore diede priorità soprattutto all'inventiva, benché fosse influenzata e guidata dalle sue letture. Attraverso di essa il viaggiatore-esploratore può far rivivere un mondo scomparso oramai da tempo. Nell'immaginazione dell'autore, dunque, prendono vita folle di passanti, carretti che si insinuano lungo le strette vie laterali, negozianti e politici, scrittori e prostitute, commercianti e poeti, soldati e gladiatori, ricchi e poveri, saggi e folli, vecchi e giovani, perché “la vita allora, come ancora oggi in Italia, si trascorreva nelle strade e al mercato” (Kraszewski 1977, vol. II, p. 176). L'autore accompagna il lettore altresì in luoghi privati: nelle case patrizie, nei templi e nelle ville. Kraszewski si schiera chiaramente dalla parte di coloro che cercano – come diceva il grande poeta romantico Cyprian Kamil Norwid – la “parte vitale” del mondo (Norwid 2009, p. 356), aiutano cioè a rivelare l'immagine concreta dell'uomo del passato e a comprenderlo in senso antropologico e sociologico. Questa capacità ermeneutica, che Kraszewski indubbiamente condivide con l'autore di *Quidam*, permetteva di non limitare il campo di osservazione a un semplice e noioso inventario di manufatti riportati alla luce (Chlebowski 2016, p. 41).

Infine, Kraszewski passa a descrivere la celebre via delle Tombe, che attraversa la necropoli che si estende uscendo da Porta Ercolano in direzione del suburbio, la zona esterna della città. Il sepolcreto, che un tempo era uno spazio separato, ora è divenuto parte integrante della città, trasformata dopo il cataclisma in un grande sarcofago, che cela nel suo grembo molti resti umani e opere (Kraszewski 1977, vol. II, p. 181). È il sepolcro di migliaia di persone e al tempo stesso una testimonianza della vitalità e dell'attività creativa degli abitanti di Pompei, custodita per secoli nel suolo e nella pietra.

4. L'eco della patria lontana

Nell'introduzione al romanzo *Na cmentarzu – na wulkanie*, inserita nell'edizione del 1871, Kraszewski scriveva: “Un fresco ricordo del viaggio italiano – Pisa la morta, e i dintorni di Napoli fanno da sfondo al quadro in cui sento il nostro Paese più vicino che straniero” (Kraszewski 1970, p. 5). Nello stesso romanzo è interessante l'enfasi posta dall'autore sulle questioni esistenziali, che non sono così presenti nei romanzi di questo periodo, in cui si possono cogliere evidenti riferimenti alla madrepatria martoriata. A quel tempo Kraszewski cercava di leggere il presente attraverso la storia e i monumenti del passato. Solo il confronto tra ciò che è accaduto e ciò che è attuale permette di comprendere la situazione in terra polacca. In questo senso Kraszewski è un fedele figlio della sua epoca.

Nelle *Kartki z podróży*, come anche nei romanzi ambientati in Italia, i paesaggi ricordano continuamente all'esule Kraszewski la questione nazionale. Nemmeno le bellezze italiane fanno dimenticare le sofferenze del proprio popolo. Nelle conversazioni tra i viaggiatori che si incontrano per caso, nel romanzo *Na cmentarzu – na wulkanie*, la questione polacca si rivelerà essere sempre più centrale. Occorre avere una prospettiva nuova, esterna, osservare gli avvenimenti da lontano per comprendere al meglio ciò che accade in Polonia. Kraszewski, dunque, tra le rovine e le tombe di tutta Italia, e nella sua eterna rinascita, malgrado gli sconvolgimenti storici, ricordata a ogni passo, trova la “figurazione del proprio dramma: nazionale e personale” (Karpiński 2008, p. 151).

Il dolore per la patria lontana diventa fonte di riflessione sullo scorrere del tempo, sui cambiamenti sociali e politici e sul declino dello spirito della nazione (Płaszczewska 2003, p. 269). Le rovine pompeiane, simbolo di un glorioso passato, sono le testimonianze silenziose di un trascorso eroico, ma anche il desiderio dell'uomo di avvicinarsi agli dèi e celebrarne la loro grandezza. Antiche rovine e tracce del passato non sono solo simboli di civiltà perdute da tempo, ma svolgono altresì un ruolo importante nell'evoluzione della storia, raccontando speranze compiute o disattese, nonché conquiste e cadute. Ogni pietra, ogni frammento di muro, ogni scultura porta un pezzo di storia e lo rivela a un osservatore attento, sensibile alla bellezza e ai segni del tempo (Płaszczewska 2003, p. 278; altresì Królikiewicz 1993, pp. 110-111). Le rovine ispirano una riflessione sul grande passato dell'Italia, sull'antichità e sugli inizi del cristianesimo, sulle loro interrelazioni, somiglianze e differenze. Queste considerazioni incoraggiano Kraszewski a riflettere sul senso della storia e, al tempo stesso, a sperare in un futuro migliore per la sua terra natia.

Bionota: Andrea F. De Carlo è ricercatore in Slavistica presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale" ed è abilitato a professore associato nel medesimo settore concorsuale. Dal 2006 al 2011 ha insegnato Lingua e letteratura polacca presso l'Università del Salento e nell'a.a. 2020-2021 presso l'Università di Bari "Aldo Moro". È stato visiting professor presso diverse università polacche (Katowice, Białystok, Łódź, Częstochowa). È autore della monografia *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante* (Napoli 2019) ed è co-curatore dei volumi: con B. Szarota, M. Tkacik, V. Vasilenko, J. Vasilenko, *Вісвіт в Україні. Зі спадщини графа Михайла Тишкевича* (Lviv 2009); con M. Śniedziewska, due numeri monografici di *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, n. 38-39, 2020; con M. Jochemczyk, M. Piotrowiak, *Trans-misje. Polsko-włoskie relacje w literaturze, kulturze i języku* (Warszawa 2021), con M. Herling, *Gustaw Herling e il suo mondo. La Storia, il coraggio civile e la libertà di scrivere* (Roma 2022); con D. Allocca, D. Di Leo, G. Sgambati, *Forme dell'abitare / Forme del transitare. Adattamenti, traslazioni, contaminazioni linguistiche e letterarie in Europa centrale e orientale* (Roma 2022). È socio dell'Associazione Italiana Slavisti, dell'Associazione Italiana di Studi Ucrainistici e membro del direttivo dell'Associazione Italiana Polonisti.

Recapito autore: afdecarlo@unior.it

Riferimenti bibliografici

- Alighieri D. 1866, *Trzy ostatnie pieśni Danta Komedyi Boskiej: przekład Kraszewskiego*, “Biblioteka Warszawska” I, pp. 389-398.
- Alighieri D. 1870, *Komedyja Boska. – Czyściec*, ilustracje G. Dorè’ego, objaśnienia J.I. Kraszewskiego, “Tygodnik Ilustrowany” 156 (VI), pp. 307-310.
- Alighieri D. 1875, *Czyściec – Pieśń XI. Przekład J.I. Kraszewskiego*, in *Sobótka. Księga zbiorowa na uczczenie pięćdziesięcioletniego jubileuszu Seweryna Goszczyńskiego*, Przedpłaciciele, w komisie księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów.
- Bartnikowska-Biernat M. 2020, *Obraz kobiety włoskiej w literaturze XIX wieku i jego realizacja w Półdiablęciu weneckim Józefa Ignacego Kraszewskiego*, in “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 38 (58), pp. 181-198.
- Biliński B. 1982, *Viaggiatori illuministi polacchi sul Vesuvio e nelle città vesuviane, in Regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*. Atti del Convegno Internazionale 11-15 Novembre 1979, Napoli, pp. 41-88.
- Chlebowski P. 2016, *Miasto śmierci. Epizod z włoskiej kampanii Kraszewskiego*, in “Pamiętnik Literacki” 1, pp. 27-41.
- Czachowski K. 1967, *Między romantyzmem a realizmem*, oprac. A. Czachowski, Warszawa.
- De Carlo A.F. 2007, *Alla ricerca dell’Arcadia degli artisti: il viaggio in Italia di Józef Ignacy Kraszewski*, in “Studia Romanica Posnaniensia” XXXIV, 2007, pp. 151-165.
- De Carlo A.F. 2017, *Il canto di Partenope. Il mito di Napoli nella letteratura polacca tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo*, in Masi L., Nicewicz-Staszowska E., Pietrzak-Thébault J., Woźniewska-Działak M. (red.), *Polska i Włochy w dialogu kultur / La Polonia e l’Italia nel dialogo delle culture*, Wydawnictwo Naukowe UKSWW, Warszawa, pp. 191-202.
- Karpiński W. 2008, *Pamięć Włoch*, Zeszyty Literackie, Warszawa.
- Kraszewski J.I. 1869, *Dante. Studia nad Komedią Boską przez J.I. Kraszewskiego*, “Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” V, pp. 95-189.
- Kraszewski J.I. 1875, *Capreä i Roma. Obrazy z pierwszego wieku*, voll. I-II, Gubrynowicz i Schmidt – M. Glücksberg, Lwów-Warszawa.
- Kraszewski J.I. 1960, *Żyd. Obrazy współczesne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kraszewski J.I. 1968, *Półdiabły weneckie. Powieść od Adriatyku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kraszewski J.I., 1970, *Na cmentarzu – na wulkanie. Powieść współczesna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kraszewski J.I., 1977, *Kartki z podróży 1858–1864*, voll. I-II, oprac. P. Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Królíkiewicz G. 1993, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków.
- Maciąg K. 2005, “Mit włoski” w powieściach o artyście Józefa Ignacego Kraszewskiego, in Wiśniewska L. (red.), *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz, pp. 203-212.
- Norwid C.K. 2009, *Poematy I. Dzieła wszystkie*, oprac. S. Sawicki, A. Cedro, vol. 3, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
- Owczarz E. 2008, “Jedna jego połowa tu, druga tam”. *Formy doświadczenia przestrzeni we „włoskich” powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, in Ihnatowicz E. (red.), *Podróż i literatura 1864-1914*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego,

Warszawa, pp. 97-107.

Owczarz E. 2009, *Włochy i Kraszewski. Metafizyka przestrzeni*, in "Prace filologiczne. Seria literaturoznawcza", vol. LVII, pp. 193-209.

Piekut S. 1967, *Tematyka włoska w twórczości J.I. Kraszewskiego*, in "Oficyna poetów" 3 (6), pp. 31-39.

Płaszczewska O. 2003, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Universitas, Kraków.

Sławek T. 2006, *Vedi Napoli, e poi muori! Napoli e il genius loci*, in Lewandowska-Wilkoń T., Sławek T., Cinque U. (a cura di), *Genius loci. Napoli, un fenomeno della cultura, storia e natura nel mondo*, vol. I, Napoli, pp. 125-148.

Tylusińska-Kowalska A. 2012, *Viaggiatori Polacchi in Sicilia e Malta tra Cinquecento e Ottocento*, Lussografica, Caltanissetta.

Wilkoń T. 2006, *Nimfy oko błękitne. Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

NAPOLI E LA CAMPANIA NELLE MEMORIE DI VLADIMIR VEJDLE

PATRIZIA DEOTTO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

Abstract – Vladimir Veidle, literary critic, art historian, essayist and poet made his first trip to Italy at seventeen in 1912 with his mother and his friend and school companion Alexander Kurenkov. He described the event in his memories *Sto dnei schastia ili Moia pervaiia Italiia* (One Hundred Days of Happiness or my First Italy). The first chapter with the emblematic title *Obetovannaia zemlia* (The Promised Land) clearly declared that this essay belonged to the tradition of Italian text of Russian culture. One notices especially its affinity with *Obrazy Italii* (Images of Italy) by Pavel Muratov with whom he shared the idea (although in different terms) that Russia belonged to Europe through its common classical and Christian heredity. The essay blends two themes: the one in a personal diary featuring the author's own experience and the other devoted to the description of places. Veidle's Italy showed the beginning of a "new life" both concretely and spiritually. His voyage represented for him the passage from adolescence to youth while the peninsula, like Beatrice for Dante, aroused in him the love associated with artistic sensibility teaching him to learn how to absorb the beauty of cities and countries along with their histories.

Keywords: Vladimir Veidle; Naples; Paestum; Italian text of Russian culture; coming-of-age journey.

Vladimir Vejdle, critico letterario, storico dell'arte, saggista e poeta compie il suo primo viaggio in Italia nel 1912, a diciassette anni, con la madre adottiva e il compagno di scuola Aleksandr Kurenkov. Il viaggio è un dono dei genitori per il compleanno. Lo scrittore ritornerà più volte nella Penisola dopo il 1924, quando ormai esule dalla Russia si stabilisce definitivamente a Parigi. L'Italia occupa un posto significativo nella produzione di Vejdle, che nel 1966 pubblica il saggio *Rim. Besedy o Večnom Gorode* (Roma. Conversazioni sulla città eterna; Vejdle 1966), dove include anche alcuni testi preparati per la trasmissione "Besedy Vejdle" (Le conversazioni di Vejdle) di radio "Svoboda" con la quale collabora dalla metà degli anni Cinquanta (Dorončenkov 1996, p. 52). Nei primi anni Settanta concepisce un libro intitolato emblematicamente *Italija. Ob'jasnenie v ljubvi* (Italia. Una dichiarazione d'amore; Vejdle, 2001, p. 37), dove intende raccogliere gli articoli sulle città italiane, precedentemente pubblicati nelle riviste dell'emigrazione, ma non riesce a portare a termine il progetto.

A cavallo tra gli anni '60 e '70 del XX secolo comincia a scrivere le

sue memorie e nel 1976 ne pubblica una prima parte presso l'editore V.P. Kamkin con il titolo *Zimnee solnce* (Sole invernale; Vejdle 1976). Nell'ultimo capitolo, intitolato *Obetovannaja zemlja* (La terra promessa), si limita a descrivere, come ricorda lui stesso, soltanto la parte iniziale del primo viaggio in Italia: “la sosta a Vienna e l'arrivo a Capri”¹ (Vejdle 2001, p. 46).

Vejdle pensava di pubblicare una seconda edizione di *Sole invernale*, integrandola con i ricordi del viaggio in Italia, intitolati *Sto dneŭ sčast'ja ili Moja pervaja Italija* (Cento giorni di felicità o Il mio primo viaggio in Italia), ma il progetto non si realizzò (Vejdle 2001, p. 35). Infatti, questi racconti rimasero inediti fino alla loro pubblicazione nel 2001 nel periodico “Diaspora”, a cura dello studioso I. Dorončenkov (Vejdle 2001, pp. 46-95).

Nell'articolo si analizza la parte di memorie dedicate a Napoli e ad altri luoghi della Campania, mete imprescindibili del viaggio in Italia.

I titoli scelti da Vejdle sia per il capitolo introduttivo alle memorie e cioè *La terra promessa*, sia per il volume progettato negli anni Settanta *Italia. Una dichiarazione d'amore* esplicitano l'appartenenza di questi scritti alla tradizione del testo italiano della cultura russa. In particolare, essi rivelano un'affinità con le *Immagini dell'Italia* di Pavel Muratov con il quale Vejdle condivide l'idea, sebbene declinata in termini diversi, che l'Italia costituisca per la Russia l'anello di congiunzione con l'Europa in quanto testimonianza della comune eredità classica e cristiana.

Vejdle come Muratov unisce all'amore per la Penisola l'aspirazione dei russi a far parte dell'Europa. In uno dei saggi della raccolta *Večernij den'* (Il declino del giorno), pubblicata nel 1952, nell'esaminare il rinnovato interesse per l'Italia affermatosi in Russia agli inizi del Novecento, osserva che la nascita e il fruttuoso sviluppo della tradizione di autori russi che hanno scritto sulla Penisola sono:

il segno dell'essenza europea della Russia, infatti non esiste in Europa un paese che non abbia prodotto una serie di scritti sul viaggio in Italia e non abbia espresso la peculiarità del proprio amore per l'Italia. (Vejdle 1952, p. 37).

Nel saggio dedicato al primo viaggio in Italia del 1912 si intrecciano due linee, una memorialistica che evidenzia l'esperienza personale dell'autore e l'altra rivolta alla descrizione dei luoghi. L'Italia per Vejdle segna l'inizio di una “nuova vita” sia concretamente, perché questo viaggio rappresenta per lui il passaggio dall'adolescenza alla giovinezza e l'acquisizione della consapevolezza della propria identità: in occasione del compleanno i genitori

¹ Tutte le traduzioni in italiano sono mie salvo diversa indicazione (P.D.).

gli hanno rivelato di essere stato adottato; sia spiritualmente, perché la Penisola, come Beatrice per Dante, risveglia in lui l'amore, che si declina come sensibilità all'arte e come viatico per imparare a cogliere la bellezza delle città, dei paesaggi e della loro storia.

Nel suo ricordo i cento giorni trascorsi in Italia sono inondati di sole, perfino le avversità sembrano piacevoli e i risentimenti sono dimenticati. Anche questo è un topos del testo italiano della cultura russa. Basti pensare a Muratov che paragona l'attraversamento della laguna veneziana all'attraversamento del Lete che cancella ogni affanno negli animi dei viaggiatori nordici.

Le tappe del viaggio di Vejdle corrispondono più o meno a quelle tipiche dei viaggiatori russi in Italia nel primo Novecento: Venezia, Firenze e la Toscana, Perugia e l'Umbria, Napoli e la Campania e Milano.

Tuttavia, Vejdle e i suoi compagni iniziano il loro itinerario italiano dal Sud, infatti da Vienna si dirigono direttamente a Capri e a Napoli alla ricerca di un clima più mite per poi risalire la Penisola.

Vejdle utilizza due procedimenti per descrivere i luoghi: esamina i paesaggi e le città come organismi viventi in cui coesistono elementi culturali differenti, legati a epoche diverse, e ne rianima l'essenza nel presente attraverso la reminiscenza del passato.

Le impressioni sensoriali suscitate dall'incontro con Capri rappresentano per Vejdle la quintessenza dell'accoglienza dell'Italia.

Capri viene descritta attraverso profumi sconosciuti: l'odore dello iodio, la fragranza dei limoni e gli aromi di frutti mai assaporati come i cachi, e attraverso i suoi colori. L'isola è immersa nella profondità azzurra del cielo, che la avvolge dall'alto, e del mare che la circonda. Vejdle, pur abbandonandosi alla visione paradisiaca dell'isola derivata da una tradizione affermatasi nella letteratura russa del primo Ottocento (Böhmig 2005, p. 182), non ignora la componente oscura e ambigua che caratterizza la percezione dell'isola da parte degli scrittori russi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.² Emblematica è la vista che si apre davanti ai due amici: distesi sull'orlo dello strapiombo a picco sul mare sotto la villa di Tiberio, osservano a lungo il verde smeraldo delle onde infrangersi sulle rocce e combattere una perenne lotta all'ultimo sangue con l'intensità dello zaffiro marino. Nell'immagine del verde smeraldo che combatte "non per la vita, ma per la morte" (Vejdle 2001, p. 48) si coglie un'allusione alle azioni crudeli ed efferate di Tiberio.

² Come ricorda Michaela Böhmig, è la lettura dei *Wanderjahre in Italien* (Anni di peregrinazioni in Italia, 1856-1877) di Gregorovius a influenzare un mutamento della percezione dell'isola di Capri nei viaggiatori russi, che ai primi del Novecento, cominciano a sottolinearne l'ambiguità (Böhmig 2005, pp. 183-185).

In questo primo viaggio Vejdle guarda a Napoli e alla Campania privilegiando l'intermediazione della cultura greca. Mentre in battello lascia Capri per dirigersi verso la terra partenopea, come lui stesso la definisce, si immedesima con gli antichi greci ai quali l'Italia si è svelata dal mare.

L'approccio alla Penisola attraverso l'intermediazione della cultura dell'antica Grecia ha per lo scrittore anche un valore formativo evidenziato nelle sue memorie. Vejdle non aveva frequentato il ginnasio per cui non aveva approfondito lo studio del latino e del greco, e quindi l'Italia gli appare come il luogo ideale per entrare in contatto diretto con le tracce ancora tangibili dell'arte greca e colmare le proprie lacune. Tant'è vero che quando approda da Capri a Napoli, le sponde dell'Ausonia si fondono nella sua visione con le rive dell'Ellade: "Le sponde dell'Ausonia mi parvero le rive dell'Ellade" (Vejdle 2001, p. 50).

Questo spiega il fascino esercitato da Paestum e il suo paesaggio sul giovane viaggiatore, tanto da rendere indelebili le ore trascorse tra i templi. In particolare, il tempio dedicato a Poseidone, allora il meglio conservato, rappresenta per Vejdle l'emblema sacro non di un mondo pagano, ma di tutto il passato della cultura europea, dove confluiscono due spiritualità, quella dorica del mondo greco e quella cristiana. In questa osservazione si coglie l'influenza di uno dei motivi centrali del pensiero russo del primo Novecento, cioè l'attenzione a un evento culturale importantissimo quale il passaggio dal paganesimo al cristianesimo: "Il tempio di Poseidone a Paestum, che mi ero prefisso di vedere assolutamente, non è *res sacra* pagana, ma greco-cristiano-europea, *res sacra* di tutto il nostro passato" (Vejdle 2001, p. 50).

Muratov aveva declinato quel passaggio, descrivendo il patrimonio culturale e artistico della Penisola come stemperarsi dei miti del mondo pagano, da cui è affascinato, nella trascendenza del cristianesimo, nel quale riconosce una continuità del sistema di forze spirituali createsi precedentemente. Un approccio che si ritrova anche nella sua descrizione dei templi di Paestum, dove paragona il periodo in cui sono stati eretti i templi dorici (VII e VI a.C.) con l'epoca delle cattedrali gotiche, perché "l'ispirazione e la purezza della sua architettura rammentano il Medioevo europeo [...]. In entrambi i casi l'arte era espressione religiosa" (Muratov 2021, II, p. 223).

Vejdle sottolinea l'intensa spiritualità emanata dal paesaggio intorno a Paestum che lo induce a ripensare alla scelta di Aleksandr Ivanov di utilizzare questi luoghi come sfondo al suo dipinto *L'apparizione di Cristo al popolo* (1857)³; una scelta che lo scrittore considera appropriata, benché ritenga che neanche Ivanov sia riuscito a trasmetterne del tutto l'essenza non terrena.

³ In realtà è più probabile che Aleksandr Ivanov si sia ispirato a un paesaggio laziale (Muratov 2021, II, p. 302, ill. n. 21).

Paestum con i suoi templi adagiati direttamente sull'erba e circondati da uno spazio immenso rappresenta per Vejdle l'immagine per eccellenza di quell'universo spiritualizzato di immutabile bellezza che definisce la Penisola dei russi. Il tempio di Poseidone colpisce il giovane viaggiatore non solo per l'imponenza e l'austerità, ma anche per il calore e l'energia interiore che emana:

Il Partenone è slanciato e leggero, ma il tempio di Paestum, benché tozzo rispetto ad esso, è più caldo (non solo per il colore della pietra, ma anche per l'energia interiore con cui comunica, la sua lingua è gioia per lo spirito). Il suo stile austero, severo dorico non è ancora sfiorato, come ad Atene, dalla grazia e dal sorriso... (Vejdle, 2001, p. 51).

La visita a Pompei suscita la sua curiosità, ma non lo affascina. Vejdle apprezza soltanto la via delle tombe che presentano tutte le forme di architettura funeraria greco-romana, mentre non lo appassionano gli affreschi strappati dalle case sommerse dalla lava e conservati nel Museo Nazionale (oggi Archeologico) di Napoli. Pur ammirandone i singoli reperti: le teste, le figure, i movimenti dei corpi, ritiene che manchino di unità stilistica e soprattutto, a suo parere, a differenza dei vasi, non solo impoveriscono la nostra percezione della pittura greca, ma forse la snaturano definitivamente.

Anche a Napoli le impressioni più incisive di quel primo soggiorno, rimaste indelebili nel tempo, sono suscitate dalle testimonianze dell'arte greca, tant'è vero che soltanto molti anni dopo, nei successivi viaggi, Vejdle apprezzerà la Certosa di San Martino allora ignorata, e la pittura napoletana del Seicento, rivalutata nel 1922 grazie a una grande mostra organizzata a Palazzo Pitti a Firenze.

Lo scrittore riserva il suo entusiasmo al bassorilievo dedicato a Orfeo e Euridice, copia di un originale greco del V sec. a.C., icona per lui dell'amore e della separazione. Quelle figure lo affasciano perché in esse si manifesta la dignità con cui i greci sapevano accettare il destino.

È emblematico che le cartoline ricordo acquistate da Vejdle, relative ai capolavori conservati nei musei, siano quasi tutte riproduzioni di sculture e di mosaici di origine greca o ellenistica oppure dipinti dedicati ai miti greci come *Atlanta e Ippomene* di Guido Reni. Fanno eccezione le immagini della *Parabola dei ciechi* di Bruegel, il *Ritratto di papa Paolo III con i nipoti* di Tiziano e *La Crocifissione* di Masaccio.

Nel descrivere la città partenopea Vejdle ricorre al *Leitmotiv* delle due immagini contrastanti di Paradiso e Inferno, ormai parte di una tradizione letteraria consolidata, che lo scrittore attinge da Goethe, il cui *Viaggio in Italia* è il colto baedeker che lo accompagna nella sua scoperta della Penisola insieme al diario di viaggio di Ruskin e, naturalmente, agli scritti dei viaggiatori russi, tra i quali Baratynskij.

Vejdle riconduce l'immagine del Paradiso ai ricordi delle albe immerse in un'azzurrità dorata e del buio delle notti profumate dall'odore del mare, ai cantanti di strada e all'allegria come segno dominante delle vie cittadine, a Mergellina addobbata di fiori e alla Villa Nazionale piena di bambini con bouquet e coroncine, e alla spensieratezza di una città, dove ogni occasione è buona per festeggiare o per immergersi nella folla che si accalca nella via Toledo. L'essenza di questa immagine trova la sua espressione più efficace nell'antica denominazione greca di Posillipo, Pausilypon, cioè cessazione di tutti i dolori. Napoli è l'Eden, il paradiso, panacea a tutte le sofferenze.

Se la definizione di Napoli come paradiso richiama elementi della tradizione, l'immagine dell'inferno è declinata da Vejdle in modo originale. Solitamente il lato infernale della città viene collegato al Vesuvio, al fumo e alla cenere, a un'idea di minaccia e di morte. Lo scrittore al contrario banalizza l'immagine del vulcano, definendo l'escursione sul Vesuvio poco interessante, tant'è vero che non è nemmeno invogliato a raggiungere il cratere. Trasmette invece il lato infernale di Napoli attraverso lo spettacolo di fenomeni naturali come l'alba e il tramonto che infiammano i cieli e avvolgono giorno e notte la città:

se la si guarda dal mare, una fiamma infernale la circonda da due lati, divampando giorno e notte, vicino a Posillipo, e alla stessa distanza a destra, al di sopra degli alberi metallici delle imbarcazioni [...] (Vejdle 2001, p. 53).

La visita alla Solfatara dei campi Flegrei, altro luogo associato nell'immaginario dei viaggiatori agli inferi con la sua grotta del Cane, è dettata soltanto dalla curiosità e l'unico motivo per cui gli rimane impressa è dovuto a un episodio che Vejdle paragona a un intermezzo da commedia napoletana. La vicenda si collega di nuovo a una percezione particolare di Napoli come luogo infernale, legata a esperienze personali fonte di turbamento per il giovane viaggiatore e il suo compagno che si vedono offrire dal vetturino prima una ragazza di tredici anni e poi, in risposta al conseguente rifiuto, il nipote di dieci.

Un fatto simile, come ricorda lo stesso Vejdle, viene indicato da Muratov che lo riprende da Gregorovius, e quindi si può considerare parte del folclore napoletano. Muratov, tuttavia, lo cita in un contesto diverso: la sua è una Napoli romantica, dove l'atmosfera è impregnata dalla passione per le avventure notturne, ma non per quelle volgari, bensì per quelle sognanti che emergono dalle righe di una lettera dell'*Ottavia* di Gerard de Nerval (Muratov 2021, II, p. 195).

Un'altra vicenda, che richiama il lato oscuro della città, seppur narrata con una certa ironia, si svolge durante la visita al Museo Nazionale. Il custode introduce di nascosto i due ragazzi nel Gabinetto segreto, dove si conservano tutt'oggi reperti a soggetto erotico e sessuale. A quella vista

Kurenkov grida inorridito: “Che schifezza! Andiamocene subito” (Vejdle, 2001, p. 56)

Durante quel primo soggiorno a Napoli Vejdle percorre in lungo e in largo la città utilizzando tutti i mezzi a disposizione, ma si sofferma soltanto su alcuni luoghi che suscitano il suo interesse, tra questi il teatro San Carlo, dove assiste alla divertente opera di Puccini *La Fanciulla del West*. Napoli è per lui prima di tutto un luogo in cui deliziarsi di quell’atmosfera particolare dove si mescolano passioni luciferine con paradisiaci cieli primaverili.

L’immagine della città delineata dallo scrittore, benché sia sorretta dalla lettura delle memorie di noti viaggiatori che l’hanno preceduto, tuttavia presenta alcuni tratti di originalità. L’antichità classica e in particolare la cultura ellenica come chiave interpretativa della Penisola, evocata come spazio mitologico, riaffiora in Russia ai primi del Novecento grazie innanzitutto alla poesia meditativa di Merežkovskij.⁴ Tra le liriche dedicate al paesaggio napoletano sono emblematiche le poesie *Vesuvij* (Vesuvio, 1891; Merežkovskij 2000, pp. 343-344), dove il poeta avverte nel cratere del vulcano la presenza del Caos, il padre dell’universo, e percepisce sé stesso come parte dell’umanità beneficata dalla scintilla di Prometeo, e *Addio Napoli* (Merežkovskij 2000, p. 346-347), dove l’io lirico si accomiata dalla città accompagnato dalla melodia malinconica delle Nereidi. È a questa temperie culturale che va ricondotto l’approccio di Vejdle a Napoli e alla Campania come luoghi di formazione personale. Soggettiva è anche la lettura della doppia anima della città, dove l’elemento oscuro perde i tratti infernali e si manifesta nella visione del cielo infuocato e nelle esperienze ingannevoli subite dai due giovani, che lo scrittore ricorda con sottile ironia.

L’immagine di luogo edenico e felice prevale nella visione di Napoli e della Campania e si riflette su tutte le località della Penisola visitate allora da Vejdle. Come molti viaggiatori del primo Novecento, lo scrittore prova la felice sensazione di vivere in un mondo armonioso, dove la vita è scandita da ritmi antichi sempre uguali a sé stessi e immersa in paesaggi di incontaminata bellezza, infatti per definirla cita Plinio il vecchio: “*Haec est Italia diis sacra* [Questa è l’Italia sacra agli dei]” (Vejdle 2001, p. 50).

Cinquant’anni dopo, questa immagine di universo sacro comincerà a essere scalfita dall’incalzare della modernità. Se nel 1912 Vejdle era rimasto sorpreso che la strada di collegamento tra Reggio Calabria, Salerno e Napoli passasse proprio accanto ai templi di Paestum, benché allora fosse percorsa per lo più da carri tirati da asini e cavalli, nel 1962 rimane sconcertato dalle automobili che sfrecciano sempre più frenetiche, inondando e impregnando

⁴ Il viaggio di Merežkovskij in Italia nel 1890 coincide con il periodo in cui il poeta si dedica allo studio e alla traduzione delle tragedie greche (Sofocle, Euripide). Infatti, è stato il primo poeta modernista a riscoprire quel mondo (Kumpan 2000, p. 56).

con l'odore di benzina e di gas le antiche pietre e turbandone il silenzio e la solitudine.

Già Muratov aveva assistito preoccupato ai primi stridenti contrasti provocati nel paesaggio italiano dalla “modernità”; negli anni Sessanta Vejdle è testimone degli effetti di quel progresso non oculato e tanto temuto dal suo predecessore.

In una trasmissione radiofonica trasmessa il 3 aprile 1967 lo scrittore, ragionando sui concetti di civiltà e di cultura, sosteneva che:

Alla civiltà non serve la storia; la civiltà non si ricorda della storia, e se comincia a ricordarla, la concepisce solo in funzione del “progresso” che ha portato alla civiltà, a quella civiltà i cui risultati ora sono evidenti. La cultura, invece, è memoria e continuità, alcune volte prende le distanze dal passato, mentre altre volte prova ammirazione per il passato e in parte lo recupera, ma non ha mai ignorato il passato e il proprio legame con esso (Vejdle 2001, p. 27).

E due anni dopo in un articolo pubblicato su “Novoe russkoe slovo”, Vejdle esprime tutta la sua amarezza per gli scempi perpetrati al paesaggio italiano. È indignato che a Paestum, in prossimità dei templi, siano stati costruiti alcuni alberghi che da un momento all'altro con le loro facciate di cemento avrebbero attirato vacanzieri e favorito la costruzione di ville e villette, profanando lo spazio sacro dei templi, la cui cifra è una silente, solitaria e intensa desertitudine. Nelle parole di Vejdle, “Eliminate il cemento, arretrate la strada. Siete degli assassini. Gettate nella spazzatura la poesia del mondo” (Vejdle 1969, p. 2), si coglie la disperazione di chi vede sgretolarsi l'immagine della Penisola come modello della bellezza ideale, come luogo intoccabile della memoria, custode dei valori spirituali universali che nel suo primo viaggio lo scrittore aveva proiettato sulla distesa erbosa e solitaria, dove si ergono maestosi i templi di Paestum.

Bionota: Patrizia Deotto è professore associato di Lingua e Letteratura russa presso l'Università degli Studi di Trieste. Il suo campo di indagine riguarda prevalentemente il Novecento, in particolare l'emigrazione russa e i rapporti culturali tra Italia e Russia, ai quali ha dedicato la monografia *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa* (2002) e alcuni articoli riguardanti la ricezione della cultura italiana nei carteggi e negli scritti autobiografici di letterati e pittori russi. Ha curato la sezione spettacolo, e in particolare le sottosezioni relative all'opera e agli artisti, del sito *Arte e cultura russa a Milano e Lombardia*. Da alcuni anni si dedica allo studio del genere del diario, della biografia e dell'autobiografia con particolare attenzione al genere dell'autobiografia su commissione. Fa parte del Comitato editoriale della rivista online “AvtobiografiJA”.

Recapito autore: pdeotto@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Böhmig M. 2005, *Cenere sul Paradiso. L'immagine di Capri nella letteratura russa moderna*, in Böhmig M. (a cura di), *Mito e realtà nelle culture dell'Europa Centrale e Orientale*, Collana di "Europa Orientalis", Salerno-Napoli, pp. 179-198.
- Dorončenkov I. 1996, "Pozdnij ropot" Vladimira Vejdle, in "Russkaja literatura" 1, pp. 45-128.
- Kumpan K.A. 2000, *D.S. Merežkovskij-poet (U istokov "Novogo religioznogo soznanija")*, in Merežkovskij D.S., *Stichotvorenija i poemy*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, pp. 5-114.
- Merežkovskij D.S. 2000, *Stichotvorenija i poemy*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg.
- Muratov P. 1924, *Obrazy Italii*, izd. Z.I. Gržebina, Berlin, vol. I-III.
- Muratov P. 2021, *Immagini dell'Italia*, trad. it di Romano A., a cura di Giuliani R., Adelphi, Milano, vol. II.
- Vejdle V. 1952, *Večernij den'. Otkliki i očerki na zapadnye temy*, izd. im. Čechova, New York.
- Vejdle V. 1966, *Rim: besedy o večnom gorode*, b/m.
- Vejdle V. 1969, *Venezia 1968*, in "Novoe russkoe slovo", 18.05.1969, p. 2.
- Vejdle V. 1976, *Zimnee solnce. Iz rannich vospominanij*, Viktor Kamkin, Washington.
- Vejdle V. 2001, *Vospominanija*, in Korostelev O.K. (pod red.), *Diaspora: Novye Materialy*, Feniks, Sankt-Peterburg, vol. II, pp. 24-153.

NAPOLI NELL'IMMAGINARIO DEI MUSICISTI RUSSI

Il caso di Michail Glinka

ANNA GIUST

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

Abstract – Mikhail Glinka represents a fundamental figure in the Russian musical culture: in traditional historiography he is considered the equivalent in music of the poet Aleksandr Pushkin as founder of original literary genres and codifier of the linguistic means with which these were expressed. For a certain period, this “parallel myth” symbolized the birth of an exclusively Russian music, a music that rejected Western influence choosing to mirror the vague concept of ‘Russian soul’ that he himself contributed to formulate in the years of Russian Romanticism. Today this image is subject to revisionism, oriented to highlight Glinka’s synthesis of the major trends of the coeval musical language. Especially in reference to theatre, this more complex image includes elements coming from the western *koiné* as well as elements of Russian origin. Glinka became familiar with the Italian music tradition because this had settled in Russia during the 18th century and was still *à la page* during the years of Glinka’s training in St Petersburg. His will to improve his compositional skills, however, led him to a prolonged stay in Italy, which made him visit several cities of the peninsula, including Rome and Naples. In his mature years, he collected the impressions of this journey in a volume of *Zapiski* (Memoirs, 1854). This paper investigates the effect of early-19th-century Italy on the composer as a ‘Russian traveler’, his own understanding of the country’s culture, and the mental frame through which he could “read” the places he visited during his youth, and write about them in later times. The goal is to highlight the difference entailed by the two-stage process of reconstruction of an imaginary, in relation to the Russian context that acted as a counterpart to this gaze.

Keywords: Mikhail Glinka; Russian opera; Italian Belcanto; music mobility; travel literature.

1. Introduzione

Lunga è la tradizione dei soggiorni italiani di viaggiatori russi, il più delle volte diplomatici che si spostavano per servizio o giovani nobiluomini che visitavano la Penisola come tappa di un più ampio *grand tour*. Il “recente” orientamento degli studi verso il tema della mobilità ha messo in risalto la rilevanza, anche nella storia della musica, dei movimenti di singoli individui e dei contatti e canali di comunicazione che l’esposizione a diversi contesti

geografico-culturali aveva il potere di creare.¹ Come effetto collaterale, la complessa rete di comunicazione sollecitata dal *grand tour* si combina in modo altrettanto complesso con il tema della ricezione di culture diverse poste a confronto.

Questo saggio indaga l'effetto che l'Italia del primo Ottocento sortì sul compositore Michail Ivanovič Glinka (1804-1857), in quanto musicista e in quanto viaggiatore russo, nella misura in cui egli poté conoscere la sua cultura, e secondo le categorie mentali attraverso le quali egli poté *prima* “leggere” i luoghi visitati, e *in seguito* scriverne. L'obiettivo è quello di mettere in luce eventuali margini di evoluzione nello sguardo del compositore verso l'Italia, in relazione al contesto (russo) che a questo sguardo fece da riscontro.

Per questa analisi è utile partire da una considerazione di carattere storiografico. L'operato di Glinka rappresenta per la storia musicale russa un momento fondamentale: per tradizione il compositore è considerato l'equivalente in ambito musicale del poeta Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1836), in quanto fondatore di generi originali e codificatore dei mezzi linguistici con i quali questi si sarebbero espressi nel mondo moderno. Per un certo periodo, il mito glinkiano simboleggiò la nascita di una musica “esclusivamente” russa: una musica che, liberatasi da influenze occidentali, fosse espressione di quel vago concetto di “anima russa” che il suo stesso operato e l'intento con cui egli agì contribuirono a formulare nella cornice del Romanticismo musicale russo.

In anni recenti questa immagine è stata sottoposta a una rilettura volta invece a evidenziare la “sintesi” operata da Glinka tra gli svariati elementi del linguaggio musicale a lui coevo e circostante, che il compositore seppe raccogliere e rielaborare in una proposta “finalmente” efficace. In questa immagine più complessa rientrano anche caratteristiche provenienti dalla *koiné* occidentale che in musica si riassumono nel cosiddetto “codice Rossini” – elementi che, soprattutto nelle sue opere teatrali, convivono con la matrice locale costituita dal folclore popolare.

Questa lettura prende le mosse dalla consapevolezza che il musicista poté acquisire familiarità con la tradizione italiana già in Russia, perché

¹ Penso ad alcuni convegni relativamente recenti, dedicati al tema della mobilità della musica e dei musicisti: “Performing Arts and Artists in the North, The French and Italian Diasporas (1600-1900)” (Roma, Accademia di Danimarca, 29-30 gennaio 2019) e “Russia and the Musical World: Nineteenth-Century Networks of Exchange” (Londra, Goldsmiths, University of London, 16 dicembre 2016); la stessa Napoli si è recentemente rivolta a questo tema nel convegno “Maestri ‘forastieri’ a Napoli nella seconda metà del Settecento” svoltosi presso la Fondazione Pietà de’ Turchini, il 13-15 ottobre 2022 (*International Networking in Russian Music Theatre around 1800: Sheremetev, Yusupov and Grand Duke Pavel Petrovich*, in “Nineteenth-Century Music Review” 20 [2], pp. 261-284).

questa vi si era insediata durante il Settecento per tramite delle numerose compagnie che si succedettero al servizio della Corte e della città di Pietroburgo, e sarebbe stata ancora saldamente presente negli anni della sua formazione moscovita, della giovinezza trascorsa nella capitale, e oltre. Per questo, come sottolineato a suo tempo da Levaševa,

<...> итальянские традиции не могли восприниматься Глинкой как нечто чуждое. Давние связи России с итальянской музыкой и итальянскими музыкантами, укрепившиеся еще в XVIII веке, к тому времени пустили глубокие корни (Levaševa 1988, p. 205).

Questo contatto provocò un rapporto, sebbene intenso, tuttavia indiretto e parziale con la tradizione musicale italiana. È quindi comprensibile che in gioventù, e sulla scorta di simili esperienze di musicisti settecenteschi (Bortnjanskij e Skokov, per dare esempi concreti, ma nell'Ottocento anche Feofil Tolstoj), come pure di pittori a lui contemporanei (penso all'Accademia romana di belle arti), il compositore considerasse imprescindibile il perfezionarsi “direttamente” in Italia, in virtù del fatto che negli anni giovanili di Glinka la tradizione occidentale s'identificava ancora quasi esclusivamente con la scuola italiana, divenuta matrice cosmopolita e “universale” del linguaggio musicale.² Ciò lo portò a un prolungato soggiorno svoltosi tra il 1830 e il 1833 in diverse città della penisola, tra cui Milano, Roma e Napoli.³

In tarda età (1854), Glinka avrebbe raccolto le impressioni tratte da questo viaggio nel volume delle sue memorie, e più specificatamente nel capitolo intitolato *Putešestvie za granicu i vozvraščenie na rodinu* (Viaggio all'estero e ritorno in patria) delle sue *Zapiski* (Glinka 2004, pp. 71-104), di cui al momento è in corso la prima traduzione italiana. Possiamo quindi attingere al suo resoconto per seguire le impressioni ricevute al contatto con il paesaggio italiano.

² In una lettera all'amico Sobolevskij, Glinka affiancava alla necessità di “восстановить расстроенное здоровье”, quella di “избрать состояние артиста и совершенно посвятить себя искусству” (Glinka 1973, p. 36).

³ Per la verità, già in Russia tra il 1824 e il 1825 aveva preso lezioni di canto, che lo avrebbero presto condotto a familiarizzare con un'adeguata prassi esecutiva dell'opera buffa; per un anno dall'autunno de

l 1828 prese lezioni di italiano e composizione da Leopoldo Zamboni, figlio di Luigi (Bologna 1767-Firenze 1837), primo Figaro del *Barbiere di Siviglia* (1816), attivo a Pietroburgo negli anni Venti. Queste attività costituirono la preparazione al viaggio che il compositore avrebbe affrontato sul principio degli anni Trenta.

2. Primo contatto con l'Italia

Glinka partì da Pietroburgo accompagnato dal tenore Nikolaj Kuz'mič Ivanov (1810-1880), che in seguito si sarebbe lanciato in una brillante carriera concertistica internazionale, senza fare più ritorno in patria.⁴ Presa la decisione nell'aprile del 1830, i due giovani mossero alla volta di Varsavia, Dresda, Lipsia, Francoforte, Mainz, Berna, Losanna, Ginevra. All'inizio di settembre arrivarono a Milano, la cui prima impressione rimanda già – e paradossalmente – a un immaginario “meridionale”:

Вид этого великолепного, из белого мрамора сооруженного, храма [Duomo di Milano] и самого города; прозрачность неба, черноокие Миланки с их вуалями (mantillas, уцелевшими остатками Испанского владычества) – приводили меня в неописанный восторг (Glinka 2004, p. 73).

Milano rappresentò il centro gravitazionale dell'intero soggiorno italiano, ma i musicisti fecero numerose escursioni nei dintorni, in Lombardia e Piemonte, e soste più prolungate in città più distanti.⁵ Come da tradizione, il motivo

⁴ Nato a Voronež, nell'odierna Ucraina, fu selezionato da bambino per entrare nella prestigiosa Cappella di Corte russa, di cui fece parte fino al mutamento naturale della voce. L'Ucraina era infatti un vivaio di voci, alcune delle quali si distinsero anche come soliste, sin dal XVIII secolo, quando una scuola di canto era stata fondata a Gluchovo (oggi Glukhiv) dall'imperatrice Anna Ioannovna. Raggiunta la maggiore età, il ragazzo aveva cantato presso i salotti dell'aristocrazia, pur mantenendo l'impegno con la Cappella dove aveva compiuto approfonditi studi musicali e vocali. L'incontro con Glinka fu una svolta decisiva, in quanto i due diventarono molto amici e decisero di partire insieme. Come per Glinka, la scelta di Ivanov era legittimata con ragioni di salute: il cantante soffriva infatti di una fastidiosa dermatite bollosa, più difficile da curare nei climi freddi. A Milano studiò canto presso il noto didatta Eliodoro Bianchi; successivamente, a Napoli, presso Andrea Nozzari. Ivanov debuttò al San Carlo di Napoli nel 1832, prima nella cantata *Il felice imeneo* di Giovanni Pacini, poi nell'opera *Anna Bolena* di Donizetti, in cui ottenne un lusinghiero successo personale. Nel 1833 conobbe Rossini, che lo prese sotto la sua guida e lo propose in moltissime repliche dei suoi lavori, raccomandandolo ai colleghi Donizetti e Verdi come professionista affidabile e voce di sicuro successo. Questo gli giovò a tal punto che il tenore russo divenne ben presto uno dei più importanti in Italia, dove si fece conoscere con il nome di Nicola Ivanoff. Cantò alla Scala di Milano, a Venezia, Palermo, Parma, Firenze, Torino; nel 1839 lo ritroviamo al Comunale di Bologna, nel 1841-1842 al Teatro Carlo Felice di Genova, l'anno seguente ad Ancona e Lucca, e poi ancora in moltissimi teatri italiani, specializzandosi nel repertorio rossiniano e paciniano (nel 1844 alla Scala fu il primo Eleazaro nell'opera *L'ebrea*), con esito molto positivo. Sempre grazie all'appoggio di Rossini, ottenne da Saverio Mercadante una nuova cabaletta per l'opera *Le due illustri rivali* (1838), mentre in occasione della ripresa di due opere già collaudate, *Ernani* e *Attila*, e ancora su diretta richiesta di Rossini, Verdi scrisse per lui apposite romanze in sostituzione di altri pezzi di minore effetto. Fuori dall'Italia Ivanov si esibì al Théâtre des Italiens di Parigi e al Covent Garden di Londra. Si ritirò dalle scene nel 1852 (Plužnikov 2007).

⁵ Già in ottobre il soggiorno torinese, che si protrasse fino alla prima decade di novembre. Da quel momento e fino alla primavera del 1831 i due giovani rimasero a Milano, o quantomeno nei

ufficiale del viaggio era la necessità di ricevere cure adeguate in un clima più mite di quello nordico dal quale provenivano, cure volte a mitigare gli effetti di una malattia della pelle, che coinvolgeva evidentemente anche il sistema nervoso. Questa condizione fu anche il pretesto per lo spostamento da Milano verso il Meridione italiano: alla fine del settembre 1831 Glinka e Ivanov partirono per Napoli, dove avevano in animo di fermarsi a lungo, ma sarebbero effettivamente rimasti sino all'inizio del febbraio del 1832. La città e i suoi dintorni suscitarono nel compositore la sensazione di qualcosa di esotico. Nel tragitto da Roma, scrive il musicista,

меня восхищали в особенности пальмы в Террачине и кактусы между Itri и Fondi. Вообще, эти места припомнили мне первые понятия детства об отдаленных тропических странах, а именно, об Африке (Glinka 2004, p. 82).

Di Napoli, in particolare, Glinka aggiunge:

был в полном восторге и долго не мог налюбоваться необыкновенною, величественною красотою местоположения. Прозрачность воздуха, ясный праздничный свет, все это было для меня ново и восхитительно прекрасно. От отражения солнца в заливе, как в зеркале, Капри и отдаленные горы Сорренто казались в ясную погоду полупрозрачными, подобно опалам (Glinka 2004, p. 82).

Nei suoi ricordi emergono, per quanto trascritti in modo spesso impreciso, i toponimi di Pozzuoli e del monastero di Camaldoli, il golfo di Baia e la grotta della Sibilla, l'isola di Ischia, il Vomero, Capodimonte, il Vesuvio, Pompei, Ercolano, Portici, Castellammare. Il musicista si sarebbe invece rammaricato a lungo di non avere visitato Capri e Sorrento.

Il soggiorno non fu privo di avventure dal carattere romantico: ad esempio, la salita al Vesuvio appare nelle *Memorie* – al netto del limitato talento letterario di Glinka – come la rielaborazione in forma narrativa di uno dei tanti dipinti su questo soggetto commissionati durante i *grand tour*:

[...] в декабре я с Ивановым отправился на Везувий, чтобы видеть поток лавы. В Неаполе шёл дождик, а когда мы стали избираться на Везувий, нас встретила сильная русская снеговая метель. В доме, назначенном для пристанища путешественников, все комнаты были заняты. Надлежало вернуться; к счастью, мы столкнулись с обществом французов, которые также принуждены были возвратиться в Неаполь. Когда мы спускались с горы, то факелы от сильного ветра погасли, и мы в потёмках шли

dintorni. In primavera, alcune visite all'amico di Glinka Evgenij Petrovič Šterič (1809-1833) furono occasione di uscite a Torino, ma in generale la primavera fu spesa in escursioni in Lombardia: Varenna, Lecco, Monza, la Brianza, poi Arsano Lombardo, Bergamo, Brescia.

ощупью, держась друг за друга, чтобы не упасть в пропасть (Glinka 2004, p. 86).

Ma presto i due giovani dovettero rinunciare alle escursioni per presentarsi a una delle massime autorità in fatto di canto, il celebre tenore Andrea Nozzari⁶, presso il quale furono ammessi grazie a una lettera di raccomandazione di Grigorij Petrovič Volkonskij (figlio di Pëtr Michajlovič, ministro di Corte di Nicola I). Il tenore aveva smesso di calcare le scene sin dal 1825, e si dedicava all'insegnamento, contando tra i suoi allievi Giovanni Battista Rubini, che pochi anni dopo avrebbe fatto furore a Pietroburgo come capofila della reinstaurata compagnia italiana di corte. A Napoli viveva allora anche Joséphine Fodor-Mainvielle, soprano (olandese) nata a Parigi, cresciuta a Pietroburgo, ma attiva sulle scene prevalentemente tra l'Italia e la Francia.⁷ Di entrambi questi cantanti Glinka avrebbe dichiarato di esser debitore “более всех других maestro” per le proprie conoscenze in fatto di tecnica vocale (Glinka 2004, p. 85).

Il compositore glissa invece sui contatti stabiliti nella città partenopea con i colleghi maggiori del Belcanto italiano: scrive semplicemente di aver fatto conoscenza con Bellini, che in seguito avrebbe incontrato più volte a Milano per il tramite del pianista Francesco Pollini⁸, e di essere stato ospite di

⁶ Probabilmente allievo dell'abate Petrobelli a Bergamo, Nozzari (Vertova, Bergamo 1775-Napoli 1832) si perfezionò con G. Aprile, ed esordì a Pavia nel 1794. L'anno seguente fu scritturato a Roma, e nel 1796 prese parte alla rappresentazione de *La capricciosa corretta* di Martín y Soler alla Scala di Milano. Nel 1797 e nel 1800 fu nuovamente scritturato a Roma, dove interpretò opere di Salieri, Sarti, Mayr. Nella stagione 1801-1802 cantò a Bergamo, e l'anno seguente fu scritturato al Théâtre Italien di Parigi, dove cantò in *Il principe di Taranto* di Paër e ne *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Trascorse alcuni anni a Parigi, poi cantò a Torino (1807), Roma (1808), Venezia (1809) e Milano (La Scala, 1811-1812). Nel 1812 fu scritturato stabilmente dai Teatri Reali di Napoli, dove presentò al pubblico varie opere di Rossini, fra le quali *Otello*, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*, *Maometto II*, *Zelmira* e la cantata *Teti e Peleo*. Conclusa la carriera artistica nel 1825, si dedicò all'insegnamento. Fra i suoi allievi figurarono G. Basadonna e G.B. Rubini.

⁷ Joséphine Fodor, soprano, arpista e pianista olandese, figlia di Josephus Andreas (Parigi, 1789-St. Genis-Laval, 1870). Nel 1794 seguì la famiglia a Pietroburgo, dove si produsse come pianista e arpista all'età di 11 anni. Istruita nel canto da Eliodoro Bianchi e da Catterino Cavos, esordì come cantante ne *Le cantatrici villane* di Fioravanti nel 1810. Dopo aver sposato nel 1812 l'attore francese Mainvielle, si produsse a Stoccolma e Copenaghen; quindi, si stabilì a Parigi dove fu scritturata prima all'Opéra-Comique (1814) e poi al Théâtre Italien, sotto la direzione di Angelica Catalani. Nel 1815 ottenne grande successo con *Le nozze di Figaro*, l'anno successivo nel *Don Giovanni* a Londra e nel 1818 riportò un vero trionfo a Venezia. Ritornata a Parigi, legò il vertice del suo successo a opere rossiniane quali *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Dopo essere passata di successo in successo, ebbe un incidente durante una rappresentazione della *Semiramide* a Parigi nel 1825, e dovette essere sostituita dalla rivale Giuditta Pasta. Successivamente si esibì ancora al San Carlo di Napoli, ma la sua voce era ormai in declino. Si ritirò dalle scene nel 1833 dopo aver cantato per l'ultima volta a Bordeaux.

⁸ Pianista, compositore e didatta, Francesco Pollini (Lubiana, 1762-Milano, 1846) si perfezionò in composizione con Zingarelli, e debuttò come compositore probabilmente nel 1798, quando la sua opera, *La casetta nel bosco*, fu inaugurata al Teatro alla Canobbiana di Milano. Nel 1801 fece

Donizetti, probabilmente sempre a Napoli, una volta soltanto. Eppure, il compositore russo scrisse un pezzo “di sortita” per la cantante Adelaide Tosi⁹ da inserire proprio nella *Fausta* di Donizetti prevista per la Scala nella stagione 1832-1833¹⁰:

Так как в партитуре не было, по ее мнению, приличной каватины или *preghiera* для выхода, то она попросила меня написать ее. Я исполнил ее просьбу и кажется удачно, т.е. совершенно в роде Беллини (и как она того желала), причем я по возможности избегал средних нот ее голоса. Ей понравилась мелодия, но она была недовольна, что я мало выставил ее середине, по ее мнению, лучшие ноты голоса. Я попробовал еще раз сделать перемены и все не мог угодить ей. Наскучив этими претензиями, я тогда же дал себе зарок не писать для Итальянских примадонн (Glinka 2004, p. 92).

Pur nella sua problematicità, sulla quale torneremo, il fatto in sé attesta l'integrazione del compositore nel mercato musicale italiano, un'integrazione favorita dai rapporti ravvicinati intessuti con l'editore Giovanni Ricordi, che il russo avrebbe conosciuto a Venezia nel 1833 seguendo le prove della *Beatrice di Tenda* di Bellini.¹¹

3. Partecipazione alla vita musicale

Negli anni italiani di Glinka, Ricordi avrebbe pubblicato un buon numero di sue composizioni: pezzi “d'occasione” originati dalle frequentazioni con pianisti e strumentisti dilettanti, o operatori dei teatri milanesi ancora in servizio o ritirati per ragioni di età.¹² Se solo due furono i brani vocali su

eseguire la cantata *Il trionfo della pace* al Teatro alla Scala, composta in occasione dei primi accordi della pace di Amiens. Più di sessanta raccolte di sue composizioni, soprattutto per pianoforte, furono pubblicate nell'arco di trent'anni da Ricordi e altre case editrici francesi e svizzere. Musicista stimato e apprezzato a livello internazionale, nel 1812 ricevette la patente di “socio onorario” del Conservatorio di Milano. Nel 1812 pubblicò un *Metodo per clavicembalo da adottarsi nel Regio Conservatorio e nelle altre case del Regno*. Dal 1827 un'affettuosa amicizia lo legò a Vincenzo Bellini, che gli dedicò *La sonnambula*.

⁹ Soprano italiano (Milano, fine XVIII secolo-Napoli, 1859), studiò con Crescentini ed esordì alla Scala nel 1821 nella *Fedra* di Mayr. Compì con successo molte tournée in Italia e all'estero, ma abbandonò la carriera prematuramente quando si sposò con il conte Palli. Da non confondersi con Emilia Tosi, attiva fra il 1838 e il 1850.

¹⁰ L'opera aprì la stagione il 26 dicembre (Rescigno 2009, p. 131).

¹¹ *Beatrice di Tenda* andò in scena per la prima volta alla Fenice il 16 marzo nel 1833 (Loewenberg 1978, *ad vocem*) con un cast che vide nel ruolo del personaggio eponimo Giuditta Pasta – altra voce che sarebbe poi stata molto presente sulle scene russe. Con Ricordi il compositore viaggiò tornando da Venezia a Milano dopo la Prima.

¹² Glinka menziona diverse figure degli ambienti milanesi e comaschi: l'avvocato Branca, padre di Cirilla Cambiasi, la signora Pini, consorte di Giulini e le loro figlie Luigia, soprano, e Carlotta; la

testo italiano – un'aria per voce di soprano composta per Luigia Giulini-Broglio (1833)¹³ e una romanza su testo di Felice Romani intitolata *Il desiderio* (1834)¹⁴, – a queste si aggiungono due romanze su testi russi fornitigli da un conoscente dell'amico Sobolevskij:

- la prima, *Pobeditel'* (Il vincitore, per soprano), mette in musica una poesia di Vasilij Andreevič Žukovskij (1783-1852) scritta nel 1822 e pubblicata per la prima volta nell'almanacco "Poljarnaja zvezda" (1823)¹⁵;
- la seconda, *Venecianskaja noč'* (La notte veneziana, per tenore), si basa su un testo del 1825 di Ivan Ivanovič Kozlov (1779-1840) dedicato al poeta e giornalista Pëtr Aleksandrovič Pletněv (1792-1865). A differenza del breve testo di Žukovskij, si tratta di una "fantasia" – questa è la denominazione scelta dallo stesso autore – in dodici ottave di ottonari, una forma che per tradizione appartiene alla ballata italiana, evidentemente già acquisita dalla lirica russa del tempo, il cui carattere si rispecchia nella forma strofica adottata in partitura.

I pezzi strumentali sono per la maggior parte direttamente ispirati al mondo dell'opera, nel modo in cui esso si rifletteva tipicamente nella coeva musica strumentale:

- variazioni per pianoforte sull'aria "Nel veder la tua costanza" dall'*Anna Bolena* di Donizetti¹⁶;
- variazioni per pianoforte tratte da due temi del balletto *Chao-Kang*¹⁷, inserito nella produzione della stessa opera al Carcano nel 1831¹⁸;

contessina Cassera, il didatta di canto Mauri e il maestro di pianoforte Trevani, il clarinettista Iwan Müller, il fagottista Cantù e il clarinettista Tassistro. Per l'identificazione di queste figure v. Petrušanskaja 2005 e 2009.

¹³ M.I. Glinka, *Aria per voce di soprano composta per la Sig.a Luigia Giulini egregia dilettante*. L'incipit del testo verbale legge "L'iniquo voto è profferito" (Ricordi 1857c₁, p. 228). In edizione moderna il catalogo è stato pubblicato in Zecca Laterza 1984.

¹⁴ M.I. Glinka, *Il desiderio, romanza di Felice Romani posta in musica da M. Glinka*. L'incipit testuale legge: "Oh se tu fossi meco sulla barchetta bruna che al raggio della luna..." (Ricordi 1857d, p. 254). Nel 1843 Ricordi inserì nel proprio catalogo la stessa romanza trasportata (dall'originale Sol minore) in Mi minore, pubblicandola con identico titolo) ma diverso numero di catalogo (Ricordi 1857 d₁, p. 526).

¹⁵ Si tratta della traduzione dell'omonima poesia del tedesco Johann Ludwig Uhland (1787-1862) *Der Sieger* (Žukovskij 1959, p. 366 e 462).

¹⁶ M.I. Glinka, *Variazioni brillanti per pianoforte [...] sul motivo dell'aria "Nel vedere la tua costanza" [...] nell'Anna Bolena del M.o Donizetti composte dal Sig.r M. Glinka; aria [...] cantata dal celebre sig.r G. B. Rubini, Dall'autore dedicate al suo amico Eugenio Stéritsch gentiluomo da camera di Sua Maestà l'Imperatore di tutte le Russie*, (Ricordi 1857a, p. 171). Sono dedicate all'amico Evgenij Šterič, a sua volta pianista e compositore dilettante: il catalogo numerico di Ricordi conta proprio al numero 5438 un *Valzer per pianoforte* di sua composizione (Ricordi 1857a₃, p. 180).

¹⁷ Si veda la rubrica *Spettacoli di oggi* nel n. 37 della "Gazzetta privilegiata di Milano" (6 febbraio 1831, p. 148).

¹⁸ M.I. Glinka, *Due ballabili nel balletto Chao-Kang variati per pianoforte e dedicati a sua eccellenza il sig.r conte Woronzow-Daschkaw dal sig.r M. Glinka*, (Ricordi 1857a₁, p. 171). Il

- variazioni per pianoforte sull'aria "L'amo, ah! L'amo" dall'opera di Bellini *I Capuleti e i Montecchi* (1832)¹⁹;
- rondò per pianoforte basato sul motivo "La tremenda ultrice spada" dalla stessa opera, dedicato alla pianista dilettante Teresa Visconti d'Aragona²⁰;
- divertimento per pianoforte, due violini, viola, violoncello e contrabbasso su motivi della *Sonnambula* di Bellini (1832)²¹;
- serenata per pianoforte, arpa, corno, fagotto, viola, violoncello e basso, ancora su motivi dell'*Anna Bolena*, dedicata alle sorelle Cambiasi²²;
- impromptu per pianoforte a quattro mani tratto dalla barcarola di Donizetti nell'opera *L'elisir d'amore*²³;
- sestetto per pianoforte, due violini, viola, violoncello e contrabbasso, dedicato a Sofia Medici, marchesa di Marignano.²⁴

A questa produzione si aggiungano le altrettanto formative esperienze vissute come *spettatore* dei teatri, a Milano e nella stessa Napoli, dove Glinka fu ai teatri Nuovo, del Fondo, San Carlo e San Carlino.

pezzo è dedicato al conte Voroncov-Daškov, che ospitò il compositore nella propria loggia milanese.

¹⁹ M.I. Glinka, *Variazioni per piano forte sull'aria del Tenore nell'opera del Mo. Bellini I Capuleti e Montecchi composte da M. Glinka da lui dedicate alla Nobile Madamigella La Signora Contessa Angiola Cassera, dilettante distinta.* (Ricordi 1857b, p. 193).

²⁰ M.I. Glinka, *Rondino brillante per piano forte nel quale è introdotto il motivo "La tremenda ultrice spada" del Mo. Bellini composto e dedicato a donna Teresa Visconti d'Arragona [sic] da M. Glinka,* (Ricordi 1857a₂, p. 180).

²¹ M.I. Glinka, *Divertimento brillante per piano forte con accompagn.to di due Violini, Viola, Violoncello e Contrabbasso sopra alcuni motivi della Sonnambula del Mo. Bellini composto e ridotto per pianoforte principale e pianoforte a quattro mani, dedicato alla esimia dilettante sig.ra Giuseppina Rovelli,* (Ricordi 1857b₁, p. 193). Il divertimento fu in seguito ridotto per due pianoforti, a due e quattro mani rispettivamente (Ricordi 1857b₂, p. 193).

²² M.I. Glinka, *Serenata sopra alcuni motivi dell'opera Anna Bolena: per piano-forte, arpa, corno, fagotto, viola, violoncello e basso composta da M. Glinka, dedicata alle signore Cirilla Cambiagio ed Emilia sorelle Branca,* (Ricordi 1857b₃, p. 224; Ricordi 1857b₄, p. 224). Alla prima esecuzione di questo lavoro parteciparono, secondo le memorie del compositore, alcuni solisti della Scala, tra i quali il violista Alessandro Rolla (1757-1841) – noto anche come direttore d'orchestra – che allora aveva 75 anni.

²³ M.I. Glinka, *Impromptu [sic] en Galoppe pour piano à quatre mains sur La barcarole de Donizetti dans L'elisir d'amore composé et dédié aux Demoiselles Louise et Charlotte Giulini par M. Glinka,* (Ricordi 1857c, p. 224). Come nel caso precedente, l'organico dipese, com'è tipico di questo genere di produzione, dalle competenze strumentali delle dedicatarie, in questo caso le sorelle Louise e Charlotte Giulini.

²⁴ M.I. Glinka, *Gran sestetto originale per piano forte, due violini, viola, violoncello e contrabbasso composto e dedicato a M.lla Sofia Medici de Marchesi di Marignano da M. Glinka,* (Ricordi 1857c₂, p. 231). Il sestetto doveva inizialmente essere dedicato alla figlia di De Filippi, con il quale Glinka entrò in un intenso rapporto affettivo durante il soggiorno milanese. Solo in seguito, per ragioni non espresse più chiaramente nelle memorie, il compositore «принужден был посвятить его не ей, а ее приятельнице» (Glinka 2004, p. 88). Fu quasi in risposta a questa circostanza che il compositore compose la citata romanza su testo di Romani, fornitogli dalla stessa De Filippi.

Grazie all'amicizia con il diplomatico Evgenij Šterič (1809-1833), a Milano Glinka assistette alla prima di *Anna Bolena*, la cui esecuzione gli parve “чем-то волшебным”, “я утопал в восторге, и тем более что в то время я ещё не был равнодушен к virtuosite, как теперь” (Glinka 2004, p. 76). L'entusiasmo continuava a fare effetto anche fuori dal teatro, se a distanza di una ventina d'anni Glinka ammetteva che

После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места. В короткое время Иванов довольно удачно пел арии и выходки Рубини из «Анны Болены», впоследствии то же было и с «Сомнамбулой». Я аккомпанировал ему на фортепьяно и, сверх того, очень ловко подражал Пасте, играя на фортепьяно её арии, к великому удивлению и удовольствию хозяйки, соседок и знакомых (Glinka 2004, p. 77).

Ancora maggiore fu il coinvolgimento di Glinka nella rappresentazione della *Sonnambula*, inaugurata il 6 marzo 1831 al Teatro Carcano (Loewenberg 1978, *ad vocem*):

[...] эта опера произвела огромный эффект. В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого maestro, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в весёлые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слёзы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе Посланника, также проливали обильный ток слёз умиления и восторга (Glinka 2004, p. 77).

Nella primavera del 1832 alla Scala il compositore sentì anche *Norma*, che aveva aperto la stagione il 26 dicembre 1831.²⁵ Tra gli altri spettacoli da lui ricordati figurano *Semiramide* di Rossini, *Romeo e Giulietta* di Zingarelli, *Gianni di Calais* di Donizetti, *Le cantatrici villane* di Fioravanti. Tornando a Napoli, vi avrebbe ascoltato *Il Turco in Italia* di Rossini e *Il ventaglio* di Pietro Raimondi. Da un lato, l'impressione è quindi quella di un vivo interesse per l'opera italiana. Eppure, nell'estate 1833 Glinka lasciava il bel Paese per non farvi più ritorno, motivato dalla ferma intenzione di comporre un'opera autenticamente russa.

²⁵ Accolta con qualche riserva, divenne poi un grande successo, con 34 repliche (Rescigno 2009, p. 131; Loewenberg 1978, *ad vocem*). Pur ricordando l'effetto di Giuditta Pasta in “In mia man al fin tu sei”, Glinka avrebbe dichiarato nelle memorie di aver preferito l'*Otello*, per quanto riguardò sia la musica che il dramma (Glinka 2004, p. 90).

4. La fuga

Sarà proprio il compositore a offrire un bilancio dell'esperienza:

Страдал я много, но много было отрадных и истинно поэтических минут. Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него. Nozzari и Fodor в Неаполе были для меня представителями искусства, доведенного до *pes plus ultra* совершенства; – они умели сочетать невероятную (для тех, кто не слышал их) отчетливость (*fini*) с непринужденной естественностью (*grâce naturelle*), которые после них едва ли мне удастся когда-либо встретить (Glinka 2004, p. 96).

Forse, il riferimento alla sofferenza è qui da intendere non solo in senso puramente fisico, ma anche metaforico: ciò è giustificato dai riferimenti ai capricci della voce e a quelli dei cantanti da lui incontrati, in particolare nel caso di Adelaide Tosi. Poco più avanti il compositore sembra adottare un atteggiamento scienziista per spiegare il cambio di prospettiva con ragioni quasi fisiologiche, in una sorta di reinterpretazione delle settecentesche teorie climatiche:

Мои занятия в композиции считаю менее успешными. Немало труда стоило мне подделываться под итальянское *Sentimento brillante*, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма счастливо устроенного под влиянием благодетельного южного солнца. Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша Русская заунывная песня есть дитя Севера [...]. (Glinka 2004, pp. 96-97).

Ecco che il compositore giungeva all'esito del ragionamento:

Весною и первую половину лета 1833 года страдания не допускали меня работать. Я не писал, но много соображал. Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски (Glinka 2004, p. 97).

In diversi punti della narrazione delle memorie questa nostalgia sembra effettivamente emergere, quasi che la Russia fosse una sorta di *idée fixe* sullo sfondo: di Joséphine Fodor-Mainvielle, il compositore avrebbe scritto che i suoi modi richiamavano “более Русской уездной барыне, нежели

итальянской актрисе” (Glinka 2004, p. 84). Ma, – ricordiamo – si tratta di una ricostruzione a posteriori, di un pensiero emerso *non* quando l’incontro fu effettivamente vissuto (il 1832), ma in un secondo momento (1854), ovvero quando il musicista aveva già prodotto i propri capolavori: le due opere liriche *Žizn’ za carja* (1836) e *Ruslan i Ljudmila* (1842), e la fantasia per orchestra *Kamarinskaja* (1848), composizioni che sarebbero passate alla storia come i capisaldi della scuola nazionale russa.²⁶

Il momento in cui Glinka scrive – gli anni Cinquanta – è cruciale nella storia della ricezione dell’opera italiana in Russia: dopo decenni di predominio pressoché assoluto, le prime voci critiche di rilievo (penso a Vladimir Odoevskij, ma anche ad Aleksandr Serov e a Vladimir Stasov) alzavano i toni nel criticare l’*ital’janščina*, che assumeva una connotazione fortemente negativa, in quanto considerata il principale ostacolo allo sviluppo della musica nazionale russa.

Quest’ultima avrebbe dovuto basarsi sul folclore popolare, frutto spontaneo della creatività della gente russa (o piccolo-russa), e si poneva quindi all’estremo opposto rispetto alla tradizione italiana, che era il frutto dell’educazione scolastica, e ricercava una purezza quintessenziale sovranazionale – quanto di più lontano dall’elemento proveniente dal basso, e da una concezione volutamente originale e peculiare alla cultura di un territorio specifico e di una comunità che proprio in quegli anni stavano cominciando a concepirsi come nazione.²⁷ In questo antagonismo tra due tradizioni (che, piuttosto che rispecchiare il dato reale, è teorico, frutto di speculazione), vanno letti, – a mio avviso, – certi giudizi che si mescolano nelle *Zapiski* alla semplice registrazione di fatti concreti della biografia glinkiana. Ad esempio, dell’insegnante presso il quale prese lezioni di composizione a Milano, – il docente del Conservatorio Francesco Basili²⁸, –

²⁶ Queste opere sono generalmente considerate come i primi melodrammi “autenticamente” russi, fondamento di due tradizioni monumentali per la cultura musicale russa: l’epopea storica e la ballata fiabesca, e questo innanzitutto per i riferimenti alla canzone popolare russa (citata o rievocata) e ai soggetti quanto mai prestati alla causa nazionale. Nelle sue opere teatrali Glinka propone un nuovo tipo di drammaturgia: costruire l’opera come una serie di affreschi, quell’organizzazione in “quadri scenici” che sarà tipica di tante successive opere russe (si pensi, ad esempio al *Boris Godunov* di Musorgskij), e che trascende la tradizionale struttura incentrata sul trio passionale.

²⁷ Le stesse regole dell’armonia funzionale, che nel periodo classico informano dall’interno il funzionamento della musica (colta) della tradizione italiana, escludono come un vero e proprio errore il ricorso (o l’utilizzo involontario) di certe condotte vocali (le cosiddette “ottave parallele”) in quanto questi procedimenti (passaggi nei quali il musicista inesperto poteva incappare per errore) richiamavano le caratteristiche della musica popolare.

²⁸ Compositore e maestro di cappella, Francesco Basili (Basilj, Basily) aveva studiato con il padre Andrea (1705-1777), con G.B. Borghi e G. Jannacconi a Roma. Fu maestro di cappella a Foligno (1786 circa), Macerata e al Santuario di Loreto (1809-1827). Dal 1827 al 1837 fu censore del Conservatorio di Milano e nel 1837 fu nominato maestro della cappella Giulia a San Pietro in

Glinka avrebbe criticato il metodo d'insegnamento, considerandolo troppo limitante per la sua fervida immaginazione. Descrivendo un classico esercizio compositivo sul procedimento del canone, commenta:

Это головоломное упражнение клонилось, по мнению Basili, к тому, чтобы уточнить музыкальные мои способности, sottillizar l'ingegno, как он говорил; но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам [...] (Glinka 2004, p. 75).

Ispirazione ed educazione appaiono concepiti, – certo, romanticamente, – come elementi inconciliabili, disposti in opposizione manichea. Dalla sua ricostruzione è evidente che la percezione di Glinka, la cui figura di musicista oscilla sempre in storiografia tra quella del dilettante estraneo alla tecnica (occidentale) e del professionista capace e talentuoso, cambia nel tempo: stabilita la dicotomia, egli per primo cerca di allontanare il proprio profilo da ogni possibile accusa di “imitazione degli Italiani”, accusa che lui sapeva avere fondamento.²⁹ Questa presa di coscienza, abbinata al ribaltamento di prospettiva, porterà il compositore a scagliarsi, in una nota lettera, contro il critico musicale Rostislav (Feofil Matveevič Tolstoj, 1809-1881), che proprio nel 1854 aveva pubblicato una recensione di *Una vita per lo zar* che non metteva sufficientemente in evidenza i limiti dell'opera in termini di quella “purezza” di stile (russicità) cui il compositore aveva aspirato: “Зачем ты не сказал, например, – incalzava il musicista – что в русском стиле не следует вводить итальянскую кабалету, как например ‘Меня ты на Руси’ [dal II atto di *Una vita per lo zar*]?” (Tolstoj 1955, p. 116). E ancora:

Возможно ли, чтобы такой человек как Сусанин, вздумал бы повторять слово в слово, только квинтою ниже, наивные излияния сироты Вани? Зачем ты не указал на неуместность коды в том же дуэте – ‘На великое

Vaticano. Fu inoltre membro delle accademie di Bologna, Roma, Modena e della Regia Accademia di Belle Arti di Berlino. Tra le sue opere liriche si ricordano *Arminio* (1785, non rappresentata), *La bella incognita* (Roma 1788), *La locandiera* (libretto di Petrosellini, Roma 1788), *Il ritorno di Ulisse* (Roma 1798), *Antigona* (G. Rossi, Venezia 1799), *Convieni adattarsi* (Roma 1801), *L'unione mal pensata* (Bertati, Roma 1802), *Lo stravagante e il dissipatore* (G. Foppa, Roma 1805), *L'ira di Achille* (C. Pola, Roma 1817), *L'orfana egiziana* (Romanelli, Roma 1818), *Gli Illinesi* (F. Romani, Milano 1819), *Il califfo e la schiava* (C. Sterbini, Roma 1820). Scrisse inoltre diversi oratori, cantate e numerosa musica sacra, oltre a sinfonie, un concerto per pianoforte e orchestra, tre quartetti e sonate per pianoforte.

²⁹ A questo proposito si confronti, ad esempio, l'opinione di Stasov sui compositori che l'avevano preceduto: “Немногие опыты и пробы дилетантов екатерининского, павловского, александровского и николаевского времени (Фомина, Николаева, Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябева, Верстовского и других) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала” (Stasov 1980, p. 61).

нам дело только путь нам укажи', – ведь от нее так и разит итальянщиной! (Tolstoj 1955, p. 116)

Ad anni di distanza dalla Prima dell'opera – complice la delusione per l'insuccesso del *Ruslan* nel 1842, offuscato dall'installazione della trionfale compagnia italiana capitanata da Rubini nel 1843 che aveva a sua volta provocato la decisione della Direzione dei Teatri Imperiali di trasferire la compagnia russa dalla centrale Pietroburgo alla più provinciale Mosca, – il compositore provava stizza per quegli elementi che solo a posteriori gli sembrarono avulsi dalla sua stessa poetica (in quanto poetica nazionalista), ma dei quali all'epoca non aveva saputo percepire la distanza.

Tale atteggiamento ambivalente rispecchia quello della sua generazione nei confronti della musica italiana: da una parte una grandissima ammirazione per la maestria e la capacità espressiva di compositori e interpreti, ma dall'altra una sensazione di estraneità in termini di *poetica* vera e propria, una volta che si avesse *deciso* di fondare un'estetica su valori diversi, nutriti di un programmatico contrasto.

Questo “ritorno in patria”, da tappa del viaggio del compositore, giunge a rappresentare l'incarnazione del percorso filosofico di molti artisti della sua generazione e di quella successiva: la ricerca (spacciata per recupero) delle tradizioni popolari, ritenute autentiche e ancestrali, che in ambito musicale si incarnavano *in primis* nel canto popolare.

5. Conclusioni

Cosa offrono, quindi, queste *Zapiski*, al lettore moderno? In quanto fonte soggettiva e viziata dai fattori sopra menzionati, esse riportano il punto di vista di un'epoca specifica, ricordando ciò che Napoli e la sua cultura musicale significavano per il tipico compositore russo del primo Ottocento, rappresentando per estensione metonimica la “cultura (musicale) italiana” intesa *non* in senso nazionale, ma come segno di appartenenza a una comunità di *humanae litterae* dal valore universale, classico, senza tempo. In quanto frutto di un immaginario costruito in due tempi, esse riflettono un radicale cambio di prospettiva nel rapporto tra la Russia e l'Europa, il che ci racconta molto della Russia in sé e di come certi umori che in essa circolarono alla fine degli anni Venti si svilupparono alle soglie degli anni Sessanta, ricordandoci ancora una volta come le istanze di purezza in ambito artistico siano spesso il frutto di una costruzione culturale ed abbiano per questo il solo valore della contingenza.

Bionota: Anna Giust è Professore Associato di Lingua e letteratura russa all'Università di Verona e insegna Teoria musicale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Da diversi anni si dedica allo studio del repertorio operistico come veicolo di interpretazione della storia della cultura russa. Si interessa inoltre delle relazioni musicali tra Europa e Russia, in particolare del fenomeno della ricezione dell'opera italiana e francese e della mobilità degli artisti verso la Russia. È autrice di diversi articoli sul teatro musicale russo dal Settecento ai giorni nostri, e di due monografie: *Ivan Susanin di Catterino Cavos, Un'opera russa prima dell'Opera russa* (2011) e *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento* (2014). Per conto dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani sta ultimando uno studio sulla ricezione dell'opera di Giuseppe Verdi *La forza del destino* nel contesto della ricezione dell'opera italiana in Russia.

Recapito autore: anna.giust@univr.it

Riferimenti bibliografici

- Glinka M.I. 2004, *Zapiski M.I. Glinki*, Gareeva, Moskva.
- Levaševa O.E. 1988, *M.I. Glinka*, in Keldyš Ju.V., Levaševa O.E., Kandinskij A.I. (pod red.), *Istorija ruskoj muzyki*, T. 5, Muzyka, Moskva, pp. 185-282.
- Loewenberg A. 1978, *Annals of opera, 1597 – 1940, Compiled from the original sources, with an Introduction by E. J. Dent*, John Calder, London.
- Petrušanskaja E. 2005, *Glinka v krugu ital'janskich «dilettanti»*, in Rachmanova M.P. (pod red.), *O Glinke, K 200-letiju so dnja roždenija*, Izdatel'stvo Deko-VC, Moskva, pp. 64-99.
- Petrušanskaja E. 2009, *Michail Glinka i Italija, Zagadki žizni i tvorčestva*, Klassika-XXI, Moskva.
- Plužnikov K. 2007, *Nicola Ivanoff, Un tenore italiano*, Sandro Teti, Roma.
- Rescigno E. 2009, *Teatro alla Scala*, Skira, Milano.
- Ricordi G. 1857a, n. 5164, marzo 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5164> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857a₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5169, aprile 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5169> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857a₂, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5437, agosto 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5437> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857a₃, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5438, agosto 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5438> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5768, giugno 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5768> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5770, settembre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5770> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₂, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5771, settembre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5771> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₃, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6584, ottobre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6584> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₄, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6585, ottobre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6585> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857c, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6594, gennaio 1833. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6594> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857c₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6722, febbraio 1833. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6722> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857c₂, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6803, 1833. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6803> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857d, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 7443, agosto 1843. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/7443> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857d₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 15325, settembre 1843. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/15325> (7.11.2023).
- Spettacoli di oggi* 1831, in “Gazzetta privilegiata di Milano” 37, 6 febbraio, p. 148.
- Stasov V.V. 1980, *Iz knigi “Iskusstvo XIX veka”*, vypusk V, Muzyka, Moskva.
- Tolstoj F.M. 1955, *Po povodu Zapisok M.I. Glinki*, in Orlova A.A. (pod red.), *Glinka v vospominanijach sovremennikov*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva, pp. 105-116.
- Zecca Laterza A. (a cura di) 1984, *Il catalogo numerico Ricordi 1857: con date e indici*,

Nuovo istituto editoriale italiano, Roma.
Žukovskij V.A. 1959, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom I: Stichtvorenija*, Gos.
Izd. Chudož. literatury, Moskva.

ЗАФИКСИРОВАТЬ ГРЕЗЫ Рисунки графа П. С. Строганова (1823–1911) в собрании Русского музея

SERGEY O. KUZNETSOV
HEAD OF HISTORICAL RESEARCH – STROGANOFF PALACE
STATE RUSSIAN MUSEUM

Abstract – *Capturing the Dreams. Drawings of Count P.S. Stroganoff (1823-1911) in the Collection of the State Russian Museum (St. Petersburg)*

In 1839-1840, Count Pavel Sergeevich Stroganov (1823-1911), from a famous artistic dynasty, created a series of drawings of Sorrento and the south coast. It is quite possible that as a child he made a preliminary idea of the area basing on paintings by Sylvester Shchedrin, which the artist sent to the homeland of the Count. Among all the places visited by Stroganov Sorrento made the strongest impression on him and he spent there two-months in August-September 1840. It is known from his unpublished diary notes, in which he also mentioned the plans to visit areas nearby Naples for a week in June 1840. 132 works by Pavel Stroganov for about a hundred years remained in the State Russian Museum without the name of the author, who in the 1860-s dismantled them, correcting the old ones and making new comments in the margins. Only three drawings have the monogram “PS”. His father, Count Sergei Grigoryevich (1794-1882), acquired works by members of the Posilippo school, but the contacts of the young nobleman with artists are unknown. Young Stroganov, imitating his father, made mostly landscapes in watercolor and pencil, but, as he believed, he was especially successful in genre pictures.

Keywords: Stroganoff; Sorrento; Russian watercolour; Posilippo school.

В 2019 году завершилась длинная, почти вековая, история обретения Русским музеем, последующего изучения и атрибуции рисунков графа П. С. Строганова, одного из выдающихся представителей знаменитой династии коллекционеров и меценатов. Впервые четырнадцать произведений было представлено на выставке «Забытый русский меценат. Собрание графа Павла Сергеевича Строганова», проходившей 25 июня — 13 октября 2019 года в Государственном Эрмитаже. Включение их в каталог экспозиции стало первой публикацией [Строганов П. С. 2019, № 108–121] и началом введения рисунков в научный оборот. Данная статья может рассматриваться как продолжение начатой нами работы, поскольку не все нюансы исследования памятника ранее были изложены и, кроме того, как продолжение исследований К. В. Михайловой, нашедших отражение в

ее книге «С. Ф. Щедрин» 1984 года [Михайлова К. В. 1984], и Г. Н. Голдовского, автора выставки «С. Щедрин и школа Позиллипо» 2004 года [Голдовский Г. Н. 2016]. Не принадлежа, разумеется, «к школе Позиллипо», граф хорошо знал ее живописцев, стал обладателем некоторых работ, а также картин Щедрина, что и обусловило обращение к указанным публикациям.

3 марта 1925 года в Строгановском дворце на Невском проспекте было обнаружено 139 рисунков, собранные в 15 «складок» (сложенный пополам лист формата А4) и обозначенными буквами русского алфавита от «а» до «п». По преимуществу представлены виды южной Италии: окрестности Неаполя, Сорренто, а также австрийские Альпы в нескольких рисунках. Автором их, как теперь окончательно выяснилось, был граф Павел Сергеевич Строганов (1823–1911) [АГЭ]. При неизвестных обстоятельствах, очевидно, в период 1919–1924 годов, произведения были перевезены из дома автора на Сергиевской улице в Санкт-Петербурге (Петрограде–Ленинграде). Музея в этом доме никогда не было, здание в советское время получил музыкальный техникум, и с 1919 года началась передача собраний в дом на Невском [Кузнецов С. О. 2018]. Когда она завершилась не установлено.

Спустя пять лет после обнаружения и уже после закрытия музея в Строгановском дворце (1919–1929), интересующие нас рисунки были переданы в Русский музей. Еще почти четверть века спустя, в 1953 году, они были записаны в его инвентарную книгу. При этом число рисунков сократилось до 132, количество «складок» до 14-ти. Так, обложка складки «а» исчезла, но ее состав сохранился, как и складок «б-к» и «о». Состав «складок» «л-н» был изменен, вероятно, за счет объекта «п», которой теперь вовсе не существует; обложка под литерой «л» не сохранилась. Наконец, рисунки были записаны в инвентарь не по порядку складок, а произвольно. Следует констатировать, что цельность памятника некоторым образом оказалась нарушена, ибо структуризация была результатом работы по систематизации «собрания», проведенной самим педантичным автором в начале 1860-х годов.

Кроме того, можно предположить, что перед нами коллекция второстепенных, по мнению графа, работ или произведений, не доведенных до уровня совершенства. Лучшие по художественному качеству произведения он, вероятно, «экспонировал» в своем доме, и потому их постигла иная, неизвестная до сих пор, судьба.¹ Дата

¹ В описи Строгановского дворца 1925 года [АГЭ. Ф. 1. Оп. 10. Д. 20] выявлено три итальянских вида исполненных Павлом Строгановым акварелью (инв. № 2142–2144 — «Вид Рима. Форум на фоне заката», «Итальянский вид» и «Вид Рима»). Все рисунки были заключены в золоченые рамы, а два последних были подписаны инициалами «PS» и датированы 1839 годом. В настоящее время местонахождение этих работ неизвестно.

сложения памятника объясняется следующим образом: после создания рисунков Павел учился в московском университете (1841–1845), а в 1846–1861 годах с перерывами жил в Италии, находясь на дипломатической службе. Он окончательно вернулся в Санкт-Петербург в 1861 или 1862 году и именно в тот момент разобрал собственные рисунки, что подтверждается годом производства бумаги, на которой они созданы.

На одной из «складок» (для рисунков инв. № Р-44147 — Р-44152) стоит штемпель «Bath» с надписью «Depot chef tronchon rue Monmartre 142». По знаменитой книге С. А. Клепикова этот штемпель датируется 1860-ми годами. На другой папке (инв. № Р-44136 — Р-44141) находим штемпель «В. Г. П. У. С. Сергиевской» с двумя готическими буквами «Е» и «С». Этот факт, исходя из того же источника, означает, что бумага сделана на фабрике Е. Н. Солепикова во Владимирской губернии Покровского уезда, в селе Сергиевском в 1860-е годы² [Клепиков С. А. 1978]. На большинстве «складок» было обозначено место создания собранных в нее рисунков на французском языке, а также месяц и год работы, что было использовано нами для уточнения датировки в том случае, если на самом рисунке нет указания на день работы, а таких произведений, надо отметить, сохранилось значительное число. Было важно для атрибуции, что все обнаруженные данные находятся в пределах 1839–1841 годов и их сюжеты соответствуют маршруту путешествия Строгановых в Италию, который в общих чертах описан в книге Ф. И. Буслаева «Мои воспоминания», но уточняется рисунками.

Важно указать, что в сочинение Буслаева, секретаря графа С. Г. Строганова, частично включен дневник, но основной его корпус представляет собой изложение событий, сделанное по памяти. В связи с этим оказались неизбежны некоторые фактические погрешности, устраняемые другими источниками, в частности рассматриваемыми произведениями П. С. Строганова.

Автором всех произведений при инвентаризации был указан неизвестный художник, за исключением двух изображений, записанных как работы монограммиста «P. S.» (инв. № Р-44065 и Р-44162). Осталась без внимания еще одна подпись (на рисунке инв. № Р-44157), обнаруженная нами³, а также тот факт, что на одной из «складок» (под литерой «к» инв. № Р-44063 — Р-44070) сохранилась надпись «Dessins de Paul Stroganoff», а на другой («д» инв. № Р-44063 — Р-44070) есть и подпись: «Paul Stroganoff».

² Обнаруженные на некоторых листах водяные знаки также соответствуют датировке.

³ «Вид за гостиницей в Инсбруке». Надпись: «Pres derriere l'hotel d'Insbruck 1839 20 sept. PS».

Следует сказать, что в тот момент, в 1950-е годы, в исторической науке и истории искусств был известен только один граф Павел Строганов, а именно Павел Александрович (1772–1817), военачальник и государственный деятель времени императора Александра I, известный по книге великого князя Николая Михайловича [Романов Н. М. 1903]. Граф П. А. Строганов приходился дедом по матери нашему герою, скончался за шесть лет до его рождения и тем самым не мог быть автором рисунков, на которых стоят даты «1839» и «1840». Представления о П. С. Строганове в тот момент можно было получить лишь по статье Э. Липгарта в журнале «Старые годы» 1912 года [Липгарт Э. К. 1912], а об его доме по статье Д. В. Григоровича в «Пчеле» 1875 года. Однако и в этих публикациях, которые выпали из поля зрения исследователей, поскольку не цитировались в XX веке, ничего не говорится о Строганове-рисовальщике. Систематическое изучение биографии графа началось только в 1990-е годы вместе с воскресением интереса к истории рода и после введения в научный оборот акварелей Ж. Мейблума и фотографий Дж. Бианки, изображавших интерьеры дома [Коршунова М. Ф., Кузнецов С. О. 1997; Кузнецов С. О. 2001; Кузнецов С. О. 2012].

Указанный ход событий не воспрепятствовал использованию «собрания Павла» К. В. Михайловой при уточнении окрестностей Неаполя, изображенных С. Ф. Щедриным [Михайлова К. В. 1984, с. 56]. Действительно, Строганов, оказавшийся в окрестностях живописного города спустя почти десятилетие после смерти прославленного пейзажиста, рисовал те же места и даже использовал те же точки для работы. Однако мера влияния мэтра на юного аристократа не установлена, а также неизвестна степень знакомства Строганова с произведениями Щедрина. Одна из задач этой статьи — показать, что Павел Сергеевич стал на год неким (ассоциированным) учеником так называемой «школы Позиллипо», поскольку полноправным ее участником назвать графа невозможно. К тому же это был потерянный ученик, коль скоро его работы были столь продолжительное время лишены автора и оставались вне научного оборота. Не исключено, что по работам Щедрина Строганов создал себе воображаемую страну, но реальность, кажется, превзошла его ожидания, как можно судить по восторгу от Сорренто, которое было облюбовано Сильвестром.

В настоящий момент маршрут путешествия Строгановых может быть представлен следующим образом. В августе – октябре 1839 года граф Сергей Григорьевич (1794–1882), его супруга Наталья Павловна (1872), а также пятеро младших детей — Павел, Софья (1824–1852), Елизавета (1826–1895), Григорий (1829–1911) и Николай (1836–1906) проследовали в Италию таким путем: Дрезден – Хемниц – Нюрнберг –

Мюнхен – Инсбрук – Верона – Мантуя – Модена – Болонья – Сиена – Флоренция – Рим – Неаполь.

С начала ноября 1839 года до середины мая 1840 года семья проживала в Неаполе (Киайя), а затем Строгановы переехали на остров Искья. Здесь они поселились на курорте Козамичолла, воды которого должны были поправить здоровье детей. Проживание на вилле Панелла было указано еще Буслаевым, теперь оно подтверждено надписью на одном из рисунков (инв. № Р-44124).

Сразу скажем, что надписи на рисунках, не во всех случаях четкие, в значительной степени были прочитаны при инвентаризации в 1953 году, но все же тогда были допущены незначительные ошибки, а часть слов оказалась не распознана, прежде всего, в связи с отсутствием атрибуции и потому не использованием обстоятельств поездки. В настоящий момент работа по уточнению была произведена совместно с Г. Н. Голдовским и А. Б. Сидякиной, которая также выступила в качестве переводчика обнаруженного нами в РГАДА дневника Строганова, о котором речь впереди.

На Искье путешественники оставались до конца июля 1840 года. Оттуда они совершили сухопутную поездку на юг, добравшись до Салерно через Сорренто и Амальфи. Целью «паломничества» было знакомство Сергия Григорьевича с Пестумским храмом, по словам Буслаева, но дневник Павла позволяет с этим не согласиться. Из этого документа следует, что поводом для поездки послужил праздник св. Андрея – святого также почитаемого православной церковью. Храм св. Андрея есть в Амальфи. В него и стремились набожные Строгановы прежде всего, о чем Буслаев, судя по всему, позабыл.

Кроме того, Буслаев относил путешествие к маю [Буслаев Ф. И. 2003, с. 213], но в настоящий момент мы можем точно сказать, что оно произошло несколько позже — 21–28 июня, поскольку именно эти важные дни оказались запротоколированы Павлом и тем самым послужили для нас неким ключом к пониманию обстоятельств появления рисунков и определения контактов юного рисовальщика.

Итак, Строгановы доехали только до Салерно и повернули назад, не посетив Пестума, до которого оставалось всего 35 километров. Вместе с дневником, написанном галловыми чернилами на нескольких листочках размером 11, 5 x 8 см, сохранились столь же небольшого формата три карты местности поблизости от Неаполя, выполненные Павлом акварелью и галловыми чернилами. Они послужили еще одним доказательством принадлежности произведений именно Строганову.

Явный интерес, проявленный Павлом к Сорренто, что можно заключить на основании текста, привел к переезду (возвращению) Строгановых в этот город, но уже без Сергия Григорьевича, который

отбыл в Москву. Не исключено, что его торопливость — желание вернуться в Россию к началу учебного года в связи со службой по кураторству в Московском университете — нарушило первоначальные планы посещения Пестума, которые остались в голове Буслаева. 28 июля — 1 августа 1840 года семья жила в самом городе (гостиница «Сирена»), а со 2 августа по сентябрь 1840 года поселилась между Сорренто и Метой. География рисунков и подписи под ними позволили понять, что Строгановы занимали виллу семейства Мареска Донорсо, герцогов Серракаприола (Maresca Donnorso, Duca di Serracapriola) под названием «Sopramare» по адресу Via Madonna di Roselle, 12 (перестроена).

В октябре 1840 года семья отправилась в обратный путь. Вначале они совершили переезд из Сорренто в Рим через С.-Агату – Террачину – Гаэту – Альбано, а затем оставались в Вечном городе с ноября 1840 по март 1841 года. В начале апреля они поехали назад, делая лишь короткие остановки, на один-три дня, «даже в таких городах» как Флоренция, Болонья, Падуя, Венеции и Вена, добрались до границ Российской империи к концу месяца. Здесь путешественникам было приказано быть на родине не ранее середины июня из-за пребывания в Москве императора со свитой и связанных с этим неудобств. Поэтому далее они медленно, с большими остановками проследовали через Краков, Радом Варшаву, Брест, Минск, Смоленск и Вязьму и, наконец, направились в подмосковное имение Строгановых «Братцево» [Буслаев Ф. И. 2003, с. 269].

Тем не менее, рисунков этого периода не сохранилось, хотя один из них и может быть отнесен к изображению русской природы (инв. № Р-44137, местность идентифицировать не удалось). Возможно, виной тому передававшаяся ученику печаль об оставлении Италии, о которой пишет Буслаев в воспоминаниях.

Как уже отмечалось выше, все рисунки исполнены в 1839–1841 годах, то есть, когда их автору было всего 16–18 лет. В связи с этим не удивительно, что в более зрелые годы он позволил себе некоторые поправки в сопроводительных текстах. В результате на рисунках есть два вида пометок. Почерк дневника совпадает с почерком основных надписей на рисунках, что можно видеть в написании слова «Carucini», например (инв. № Р-44033, Р-44056). Но на ряде изображений, например (инв. № Р-44156), имеются уточнения и другим почерком. Они принадлежат также П. С. Строганову, но их манера относится к 1860-м годам и образцы можно найти в документах графа (например, ф. 1278. Оп. 1. Ч. 1. Д. 268). Иллюстрацией может служить рисунок инв. № Р-44102 с названием «Лаццорони зимой». Наверху справа находим надпись «Lazzaroni en hiver» (первоначальная надпись), рядом указано

«Naples», что является примером позднейшего уточнения.

Дневниковые записи Строганова за 21–28 июня 1840 года о поездке в Салерно служат важным доказательством самого факта рисования графа. Для нас, в частности, важны следующие строки: «9.30 вечера того же дня [22 июня, Сорренто]. После обеда целый час сидели на балконе, любуясь прекрасным видом, потом отправились в путь. <...> Потом мы пошли через [городские?] стены, под которыми, выйдя из рощи олив и апельсиновых деревьев, — в монастырь капуцинов Сорренто. Восхитительный вид. Я там рисовал» [РГАДА, л. 7].

Даты на рисунках совпадают с датами дневника (см. листы с инв. № Р-44120 — 22 июня, Сорренто; инв. № Р-44151 — 27 июня, Амальфи, инв. № Р-44119 — 27 июня, Сорренто; инв. № Р-44116 — 28 июня, Сорренто).

Есть все основания считать, что побудил Павла обратиться к творчеству отец, то есть граф С. Г. Строганов (1794–1882), прежний боевой генерал, который интересовался искусством и продолжил формирование коллекции живописи в невском доме, начатое графом А. С. Строгановым (1736–1811), дедом его супруги. К его заслугам относится начало формирования особого раздела ранней итальянской живописи, представленной такими именами как Сандро Боттичелли, фра Анджелико и Филиппино Липпи. Произведения их кисти были приобретены, судя по всему, именно во время пребывания графа в Италии в 1839–1840-х годах, хотя мы можем судить об этом только на основании косвенных данных. Шедевры отправлялись в невский дом Строгановых. Затем Павел в 1850-е годы составил обширную коллекцию в своем доме на Сергиевской улице в Санкт-Петербурге, где было примерно полтора десятка подобных произведений.

Проживая с семьей до середины 1850-х годов по преимуществу в Москве, где он долгое время был куратором университета [Кузнецов С. О. 2009], граф Сергей Григорьевич в 1822 году учредил в древней столице Школу рисования по отношению к ремеслам. Этот факт, возможно, связан с тем, что сам глава семейства любил рисовать. «После завтрака пошли в Атрани, где папа зарисовал двери церкви Сан-Сальваторе», — гласит запись из дневника П. С. Строганова от 26 июня 1840 года [РГАДА, л. 11].

По составу памятника мы знаем, что Павел начал рисовать при встрече с Альпами и, вероятно, в тот момент, когда глава семейства призвал своих спутников отложить на время книги и смотреть «на необъятные страницы великой книги, которую <...> раскрывает сама божественная природа» [Буслаев Ф. И. 2003, с. 190].

Дальнейшее развитие интереса к искусству связано со «школой Позиллипо», творчество представителей которой господствовало в той

части Италии, где Строгановы, в разном составе, провели год. Отметим, что Строгановы прибыли в Неаполь через девять лет после смерти С. Ф. Щедрина (1791–1830) и через два года после смерти А. С. Питлоо (1790–1837), двух самых ярких представителей неформального объединения. Мы не знаем, что и как происходило в Неаполе, но из дневника Павла известно, что немедленно после приезда в Сорренто семейство Строгановых отправилось знакомиться с творчеством Питлоо и Джиганте (будем думать, что речь шла о Джачинто (1806–1878), самом знаменитом из трех братьев-художников школы, сыновей живописца Гаэтано Джиганте).

Питлоо пригласил в Неаполь граф Г. В. Орлов (1777–1826), который был близок семье Строгановых, в частности был распорядителем на похоронах А. С. Строганова (1736–1811). Также вельможа адресовал изданные впоследствии письма графине С. В. Строгановой [Orloff G. 1824], теще Сергия Григорьевича. Этот факт, на первый взгляд, открывает перспективное направление изучения поездки. Однако остается неизвестным, сыграло ли указанное обстоятельство какую-нибудь роль в путешествии Строгановых. Но не исключено, что воображаемая Италия Павла могла родиться из этого источника. Сама Софья Владимировна картины школы не собирала, в отличие от Сергия Григорьевича и его сына.

Сергий Григорьевич был заказчиком Т. Дюклера (1816–1867), «французского пейзажиста, жившего тогда в Сорренто. С ним познакомился граф Строганов еще в Неаполе и заказал ему несколько ландшафтов с разных местностей на Искии и на берегах соррентских» [Буслаев Ф. И. 2003, с. 231]. «Пошли по набережной Амальфи, откуда открывается вид, который сделает г-н Леклер (Дюклер. – С. К.)» — писал П. С. Строганов в дневнике 26 июня 1840 года [РГАДА, л. 11]. Он же чуть ниже сообщал: «На обратном пути мы обратили внимание на замечательный вид на монастырь и холмы за ним. Папа попросит г-на Леклера сделать этот вид» [РГАДА, л. 11]. Нами установлено, что одна из картин Дюклера находилась в Большом кабинете графа С. Г. Строганова согласно описи дворца 1884 года [Кузнецов С. О. 2018, с. 223]. Однако невозможно сказать, она ли присутствует на фотографии Дж. Бианки с видом этого интерьера (ГЭ). Картины Дюклера находились в Ренелле – петергофской копии сицилийского домика, полюбившегося императрице Александре Федоровне, как это установила И. О. Пашинская.

Весьма вероятно, что Строгановы также были знакомы с Т. Виттингом, один из сыновей которого — младший Аугусто, морской офицер — был женат на Елене, дочери Дж. Джиганте. Как справедливо заметил Г. Н. Голдовский в каталоге к выставке «С. Щедрин и

художники школы Позиллипо», члены группы были тесно связаны между собой родственными узами [Голдовский Г. Н. 2016, с. 13]. Яркой иллюстрацией справедливости этих слов является и родословная Виттингов. Так, Теодор Виттинг (1793–1860) — гравер на меди, художник и поэт, принадлежавший к VII поколению этой династии, был женат на Флоре Вианелли, дочери художника Ахилла Вианелли (1803–1894). Густаво Виттинг, второй, старший, сын Теодора, также ставший живописцем, был младше Павла Строганова на четыре года (1827–1852) [Negro Spina A. 1980]⁴. Таким образом, кажется, очевидное знакомство с Виттингами означало для Строганова один из входов в круг членов школы Позиллипо. Хотя влияние манеры Джиганте или Вианелли на вновь явленного «ученика» незаметно, можно видеть, что юный граф изучил хотя бы некоторые «туристические» точки, то есть места снятия лучших видов, всегда нравившиеся заказчикам. Об этом, в частности, свидетельствует сопоставление видов монастыря Святого Антония (Convento di Sant'Antonio a Posillipo) Ахилла Джиганте (1823–1846), брата Джачинто [Alvino F. 1845a]⁵ и Строганова.

Заметим, что Павел Сергеевич также изображал Сорренто, прежде всего так называемый дом Торквато Тассо, с точки С. Ф. Щедрина («Малая гавань в Сорренто». 1826. ГТГ; «Вид Сорренто близ Неаполя» („с домом Торквато Тассо”. Конец 1820-х. ГРМ), полюбившейся и другим мастерам школы, например, Т. Дюклеру⁶. Кроме того, сохранилась акватинта Т. Виттинга по рисунку В. Вианелли [Alvino F. 1845a, илл. VIII].

Еще более показательным является сопоставление картины «Террасы на берегу моря. Капуччини близ Сорренто» (ГРМ) Щедрина и рисунка юного рисовальщика «В капучинском монастыре» (инв. № Р-44056). Второе изображение кажется наброском к первому. Кстати, именно это изображение Строганова позволило К. В. Михайловой точно определить место действия картины живописца.

Возвращаясь к «проблеме Виттинга», можно предположить, что юный граф и сын художника брали уроки у Теодора, но это только одна из возможных интерпретаций появления фамилии «Witting» на складках рассматриваемых рисунков. Разумеется, имеют право на существования и другие версии. Следует признать, что складка под названием «Etudes d'arbre Naples 1840 Witting» несколько отлична от других разделов наследия Павла Строганова. Прежде всего, мы находим иные сюжеты

⁴ Из статьи следует, что Теодор приехал в Неаполь в 1825 году и работал преимущественно маслом, крайне редко акварелью.

⁵ Благодарю Лючию Тонини за присылку итальянских статей и источников, использованных при написании статьи, и многочисленные консультации.

⁶ Музей Корреале, Сорренто [Rotili M. 1977, с. 21].

рисунков: вместо пейзажей и набросков фигур здесь семь этюдов деревьев, обозначенных римскими цифрами от I до IV с добавлением латинских букв, а также названием (инв. № Р-44091 — 44097). Еще два подобных рисунка обнаруживаются в складке, которая называется «Etudes de paysage Naples — Witting 1840» (инв. № Р-44067 — 44068). Что это? Учебная работа, отчет для отца или более-менее зависимые от образца копии чужих (например, Виттинга) оригиналов? Оказавшиеся доступными нам примеры и описания творчества Виттинга не имеют указаний на подобный «атлас»⁷. Эту часть памятника, возможно, еще предстоит переосмыслить. На обороте именно этой складки, под названием «Etudes d'arbre Naples 1840 Witting», кстати, находятся некие наброски и надпись: «Dessins de Paul Stroganoff» («Рисунки Павла Строганова»), что лишней раз подтверждает авторство графа по отношению к находящимся в них произведениям, хотя в то же время не исключает вероятности нахождения ранее в ней работ Виттинга. Всего в этой «складке» находится восемь рисунков. Остальные шесть не отличаются от других из рассматриваемого комплекса произведений, в том числе набросок руины в Поццуоли с монограммой «PS».

Не только на пути из Италии, но и после возвращения из нее П. С. Строганов к рисованию не вернулся, но в его коллекции находились картины С. Ф. Щедрина, Дж. Джиганте (три), Г. Смарджасси и А. ла Вольпе. В настоящее время они находятся в Тамбовской областной картинной галерее [Саляхова Е. И. 2008, № 40–43, 61].

Обстоятельства и время покупок не установлены.

Заключение

В собрании ГРМ находится 132 рисунка графа П. С. Строганова, которые поступили в музей из Строгановского дворца, но скорее всего, происходят из дома графа на Сергиевской улице. Эти произведения представляют собой главным образом пейзажи окрестностей Сорренто. Находясь в этом городе два месяца, а всего в окрестностях Неаполя год, юный граф достаточно уверенно овладел несколькими техниками рисования, общаясь, судя по всему, с некоторыми представителями школы Позиллипо.

⁷ В секторе гравюры ГЭ были выявлены гравюры Виттинга: «Вид кирхи Якоба в Косларе» (ГИКГЭ 183557), «Укрепления в Косларе» (ГИКГЭ 183573) и «Внутренний вид собора в Косларе» (ОГ 158600). Густаво Виттинг участвовал в альбоме Ф. Альвино «Путешествие в Неаполь и Кастеламарре» [Alvino 1845b]. Образец гравюры из этого альбома позволяет заключить, что его творчество было типичным для школы Позиллипо, продуктом для богатых путешественников.

Bionote: Sergey O. Kuznetsov, PhD, historian and curator of the Stroganoff Palace, State Russian Museum (St. Petersburg).

Author's address: sergeikuznetsov797@gmail.com

Библиографические ссылки

- АГЭ, Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 10. Д. 49. Л. 135.
- Буслаев Ф. И. 2003, *Мои досуги. Воспоминания. Статьи. Размышления*. Русская книга, Москва.
- Голдовский Г. Н. 2016, *Сильвестр Щедрин и школа Позиллипо: Альбом*. ФГБУК Государственный русский музей, СПб.
- Григорович Д. В.] 1875, *Дом графа П. С. Строганова* // “Пчела. Русская иллюстрация, журнал искусства и литературы, политики и общественной жизни”, № 1–4, с. 8, 9, 11, 12, 26–28, 39–41, 49–52.
- Клепиков С. А. 1978, *Филиграни на бумаге русского производства XVIII — нач. XX вв.* Наука, Москва.
- Коршунова М. Ф., Кузнецов С. О. 1997, *Особняк графа Павла Сергеевича Строганова: ул. Чайковского, д. 11* // Коршунова М. Ф., Кузнецов С. О., *Петербургские чтения 97: материалы Энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург-2003»*. Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», СПб, с. 440–443.
- Кузнецов С. О. 2001, *Строгоновские fond's d'or: Живопись XIV–XV веков в собраниях Сергея Григорьевича Строганова и его сыновей — Павла и Григория* // Судьбы музейных коллекций: материалы VII Царскосельской науч. конф. Изд-во Государственного Эрмитажа, СПб, с. 246–272.
- Кузнецов С. О. 2009, *Возвращение на Каму: опыт научной биографии графа С. Г. Строганова* // Подюков И. А. (под ред.), *Камский путь. Материалы Всероссийской научно-практической конференции («Строгоновские чтения» — III)*. Ч. 2, СГПИ, Усолье, Соликамск, с. 4–17.
- Кузнецов С. О. 2012, *Строгоновы. 500 лет рода. Выше только цари*. Центрполиграф, Москва.
- Кузнецов С. О. 2018, *Коллекция П. С. Строганова среди других живописных собраний рода* // ТГЭ. Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. Изд-во Государственного Эрмитажа, СПб, т. ХСVI, с. 217–246.
- Кузнецов С. О. 2021, *Павел Сергеевич Строганов. Итальянское путешествие*. ФГБУК Государственный русский музей, СПб.
- Липгарт Э. К. 1912, *Дар графа П. С. Строганова Императорскому Эрмитажу* // “Старые годы”, Апрель, с. 33–45.
- Михайлова К. В. 1984, *С. Ф. Щедрин*. Художник РСФСР, Ленинград.
- РГАДА, Российский государственный архив древних актов. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 276.
- Романов Н. М. 1903, *Графъ Павелъ Александровичъ Строгановъ (1774–1817)*. Экспедиция заготовления гос. бумаг, СПб.
- Саляхова Е. И. (под ред.) 2008, *Строгоновская коллекция. Произведения из имени Знаменское в Тамбовской областной картинной галерее. Каталог*. Упр. Культуры и арх. дела Тамб. обл., ТОГУК «Тамб. обл. карт. галерея», Тамбов.
- Строганов П. С. 2019, *Забывтый русский меценат. Собрание графа Павла Сергеевича Строганова. Каталог выставки*. Изд-во Государственного Эрмитажа, СПб, № 108–121.
- Alvino F. 1845a, *La Collina di Posilippo. Con 42 tavole diseguate dal vero ed incise da Achille Gigante*, Tipografia di Giuseppe Colavita, Napoli.
- Alvino F. 1845b, *Viaggio da Napoli a Castellammare Con 42 vedute incise all'acquaforte*, Stamperia dell'Iride, Napoli.
- Negro Spina A. 1980, *Teodoro e Gustavo Witting*, in “Napoli Nobilissima” vol. XIX, pp.

6–10. <http://www.carsten-witting.com/luechow4.htm> (15.10. 2019).

Orloff G. 1824, *Voyage dans une partie de la France ou lettres descriptives et historiques, adressées à la C-sse Sophie de Stroganoff, par M. le comte d'Orloff, sénateur de Russie*, Bossange Père, Paris, vol. 3.

Rotili M. 1977, *Sorrento nell'incisione dell'Ottocento*, Soc. ed. Napoletana, Napoli.

CAPRI, ΚΑΠΡΙ, КАПРИ

Le intersezioni insulari di Maksim Gor'kij e Mychajlo Kocjubyns'kyj tra vita e prosa letteraria

FRANCESCA LAZZARIN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Abstract – In some of their works, Maxim Gorky (1868-1936) and Mykhailo Kotsiubynsky (1864-1913) were inspired by their long stay in Capri. At that time, both authors were subjects of the Russian tsar, belonging to the same generation, and later became part of the Russian and Ukrainian literary canon, respectively. It was on the Italian island that they were able to meet and begin a friendship based on great mutual respect. In this article, after recounting the experience the two writers shared on the Italian island, I will analyze and compare excerpts from Gorky's well-known *Italian Tales* (Skazki ob Italii) and Kotsiubynsky's less famous *The Dream* (Son) and *On the Island* (Na ostrovi). More specifically, I would like to demonstrate how Gorky's texts are more characterized by a realistic approach with social elements, while in the texts of Kotsiubynsky the details of the landscape fade into a literary impressionism with fairy-tale traits. However, in both cases the sunny island of Capri symbolizes the beginning of a completely new life (for the lyrical subject or even for the whole of humanity).

Keywords: Maxim Gorky; Mykhailo Kotsiubynsky; Capri; XX century; Prose.

1. La “Jasnaja Poljana” caprese e il suo ospite di Černihiv

Nei manuali di letteratura delle scuole della Repubblica Socialista Sovietica Ucraina, agli alunni poteva capitare di trovare, tra le pagine dedicate alla prima metà del Novecento, la riproduzione di quadri dipinti sulla base degli stilemi dell'arte ufficiale, in cui, vicino al mare e alla vegetazione di Capri, erano rappresentati l'indiscusso – perlomeno secondo il ferreo canone in auge allora – “padre fondatore del realismo socialista” Aleksej Maksimovič Peškov in arte Maksim Gor'kij (1868-1936) e l'altrettanto indiscusso classico della prosa ucraina Mychajlo Mychajlovyč Kocjubyns'kyj (1864-1913). Uno di questi quadri, firmato dal pittore Volodymyr Putejko nel 1951, sembra ricalcare l'iconografia delle innumerevoli tele che, nel corso degli anni, avevano immortalato sullo stesso sfondo caprese Gor'kij e Lenin, con o senza

la famigerata scacchiera della partita con Aleksandr Bogdanov.¹ Gor'kij e Kocjubyns'kyj, di cui viene riprodotta la fisionomia tipica dei loro ritratti fotografici dei primi anni '10, se ne stanno seduti con aria austera sul terrazzo di una villa a picco sul mare. Kocjubyns'kyj sfoglia un giornale, mentre Gor'kij fuma una sigaretta. La loro granitica serietà viene stemperata, oltre che dal paesaggio idilliaco tutt'attorno, da tenui colori pastello, che, nella migliore tradizione del realismo socialista in pittura, contribuiscono a idealizzare le due figure, a cristallizzarle nell'aura romantica di una realtà già trasfigurata in mito. Ed effettivamente, in epoca sovietica gli incontri capresi tra Gor'kij e Kocjubyns'kyj non tardarono ad essere mitizzati, e addirittura mistificati, tanto nel programma scolastico quanto nella ricerca accademica e nella cultura popolare.

Ai contatti tra i due fu dedicato, già nel 1937, un volumetto stampato a Kyiv in cui fu assemblato il loro epistolario, unitamente al necrologio di Kocjubyns'kyj scritto da Gor'kij nel 1913 e ad alcuni commenti dei due scrittori l'uno sull'altro (Gor'kyj, Kocjubyns'kyj 1937); seguirono poi numerosissimi saggi critici la cui impostazione era chiaramente viziata dall'ideologia dominante.² Questa tendenza, unitamente all'orientamento socialdemocratico di Kocjubyns'kyj, portò a una generale fortuna dello scrittore ucraino in Unione Sovietica: l'opera di Kocjubyns'kyj fu ben presto tradotta in russo e edita nel 1951 in più volumi comprensivi della sua prosa, ma anche di parte dei testi pubblicistici e dell'epistolario come si era soliti fare con i maggiori classici russi e stranieri. Inoltre, nel 1969 uscì una corposa biografia nella nota collana “Žizn' Zamečatel'nych Ljudej” (Kocjubinskaja 1969).

Un ruolo in tutto ciò fu senz'altro giocato anche dall'entusiasta adesione al bolscevismo di tre dei figli di Kocjubyns'kyj, Jurij (1896-1937), Oksana (1898-1920) e Roman (1901-1937), che dopo il 1917 combatterono a fianco dell'Armata Rossa e, successivamente, entrarono a far parte dell'establishment politico e culturale sovietico.³ Sulle loro future simpatie politiche aveva peraltro influito anche lo stesso Gor'kij, a cui si erano

¹ Una riproduzione della tela in questione è visibile a questo link: https://otkritka-reprodukcija.blogspot.com/2013/11/blog-post_25.html (9.11.2022).

² Negli svariati lavori accademici dedicati a Gor'kij e Kocjubyns'kyj in epoca sovietica, si insisteva immancabilmente sull'afflato rivoluzionario che li accomunava, sulla distanza di Kocjubyns'kyj dal cosiddetto “nazionalismo reazionario” (uno dei tabù della cultura ufficiale) e sull'influsso che lo scrittore russo, dopo gli incontri a Capri, avrebbe esercitato su quello ucraino (anche se, come vedremo, la prosa matura di Kocjubyns'kyj ha ben poco a che vedere con l'estetica gor'kiana). Sul canone letterario delineato nell'Ucraina sovietica v. Charchun 2009.

³ A parte loro tre, Kocjubyns'kyj aveva una quarta figlia, Iryna (1899-1977), l'unica a sopravvivere alla guerra civile e alle repressioni degli anni '30: proprio lei avrebbe dato un contributo sostanziale alla divulgazione dell'opera del padre nell'Ucraina sovietica. Inoltre, Iryna sarebbe stata l'autrice della già menzionata biografia del padre uscita a Mosca nel 1969.

affezionati all'altezza dei soggiorni capresi del padre: basti ricordare che, anche dopo la prematura morte di quest'ultimo, Oksana Kocjubyns'ka aveva continuato ad intrattenere un affettuoso scambio epistolare con lo scrittore e personaggio pubblico russo (Semaškina 2018).

A coronare, nel secolo scorso, la canonizzazione di Kocjubyns'kyj all'interno del pantheon degli scrittori provenienti dalle diverse Repubbliche Sovietiche sarebbe arrivata anche la leggenda apocrifa secondo cui, a Capri, Kocjubyns'kyj avrebbe avuto modo di stringere contatti anche con Lenin.⁴ Effettivamente, il caso volle che Lenin e Kocjubyns'kyj visitassero Capri e frequentassero la dimora di Gor'kij nello stesso periodo del luglio 1910, ma non esiste al momento alcuna prova concreta che dimostri un loro effettivo incontro. Nondimeno, questa leggenda di seconda mano, diffusa attraverso le memorie del politico socialdemocratico ucraino Iosif Drozdov⁵, fu ulteriormente corroborata dall'uscita del biopic sovietico in due puntate *Sem'ja Kocjubinskich* (1970), girato negli studi Dovženko di Kyiv dal regista Timofij Levčuk, recitato in lingua russa e incentrato tanto sugli ultimi anni di vita di Kocjubyns'kyj, quanto, soprattutto, sulla carriera politica dei suoi figli cui si è già fatto cenno.

In una delle prime scene del film, durante un flashback, si vedono appunto Gor'kij, Kocjubyns'kyj e Lenin su una terrazza caprese, molto simile a quella raffigurata sulla tela di Putejko, mentre, guarda caso di fianco alla celeberrima scacchiera, cantano canzoni popolari (che fanno pensare a una astratta koiné folclorica slavo-orientale) e, va da sé, discutono di Rivoluzione. Subito dopo giunge anche Anatolij Lunačarskij; tutti insieme si dirigono poi in paese, dove intavolano una conversazione con alcuni italiani d'estrazione sociale umile (la cui rappresentazione, come si può facilmente immaginare, è piuttosto stereotipata) e vengono messi al corrente di alcuni fatti di cronaca che richiamano i soggetti delle *Skazki ob Italii* gor'kiane. Non mancano, nelle conversazioni immaginarie tra Kocjubyns'kyj e Lenin, parole di lode per Ivan Franko e di spregio per il “nazionalista” Volodymyr Vynnyčenko, come voleva la tendenziosa vulgata di allora.⁶

⁴ Inutile ricordare come gli incontri, veri o immaginari, con Lenin costituissero spesso la più efficace patente di legittimità per conservare in un'ottica positiva il lascito artistico di un autore (Charchun 2014).

⁵ Per maggiori dettagli in merito si veda, ancora una volta, la biografia del 1969 a cura di Iryna Kocjubyns'ka. <http://maxima-library.org/new-books-2/b/545076?format=read> (9.11.2022).

⁶ L'orientamento politico democratico di Ivan Franko (1856-1916) e la sua scomparsa prima delle rivoluzioni del 1917 fecero sì che non divenisse una ‘persona non grata’ all'interno del canone sovietico, nonostante fosse un sostenitore dell'unità nazionale di un'Ucraina indipendente dai grandi imperi. Lo stesso non successe, invece, a Volodymyr Vynnyčenko (1880-1951): la sua adesione alla Rada Centrale e poi al Direttorio della Repubblica Popolare Ucraina gli sarebbe costata in seguito la fama di “borghese”, “reazionario” e “nazionalista”, perlomeno tra le pagine della critica letteraria sovietica. Anche Vynnyčenko, peraltro, trascorse dei periodi a Capri

E a questo punto sorge spontanea una domanda, a cui ora si può tentare di rispondere in un'ottica non viziata da preconcetti ideologici: come sono entrati realmente in contatto Gor'kij e Kocjubyns'kyj a Capri? Sebbene i fatti variamente connessi con il soggiorno di Gor'kij sull'isola campana siano tra i più indagati degli ultimi quasi 100 anni, l'incontro dell'autore di *Mat'* con lo scrittore ed intellettuale che, fuori dall'Ucraina, è noto soprattutto per la sua stupefacente novella *Tini zabutykh predkiv* (1912), è rimasto per lo più in secondo piano, specie se paragonato ad altri dettagli del vivacissimo contesto di scambio e dialogo culturale in quella che, con una felice definizione, Piero Cazzola (1992, p. 24) ha ribattezzato la Jasnaja Poljana italiana.

Gor'kij e Kocjubyns'kyj ebbero modo di incontrarsi unicamente a Capri, dove, com'è noto, Gor'kij risiedette in pianta stabile tra il 1906 e il 1913. Kocjubyns'kyj vi si recò invece tre volte per lunghi periodi: nell'estate 1909 (dunque prima dell'esperimento della Scuola di Partito per l'acculturamento della classe operaia), nell'estate 1910 e nell'inverno tra il 1911 e il 1912, essenzialmente allo scopo di curarsi, dato che soffriva di asma e tisi. I due strinsero amicizia anche perché, effettivamente, in quel momento avevano diversi tratti in comune: appartenevano alla stessa generazione; erano entrambi prosatori di spicco che a cavallo tra Otto e Novecento avevano raggiunto una certa notorietà; erano sudditi dello stesso Zar (Kocjubyns'kyj, a parte scrivere, dal 1898 per mantenere la sua numerosa famiglia lavorava anche nell'amministrazione dello *zemstvo* di Černihiv, ma negli ultimi due anni di vita ricevette un sussidio dal *Tovarystvo pryčyl'nykiv ukraïns'koï nauky, literatury i štuky* [Associazione dei sostenitori della scienza, della letteratura e dell'arte ucraina] potendo così dedicarsi solo all'attività creativa); si dimostravano insofferenti nei confronti dell'autocrazia e a favore di un approccio quantomeno federalista alla spinosa questione delle nazionalità, delle lingue e delle culture dell'Impero degli Zar⁷; condividevano un orientamento politico di stampo socialista (Kocjubyns'kyj da giovane aveva addirittura simpatizzato per i populistici di

parallelamente a Kocjubyns'kyj, ma nelle pubblicazioni d'epoca sovietica si evita accuratamente di nominarlo. Dell'esperienza italiana di Kocjubyns'kyj e Vynnyčenko si parla invece diffusamente in Pančenko 2003.

⁷ Ad esempio, Kocjubyns'kyj fu uno dei responsabili della sezione di Černihiv dell'associazione panucraina "Prosvita". A Černihiv era aperta dal 1906, dunque nel contesto della relativa – ma comunque molto limitata, tanto che Kocjubyns'kyj si lamenta spesso di paletti burocratici e censori – liberalizzazione successiva alla rivoluzione del 1905, poi nuovamente "congelata" dalla Terza Duma del 1909. "Prosvita" promuoveva la lingua e la cultura ucraina attraverso l'apertura di biblioteche e circoli di lettura e l'organizzazione di concerti. Inoltre, Kocjubyns'kyj partecipò spesso agli incontri del Club Ucraino di Kyiv, attivo dal 1908 al 1914 (dal 1912 ribattezzato "Rodyna"), uno dei circoli culturali per la divulgazione delle arti ucraine.

Narodnaja Volja, motivo per cui la polizia lo aveva sempre tenuto d'occhio).⁸ E ancora, tutti e due promuovevano uno scambio intenso con le letterature europee, da realizzarsi attraverso una capillare attività di traduzione (Gor'kij con un entusiasmo a tratti ingenuo per le letterature europee che aveva letto solo tradotte, Kocjubyns'kyj con alle spalle una solida conoscenza di svariate lingue straniere); non da ultimo, nella loro prosa di piglio realista con sfumature romantiche raccontavano spesso la vita degli umili nelle loro rispettive terre e le pecche del sistema autocratico nelle campagne e nelle città, anche allargando il campo visivo fino ad abbracciare epoche storiche. Nel caso di Gor'kij, basti richiamare alla mente i suoi primi racconti, i romanzi *Foma Gordeev* e *Žizn' Matveja Kožemjakina*, ma anche la sua trilogia autobiografica; nel caso di Kocjubyns'kyj, si pensi a *Fata Morgana*, a *Podarunok na imenyny* e a *Koni ne vynni*, oppure a *Dorogoju cinoju*, in cui si racconta la fine della Sič cosacca del Danubio.

Nondimeno, se si leggono le testimonianze dell'epoca, emergono profonde differenze caratteriali, che non tardano a trasparire anche nella loro prosa letteraria, compresa quella a tema italiano: Gor'kij come sappiamo era quanto mai attivo, energico, tutto proiettato verso l'esterno e l'azione da esercitare sulla realtà in modo da trasformarla alla radice; Kocjubyns'kyj era invece introverso, a tratti irrazionale, e filtrava il mondo circostante attraverso una profonda sensibilità e un atteggiamento quasi meditativo.

Durante i primi due soggiorni sull'isola nel 1909 e nel 1910, Kocjubyns'kyj, pur abitando all'Hotel Royal, era assiduo ospite di Gor'kij e della compagna di quest'ultimo, l'attrice Marija Andreeva, nella ben nota palazzina color rosso pompeiano chiamata Villa Spinola (poi ribattezzata Villa Behring). Kocjubyns'kyj si presentò a Gor'kij tramite un loro illustre amico comune, lo scrittore Vladimir Korolenko, che allora si era già stabilito a Poltava e aveva parlato a Gor'kij di Kocjubyns'kyj come di un “талантливый украинский писатель” (Kocjubyns'kyj 1975a, p. 218). Kocjubyns'kyj fu accolto molto calorosamente da Aleksej Maksimovič e Marija Fedorovna, e subito coinvolto nelle discussioni e negli svaghi del padrone di casa e dei suoi numerosissimi ospiti. Lo stesso accadde, a maggior ragione, durante l'ultimo soggiorno (quello dell'inverno 1911-1912, il più prolungato), quando Gor'kij offrì a Kocjubyns'kyj una camera in una dépendance della sua nuova dimora, Villa Serafina (poi ribattezzata Villa Pierina), come vediamo anche nello schizzo disegnato dallo stesso scrittore ucraino in una lettera alla moglie Vira (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 185).

⁸ Anche la moglie di Kocjubyns'kyj, Vira (1863-1921), aveva simpatie rivoluzionarie e in gioventù era stata arrestata a Varsavia per attività illecite.

In realtà, stando a quanto leggiamo nel carteggio di Kocjubyns'kyj⁹, la vita quotidiana di Gor'kij sull'isola era piuttosto stancante per chi non avesse l'energia e la passione per la mondanità di Aleksej Maksimovič:¹⁰ le giornate a Villa Spinola o a Villa Serafina erano scandite da discussioni che potevano iniziare dopopranzo e protrarsi fino a tarda notte, anche arricchendosi di letture pubbliche di prosa e poesia ancora inedite, o dei racconti romanzzati della vita di Gor'kij: “ведемо безконечні літературні розмови або він розказує (і розказує артистично) епізоди свого життя” (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 37).

Non mancavano uscite in barca di diverse ore, anche con battute di pesca¹¹, e gite in svariate località dell'isola e dei dintorni. Come scrive Kocjubyns'kyj ad Aplaksina nell'estate 1910:

Ну, вот. Так и не дали окончить письма. Пришли и увлекли на море удить рыбу <...> После уженья поели ухи и засиделись до 12 часов ночи. Литература, литература и литература (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 33).

Lo stesso episodio viene raccontato anche alla moglie Vira:

Знайомості мене втомлюють. От і вчора: зайшли до мене Горький з жінкою, витягли на море, потому силоміць затагли до себе на обід, потому чай, розмови і так до 11 годин ночі, а сьогодні у мене голова болить і почуваю себе втомленим (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 34).

Nelle lettere in questione, comunque, Kocjubyns'kyj aggiunge anche che tra lui e Gor'kij “устанавливается тесная дружба, мы полюбили друг друга” (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 33), per quanto ammetta:

⁹ Lo scrittore ha lasciato un ampio corpus di lettere, ricchissimo di testimonianze preziose sul soggiorno caprese: a parte le missive dirette a colleghi e amici, quasi ogni giorno scriveva sia alla moglie Vira (in ucraino), sia all'amante Oleksandra Aplaksina (in russo). Oleksandra era impiegata nello stesso ufficio statistico dello *zemstvo* di cui Kocjubyns'kyj era direttore, e la loro relazione, iniziata nel 1902, proseguì fino alla morte dello scrittore. Anche per senso del dovere nei confronti della sua famiglia, Kocjubyns'kyj non riuscì mai a tirarsi fuori dal triangolo amoroso a cui aveva lui stesso dato forma. In epoca sovietica l'epistolario Kocjubyns'kyj-Aplaksina è stato sottoposto a rigorosa censura per motivi d'ordine morale (basti pensare che nel commento all'edizione del 1975 Oleksandra viene definita una semplice “amica” dello scrittore), e solo nel 2008 è stato pubblicato nella sua interezza.

¹⁰ In una lettera inviata a Marija Andreeva, la compagna di Gor'kij, già dopo il rientro in Ucraina dal secondo soggiorno caprese, Kocjubyns'kyj scrive non a caso che «меня всегда беспокоила привычка Алексея Максимовича зачитываться по ночам. Он мало спит, мало гуляет, вообще, как будто немного обращает внимания на физическую сторону своей жизни» (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 79).

¹¹ Oltre alle scrupolose descrizioni che possiamo facilmente rintracciare nelle lettere di Kocjubyns'kyj, si sono conservate anche delle foto in cui vediamo i due scrittori nelle vesti di pescatori (Kocjubyns'kyj 1974, p. 337).

Не знаю, чим я їм до вподоби, тільки вони дорожать моїм товариством і все стараються догодити мені та чим-небудь розважити. Вже в планах всякі екскурсії і приємності – поїздка в Неаполь до театру, рибні ловлі пікніком – все це для мене спеціально. Просто боюся такої опіки (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 34).

Kocjubyns'kyj, dunque, si dimostra talvolta insofferente nei confronti della frenesia della 'colonia russa' a Capri, dove «все нові й нові люди, літератори міняються, як в калейдоскопі» (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 173) e preferisce le passeggiate in solitaria tra gli orti e i faraglioni: “Я тікаю од людей, бо розмови мене втомлюють, тільки природа та сонце заспокоює” (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 43).

Nondimeno, la quotidianità *bohémien* delle dimore gor'kiane durante i tre soggiorni dello scrittore ucraino diede senz'altro i suoi frutti, a riconferma del fatto che la Capri di quegli anni rappresenta davvero un nucleo a sé stante della prolifica cultura d'epoca modernista, alla pari dei salotti pietroburghesi e moscoviti dello stesso periodo. Kocjubyns'kyj aveva a disposizione, per lavorare, la ricca biblioteca gor'kiana e poteva godere della compagnia di interlocutori senz'altro interessanti: tra gli altri, ebbe la possibilità di frequentare assiduamente Aleksandr Amfiteatrov, Konstantin Pjatnickij e Ivan Bunin, ma anche lo scultore Il'ja Ginzburg e il famoso cantante lirico Fedor Šaljapin. Per quanto riguarda la collaborazione tra Gor'kij e Kocjubyns'kyj avviata a Capri, basti ricordare, ad esempio: la preparazione, durante il secondo soggiorno, dell'antologia in tre volumi di prosa di Kocjubyns'kyj in traduzione russa per la casa editrice cooperativa Znanie¹², a cura di Pjatnickij; le traduzioni russe di racconti scelti uscite sulla rivista “Sovremennik”¹³ di Amfiteatrov, impostate sempre durante il secondo soggiorno; o anche l'elaborazione, durante il terzo soggiorno, del progetto per la rivista “Zavety”, di orientamento socialrivoluzionario, che avrebbe dovuto riunire le forze progressiste di tutte le nazionalità dell'Impero, sempre nell'ottica autonomista e anti-sciovinista di cui si è già parlato. A proposito di “Zavety”, Kocjubyns'kyj in una lettera al collega Evgen Čikalenko si esprime così:

¹² Uno degli scopi di Znanie era la divulgazione in traduzione russa di classici stranieri, ma anche di novità editoriali provenienti dall'estero. Per maggiori dettagli v. Ronchetti 1993. Le opere di Kocjubyns'kyj in due volumi, tradotte in russo da Mychajlo Mohyljans'kyj, uscirono nel 1911.

¹³ La redazione del “Sovremennik”, che uscì dal 1910 al 1913, si poneva obiettivi simili a quelli di Znanie. Inoltre, come leggiamo in una lettera a Kocjubyns'kyj, Gor'kij voleva proporre ad Amfiteatrov di illustrare sulla rivista le idee del federalismo e dell'ampia autonomia da conferire alle regioni dell'Impero russo, Ucraina compresa (Gor'kij 1955, p. 253). Sulle pagine di “Sovremennik” furono pubblicate alcune traduzioni russe di opere di Kocjubyns'kyj.

З січня у Петербурзі почне виходити великий російський місячник, який, межи іншим, поставив собі метою [...] освітити можливо краще національні змагання недержавних народностей, насамперед української. Редактори того журналу довго радились зо мною, ми прийшли до того, що місячник буде давати як статті, що виясняють українське питання з принципіального боку, так всякий інформаційний матеріал, який повинен знайомити російську публику в кожній книжці з культурними здобутками нашого народу, а також з літературою (в перекладах) і з укр. штукою (Кочубyns'kyj 1975b, p. 181).¹⁴

Come scrive lo stesso Kocjubyns'kyj in una lettera da Capri successiva alla pubblicazione dei suoi racconti in traduzione russa, «тут всі зацікавилися українською літературою, дякуючи перекладам моїх оповідань, і говорять мені компліменти» (Кочубyns'kyj 1975b, p. 155), anche se in seguito lo scrittore esterna in merito dei dubbi probabilmente fondati: «взагалі, дякуючи мені, тут виявляють великий інтерес до всього українського, все українське неначе в моді, чи надовго і щиро – не знаю» (Кочубyns'kyj 1975b, p. 174).¹⁵

Gor'kij, da parte sua, su spinta di Kocjubyns'kyj partecipò con il suo racconto *Luka Ćekin* al volume collettaneo predisposto in onore dei quarant'anni di carriera letteraria del già citato Ivan Franko, che sarebbe stato pubblicato nel 1916. Inoltre, Gor'kij si interessò all'etnografia dei Carpazi e dell'Ucraina occidentale. Kocjubyns'kyj, che in quegli anni soggiornava spesso tra le montagne popolate dall'etnia degli Huzuli in cerca di ispirazione per il suo futuro *Tini zabutyč predkiv*, avrebbe inviato a Gor'kij i lavori del suo amico folclorista Volodymyr Hnatjuk (Кочубyns'kyj 1975b, p. 127). A parte questo, Gor'kij collaborò con la rivista “Ukrainskaja žizn”, che veniva pubblicata in lingua russa allo scopo di divulgare la cultura ucraina.¹⁶

In sintesi, a quest'altezza della biografia di Gor'kij e Kocjubyns'kyj le attività gravitanti attorno a Villa Spinola e a Villa Serafina sembrano

¹⁴ Purtroppo, la rivista “Zavety”, che uscì a Pietroburgo tra il 1912 e il 1914, non avrebbe corrisposto appieno alle speranze in essa riposte, a causa di divergenze di opinioni tra Gor'kij, Kocjubyns'kyj e Bunin da un lato, e il caporedattore Viktor Miroljubov dall'altro (Кочубyns'kyj 1975b, p. 233; Gor'kij 1955, pp. 240-241). Kocjubyns'kyj riuscì comunque a pubblicarvi nel 1912, in traduzione russa, due sue opere.

¹⁵ D'altronde, proprio di questo periodo è la celebre lettera aperta del già citato Volodymyr Vynnyčenko (v. nota 8) agli scrittori russi, *Otkrytoe pis'mo russkim pisateljam* (1913). Vynnyčenko si scaglia contro la rappresentazione stereotipata e anacronistica dei personaggi ucraini nella coeva prosa russa, compresa quella di autori di alto livello come appunto Gor'kij. Gli sforzi profusi da Kocjubyns'kyj nella collaborazione con i colleghi russi dimostrano anch'essi la necessità di promuovere una conoscenza meno banale dell'Ucraina contemporanea.

¹⁶ A proposito di un articolo scritto per la rivista in merito alla questione ucraina, in una lettera a Kocjubyns'kyj Gor'kij fa queste ironiche osservazioni: “Статью для Укр. жизни я написал плохо, и это мне стыдно. Но как меня ругают за нее патриоты великорусские! Завидую им – имеют много свободного времени, могут писать длинно и подробно” (Gor'kij 1955, p. 279).

imperniarsi su quel vago concetto di *celostnost'*, di “interezza” e interdipendenza della cultura mondiale formulato da Bogdanov allo scopo di pervenire, prima o poi, a un utopico *Internacional ducha* basato su una solidarietà transnazionale fra intellettuali.¹⁷ D'altronde, questa idea viene ribadita anche in una lettera di Gor'kij a Kocjubyns'kyj datata 23 maggio (5 giugno) 1912: “Теперь вот занят ‘Интернациональной лигой’ – попыткой всемирной организации всех людей духа, устройством чего-то вроде планетарного парламента” (Gor'kij 1955, p. 240).

2. La Capri favolosa di Gor'kij e Kocjubyns'kyj

La prosa di Gor'kij e Kocjubyns'kyj ispirata alla permanenza dei due scrittori a Capri riflette senz'altro sia i loro due diversi temperamenti, sia l'esperienza biografica che abbiamo appena ripercorso.

Come sappiamo, le *Skazki ob Italii*, tra le tante pagine redatte da Gor'kij a Capri, sono l'opera in cui l'*ital'janskij tekst*, il “testo italiano” di Gor'kij emerge in modo più esplicito. Dopo essere state pubblicate su varie riviste in momenti diversi a partire dal 1910, le prose brevi in questione sarebbero state raccolte sotto un unico frontespizio nel 1913 dal Knigoizdatel'stvo Pisatelej di Mosca e, quasi in contemporanea, dall'editore Ladyžnikov di Berlino con il titolo comune, semplicemente, di *Skazki*. La precisazione *ob Italii* sarebbe arrivata solo nel corso della preparazione della ristampa per la casa editrice di Zinovij Gržebin a Berlino nel 1919. Sappiamo bene che non si tratta di fiabe nel senso tradizionale del termine, né tantomeno di fiabe estrapolate dal folclore del Meridione: da questo punto di vista, anche e soprattutto il loro titolo in traduzione italiana (*Fiabe italiane*) può trarre in inganno.¹⁸

Durante il processo di stesura delle *Skazki*, Gor'kij scrisse alla moglie Ekaterina: “Пищу ‘сказки’, Бунин очень хвалит и Коцюбинский, а я им верю, оба — люди со вкусом” (Gor'kij 1971, p. 544). Ed effettivamente, i testi gor'kiani sono molto più variegati e complessi di quanto faccia pensare una certa vulgata che le presenta come semplici bozzetti oleografici, un po' naif, sull'Italia di inizio Novecento, spesso stilati sulla base di semplici fatti di cronaca. Se vogliamo fare un parallelo con la prosa italiana di fine

¹⁷ Simili presupposti si rifletteranno anche nelle numerosissime iniziative di Gor'kij dopo la guerra e la rivoluzione, perlomeno fino alla seconda emigrazione del 1921. Per maggiori dettagli in merito v. Cioni 2012, Lazzarin 2012.

¹⁸ Ricordiamo che le *Skazki ob Italii* sono state edite in traduzione italiana due volte all'interno delle *Opere scelte* in più volumi pubblicate da Editori Riuniti nel 1965 e, successivamente, nel 1980. In queste sedi, il titolo *Fiabe italiane* può facilmente far scaturire nel lettore italiano associazioni mentali con Italo Calvino e la sua silloge di testi di origine effettivamente popolare.

Ottocento, le *Skazki* possono ricordare ora Verga, ora De Amicis, ora Grazia Deledda, ora Matilde Serao: si passa dal verismo crudo di racconti su adulteri e delitti d'onore alle storie strappalacrime di contadini i cui figli socialisti sono stati arrestati in America, per arrivare alle vivide descrizioni di rituali religiosi in occasione del Natale e della Pasqua. Il comune denominatore, ad ogni modo, sono sempre le fasce più povere della popolazione italiana: non a caso, tra i viaggiatori russi dell'epoca era diffuso il mito dell'Italia come paese schiettamente “popolare”, impermeabile al culto borghese e al capitalismo. D'altro canto, la crescita e lo sviluppo del movimento socialista durante i relativamente tolleranti governi giolittiani d'inizio secolo sembrava confermare quest'idea, e sono ben noti i contatti di Gor'kij con politici ed attivisti italiani di sinistra.

Con la loro inarrestabile vitalità – come scrisse in proposito Gor'kij, “Мне бы очень хотелось внести в трудную, быстро утомляющую людей русскую жизнь немножко бодрости...” (Gor'kij 1971, p. 552) – gli umili italiani si trasformavano nell'apogeo dell'essere umano all'interno di quell'utopico costruito che era l'umanesimo gor'kiano: l'uomo e la sua forza creatrice vi venivano visti come il fenomeno più meraviglioso del pianeta, oltre a trasformarsi nell'oggetto di un vero e proprio culto – non dimentichiamo che Gor'kij stesso si definiva *čelovekopoklonnik*, “cultore dell'uomo” e dunque adepto di una religione “мучительная, но в той же мере и радостная” (Spiridonova 2018, p. 218). Nella prefazione predisposta per l'edizione presso Gržebin, Gor'kij puntualizzò significativamente:

Мы любовно ухаживаем за цветами, мы пламенно любим множество других прекрасных бесполезностей, таких же, как цветы, а вот за душой человека, за сердцем его, – не умеем так ласково ухаживать, как следовало бы. Надо научиться этому, – ведь человек, несмотря на всю его неприглядность, все-таки самое великое на земле (Gor'kij 1971, p. 553).

Certo, ci si può sempre interrogare sul motivo di un titolo come *Skazki*, visto che queste pagine italiane hanno meno in comune con il genere della fiaba anche rispetto alle satiriche *Russkie skazki* (1912), dove spesso troviamo degli archetipi e una morale finale. Si potrebbe citare Hans Christian Andersen, autore di fiabe per eccellenza, una cui affermazione viene parafrasata da Gor'kij e posta in epigrafe a tutte le *Skazki ob Italii* a partire dall'edizione Gržebin (“non ci sono fiabe migliori di quelle che crea la vita stessa”), o rimarcare come l'ambientazione dei racconti e i costumi descritti, al di là del loro naturalismo, risultassero quantomeno “fiabeschi” per il lettore russo poco avvezzo ai realia italiani. Va senz'altro detto, poi, che nei testi gor'kiani, nonostante il contenuto realistico, vi sono comunque alcuni elementi assimilabili al genere della fiaba: la natura quasi incantata, l'indeterminatezza temporale (si capisce talvolta che le storie si svolgono nel

presente, ma non vi sono indicazioni precise), la saggezza popolare.

Ad ogni modo, il punto più importante è che le *Skazki* gor'kiane possiedono un sostrato mitologico: rappresentano una sorta di nuova cosmogonia, si configurano come un peculiare “testo sacro” per il laico credo di Gor'kij, cultore dei nuovi e tanto attesi Prometei che sarebbero stati gli artefici dell'agognata palingenesi sociale mondiale. Non a caso, in una delle recensioni alle *Skazki ob Italii* del 1920, quindi già del periodo successivo alla Rivoluzione, si scrive che

В НИХ ЕСТЬ ТО ОЧАРОВАНИЕ, КОТОРОЕ МЫ ИСПЫТЫВАЕМ, ЧИТАЯ СКАЗКУ; СКАЗОЧЕН ЭТОТ ЭНТУЗИАЗМ ТОВАРИЩЕСКОГО ЧУВСТВА РАБОЧИХ, КОТОРЫЙ ВНЕДРЯЕТ В ГОЛОВУ РАБОЧЕГО МЫСЛЬ О НЕПОБЕДИМОСТИ РАБОЧИХ. СКАЗОЧНА ЭТА НЕСОКРУШИМАЯ ВЕРА В МОГУЩЕСТВО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТРУДА, ПОБЕЖДАЮЩЕГО МИР (Gor'kij 1971, p. 560).¹⁹

Su queste importanti riflessioni torneremo in chiusura.

Intanto passiamo alle tracce lasciate dall'Italia nella prosa di Kocjubyns'kyj. Il corpus legato al Meridione si limita a tre testi, uno dei quali (*Na ostrovi*) costituisce una specie di testamento dello scrittore, visto che è stato pubblicato postumo e, di fatto, incompiuto.²⁰ Il bozzetto *Chvala žyttju* è forse quello più affine alle *Skazki* gor'kiane, visto che vi si descrive, con molta dovizia di dettagli catturati in *medias res* dall'autore durante una breve permanenza in Sicilia, l'esistenza dei messinesi dopo il devastante terremoto del 1908. Similmente a Gor'kij, Kocjubyns'kyj pone l'accento sull'energia degli italiani e sulla loro capacità di continuare a vivere (e a ricostruire il loro mondo) senza perdersi d'animo, nonostante tutto.

I due racconti ambientati a Capri, *Son* e *Na ostrovi* sono invece molto diversi ed incarnano alla perfezione lo stile del Kocjubyns'kyj maestro della prosa dalle tinte impressionistiche. In entrambi i casi si nota un'attenzione maniacale nei confronti della natura caprese, con una precisione quasi da botanico di pascoliana memoria. Un'attenzione ben riflessa anche nelle

¹⁹ D'altronde, l'elemento favoloso ed epico presente in tante opere redatte a partire dagli anni '30 secondo i dettami del realismo socialista sembra richiamarsi proprio ad alcune di queste pagine gor'kiane, che più di altre giustificano la fama dello scrittore come primo autentico maestro capace di applicare, intenzionalmente o meno, il nuovo metodo letterario (Spiridonova 2018). Peraltro, l'aggettivo *skazočnyj* (“fiabesco”, “favoloso”) ritorna spesso, in riferimento al presente, negli scritti di Gor'kij a cavallo tra gli anni '20 e '30 (Nikë 2000, p. 473).

²⁰ I racconti a tema “italiano” furono redatti a Černihiv dopo il rientro da Capri mentre, curiosamente, a Capri Kocjubyns'kyj scrisse testi di ambientazione ucraina. *Son* uscì per l'importante rivista ucraina “Literaturno-naukovyj visnyk” (IX, 1911, pp. 257-278). *Chvala žyttju* fu edito all'interno della miscellanea *Bila kvitka* (1912, pp. 2-4), mentre *Na ostrovi* trovò spazio, ancora una volta, nel “Literaturno-naukovyj visnyk” (t. 61, kn. 1, 1913, pp. 8-22). *Chvala žyttju* e *Na ostrovi* sono stati anche tradotti in italiano da Salvatore Del Gaudio e stampati rispettivamente in Kocjubyns'kyj 2015 e Kocjubyns'kyj 2016.

lettere e nei taccuini di Kocjubyns'kyj²¹, il cui contenuto confluisce parzialmente nei due racconti.

In quel paradiso terrestre che, secondo una percezione ben consolidata dai viaggiatori di diverse nazionalità, è Capri, l'essere umano non può che fondersi letteralmente con la natura, in un'armonia totale. Forse era proprio allo scopo di percepire simili emozioni che Kocjubyns'kyj preferiva la solitudine alle compagnie rumorose, e le passeggiate sul Monte Solaro alle serate poetiche a Villa Serafina.²² Ed è in fondo lo stesso approccio che Kocjubyns'kyj rivela anche nelle sue opere di ambientazione ucraina, dove dalla pagina emergono tutte le sfumature della natura dei Carpazi e dell'Ucraina centrale. La differenza, rispetto per esempio a *Le ombre degli avi dimenticati*, è che nei testi capresi non si approda mai del tutto a un realismo magico con incursioni nel sovrannaturale: la magia risiede tutta nelle meraviglie del paesaggio osservato. Il risultato, come vediamo soprattutto nell'incompiuto *Na ostrovi*, è simile a una serie di piccole poesie in prosa, di suggestivi quadri impressionistici (e non a caso l'autore stesso a volte definiva le proprie prose brevi "acquerelli" o "schizzi").

Se, come è stato osservato (Pachlovska 1998, p. 652), nell'opera letteraria di Kocjubyns'kyj avviene uno scontro tra le istanze del realismo e quelle del modernismo, con una prevalenza finale di quest'ultimo, anche qui i dettagli naturalistici si disfano in un sincretismo sinestetico che unisce l'elemento verbale a quello pittorico e musicale: colpisce l'abbondanza di suoni (che accentua la musicalità della lingua ucraina) e colori (basti pensare alle infinite declinazioni dell'azzurro del mare e del cielo che, senza soluzione di continuità, avvolgono l'isola).²³ Non sorprende che, alcuni anni fa, dei brani di *Na ostrovi*, insieme a stralci dei taccuini e dell'epistolario dello scrittore, abbiano fornito le basi per il composito spettacolo teatrale multimediale *Il Caprese: lysty Kocjubyns'kogo z ostrova Kapri*, dove i testi di Kocjubyns'kyj venivano letti in scena con un accompagnamento musicale sperimentale, mentre foto e dipinti dell'isola italiana erano proiettati su uno schermo con l'ausilio dei più svariati giochi di luce.²⁴

²¹ Gli appunti segnati nel taccuino di Kocjubyns'kyj, dove non è difficile trovare, con poche variazioni, interi passaggi dei racconti pubblicati, sono riportati in Kocjubyns'kyj 1974, pp. 330-336.

²² A questo proposito riportiamo le osservazioni che Kocjubyns'kyj condivide in una lettera: "Якось так весь організм пересякся ароматами моря, квіток, так переповнився красою, що забуваєш, що ти людина, доволі нечисте створіння, сам собі здаєшся запашиною рослиною. Весь час душа співає, достроюється до загальної гармонії" (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 51).

²³ Anche per questo motivo, Kocjubyns'kyj è di ardua traduzione in altre lingue, a maggior ragione in lingue lontane dall'ucraino come l'italiano. Sulle difficoltà a rendere in italiano la musicalità, ma anche la ricchezza aggettivale di *Na ostrovi* v. Del Gaudio 2015, Del Gaudio 2016.

²⁴ Per maggiori dettagli sullo spettacolo ucraino, che nella primavera 2016 è andato in tournée a Odessa, Mykolaïv e Cherson, v. Antonenko 2016.

Il soggetto narrante di *Na ostrovi* in certi momenti è pressoché assente, si trasforma in un puro organo percettivo (“Не відомий нікому, я сідаю на лавку, слухаю і дивлюся” [Kocjubyns'kyj 1974, p. 284]) e le figure umane si muovono come in un singolare teatro di marionette il cui trascendente burattinaio è l'atmosfera incantata ed evanescente dell'isola nel suo complesso:

За затокою синій Везувій придушив берег, немов смертельний гріх.
Назад вертають повногруді дівчата.
З башти продзвонило дванадцять.
Люди снуються сюди і туди — хто знає, куди й для чого, а все се разом
подібне до театру маріонеток, в якому режисер переплутав порядок
п'єси.
Чи не таке життя?
По готелях глухо гудуть вже гонги, скликаючи на сніданок. Piazza поволі
пустіє. Лишаються тільки рожеві плити помосту та колони біліють на тлі
синього моря.
На Monte Solaro поволі налазить туман... (Kocjubyns'kyj 1974, p. 286).

Se si procede a un confronto con alcune *Skazki* di Gor'kij, la differenza di approccio alla materia narrata emerge con particolare forza nella rappresentazione del pescatore, rispettivamente nella *Skazka XIX* e, appunto, in *Na ostrovi*. Entrambi sono figure di estrazione popolare, che hanno votato la loro intera vita al mare, con passione e dedizione. Ma se nel Giovanni Tuba gor'kiano vengono messe in primo piano la sua fin troppo tangibile povertà e il peso degli anni che ormai gli impedisce di salire a bordo della sua amata barca (Gor'kij 1971, pp. 117-119), il Giuseppe di Kocjubyns'kyj si annulla letteralmente nell'elemento acquatico di cui è parte, quasi fosse una creatura mitologica, uno spirito marino (Kocjubyns'kyj 1974, pp. 289-290).

Ad ogni modo, sia Gor'kij che Kocjubyns'kyj sono osservatori molto attenti dell'ambiente caprese: entrambi, per usare un'espressione di Kocjubyns'kyj, raccoglievano il miele di Capri come api. E l'osservazione porta a constatare il carattere ovviamente fiabesco, favoloso dell'isola campana, come scrivono spesso Gor'kij e Kocjubyns'kyj nelle loro lettere, ad esempio in questi passaggi:

Здесь удивительно красиво, какая-то сказка бесконечно-разнообразная разворачивается перед тобой. Красиво море, остров, его скалы, и люди не портят этого впечатления беспечной, веселой, пестрой красоты (Spiridonova 2006).

Грустно мне покидать Капри. Я еще не дочитал этой сказки, этой волшебной сказки, которая так захватывает и которая еще тем хороша, что конца-то, пожалуй, и не имеет (lettera di Kocjubyns'kyj ad Oleksandra Aplaksina; Kocjubyns'kyj 1975b, p. 59).

Il carattere favoloso di Capri è ben accentuato dalle descrizioni che, di norma, aprono e chiudono le *Skazki* gor'kiane, a maggior ragione quelle di ambientazione caprese, dove si staglia la natura incantata cui si è già fatto cenno. In questi casi il paesaggio italiano cessa di essere un semplice sfondo, e diventa una sorta di propulsore dell'azione, come vediamo ad esempio all'inizio della *Skazka VI*:

В синем небе полудня тает солнце, обливая воду и землю жаркими лучами разных красок. Море дремлет и дышит опаловым туманом, синеватая вода блестит сталью, крепкий запах морской соли густо льется на берег [...]. Гора окутана лиловой дымкой зноя, седые листья оливы на солнце — как старое серебро, на террасах садов, одевших гору, в темном бархате зелени сверкает золото лимонов, апельсин, ярко улыбаются алые цветы гранат, и всюду цветы, цветы.
Любит солнце эту землю... (Gor'kij 1971, p. 27).

Questo incipit è forse il più vicino alla prosa di Kocjubyns'kyj per il gioco di colori e suoni, e non è un caso che Kocjubyns'kyj in una lettera abbia riservato parole di lode alle similitudini gor'kiane.²⁵

La conclusione del passaggio citato della *Skazka VI* è che “il sole ama questa terra”: l'isola irrorata di sole sprigiona un'energia particolare, e in questo caso l'atmosfera è davvero quella della fiaba e del mito. In diverse *Skazki*, il sole sembra assumere, anche grazie alle suggestioni degli antichi culti del Monte Solaro, le fattezze di una specie di totem, di nume tutelare dell'Uomo Nuovo che con il suo slancio propulsivo e la sua forza vitale condurrà verso una nuova Età dell'Oro, perlomeno nell'utopia elaborata da Gor'kij proprio negli anni trascorsi a Capri. A titolo d'esempio riportiamo un frammento della *Skazka X*:

Знойный день, тишина; жизнь застыла в светлом покое, небо ласково смотрит на землю голубым ясным оком, солнце — огненный зрачок его. [...]
В небе, море и душе — тишина, хочется слышать, как всё живое безмолвно поет молитву богу – Солнцу (Gor'kij 1971, p. 49).

La classe popolare italiana (e ancor di più i bambini italiani, come vediamo in diverse delle *Skazki*) in un simile contesto è l'immagine perfetta della nuova umanità che, attraverso l'orrore dei soprusi vissuti, porterà a una rinascita, a un'esistenza diversa. Così, il meraviglioso paesaggio caprese, disseminato di elementi simbolici, è lo sfondo ideale per l'era radiosa prossima a venire.

²⁵ “Неподражаемо хороши сравнения [...] у Вас они так же непринужденны, свободны и красивы, как прыжок дикой степной лошади (простите за сравнение)” (Kocjubyns'kyj 1975b, p. 114).

E anche Kocjubyns'kyj ammette di avere una passione per il Sole (“А я по-прежнему солнце – и огнепоклонник”; Kocjubyns'kyj 1975b, p. 59), come il protagonista del suo *Son*, dove pure si parla di rinascita, seppur in una chiave molto diversa. *Son* ha naturalmente una struttura molto più solida e meditata dell'incompiuto *Na ostrovi* anche se, come in *Na ostrovi*, il paesaggio caprese si stempera in una rarefatta atmosfera impressionista, in questo caso resa ancor più magica dall'elemento onirico. Il sogno del titolo è infatti quello di una sorta di alter ego letterario di Kocjubyns'kyj, l'annoiato marito borghese Antin, che conduce un'esistenza grigia in una piovosa città del Settentrione (che forse è Černihiv, anche se non viene mai nominata), ma ad un certo punto sogna un'isola, a cui pure non viene mai dato un nome. Bastano però pochi dettagli degli scogli e della vegetazione, per non parlare di toponimi come Monte Solaro o Piccola Marina, per riconoscervi Capri.

Il soleggiato e incantato microcosmo dell'isola (“в молодій гордості острів одірвався од землі і поплав в світ творити самотійне життя, власну красу”; Kocjubyns'kyj 1974, p. 159), unitamente alla bellissima donna senza nome che Antin vi trova (una creatura dall'aspetto esotico, simile, soprattutto durante il loro primo incontro sotto un sole cocente, a un *démon du Midi* di stampo simbolista), diventano non solo proiezione degli aneliti di fuga e delle pulsioni erotiche del protagonista, ma anche il motore di una presa di coscienza e di una rinascita individuale una volta ritornati alla realtà. Sulla spinta delle fortissime emozioni suscitate dal sogno e dalla fusione panteistica con la meravigliosa natura meridionale, dove persino i pesci sembrano fiori e le rocce guglie di un Duomo gotico, Antin sarà incapace di riprendere la convenzionale routine di prima. Racconterà quindi le sue visioni notturne alla moglie Marta, cambiando per sempre (forse in meglio) la loro vita coniugale, in una dinamica non molto dissimile da quella che si incontra nella ben più nota *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler, uscita una decina d'anni più tardi. Perlomeno, nel quotidiano di Antin e Marta torneranno la passione e una ricerca mai sopita della bellezza, ben simboleggiate dal vaso di rose rosse in salotto nell'ultima riga del racconto.

In questo senso, il contenuto di *Son* richiama quello di un precedente racconto in prima persona e parzialmente autobiografico di Kocjubyns'kyj, *Intermezzo* (1908), dove però a stimolare la catarsi e la conseguente trasformazione dell'io lirico erano stati gli sterminati e dorati campi di grano dell'Ucraina centrale. In entrambi i casi, un individuo nel bel mezzo di una crisi esistenziale o creativa ha modo di rigenerarsi sospendendo la routine quotidiana ed immergendosi in uno spazio isolato lontano da essa, fuori dal tempo. Anche se, talvolta, questa rigenerazione comporta una perdita (in *Son*, la perdita della tranquillità e delle certezze del matrimonio borghese), una morte parziale. Tale, d'altronde, è il paradossale segreto dell'agave caprese catturato da Kocjubyns'kyj nelle righe conclusive di *Na ostrovi* (che,

ricordiamo, è l'ultimo testo vergato dallo scrittore): “Бо така таємниця агави: вона цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти” (Кочубун'skyj 1974, p. 294).

La “fiabesca” Capri, sia nel caso di Gor'kij che in quello di Кочубун'skyj, si rivela dunque la fonte primaria dell'energia vitale necessaria a trasformare profondamente tanto il singolo quanto la collettività. Nei suoi ultimi mesi di vita, Кочубун'skyj, le cui condizioni di salute si stavano aggravando sempre di più, avrebbe continuato ad attingere a quell'energia redigendo *Na ostrovi*, ma anche leggendo le *Skazki gor'kiane*, come vediamo in questa lettera spedita dalla Clinica Universitaria di Kyiv, dov'era ricoverato, il 29 dicembre 1912 (11 gennaio 1913):

Спасибо за Ваше хорошее письмо и за “Сказки”. Оба издания получил беспрепятственно и сейчас же прочитал с редким наслаждением. Сколько там любви к человеку, сколько знания его души и понимания природы. Чудесная, солнечная книга! И если я не напился после прочтения ее (как когда-то обещал Вам), то причиной этому *vis maior*. Не теряю надежды вместе с Вами распить в честь “Сказок” бутылку “Capri Bianco” (Кочубун'skyj 1975b, p. 291).

La bottiglia di Capri Bianco non poté mai essere bevuta, e la rinascita auspicata dai due scrittori – individuale in un caso, globale nell'altro – non si realizzò certo come avrebbero sperato. Nondimeno, la solare Capri sarebbe rimasta a futura memoria tra le pagine di entrambi.

Bionota: Francesca Lazzarin ha terminato nel 2012 il dottorato di ricerca in Slavistica (XXV ciclo) presso l'Università di Padova. Dal 2012 al 2020 ha vissuto a Mosca, dove ha lavorato presso la National Research University “Higher School of Economics” e il Literaturnyj Institut im. Gor'kogo. In seguito è stata docente a contratto di Lingua Russa all'Università di Napoli “L'Orientale”. Attualmente è assegnista di ricerca e docente a contratto presso l'Università di Udine.

Recapito autore: francesca.lazzarin@uniud.it

Riferimenti bibliografici

- Antonenko A. 2016, *Lysty Kocjubyns'kogo čytatymut' v Odesi, Mykolaevi ta Chersoni*, in "Den" 5 kvitnja 2016. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lysty-kocjubynskogo-chytatymut-v-odesi-mykolayeви-ta-hersoni> (9.11.2022).
- Arias-Vichil' M. 2006, *Odisseja Maksima Gor'kogo na "ostrove siren": russkie na Kapri kak sociokul'turnyj fenomen (po materialam stat'i M. Pervuchina)*, in "Toronto Slavic Quarterly" 17. <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/arias17.shtml> (9.11.2022).
- Arias-Vichil' M. (pod red.) 2020, *Letopis' žizni i tvorčestva M. Gor'kogo v Italii: Kapri (po materialam Archiva A. M. Gor'kogo)*, IMLI RAN, Moskva.
- Böhmig M. 2005, *Cenere sul paradiso. L'immagine di Capri nella letteratura russa moderna*, in Böhmig M. (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Collana di "Europa Orientalis", Salerno-Napoli, pp. 179-199.
- Cazzola P. 1992, *Artisti e scrittori russi a Capri dall'Ottocento ad oggi*, in "Le pagine dell'Isola. Quaderni del Centro Caprese Ignazio Cerio" 1, pp. 23-99.
- Charchun V. 2009, *Socrealistyčnyj kanon v ukrains'kij literaturi: geneza, rozvytok, modyfikacii*, TOV Gidromax, Nižyn.
- Charchun V. 2014, "Nam treba golosu Tarasa...": kul't kobzarja v radjans'kij poezii, in "Slovo i čas" 4, pp. 3-18.
- Cioni P. 2012, *Un ateismo religioso. Il bolscevismo tra la Scuola di Capri e lo stalinismo*, Carocci, Roma.
- Del Gaudio S. 2015, *Italizmy u tvorach M. Kocjubyns'kogo*, in "Teoretyčna i dydaktyčna filologija. Zbirnyk naukovych prac" 20, pp. 167-178.
- Del Gaudio S. 2016, *Italijs'kyj pereklad opovidannja M. Kocjubyns'kogo "Na ostrovi": lingvo-stylistyčni mirkuvannja*, in Danyl'čuk D. (pid red.), *Mova. Suspil'stvo. Žurnalistyka. Zbirnyk materialiv i tez XXII Mižnarodnoi naukovo-praktyčnoj konferencii z problem funkcionuvannja i rozvytku ukrains'koj movy*, KNU imeni Tarasa Ševčenko, Kyiv, pp. 47-50.
- Eremeev M. 1941, *Gor'kij i Kocjubinskij*, in "Trudy Mosk. Gos. In-ta istorii, filosofii i literatury im. N. G. Cernyševskogo" VIII, pp. 133-150.
- Gor'kij M. 1955, *Sobranie sočinenij v 30 tomach. T. 29. Pis'ma, telegrammy, nadpisi (1907-1926)*, Gosizdat, Moskva.
- Gor'kij M. 1965, *Fiabe italiane*, a cura di Ambrogio I. e Villa A., Editori Riuniti, Roma.
- Gor'kij M. 1971, *Polnoe sobranie sočinenij. Chudožestvennye proizvedenija v dvadcati pjati tomach. T. 12. Skazki, rasskazy (1909-1917)*, Nauka, Moskva.
- Gor'kij M., Amfiteatrov A. 1988, *Perepiska M. Gor'kogo s A.V. Amfiteatrovym*, in *Literaturnoe Nasledstvo. T. 95*, Nauka, Moskva, pp. 31-465.
- Gor'kyj M., Kocjubyns'kyj M. 1937, *O. M. Gor'kyj i M. M. Kocjubyns'kyj. Zbirnyk materialiv*, Derž. Lit. Vyd., Kyiv.
- Goryn' V. 2002, *Lysty M. Hruševs'kogo do M. Kocjubyns'kogo*, in "Ukrains'kyj istoryk" 1-4, pp. 436-464.
- Kalugin V. 1938, *Gor'kij i Kocjubinskij*, in "Smena" 306. <https://smena-online.ru/stories/gorkii-i-kotsyubinskii> (9.11.2022).
- Klopova M. 2015, "Bol'noj vopros". Anketa žurnala "Ukrainskaja žizn". 1912-1917, in "Slavjanskij al'manach" 3-4, pp. 122-137.
- Kocjubinskaja I. 1969, *M. M. Kocjubinskij*, Molodaja Gvardija, Moskva.
- Kocjubyns'kyj M. 1951, *Sobranie sočinenij v trech tomach. T. 3. Stat'i, izbrannye pis'ma*, Gosizdat, Moskva.

- Kocjubyns'kyj M. 1974, *Tvory v semy tomach. T. 3. Opovidannja. Povisti (1908-1913)*, Naukova Dumka, Kyïv.
- Kocjubyns'kyj M. 1975a, *Tvory v semy tomach. T. 6. Lysty*, Naukova Dumka, Kyïv.
- Kocjubyns'kyj M. 1975b, *Tvory v semy tomach. T. 7. Lysty*, Naukova Dumka, Kyïv.
- Kocjubyns'kyj M. 2005, *Intermezzo*, in "eSamizdat" 3 (2-3), pp. 425-432; trad. it. di Pompeo L.
- Kocjubyns'kyj M. 2008, *Lysty do Oleksandry Aplaksinoï*, Krytyka, Kyïv.
- Kocjubyns'kyj M. 2014, *Le ombre degli avi dimenticati*, Apice Libri, Sesto Fiorentino; trad. it. di Skakovska I. e Perri G.
- Kocjubyns'kyj M. 2015, *Inno alla vita*, in "Styl' i pereklad. Zbyrnyk naukovych prac" 1 (2), pp. 371-378; trad. it. di Del Gaudio S.
- Kocjubyns'kyj M. 2016, *Sull'isola*, in "Styl' i pereklad. Zbyrnyk naukovych prac" 1 (3), pp. 282-302; trad. it. di Del Gaudio S.
- Ivanov, L. 1956, *Michail Kocjubinskij. Kritiko-bibliografičeskij očerk*, Goslitizdat, Moskva.
- Lazzarin F. 2012, *Un arco teso tra Oriente e Occidente. "Vsemirnaja literatura" nel contesto del paradigma culturale gor'kiano*, in "Carte d'occasione" V, pp. 229-249.
- Muratova K. 1971, *M. Gor'kij na Kapri*, Nauka, Leningrad.
- Nikë M. (Niqueux M.) 2000, *Revoljucionnyj romantizm*, in Gjunter H., Dobrenko E. (pod red.), *Socrealističeskij kanon*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, pp. 472-480.
- Pachlovska O. 1990, *Ukraiïns'ko-italijs'ki literaturni zv'jazky. XV-XX st.*, Naukova Dumka, Kyïv.
- Pachlovska O. 1998, *Civiltà letteraria ucraina*, Carocci, Roma.
- Pančenko V. (pid red.) 2003, *Kaprijs'ki sjužety: "italijs'ka" proza Mychajla Kocjubyns'kogo ta Volodymyra Vynnyčenka*, Fakt, Kyïv.
- Parchomenko M. 1951, *A.M. Gor'kij i ukraiïnskaja literatura*, Goslitizdat, Moskva.
- Revjakina I. 2000, *Russkij Kapri (1906-1914)*, in "Rossija i Italija" 5, pp. 12-32.
- Ronchetti B. 1993, *Le raccolte letteraria della casa editrice "Znanie"*, in "Europa Orientalis" XII, pp. 183-203.
- Strada V. (a cura di) 1994, *L'altra Rivoluzione: Gor'kij, Lunačarskij, Bogdanov. La scuola di Capri e la costruzione di Dio*, La Conchiglia, Capri.
- Savčenko A. 2020, *Kapri Michajla Kocjubinskogo*, in "Den", 24 kvitnia 2020. <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/puteshestvija/kapri-mihaila-kocyubinskogo> (9.11.2022).
- Semaškina M. 2018, *Žyvit' dovgo, dovgo – bo takych ljudej <...> malo (Pis'ma O. M. Kocjubinskij Gor'komu)*, in Spiridonova L., Primočkina N., Plotnikova A. (pod red.), *Vremja Gor'kogo i problemy istorii (materialy i issledovanija)*, IMLI RAN, Moskva, pp. 130-142.
- Spiridonova L. 2006, *Italija v tvorčestve M. Gor'kogo*, in "Toronto Slavic Quaterly" 17. <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/spiridonova17.shtml> (9.11.2022).
- Spiridonova L. 2018, *Tvorčestvo Gor'kogo i vzniknovenie socialističeskogo realizma*, in "Studia Litterarum" 3 [1], pp. 212-233.
- Šugan, O. (a cura di) 2018, *Gor'kij v Italii. K 150-letiju so dnja roždenija pisatelja*, Symposium, Sankt-Peterburg.
- Talalay M. 2005, *"Russkij Kapri" posle Gor'kogo*, in Eneeva N.T. (pod red.), *Problemy istorii Russkogo zarubež'ja*, IMLI RAN, Moskva, pp. 254-265.
- Talalay M. (a cura di) 2006, *Uno scrittore "amaro" nel paese "dolce". Maksim Gor'kij fra Capri, Sorrento e Mosca*, Oebalus, Capri.
- Tamborra A. 1977, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Laterza, Bari.

- Zelinskij K. 1958, *M. Gor'kij i razvitie socialističeskogo realizma v literaturach narodov SSSR*, in Latyšev I. (pod red.), *Tvorčestvo M. Gor'kogo i problemy socialističeskogo realizma*, Akademija Nauk SSSR, Moskva, pp. 306-371.
- Zgambati E. (Sgambati E.) 2007, *Italija Mychajla Kocjubyns'kogo ta Lesi Ukraïнки: dva oblyččja odnogo mifu*, in “Vsesvit žurnal. Ukraïns'kyj žurnal inozemnoï literatury” 7-8. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/341/41/> (9.11.2022).

SULLA STESSA BARRICATA

Il movimento anarchico fra Russia e Sud Italia

MATTEO LOSAPIO
ARCIDIOCESI DI TRANI-BARLETTA-BISCEGLIE

Abstract – “Anarchism is essentially a Russian product” – stated in such a way Nikolay Berdyaev in his *The Russian Idea*. Indeed, anarchism as a historical movement, as a political idea, as a lifestyle is essentially a Russian phenomenon, with Mikhail Bakunin in particular as its greatest exponent. Our reflection will start from the historical period in which Mikhail Bakunin arrives in Italy, in Naples, where he defines more clearly his political thought and recollects around himself the main members of the International Workers’ Association, who will contribute to the history of Italian anarchism in southern Italy. Approaching the writings by Bakunin, Enrico Covelli, Carlo Cafiero and Errico Malatesta, we will discuss the common traits of Russian and Italian anarchism through the key concept of freedom, people, and contradiction in order to re-elaborate Russian and Italian anarchism in terms of local activism and associational engagement, when and where it is needed.

Keywords: Anarchism; Bakunin; Cafiero; Malatesta; Covelli.

1. Un pensiero tipicamente russo

Nikolaj Berdjaev nella sua opera *L’idea russa* affronta il tema dell’anarchismo proponendolo come una specificità del pensiero e dell’azione russa. Nelle sue pagine leggiamo:

L’anarchismo è un prodotto essenzialmente russo. Fatto singolare, l’ideologia anarchica si formò prevalentemente nello strato più alto dell’aristocrazia russa. Ne sono un esempio Bakunin, l’anarchico più rappresentativo ed estremista, il principe Kropotkin e il conte L. Tolstoj, anarchico religioso. La tematica del potere e della giustificazione dello stato è profondamente russa. I russi hanno un rapporto tutto particolare con il potere (Berdjaev 1992, p. 159).

Innanzitutto, per parlare di *anarchia*, occorre sgombrare il campo dai facili pregiudizi e dagli stereotipi che circondano il sostantivo stesso per aprire una pista di riflessione storica e filosofica, con una focalizzazione stretta e particolare fra Russia e Sud Italia. Infatti, le prime associazioni al termine *anarchia* sono: disordine, violenza, terrorismo, paura, confusione e caos. Invece, dalle prime parole di Berdjaev ci rendiamo conto di come l’*anarchia*

sia una costellazione di pensieri e azioni differenti e cangianti nel corso della storia e che hanno come minimo comune denominatore l'abolizione di ogni potere e utilizzo del potere: dallo stato alla religione, dal governo alle forze militari, dall'economia alle gerarchie. L'anarchismo, dunque, si struttura in termini di contrapposizione al potere e non è un caso che esso abbia avuto i suoi più alti esponenti in una terra che ha conosciuto la monarchia più lunga della storia e che, dopo l'estinzione dei Romanov, ha conosciuto ulteriori forme di potere estremamente forte e centralizzato. E se, come ricordava Berdjaev, i russi hanno un rapporto tutto particolare con il potere, è anche vero che l'anarchismo russo ha dei tratti tipici seppur nelle varianti dei personaggi e dei protagonisti che ne hanno contraddistinto la storia. Un forte carattere estremizzante e rivoluzionario è visibile nell'anarchismo di Michail Bakunin, mentre un approccio più naturalista e biologista contrassegna l'anarchismo di Pëtr Kropotkin (Kropotkin 1998, p. 83) e, infine, un afflato religioso e nonviolento distinguerà l'approccio anarchico di Lev Tolstoj (Tolstoj 2015, p. 39). Uomini con tratti differenti, con caratteri differenti e con storie differenti ma con un comune rifiuto di qualsiasi forma di potere, seppur nelle loro contraddizioni. Un ulteriore elemento comune, poi, da sottolineare è il rango di appartenenza dei protagonisti dell'anarchismo ottocentesco russo. Sia Bakunin, sia Kropotkin che Tolstoj appartengono non alle masse lavoratrici bensì alla nobiltà terriera, un tratto peculiare per comprendere anche il loro punto di vista sul popolo, sulla storia, sul senso del potere e sulla libertà, dando vita ad ulteriori movimenti rivoluzionari sia all'esterno che all'interno della Russia (Riasanovsky 2015, p. 384).

Concentreremo la nostra attenzione prima sugli avvenimenti storici che hanno caratterizzato la venuta di Bakunin in Italia, poi ci soffermeremo sui tratti peculiari del suo pensiero e sui tratti comuni fra Bakunin e i pensatori anarchici italiani.

2. Tratti e ritratti storici da Bakunin a Malatesta

Il 1865 è l'anno in cui Bakunin giunge a Napoli. Dal freddo villaggio di Irkutsk, in Siberia, dove era stato confinato per le sue idee politiche antizariste, passa prima in Giappone, poi negli Stati Uniti e in Inghilterra, in seguito in Italia, facendo tappa dapprima a Firenze e infine nella città partenopea. Un viaggio mirabolante che suscita immediatamente scalpore in quanto il nome di Bakunin era già noto sia a livello europeo che italiano (Riasanovsky 2015, p. 366). L'arrivo nel Bel Paese è motivato dalla grave situazione storico-politica di quel periodo. Fin dal suo soggiorno in Siberia era venuto a conoscenza che un certo Giuseppe Garibaldi stava liberando dal giogo spagnolo il Regno delle Due Sicilie, forte alleato dello zar. Bakunin

vede in Garibaldi il rivoluzionario in grado di sconfiggere, con l'aiuto militare, tutti gli oppressori e i potenti per liberare il popolo dalla schiavitù. Ricco di ammirazione per Garibaldi, allora, Bakunin si reca nel 1863 a far visita al generale ormai in ritiro presso Caprera. Nel 1863, come si evince da alcune lettere scambiate fra Bakunin e Garibaldi, il rivoluzionario russo non ha ancora ben chiaro un programma politico anarchico, cosa che invece scoprirà proprio a Napoli, rimanendoci fino al 1867. Si tratta, dunque, di due anni di residenza ininterrotta nella città di Napoli, cosa strana per il carattere nomade di Bakunin (Masini 1969, pp. 22-23).

Napoli, dunque, sembra essere il terreno ideale per la formazione del pensiero anarchico di Bakunin non solo per il fermento culturale ma anche per le discrasie e le contraddizioni ancora vigenti fra le grandi masse popolari di operai e contadini, la borghesia e il clero. Per questo motivo, nelle evidenti disparità fra una classe sociale e l'altra, Bakunin afferma che il primo elemento da considerare è l'avvicinamento degli intellettuali democratici alle masse popolari. Il principio basilare da cui partire per la costruzione di una società anarchica, secondo Bakunin, è quello di istruire il popolo, di comunicare con esso affinché sia libero di ribellarsi e di manifestare tutte le sue nascoste potenzialità. Senza questa comunicazione, il popolo cadrà facilmente nelle mani di demagoghi e populistici che inganneranno le masse popolari. E, secondo Bakunin, il primo populista italiano è proprio Giuseppe Mazzini. Se in un primo momento, infatti, Bakunin ammira Mazzini per le sue doti cospirazioniste, in un secondo momento sarà lui il bersaglio delle sue critiche più amare e pungenti.

Tuttavia, prima ancora della rottura con Mazzini, dopo i primi due anni passati a Napoli, Michail Bakunin si reca al Congresso della Pace a Ginevra nel 1867, chiamato anche Lega internazionale per la Pace e la Libertà, congresso che vedrà fra i protagonisti lo stesso Bakunin e Giuseppe Garibaldi. Di ritorno dal Congresso, soggiornerà nuovamente a Napoli con il compito di organizzare la prima sezione italiana dell'Associazione internazionale dei Lavoratori (Masini 1969, p. 36-37).

L'annessione del Regno delle Due Sicilie al nuovo Regno d'Italia genera non pochi malcontenti nella popolazione, il che crea il terreno fecondo per la propaganda e l'insurrezione anarchica. Sono questi gli anni in cui l'Associazione Internazionale dei Lavoratori si organizza con nuovi adepti e forze, concentrandosi intorno alla figura di Michail Bakunin. Così, nel 1871, inizia una partita triangolare fra Bakunin, Marx e Mazzini, che ben presto porterà alla rottura del primo con gli altri due, determinata dal dibattito sul principio di autorità come guida del popolo. Da una parte Marx ed Engels propongono una guida delle masse popolari secondo le disposizioni dei rappresentanti dell'Internazionale, mentre dall'altra Mazzini prospetta una guida politica del popolo attraverso il governo dello Stato, della Patria e di

Dio. In entrambi i casi, il pensiero di Bakunin si scontrava contro ogni forma di potere e di guida che non fosse intrinseca al popolo stesso e che non nascesse spontaneamente da esso. Ricordiamo che Michail Bakunin aveva già condannato più volte l'autoritarismo di Marx ed Engels, come risulta chiaro anche dall'opera più celebre del pensatore anarchico, *Stato e anarchia* (Bakunin 2007, pp. 170-171).

Nel 1871, nello spartiacque che segna la distanza fra Marx e Bakunin in nome dell'autoritarismo, si affaccia sulla scena del movimento anarchico italiano la figura del giovane Carlo Cafiero. Originario di una famiglia aristocratica di Barletta, in Puglia, Cafiero è uno dei più entusiasti e attivi personaggi del panorama anarchico italiano, insieme al suo amico e conterraneo tranese Emilio Covelli. In un primo periodo, ritroviamo il giovane Cafiero militante fra le fila del marxismo tanto da intrattenere rapporti epistolari con Engels, il quale lo invia a Napoli a nome del Consiglio Generale dell'Internazionale per comprendere cosa stesse accadendo in città e quale fosse l'influenza di Bakunin all'interno dei circoli intellettuali ed operai. Appena tornato in Italia da Londra, Cafiero trova a Napoli forti tracce del pensiero bakuniniano da cui rimane affascinato, in modo particolare per il forte antiautoritarismo che caratterizza il movimento anarchico. Inoltre, sempre nel 1871, Cafiero incontrerà personalmente Bakunin a Locarno, in Svizzera, luogo che il rivoluzionario russo aveva scelto come dimora per la vecchiaia. Proprio la conoscenza diretta di Bakunin porterà Cafiero a rompere con Engels e il marxismo per abbracciare il movimento anarchico nell'Associazione Internazionale dei Lavoratori. Il punto di non ritorno sarà segnato dalla decisione del Consiglio Generale dell'Internazionale di costituirsi come partito politico, cosa che l'ala anarchica non poteva tollerare e che contribuì, nel 1872, durante la Conferenza di Rimini la cui presidenza fu affidata a Carlo Cafiero, alla definitiva scissione fra Marx e Bakunin. In seguito alla rottura tra Bakunin e Mazzini a causa dei fatti della Comune di Parigi, che rappresentavano per il primo il fuoco della rivolta che avrebbe incendiato l'Europa, mentre per il secondo l'espressione della disgregazione atea e materialista, si consuma un'ulteriore separazione fra il marxismo partitico e l'anarchismo antiautoritario. Queste due fratture ci permettono di definire maggiormente non solo i tratti politici del movimento anarchico italiano ma anche le azioni attribuibili specificatamente all'Internazionale antiautoritaria. Ciò che avviene fra Marx e Bakunin, come pure quello che accade fra Engels e Cafiero, rappresenta un momento delicato e sofferto, perfettamente sottolineato da Pier Carlo Masini (Masini 1971, pp. 69-70).

Si tratta, dunque, non solo di un'opposizione di caratteri e vicende personali, ma di idee e pratiche rivoluzionarie condotte in due ambienti storici e politici completamente differenti. Da una parte abbiamo il proletariato industriale e urbano come scelta privilegiata del partito

comunista, mentre dall'altra le masse contadine e rurali del Sud Italia, ancora strette nell'ignoranza e nell'autoritarismo prima borbonico e poi statale.

Oltre ai numerosi personaggi, articoli di giornale, manifesti di propaganda e arresti, per quanto riguarda il Sud Italia non possiamo non ricordare gli episodi della Banda del Matese, che ha rappresentato un tassello importante del movimento anarchico italiano nel Mezzogiorno. Con la scomparsa di Bakunin, spentosi a Lugano nel 1876, e con il definitivo trasferimento della sua famiglia a Napoli, il movimento anarchico in Italia avrà tra i protagonisti Carlo Cafiero e un giovane Errico Malatesta che si era già distinto per tenacia e dedizione. Appena un anno dopo la morte del rivoluzionario russo, al Congresso di Berna viene elaborata la teoria della "propaganda del fatto", secondo cui la diffusione delle idee anarchiche sarebbe stata più incisiva attraverso vere e proprie azioni politiche. Infatti, nel 1877, un gruppo di anarchici guidato a turno da Carlo Cafiero, Errico Malatesta e altri, giunto nel paese di Letino e di Gallo nel Matese, occupano il Municipio, bruciano gli atti di proprietà delle terre e aboliscono la tassa sul macinato, destando grande entusiasmo nella popolazione. Tuttavia, in pochi giorni la Banda è accerchiata dalla polizia e dall'esercito, i facinorosi, ridotti allo stremo, sono catturati e condotti in carcere. Il processo che ne deriva suscita interesse e scalpore non tanto per gli affari giudiziari quanto perché offre agli anarchici una tribuna di diffusione delle proprie idee rivolte direttamente al popolo (Masini 1969, pp. 144-145).

Considerando le deposizioni di Cafiero e Malatesta rese durante le fasi processuali, possiamo comprendere come la "propaganda del fatto" non riguardi i moti insurrezionali in sé bensì la possibilità di esprimere il credo anarchico persino in un'aula di tribunale a mo' di arringa difensiva. A questa tipologia di propaganda, inoltre, si aggiunge anche quella dei candidati-protesta. Si tratta di un sistema che prevede, durante le elezioni politiche, la candidatura degli anarchici i quali, una volta eletti, rifiutano le cariche adducendo i principi della propaganda anarchica. Riguardo a questa specifica tipologia di azione si consumerà il dissidio fra Andrea Costa e Carlo Cafiero, le cui conseguenze peseranno grandemente sulla salute psichica di quest'ultimo. Nel 1881, Andrea Costa fonda il Partito Socialista Rivoluzionario Italiano, sancendo così la secessione dal movimento anarchico e preparandosi ad entrare in Parlamento dopo una lunga militanza accanto a Bakunin, Cafiero e Malatesta. In modo particolare Cafiero vedrà la decisione di Costa come uno dei più alti tradimenti non solo dell'idea anarchica ma della sua stessa persona. Si tratta di un forte elemento di disturbo che si sommerà alle tante fatiche e pressioni subite da Cafiero aprendogli le porte del manicomio di Nocera Inferiore, dove resterà confinato sino alla sua morte nel 1892, a soli quarantasei anni.

La stessa sorte di Carlo Cafiero toccherà, qualche anno più tardi, ad Emilio Covelli. Originario di una ricca famiglia borghese di Trani, Emilio Covelli è stato il primo traduttore del *Capitale* di Marx in Italia. Dapprima aderente alla corrente marxista, ne prende gradualmente le distanze a favore di un movimento sociale e di un'esperienza concreta delle masse lavoratrici ponendosi contro i dettami di un socialismo dottrinario. Benché Covelli non abbia condiviso le esperienze di Cafiero e Malatesta durante i moti della Banda del Matese, lo troviamo iscritto nell'Internazionale anarchica fin dal 1871, nella sezione napoletana, come fondatore e direttore del giornale "L'anarchia". La principale attività di Covelli, infatti, sarà quella di pubblicista in giornali di stampo anarchico fino a quando, in concomitanza con la candidatura di Andrea Costa, anch'egli dimostrerà i primi segni di squilibrio mentale. Ciò lo condurrà da un ospedale psichiatrico ad un altro, fino a giungere, nel 1909 in quello di Nocera Inferiore dove troverà la morte qualche anno più tardi, nel 1915. Le sue posizioni, come quelle dell'amico Cafiero, si sposteranno sempre più verso un'estremizzazione del pensiero anarchico, proponendo anche l'avvicinamento e il recupero, nella funzione rivoluzionaria, degli emarginati sociali e degli "spostati", ovvero dei "malfattori", epiteto provocatorio con cui descriverà anche se stesso.

Negli anni compresi tra la malattia di Carlo Cafiero e di Emilio Covelli e l'avvento del fascismo, il protagonista indiscusso del movimento anarchico in Italia rimane Errico Malatesta. Nato a Santa Maria Capua Vetere nel 1853, sposa appena quattordicenne le idee mazziniane e garibaldine, per giungere poi all'anarchismo accanto a Bakunin e Cafiero, diventando uno dei protagonisti della Banda del Matese. Sarà proprio Errico Malatesta non solo a portare avanti ma a rielaborare il pensiero anarchico offrendo un'ulteriore strutturazione politica e propagandista, ben oltre il pensiero bakuniniano. Negli anni subito dopo la morte di Cafiero, Errico Malatesta e Saverio Merlino si trovano a fronteggiare un pericolo interno all'anarchismo stesso: l'individualismo (Masini 1969, pp. 242-243).

Il "ravacholismo" a cui si contrappone Errico Malatesta appartiene a quella generale corrente europea fatta di nichilismo e terrorismo che, trovando una certa corrispondenza con l'anarco-individualismo, si traduce essenzialmente in azioni terroriste svolte dai singoli individui nei confronti di chi detiene il potere. Ravachol, da cui la corrente prende il nome, compì in Francia aggressioni dinamitarde contro caserme e abitazioni private di giudici e procuratori. Ulteriori esempi sono dati anche dal movimento nichilista russo che, nello stesso periodo di Ravachol, attentava alla vita dello zar (Riasanovsky 2015, p. 386); per non parlare di Sante Caserio che pugnalò a morte il Primo Ministro francese Carnot e di Gaetano Bresci uccisore del re Umberto I. Una lunga serie di attentati che, secondo Malatesta, invece di servire alla causa della propaganda anarchica, producevano non altro che una

distorsione del concetto di anarchia inteso come violenza e disordine. Per questo motivo, l'obiettivo principale di Malatesta, perseguito fino all'ultimo istante della sua vita, sarebbe stato duplice: da una parte una propaganda perseguita mediante i documenti scritti e dall'altra un inquadramento del movimento anarchico per sezioni locali, in modo da preparare per gradi e in maniera organizzata la rivoluzione. Quest'ultima si sarebbe potuta realizzare, secondo Malatesta, non di certo per mezzo di attentati sporadici i quali, come la storia dimostra, più che spingere verso la "propaganda del fatto" avevano inasprito i governi e rafforzato lo stato poliziesco. Perseguendo questi due obiettivi, dunque, Malatesta inizia il suo lungo peregrinare che lo porterà in giro per il mondo: dagli Stati Uniti ai Paesi Bassi, dall'Argentina all'Italia, dall'Inghilterra all'Egitto, organizzando e appoggiando rivolte e contestazioni, scrivendo opuscoli, fondando giornali tra i quali ricordiamo "Umanità Nuova" e "Pensiero e Volontà", determinanti nella diffusione dei principi anarchici malatestiani. Le testate giornalistiche saranno portate avanti anche dopo il trasferimento di Malatesta a Roma avvenuto nel 1921 fino all'anno successivo quando le leggi speciali fasciste metteranno al bando qualsiasi tipo di pubblicistica non allineata al potere dominante.

Costretto agli arresti nella sua casa romana, Errico Malatesta esalò il suo ultimo respiro nel 1932, concludendo quella stagione politica che aveva visto la nascita del movimento anarchico e la sua fioritura partendo da un seme lontano, di origine siberiana, approdato a Napoli, in un terreno fertile di contraddizioni, masse lavoratrici e desiderio di libertà. E sono tre i principicardine che, a nostro parere, segnano e disegnano lo sviluppo dell'anarchismo italiano come gemmazione dall'anarchismo russo: il popolo (*narodničestvo*), la libertà (*vol'nica*), la contraddizione (*protivorečie*).

3. Narodničestvo: il popolo come energia rivoluzionaria

Quando Bakunin giunge in Italia e soggiorna a Napoli, ciò che vede è un Regno che non esiste più. Il Sud Italia era stato annesso al Regno d'Italia solo nel 1861. Tuttavia, se una data garantisce un orientamento storico e una definizione per l'Unità d'Italia, i fatti, come ben sappiamo, sono molto più complessi e nel 1865 Napoli si trova nella condizione di una ex-capitale di un Regno che non esiste più. Una città piena di contraddizioni e di sfaccettature, che respira le idee garibaldine e mazziniane di Dio, Patria e Famiglia e, al tempo stesso, si trova con grandi masse operaie e contadine in stato di miseria. Come abbiamo già avuto modo di vedere, Bakunin si ritrova nel vortice culturale dell'Unità d'Italia e alle prese con una situazione esplosiva, legata soprattutto alle tasse sul macinato. In questo senso, il primo elemento da tenere in considerazione per l'attecchimento del pensiero anarchico nel

Sud Italia è il popolo (Riasanovsky 2015, p. 448). In uno dei suoi più famosi scritti agli amici d'Italia, Bakunin parla della situazione italiana come suddivisa in "cinque nazioni": la quinta è costituita dal sottoproletariato o, meglio ancora, dai contadini (Bakunin 2013, pp. 81-82).

Fin dalle prime battute possiamo notare come la classe contadina sia in un certo modo mitizzata in termini di purezza assoluta: essa è considerata avulsa dalla storia delle città ed è continuamente posta in contrapposizione al proletariato urbano verso cui nutre una naturale diffidenza. Si tratta di una visione delle masse contadine che sembra ricalcare quella del contadino schiavo in Russia. D'altronde la situazione dei contadini sia in Russia che nel Sud Italia, nell'Ottocento, risulta essere molto simile, seppur con le dovute differenze. Tuttavia, la relazione fra contadino e schiavitù emerge chiaramente dagli scritti di Bakunin che considera le masse contadine come il vero motore della rivoluzione, in quanto depositarie di forze ed energie ancora inespresse. Se vogliamo, dunque, prima ancora del punto di rottura con il marxismo, la scissione fra comunismo tedesco e anarchismo italiano nasce da due differenti visioni delle classi subalterne. Nei Paesi più industrializzati come la Germania e l'Inghilterra, il ruolo chiave per la rivoluzione sociale è garantito dal proletariato urbano come parte della popolazione sottomessa ai grandi padroni industriali. In Paesi ancora non pienamente industrializzati come il Mezzogiorno d'Italia e la Russia, la vera classe subalterna è costituita dai contadini che patiscono lo iato fra campagna e città. Per questo motivo, Bakunin troverà terreno fertile nell'ex-Regno borbonico che, poco o per niente industrializzato, registra la dominazione dei grandi latifondisti sulle masse contadine sfruttate. Saranno proprio queste ultime a condividere con Bakunin quella sua particolare visione di populismo (*narodničestvo*).

In questa sede non si intende attribuire al termine *narodničestvo* un particolare significato negativo, ma piuttosto offrire una chiave di lettura del concetto di popolo in Bakunin che fa del mondo contadino una creatura mitica, ancora integra nelle sue potenzialità e capacità, benché sfruttata e oppressa dalla nobiltà terriera in Russia come nel Sud Italia. Non si tratta, allora, di intendere il popolo come un complesso di individui differenti da regione a regione, bensì come una forza propedeutica alla rivoluzione, in quanto ricca di tradizioni, rituali e narrazioni. Per Bakunin, insomma, il popolo è un insieme compatto di forze inespresse e a lungo sopite in grado di suscitare una rivoluzione esplosiva, impetuosa, distruttrice e creatrice al tempo stesso. Questa idea non solo guiderà il pensiero bakuniniano, confermandolo e consolidandolo alla vista delle masse contadine del Sud Italia ma sarà mutuata dai principali esponenti dell'anarchismo italiano. In un manoscritto contenuto nel *Dossier Cafiero* redatto dalla polizia di Berna possiamo leggere una visione molto simile a quella di Bakunin ad opera

dell'anarchico barlettano:

Alla scorta del sentimento e del pensiero popolare, divenuto sentimento e pensiero nostro seguendo attentamente e senza interruzioni i corsi dell'unico professore di filosofia rivoluzionaria: il popolo. Sapremo così parlare il suo linguaggio e formulare le sue aspirazioni, per compiere efficace propaganda con la parola e con gli scritti. In altri termini, chi parla o scrive per la propaganda rivoluzionaria, deve considerarsi né più né meno come un apparecchio da fontana, destinato a far zampillare il più alto possibile quell'acqua che gli è somministrata dal popolo, e che è destinata a ritornare al popolo stesso. Se tale sarà l'acqua, vera fontana mirabile potrà dirsi questa, alla quale verrà a dissetarsi la gioventù assetata d'ideale, cui principalmente è destinata questa propaganda scritta od orale. La massa popolare, pur ammettendo che sappia leggere, e che abbia tempo e volontà di leggere, in generale non si lascia convincere dalle parole, ma solamente dai fatti (Cafiero 1972, p. 56).

Come per Bakunin, anche per Cafiero il popolo non è un insieme eterogeneo ma un'unica forza compatta da cui prendere lezioni, da cui imparare la concretezza della vita, in contrapposizione all'astrazione e alla finzione della società borghese. La concezione filosofica di Cafiero fa del popolo il depositario della concretezza dell'esistenza, del senso pratico della vita, ispirato dalle forze solidaristiche e volontaristiche, caratterizzato dalla bontà e dall'innocenza ma, al tempo stesso, incattivito dalla povertà, dalla fame, dall'oppressione. Il compito massimo dell'intellettuale rivoluzionario, dunque, è accogliere l'energia vitale emanata dal popolo, coadiuvandolo ad intendere questa energia come leva in grado di mettere in atto la rivoluzione. L'intellettuale, pertanto, non ergendosi a guida delle masse popolari in quanto ciò rappresenterebbe una forma di autoritarismo gerarchico, rimanda al popolo le sue stesse impressioni, i suoi moti istintivi verso il bene. L'anelito del popolo alla libertà, l'energia che giace al suo interno, l'innocenza di fondo sono gli elementi che Cafiero rielaborerà di continuo fino agli estremi sviluppi in concomitanza con l'aggravarsi della malattia mentale. La peculiarità dei suoi scritti consiste proprio nell'amplificazione del legame con il popolo, tanto da sfociare in iperboli venate dal misticismo e dalla religiosità. Tuttavia, una simile mitizzazione del popolo del Mezzogiorno d'Italia non esclude la situazione reale in cui versano le masse contadine dell'Ottocento e del Novecento; piuttosto essa sembra assolvere la funzione di strumento di propaganda per rappresentare concretamente la situazione sociale e storica del sottoproletariato rurale dell'epoca.

La stessa coincidenza fra mito e realtà guiderà l'azione rivoluzionaria, intellettuale e propagandista di Emilio Covelli quando giungerà nella redazione del giornale "Libertà e Giustizia" di Napoli (Spagnoletti 1983, pp. 324-325).

Elementi di concretezza e immagini mitiche, dunque, si intrecciano nell'idea di popolo fra Russia e Sud Italia per divenire un elemento sociale inesperto, a lungo tagliato fuori e scartato dai grandi eventi e dalla Storia, oppresso e tenuto nell'ignoranza, buono e bisognoso di tutto. Questa particolare accezione esprime, ancora una volta, la distanza esistente tra l'idea anarchica, il marxismo e il mazzinianesimo. Se da una parte Marx ed Engels sono maggiormente legati al proletariato urbano, dall'altra Mazzini guarda al mondo contadino come ad un ricettore delle riforme, elemento passivo e non motore degli avvenimenti storici e sociali. In questo senso, Emilio Covelli risponderà criticamente a tutte le riforme volute da Mazzini in quanto il popolo non ne rappresenta l'artefice e non sono realizzate nel suo interesse. Faranno il resto le nuove tasse imposte dal Regno d'Italia nel Mezzogiorno: esse diventeranno, per così dire, la "prova" dell'oppressione del popolo sia nell'ex-Regno Borbonico sia nel nuovo Regno d'Italia.

Su tale concezione del popolo inteso come "detonatore sociale", il cui simbolo è il contadino oppresso ed umiliato, tenuto nell'ignoranza e, al tempo stesso, solidale e lavoratore, poggia il perno della propaganda anarchica che da Bakunin giungerà ad Errico Malatesta. In uno dei suoi *Dialoghi sull'anarchia*, intitolato appunto *Fra contadini*, Errico Malatesta esprimerà queste contraddizioni mettendo in scena un dialogo fra chi ha da sempre lavorato la terra e chi ha sposato la causa anarchica (Malatesta 2009, p. 19).

Il pensiero anarchico fra Ottocento e Novecento è pervaso dunque dall'immagine del popolo contadino sospeso fra mito e realtà e sarà proprio questa interpretazione che ci permetterà di addentrarci nelle dinamiche del pensiero anarchico, cercando di evitare ogni forma di revisionismo. La condizione reale in cui versano le masse popolari e contadine all'indomani dell'Unità d'Italia costituisce infatti un problema sociale e politico di scottante attualità che sembra trovare proprio nella rivoluzione anarchica lo strumento più adeguato in grado non solo di descrivere quel mondo confinato nell'arretratezza, oppresso e costretto nell'ignoranza ma anche di prospettare un miglioramento storico (Pezzica 2013, pp. 16-17).

4. *Vol'nica*: libertà come critica, emancipazione, organizzazione

Se il popolo è il perno su cui si concentra la riflessione anarchica per quanto riguarda lo sviluppo e il progresso rivoluzionario, il fine dell'azione anarchica è, senza dubbio, la libertà. Un'idea che viene esposta da Bakunin stesso come principio fondante la società. Secondo il rivoluzionario russo, dunque, non esiste alcuna società giusta senza la libertà, intesa come garanzia alla piena emancipazione dell'essere umano, alla sua crescita in quanto tale.

Nella maggior parte dei suoi scritti, Bakunin teorizzerà questa concezione indicando la società come il luogo perfetto dove la libertà realizza se stessa (Bakunin 2009, pp. 91-92). Secondo l'anarchico russo, la libertà è un fattore eminentemente sociale giacché in uno stato di natura l'individuo non è libero e riconoscibile come tale, ma semplicemente soggetto alle necessità. Questo differenzia la libertà bakuniniana da quelle forme che Bakunin stesso definisce "idealiste" giacché la libertà non può essere avulsa dalla società non trattandosi di una fuga dal mondo, né di un agire dipendente dalla propria esclusiva volontà o dai propri istintivi bisogni e non può essere nemmeno considerata come una barriera interposta fra il sé e gli altri. Per Bakunin, la libertà è ciò che garantisce il pieno sviluppo di tutte le facoltà di ogni essere umano a qualsiasi latitudine, all'interno però della società e mediante gli strumenti di quella stessa società dove l'individuo è in grado di darsi delle regole e di rispettarle controllando i propri istinti e i propri impulsi. Questa particolare concezione della libertà che, per certi versi, risulta estranea al liberalismo politico occidentale, è un prodotto tipicamente russo (Berdjaev 1992, pp. 159-160): si tratta di quella *vol'nica* che caratterizza tutti gli anarchici russi, una libertà che è governo di sé, autonomia e persino contrapposizione al potere. Infatti, se per un verso la libertà è garantire la piena emancipazione del singolo attraverso la società, dall'altro essa è forza critica e distruttrice di ogni autorità e di ogni principio, di ogni gerarchia e di ogni visione assolutista. Per tale ragione la critica ad ogni potere è espressione di una libertà in grado di emancipare l'individuo e ogni rivolta mira alla sua emancipazione dal potere stesso. In tal senso, la *vol'nica* russa diviene quasi mitica, se non addirittura ascetica se considerata in termini di utopia pur essendo, al tempo stesso, una libertà reale in quanto attribuisce all'essere umano l'onere della propria responsabilità, rendendolo consapevole della lotta costante contro ogni privilegio, anche personale. Si tratta dunque di quella stessa libertà che ha affascinato Carlo Cafiero, come anche Emilio Covelli, fino a portarli a rinunciare a tutti i loro averi per la causa anarchica. Una libertà che lo stesso Carlo Cafiero interpreterà come strettamente legata al comunismo:

In conclusione, noi possiamo e dobbiamo essere comunisti, perché i prodotti non mancheranno, perché nel comunismo realizzeremo la vera eguaglianza, perché il popolo, che non comprende il sofisma collettivista, comprende perfettamente il comunismo, perché noi infine siamo anarchisti e che l'anarchia ed il comunismo sono i due termini necessari della rivoluzione. Carlo Pisacane riassumerà degnamente il nostro ideale rivoluzionario: "Quale sarebbe il tipo ideale d'una società perfetta? Quella in cui ciascuno fosse nel pieno godimento de' propri diritti, che potesse raggiungere il massimo sviluppo di cui sono suscettibili le proprie facoltà fisiche e morali e giovare di esse senza la necessità o d'umiliarsi innanzi al suo simile o di sopraffarlo; quella società insomma in cui la libertà non turbasse l'eguaglianza; quella in

cui in ogni uomo il sentimento fosse d'accordo con la ragione, e in cui niuno fosse costretto di operare contro i dettati di questo, o soffocare gl'impulsi di quello. In tal caso l'uomo manifesterebbe la vita in tutta la sua pienezza e però potrebbe dirsi perfetto”.

“*Libertà ed eguaglianza* sono i cardini su cui deve poggiare l'umana felicità” (Cafiero 1972, pp. 27-28).

Fra la concezione di Bakunin e quella di Cafiero non ci sono sostanziali differenze per quel che concerne il principio da cui muovono: per entrambi è il pieno e massimo sviluppo delle capacità umane nella società. Tuttavia, se in Bakunin la libertà è in contrapposizione al potere, Cafiero ci permette di guardare alla libertà anarchica non solo come critica rivoluzionaria ma anche come comunismo. In effetti si tratta di un elemento presente anche in Bakunin ma che Cafiero riesce maggiormente a sintetizzare, in modo particolare attraverso gli scritti e i discorsi tenuti ai Congressi e, ancor di più, in relazione agli eventi riguardanti la Banda del Matese, operazione che lo ha visto in prima linea ma non come leader indiscusso. La piena libertà, dunque, non ci può essere senza uguaglianza sostanziale degli individui; l'uguaglianza si manifesta a sua volta nella comunanza dei beni di cui tutti possono godere, senza possedere oltre le proprie esigenze e senza abbandonare l'altro nelle sue necessità. Si tratta, insomma, di una ripresa del comunismo marxista senza l'espressione di un'autorità che possa governare e dirigere le masse (Masini 1974, pp. 240-241). D'altronde per Cafiero questa tipologia di libertà come godimento ed emancipazione delle facoltà umane, come realizzazione della felicità dell'individuo all'interno della società non è qualcosa di lontano da tutto ciò che hanno perseguito le precedenti rivoluzioni della storia europea. Secondo la sua lettura, infatti, in tutte le epoche storiche il popolo ha sempre cercato di organizzarsi per sfuggire al giogo delle autorità e per cercare la felicità. In tale ottica, la libertà anarchica diviene non solo un principio distruttivo ma, insieme, costruttivo delle organizzazioni storiche e sociali del popolo stesso; essa non è una libertà nichilista e autodistruttiva ma una libertà organizzata socialmente, come evidenzia anche Malatesta (Malatesta 1982, pp. 96-97).

In sintesi, si tratta di una libertà concreta, critica di ogni forma di potere, ma, al tempo stesso, protesa alla ricerca della piena felicità e organizzazione sociale; questi sono i tre gli elementi che costituiscono il fascino della libertà anarchica. Inoltre, presentandosi sempre e comunque in termini oppositivi, essa non ha altro fine se non avvalorare e salvaguardare se stessa all'interno della società. È dunque una libertà mitica in quanto mai attuabile completamente ma sempre alla ricerca della propria realizzazione pur essendo concreta nella misura in cui fa sentire il peso, la gravità morale delle conseguenze delle scelte individuali. Una libertà che, sospesa fra mito e realtà, è in tensione dialettica con il potere in uno scontro che possiamo

chiamare “rivoluzione”.

5. *Protivorečie*: contraddizione o sulla rivoluzione

Ogni libertà, secondo il pensiero anarchico considerato nella sua totalità, è impossibile da realizzare senza una contrapposizione critica al potere che sia anche distruttiva di esso, dove per potere si intende tutto ciò che decreta e decide per gli altri, un principio esterno, qualunque esso sia, che funga da regolatore assoluto delle vite degli altri. In quest’ottica, sotto l’egida del potere, ritroviamo: Dio, Patria, Famiglia, Autorità, Gerarchia, Convenzioni, e tutte le ulteriori ramificazioni e declinazioni. La libertà anarchica, alimentandosi nella dialettica e nella contraddizione con il potere, per essere tale necessita di assumere un atteggiamento critico e destrutturante verso ogni sua forma di rappresentazione. Si tratta di una dialettica che nasce già in terra russa, in quanto *vol’nica* è un’interpretazione della libertà contro un potere assolutista e oscurantista (Bakunin 2007, pp. 55-56), come del resto afferma anche Berdjaev. Proprio questa concezione anarchica della libertà è il comune denominatore che lega Bakunin, Cafiero, Covelli e Malatesta, pur avendo ciascuno di essi uno specifico atteggiamento oppositivo nei confronti del potere. In altri termini, nel *protivorečie*, inteso come contraddizione della libertà, emergono i tratti più veri di ciascun protagonista del pensiero anarchico giacché la contraddizione non rappresenta il viatico necessario per giungere alla libertà, essendo già essa stessa la libertà e trattandosi, per di più, di una libertà contraddittoria, contrapposta al potere, cioè la rivoluzione. Tra tutti gli altri pensatori anarchici sarà proprio Carlo Cafiero a sintetizzare il legame indissolubile fra libertà e rivoluzione, mediante l’idea della “rivoluzione per la rivoluzione”:

In natura, nulla si crea e nulla si distrugge, ma tutto si trasforma. Ciò è dimostrato dalla chimica. La materia, mentre resta sempre inalterata, come quantità, può cambiare infinitamente come forme e qualità. Quando si brucia, si polverizza o si dissolve un corpo, cosa avviene se non la trasformazione della materia di tale corpo, il passaggio di tale corpo da una forma di vita a un’altra? Ogni periodo della vita della materia è caratterizzato da una trasformazione, da una rivoluzione, in modo che tutta la materia infinita trae vita da questi processi continui di trasformazione e rivoluzione. Ora, se la rivoluzione è l’anima, la condizione di vita, la legge della materia, che è il tutto, è chiaro che deve essere anche l’anima, la condizione di vita, la legge dell’umanità, che ne è la parte (Cafiero 1970, p. 5).

La rivoluzione, dunque, non è solo un momento storico teso a migliorare le condizioni sociali ma piuttosto il principio stesso che regola la realtà. In questa affermazione cogliamo i tratti estremi e persino mistici della

concezione di Carlo Cafiero, il quale fa dell'idea di rivoluzione non solo un elemento contingente della realtà ma la realtà stessa. In tal senso la libertà umana altro non è che una "rivoluzione per la rivoluzione", ovvero il modo più alto e compiuto in cui l'individuo può trovarsi a vivere in una realtà che è di per sé "rivoluzionaria", in quanto soggetta a contraddizioni e trasformazioni. Ma se questo vale come fondamento della realtà, intesa come realtà viva e in continua evoluzione e rivoluzione, vale ancora di più per il singolo e per le sue condizioni di vita. L'anarchismo rivendica infatti lo sviluppo sociale dell'essere umano come attuazione e prosecuzione di un'evoluzione autentica fondata sulle leggi di natura. Per questa ragione, un individuo posto in una condizione di schiavitù lavorativa, o di subalternità rispetto ad altri individui, oppresso dai privilegi altrui, non si trova solo in una situazione storica e sociale svantaggiata ma, addirittura, contro natura, in quanto, negando il principio di trasformazione, sono contraddette le leggi della materia. Per Cafiero, insomma, non si fa la rivoluzione per conquistare il potere, per creare nuove gerarchie o semplicemente per migliorare le condizioni di vita. Si fa la rivoluzione per la rivoluzione stessa, perché la realtà stessa è rivoluzione (Masini 1974, pp. 278-279). In questo consiste il fascino dell'idea di libertà nell'accezione di Cafiero, un'idea che lo porterà a dissipare tutte le sue forze fisiche, psichiche ed economiche per ottemperare all'unica legge della rivoluzione. Continuerà ad alimentare queste sue visioni mitiche e mistiche della realtà, concepita come pura energia, persino quando sarà internato nel manicomio di San Bonifacio prima e di Nocera Inferiore poi.

Nonostante siano molte le affinità tra la concezione del pensatore barlettano e quella del suo amico Emilio Covelli, si rilevano tuttavia delle differenze sostanziali. Per quest'ultimo, infatti, la rivoluzione non costituisce il fondamento della realtà bensì l'irriducibilità del pensiero anarchico nei confronti di ogni forma di presa del potere. Emblematico è l'appellativo di "malfattori", che Covelli usa anche come nome di uno dei due quotidiani da lui fondati ("I Malfattori") e che attribuisce a sé proprio quando Andrea Costa sceglie di entrare in Parlamento. In uno dei suoi scritti, al ritorno dal Convegno di Parigi del 1883, in cui si registrò l'intervento di Costa, leggiamo:

Ciò che deploro ancor di più, è ciò che si dice sovente che bisogna conoscersi per intendersi, che si teme la luce e si perseguitano i contraddittori. In quanto a me che sono combattuto, perché non mi vengo né ai governi né ai partiti, non mi resta che dichiarare che amo molto la Francia, ma che diffido di tutti i pretesi capi dei Governi dell'avvenire, che da quanto si vede presentemente, non sono né più giusti né più umani di tutti gli sfruttatori passati e futuri. Infine, nel caso che Joffrin e Brousse siano stati ingannati dalle insinuazioni di Costa, io sfido questo rinnegato che ha accettato d'essere deputato e triunviro della democrazia, mentre *io ho rifiutato tutto, ed ho bramato la miseria, le*

persecuzioni, le calunnie per restare ciò che sono, io sfido pubblicamente ad attaccarmi, se può, senza maschera (Covelli 1947, p. 109).

Per Covelli il rivoluzionario è colui che si mantiene puro, sottraendosi alla contaminazione del potere e indossando le vesti di un “malfattore”, ovvero di uno scarto della società. Proprio i reietti, dunque, gli emarginati sarebbero in grado di compiere la vera rivoluzione in quanto costituiscono la maggioranza della popolazione. Perciò il compito dell’intellettuale anarchico non consiste nel cedere alle passioni politiche, alle dinamiche dei partiti e delle fazioni, ma, usando un’espressione cara a Covelli, nell’“andare al popolo”, suscitando in esso la scintilla per la rivoluzione totale, cioè sociale, morale, economica. Si tratta di un processo che rispecchia il carattere stesso dell’anarchico che le cronache dell’epoca descrivono come un uomo estremamente intelligente, acuto e al tempo stesso calmo e riflessivo, costantemente dedito alla causa con scritti e pubblicazioni. Per Covelli, la rivoluzione è frutto di una irriducibilità della libertà e del pieno rifiuto del compromesso; sarà la proiezione iperbolica di questi due principi a determinare il ricovero del nostro in manicomio per “monomania acuta”, ovvero una forma morbosa di attaccamento alle persone e alle idee. Così, Cafiero finisce la sua vita nell’ospedale psichiatrico portando avanti l’idea di una rivoluzione per la rivoluzione, mentre Covelli, ampliandone i termini e gli orizzonti, innalza la rivoluzione a libertà irriducibile, condividendo tuttavia lo stesso destino dell’amico barlettano. Le posizioni di Cafiero e Covelli sembrano dunque sviluppare quell’idea di rivoluzione di cui era foriera la concezione bakuniniana (Bakunin 2009, p. 177) sebbene in una forma ancora poco definita rispetto a quella elaborata dai due anarchici italiani. Da una parte, infatti, Bakunin, concependo la rivoluzione come elemento imprescindibile e distruttivo della società allo scopo di edificarne un’altra, fa del momento rivoluzionario una tappa della libertà stessa giacché rappresenta la contrapposizione ad ogni forma di autoritarismo. Dall’altro Cafiero e Covelli eleveranno la rivoluzione a fondamento dell’esistenza stessa, portando alle estreme conseguenze la scelta operata fino a precipitare nella follia. Forse, guardando alla tragica fine di Cafiero e Covelli, Malatesta elaborerà un’idea di rivoluzione più graduale nell’attuazione e molto ancorata alla realtà vera come egli stesso dichiara nel suo secondo opuscolo, dal titolo *Al Caffè* (1922), quando traccia le caratteristiche sostanziali dell’azione rivoluzionaria:

Noi vogliamo che le trasformazioni sociali a cui mira la rivoluzione incomincino a realizzarsi fin dal primo atto insurrezionale. Vogliamo che il popolo prenda subito possesso della ricchezza esistente: che dichiari i palazzi dei signori dominio pubblico, e provveda per iniziativa dei più volenterosi e attivi, a che tutta la popolazione sia alloggiata il meno male possibile, e subito si metta mano, per opera delle associazioni dei costruttori, all’edificazione delle nuove case che siano stimate necessarie; vogliamo che si comunalizzino

tutti i prodotti alimentari disponibili e se ne organizzino sempre per opera dei più volenterosi e sotto il controllo reale del pubblico, la distribuzione eguale per tutti; vogliamo che gli agricoltori s'impossessino delle terre incolte e di quelle dei signori e si convincano col fatto che ormai queste terre appartengono ai lavoratori; vogliamo che gli operai si sottraggano alla direzione dei padroni e continuino la produzione per conto loro e del pubblico; vogliamo che si stabiliscano subito relazioni di scambio fra le diverse associazioni produttrici ed i diversi comuni; e nello stesso tempo vogliamo che si brucino, si distruggano, tutti titoli e tutti i segni materiali della proprietà individuale e del dominio statale. Vogliamo insomma fin dal primo momento far sentire alla massa i benefici della rivoluzione e sconvolgere le cose in modo che sia impossibile ristabilire l'ordine antico (Malatesta 2009, pp. 125-126).

Errico Malatesta prospetta una rivoluzione totale che sia al tempo stesso sociale, politica ed economica in grado di sconvolgere l'ordine attuale per proporre uno nuovo dove i lavoratori siano in grado di gestire la fabbrica e i contadini coltivare le terre in autonomia. Per il pensatore anarchico sarà difficile attuare il nuovo ordine ma non del tutto impossibile poiché la rivoluzione non si presenta, a differenza di ciò che accade in Bakunin, solo come critica al potere in ogni sua forma e funzione ma anche come propaganda delle idee. In tal modo il proletariato e il sottoproletariato istruiti ed educati, entrati in contatto con il pensiero anarchico, saranno desiderosi di realizzarlo attraverso la rivoluzione, secondo la propria volontà e senza la necessità del supporto di alcun gruppo dirigente deputato al controllo e al governo (Cerrito 1982, p. 11). Questo è il motivo per cui per Malatesta è di fondamentale importanza la "propaganda del fatto" che dalla Banda del Matese lo porterà alla scrittura e alla pubblicazione di articoli, saggi e manifesti oltre che alla partecipazione ad ogni forma di manifestazione e attività sovversiva. La facoltà degli individui di organizzarsi e ribellarsi è dunque la rivoluzione anarchica, che può realizzarsi non in ogni parte del mondo contemporaneamente, ma solo in maniera graduale attraverso la propaganda.

Un simile concetto di rivoluzione pervade il pensatore anarchico in maniera totale, spingendolo all'azione sociale nella perenne contraddizione e contrapposizione tra l'"io individuale" e il potere in nome della libertà, sulla stessa barricata.

Bionota: Matteo Losapio (makovec.it) è presbitero dell'Arcidiocesi di Trani-Barletta-Bisceglie. Laureato in Filosofia presso l'Università di Bari e in Teologia presso la Facoltà Teologica Pugliese. Si è occupato del pensiero anarchico russo e italiano e, in seguito, della riflessione filosofica e teologica di Pavel Aleksandrovič Florenskij e di Gregorio Palamas. Membro della Società Filosofica Italiana (sez. di Bari), è redattore presso la rivista di filosofia "Logoi.ph" e del periodico "Cercasi un fine". Attualmente si occupa di

filosofia della città, sociologia e antropologia urbana, urbanistica e architettura attraverso ricerche, interventi, saggi e pubblicazioni. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Pavel A. Florenskij* (Aracne 2016), *Gregorio Palamas, crocevia d'Oriente* (Aracne 2020), *Dèi respinti. Metafisica degli scarti* (Mimesis 2023).

Recapito autore: salos916@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Bakunin M. 2007, *Stato e anarchia*, Feltrinelli, Milano.
- Bakunin M. 2009, *La libertà degli uguali*, Elèuthera, Milano.
- Bakunin M. 2013, *Viaggio in Italia*, Elèuthera, Milano.
- Berdjaev N. 1992, *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, Mursia, Milano.
- Cafiero C. 1970, *Rivoluzione per la rivoluzione*, La Nuova Sinistra – Samonà e Savelli, Roma.
- Cafiero C. 1972, *Dossier Cafiero*, Biblioteca “Max Nettlau”, Bergamo.
- Cerrito G. 1982, *Introduzione*, in Malatesta E., *Rivoluzione e lotta quotidiana*, Antistato, Milano, pp. 9-37.
- Kropotkin P. 1998, *Scienza e anarchia*, Elèuthera, Milano.
- Lucarelli A. 1947, *Carlo Cafiero. Saggio di una storia documentata del Socialismo*, Vecchi Editori, Trani.
- Malatesta E. 1982, *Rivoluzione e lotta quotidiana*, Antistato, Milano.
- Malatesta E. 2009, *Dialoghi sull'anarchia*, Gwynplaine, Camerano.
- Martucci P. 1967, *Precisazioni*, in “Il Palazzuolo” IX.
- Masini P.C. 1969, *Storia degli anarchici italiani da Bakunin a Malatesta (1862-1892)*, Rizzoli, Milano.
- Masini P.C. 1974, *Cafiero*, Rizzoli, Milano.
- Pezzica L. 2013, *Introduzione*, in Bakunin M., *Viaggio in Italia*, Elèuthera, Milano, pp. 9-24.
- Riasanovsky N.V. 2015, *Storia della Russia dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano.
- Spagnoletti M. 1983, *Emilio Covelli tra Marx e Bakunin*, in “Quaderni dell'Archivio storico pugliese”, n. 22, Società di Storia Patria per la Puglia, Bari, pp. 313-365.
- Tolstoj L. 2015, *Guerra e rivoluzione*, Feltrinelli, Milano.

“LA TERRA DOVE FIORISCONO I LIMONI” La Sicilia dei viaggiatori, globetrotter e instagrammer russi*

CLAUDIA OLIVIERI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Abstract – The purpose of this article is to make a comparative analysis between the grand tour of Sicily undertaken by Russians in the past and the traveling to the Italian island and its exploring by Russian tourists nowadays. The study will be based on several types of supporting evidence: 1) some works of nineteenth-century odepories (Norov 1822; Čertkov 1835-1836) and of the early twentieth century (Puare 1910); 2) a selection of Russian television programmes devoted to travels around the world by presenters M. Kožuchov (*V pojskach priključenij*, 2005), D. Krylov (*Neputëvye zametki*, 2006-2008), N. Tabašnikov (*Maksimal'noe približenie*, 2010), I. Urgant and V. Pozner (*Ich Italija*, 2012); 3) and finally examples from new media and social networks such as YouTube and Instagram (the profiles of I. Jankovskij or T. Navka). An essential overview of motifs (the classical heritage, festivities, the behavior of the Sicilians, the Mafia) will show that, despite technological progress and different ways of sharing travel experiences, the image of the island does not seem to have changed or, rather, that the receptive variations correspond to archetypes already developed in the past and the (few) novelties are incorporated into a consolidated paradigm in accordance with stereotypes and previous modules.

Keywords: Sicily; Stereotypes; Russian Travellers; Travelogue; TV, Instagram & New Media.

Senza un permesso dall'alto nessuno può disseppellire i reperti archeologici e, se ottiene il permesso per farlo, deve consegnare le cose più preziose al proprietario del terreno. Così per lo meno ci hanno detto a Girgenti. Di suo il governo non si occupa mai di scavi; ne consegue che le antichità rinvenute per caso vengono vendute immediatamente e in gran segreto agli stranieri e quelle di oro o argento fuse. In questo modo la Sicilia si priva irrimediabilmente di tesori del mondo classico e l'Europa colta perde per sempre molte opere che potrebbero spiegare la numismatica e i costumi dei greci in Sicilia.

(A. Čertkov “Vospominanija o Sicilii”, 1835-36)

* Lo spunto per questo contributo proviene dalla lodevole tesi di laurea *La Sicilia dei viaggiatori russi: dalle Note di viaggio ai vlog*, discussa da Alice Laudani (a.a. 2017-2018) sotto la mia supervisione C.O.

1. Un limone tira l'altro

Approdato in Sicilia nel 1824, Aleksandr D. Čertkov lascia del suo articolato *tour* per l'isola delle *Memorie* che non trascurano alcun dettaglio, persino 'illecito'. L'indignazione malcelata nell'epigrafe (Čertkov 1835-1836, č. 1, pp. 174-175) non impedisce peraltro al visitatore – storico, numismatico, collezionista nonché ex funzionario del Ministero degli Interni – di acquistare “alcuni meravigliosi vasi recatici dalla gente del luogo” (Čertkov 1835-1836, č. 1, p. 159), per l'incolumità dei quali viene anzi nutrita una certa preoccupazione. Ma ai fini del presente articolo non rilevano le ‘debolezze’ di un viaggiatore attento e appassionato, quanto la reiterazione della pratica da lui descritta e la persistenza della sua narrazione. A centocinquant'anni di distanza, la cronaca locale, infatti, titola “Uomini-talpa rodono le viscere della Sicilia”, indaga sui “sistemi più usati” per “l'esportazione dei ‘pezzi’” e raccoglie le “confessioni di un tombarolo”, che giura: “Se lo stato ci mettesse in condizioni di vivere, le assicuro che non uscirebbe più niente dal confine” (“La Sicilia” 1973). Le inchieste speciali si ripetono nei decenni successivi (finanche durante l'emergenza pandemica), non senza destare l'attenzione di accademici, archeologi, rappresentanti delle istituzioni, come conferma la recente collettanea *Ladri di antichità* (Raffiotta, Modeo 2020).¹ La noncuranza dei governanti rispetto ai beni culturali e la ricettazione a vantaggio di estimatori prevalentemente stranieri non sono l'unica costante che si ritrova immutata nelle *Memorie* e sulla stampa. Da ieri a oggi la Sicilia è andata ‘a ruba’ anche quale ambita meta di destinazione e oggetto di resoconti non troppo dissimili da quello di Čertkov. È su continuità e affinità che mi soffermerò nelle pagine a seguire.

I russi si recano in Sicilia e raccontano le proprie trasferte da oltre tre secoli: lo attestano una vasta letteratura critica e odeporica sull'argomento.² Non è questa la sede per ripercorrere esperienze di viaggio diversissime per durata, itinerari, scopi; basti constatare la graduale evoluzione, ossia l'arricchimento, del punto di vista (maschile prima, femminile poi), delle testimonianze conferite (in passato essenzialmente scritte, oggi giorno multimediali e multimodali), del tipo di viaggio, da quello ‘professionale’

¹ Per la consultazione dell'archivio de “La Sicilia” ringrazio Enrico Migneco; gli articoli reperiti abbracciano all'incirca un quarantennio. Per i reati ai danni dell'intero patrimonio italiano (e non segnatamente siciliano) si vedano ad esempio *I predatori dell'arte perduta* (2009) o *Quando l'arte va a ruba* (2021) di Fabio Isman.

² Per un approfondimento v. Bellomo e Nigro (2012), la ‘Sicilia russa’ di Michail Talalaj (2013), alcuni saggi o volumi del C.I.R.V.I., come (l'elenco è incompleto): M.P. Todeschini, *Russi in Italia dal Quattrocento al Novecento. Bio-bibliografia descrittiva* (1997, vol. 40); L. Ferrari, *Russi in Sicilia (dal XVII al XX secolo)*, in *Viaggio nel Sud. I* (1990, vol. 36); P. Cazzola, *Tre secoli di presenze russe a Siracusa e in Sicilia*, in *Siracusa nell'occhio del viaggiatore* (1998, vol. 55).

(militare, diplomatico, conoscitivo, scientifico) a quello artistico-letterario (e formativo), da quello ‘umanitario’ (il soccorso dopo il terremoto di Messina) a quello – si potrebbe azzardare – ‘interiore’.

Oggi il progresso tecnico e tecnologico garantisce spostamenti rapidi e confortevoli, produce nuove tipologie di *globe-trotter* e, di conseguenza, una ‘odeporica 2.0’. Al romanzo del *grand tour* si aggiungono canali alternativi per l’acquisizione e la circolazione delle informazioni (e dunque dell’immaginario) – riviste patinate, schermi grandi e piccoli, *new media* e *social network* –, eppure la visione dell’isola non cambia. Sono gli stessi *topoi* geografici e contenutistici raccontati o mostrati; quantunque compaiono concetti inediti, legati al mutare dei tempi, essi vengono trattati nel solco di forme e stereotipi preesistenti. In altre parole, si seguita a visitare la Trinacria per suffragare quanto si sa già – o si crede di sapere – su di essa. Con una parziale novità. Se in precedenza si ricercavano le vestigia di greci (fenici, romani, saraceni, normanni, spagnoli...), adesso si rintracciano le impronte di una ben consolidata “sicilianitudine”.

Verificherò tale sostanziale invariabilità, mettendo a confronto uno stringato campione composto da scritture di viaggio collocabili tra l’Ottocento e l’inizio del Novecento, da trasmissioni televisive risalenti ai primi anni 2000, e da profili di *instagrammer* e *influencer* contemporanei. L’accostamento, forse inconsueto, prende comunque in esame narrazioni, siano esse testuali e/o visuali. Sui *social* l’oggetto (il dove) sovente funge solo da scenario per valorizzare il soggetto (l’individuo), ma rimane saldo il legame tra didascalia – commento, *hashtag* – e fotografia. Del resto, fin dal passato la soggettività dell’autore raramente era marginale e i viaggiatori si accompagnavano ad artisti che ne illustravano le impressioni.

Il *corpus* da vagliare risulta potenzialmente illimitato; per ragioni di spazio e senza pretese di esaustività analizzerò solo alcuni nuclei tematici particolarmente evocativi: retaggio classico, festività, carattere dei siciliani (e delle siciliane!), presenze famose, malavita.

2. Ieri e oggi

È ancora Čertkov a provare la fascinazione esercitata sui russi dall’eredità classica, per lo più greca. E il suo caso non è certamente l’unico (Vysockij 2013). Giunto in Sicilia appena un paio di anni prima, Avraam S. Norov – funzionario dell’Impero e traduttore di Dante, Petrarca, Ariosto – darà alle stampe il dovizioso *Putešestvie po Sicilii v 1822 g.* (Viaggio in Sicilia nel 1822), che vedrà la luce nel 1828. Tra le tappe maggiormente ambite spicca Agrigento, sulla quale l’autore indugia in ammirata contemplazione, anche per aver ‘casualmente’ rinvenuto nella Valle dei Templi l’immancabile reperto: una moneta di rame che “lo rallegra come un bambino” (Norov 1828,

č. 1, p. 149). Se tale fortuna premia pure Čertkov, altre speculazioni di Norov sono tutt'ora attuali. Ad uno dei capitoli riservati alla città egli antepone a esergo una massima attribuita ad Empedocle da Diogene Laerzio: “Agrigentini deliciis quotidie ita se dedunt, ac si crastino die morituri: domos verò ita exstruere, quasi aeternum victuri” (Norov 1828, č. 1, p. 141). Le parole del filosofo risuonano in ben due trasmissioni televisive di inizio millennio. Dmitryj Krylov le traduce alla lettera in *Nepuťevye zametki*,³ un programma il cui titolo-*calembour* gioca chiaramente con il genere dei *putevye zametki*, cioè delle “note di viaggio” (*nepuťevyj* è “svagato”, “buono a nulla” ma suona con *ne-putevoj*, “non di viaggio”). In *V pojskach priključenij* (In cerca di avventure) Michail Kožuchov le estende a *tutti i siciliani*⁴, divenuti un canone al pari dei loro antenati (a dimostrazione di quella già riscontrata ricerca della sicilianità).

Gli itinerari di Norov e Krylov si intersecano pure in altri punti: a Catania, per entrambi scampata alle eruzioni dell'Etna, o a Taormina, nella quale campeggia lo stupefacente Teatro greco che, ritratto a distanza di anni, svela una singolarità. Laddove le parole dei due “spettatori” paiono lievemente discostarsi, le immagini (fig. 1-2) da loro evocate e realizzate risultano pressoché identiche e interscambiabili.



Figura 1
F. Matveev, Veduta del Teatro
Antico di Taormina (1822-1828)



Figura 2
D. Krylov, Taormina in *Nepuťevye
zametki* (2006-2008)

³ Il conduttore visita la Sicilia in almeno due occasioni e realizza 4 puntate andate in onda tra il 9 e il 30 aprile 2006, e altre 2 apparse nel 2008; tutti i video, della durata di 15 minuti ciascuno, sono disponibili su <https://my.mail.ru/video/search?q=Непутевые%20заметки:%20Сицилия.%201%20серия> (9.7.2023). Farò riferimento a questo e altri *format* direttamente nel testo, nel caso specifico con la sigla *NZ* seguita da anno, numero di puntata e minuto della battuta riportata, qui di Empedocle: “Gli agrigentini sono così sfrenatamente dediti ai piaceri che si potrebbe pensare che siano pronti a morire l'indomani, e costruiscono le loro case con tanta magnificenza come se dovessero vivere in eterno” (*NZ*, 2006, 2, 9:50~).

⁴ Il *format*, incentrato sui mestieri più tipici all'estero, dedica alla Sicilia 2 puntate di 45 minuti l'una trasmesse nel 2005 e reperibili su <https://my.mail.ru/video/search?q=В%20поисках%20приключений%20Сицилия> (9.7.2023); lo citerò con la sigla *VPP*, seguita da numero di puntata e minuto della battuta riportata; qui *VPP*, 1, 2:10~. Noto per inciso che studiare il “mercato del lavoro” non è un'invenzione odierna: l'ufficiale della Marina imperiale russa Vladimir Bronevskij si interessa di monumenti, governo, economia e occupazioni della popolazione (Talalaj 2013, p. 30).

Chi non proverebbe quell'estasi che ha invaso il mio cuore, quando ho abbracciato con uno sguardo stupefatto lo spettacolo della natura che si estendeva davanti a me? [...] *Attraverso le mura semidistrutte del teatro vedevo quasi tutta la costa occidentale della Sicilia.* [...] Era qui che venivano inscenate le opere di Euripide ed Eschilo (Norov 1828, č. 2, pp. 193-194).

Il teatro greco di Taormina è ancora oggi funzionante. Una pietra tiepida e antica sotto il sedere, il cielo del sud sulla testa, un'acustica fantastica, che non necessita di microfoni. *Si vede l'Etna che con le sue eruzioni partecipa agli spettacoli.* Eh! Quanto è allettante essere uno spettatore in un teatro come questo! (NZ, 2008, 1, 4:00~)⁵.

Krylov inquadra “tutta la cosa occidentale della Sicilia” e dialoga con la tradizione. Norov attraversa l'isola in compagnia del paesaggista Fëdor Matveev, le cui vedute impreziosiscono i due tomi del suo *Viaggio*⁶ e rispecchiano la prospettiva del conduttore odierno (“l'Etna che partecipa agli spettacoli”).

A mozzare il fiato degli stranieri non sono solo gli scorci naturali o architettonici; molti di loro vengono soggiogati dalle festività sia nostrane, sia transnazionali. Nel primo caso la commemorazione delle Sante Patrone – spettacolare, “fanatica”, miracolosa – consente di individuare gli elementi estranei alla cultura russa. Santa Rosalia (Palermo) entusiasma Norov (1828, č. 1, pp. 211-220), il quale ne ripercorre puntualmente agiografia e festività, e il ‘turista occasionale’ Ivan V. Cvetaev. Lo studioso e padre della nota poetessa, da ospite del capoluogo per XII Congresso dei filologi italiani (1875), constata: “In onore di questi eventi [il martirio della Giovane, C.O.] i palermitani celebrano la loro protettrice con una festa di cinque giorni il cui lusso e splendore lasciano i forestieri stupefatti” (Cvetaev 1883, p. 70). Neppure le telecamere contemporanee restano indifferenti. Nikolaj Tabašnikov di *Maksimal'noe približenie* segue appunto *A distanza ravvicinata* un'altra processione, quella di Santa Lucia (Siracusa), il cui “Simulacro si limita ad annuire e a promettere agli astanti di esaudire tutte le loro suppliche”.⁷ Mentre Krylov, impossibilitato ad assistere ai festeggiamenti di Santa Rosalia (le riprese si svolgono in un altro momento dell'anno), ne decanta le vicende con lo stesso pathos di Norov e Cvetaev

⁵ Va notato che nelle due edizioni del programma (2006 e 2008) il rapporto di Krylov con Taormina e la grecità è radicalmente diverso.

⁶ In merito v. la lezione *Putešestvie po Sicilii A. Norova i al'bom F. Matveeva*, <https://www.culture.ru/live/broadcast/51298/onlain-lekciya-puteshestvie-po-sicilii-avraama-norova-i-albom-fyodora-matveeva?ysclid=ljb6andja0206132979> (7.7.2023).

⁷ Le 2 puntate sulla Sicilia durano una ventina di minuti, risalgono al 2010 e sono visibili su <https://my.mail.ru/video/search?q=максимальное%20приближение%20Сицилия> (9.7.2023); lo citerò con la sigla *MB*, seguita da numero di puntata e minuto della battuta riportata; qui *MB*, 1, 15:30.

(NZ, 2006, 4, 4:30~), per poi dilungarsi sulla Domenica delle Palme (NZ, 2006, 3, 4:10~) e sul Venerdì Santo (NZ, 2006, 4, 10:50~).

Benché la Pasqua in oggetto sia cattolica e non ortodossa, è una ricorrenza che permette di confrontare il sé e l'altro. Lo fa ad esempio la cantante e avventuriera Marija Puare, nelle proprie *Putevye zametki (Note di viaggio, 1910)*, sul liminare tra XIX e XX secolo:

Saputo che tra qualche giorno, la domenica in cui sarebbe caduta la Pasqua russa, ci sarebbe stata una funzione alle tre di notte, decidemmo di rimpiazzare la nostra messa pasquale con questa mattutina. [...] Entrammo nella maestosa cattedrale deserta, illuminata appena dal moccolo di qualche candela, prima dell'inizio e ci sedemmo sulle panche. Gli stupendi mosaici alle pareti non si vedevano ancora; solo in qualche punto, illuminato qua e là da una candela, ne brillava lo sfondo dorato. [...] Frattanto cominciò una messa non particolarmente solenne: due o tre preti leggevano, salmodiavano, s'inclinavano; non c'era un coro, era notevole solo il profondo suono dell'organo. [...] *Senza volerlo, quella notte volammo a Mosca, dove in tutte le chiese, solenne e gioiosa, si festeggiava la Pasqua: al Cremlino pieno di luce, di gente, dello scampanio dei campanili, di Ivan il Grande, dell'Oltrefiume e di tutta Mosca* (Puare 1910, p. 37).

Tornerò su tale passaggio anche in seguito, rimarco intanto che parimenti soggettiva, straniata – a tratti macchiettistica – è la descrizione dei siciliani. Norov, appena sbarcato sull'isola, notava:

L'aspetto dei Siciliani mi ha colpito appena ho messo piede al porto di Palermo; la vivacità dei loro volti è estremamente espressiva: sembra che ogni loro sguardo parli; hanno i tratti del volto regolari, gli occhi veloci, i capelli per lo più neri, le facce olivastre; c'è un che di orgoglioso nel loro sorriso. [...] La parlata veloce e il gesticolare confuso e instancabile, vuoi o non vuoi, attira l'attenzione del forestiero. Non c'è altro posto oltre alla Sicilia dove l'arte della pantomima sia così perfetta come in Sicilia (Norov 1828, č. 1, p. 64).

“Sorrisi orgogliosi” e, soprattutto, “pantomime” si prestano tanto più agli schermi. *In cerca di avventure* Kožuchov impara da un produttore di Marsala (città e vin dolce) “a far vedere con i gesti come un italiano dimostra che qualcosa gli piace” (*VPP*, 2, 40:20~). Krylov, in diretta da un pittoresco mercato di Cefalù, commenta fuoricampo: “Che artisti! Per i siciliani il mercato, la strada o il bar sono un palcoscenico, l'importante è che ci siano gli spettatori, il siciliano è attore” (NZ, 2006, 1, 10:40~). Ma sono Vladimir Pozner e Ivan Urgant di *Ich Italija (La loro Italia, 2012)*⁸ a dare maggiore

⁸ La docu-serie racconta in 10 puntate di 45 minuti ciascuna il viaggio effettuato in Italia dai due conduttori nel 2011 e poi montato e mandato in onda nel 2012; la puntata n. 8 sulla Sicilia (*Bellezza all'italiana. Dolce e Gabbana – Bocelli*) è disponibile su <https://vk.com/>

risalto ad ambedue le peculiarità. Alla Pescheria di Catania Urgant si prodiga nei panni di un colorito pescivendolo, urlando a squarciagola: “Ragazze venite! Comprate il pesce!... 8 euro!” (II, 18:00~). Quindi, in un lussuoso salotto, intervista assieme a Pozner Dolce & Gabbana. I due stilisti sono – per loro stessa ammissione – corifei del *Sicilian Style*, una sicilianità ‘parcellizzata’, riconoscibile, convenzionale, che da un canto ricalca modelli fissati già dall’Ottocento, dall’altro può essere (e viene) emulata: chi si veste da siciliano, lo è. Non a caso è il milanese Stefano Gabbana a sentenziare: “L’immagine della Sicilia ha un’enorme importanza nell’estetica D&G. Quando si dice Dolce e Gabbana, viene immediatamente evocata l’immagine della Sicilia” (II, 36:00~). Domenico Dolce, nato nel palermitano, a Polizzi Generosa, invece afferma:

Ultimamente dico più spesso che sono italiano, prima dicevo di essere siciliano, forse perché la Sicilia è una terra così particolare, un’isola così grande che noi siciliani abbiamo un carattere tutto nostro, un po’ chiuso... per questo ho sempre risposto automaticamente “Sono siciliano!”. Ne sono sempre stato orgoglioso (II, 34:30~).

Gli autoctoni – in Norov e Pozner/Urgant – continuano a ostentare fierezza, anche se lo sguardo dei viaggiatori su di loro non è talvolta benevolo. Čertkov stigmatizza la devozione religiosa, professata ma smentita nei fatti, se non praticata per mero tornaconto: “La fede, per come oggi esiste in Sicilia, si risolve per massima parte nell’osservare forme esteriori” (Čertkov 1835-1836, č. 1, pp. 61-64). Puare biasima l’indolenza: “Dell’isola colpisce la quantità di poveri e di persone che non fanno nulla, dedite al dolce *fare niente* [in italiano nel testo, C.O.], che se ne stanno sdraiate per giornate intere” (Puare 1910, p. 76).

(Quasi) tutti concordano però sull’avvenenza delle donne. Nelle proprie *Memorie* (1861) si pronuncia sull’argomento persino un aspirante garibaldino – Lev I. Mečnikov, al quale le palermitane paiono “dee classiche, appena scese da piedistalli in marmo” (Talalaj 2013, p. 38). Norov assicura che “le siciliane hanno bisogno dell’amore come fosse aria” (Norov 1828, č. 1, p. 71) e, a Catania, trascorre una piacevolissima serata con una “graziosa ragazza”:

Rapito dall’Etna, dimenticai tutto... all’improvviso mi risvegliò la comparsa di una nuova vicina. Che sembante! Che grazia nei movimenti! [...] Le diedi da parlare... che voce incantevole! Che garbo! Come è trascorso veloce il tempo con lei! [...] Quando quella ragazza graziosa [...] mi augurò la buona notte,

[video111700703_165156530](https://www.youtube.com/watch?v=video111700703_165156530) (9.7.2023); la citerò con la sigla II, seguita da numero di puntata e minuto della battuta riportata.

[...] i suoi occhi neri di fuoco, i tratti angelici del suo viso mi obbligarono ad offrirle il braccio, per accompagnarla a casa (Norov 1828, č. 2, pp. 120-121).

Il fascino delle isolane non accenna a diminuire neanche ai giorni nostri. Kožuchov degusta pietanze afrodisiache in compagnia di una incantevole commensale, ovviamente riccioluta e corvina (*VPP*, 1, 36:00~). Mentre per Pozner il Bel Paese è una donna “stupenda”, “lunatica” e “capricciosa”, capace di dispensare consigli al mondo intero in materia di bellezza. (*II*, 0:50~). Invero, le lodi non sempre sono sperticate. Čertkov sostiene di non aver visto donne belle a Palermo – “Per la maggior parte hanno tratti del viso maschili e sono molto olivastre...” – e di “poter definitivamente disinnamorarsi del gentil sesso, a vivere a lungo in Sicilia” (Čertkov 1835-36, č. 1, p. 55). Con un pizzico di malizia femminile gli fa eco Marija Puare, che boccia le *toilette* delle dame a teatro ma apprezza i “bei giovanotti riccioluti dagli occhi scuri” (Puare 1910, pp. 61 e 96) ritratti in *déshabillé* e pose plastiche (pseudo-classiche) in una fotografia inclusa nelle sue *Note* (fig. 3).



Figura 3

Belle o no, le siciliane doc e/o momentaneamente acquisite sembrano sbocciare sotto il sole isolano. In specie se VIP. Basti confrontare il *Ritratto della granduchessa Ol'ga Nikolaevna* (1846, fig. 4), eseguito da Pimen Orlov durante un soggiorno di circa sei mesi dei Romanov a Palermo (1845-46), con un *selfie* (fig. 5) condiviso su Instagram dall'attrice Taisija Vilkova, in vacanza in Sicilia nell'estate 2019.⁹

⁹ @taisiyavilkova: <https://www.instagram.com/taisiyavilkova/>. La foto è poi scomparsa dal profilo in seguito al furto dello stesso, ma è ancora *on line* su <https://www.vokrug.tv/article/show/15656447311/?ysclid=l6hqb2zi3u376018956> (30.6.2023).



Figura 4



Figura 5

Palme e fiori, colori decisi e un certo sboccato (è il caso di dirlo!) charme fanno da sfondo anche a uno scatto risalente all’agosto 2017¹⁰ di Ivan Jankovskij, figlio e nipote d’arte di una rinomata dinastia di attori (fig. 6).



Figura 6

Al di là di parallelismi più o meno ‘arditi’, è indubbio il vivo interesse per la Sicilia delle *celebrities* di ieri e oggi. La protagonista del *Ritratto* di Orlov giunge a Palermo con gli illustri genitori – gli zar Nikolaj I e Aleksandra Fëdorovna Romanov – nell’ottobre 1845. Inizialmente considera la trasferta “una condanna a morte”; cambia idea quando riceve una proposta di matrimonio da parte di Carlo I di Württemberg. Complice l’ennesimo miracolo di Santa Rosalia, stando a quanto confessa lei stessa in *Son junosti* (Un sogno di gioventù), le memorie redatte in francese ormai da anziana:

Guardando la statua [di Santa Rosalia, C.O], mi chiesi, quasi senza volerlo: “Sono anche io condannata a un destino da vergine?” Era il 10 novembre, non dimenticherò mai questa data. [...] Il giorno dopo *Papà* mi convocò a un’ora inconsueta. “Leggi – mi disse, tendendomi un dispaccio giunto da Riga –,

¹⁰ @ivanfilippovich: <https://www.instagram.com/ivanfilippovich/>. La foto è stata rimossa dal profilo verosimilmente per la fine della *liaison* con l’allora fidanzata e compagna di viaggio Vera Panfilova, ma è ancora disponibile insieme ad altre su <https://s30076922280.mirtesen.ru/blog/43734807161/Lyubov-pod-palmami:-Ivan-YAnkovskiy-i-Vera-Panfilova-provodyat-r?ysclid=ljx070jaz3451672523> (30.6.2023).

leggi e non avere fretta di rispondere; sei assolutamente libera di scegliere; prima prega!” (Romanova 1825-1846).

La promessa sposa non è l'unica a informarci sulla permanenza nell'isola della famiglia imperiale. Le riviste pietroburghesi sottolineano la sobrietà esibita dai coniugi fin dal primo ricevimento di benvenuto o ragguagliano i lettori sulla lenta ripresa della *zariza*, spinta a partire da un grave lutto: “Sua Maestà trascorre molto tempo in giardino o nella terrazza davanti alle Sue finestre e sembra non necessitare di cure mediche, giacché il clima caldo sortisce il migliore degli effetti sulla Sua salute” (Paščinskaja 2013, p. 168).

Semplicità, benefici e belvederi accomunano ‘regnanti’ vecchi e nuovi, come emergerebbe dall'*account* Instagram di Tat'jana Navka, pluricampionessa mondiale di pattinaggio artistico, nonché terza moglie di Dmitrij Peskov, potente capo dell'Amministrazione presidenziale e portavoce di Vladimir Putin. Al matrimonio, celebrato nel 2015 sulle spiagge di Soči, è seguita una luna di miele a Taormina e dintorni documentata nella *gallery* della neo-sposa, purtroppo tra reazioni dei suoi *followers* meno premurose di quelle indirizzate a Nikolaj I e consorte (fig. 7).¹¹



Figura 7

Tra le numerose fotografie vedo un panorama analogo alla *Piazza Santa Teresa di Palermo* dipinta da Maksim Vorob'ev nel 1845-46 (altro il luogo, medesima la prospettiva, fig. 8-9)

¹¹ @tatiana_navka: <https://www.instagram.com/p/6gIEUgh18L/?igshid=NjFhOGMzYTE3ZQ%3D%3D>, post del 18 agosto 2015. Nei commenti più ‘cortesi’ si legge di una coppia “all’ingrasso” (@vladavlada1522), “terribilmente lontana dal popolo” (@anastasia_kapkova) e di una “politica di due pesi e due misure: cioè che è peccato per il contadino, è normale per il signore” (@nika_va).



Figura 8



Figura 9

e una folcloristica Ape (“l’unica e sola macchinetta in tutto il villaggio”, fig. 10)¹² non poi tanto dissimile, *mutatis mutandis*, dai tipici carretti siciliani descritti (e fotografati, fig. 11) da Puare:

A volte trasportano carichi, altre fino a sei-sette persone; sono dipinti coi soggetti più vari: cosa non ci puoi vedere sopra! Episodi di Storia sacra o dell’epoca cavalleresca, [...] tutto su uno sfondo rosso o giallo brillante. Questi carrettini, che s’incontrano a ogni piè sospinto, danno un aspetto molto variopinto alle strade (Puare 1910, p. 18).



Figura 10



Figura 11

La divertita curiosità per mezzi di trasporto inusuali agli occhi delle due viaggiatrici resta inalterata nel corso di un secolo e avvalora un’ipotesi formulata nelle prime pagine del presente lavoro. I *realia* moderni vengono acquisiti ed elaborati in continuità con la tradizione precedente. Nel paragrafo successivo appureremo che carri e veicoli non costituiscono un’eccezione.

¹² <https://www.instagram.com/p/6sszdBh17f/?igshid=NjFhOGMzYTE3ZQ%3D%3D>, post del 22 agosto 2015; la definizione è della stessa Navka.

3. Un'offerta che non si è mai rifiutata

Scorrendo le istantanee di *madame Peškova*, ne rinvengo una che la ritrae sulla soglia del ‘malfamato’ Bar Vitelli di Savoca (fig. 12). Nella modesta taverna – lo si ricorderà – Michael Corleone chiedeva la mano di Apollonia nel *Padrino* (1972), pellicola ispirata all’omonimo *best seller* di Mario Puzo e osannata nella Russia tardo- e post-sovietica.¹³ Non stupisce dunque che il bar sia diventato una tappa imprescindibile del *grand tour* del nuovo millennio e che, con l’eccezione di *La loro Italia*, tutte le trasmissioni citate finora siano intrigate dal tema “mafia” e ne offrano una *determinata* lettura.



Figura 12

In una puntata intitolata *Sicilia, terra dei padrini* di *A distanza ravvicinata*, sulle note di Nino Rota, Tabašnikov si reca a Corleone ed al Centro Internazionale di Documentazione sulle Mafie e del Movimento Antimafia (*MB*, 2, 18:00~). Kožuchov affronta lo scottante *topic* in entrambe le puntate di *In cerca di avventure*, assecondando – per pigrizia o strategia – le aspettative e i modelli dello spettatore russo. Le diffuse, ‘coraggiose’ ed evidentemente inattese risposte di due intervistati (nell’ordine: un artigiano dell’agave e il proprietario di una cava di marmo) vengono così tradotte solo in parte e sovrastate dalla voce del conduttore (*VPP*, 2, 12:00~), o liquidate con un “non appena fai una domanda sulla mafia, subito ripiegano sulla filosofia” (*VPP*, 1, 28:50~). Ma è Krylov a investigare “*coza nostra*” con un approccio *sui generis*. La mafia aleggia in tutto il ciclo dedicato alla Sicilia; ad esempio, il conduttore ne scova le tracce nella ritualità della Domenica delle Palme: assieme al clero – gli sussurrano in gran segreto – vi partecipano coloro che detengono il “vero potere” (“questa è la mafia!”; *NZ*, 2006, 3, 6:15~); e le fedeli vestite di nero, impegnate nella processione, sono

¹³La trilogia del *Padrino* venne acquistata dalla Sovèksportfil’m e proiettata per intero il 16 novembre 1990, a dispetto della censura sovietica e dell’embargo della Motion Picture Association americana. La criminalità organizzata che *realmente* dilagò nel paese almeno per il decennio successivo al crollo dell’URSS contribuì ad abbattere il confine fra vita e *fiction* e rese *Il padrino* e *La piovra* dei *cult* largamente noti e idealizzati. Per un approfondimento v. Rostockij 2022.

certamente “le mogli dei padrini” (NZ, 2006, 3, 6:35~). Ma c’è di più. L’*affaire* è talmente “delicato” da essere esaminato attraverso il filtro della meta-cinematografia, cioè di un film nel film – *Questa misteriosa Sicilia* – presentato come “*remake* del *Padrino*”. Tra il serio e il faceto (?), sullo schermo passano i titoli di testa (fig. 13):



Figura 13

La produzione è sponsorizzata da Don Corleone e dall’avvocato Terrasini, gli attori hanno tutti cognomi ‘eloquenti’ (Mario *Spaghetti*, Giulietta *Penne* e Romeo *Fettuccini*...). La sag(r)a del *cliché* continua nell’*excursus* storico:

In Sicilia non amano parlare della mafia e, se lo fanno, spergiurano che si tratta di una leggenda inventata da Coppola; non dicono che il regista ha portato sugli schermi il romanzo di Mario Chiesa (*sic*) e Don Corleone è esistito veramente. Magari ammettono che Don Corleone ha davvero vissuto da queste parti, ma non era una persona così potente e importante “come dice il vostro Coppola”. Se però il vostro interlocutore accetta di parlare, scoprirete molte cose interessanti, come è successo a noi... Ma voi ricorderete certamente la battuta del famosissimo film di Rjazanov – “La mafia è immortale!” e ha mani lunghe che possono porre fine alla vita del vostro corrispondente. Per questo vi rivelerò solo quello che mi è stato concesso di dire. Non esiste alcuna mafia italiana! Esiste solo quella siciliana, che è nata già nei tempi antichi per precise ragioni storiche. Per molti secoli la Sicilia è stata ora sotto un potere, ora sotto un altro. Decine di poteri... Col tempo, i siciliani hanno smesso di riconoscere l’autorità dei loro rappresentanti ufficiali. E così, gradualmente, è fiorito un altro potere, un potere nascosto che aveva qui le sue radici. Il livello di vita nelle campagne è sempre stato molto basso; lo stato non era in grado di garantire il lavoro e una vita normale a tutti questi disperati, e il lavoro lo dava la mafia. Nei lunghi anni in cui si è consolidata, la mafia si è tramutata in un vero potere alternativo; la gente ha cercato sempre più spesso protezione e giustizia in lei, non potendole ottenere dallo stato. Le famiglie più ricche e autorevoli che vivono in Italia o in America provengono tutte dalla Sicilia (NZ, 2006, 3, 8:20~).

Krylov si spinge poi fino all’attualità, rievocando chi la malavita l’ha combattuta: “L’avvocato (*sic*) Borsellino” e il giudice Falcone. Quest’ultimo avrebbe addirittura ispirato il commissario Cattani, l’eroe interpretato da Michele Placido, amatissimo nell’ex Paese dei Soviet per via del telefilm *La*

piovra (una ‘chicca’ non del tutto attendibile, ma per gli schermi ciò è influente). Nella ricezione in Russia/URSS del concetto-mafia l’intermediazione del cinema si coglie infine nell’allusione alla pellicola di Èl’dar Rjazanov, *Una matta, matta, matta corsa in Russia* (1973), dove imperversa il tragicomico *mafiozo* Rosario Agrò, anch’egli inverosimile e notissimo al pubblico sovietico.

Il sistema culturale alla luce del quale leggere la ‘romantica’ ricostruzione del conduttore non è solo contemporaneo. Sotto il profilo formale, anche l’odeporica classica si avvaleva di artifici meta-narrativi comparabili al film fittizio inventato da Krylov: penso a Čertkov (1835-36, č. 1, p. V), che strutturava le sue *Memorie* come “lettere a un amico” di fantasia. Per quanto concerne il livello contenutistico, sebbene sia un fenomeno recente, la mafia viene di fatto equiparata al banditismo ottocentesco. Si legga Puare, la quale conviene di aver inconsapevolmente rischiato di incappare nel “brigantaggio organizzato”:

Quest’anno in Sicilia c’è stata la carestia e la popolazione affamata, confluita nella città, è andata ad accrescere il già notevole numero di poveri delle città italiane. I monasteri, i commercianti, gli albergatori sono stati costretti a difendersi dalle masse affamate con il denaro o le provviste, per scampare i pogrom, cui la folla del Sud Italia è sempre pronta. Noi abbiamo viaggiato in lungo e in largo per la Sicilia a cuor leggero, senza neanche una pistola, e abbiamo saputo solo dopo che gli assalti dei banditi quest’anno sono aumentati in tutta la Sicilia, terra del brigantaggio organizzato (Puare 1910, pp. 52-53).

Il crimine è giustificato con la catastrofica indigenza (vedi Krylov) e la viaggiatrice appare vagamente compiaciuta della propria avventatezza. Audacia e vanità non sono però una debolezza solo femminile. Norov è attratto da briganti e banditi e non dissimula l’eccitazione nello sfidare un pericolo selvaggio ed esotico. A Palermo “ne sente di ogni, sui malfattori dell’isola”, vorrebbe comprare delle pistole ma con immenso stupore non ci riesce (Norov 1828, č. 1, p. 105). Di strada per Girgenti, a Cava dei Pampenati, acconsente di buon grado ad entrare in un “palazzo de briganti”, purché – risponde scherzosamente alla guida – “sia disabitato” (Norov 1828, č. 1, p. 151). Al pari di Krylov decanta la fama internazionale di Rinaldino e altre leggendarie figure (Norov 1828, č. 1, p. 151). È talmente suggestionato da scambiare innocui pastori per spietati fuorilegge, dapprima nei pressi di Agrigento (Norov 1828, č. 1, p. 116), quindi a Selinunte, ove è costretto a pernottare in una dimora ‘sospetta’:

Il silenzio è interrotto solo dalle folate di vento e dal rumore delle onde del mare. L’aspetto dei padroni di casa non prometteva molto; dato che ci avevano più volte messo in guardia contro i banditi siciliani, abbiamo passato la notte con il colpo in canna, ma non siamo stati disturbati e l’unica nostra nemica è stata l’afa, insopportabile anche la notte. A merito della Sicilia devo dire che,

avendo girato quasi tutta l’isola, non mi sono mai trovato in quel pericolo costante dovuto ai briganti che popolano il napoletano e che minacciano chi viaggia per quei luoghi. Eppure c’è stato un tempo in cui per 10-15 onze in ogni città siciliana era possibile comprare un sicario per accoppiare il proprio rivale. Molti dei briganti locali si distinguevano per la rara nobiltà d’animo [...]. Mi hanno raccontato tanti aneddoti sorprendenti della loro generosità verso i poveri, che aiutavano molto spesso (Norov 1828, č. 1, pp. 167-168).

La “nobiltà d’animo” non è poi così “rara”: i briganti sono buoni come i mafiosi, che – stando a Krylov – assicuravano “protezione e giustizia” ai contadini ignorati dal potere di turno. Domina appagante pure il “silenzio”, interrotto a stento dalla brezza, dallo sciabordio o, registrato su Instagram in diretta dal Bar Vitelli da Jankovskij, dal “proprio respiro” (fig. 14):



Figura 14

Italia. Sicilia. Savoca. Bar Vitelli. Mi trovo lì, dove Michael Corleone chiese in sposa Apollonia. C’è un silenzio incredibile, si sente il proprio respiro ed è molto bello, abbiamo toccato il monumento in acciaio inossidabile di F.F. Coppola al lavoro così ci porta fortuna. È come se mi fossi ritrovato nel secolo scorso, la città è antica, non ci sono nuove costruzioni, tutto è come allora, sugli alberi crescono le arance 🍊😘.¹⁴

L’attore ha ragioni plausibili per sentirsi “nel secolo scorso”. E non c’è nulla di nuovo sotto gli aranci.

4. (Senza) dirci Addio

Ormai in procinto di partire, Jankovskij pubblica alcuni versi di Josif Brodskij:

Le piccole città, dove il vero vi celeranno.
 Il vero è comunque d’eri, e a che vi serve, poi?
 Gli olmi frusciano per strada, si inchinano ad un panorama
 Che solo il treno conosce. E un’ape ronza là fuori.
 Costruita la carriera sui crocicchi, il cavaliere
 Ora è un semaforo; e il fiume è lì davanti.
 La differenza tra lo specchio dove ti puoi vedere
 E chi si è scordato di te non è esorbitante.

¹⁴ <https://www.instagram.com/p/BXONUITAWh8/> (30.6.2023), post del 31 agosto 2017, del quale ho mantenuto invariata la punteggiatura.

Le imposte ricoperte di ciarle o rampicanti, son chiuse
 per il caldo, per evitar brutte figure.
 Il ragazzo abbronzato con le sole mutande
 È corso in corridoio e vi priva del futuro.
 Cala il buio a lungo. La sera al solito ha la foggia
 della piazza della stazione, di una statua e via dicendo,
 con quello sguardo, in cui un “Maledetto” si legge,
 proporzionale direttamente alla folla assente.¹⁵

Il rimando all’insigne connazionale risulta ambizioso ed eppur fondato. Il poeta è sepolto in Italia, a Venezia, il componimento si intitola *Agosto* (1997) e canta di “piccole città”, di “imposte chiuse per il caldo” e di un “ragazzo abbronzato con le sole mutande”. Lo *spleen* a cui si abbandona il giovane divo, probabilmente imputabile alla fine dell’estate e del magnifico soggiorno, apre ad altre considerazioni. Un simile ‘struggimento odeporico’ viene certamente risvegliato dal territorio ma origina nel viaggio attraverso se stessi. Non per nulla una fan di Jankovskij ne commenta il post su Brodskij in questi termini: “Accendere l’immaginazione. Raccogliersi in sé”.¹⁶

L’introspezione che scaturisce dall’altrove non è un’innovazione introdotta dai *social*. Durante la già ricordata funzione ‘pasquale’ alla Cattedrale di Monreale, Marija Puare si concede uno sfogo, muovendo nuovamente dallo spazio *esteriore* a quello *interiore*:

Mitja ci cominciò a spiegare l’importanza mondiale dell’arte bizantina con una tale compenetrazione e conoscenza della materia, che io, quella notte, in qualche modo, riuscii immediatamente a cogliere il legame tra le severe immagini bizantine e gli ingenui e puliti ritratti dei Preraffaelliti, che si vedono assai spesso nelle chiese e nei musei italiani. [...] *Caro Mitja! Chi avrebbe potuto pensare che era la tua ultima Pasqua!* La grave infermità, i cui strascichi lo avevano spinto al Sud e che traspariva soltanto dal lieve rossore del viso e da una leggera tosse, tormentò ancora un po’ il suo corpo; esattamente un anno dopo, al rifiorire della primavera, moriva di consunzione a Mentone (Puare 1910, pp. 37-38).

A onor del vero, non sempre tali ragionamenti sfociano nella mestizia. Invitata a Noto per una campagna pubblicitaria ‘Intimissima’, la *vlogger* e *fashion-influencer* Nataly Osmani vive il luogo e la circostanza con ben altro stato d’animo (fig. 15-17):

¹⁵ Post del 1° agosto 2017, per la traduzione del quale ringrazio Massimo Maurizio.

<https://www.instagram.com/p/BXRFpgUAzyl/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng%3D%3D>
 (30.6.2023).

¹⁶ @lop_soap: <https://www.instagram.com/p/BXRFpgUAzyl/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng%3D%3D>.

Amo questi posti sperduti, perché intorno non ci sono città per chilometri; c'è solo questo castello e puoi veramente sentire, provare, annusare, percepire la natura, la pace, la terra... Mi sembra che questi posti siano ideali per la meditazione, l'ispirazione, lo yoga. Stai in perfetto equilibrio come se fossi un collegamento tra cielo e terra.¹⁷



Figura 15



Figura 16



Figura 17

Il “castello” è in realtà una rurale masseria ma stabilisce comunque un “collegamento” tra la *geografia* (“il cielo e la terra”, “i posti sperduti”) e l'*io*. Nel breve video persistono anche altri motivi del viaggio in Sicilia, moderno e contemporaneo. Sebbene la esprima nel gergo giovanile, l'esaltazione con cui Natalì scopre le “viuzze di Noto” (“*klassno*, non ti pare?!?”) è quella di Norov, tra i più fervidi intenditori dell'isola. Per trasformarsi in una (sensuale) isolana le bastano ancora un paio di ceste di limoni o uno sgargiante carretto, sullo sfondo del quale si ritiene “una vera siciliana”. Pure la partenza suscita in lei emozioni comprensibili e, soprattutto, già esperite da donne altrettanto sentimentali. Osmani si cruccia a favore di telecamera: “Corriamo a fare colazione: fra mezz'ora andiamo in aeroporto... Diremo addio a tutti! Accipicchia! Il tempo è volato così velocemente! Non ho affatto voglia di separarmi da questi luoghi” (10:00~). Ol'ga Romanova e Marija Puare annotavano per sé ma con uguale rincrescimento:

Romanova: Una mattina di primavera – le rose e gli aranci fiorivano, noi dicevamo addio a Palermo. Quella mattina mi ero affacciata alla finestra per l'ultima volta, avevo guardato a lungo il mare, il Monte Pellegrino e poi avevo chiuso gli occhi, per imprimermi questo spettacolo nella mente. [...] Riecheggiavano ovunque grida di commiato: “*Addio! Nostra Imperatrice!*” [in italiano nel testo, C.O.]. [...] Fummo commossi dalla così sentita partecipazione di un popolo a noi estraneo (Romanova 1825-1846).

Puare: Eravamo tristi. Stavamo dicendo addio alla Sicilia. Il paese dai colori accecanti e dai fiori profumati, che adesso era ormai lontano, s'intravedeva appena e sembrava, a quell'ora, misterioso ed enigmatico. [...] La Sicilia svaniva nel passato come un sogno (Puare 1910, pp. 114-115).

¹⁷ *Vychodnye na Sicilii so zvezdnyimi blogerami*, <https://www.youtube.com/watch?v=BaFtI2o6dRA> (7.7.2023), che citerò nel testo con il minuto in cui ricorre la battuta; qui 5:20~.

Dall'arrivo al commiato la rappresentazione della Sicilia, insomma, non subisce modifiche rilevanti. Lo testimonia la specularità di epoche diverse rispetto ad alcuni soggetti ricorrenti: il bagaglio classico, religioso, popolare o la gente comune, famosa, famigerata. Il raffronto di cui ai precedenti paragrafi può in futuro essere esteso ad altre categorie: usi e costumi, squisitezze gastronomiche, pregi e difetti, profili sociologici, vette e profondità straordinariamente spaventose (l'Etna o le Catacombe dei Cappuccini di Palermo). E tutto lascerebbe credere che i viaggiatori russi non cesseranno mai di essere 'ingannati' dai tombaroli – o dal sole siciliano.

Bionota: Claudia Olivieri è professore associato presso l'Università di Catania, dove insegna lingua e letteratura russa. Si è occupata di letteratura russa dell'800 (Dostoevskij, Somov) e di cultura russa contemporanea, spaziando da Sorokin al rapporto tra cinema e nostalgia (trattato nella monografia *Cinema russo da oggi a ieri*, Roma, Lithos, 2015). Nei suoi soggiorni a Mosca ha ricostruito in archivio alcune celebri coproduzioni cinematografiche italo-sovietiche; ha co-curato con Olga Strada il volume sulle relazioni cinematografiche tra Italia e Russia nel corso del XX secolo, *Italija-Rossija. Vek kino*. Attualmente studia il teatro russo contemporaneo, la prosa e il fenomeno degli anni '90. È membro della redazione di riviste (eSamizdat, Slavica Tergestina) e collane (Studi Slavistici, Masterskaja 20); è tra i fondatori del Centro Interuniversitario per lo studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica.

Recapito autore: claudia.olivieri@unict.it

Riferimenti bibliografici

- Čertkov A. 1835-1836, *Vospominanija o Sicilii*, č. 1-2, Tipografija A. Semena, Moskva.
<https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003822897?page=197&rotate=0&theme=white>
 (20.6.2023).
- Cosentino S. (a cura di) 1973, “La Sicilia” 1973, sabato 9 giugno, p. 13.
- Bellomo A., Nigro M. 2012, *Sulle tracce dei Russi in Sicilia. Cronache ed itinerari dei viaggiatori russi dal '700 al '900*, Associazione Culturale Suggestioni Mediterranee, Palermo.
- Cvetaev I. 1883, *Putešestvie po Italii v 1875 i 1880 gg.*, Izd. A.L. Vasil'eva, Moskva.
<https://elib.rgo.ru/safe-view/123456789/218654/1/MDAyX1IucGRm> (25.6.23).
- Norov A. 1828, *Putešestvie po Sicilii v 1822 godu*, č. 1-2, Tipografija A. Smirdina, S. Peterburg.
<https://search.rsl.ru/ru/record/01003505444?ysclid=ljb6dc1s9a204019658>
 (25.6.23); trad. it. di Sakharova E., a cura di Di Matteo S. 2003, *Viaggio in Sicilia nel 1822*, Fondazione Lauro Chiazzese, Palermo.
- Paščinskaja I. 2013, *Carskaja sem'ja v Palermo*, in Talalaj M. (pod red.), *Russkaja Sicilija / La Sicilia dei russi*, Staraja Basmannaja, Moskva, pp. 160-190.
- Puare M. 1910, *Sicilija. Putevye zametki 1898 g.*, T-vo Levenson, Moskva.
- (Romanova) Ol'ga N., *Son junosti. Vospominanija velikoj knjažny Ol'gi Nikolaevny. 1825-1846*,
https://web.archive.org/web/20170523001636/http://www.dugward.ru/library/olga_nick.html (26.6.2023).
- Raffiotta S., Modeo S. (a cura di) 2020, *Ladri di antichità*, Lussografica, Caltanissetta.
- Rostockij S. 2022, *Vremja s sem'ej – “Krestnyj otec” v sovetskoj kritike i žizni*, Seans 23/02/2022,
<https://seance.ru/articles/our-godfather/?ysclid=ljy27d949f287450587>
 (19.7.2023).
- Talalaj M. (pod red.) 2013, *Russkaja Sicilija / La Sicilia dei russi*, Staraja Basmannaja, Moskva.
- Vysockij M. 2013, *Antičnoe nasledie Sicilii glazami russkich putešestvennikov pervoj četverti XIX veka*, in Talalaj M. (pod red.), *Russkaja Sicilija / La Sicilia dei russi*, Staraja Basmannaja, Moskva, pp. 106-131.

*Le immagini presenti nel testo, ove non diversamente indicato, sono tratte dai seguenti siti web:

https://vk.com/wall-62550656_27779?ysclid=ls352ux0qf711749142 (1.2.2024)

<https://ru-royalty.livejournal.com/10689457.html> (1.2.2024)

<https://www.tretyakovgallery.ru/events/o/m-n-vorobyev-1787-1855-i-mastera-topograficheskogo-peyzazha/> (26.6.2023)

ХУДОЖНИЦА ИРИНА КОВАЛЬСКАЯ На Итальянский Юг из Варшавы через Вену

MIKHAIL G. TALALAY

INSTITUTE OF GENERAL HISTORY OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

Abstract – *The Artist Irina Kowalska. To the South of Italy from Warsaw via Vienna*

The artist Irene Kowaliska (her real surname is Kowalska), born in Warsaw in 1903, made an enormous contribution to the development of applied arts on the Amalfi Coast in the middle of the last century. She began as a ceramist in Vietri sul Mare, in the 1930s, continuing as a fabric designer (especially for batik) in the 1940s and 1950s in Positano. Her cosmopolitan roots – Jewish, Russian, Polish, – as well as her formative years in Vienna played a crucial role in the development of her own style. The creative output of Kowaliska is marked by her love for the Italian South and her desire to reflect its peculiarity. The post-war success of *Moda Positano* owes much to her talents.

Keywords: Irene Kowaliska; applied arts; textiles; Amalfi Coast; Italian South.

Идентичность художницы Ирины Вячеславовны Ковальской (Варшава, 1905 – Рим, 1991)¹ весьма расплывчата. Кем она себя считала, кем ее считали ее близкие и исследователи ее творчества? Какую культуру она принесла на ее любимый Итальянский Юг?



Ирина Ковальская, Вена, 1920-е гг.

¹ Автор статьи уже обращался к фигуре И. В. Ковальской – см. наши публикации, на русс. яз., в *Riferimenti bibliografici*. Однако в настоящем тексте нами представлены новые источники, обстоятельства, интерпретации.

В самом деле, в ее становлении перемешались русские, польские, еврейские, австрийские, немецкие, итальянские компоненты, которые в итоге привели к появлению собственного художественного стиля, трудно помещаемого в лоно какой-то конкретной школы, но своей выразительностью и оригинальностью определивший конечный успех. При этом стиль Ковальской, вне сомнения, – южно-итальянской матрицы, с энергичной народной жизнью, многочисленными детьми, фауной (преимущественно осликами и голубями), «спонтанной» архитектурой, крутыми лестницами селений, буйной растительностью, и этот ее личный, хорошо узнаваемый почерк стал одной из основ возникшего в 1950-х гг. феномена *Moda Positano*.

В итальянском искусствознании чаще всего ее называют полькой, по месту рождения – Варшава – и по типично польской фамилии (Kowalska), полученной от отца Вячеслава Ковальского. Полькой называет ее и сын Микеле (в обиходе Миша) Вегнер. Однако это отражает традиционную для Италии и иногда ошибочную идентификацию персоны по месту рождения, исключительно «географическую», без учета других обстоятельств: так, к примеру, встречается идентификация музыканта Мстислава Ростроповича как «азербайджанца» (родился в Баку), танцора Михаила Барышникова как «латвийца» (родился в Риге) и проч.

В действительности же, Ковальские уехали из Варшавы, когда Ирине было всего шесть лет, и от польской культуры она толком ничего не усвоила, тем более, что ее родители в семье говорили по-русски. Следует сразу заметить, что в польскую фамилию Kowalska в соответствующих итальянских органах (*anagrafe*) вкралась ошибка, лишняя буква *i*, и художница навсегда вошла в историю как Kowaliska.

Однако и русской Ирину Вячеславовну можно назвать с натяжкой, хотя справка о ней включена в монументальный биографический словарь «Художники Русского зарубежья» [Талалай 2019].² Впрочем, формальные основания для такого позиционирования справки существуют. Мать художницы Надежда, урожденная Фридляндер, родилась в Петербурге, тогда российской столице. Уехав вслед за мужем в Варшаву (которая в ту эпоху входила в состав Российской империи), Надежда сохраняла связи со своим семейством, игравшим значительную роль в культурной панораме города на Неве. Один из дальних русских кузенов Ирины – Георгий Михайлович Фридляндер (1915–1995) – стал знаменитым литературоведом, одним из

² См. также электронную версию статьи на портале «Искусство и архитектура Русского зарубежья». <https://art.rz.ru/authors/1805038816/1805051492.html> (15.11.2023).

ведущих в мире специалистов по Достоевскому. Русский язык для Ирины был, согласно итальянскому определению, *madrelingua*, т.е. родным, а своего сына, родившегося в 1941 г. в Позитано, она всегда звала русским диминутивом «Миша» (зарегистрирован как Микеле). До Первой мировой войны, то есть до 10-летнего возраста, маленькая Ира часто бывала у своих родственников в Петербурге, где развивала свою русскость.



Семья Фридляндер в Петербурге (мать Ирины, Надежда, стоит в центре, рядом с отцом).

Однако и исследователи еврейской диаспоры могут ее включить в свои реестры, так как мать Ирины была по происхождению еврейкой, пусть и ассимилированной. Согласно известной еврейской практике именно мать передает детям их национальность, и согласно такой идентификации Ирина – еврейка. Этой же точки зрения придерживаются некоторые немецкие исследователи, называя ее художницей еврейского происхождения.

Но ни с польской, ни русской, ни с еврейской средой Ирина Ковальская не имела крепких связей – ни одна из них не оказала на нее основополагающего влияния.

Как художник она сформировалась в космополитичной Вене начала прошлого века. Ковальские переехали туда в 1911 году, когда отец семейства организовал там прибыльное (поначалу) дело – экспорт шампанских вин. Девочка легко овладела немецким языком, как и ее мать, знавшая идиш. Таким образом русская языковая среда в 1910-е гг. у Ирины сменилась на немецкую, в особенности, после неожиданной кончины ее матери-петербурженки в 1914 году.

Многонациональная столица Австрии в тот момент была необыкновенно кипучей в художественном смысле, немного уступая Парижу. Ее лицейской подругой стала известная впоследствии австрийская поэтесса Эрика Миттерер (1906–2001), с которой Ирина потом переписывалась. Их дружба и переписка свидетельствует о повышенном внимании Ирины к литературе, в особенности, к поэзии (одним из ее любимых авторов был Рильке). Вне сомнения, ее поэтическая настроенность отразилась в изобразительном искусстве, которое стало для нее основным делом жизни: по окончании лицея Ирина поступила в венскую Высшую школу прикладных искусств, *Kunstgewerbeschule*, законченную в 1922 г.

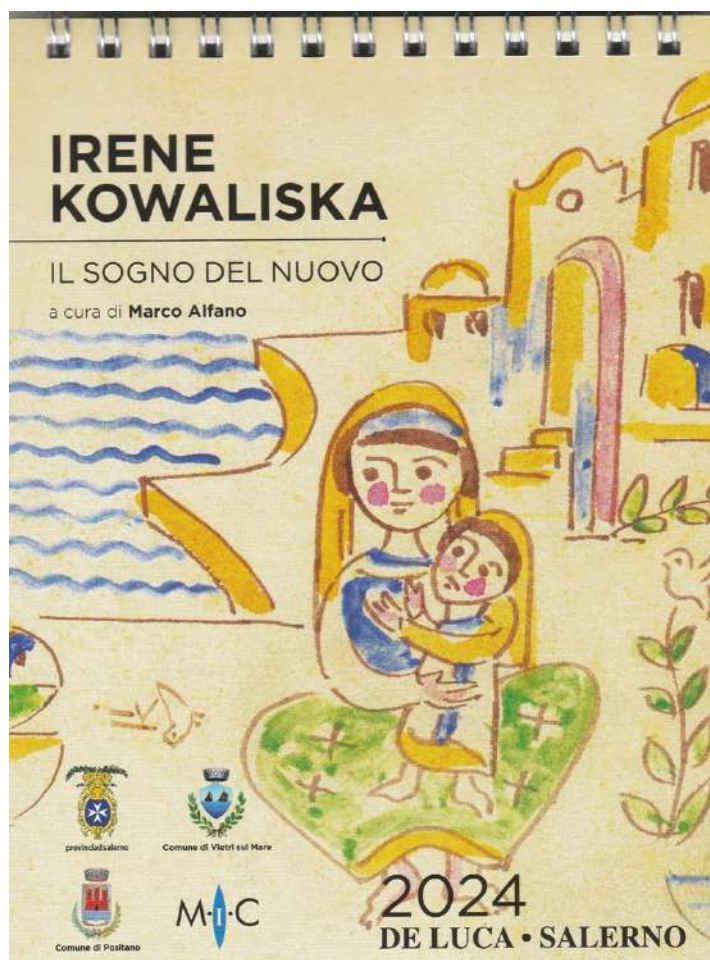
Таким образом культурная база Ирины это – *Mittleuropa*, зона с зыбкими географическими границами и с разнообразными взаимообогащающими компонентами (германскими, еврейскими, славянскими, венгерскими), с плодотворной и толерантной атмосферой. Заметим, что в русской историографии концепция *Mittleuropa* еще не получила устойчивого содержания и даже перевода, это может быть и *Центральная*, и *Средняя*, и *Срединная* Европа.³

По окончании *Kunstgewerbeschule* для Ковальской начались поиски профессии, в т.ч. важная стажировка в известном венском фотоателе *Geiringer*. В Вене, пребывавшей в депрессии после краха Австро-Венгерской империи, найти подходящее рабочее место было трудно, и в итоге Ирина, приняв предложение от крупнейших немецких издателей (еврейского происхождения) Ульштейн (*Ullstein*) работать у них хранителем и реставратором художественной коллекции, переехала в 1929 г. в Берлин.

Заключительная фаза истории Веймарской республики также характеризовалась интенсивной культурной жизнью. Близкими людьми для Ирины в Берлине были поэтесса Ина Зайдель (*Seidel*, 1885–1974), в особенности ее дочь Хельвиг, и художница Катя Кольвиц (*Kollwitz*, 1867–1945). Там же в Германии, в 1930 г., она познакомилась с человеком, который позднее, уже в Италии, станет ее мужем – Армином Т. Вегнером. При этом Ирина оставалась неудовлетворенной своей профессиональной карьерой, в самом деле, не имевшей четкой ориентации и видимого прогресса.

Поворотным в ее судьбе стал 1931 год, когда она приняла приглашение предприимчивого деятеля Макса Меламерсона (1881–1948), по происхождению русского еврея, как и ее мать. В 1926 г. он основал близ Салерно, в Вьетри-суль-Маре, фирму по производству художественной керамики – *Industria Ceramica Salernitana (ICS)*.

³ Мы предпочитаем последний вариант [Баранов 2009, с. 4–9].



Первый лист календаря на 2024 г., посвященного И.В. Ковальской.

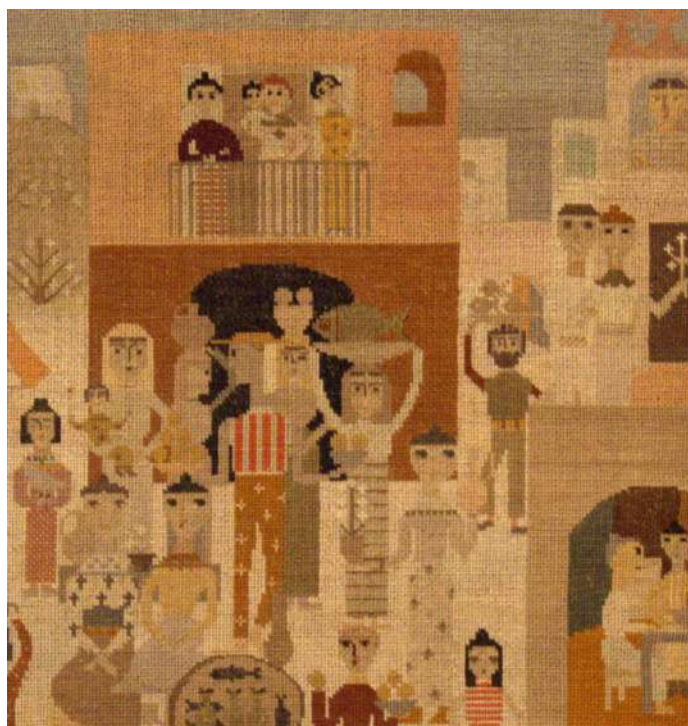
Небольшое селение на Амальфитанском берегу было избрано им, так как имело, с одной стороны, вековые традиции керамического производства, с другой – низкие цены на жизнь и производство. Сумев организовать успешную рекламную кампанию для продукции своей фирмы и став участником выставок по прикладному искусству в главных итальянских городах, Меламерсон наладил успешный сбыт своей керамической продукции. Выросший в Германии, куда его семья переехала из Российской империи еще до революции, и принявший немецкое гражданство, Меламерсон в первую очередь привлек в фирму ICS своих германских компатриотов, среди которых ключевую роль стал играть керамист Рихард Дёлкер (Dölker 1896–1955), обосновавшийся на Амальфитанском побережье еще в 1923 г.

В такую немецкоязычную среду фирмы ICS и попала весной 1931 г. Ирина Ковальская. Ее первым местом жительства на Итальянском Юге стал г. Салерно, где она и получила начальные сильнейшие импульсы.

Молодую художницу поразили Салернитанский залив, которые в ее воображении соотносились с античной мифологией: она

вспоминала о своем приезде во Вьетри в 1931 году и о том очаровании, которое вызвал в ней местный нетронутый пейзаж: он навсегда останется в ее сердце. Ее очаровал «берег сирен Одиссея», как она несколько лет спустя, в 1934 году, назовет этот участок древнего *sinus paestanus*, идущий от Салерно до Позитано, <...> но сирены у Ковальской – это не античные птицы-певуны, а женщины-рыбы, которые в Средние века символизировали опасности мореплавания [Romito 2023].

Впечатления от той первой встречи отразились и в ее произведениях, в том числе и в вышивке, названной ею «Рынок в Салерно». Главные характеристики композиции – народная жизнь, обращенная в публичные пространства (в т.ч. характерные зеваки на балконах), насыщенность объектами, «спонтанная» архитектура. Салернская вышивка для ее автора представлялась некоей реликвией, свидетельствующей о ее вхождении в Итальянский Юг, и она была подарена – через сына Мишу – в Музеи провинции Салерно.



Рынок в Салерно, 1931. Вышивка.

Однако ее главным делом надолго стала керамика, ради которой, собственно, ее и пригласил в Италию Макс Меламерсон. Для своих работ она охотно использовала и старую местную утварь. Согласно свидетельству салернитанского искусствоведа Матильде Ромито Ковальская навсегда

запомнила бесценное ощущение глины между кончиками пальцев, ее влажный запах, тактильный восторг от ощущения того, как этот материал растет в ее руках, принимая нужную форму <...> Особенно она полюбила повседневную керамику за ее привкус прожитой жизни. Она доверила свой богатый культурный багаж старым сосудам, которые, возможно, несли на себе следы того давнего использования и часто были даже отмечены именами их владельцев [Romito 2005, с. 38–39].

В 1930-е гг. недорогая, но качественная керамика Меламерсона, утвердившись в Италии, стала выходить на европейский рынок, и этому способствовала и Ирина, деятельно включившись в работу фирмы. Уже в том же 1931 г. она привозит в «свою» Вену первые образцы керамики с ее собственным дизайном, получившие успех. Чуть позднее, помимо ICS она начинает сотрудничество и с другой керамической фирмой, *Industria Ceramiche Artistiche Meridionali* (ICAM), основанной во Вьетри еще в 1910 г. местным «патриархом керамики» Винченцо Пинто (1870–1939).

Творческая натура заставляет ее изучать другие керамические традиции и она проводит немало времени на Сардинии и в Южной Франции. В 1934 г. она снова возвращается во Вьетри, где ведет работы уже с большим размахом и профессионализмом, устроив свое собственное керамическое производство.

Именно к этому времени относится ее сближение с другим немецкоговорящим жителем Амальфитанского побережья – Армином Т. Вегнером.

Армин Теофил Вегнер (1886–1978) в середине 1930-х гг. жил в Позитано вместе со своей первой женой, писательницей Лолой Ландау, но его первый брак распался, так как Ландау, будучи сионисткой, настаивала на отъезде в Палестину, тем более, что в Италии, куда она бежала с мужем из нацистской Германии, нарастала антисемитская атмосфера. Однако Вегнер, полагавший себя немецким литератором и уверенный в грядущем крахе нацифашизма, не желал покидать Европу [Richter 2005, с. 26–27].

Сближение с Вегнером изменило судьбу Ирины. Следует чуть подробнее описать об этом выдающемся человеке.

Получив широкую известность благодаря своим выступлениям против турецкого геноцида армян (как германский офицер он был свидетелем той трагедии), во времена Веймарской республики он приобрел известность как пламенный пацифист. В 1933 г. он написал смелое открытое письмо Гитлеру, требуя прекратить преследование евреев и был заключен за это на несколько месяцев в концлагерь. В 1936

году он навсегда покинул Германию и поселился в Позитано [Nissim 2015].

После отъезда первой жены Вегнера в Палестину, он и Ковальская жили в Позитано вместе, и в 1941 г. у пары появился сын – Миша.



«Тройной» Миша, конец 1940-х гг.

Общались в семье на немецком языке и в целом творчество Ковальской 1930-х гг. искусствоведы помещают в «немецкий период» местной керамики. При этом она создает свой собственный, неповторимый стиль,

через который проходят время и поэзия, при оригинальном, подлинном языке, выраженном тонкими линиями на глазурованных терракотовых предметах, – чтобы рассказать истории рыбаков и крестьян, ритуалы матерей и молодых влюбленных, солнечные и морские муки пляжа, сетей, натянутой на жабры. <...> здесь происходит метаморфоза керамического языка Вьетри, облагораживание древней традиции и всего опыта мастеров-гончаров, декораторов и обжигальщиков, к которой прививается культура Срединной Европы [Pinto 2018, с. 6].

Так пишет о ней Вито Пинто в своей книге с оригинальным названием «Irene Kowaliska. 1939», разъясняя в предисловии, почему из всей

биографии художницы он выбрал именно эту хронологическую точку: «Шел 1939-й год, когда Ирина Ковальская, родившаяся в Варшаве, исполнила керамический пол с большими фигурами для столовой виллы Риччарди на холмах Кава-дей-Тиррени» [Pinto 2018, с. 7].

1939-й год – это и начало Второй мировой войны, когда гитлеровская Германия захватывает Польшу, уничтожая там еврейское население. Как полагает автор книги «Irene Kowalska. 1939», художница выражает свою тревогу и боль через подробно описанную им огромную композицию, в 28 кв. м, с четырнадцатью фигурами. «Керамическая повесть» Ковальской на вилле Риччарди – это изложение ее становления, прошлых и текущих эпизодов ее биографии, ее чаяний и надежд, ее любви к Итальянскому югу.

Конец 1930-х гг. – это также и время окончательного утверждения ее стиля, со своими характерными символами. Ими в первую очередь стали образы голубки и осла. Ирина особенно была впечатлена осликом, выражавшим для нее «одновременно и сопротивление, и покорность», и она бесчисленное количество раз изображали его на своей керамике. Ослик был перенесен в дизайн

в ироническом и сказочном измерении из-за своей малости, контрастирующей с его энергичной выносливостью. Постепенно он приобретал все больше черт, заимствованных у людей, становясь сатирическим и печальным интерпретатором человеческих состояний и чувств [Romito 2005, с. 87].



Традиционный ослик Ковальской

На берегах Салернитанского залива Ковальская овладела и другими формами прикладного искусства, которые позднее стали

магистральными, в первую очередь, это – работы по батиксу: данной технике ее обучил Рихард Дёлькер, увидевший в 1930 г. в Риме выставку батика с Явы.

Тем временем милитаризация Италии и наложенные на страну санкции затруднили использование красок, нужных для керамики. Так ткани и батик выходят на первый план, – уже в 1941 г. в Риме, где Ирина устраивает мастерскую по тканям.

Окончательный переход к новым материалам произошел после 1943 г., когда в результате бомбардировок союзников перед высадкой в Салерно была разбита ее мастерская во Вьетри. В те же годы один из протагонистов местной керамики, Меламерсон, попал в концлагерь как еврей и его производство окончательно закрылось. Саму Ирину фашистский режим не тревожил из-за ее еврейских корней, полагая ее скорей полькой, чем еврейкой.

Драматический крах керамического дела не обескуражил Ирину, и она окончательно переходит на ткани, обосновавшись по окончании войны в Позитано.

Таланты Ковальской получили признание, в особенности в конце 1940-х гг., когда в Позитано стартовал послевоенный туризм, а неаполитанские аристократки княгиня Лаура Карафа д'Андриа и маркиза Эва де Руджеро открыли тут бутики. Можно говорить о десятилетнем «позитанском периоде» Ирины, когда она, поменяв первичную материю (вместо глины теперь у нее на рабочем столе – ткани), сохранила верность стилю и сюжетам. Именно в те годы она становится несомненным лидером вновь рожденного направления итальянской моды – *Moda Positano*. В 1956 г. Ковальская вместе с мужем и сыном переезжает в Рим. Пребывание в столице закрепило ее коммерческий и творческий успех. Однако ее вдохновение по-прежнему черпается на Итальянском юге.



Презентация рождественских украшений, на основе произведений Ковальской, в мэрии Позитано. Декабрь 2023 г. Фото Миши Вегнера.

И Итальянский юг и поныне выражает благодарность Ковальской. На Рождество 2023/2024 года в Позитано выбрали уличное украшение селения в стиле Ковальской. В Салерно издательство De Luca выпустило календарь на 2024 г. с ее работами и несколькими статьями местных искусствоведов.

Другое важное событие: городские власти Позитано приняли решение перезахоронить прах Ирины Ковальской и Армина Вегнера, по согласованию с их сыном, на местном коммунальном кладбище (прежде они были похоронены на о. Стромболи, где у семьи была «дача»). Так они посмертно вернуться на «свой» Итальянский юг.

Так кем же следует считать Ирину Ковальскую?

Следует взглянуть на ее фирменную печать, которую она ставила на свою продукцию. На ней под инициалами *IK* изображена излюбленная голубка и название страны – Италия.



Печать Ковальской.

На наш взгляд, верная идентификация для Ковальской – *итальянская* художница, и даже – южно-итальянская. После чего можно делать уточнения насчет ее корней и тут уже каждый пишущий о ней, из своего угла, волен добавлять свои определения – еврейского, польского, русско-польского, срединноевропейского (центральноевропейского) происхождения. Выбор Irene Kowalska предоставляет большой.

Bionote: Mikhail Talalay was born in Leningrad, now St Petersburg in 1956. He graduated from the State University, Faculty of Chemical Engineering, in 1979. Over the next nine years, he worked as an engineer and simultaneously deepened his humanistic

interests. In 1987, in the climate of cultural renewal of Perestroika, he left the engineering profession and became employed in the Department of Cultural Heritage Protection at the Soviet Cultural Foundation (founded by Raissa Gorbacheva). Since the 1990s, after his first trips to Italy, his interests have focused on the subject of Italian-Russian cultural relations. Since 1997 he has been a researcher at the Russian Academy of Sciences (PhD thesis: *The History of Russian Orthodox Communities in Italy*) and presented his final dissertation in May 2002. Since June 2003 he has been a scientific collaborator at the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences (Moscow).

Author's address: talalaym@alice.it

Библиографические ссылки

- Баранов Н. Н. 2009, *К вопросу о генезисе концепции Срединной Европы* // Нестеров А. Г. (под ред.), *Альманах европейских исследований*. Издательство Уральского университета, Екатеринбург, с. 4–9.
- Талалай М. Г. 2008, *Русские художники на Юге Италии* // Вздорнов Г. И. (под ред.), *Художественная культура русского зарубежья. 1917-1939*. Индрик, Москва, с. 168–171.
- Талалай М. Г. 2015, *Русско-польские истории на Амальфитанском побережье*, // Malinowski J., Gavrash I., Ziarkowski D. (red.) 2015, *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of the East Europe*, t. 3: *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815-1990 / Польские и российские художники и архитекторы в художественных колониях за границей и в политической эмиграции 1815-1990 / Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815-1990*, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń, с. 95–100.
- Талалай М. Г. 2016, *Российские эмигранты на Амальфитанском побережье* // Жукова О. А., Кара-Мурза А. А., Талалай М. Г. (под ред.), *Очарование красоты: Амальфи в русской культуре*. Старая Басманная, Москва, с. 179–180.
- Талалай М. Г. 2019, *Ковальская, Ирина* // Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. (под ред.), *Художники Русского зарубежья: Первая и вторая волна эмиграции*. Изд. дом «Миръ», СПб., т. 1: А-К, с. 647–648.
- Nissim G. 2015, *La lettera a Hitler. Storia di Armin T. Wegner, combattente solitario contro i genocidi del Novecento*, Mondadori, Milano.
- Pinto V. 2018, *Irene Kowaliska – 1939*, Areablu Edizioni, Cava de' Tirreni.
- Richter D. 2005, *Nach Italien! L'emigrazione tedesca in epoca nazista*, in Richter D., Romito M., Talalay M. (a cura di), *In fuga dalla storia: esuli dai totalitarismi del Novecento sulla Costa d'Amalfi*, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi, pp. 25-32.
- Romito M. 2005, *Verso nuovi colori. L'immaginario figurativo degli artisti stranieri esuli sulla Costa di Amalfi*, in Richter D., Romito M., Talalay M. (a cura di), *In fuga dalla storia: esuli dai totalitarismi del Novecento sulla Costa d'Amalfi*, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi, pp. 33-42.
- Romito M. 2023, *Una fiaba antica*, in Alfano M. (a cura di), *Irene Kowaliska. Il sogno del nuovo* [calendario 2024], De Luca, Salerno [senza n. di p.].

* Иллюстративный материал передан сыном Ирины Ковальской, Мишей (Микеле) Вегнером.

SOTTO IL VULCANO Osservazioni, descrizioni e immagini dei viaggiatori russi a Napoli

LUCIA TONINI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

Abstract – Travel diaries of members of successive generations of the Demidov family from the mid eighteenth century onwards (Aleksandr, Pavel and Petr Georgevich between 1751 and 1761, and Nikita Akinfievich in 1771-1773), shed light on how Russian travelers visited Naples and the surrounding area, what distinguished those visits as well as their perceptions of Vesuvius.

Keywords: Napoli; Vesuvio; grand tour; Demidov family; Nikita Akinfievich.

Il Vulcano, il Vesuvio naturalmente, è icona di Napoli e del Sud Italia nella percezione di tutti i viaggiatori stranieri, compresi quelli russi.¹ La vita appare condizionata dalla sua incombenza, ma i resoconti di viaggio testimoniano modi diversi di relazionarsi alla sua minacciosa realtà. La diffusa e consolidata sensibilità romantica, che ne esaltava il sublime e l'orrido elevandoli a valenze simboliche, ha in parte oscurato l'approccio del XVIII secolo, legato alla fase iniziale del *grand tour*, in cui la priorità spettava agli aspetti naturalistici e scientifici, nello spirito della cultura illuminista. Fra queste due opposte fasi se ne può identificare una terza, nella quale, anche per i viaggiatori russi, la curiosità diventava fenomeno sociale e l'osservazione un gesto culturale dai risvolti anche collezionistici.

Si tratta dunque, anche per la Russia, della necessità di tener conto di una periodizzazione dell'esperienza di viaggio, e di collegarla alla pratica europea. Testimonianza molto significativa per i viaggiatori russi del Settecento, oltre al noto viaggio di Pëtr Andreevič Tolstoj alla fine del '600, *Putešestvie stol'nika P.A. Tol'stogo po Evrope 1697-1699* (Tolstoj 1983), è quella costituita da due relazioni di viaggio settecentesche appartenenti a due

¹ Nella vasta bibliografia su Napoli nel contesto della letteratura di viaggio in Italia nel XVIII sec. diamo qui solo i sempre essenziali riferimenti a De Seta 1992 e Brillì 2014. Essenziali sono naturalmente i cataloghi delle mostre sulla civiltà napoletana nel XVIII secolo fra cui il più recente è Bellenger 2019. Per quanto riguarda in particolare i viaggiatori russi a Napoli nel XVIII secolo rimandiamo qui alle rassegne bibliografiche in Lebedeva, Januskevič 2014; Di Leo 2013, pp. 135-175, Di Leo 2017.

generazioni della famiglia Demidov. Queste testimonianze prendono ancor più valore se si considerano in una sequenza cronologica ed in prospettiva con la commissione a Karl Brjullov, da Anatolij Nikolaevič Demidov, del grande quadro *L'ultimo giorno di Pompei* (1832). Opera, questa, che nell'ambito della cultura russa porta a compimento il percorso percettivo dell'icona del Sud Italia, rappresentando i caratteri ideali sintomatici del passaggio fra neoclassicismo e epoca romantica. Ma quest'ultimo tema, ampiamente trattato, esula da questa occasione. Se il celebre quadro che rappresenta gli effetti sconvolgenti dell'eruzione del Vesuvio sulla popolazione, infatti, può esser considerato un 'testo' per 'leggere' lo spirito dell'epoca in cui venne commissionato e composto (1829-1833; Böhmig 2010, pp. 261-293), ci interessano qui le 'letture' precedenti nei diari di viaggio di altri rappresentanti della stessa famiglia Demidov. 'Letture' che sono a loro volta largamente rappresentative della sensibilità e della cultura della loro epoca e segnano tappe del processo di accostamento della Russia alla civiltà europea. La necessità di storicizzare l'approccio russo al tema del Meridione d'Italia porta anche a individuare una serie di elementi della vita pratica e quotidiana dei viaggiatori russi in avvicinamento al Vulcano e sollecita un confronto con quella dei viaggiatori provenienti da altri paesi.

Ci riferiamo qui a *Putešestvie brat'ev Demidovyč po Evrope. Pis'ma i podnevnye žurnaly 1750–1761*, *journal* tenuto dai tre fratelli Aleksandr, Pavel e Pëtr, figli di Grigorij Akinfievič Demidov, durante il loro lungo percorso di istruzione in Europa, pubblicato nel 2006 (Demidov 2006),² e al più strutturato *Žurnal putešestvija ego vysokorodija gospodina statskago sovetnika i ordena Svjatago Stanislava kavalera Nikity Akinfieviča Demidova* compiuto dal 1771 al 1773 dal loro zio, insieme alla moglie Aleksandra Evtichevna, pubblicato nel 1786 (Demidov 2005).

1. Giovani viaggiatori Demidov verso il Sud

I Demidov, rappresentanti di quel ceto imprenditoriale che aveva raggiunto l'accesso allo stato nobiliare per volere di Pietro I, a partire dal capostipite Nikita Demidov Antuf'ev (1656-1725), esemplificano i modi di vita della nobiltà russa di origine petrina e ne condividono anche manifestazioni come il gusto, il collezionismo, il mecenatismo, la beneficenza, la cultura del *grand tour*. L'avvicinamento ai modelli di comportamento europei, tipico di gran parte dell'alta nobiltà russa, è particolarmente significativo per il ramo della famiglia discendente appunto da Nikita Akinfievič (1724-1789).

² Alcune parti del diario e delle lettere (ma non riguardanti Napoli) sono pubblicate da Čerkasova 2008, pp. 85-248.

La formazione scientifica e l'aggiornamento tecnico, essenziali per questa dinastia di imprenditori minerari, avevano spinto alcuni suoi membri, sull'esempio di Pietro I, a soggiorni nel Nord Europa, soprattutto in Germania e nei Paesi Bassi. In questa prospettiva i tre fratelli Aleksandr (1737-1803), Pavel (1738-1821) e Pëtr (1740-1826) Demidov, erano stati mandati all'estero fra il 1751 e il 1761 per un lungo soggiorno d'istruzione e formazione. Un programma educativo lungimirante e ardito da parte di Akinfij Nikitič che si privava dei figli per così lungo tempo. Dopo aver frequentato l'università di Gottinga avevano seguito i corsi di accademie e istituti minerari e industriali in varie città d'Europa, avevano soggiornato immancabilmente in Svizzera incontrando Voltaire, e completavano la loro istruzione col viaggio in Italia secondo i modi del *grand tour*. Al loro ritorno nel 1761, poco più che ventenni, dovranno sostituire il loro padre, morto poco dopo, spartendosi il patrimonio di miniere e imprese metallurgiche. Si occuperanno di chimica, di botanica in contatto con Linneo e Buffon, formeranno biblioteche e collezioni, edificeranno dimore lussuose e fonderanno istituti filantropici (fig. 1).³

Il legame con la famiglia in patria e la necessità di render conto al padre dei loro progressi e dei loro movimenti, motivano la compilazione di un diario giornaliero e di una corrispondenza che sono fonte preziosa per lo studio dei rapporti fra cultura russa e civiltà europea (Demidov 2006). Il complesso sistema di stesura del diario, suddiviso alternativamente fra i tre fratelli, insieme a problematiche di vario tipo ad esso collegate, necessitano di una particolare attenzione e non è opportuno qui dilungarsi in proposito (Pobedimova 2006, pp. 7-50). Così anche per la lingua russa usata, scarna e ibridata da parole e forme straniere. Va tuttavia osservato che il resoconto di viaggio aveva a che fare con un compito didattico e informativo essenziale e privato, non destinato alla pubblicazione e non come esercizio di scrittura letteraria. Lo scopo era conservare memoria dell'itinerario, trasmettere notazioni pratiche sulle tappe, le distanze, fornire elenchi di persone e cose viste; dare cioè notizie utili a chi era lontano dimostrando anche sollecitudine nell'esecuzione del 'compito' esplorativo. Pur non osservandone la rigida struttura, questo resoconto è più simile alle scritture commerciali a cui i tre ragazzi erano stati educati. Va anche osservato che le annotazioni dei tre

³ Aleksandr Grigor'evič Demidov (1737-1803), consigliere di corte e membro della Commissione legislativa, eredita la proprietà nel distretto minerario di Suksun e fa erigere la tenuta di Tajcy dal prestigioso architetto Ivan Starov. Pavel (1738-1821), consigliere del Collegio minerario di Stato, fu studioso di scienze naturali e di metallurgia, aveva seguito le lezioni di Linneo a Uppsala e fu in contatto con Buffon e Gellert. Collezionista e bibliofilo, donò le sue raccolte di numismatica e di reperti naturali all'Università di Mosca. Pëtr (1740-1826), abile amministratore delle proprietà e delle fabbriche acquisì anche quelle del fratello e fu direttore dell'Istituto commerciale di San Pietroburgo nel 1800. Fece costruire dall'Architetto I.E. Starov il maniero di Sivorcey.

giovani, che lasciano trapelare ingenuità e freschezza di sguardo dovute anche all'età, fanno tuttavia già parte di un contesto culturale comune ai viaggiatori più informati e ne ripetono modi e percorsi, dimostrando un gusto e una conoscenza evoluti, basati su una buona formazione scientifica e classica.

All'interno del lungo soggiorno all'estero, il viaggio in Italia si ritaglia un periodo che va dal settembre del 1757 al febbraio del 1758. Nel percorso italiano Napoli, dove i tre fratelli trascorsero il Natale del 1757, costituisce la destinazione finale e più meridionale. Qui si fermano dall'11 al 31 dicembre, venti giorni, durante i quali le note del diario (steso forse in seguito) si infittiscono e ritraggono il ribollire della vita sotto il Vulcano in presa diretta, senza seguire i canoni di un genere letterario.

L'arrivo è per via di terra, dall'Appia. Notizie sulle tappe (Velletri, Terracina), distanze, condizioni della strada – “molto cattiva, montuosa e pietrosa” –, difficoltà del percorso – “i nostri vetturini hanno dovuto legare dei bufali per tirare la carrozza” (Demidov 2006, p. 179) –, note sulla vegetazione – “ai lati si vedevano bei luoghi, e anche il mare, e alcuni campi di alberi di agrumi con frutti e aranci” (Demidov 2006, p. 179) e si alternano con accenni a notazioni storiche sulla strada “fatta di pietre forti e piatte che, dicono, furono portate dall'Egitto per volere del Censore Appio Claudio, dal quale questa strada prende il nome” (Demidov 2006, p. 179). Davanti ai giovani viaggiatori venuti dal Nord il paesaggio si mostra nei suoi elementi naturali e si arricchisce della prospettiva storica. Da lontano si apre la veduta della città segnata dall'immagine del Vulcano, la montagna che erutta e lancia fiamme:

La strada non era molto larga e per lunghi tratti andavamo per la vecchia e già nominata via Appia, e alla destra vedemmo il mare e la gloriosa montagna del Vesuvio, che ardeva, e benché dalla città ci fossero ancora 50 miglia italiane, tuttavia insolitamente, come sentimmo all'arrivo a Napoli, quel giorno aveva appena cominciato a lanciare così grande fuoco, o fiamme (Demidov 2006, p. 179).

Lo spettacolo di una montagna che arde, già nota per la sua fama, ma ora sorprendente vista con fuoco e fiamme sullo sfondo del mare e chiamata per nome, con tutta la forza di una personalità incombente: il Vesuvio, si presenta ancor prima della città di Napoli alla quale arrivano con tappe successive (fig. 2).

La necessità del resoconto al padre non lascia spazio a troppe emozioni e si passa a render conto della rete sociale, elemento per loro di primaria importanza.

Naturalmente i tre giovani, arrivati in una città che in quel periodo pullulava di stranieri, parlavano francese e tedesco e anche un po' di italiano,

per averlo imparato prima di arrivare, ma i loro riferimenti in loco erano principalmente russi: il diplomatico Fedor Pavlovič Veselovskij, figura legata a Ivan Ivanovič Šuvalov, giunto a Napoli dopo una lunga esperienza all'estero, principalmente a Londra,⁴ e un non individuato “Kuljapkin” che risiede a Napoli già da due anni, nella cui casa abitano durante il soggiorno. All'arrivo nella “slavnoj gorod Neapolja” i giovani fratelli Demidov mettono in moto una rete di conoscenze soprattutto nell'ambito del commercio, della finanza e della diplomazia, spesso all'epoca coincidenti, che legava la colonia russa a quella cosmopolita e internazionale della città e dimostra il loro inserimento in questo mondo.⁵ Attraverso il vero e proprio meccanismo delle lettere di presentazione si intrecciano così una serie di visite, incontri e rapporti che permettono ai tre ragazzi di accedere a luoghi e ambienti esclusivi. Primo referente è Théodore Davel, mercante svizzero calvinista con funzione di console delle Province Unite d'Olanda, che abita nella lussuosa villa Paternò (Di Mauro 2008, pp. 49-66; Zaugg 2011, pp. 217, 219). Ci sono poi i banchieri e i grandi *négociants* francesi “Frères Duval” (Zaugg 2011, pp. 194, 198) per i quali avevano una lettera di raccomandazione da parte di un rappresentante della casa di commercio di Ginevra Marchinville-cadet e Marco Baeni, mercante che aveva soggiornato in Russia e avevano già incontrato a Venezia.

Oltre a questi referenti nel mondo del commercio, anche eruditi ecclesiastici venivano raggiunti dalle lettere di presentazione che partivano dall'ambiente romano; fra questi l'archeologo e filologo Alessio Simmaco Mazzocchi, membro di varie accademie fra cui l'Accademia Ercolanese da poco fondata, e il padre scolopio Antonio Piaggio⁶ che con lui collaborava alla decifrazione dei papiri da poco rinvenuti nella Villa dei Pisoni.

Nel *journal* napoletano scritto da Pëtr, il più giovane dei tre fratelli, la cronaca diligente, giorno per giorno, degli incontri e delle visite si intreccia con descrizioni di palazzi e chiese, monumenti e raccolte d'arte, biblioteche, secondo un programma organizzato che si lega alla città contemporanea, moderna e antica allo stesso tempo, vivace e in ebollizione, grande cantiere, col palazzo reale di Capodimonte a la Reggia di Caserta ancora in

⁴ Fedor Pavlovič Veselovskij (1690 ca – post 1762) diplomatico e consigliere segreto già alla corte di Elizaveta Petrovna, era stato in servizio presso varie sedi consolari in Europa, in particolare a Londra, e fra il 1757 e il 1760 per incarico di I.I. Šuvalov aveva condotto trattative con Voltaire per una Storia di Pietro I.

⁵ Sui rapporti fra commercio e cariche consolari nel Regno di Napoli nel XVIII secolo si veda Zaugg 2011. Una ricerca sui fondi riguardanti i rapporti diplomatici fra Russia e Regno di Napoli nell'Archivio di Stato di quella città è stata impostata da di Filippo (2005, pp. 243-295).

⁶ Padre Antonio Piaggio (1713-12796), disegnatore, incisore, curatore delle antichità di Ercolano, elaborò un metodo per la lettura dei papiri applicato poi anche ai rotoli ritrovati a Ercolano. Fu tra i fondatori dell'Accademia Ercolanese nel 1755 e nel 1758 accolse J.J. Winckelmann nella sua prima visita agli scavi.

costruzione, mentre si fanno scavi a Ercolano e a Posillipo per riaprire strade e zone urbane antiche. Da una parte notano la statua di Marco Antonio Balba appena estratta dagli scavi di Ercolano, e dall'altra ammirano i disegni per la nuova costruzione di Luigi Vanvitelli, che ha quasi completato le condutture della fontana della reggia di Caserta, la Real Fabbrica di porcellana da poco inaugurata o la chiesa e il monastero femminile di Santa Chiara ancora in ricostruzione, enorme, luminoso e bellissimo con i suoi marmi “a forma di fiori e di altre figure”. Le fitte descrizioni si arricchiscono di dati su misure, peso, quantità e distanze, e si intrecciano con brevi notizie sui proprietari, sui personaggi rappresentati, nel tentativo di trasmettere una realtà che solo in parte è nota ai destinatari.

Nel diario dei tre fratelli l'attenzione è in primo luogo per i materiali: marmi e pietre dure nei pavimenti, nelle decorazioni murarie, nelle colonne e nei monumenti sono sempre messi in evidenza. E inoltre il bronzo, gli stucchi dorati, la porcellana, l'argento, la lava, il corallo, persino la tartaruga, con cui la fabbrica di Giovanni D'Alessio crea oggetti di oreficeria d'ogni genere che stanno al pari di quelli fatti in Francia. Danno le misure e quando è possibile i costi delle opere, persino della statua “metalnaja” della madonna sull'obelisco in piazza del Gesù Nuovo: costata 30.000 ducati cioè circa 12.000 zecchini, traducono. Una tabella delle monete e dei cambi serve di riferimento, notizie utili da inviare in patria.

La musica è un capitolo importante per i tre, soprattutto per Pëtr che prende lezioni di violoncello: l'incontro con il noto compositore e violoncellista Salvatore Lanzetti⁷ “grande virtuoso del basso” (Demidov 2006, p. 187), l'ascolto del cantante d'opera Giovanni Manzuoli⁸ al teatro San Carlo, concerti privati, cori e musica da chiesa in occasione del Natale sono parte integrante ed essenziale dell'esperienza del visitatore in una Napoli che, a metà del XVIII secolo, ha un'offerta musicale esuberante.

A completare la scenografia napoletana c'è l'ingresso in città del convoglio reale col seguito di dame e cavalieri che passano da una residenza di piacere all'altra per la caccia nel bosco di Caserta. Il resoconto come sempre è schematico e puntuale e descrive la sequenza delle carrozze, il numero dei passeggeri, dei cavalli (Demidov 2006, pp. 186-187).

Il fitto giro della città, la descrizione quasi ingenua ma scrupolosa e diligente dei monumenti e delle opere d'arte, l'elencazione dei nomi degli artisti, alcune allusioni a qualcuno che li conduce fanno supporre la presenza di una guida, come era d'uso per i viaggiatori del *grand tour*. Certamente

⁷ Salvatore Lanzetti o Lancetti (1710 ca – 1780 ca), virtuoso violoncellista e compositore.

⁸ Giovanni Manzuoli (1712-1790), originario di Firenze, era in quel periodo soprano di gran fama conteso dalle corti d'Europa compresa quella di Pietroburgo. In quegli anni, fra il 1756 e il 1758 si esibiva a Napoli a Vienna e presso le varie corti italiane. Su di lui si veda l'ampia voce biografica di Armellini 2007.

poteva essere in loro possesso uno dei resoconti di viaggio usciti all'epoca e usati dai già numerosi viaggiatori stranieri, ma a differenza di quanto avevano fatto durante la tappa veneziana, qui non ne forniscono i titoli e gli autori. Del resto, la loro visita di Napoli si colloca proprio all'esordio della moda che porta nella città i viaggiatori del *grand tour*. Lalande e l'Abbé de Saint-Non, de Brosses e Winckelmann visiteranno Napoli in quegli stessi anni alla metà del secolo, ma i loro resoconti più aggiornati usciranno solo qualche anno dopo.⁹

L'Antichità è comunque punto forte della visita anche per i giovani russi che, se ancora non vedranno Pompei, visiteranno però Ercolano il 26 gennaio, rammaricandosi che “non sia possibile ottenere una buona descrizione” (Demidov 2006, p. 187): quella citata da Pètr, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano, distesa dal cavaliere Marchese Don Marcello de Venuti*, uscita nel 1749, è già invecchiata riguardo ai nuovi ritrovamenti. “Slavnyj gorod Ercolano” a partire dagli anni '40 è una meta obbligata. Al momento dell'arrivo dei tre fratelli gli scavi più noti, dove vedono al lavoro 60 scavatori, sono forse un po' deludenti: le strade e le case non sono rintracciabili e l'anfiteatro non è visibile se non qualche passaggio e qualche scalino che non suscita alcuna vertigine storica, nessuna emozione. Mentre invece gli oggetti raccolti nel “Museum” della reggia di Portici (anche questa in via di sistemazione) li entusiasmano. Sono immagini di divinità e personaggi del mondo antico di cui hanno fatto la conoscenza nei loro studi classici ma che ora acquistano concretezza: le statue di Ercole e Mercurio, i busti di Demostene e Agrippina, i bronzetti di varie divinità sono descritti ad uno ad uno, mensola per mensola, nella loro varietà. Accanto è una miriade di oggetti che destano meraviglia e attenzione portando davanti ai loro occhi la vita quotidiana dell'antichità.

Lo sguardo straniante dei giovani russi mette in evidenza l'interesse per la fattura, il meccanismo, la funzione: “Due scaffali quasi completamente pieni di più di 800 di libri vecchi e già completamente scuriti, non rilegati, ma arrotolati solo, e consistenti in lunghissime pagine e ogni pagina costituisce un libro” (Demidov 2006, p. 189). L'ammirazione si esprime principalmente in una sistematica elencazione e minuziosa descrizione dei pezzi visti sugli scaffali. L'interesse antiquario trova alimento in una cultura classica che nei tre giovani russi era ormai un patrimonio acquisito e sintomo di una mentalità cosmopolita e si proietta in un gusto collezionistico. Evidente è il rammarico per non poter ottenere il *Catalogo degli antichi monumenti Dissotterrati della*

⁹ Lalande 1769. Abbé de Saint-Non visitò Napoli nel viaggio compiuto nel 1759 in compagnia di J.-H. Fragonard e Hubert Robert pubblicando poi nel 1781-86 il *Voyage pittoresque de Naples e de Sicilie*. De Brosses 1750. J. Winckelmann fu a Napoli per la prima volta nel 1758 e la sua Lettera su Ercolano uscì nel 1762: Winckelmanns 1762. Cochin 1769, relativo a un viaggio compiuto nel 1751; Nugent 1749 (il III vol. è dedicato all'Italia).

Discoperta città di Ercolano composto e steso da Monsignor Ottavio Antonio Bayardi che era uscito presso la Regia Stamperia proprio in quell'anno in otto volumi. Il volume sulle Pitture antiche sarebbe uscito di lì a poco. Ma la visita si arricchisce della conversazione con padre Antonio Piaggio, che fa loro visitare eccezionalmente, stanza per stanza la reggia di Portici.

Il loro sguardo è fresco, quasi estraniato, non ancora gravato da stereotipi. E tuttavia si dimostra informato e partecipe di una cultura ormai condivisa che dall'antichità arriva a comprendere gli artisti del Rinascimento, le cui opere erano state trasferite da Carlo di Borbone dalla pinacoteca dei Farnese alle stanze appena ultimate di Capodimonte. Al primo posto dell'elenco vi è naturalmente Raffaello, poi Michelangelo, quindi la pittura veneta, Tiziano, Veronese, poi i Carracci, Luca Giordano, Correggio e così via in un elenco scritto in caratteri latini con alcuni nomi storpiati, che vuole tuttavia essere testimonianza diligente e completa. Ma anche qui oltre alla citazione della collezione numismatica, ad attirare la loro attenzione sono le pietre incise e soprattutto la “coppa di pietra preziosissima e molto dura, ma con un fondo straordinario di lavoro in rilievo con figure umane” (Demidov 2006, p. 186), probabilmente la Coppa Farnese.

È indubbio che la loro descrizione enumerativa, ripetitiva, le indicazioni pratiche ed esplicative hanno la funzione di far da ponte con le conoscenze del padre in patria e traducono in maniera ligia, per propria utilità, la variegata realtà napoletana.

Anche l'immane visione panoramica della città sul mare, non si risolve per i tre giovani in una raffigurazione dai timbri emotivi, ma si riassume in dati concreti sulla posizione, sul porto, sui traffici:

[Napoli] a differenza di tante altre città ha il vantaggio di essere molto bella sia per grandezza, densità di popolazione, commercio – costituito principalmente da seta, tabacco, pane e altre manifatture – sia anche per il meraviglioso porto. La sua posizione è straordinaria, da una parte ai piedi della montagna e dall'altra c'è il mare, la circondano ville con giardini e alcuni monasteri adornandola da ogni dove (Demidov 2006, p. 190).

Il panorama si presenta in chiave suggestiva, quasi come in una veduta topografica di Ignace Vernet (fig. 3) di cui visitano l'atelier,¹⁰ ma nella loro descrizione la concretezza prende il sopravvento: seguono infatti il numero dei quartieri, le distanze, il numero degli abitanti (più di 400.000), pesi,

¹⁰ In base alle ricerche sulla attività napoletana di pittori francesi fatte da Beck Saiello (2010, p. 48, 131, 132), sembra trattarsi di Ignace Vernet, pittore francese nato nel 1726 ad Avignone e morto prima del 1774 a Napoli dove risiedeva nel 1757, piuttosto che del fratello Joseph Vernet, ben noto anch'egli fra i viaggiatori stranieri ma del quale non è documentata la presenza in città in quell'anno. Si tratta comunque di due vedutisti legati a schemi descrittivi del golfo, ripreso da vari punti di vista nel fermento della vita quotidiana.

misure e monete. Infine, una notazione sul popolo “magro e malvagio”, che sembra amare e stimare molto poco il suo re e, come già detto, “odia gli spagnoli” (Demidov 2006, p. 190).

La sensibilità naturalistica e scientifica dei viaggiatori si era rivelata già chiaramente nella descrizione dei fenomeni tipici che incantano i viaggiatori alla Grotta del Cane e della Solfatara. Questi possono essere descritti e spiegati scientificamente riferendosi agli effetti dell’ammoniaca, del vetriolo, dell’allume e sono comprensibili se connessi con la struttura geologica del vulcano, la sua lava, le pietre incandescenti, le colate, i vapori. E naturalmente anche i tre giovani si arrampicano sul Vesuvio per vedere la causa di tutto questo territorio tellurico, raccontando come hanno proceduto, con sistematicità e praticità: il percorso da Portici, le strade impervie, gli asinelli che li trasportano... Lo sguardo è sulla lava: “vedemmo per la strada una gran quantità di pezzi di lava che nei tempi antichi erano colati lontano”. Arrivano solo “fino al punto dove termina l’ardente e qui cosiddetta lava, cioè la materia che dalla cima di questo monte viene lanciata fuori e scorre” (p. 186). Il percorso infuocato, il calore, il terreno impervio, la lava che cola, si frammenta in pezzi, rotola, s’infiama li spaventa e decidono di tornare “per la stessa strada indietro fino a Portici e poi, giunti a casa e dopo aver mangiato, andammo a trovare Kuljapkin” (Demidov 2006, p. 190). L’esperienza del fenomeno infernale era per loro conclusa.

Anche gli acquisti al termine del soggiorno parlano degli interessi di questi giovani viaggiatori russi – una raccolta di animali, piante marine e minerali provenienti dalla Sicilia – elementi esotici di una *Kunstkamera* ancora tutta settecentesca.

2. Un viaggiatore russo nel *grand tour*: Nikita Akinfievč Demidov

Nel comune orientamento verso la cultura europea s’inseriva, dieci anni dopo il ligio resoconto di viaggio dei tre fratelli Demidov, anche il *grand tour* compiuto dal 1771 al 1773 dal loro zio, Nikita Akinfievč Demidov (1724-1789) e dalla sua terza moglie Aleksandra Evtichevna Safonova (1745-1778). Erede delle fabbriche e delle miniere intorno a Nižnij Tagil negli Urali, da dove con grande perspicacia e capacità imprenditoriale aveva dato sviluppo al patrimonio industriale ereditato, Nikita sarà capostipite del cosiddetto ‘ramo italiano’ dei Demidov. La sua residenza a Mosca nella Nemeckaja Sloboda (Boris, Kanaev 1994, pp. 65-73), costruita e arredata in stile barocco, ricca di collezioni d’arte e abbellita da un giardino in riva alla Jauza, testimoniava il ruolo di prestigio ormai acquisito dalla famiglia fra la nobiltà russa, come mostrano i ritratti eseguiti da Louis Toqué, Aleksandr Roslin, Fedor

Rokotov¹¹ (fig. 4) e i busti in marmo di Fedot Ščubin (Karpova 1994, pp. 103-117). Il prestigio culturale era attestato dai rapporti tenuti con Voltaire, e il favore di Caterina II era dimostrato dal credito e dalle onorificenze ricevute.¹² Per la necessità di cure della moglie, ma sicuramente nel solco degli usi e nei modi della sua famiglia e dell'aristocrazia russa, all'età di 46 anni Nikita intraprende un lungo viaggio in Europa visitando Germania, Francia, Inghilterra senza tralasciare le tappe in Italia, determinanti nel contesto del *tour*. Il diario di questo viaggio, pubblicato nel 1786 col titolo *Žurnal putešestvija ego vysokorodija gospodina statskago sovetnika i ordena Svjatago Stanislava kavalera Nikity Akinfieviča Demidova* (Demidov 2005), è una testimonianza ulteriore di quanto la nobiltà russa si fosse accostata ai modi occidentali seguendo, su un itinerario comune, le tappe e gli interessi caratteristici di una élite internazionale (fig. 5).

La stesura del diario, che sembra dovuta non direttamente a Nikita Akinfievič ma al segretario e traduttore Nikita Krymov – si tratta quindi di una rielaborazione in vista della pubblicazione, a differenza di quello dei tre fratelli (Karpova 2008, pp. 612, 634) – segue un andamento cronologico per giornate, su un percorso che prevede tappe in tutta Europa. Il soggiorno a Napoli durato un mese dal 18 febbraio al 19 marzo 1773, occupa in proporzione un numero notevole di pagine e costituisce una tappa imprescindibile del viaggio.

Il viaggio di Nikita Akinfievič parte da Roma con al seguito una piccola corte, di cui fanno parte anche la moglie Aleksandra con alcune dame di compagnia (ancora a quei tempi raro caso di presenze femminili nei viaggi verso il Sud), il traduttore Nikita Krymov, il noto scultore Fedot Ivanovič Ščubin, che avevano incontrato a Parigi e che li accompagna in Italia.¹³ Nikita, inoltre, è perfettamente inserito nell'ambiente dell'alta società russa e internazionale, e il suo soggiorno a Napoli costituisce un'occasione di socialità. È accompagnato infatti da un personaggio prestigioso come Ivan Ivanovič Šuvalov, iniziatore con Michail Lomonosov dell'Università di Mosca e dell'Accademia di Belle Arti durante il regno di Elisabetta I. Dal 1763, e fino al 1777, viveva all'estero, in contatto con Voltaire, con Madame du Deffand, Horace Walpole e, a Napoli, con l'economista abate Ferdinando Galiani, reduce dal soggiorno parigino (Gambacorta 1987). Al suo fianco vi sono poi Pëtr Aleksandrovič Sobakin e il generale Michail Savič Borozdin.

¹¹ Louis Toqué, *Nikita Akinfievič, 1756-1758*, S. Pietroburgo, Museo Statale Russo; Aleksandr Roslin, 1772, Norton Art Foundation USA; Fedor Rokotov, 1760 ca., Perm', Galleria d'arte.

¹² Nikita Akinfievič fu consigliere di Stato e fu insignito dell'ordine di S. Anna. Sulla fisionomia della nobiltà russa in questo periodo, elemento essenziale per comprendere anche la posizione dei Demidov e il loro codice comportamentale, si veda Sestan 2023.

¹³ I due busti di Nikita e della moglie eseguiti da Fedot Ivanovič Ščubin durante il loro viaggio in Europa ora sono conservati alla Galleria Tret'jakov a Mosca

Il diario riferisce diligentemente il percorso di arrivo a Napoli, anche in questo caso attraverso Velletri, Terracina, Fondi, Gaeta, lungo la via Appia, riportando in maniera rapida le tappe, le distanze, le unità di misura, poche notizie sul percorso ormai battuto da molti viaggiatori. L'ingresso nel regno di Napoli, dopo aver presentato i passaporti, si annuncia subito singolare, segnato dalla minacciosa visione di un'alta montagna (Monte S. Biagio) dalla cima della quale rotolano sulla strada enormi pietroni e da una lapide posta come conciliante avvertimento a chi entra nel Regno.¹⁴ Poi la strada si sdipana fra cipressi, alberi di aranci, limoni e palme: già un paradiso per i viaggiatori venuti dal Nord.

La città si annuncia imponente: grandi strade diritte, grandi pietre di selciato, alti edifici ai lati. La compagnia di aristocratici russi si stabilisce in un alloggio in affitto sul lungomare, nel posto migliore, in via delle Crocelle, da dove in seguito si sposteranno. Non è noto chi li guidasse nella visita alla capitale del Regno delle Due Sicilie, ma anche in questo caso si è messo in moto l'indispensabile meccanismo delle lettere di presentazione: un vero strumento del viaggiatore, come era stato per i nipoti, utile a metterli in contatto con la società del luogo e tanto più importante per viaggiatori come questi che cercavano, oltre a indicazioni pratiche e sostegno durante la visita, anche interscambio e integrazione sociale. Per questo alto dignitario in eletta compagnia, infatti, non si tratta più tanto di indirizzi di mercanti e banchieri, ma di contatti con una serie di illustri dame che governano l'alta società: la principessa di Belmonte, la principessa Santacroce, la principessa di Feroleto, la principessa di Francavilla; e in più, il lord inglese Tilney.

Il soggiorno di Nikita a Napoli si svolge dunque all'interno di un ambiente sociale altamente qualificato e ben collegato all'aristocrazia napoletana vicina alla corte, che ha i suoi punti d'incontro in salotti cosmopoliti. In questi circoli la conversazione è rito di scambio e di intreccio spesso intorno a una figura femminile. Il Demidov è accolto così dalla principessa Chiara Spinelli di Belmonte, donna bella, esuberante, capace di gestire la vita mondana come un colto salotto, membro dell'Arcadia, dove era conosciuta con lo pseudonimo di Rosmira Ecalia; dama di fiducia della regina Maria Carolina d'Asburgo, ma anche sensibile alle attenzioni del marito, il re Ferdinando II di Borbone e, d'altra parte, partecipe alla rivolta napoletana del 1799. E ancora Nikita è ospite della principessa di Santacroce, della principessa di Francavilla, moglie di Michele Imperiali di Francavilla a capo dell'Accademia delle scienze e della Società drammatica. Nel loro

¹⁴ La lapide posta all'ingresso del Regno di Napoli nel 1568 da Filippo II recita: "PHIL II CATH. REGNANTE / PER AF. ALCALAE DUX / PRO REGE / HOSPES HIC SUNT FINES REGNI NEAP. / SI AMICUS ADVENIS / PAGATA OMNIA INVENIES / ET MALIS MORIBUS PULSIS BONAS LEGES / MDLXVIII".

palazzo di Cellamare, appena restaurato con grande sfarzo, si susseguono inviti e balli frequentati dal console inglese Lord Tilney e dall'ambasciatore inglese Sir William Hamilton con la prima moglie Catherine, che frequentano ripetutamente fino agli ultimi giorni del soggiorno. Studioso dei fenomeni vulcanici, appassionato collezionista e antiquario, questi aveva da poco pubblicato la sua opera sui vasi greci (Hamilton 1772; Hamilton 1766-1767; Hamilton, Tischbein 1791) attirando l'attenzione del pubblico inglese colto verso il mercato antiquario napoletano e facendo del suo gabinetto una meta obbligata di viaggiatori e artisti in visita nella città e un crocevia di incontri cosmopoliti. I balli e il gioco di carte, i concerti, le cacce facevano parte della vita mondana movimentata e gioiosa della città, dei riti di questa 'civiltà della conversazione' crocevia di incontri cosmopoliti nella quale Nikita e la sua compagnia sono a loro agio. Il tempo scorre veloce e in allegria a Napoli e i resoconti delle frequentazioni della società napoletana, conditi di piccoli aneddoti, si alternano nel racconto alle descrizioni delle tappe canoniche del *tour*. Ne rimane escluso il popolo, ancora non entrato nemmeno come nota di costume nell'ottica di questi nobili russi.

Il paesaggio invece, diventato a metà Settecento protagonista della pittura, lo è anche nel racconto di viaggio e il quadro della visita napoletana del viaggiatore russo si apre con una ampia 'veduta' di cui ci viene comunicato addirittura il punto di ripresa: il golfo "meglio di tutto è visibile dall'alto del monastero della Certosa, costruito sulla cima del monte" (Demidov 2005, p. 167). Al centro dell'ampio panorama è il Vulcano, che incombe spettacolare ma anche minaccioso:

Non si può immaginare niente di meglio e di più notevole sotto tutti gli aspetti della città di Napoli, da qualsiasi parte la si guardi. Essa è posta sulla riva della baia del Cratere che ha al suo termine dodici miglia di larghezza (Demidov 2005, p. 166).

Da una parte le belle dimore di Posillipo e dall'altra le ville fuori città fino alla reggia di Portici, da dove s'innalza il Vesuvio

che produce continuamente fumo e di tanto in tanto erutta fiamme e lava che scorre talvolta anche per sei verste di distanza fino ai luoghi più in basso, simile a un fiume infuocato misto con grandi grumi di pomice e flusso incandescente con il quale, una volta freddato, gli abitanti, come da noi con i ciottoli, pavimentano le strade. Ercolano e Pompei si trovano poco lontano da quella parte e dall'altra parte la sorprendente grotta della montagna di Posillipo, la tomba di Virgilio, il fuoco della Solfatara, la Grotta del Cane: in una parola, tutto quello che circonda la baia della città di Napoli ha molto di sorprendente (Demidov 2005, pp. 166-167).

La città sembra riversarsi come da un boccale sulle pendici del monte fino al

mare e tutti gli aspetti della sua straordinaria natura sono determinati dal vulcano incandescente. In questo panorama iniziale si riassumono gli elementi del paesaggio: la visione ‘pittoresca’, la prospettiva storica, il carattere tellurico del territorio, i fenomeni scientifici straordinari che rendono eccezionale questa esperienza al Sud.

Il panorama della città, divenuto ‘veduta’ pittorica, associa, come nei resoconti di molti altri viaggiatori del secondo Settecento, aspetti idillici del “Giardino delle Esperidi” (nella descrizione della cintura di ville e della natura rigogliosa delle pendici vesuviane) con aspetti mostruosi e misteriosi di fenomeni naturali luciferini. L’immancabile ascesa al vulcano, esperienza che il narratore affronta con il solo impavido scultore Ščubin, dà luogo a un crescendo di spettacolarità:

Quanto più si saliva e ci si avvicinava alla vetta della montagna, tanto più si soffocava per la fuoriuscita di un fumo grigio densissimo e pesante. Saliti sulla vetta fummo spaventati da un terribile colpo, così forte come lo sparo di molti cannoni insieme e contemporaneamente vennero lanciati fiamme e fumo come da un mostro terrificante e pauroso (Demidov 2005, p. 173).

Lo spettacolo eccezionale degli “effetti speciali” di fumo, fiamme e scoppi del vulcano erano diventati immagine fissata e moltiplicata in innumerevoli repliche dagli artisti per un pubblico di ‘touristi’ sempre più vasto, fissando l’icona pittorica del Sud Italia. Fra i più noti vi era il pittore francese Pierre-Jacques Volaire¹⁵, esperto di “varie vedute, e soprattutto di colate di lava dalla montagna del Vesuvio”, che ogni volta “dal vero”, con grande perizia “raffigura con estrema veridicità la trasparenza delle colate infuocate” (Demidov 2005, p. 170); era una raffigurazione emotiva la sua, che si concentrava sull’immagine del vulcano mettendo in evidenza la potenza della natura nei confronti dell’uomo (figg. 6a e 6b). Nel suo atelier, uno dei più frequentati dagli stranieri, anche Nikita acquista una tela in ricordo e si porta a casa (Demidov 2005, p. 170) un’immagine il più possibile vicina al ‘vero’ spettacolo naturale, ancora non ideale e simbolica, osservata da chi abbia avuto la ‘fortuna’ di capitare durante una eruzione e per gli altri completamento di manifestazioni secondarie a cui avevano assistito.¹⁶

I “terribili” effetti del fuoco e della cenere sugli edifici e su quanto contenevano a Pompei e Ercolano, le conseguenze dei gas e del calore sprigionati dal terreno a Pozzuoli, nella Grotta del cane, tappe obbligate del viaggio, in cunicoli e caverne sotterranee e nei laghi vulcanici, si uniscono

¹⁵ Pierre-Jacques Volaire (1729-1802) si era stabilito a Napoli nel 1767 specializzandosi in vedute del Vesuvio.

¹⁶ Le ultime manifestazioni effusive del vulcano con fuoriuscite di lava precedenti al viaggio di Nikita erano avvenute nel 1771 e nel 1773.

alla memoria della vita interrotta e fermata nel passato, al mondo classico cui rimandava, rievocato nella sua grandezza da monumenti come la tomba di Agrippina, i bagni di Nerone, i resti di templi e edifici romani.

Ma se da una parte il vulcano voleva dire distruzione, dall'altra significava la vita per le coltivazioni rigogliose di una terra che aveva reso fertile. La cronaca del viaggio le annota e riporta gli acquisti di alberi, probabilmente di arancio, fatti da Nikita, mandati poi al corrispondente a Livorno e da lì spediti a Pietroburgo, per un giardino d'inverno che ricordasse nel freddo Nord l'esperienza meridionale.

L'osservazione del vulcano ha dunque una dimensione molteplice, che non si limita alla sola esteriorità. La lente di ingrandimento della cultura illuminista, in mano a un osservatore russo con interessi mineralogici, scandaglia e analizza il fenomeno vulcanico dal punto di vista scientifico e riporta alla luce della ragione e della razionalità l'esperienza del "mostruoso" e della meraviglia, sia nell'osservare gli effetti dell'eruzione, sia riguardo al territorio ribollente e tellurico delle terre vesuviane:

Guardando questa cenere col microscopio si possono vedere elementi di bitume nero e parti vetrificate, altre minerali e metalliche, così come si vedono in massa sul Vesuvio, solo quella cenere non odora di zolfo, persino quando la si brucia, senza dubbio perché quell'odore solforico è uscito con i vapori (Demidov 2005, p. 171).

Curiosità e interesse condiviso, che trovano riscontro nelle straordinarie tavole geologiche pubblicate ad esempio da Lord Hamilton, illustrate a gouaches (fig. 7) da Pietro Fabris negli anni 1776-1779 (Hamilton 1776-1779).

Questa stessa cenere, ricoprendo Ercolano, l'ha resa "una fonte inesauribile di monumenti antichi, medaglie, iscrizioni e vasellame vario" (Demidov 2005, p. 171). Prospettiva scientifica e visione temporale si incrociano e vengono messi in evidenza dall'estensore del diario di viaggio: "Gli amanti della fisica e dell'antichità e anche i viaggiatori passano da qui [Ercolano] e con soddisfazione esaminano gli oggetti della memoria con meraviglia" (Demidov 2005, p. 171).

La prospettiva storica attinge anche alla visita del museo di Portici e della Reggia di Capodimonte, di cui vengono enumerati nel testo, se pur complessivamente, opere e reperti di scavo che sollecitano l'attenzione del collezionista e dell'antiquario: una "Vestale", un "Mercurio" in bronzo di ottima qualità. Non si sa se Nikita abbia fatto acquisti a Napoli, trovandosi in un ambiente e in un momento in cui il commercio antiquario fioriva. Sarà in seguito il figlio di Nikita, Nikolaj Nikitič, a manifestare ampiamente una passione per la scultura antica che, a cominciare da Caterina II, aveva contagiato tanti suoi connazionali, raccogliendo in Italia una collezione

straordinaria di sculture classiche conservate oggi all'Ermitage (Demidoff 1996; Demidov 2013).

Una descrizione di Napoli, quella dettata dal Demidov, che cerca continuamente le motivazioni dei fenomeni di superficie nella turbolenza della natura vulcanica del sottosuolo. L'essenza di tale natura si manifesta dunque più nelle viscere che nell'aspetto esteriore. E così è anche per i tesori d'arte della città:

ma la cosa che ci ha più sorpreso a Napoli è che ci fosse una così grande quantità di chiese e la loro grandiosità che consiste non nelle loro facciate esteriori ma nella bellezza che si conserva negli interni. E chi vuole vedere dei tesori deve vedere solo queste chiese, i loro portoni d'ingresso conventuali, le navate, gli altari, le tombe, la rara e meravigliosa pittura, i lavori di intarsio, la quantità di vasi d'oro e d'argento, le volte e le pareti, artisticamente decorate dai più diversi e migliori marmi e bassorilievi. Ovunque si vedono diaspro, porfido, mosaici di ogni tipo, e quante più chiese si vedono, tanto più torni a meravigliarti (Demidov 2005, pp. 180-181).

Il ventre di Napoli serba i suoi aspetti più straordinari, e la meraviglia, motivo ancora attinente all'epoca barocca, rimane per questi visitatori russi l'atteggiamento dominante.

Anche la società che si raduna nei salotti frequentati assiduamente dalla compagnia di russi ferve e ribolle di passioni e umori, quasi percorsa, non solo simbolicamente, da correnti elettriche. Ne è testimonianza un episodio descritto:

Intorno alla mezzanotte di quella sera si alzò un forte vento e in fine un tuono colpì nella casa del signor Tylnel durante il gioco di carte, al quale era impegnata tutta la compagnia di ospiti, sia russi che stranieri. All'ingresso comparve una palla di fuoco, passò per le stanze persino sopra le teste degli ospiti e quasi con la sua comparsa a molti tolse il respiro, benché per fortuna nessuno ebbe danno, solo provocò a tutti un grande spavento, fece gravi danni nelle stanze e interruppe il filo teso del campanello, fece cadere sugli ospiti tutte le dorature dagli specchi, dai soffitti e dai plafond che se li portarono a casa sul vestito (Demidov 2005, p. 180).

Effetto spettacolare e sintomatico di una società sulfurea condivisa dall'aristocrazia internazionale frequentata dai Demidov a Napoli. Partire non sarà facile. Lasciare le serate con dame e cavalieri, le passeggiate serali sul lungomare, la mitezza del clima e la magia del paesaggio, l'abitudine golosa a ostriche anche a colazione, acquistate in un banchetto sulla spiaggia, come facevano "tutte le persone di rango, anche a Londra": "Ci eravamo così abituati al loro gusto eccellente e alla freschezza che molto spesso la mattina fra una uscita e l'altra visitavamo questo banchetto" (Demidov 2005, p. 182).

L'ultimo concerto di clavicordio suonato da Lady Hamilton, l'ultimo pranzo di addio con Ivan Šuvalov e poi di nuovo verso Roma per la strada di Capua.

Un 'viaggio d'istruzione' e di scoperta il primo, dei giovani ragazzi Demidov, ancora all'inizio del *grand tour*, un viaggio pienamente all'interno di una società cosmopolita in movimento per l'Europa il secondo del maturo e ricco industriale ormai pienamente 'arrivato'. Ambedue testimonianze del progressivo avvicinamento ai modelli di una cultura classica anche da parte dei viaggiatori russi.

Nikita Akinfievic Demidov si porterà a casa, oltre al quadro di Voltaire con la veduta del Vesuvio ed altri acquisti, anche il sentimento, come prima di lui i tre nipoti, di un rapporto privilegiato con l'Italia che rimarrà come eredità per la sua discendenza e non solo. Gli aranci da lui acquistati sulla costa campana daranno i loro frutti in Russia per lungo tempo.

Bionota: Lucia Tonini ha insegnato Letteratura e Arte russa all'Università di Napoli "L'Orientale" e attualmente insegna Letteratura russa all'Università di Pisa. Ha collaborato con numerose istituzioni in Italia e all'estero, fra cui il Gabinetto Scientifico letterario G.P. Vieusseux, l'Istituto Statale di Storia dell'Arte e l'Istituto A.M. Gor'kij per la letteratura mondiale (IMLI RAN) di Mosca. Si occupa dello studio dei rapporti culturali fra Russia e Italia nel XIX e inizio XX secolo, in particolare di letteratura di viaggio, collezionismo e grafica delle riviste del primo Novecento.

Recapito autrice: lucia.tonini@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Armellini M. 2007, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 69, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-manzuoli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-manzuoli_(Dizionario-Biografico)/) (23.05.2023).
- Beck Saiello E. 2010, *Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Bellenger S. (a cura di) 2019, *Napoli Napoli. Di lava, porcellana e musica*, Mondadori Electa, Napoli.
- Böhmig M. 2010, *Živopisnyj tekst kak istočnik slovesnogo: "Poslednyj den' Pompeja" K. Brjullova i russkaja literatura XIX veka*, in "Voprosy literatury" nojabr'-dekabr', pp. 261-293.
- Boris A.G., Kanaev M.B. 1994, *Slobodskoj dom Demidovych v Moskve*, in Čerkasova A.S. (pod red.), *Demidovskij vremennik*, Demidovskij Institut, Ekaterinburg, kn. 1, pp. 65-73.
- Brilli A. 2014, *Il grande racconto del viaggio in Italia. Itinerari di ieri per i viaggiatori di oggi*, Il Mulino, Bologna.
- Čerkasova A.S. 2008, "Vaš poslušnyj syn", in Čerkasova A.S., Pavlovskij N.G, Krupina T.V. (pod red.), *Demidovskij vremennik*, Demidovskij Institut, Ekaterinburg, kn. 2, pp. 85-252.
- Cochin Ch.N. 1769, *Voyage d'Italie*, Ch. A. Jombert, Paris.
- de Brosses Ch. 1750, *Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Herculée, et sur les causes de son ensevelissement sous les ruines du Vesuve*, Ponthieu, Paris.
- De Seta C. 1992, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli.
- Demidoff 1996, *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, a cura di Tonini L., Olschki, Firenze.
- Demidov 2005, *Žurnal putešestvija ego vysokorodija gospodina statskago sovetnika i ordena Svjatago Stanislava kavalera Nikity Akinfjeviča Demidova*, pod red. Mosin A.G., Pirogova E.P., Sokrat, Ekaterinburg. [Demidov 1786, *Žurnal putešestvija ego vysokorodija gospodina statskago sovetnika i ordena Svjatago Stanislava kavalera Nikity Akinfjeviča Demidova*, Tip. F. Gippius, Moskva 1786].
- Demidov 2006, *Putešestvie brat'ev Demidovych po Evrope. Pis'ma i podnevnye žurnaly 1750–1761 gody*, Indrik, Moskva.
- Demidov 2013, *I Demidov fra Russia e Italia: gusto e prestigio di una grande famiglia in Europa dal XVIII al XX secolo*, a cura di Tonini L., Olschki, Firenze.
- di Filippo M. 2005, *Per una storia dei rapporti fra Regno di Napoli e Impero russo*, in Rizzi D. e Shishkin A. (a cura di), *Archivio italo-russo IV*, Collana di "Europa Orientalis", Salerno, pp. 243-295.
- Di Leo D. 2013, *Gorodskie i peizažnye vpečatlenija v russkoj neapolitane XVIII-načala XX veka: bibliografičeskij obzor*, in Pečerskoj T.I. (pod red.), *Literatura putešestvij: kul'turno-semiotičeskie i diskursivnye aspekty, sbornik naučnyh rabot*, Izd-vo Novosib. gos. ped. univ., Novosibirsk, pp. 135-175.
- Di Leo D. 2017, *Anime felici e terra paradisiaca. L'immagine russa di Napoli*, UniversItalia, Roma.
- Di Mauro M., 2008, *Nuove acquisizioni documentarie su Théodore Davel, Pierre Robert Lanusse, Edgar Degas a Napoli e in Terra di Lavoro*, in "Rassegna Storica dei Comuni", n. 148-149, maggio-agosto, pp. 49-66.
- Gambacorta L. 1987, *Galiani e la Russia*, in *Ferdinando Galiani due secoli dopo. 1787-1987*, Atti del Convegno del 5-7.11.1987, Chieti-Napoli.

- Hamilton W. 1766-1767, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S. M. Britannique à la cour de Naples*, Francesco Morelli stampatore, Napoli.
- Hamilton W. 1772, *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna, and other volcanos*, T. Cadell, London.
- Hamilton W. 1776-1779., *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies, as they have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton K.B.F.R.S. His Britannic Majesty's envoy extraordinary...*, Francesco Morelli stampatore, Napoli.
- Hamilton W., Tischbein J.H.W. 1791, *Collection of engravings from ancient vases, Mostly of pure Greek workmanship, now in the possession of M. W. Hamilton*, Tischbein Wm. ed., Napoli.
- Karpova E.V. 1994, *Skul'pturnye portrety Demidovych*, in *Demidovskij vremennik*, I, Demidovskij Institut, Ekaterinburg, pp. 103-117.
- Karpova E.V. 2008, *Žurnal putešestvija N.A Demidova (Materialy k izučeniju)*, in *Demidovskij vremennik*, II, Demidovskij Institut, Ekaterinburg, pp. 612-634.
- Lalande J. 1769, *Voyage d'un Francois en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Desaint, Venise-Paris.
- Lebedeva O., Januskevič A. 2014, *Obrazy Neapolja v russkoj slovesnosti XVIII-pervoj poloviny XIX vekov*, in Capaldo M., D'Amelia A. (a cura di), *Collana di "Europa Orientalis"*, Salerno.
- Nugent Th. 1749, *Le Grand Tour, containing an exact description of most of the cities, towns, and remarkable places of the Europe*, S. Birt, London.
- Pobedimova G.A. 2006, "K velikoj pol'ze Rossii" (*Obrazovatel'nye putešestvija molodych dvorjan Demidovych po Evrope v 1751-1761 gody*), in Demidov 2006, *Putešestvie brat'ev Demidovych po Evrope. Pis'ma i podnevnye žurnaly 1750-1761 gody*, Indrik, Moskva, pp. 7-50.
- Saint-Non J.-C. R. 1781-1786, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples e de Sicilie*, J. G. Clousier, Paris.
- Sestan L. 2023, *Ascesa e declino della nobiltà russa. Da Pietro il Grande a Nicola I*, Viella, Roma.
- Tolstoj P.A. 1983, *Putešestvie stol'nika P.A. Tolstogo po Evrope 1697-1699*, "Russkij Archiv", I, n. 2-8, ed. accademica a cura di Olsevskaja L.A., Travnikov S.N. 1992, Nauka, Moskva; trad. di Cevese C. 1983, *Il viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-1699)*, C.I.R.V.I., Moncalieri.
- Venuti M. 1749, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano, distesa dal cavaliere Marchese Don Marcello de Venuti*, L. Baseggio, Venezia
- Winckelmann J. 1762, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen. An den Reichsgraven von Brühl, Walther, Walther, Dresden*.
- Zaugg R. 2011, *Stranieri di antico regime. Mercanti, giudici e consoli nella Napoli del Settecento*, Viella, Roma.

Allegati



Figura 1

A.P. Gračev, *N.I. Sokolov*, incisione (F.S. Rokotov, *Ritratto di Pavel Grigor'evič Demidov*, 1770 c.a.)

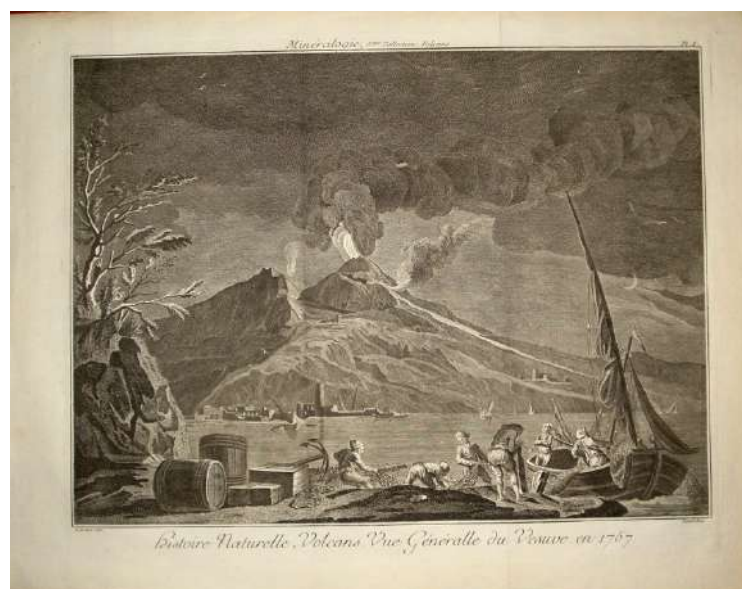


Figura 2

J.F. Benard, *Vue général du Vesuve en 1767* (*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Histoire naturelle. Volcans. Tav. 1)



Figura 3

C.J. Vernet, *Veduta del golfo di Napoli*, 1748 c.a, Museo del Louvre



Figura 4

L. Tocqué, *Nikita Akinfievich Demidov*, 1756-1758, Museo territoriale di Nižnij Tagil

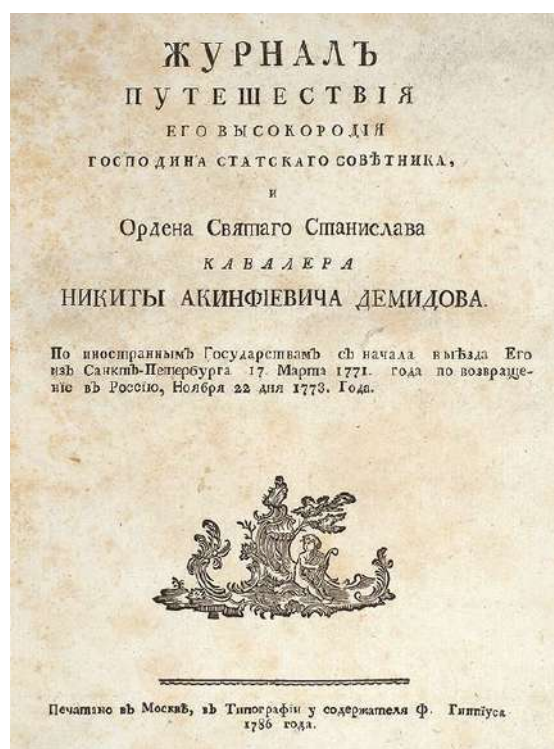


Figura 5

Frontespizio del *Žurnal putešestviya ego vysokorodija gospodina statskago sovetnika i ordena Svjatago Stanislava kavallera Nikity Akinfieviča Demidova*, Tip. F. Gippius, Moskva, 1786



Figura 6a

P.-J. Voltaire, *Passeggiata alla grotta*, seconda metà del XVIII sec., già nella collezione Jusupov. Museo della tenuta di “Archangel’skoe”.



Figura 6b

P.-J. Volaire, *Eruzione del Vesuvio nel 1775*, 1776 c.a., The Art Institut of Chicago.



Figura 7

P. Fabris, *Pietre di cristalli chiamate "Gemme del Vesuvio"* (Hamilton, 1776, Tav. LIII)

ПЕТЕРГОФСКИЕ ОТРАЖЕНИЯ ВОСПОМИНАНИЙ О ПРЕБЫВАНИИ В ПАЛЕРМО ИМПЕРАТРИЦЫ АЛЕКСАНДРЫ ФЕДОРОВНЫ

IRINA PASHCHINSKAYA
INDEPENDENT RESEARCHER

Abstract – *Peterhof Reflections of Empress Alexandra Fedorovna's Memories about her Sojourn in Palermo*

This research, for the first time, collected and analyzed archive records and other sources regarding the various Peterhof “reflections” of Empress Alexandra Fedorovna’s impressions from her stay in Palermo, where she spent the winter of 1845–1846. The journey to Sicily and back, as well as the long stay in Palermo, became her first visit to Italy. This journey was a formative experience for the Empress. She tried to recreate the feelings and environments of Sicily in Peterhof by ordering the buildings and decorating her personal spaces as reminders of this trip. The pavilion Renella was built in the Znamenka estate near Peterhof – a replica of the Arenella pavilion on the shores of the Gulf of Palermo. Canvases by T. Duclere, K. Hummel, L. Gurlitt, D. Jensen, P. Orlov, A. Schott, and Vorobyov with views of Palermo adorned the rooms of this pavilion and the Cottage – the family house in Peterhof. The marble floor was brought from Palermo for the terrace of the Cottage. The copies of paintings with views of Palermo decorated the main room of another Peterhof pavilion – Ozerki, built in 1845–1848. Music written by composers from Palermo was performed in Peterhof. To commemorate the Empress’s return, poet P. Obodovsky wrote a poem about the beautiful Palermo, and F. Glinka composed the music for this romance. The study is based on Olga’s memoirs, the diaries of Konstantin and other children of the imperial couple, the biography of Alexandra Fedorovna by A. T. Grimm, the analysis of palace and museum inventories, economic documents of the Ministry of the Imperial Court and a series of engravings with views of Palermo and its surroundings published in commemorative books of the War Ministry.

Keywords: Italian-Russian cultural connections; empress Alexandra Fedorovna; romanticism; Italian voyage; Peterhof.

Для людей эпохи романтизма путешествия – важнейшие события их духовной жизни. В путешествиях они открывали для себя незнакомые страны, людей, природу и искусство, углубляя познания себя. В путешествиях они видели то, о чем читали, переживали те чувства, которые испытывали литературные герои, те, которые были описаны писателями – властителями дум, и которые было предписано испытывать в тех или иных местах и обстоятельствах. Существовал

своего рода канон путешествия, воплощенный в литературных произведениях, в описаниях и путеводителях, по которым определялось, что осматривают путешественники, как воспринимают увиденное, какие чувства и переживания это вызывает у них.

Главным для людей романтической эпохи было итальянское путешествие. Эпоха была временем культа «страны счастья», знакомство с Италией считалось обязательным для образованного мыслящего человека.

Страстное желание увидеть Италию формировалось на основе чтения путевых заметок и художественных произведений, глубокого изучения античности и искусства Ренессанса, знакомства с результатами раскопок в Помпеях и Геркулануме, работами И. И. Винкельмана, произведениями искусства итальянских мастеров.

Глубокая европейская традиция восхищения культурой и природой Апеннинского полуострова стала основой, на которой возникло страстное личное желание русской императрицы, жены императора Николая I увидеть «страну счастья».

Александра Федоровна – прусская принцесса Шарлотта, старшая дочь короля Пруссии Фридриха Вильгельма III и его жены королевы Луизы. В ее семье существовал культ итальянской культуры. Страной мечты была Италия для ее деда, короля Пруссии Фридриха Вильгельма II. Мечтая о ней, он создал на Павлиньем острове близ Потсдама Замок, похожий на один из дворцов на острове Капри. Путешествовал по Италии отец Шарлотты Фридрих Вильгельм III. Старший брат императрицы кронпринц Фридрих Вильгельм был самым страстным поклонником Италии [Dehio L. 1961; Seiler M. 1993; Vetthausen P., Kahlau I. und Noack K.-H. 1995].

Италия завораживала поэтов и писателей, которых любила и прекрасно знала императрица: И.-В. Гете, Дж. Байрона, П. Шелли, Г. Гейне и др. Их произведения хранились в ее библиотеке, так же, как и книги по истории Италии и травелоги [Пащинская И. О. 2015, с. 14–22].

Для российской императрицы Александры Федоровны путешествие по Италии, длительное пребывание в Палермо зимой 1845–1846 гг. стали главным путешествием ее жизни.

О путешествиях мечтали, их совершали, а затем – снова и снова обращались к воспоминаниям об увиденном и пережитом. Александра Федоровна, как драгоценность, хранила память о чудесном острове посреди голубого моря. В ее воспоминаниях отражались романтизм, сентиментальность и эмоциональность характерные для этого времени.

По возвращении из Италии в ее жизни многое устраивалось так, чтобы память о Палермо всегда оставалась живой и яркой.

Устройство материального «мира» воспоминаний о Палермо

началось в ее любимом Петергофе еще до возвращения императрицы и ее средней дочери Ольги из Италии.

На Сицилии у императрицы возник замысел строительства павильона на берегу Финского залива в принадлежащей ей усадьбе Знаменка, расположенной рядом с Петергофом. Эта постройка была задумана подобной знакомой ей Аренелле тоннары Флорио. Палермский павильон был построен за год до посещения его императрицей, в 1844 г. по замыслу владельца и по проекту палермского архитектора К. Джакери. Для устройства Ренеллы в Знаменке были заимствованы общий архитектурный образ и лишь слегка измененное название. Из Палермо был прислан рисунок, на его основе по проекту архитектора А. И. Штакеншнейдера и под его руководством на искусственно созданной насыпи на берегу залива было построено здание с четырьмя шпилями в модном тогда и очень любимом императрицей готическом стиле.

В двух Кабинетах Ренеллы, на первом и на втором этажах, на стенах были размещены живописные полотна с видами Палермо. Это были оригинальные работы и копии, по желанию Александры Федоровны, снятые с картин из коллекции княгини Бутера (урожд. В. П. Шаховской). Документы по заказу и оплате исполненных копий свидетельствуют, что их по заказу императора было выполнено десять¹, но в описи павильона, составленной несколько позже, но еще при жизни владелицы, в 1859 г. указаны только шесть.

В этой инвентарной описи зафиксировано, что на первом этаже находилось семь оригинальных работ Теодора Дюклера (Duclère). Шесть из них назывались «Вид окрестностей Палермо» и были одинаковых размеров – 41 x 62 см. Еще одно полотно Т. Дюклера в этой комнате – «Вид внутренности церкви в Палермо» было несколько больше по размеру: 58 x 42 см.

На втором этаже находились пять копий с картин Т. Дюклера. Одна картина также носила название «Вид окрестностей Палермо» и ее размеры совпадали с размерами оригинальных картин Дюклера на первом этаже (41 x 62 см). Четыре других назывались «Вид Палермского собора», «Вид монастыря в Палермо» (обе – 38 x 51 см), «Вид архиепископского дворца в Палермо» и «Вид палермского собора с улицы Толедо» (обе – 40 x 30 см). Здесь же, в кабинете на втором этаже, находилась одна копия с картины Карла Гуммеля (Hummel) с

¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (6/938). Д. 131. О заплате денег художникам Иванову, Алексееву, Зельхейму и Славянскому за снятие копий с 9 видов, принадлежащих княгине Бутера. Одна работа была исполнена сдвоенной, поэтому в некоторых документах называется девять копий.

видом церкви в Палермо (33 x 49 см), и два оригинальных полотна – Адольфа Шота (Schott) (59 x 80 см) и Давида Йенсена (Jensen) (53 x 63 см) с видами окрестностей Палермо. а также четыре работы Воробьева, исполненных на картоне: «Вид Санта-Марии Ди Джезу», «Вид Палермо», «Вид Палермо по дороге в Оливуццу» (все три одинакового размера 35,5 x 44,5 см) и его же «Вид Палермо с моря» (30 x 42 см).²

Известно, что император заказал Т. Дюклеру три работы, определив их темы: вид Данизини, «места, где полощут белье», вид монастыря святого Мартина и, как написано в документе, «Фаворитки», возможно, речь шла о дворце Фаворита.³ Исполненные живописцем работы виды этих окрестностей Палермо, доставленные в Петербург, по указанию императора были отправлены в Ренеллу и стали частью этой небольшой коллекции живописи в приморском павильоне. Данный документ позволяет определить, какие именно места в окрестностях Палермо были изображены на трех из семи полотен в кабинете первого этажа приморского павильона.

К сожалению, современное местонахождение всех этих живописных работ неизвестно. Возможно, картина Воробьева «Вид Палермо» (картон, масло. 27 x 40 см, Ж-1580), которая находится сейчас в Иркутском областном художественном музее им. В. П. Сукачева происходит из собрания императрицы. Но данное предположение требует дополнительного изучения.

Сведений о картинах таких размеров и сюжетов кисти Дюклера, Шота, Йенсена нет в Государственном каталоге музейного фонда Российской Федерации. Их, судя по всему, следует искать в частных российских и зарубежных коллекциях.

Двенадцать оригинальных и копийных работ Дюклера из девятнадцати, хранившихся в Ренелле, дают возможность предложить, что работы этого живописца особенно нравились императрице. Теодоро Дюклер – один из самых значительных пейзажистов школы Позиллипио, ученик и зять голландского живописца Антона Сминка ван Питлоо, близкий друг художника Джачинто Джиганте, творчество которых повлияло на его художественную манеру.

В Коттедже, загородном частном доме императорской четы в Петергофе, а ныне музее, находились несколько живописных полотен с видами Палермо и окрестностей: три полотна К. Гуммеля – вид клуатра монастыря Сан-Джованни дельи Эремити, клуатра бенедектинского

² Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 7з. Д. 28. Опись картинам, принадлежащим государыне императрице Александре Федоровне. По Ренелле в Петергофе. 1859. Л. 1–4 об.

³ РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 694. Об уплате 363 руб. 88 коп. банкирам Штиглиц и К, следующих за три картины, заказанных по повелению государя императора в Палермо.

монастыря в Монреале и пейзаж. Два первых полотна сохранились в собрании ГМЗ «Петергоф», местонахождение пейзажа К. Гуммеля неизвестно, так же как неизвестна и судьба картины «Вид окрестности Палермо» Л. Гурлитта (Gurlitt) и двух картин «Итальянская цветочница» и «Итальянский рыбак (гребец)» П. Н. Орлова. Художник изобразил на них людей, которые стали знакомы императрице в Палермо.

Представление об «Итальянском рыбаке» можно получить благодаря воспроизведению этой работы на вазе, изготовленной в 1850 году на Императорском фарфоровом заводе (художник Н. Лифантьев) [Погодина А. А. 2010, с. 66, 67].⁴

Это было не единственное воспроизведения картины с палермским сюжетом на фарфоре. По возвращении из Палермо Николай I приказал отправить на Императорский фарфоровый завод пять рисунков. Он повелел изготовить фарфоровый столик, в центре столешницы которого должен был быть воспроизведен вид зала виллы Бутера. Четыре других рисунка должны были располагаться вокруг. Указания, сопровождавшие это распоряжение, были самыми подробными: «...колорит залы чтобы сделан был живее, а небо на других видах было написано не пунктиром, как на рисунках, вероятно, от негладкости бумаги».⁵ В настоящее время неизвестно, был ли изготовлен этот столик, и, если был, сохранился ли он и рисунки. Письменные источники свидетельствуют также, что на императорский фарфоровый завод по указанию императора были отправлены восемь картин из Знаменки с видами Италии для воспроизведения их на фарфоровых вазах.⁶ Были ли они исполнены? Если да, сохранились ли, где находятся сейчас?

Коттедж был главным домом усадьбы, которая называлась «Собственная дача ее величества Александрия», а Ренелла была построена в расположенной рядом усадьбе Знаменка. Свой новый павильон хозяйка двух рядом расположенных усадеб видела и из окон ее Знаменского дворца и из Коттеджа. Вид на четыре его готические башенки рождал воспоминания о зачарованном острове посреди голубого моря, как называли Сицилию. Вид на Ренеллу открывался из восточных и северных окон Коттеджа, а также с террасы у его северного фасада. Для этой террасы царская чета приобрела в Палермо мраморный пол. Рисунок пола из сицилийских мраморов соответствовал готической

⁴ Ваза находится в частном собрании. В 2008 году ее приносили на экспертизу в Государственный Исторический музей.

⁵ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (6/938). Д. 41. О фарфоровом столе, с изображением на оном вида залы ее величества государыни императрицы в Палермо.

⁶ РГИА. Ф. 1338. Оп. 3(58/121). Д. 22. О картинах, изображающих разные виды Италии, отпущенных из Знаменского дворца на Фарфоровый завод, для копирования. 1848 г.

архитектуре Коттеджа и для тех, кто знал историю его приобретения, придавал особый «сицилийский» колорит этому месту. На террасе летом выставлялись померанцовые деревья в кадках, купленные в Палермо и доставленные по желанию императрицы в Петергоф.

Будучи в Палермо, императрица одобрила присланный ей проект архитектора А. И. Штакеншнейдера для еще одного нового петергофского павильона. На одном из островов нового пруда в Петергофе за год до путешествия в Италию закончилось строительство Царицына павильона, подобного маленькой античной вилле по проекту А. И. Штакеншнейдера. Это был подарок императора супруге, которая желала иметь павильон, подобный Римским купальням, созданным в Шарлоттенхофе близ Потсдама ее старшим братом Фридрихом-Вильгельмом IV, королем Пруссии, совместно с архитекторами К. Ф. Шинкелем (Schinkel) и Л. Персиусом (Persius).

Одобренный Александрой Федоровной проектный набросок для второго павильона был отправлен обратно из Палермо в Петербург. По получении его в Петергофе сразу началось его строительство. Новый павильон должен был стать подарком дочери к ее свадьбе с кронпринцем Карлом Вюртембергским. Молодые люди познакомились в Палермо, здесь было сделано предложение, здесь оно было принято. Похожий на сицилийские башни и, одновременно, на типичные дома по берегам Неаполитанского залива, новый павильон должен был напоминать Ольге Николаевне об итальянском путешествии, о первой встрече с будущим мужем в Палермо, о месте, где возникла любовь.

Первоначально, в ходе строительства в хозяйственных документах эта постройка именовалась «Итальянский домик». В императорской семье павильон звался Оливуццей, именно так называл его великий князь Константин Николаевич в своем дневника⁷, а остров носил имя Палермо [Giordano A. 1846, с. 21]. По окончании строительства павильон, остров и пруд Колонистского парка получили официальное название «Ольгины». Новый пейзажный петергофский парк, расположенный к югу от Нижнего и Верхнего парков, с обширным прудом, островами на нем, двумя павильонами, окруженный домами петергофских обывателей, многие из которых строились с элементами итальянской архитектуры разных эпох, стал своеобразным «итальянским» уголком Петергофа.

Еще один петергофский «итальянский» павильон – Озерки был задуман и начал строиться летом 1845 года, еще тогда, когда шла подготовка к итальянскому путешествию императора, императрицы и их дочери Ольги. В ходе его строительства, после возвращения царской

⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 84. Дневник великого князя Константина Николаевича. Л. 10.

семьи в Петербург, император и императрица решили поместить на стенах главной его комнаты – Залы одиннадцать живописных полотен, исполненных маслом на плотной шелковой ткани. Эти картины были наклеены на стекла, обрамлены узкими бронзовыми рамочками, каждая крепилось к стене в трех-четыре местах. На двух круглых картинах были изображены итальянки в национальных костюмах, девять представляли собой некие итальянские виды. Судьба этих картин на шелке неизвестна. Расшифровка их сюжетов первоначально была крайне затруднена тем, что были известны только их словесные, часто очень краткие и иногда неточные описания в инвентарях царского павильона и несколько более подробные в инвентарях сотрудников петергофских музеев 1920-х гг. Понять, что было изображено на картинах, которые описаны следующим образом, конечно, весьма затруднительно: «Вид Неаполя», «Итальянский вид», «Вид Неаполя. На первом плане торговка, разговаривающая с мужчиной, далее видны город и горы», «Вид Неаполя. На первом плане река, на коей пароход и лодки с пассажирами, вдали у берега здание» и т. д.

В разных инвентарях использовалась разная нумерация полотен, порядок их перечисления отличался в разных документах. Практически невозможно было рассмотреть очень нечеткие изображения их на акварели художника Л. Премацци 1850-х годов. Этих материалов было крайне недостаточно для точного определения сюжетов картин в главной комнате павильона Озерки. Но автор обнаружил документы, касающиеся заказа на исполнение этих картин. На основании их изучения стало ясно что эти картины были написаны художником Д. Йентсеном (Jentsen) по указанию Николая Первого как копии с картин из коллекции императрицы. Часть скопированных полотен находилась в Ренелле, часть принадлежащих императрице картин хранилась у ее секретаря И. П. Шамбо (Chambeau). В своих обязательствах на исполнение работы художник описывает передаваемые ему для копирования работы так, как, по-видимому, называли их ему в процессе передаче: «Вид Палермо, снятый из окон государыни императрицы», «Вид сада с павильоном, в котором изволила проживать государыня императрица в Палермо», «Вид замка Циза близ Палермо», «Вечерний ландшафт в Сицилии» и др. Таким образом нам становятся известны еще несколько точных названий картин с палермскими видами из коллекции императрицы.

Новые сведения о живописных произведениях, помещенных в Ренелле и почти сразу же скопированных для Озерков, дополняются еще одним недавно обнаруженным документом, в котором речь идет о том, что, по крайней мере, три гравюры, а как можно предположить и больше для «Памятных книжек» выполнялись с картин императрицы с

видами Палермо.⁸ Это довольно неожиданно привлекло внимание автора к гравюрам с видами Палермо в справочных ежегодниках. «Памятные книжки» – превосходные в полиграфическом исполнении справочные ежегодники – печатались в Военной типографии и выходили в свет в течение многих десятков лет, начиная с 1826 г. С 1834 г. в них размещались гравюры с видами городов и пейзажей, архитектурных памятников и памятных мест. В трех «Памятных книжках» на 1847, 1848 и 1849 годы было помещено 10 гравюр с видами Палермо.⁹ Сведения о них представлены в следующей таблице.

Гравюры с видами Палермо в «Памятных книжках»

№	Год публикации	Название при публикации	Гравер
1	1847	Вид части г. Палермо со стороны парка Оливуцца	Флойд
2	1847	Сад княгини Бутера в Палермо	Гоберт
3	1847	Вид дома княгини Бутера из сада	Флойд
4	1847	Дом княгини Бутера в Палермо, где Ея Императорское Величество изволила останавливаться	Флойд
5	1848	Грация. Близ Палермо	Флойд
6	1848	Палермская пристань	Гоберт
7	1848	Палермский залив	Флойд
8	1849	Бельмонте близ Палермо	Флойд
9	1849	Гротта Св. Розалии на горе Пеллегрино близ Палермо	Флойд
10	1849	Набережная в Палермо (Марина)	Флойд

На основе анализа описаний картин с видами Палермо в инвентарях [илл. 1, 2, 3, 4, 5], сведений о передаче картин для копирования можно предположить, что из коллекции императрицы происходят картины для создания следующих гравюр: «Палермо. Гротта», «Палермо. Вид из Оливуццо», «Вид виллы княгини Бутера из сада», «Вид Сада с павильоном», «Грация. Близ Палермо», «Дом княгини Бутера в Палермо, где Ея императорское величество изволила останавливаться», а также два вида Палермского залива. Определить авторов живописных полотен, с которых были выполнены гравюры, – дело дальнейших исследований.

Согласно завещанию императрицы, ее картины были распределены, главным образом, между ее детьми. В списке этой

⁸ РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (27/93) Д. 179. О копировании трех картин 2 видов залива и одного с изображением гротта в Палермо.

⁹ Приношу свою искреннюю благодарность Артуру Фабиани за помощь в работе с этими изобразительными материалами.

коллекции зафиксированы названия полотен, имена художников и тех, кому работы были завещаны.¹⁰

В нем называются полотна с видами Палермо и окрестностей: Ф. Верфлюта (Vervloet) «Внутренний вид Палантинской капеллы в Палермо»¹¹, Ф. Кателли (Catelli) «Вид набережной Палермо» и «Вид окрестностей Палермо», И. Айвазовского «Вид Палермо с моря», Воробьева «Вид дома Серра ди Фалько в Палермо», картина Л. Гурлитта «Вид Палермо с моря» и два его полотна с одинаковым названием «Вид окрестностей Палермо», Л. Х. Фрикке «Пейзаж Палермо и монастыря Байда»,¹² Дж. Карини (Carini) «Вид Палермо. На горе вид на виллу Белмонто», Э. Пиньятелли (Pignatelli) «Вид окрестностей Палермо. На первом плане его величество государь с Александрой Федоровной, прогуливающиеся со свитой».

В дополнение к этому нужно добавить, что в Кабинете императора Николая Павловича висело еще одно полотно с палермским сюжетом – К. Карелли «Вид кабинета императрицы Александры Федоровны в Палермо».

О судьбах картин с видами Палермо, приобретенными и заказанными в ходе итальянского путешествия императором и императрицей, в настоящее время, за исключением двух картин в Коттедже, ничего неизвестно. Поиски живописных полотен из этой коллекции интересны как для изучения творчества отдельных художников середины XIX века, так и для понимания эстетических вкусов владельцев. Исследование эстетических пристрастий императора Николая I было блестяще проведено исследователем Дамиано Ребекини [Rebecchini D. 2010, pp. 45–67] и может быть продолжено изучением вкусов императрицы Александры Федоровны. Императрица, как писал ее биограф А. Т. Гримм (Grimm), оказывала определенное влияние на восприятие искусства императором Николаем I.

Сведения о привезенных из путешествия полотнах из коллекции императрицы, в которых сохранялась память о Сицилии, нуждаются в дальнейшем изучении для исследования темы памяти, для поиска утраченных в XX веке полотен, для определения направления в собирательской деятельности музеев и правильной атрибуции

¹⁰ РГИА. Ф. 524. Оп. 1. Д. 371. Дело о разделе имущества, оставшегося после смерти Александры Федоровны. 1861.

¹¹ Это полотно было заказано художнику в Неаполе.

¹² Художнику Фрикке было заказано четыре вида Палермо, которые приобрела у него императрица Александра Федоровна. Она же заказала Фрикке две копии с видом виллы Серра ди Фалько [Отчет российской Академии художеств... 2015, с. 365]. Местонахождение этих полотен в настоящее время неизвестно.

хранящихся в музеях предметов, для воссоздания интерьеров комнат членов императорской семьи середины XIX столетия.

Для путешественников память о пребывании в Палермо длилась и в общении с теми людьми, с которыми они познакомились в Палермо.

Герцог Серра ди Фалько, который по поручению короля Обеих Сицилий исполнял роль хозяина, принимающего в Палермо высоких гостей из России, и предоставил в их распоряжение свою виллу рядом с виллой Бутера в Оливуцце, посетил Россию по приглашению императора летом 1846 года. Как зафиксировано в ежедневных записях церемониальных камер-фурьерских журналов, в Петергофе он присутствовал в Коттедже на семейных обедах и семейных собраниях в самом узком кругу, посещал с императором морские маневры в Кронштадте. Во время одного из них, 16/28 июля 1846 года двадцатипушечный корвет российского флота «Менелай», принимавший участие в походе русских судов в Средиземное море в 1845–1846 годах, был переименован в «Оливуца» самим Николаем I, который с герцогом Серра ди Фалько находился в тот день на его борту [Гаффнер В. В. 1914, с. 269].

Петергоф стал местом, где многое было устроено для сохранения памяти об итальянском путешествии, о Палермо. Это определялось и любовью к Петергофу императора и императрицы, а также расположением этой императорской резиденции на берегу Финского залива. Поэт, писатель, педагог, преподававший русский язык младшим детям императорской четы, Платон Ободовский, написал стихи в воспоминание пребывания в Палермо императрицы Александры Федоровны. Это стихи о прекрасном Палермо, который стал воспоминанием и мечтой.

Музыку на стихи Платона Ободовского написал выдающийся русский композитор Михаил Глинка. О времени создания этой музыки в одном из своих писем он писал: «На другой день приезда ее величества я сочинил романс Ободовского “Палермо”» [Глинка М. И. 1887, с. 226]. Опубликовано это музыкальное произведение под другим названием – «Финский залив». Этот романс стал одним из наиболее часто исполняемых романсов М. Глинки. Исследовательница творчества композитора О. Е. Левашёва отметила, что в «Финском заливе» Глинка достиг «вершины лирико-элегического мелодизма», и назвала романс одним из «наиболее пленительных его созданий в плане вокальной экспрессии» [Левашева О. Е. 1988, Т. 2, с. 270, 273]. Композитор и музыковед Б. В. Асафьев писал об этом романсе, что он «очарователен в звуково-образно-иллюзорном своём становлении» и что в музыке Глинке царит «мечтательная зыбкость и нежнейшая плавность, но всё согрето душевным теплом и ясностью чувства» [Асафьев Б. В. 1978, с.

254]. Это произведение П. Ободовского и М. Глинки в разные годы исполняли выдающиеся певцы Л. В. Собинов, Г. П. Виноградов, Е. Е. Нестеренко, Г. В. Селезнев, С. Н. Шапошников, В. М. Баева, Н. Л. Дорлиак, Г. А. Писаренко, Н. А. Казанцева, Л. Г. Чкония и другие.

Финский залив

Романс М. Глинки на слова П. Ободовского

Люблю я в раздумье
В час тихий заката
С зеленого ската
Глядеть на залив.

Любуюсь, как солнце
Спускается в волны,
Как резвые чёлны
Скользят по волнам,

Скользят по волнам.

И памятью сердца
Тогда оживаю,
В мечтах улетаю
В полуденный край.

И вижу залив я
И город старинный
С горою пустынной,
Там лавров леса.

Здесь грот мой любимый,
Где жизнь новую
Залив бирюзовый
В меня навевал.

Палермо!
Забыть ли душе благодарной
Твой лик лучезарный,
Глядящий в залив!

Твой воздух целебный,
Свод неба кристальный
На родине дальней
Забыть ли когда,

Забыть ли когда?

Тебя не изгладят
Разлуки усилья,

У сердца есть крылья
В мечтательный мир,

У сердца есть крылья
В мечтательный мир,
У сердца есть крылья
В мечтательный мир!

Этот романс дополнил круг тех музыкальных произведений, которые были опубликованы в памятном издании «L'Olivuzza. Ricordo del soggiorno della Corte Imperiale Russa in Palermo nell'inverno 1845–1846» [Bastianello G., Di Giovanni G., Frasconà A., Tripodo L. 1846], изданном в честь пребывания в Палермо членов императорской семьи. Романс стал еще одним элементом музыкальной памяти о путешествии в Италию.

Радостные эмоции и замечательные впечатления этого путешествия были так сильны, что позже, путешествуя и отдыхая, Александра Федоровна устраивала свою жизнь так, чтобы все напоминало ей о Палермо.

Перед коронацией Александра II императрица по совету Мандта отправилась на воды в Вильбад, в Вюртемберг. Она жила в отеле Бельвью, принадлежащем графу Диллону, и там ее дочь кронпринцесса Вюртембергская Ольга постаралась создать обстановку, подобную той, которая окружала ее на вилле Бутера [Grimm A. Th. 1870, v. 2, p. 390].

В 1857 г. императрица думала еще об одной поездке в Палермо. В то время туда собирался ехать Константин Николаевич с женой. Он писал старшему брату Александру II 9-го / 21-го марта 1857 года: “С нетерпением жду теперь, на что матушка решится, – поедет ли она в Палермо и когда” [*Письмо Константину Николаевичу...* 1992, с. 129]. Александра Федоровна не решилась... В том году она отправилась в Ниццу. Ее образ жизни и то, что ее окружало на вилле Авигдор, как писал ее биограф А. Т. Гримм, напоминало ей о Палермо. Как было возможно долго, она проводила время на открытом воздухе, всячески избегая, как могла, шума и веселья общества, каждый свободный момент посвящая чтению книг по истории Италии. С наслаждением она слушала замечательного скрипача А. Вьетана (Vieuxtemps), который играл для нее прежде когда-то в Петербурге. Пьемонтские оркестры играли для нее в саду, как когда-то играли оркестры в Палермо. С ней было трое ее друзей из числа приближенных, которые сопровождали ее в Палермо: граф Апраксин, барон Мейердорф и графиня Тизенгаузен [Grimm A. Th. 1870, p. 396].

Константин Николаевич, отправляясь в Палермо в 1859 году, пригласил сопровождать его путешествие фотографа Гавриила Васильевича Рюмина (Gabriele de Rumine) [Герд Л. А., Вах К. А. 2019].

Рюмин сделал превосходные фотографии Палермо, его архитектурных и исторических памятников, запечатлел и виды сада виллы Оливуцца. Глядя на эти фотографии, императрица еще раз могла заглянуть в сад, где она была счастлива, посмотреть на город, который она так любила и о котором всегда помнила.

За прошедшие годы смыслы и значения, заложенные Николаем Павловичем и Александрой Федоровны в то, что они создавали в Петергофе, оказались утерянными. С течением лет картины в Ренелле и Озерках становились безымянными, в инвентарях конца XIX и XX веков, назывались «Итальянский вид», «Вид Неаполя», «Вид итальянского города», «Вид монастыря» и тому подобным образом. Судьба этих картин неизвестна, как неизвестна и судьба предметов из фарфора, на которых копировались картины с видами Палермо. От Ренеллы остался только фундамент, павильон Озерки ныне – руина.

Но память имеет способность возвращается. После реставрации в XXI веке стали музеями Царицын и Ольгин павильоны в Петергофе. Вводятся в научный оборот разнообразные документы, которые позволяют точно атрибутировать сохранившееся. Новые исследования дают надежду на то, что нам станут понятны чувства, переживания, вкусы, пристрастия, мечты людей давно ушедшей эпохи, что, возможно, будут найдены утерянные предметы, в которых сохранялась память о счастливых моментах их жизни.

Bionote: Dr Irina Pashchinskaya's research interests lie in the Russian history of XVIII and XIX centuries, history of gardening, Russian ceremonial history, history of Russian court festivals and illuminations. She curated Tsarina's and Olga's Pavilions of Peterhof State Museum-Reserve. Dr Irina Pashchinskaya is the author of more than 70 research papers and articles. She participated in more than 52 international conferences.

Author's address: irina.pashchinskaya@gmail.com

Библиографические ссылки

- Асафьев Б. В. 1978, *М. И. Глинка*. Музыка, Ленинград.
- Гаффнер В. В. 1914, *Три недели в России* // Исторический вестник, Т. 135, № 1, с. 258–282.
- Герд Л. А., Вах К. А. 2019, *Один малоизвестный русский фотограф XIX века: Гавриил Васильевич Рюмин* // Новое искусствознание, № 4, с. 32–41.
- Глинка М. И. 1887, *Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями*. 1887, Издание А. С. Суворина, СПб.
- Левашева О. Е. 1988, *Михаил Иванович Глинка. Монография. В 2-х кн.* Музыка, Москва.
- Отчет российской Академии художеств за академический 1847–1848 академический год, 2015* // Беляев Н. С. (под ред.) *Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии Художеств. 1817 – 1859 гг.* Град Петров, СПб, с. 380–383.
- Пацинская И. О. 2015, *Итальянское путешествие Александры Федоровны в книгах ее библиотек* // Про книги, №1 (33), С.14–22 .
- Письмо Константину Николаевичу, 9/21 марта 1857 г. Санкт-Петербург, 1992* // *Переписка Императора Александра II и Великого Князя Константина Николаевича 1857—1861 гг* // Блинов С. Г., Воронин С. Д., Мельников В. М., Налепин А. Л., Филин М. Д. (под ред.), *Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах*. Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, Москва, с. 128–129, Т. II. https://runivers.ru/doc/d2.php?SECTION_ID=6430&CENTER_ELEMENT_ID=150637&PORTAL_ID=6400 (9.07.2023).
- Погодина А. А. 2010, *Произведения П.Н. Орлова в личной коллекции императрицы Александры Федоровны и ее детей* // Иовлева Л. И. (под ред.), *Третьяковские чтения. 2009. Материалы отчетной научной конференции*. Экспресс 24, Москва.
- Bastianello G., Di Giovanni G., Frasonà A., Tripodo L. (a cura di) 1846, *L'Olivuzza, ricordo del soggiorno della Corte Imperiale Russa in Palermo nell'inverno 1845-46*, Stamperia Morvillo, Palermo.
- Dehio L. 1961, *Friedrich Wilhelm IV von Preussen, ein Baukünstler der Romantik*. Gebr. Mann, Berlin – München.
- Giordano A. 1846, *Pétersbourg, pendant l'été de l'année 1846, ou Description des fêtes célébrées à Péterhoff*, Saint-Petersburg.
- Grimm A. Th. 1870, *Alexandra Feodorowna, Empress of Russia*, Edmonston and Douglas, Edinburg.
- Bethhausen P., Kahlau I. und Noack K.-H. (Hrsg.) 1995, *Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König: zum 200. Geburtstag*, Fichter Verlag, Frankfurt am Main.
- Rebecchini D. 2010, *An influential collector. Tsar Nicolas I of Russia*, in “Journal of the History of Collections”, Vol. 22, n. 1, pp. 45–67.
- Seiler M. 1993. *Pfaueninseln*. Berlin. Wasmuth, Tübingen.

Архивы:

Архив Государственного Эрмитажа

Государственный архив Русской Федерации (ГАРФ)

Русский государственный исторический архив (РГИА)

Приложения



Илл. 1. Вид дома княгини Бутера из сада. Гравер Флойд (Floyd).
Памятная книжка на 1847 г. СПб. 1846.



Илл. 2. Вид части г. Палермо со стороны парка Оливуццо. Гравер Флойд (Floyd).
Памятная книжка на 1847 г. СПб. 1846.



Илл. 3. Дом княгини Бутера в Палермо, где изволила Ее Императорское Величество останавливаться. Гравер Флойд (Floyd). Памятная книжка на 1847 г. СПб. 1846.



Илл. 4. Вилла Соммарива на озере Комо. Гравер Гоберт (Gobert). Памятная книжка на 1847 г. СПб., 1846.



Илл. 5. Палермская пристань. Гравер Гоберт (Gobert).
Памятная книжка на 1848 г. СПб. 1847.

DWIE POLSKIE PISARKI W KALABRII Zofia Sokołowska i Kazimiera Alberti

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA
UNIwersytet Warszawski

Abstract – *Two Polish Writers in Calabria: Zofia Sokołowska and Kazimiera Alberti*

Calabria is an almost unknown land to Polish people, even though many of them visited Sicily (particularly in the eighteenth century) without showing however great interest in this region. Zofia Sokołowska, writer, a friend of Maria Konopnicka is the first Polish tourist who looks at this region with curiosity and describes in detail the train journey from Reggio to Salerno. Kazimiera Alberti, half a century later, remained there for a couple of weeks and discovered another Calabria, its natural beauties as well as historical and cultural aspects. Both descriptions of the journey to Calabria deserve attention and reflection given the commitment of the two authors to present its over-temporal values.

Keywords: Calabria; travel; history; culture; impression.

Podróże nielicznych Polaków, którzy odwiedzili Kalabrię, paradoksalnie wypadają przed lub tuż po historycznych tragicznych wydarzeniach, trzęsieniach ziemi, które co jakiś czas nawiedzają ten region, pochłaniając tysiące ofiar.

W odległej przeszłości ponad pięćdziesięcioletni Franciszek Bieliński w 1791 r. przy okazji wizyty na Sycylii, w Mesynie, wstrząśnięty widokiem miasta wciąż pod gruzami po trzęsieniu ziemi z 1783 r., postanowił przeprawić się przez cieśninę, by przyjrzeć się sytuacji w Reggio di Calabria i okolicach. W końcu zdecydował się na jedenastodniowy pobyt i zwiedził Kalabrię przemierzając się konno. Jako typowy przedstawiciel swojej epoki był zainteresowany głównie wciąż widocznymi skutkami katastrofy (w regionie zginęło wówczas ok. 40 000 osób), ale też pragnął zapoznać się z sytuacją i stanem rzeczy 8 lat po samej katastrofie i obserwować, jak Kalabryjczycy odbudowują swój kraj i powoli wracają do normalnego życia (Bieliński 1791).

Bynajmniej nie przypadkowo polska podróż do Kalabrii pisarki Zofii Sokołowskiej, a właściwie jej wznowiony opis i kolejne wydanie książki, stanowiącej relację z pobytu na Sycylii i w Kalabrii jeszcze pod koniec XIX w. odbył się w cieniu kolejnego trzęsienia ziemi, jeszcze bardziej tragicznego w skutkach, które miało miejsce w grudniu 1908 roku, z odpowiednimi komentarzami wydawcy, a także jej samej.

Zofia Sokołowska (1858-1931), autorka serii książek dla dzieci i

młodzieży, cieszyła się pełną szacunku pozycją w warszawskich kręgach literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Wśród ceniących ją pisarzy była też darząca ją przyjaźnią, Maria Konopnicka. Podobnie jak młodzi bohaterowie jej powieści, Sokołowska okazała się duszą niespokojną, żądną przygód. W marcu 1900 roku, w towarzystwie przyjaciółki odbyła długą i męczącą podróż, najpierw statkiem, a głównie pociągiem przez Kalabrię i Sycylię. W tamtych czasach ta daleka ekspedycja ‘na krańce Italii’ dwóch kobiet była przedsięwzięciem śmiałym i raczej rzadko spotykanym. Efektem tej podróży na Południe Włoch, nie pierwszej, jak wspomina przy okazji ogólnikowego opisu pobytu w Neapolu¹ jest publikacja, która ukazała się w 1901 roku w Warszawie w ramach publikacji książkowych, wydawanych przez „Biesiadę Literacką”, jako dodatek do numerów 1-4 (Sokołowska 1901, s. 9-203). Czasopismo już wcześniej, w 1896 roku opublikowało fragmenty relacji z podróży wcześniejszej zatytułowane *Z krainy sztuki i słońca*, z opisami Rzymu w roli głównej. Tak więc wyjazd drugi, najprawdopodobniej w 1900 roku² odbywał się do kraju już wcześniej odwiedzionym, którego językiem, podobnie jak Konopnicka, Sokołowska biegle władała, czego dowodem jest liczne wplatanie włoskich wyrazów w tekst polski, bez zadawania sobie trudu, by je tłumaczyć, tak oczywiste musiały się wydawać. Zresztą, jak pisał wydany w owym czasie jeden z przewodników po Włoszech Południowych: „Bez znajomości języka włoskiego nie może podróżny korzystać z wielu przyjemności i rozkoszy umysłowych, a oprócz tego napotyka na wiele trudności [...]” (Stenklar 1907, s. 7).

Sokołowska musiała pokochać południe Italii: niepozorny przypis w książce *Sycylia i Kalabrya*, gdzie mowa o popularności Sienkiewicza we Włoszech i rozmowach, jakie na jego temat prowadziła z mieszkańcami Italii informuje: „Było to w r. 1900; będąc w Sycylii cztery lata później, przekonałam się, że Sienkiewicz był tam równie ceniony, jak wówczas” (Sokołowska 1909, s. 119), a więc można zaryzykować hipotezę, że polska pisarka jako metę dłuższych wyjazdów kilkakrotnie wybierała Włochy południowe, co niewątpliwie było przedsięwzięciem oryginalnym i wymagającym specyficznych cech charakteru. Wiemy, że za pierwszym razem ruszyła dzielnie na ich podbój zabierając przyjaciółkę, która najwidoczniej dzieliła z nią odwagę. Odwagę, którą los wynagrodził: udało im się zwiedzić znaczną część Sycylii, zabytki architektury i sztuki takich

¹ W pierwszym wydaniu relacji z podróży na Południe Włoch, pt. *Na krańcach Italii*, wydanej jako dodatek do numeru 1 „Biesiady Literackiej” w 1901 roku, na stronie 172 Sokołowska informuje: „Sześć lat temu za pierwszym pobytym w Neapolu”.

² Niestety nie dysponujemy wiedzą dokładną, dostępna biografia Zofii Sokołowskiej jest niesłychanie fragmentaryczna.

miast jak Palermo, Mesyna czy Katania, w czasie jeszcze spokojnym, który miał zburzyć się zaledwie kilka lat później.

28 grudnia 1908 roku straszliwe trzęsienie ziemi zrównało z ziemią centra historyczne, kamienice mieszczan i pałace arystokracji, całe wioski, miasteczka, pociągając za sobą tysiące ofiar (tym razem szacuje się, że zginęło ponad 80 000 mieszkańców regionu). W przedmowie do książki, wydanej w 1909 roku pod znamienym tytułem *Sycylia i Kalabria* warszawski wydawca wyjaśnia, że do przyspieszenia jej opublikowania skłoniło go właśnie to niedawne trzęsienie ziemi, które, jak informuje, pochłonęło ponad dwieście tysięcy ofiar w południowych Włoszech (takie były początkowe szacunki, z czasem skorygowane). Wstrząśnięty tą katastrofą, przekazywał w ręce czytelników książkę podróźniczą po Sycylii i Kalabrii, gdzie Mesyna i Katania opisywane są jako kwitnące wówczas miasta³, bogate w skarby sztuki i architektury, a które wkrótce miały zostać zrównane z ziemią przez niszczycielską siłę natury:

Garść takich wspomnień, zebranych skrzętnie przez podróźniczkę polską, która przed niedawnym czasem zwiedziła miejscowości dotknięte w r. ub. klęską trzęsienia ziemi, dajemy dziś czytelnikom w nadziei, że ich one zajmą, przypominając jednym dni słodkiego obcowania z piękną naturą Włoch południowych, innym zaś dając przybliżone pojęcie o cudach tej wyjątkowo przez Boga uposażonej krainy (Sokołowska 1909, s. 4).

Następnie, w miarę toku narracji, w formie przypisów na dole strony, wielokrotnie włącza się głos wydawcy, informującego na bieżąco czytelników o aktualnym stanie architektonicznych dzieł i zabytków, szczegółowo opisywanych w publikacji Sokołowskiej z 1901 roku. W wielu wypadkach ogranicza się do stwierdzenia: „Teraz już nie istnieje” ale za to we wstępie znajdujemy dość obszernie wyjaśnienie kontekstu historycznego:

Na pograniczu starego roku z nowym wstrząsnęła światem niebywałych rozmiarów katastrofa włoska. Nad piękną ziemią, stworzoną, jakby na to, ażeby uszczęśliwiać ludzkość widokiem słonecznych mórz, oplakujących słoneczne brzegi, śmierć roztała swój czarny całun. Dwieście tysięcy ludzi zginęło pod ruinami lub utonęło, nie mogąc znaleźć schronienia przed głodną, rozhukaną falą (Sokołowska 1909, s. 2).

Publikacja, a właściwie jej drugie, trochę jedynie zmodyfikowane i skrócone wydanie, relacji z pobytu na Sokołowskiej na Sycylii i w Kalabrii, być może

³ „[...] Jej myśl nieustannie biegnie ku owym miastom, niedawno jeszcze kwitnącym i pełnym życia, a dziś pogrzebanym w gruzach swoich własnych murów, ku owym licznym osadom i wsioom, które nagle zniknęły z powierzchni lądu i których nigdy już oczy ludzkie nie będą oglądały – i mimo woli szukamy wspomnień, które nas łączą z tem, co istnieć przestało” (Sokołowska 1909, s. 3-4).

ukazuje się z inicjatywy wydawcy, nie należy jednak wykluczyć sugestii samej autorki. Stąd też tytuł książki zawężony do tych dwóch regionów, choć treść wspomnień z podróży zahacza także częściowo o Kampanię (narracja kończy się na opisie pobytu podróżniczek w Salerno). Jest to wersja skrócona, bowiem poprzednia publikacja, *Na krańcach Włoch* z 1901 roku zamieszcza też wspomnienia z pobytu w Neapolu i opisy wycieczek po jego okolicach.

Już incipit relacji z podróży sugeruje bardzo emocjonalną opowieść: „Sycylia od dawna przyciągała mnie jak magnes”. I tak we wspomnieniach z południowowłoskiej wyprawy dominują obrazy poetyckie, w których uwagę zwraca gra kolorów, jak w obrazowym ujęciu pejzażu wokół Conca d’Oro, „pieszczonej łagodnie falami Morza Śródziemnego, z drugiej otoczonej łańcuchem nagich skał, które mienia się rozmaitymi kolorami” i „szczególny urok mają tu noce pełni księżyca, kiedy srebrzyste fale z lekkim westchnieniem szemrzą o kamieniach” (Sokołowska 1909, s. 8). Czasami z humorem posuwa się do typowo kobiecych porównań wizualnych: w Palermo dostrzega wiele kontrastów, co podkreślają terminy kulinarne: „Wśród zwykłych domów, żółtych jak omlet, z okiennicami w kolorze szpinaku tu i ówdzie pojawiają się starożytne ruiny owinięte bluszczem, tak malownicze, że chcę to przenieść na płótno” (Sokołowska 1909, s. 9). Mamy więc do czynienia z narracją literacką barwną, plastyczną, jaką tylko pióro literata jest zdolne przekazać (Fabietti 2001, s. 35-36).

Sokołowska jest szczególnie wrażliwa na biedę, co potwierdza jej przynależność do polskiego ruchu pozytywistycznego, pochyła się z pełnym *pietas* współczuciem nad mieszkańcami Południa żyjącymi w ciężkich warunkach, szczególnie zwraca uwagę na ciężki los kobiet. Z Sycylią, po kilkutygodniowej podróży⁴ żegna się w Mesynie i celowo jedzie do Kalabrii, stąd też tytuł jej książki nawiązuje do dwóch odwiedzonych regionów, chociaż na około 150 stron tylko 30 traktuje o Kalabrii.

Jej kalabryjska przygoda zaczyna się niefortunnie, zauważa, że *sirocco* przybyło tam już przed nimi. Sokołowska podróżując samotnie z przyjaciółką, a jako środek transportu wybrały pociąg. Pogoda, jak na wycieczkę turystyczną, zapowiadała się zatem raczej nieciekawie, nie dość bowiem, że wiał bardzo silny wiatr, to jeszcze niebo było zasnuwane szarymi chmurami. Obie Polki odwiedzają Sycylię i Kalabrię wiosną.

W czasie przeprawiania się przez Cieśninę Mesyńską, zdecydowały się pozostać na górnym pokładzie statku, aby mieć widok panoramiczny, ale wkrótce zaczął padać deszcz i mgła wilgoci przesłoniła im wszelką

⁴ Autorka nie podaje dat konkretnych, pierwszy rozdział zatytułowany *Dziesięć dni w Palermo* to jedyna podpowiedź: ponieważ dalsze zwiedzanie Sycylii (Agrigento, Syrakuzy, Mesyna) musiało zająć ponad tydzień, stąd hipoteza o pobycie co najmniej 2-3 tygodniowym.

widoczność. Schodząc na dolny pokład (prom można nazwać statkiem towarowym, jak twierdzi pisarka, bo przewoził też wagony towarowe) obie podróżniczki zorientowały się, że to niemożliwe, gdyż został całkowicie zalany wodą. Ale mechanik okrętowy, bardzo miły (tu dygresja o Sycylijczykach a właściwie o Włochach, że to ludzie uczynni, zawsze oferujący pomoc), zaprosił je do swojej kajuty. Na tym nie kończą się peany na temat mieszkańców Italii. Ku wielkiej radości Sokołowska zauważa, że Sienkiewiczowskie *Quo vadis* znają wszyscy (jako przykład przytacza rozmowę z właścicielem sklepiku w Katanii), po czym ponownie formułuje mnóstwo pochwał pod adresem Włochów, zwłaszcza południowców i podkreśla ich cechy charakteru: uczynni, gościnni, wrażliwi na los innych, inteligentni, dowcipni.

Wycieczka po Kalabrii zaczyna się oczywiście od Reggio, którego historia sięga starożytności, pisarka jednocześnie zaznacza, że ponieważ miasto było kilkakrotnie niszczone i regularnie dewastowane wskutek trzęsień ziemi, nic tam nie pozostało z Wielkiej Grecji. Tu znów należy zwrócić uwagę na przypis, z pewnością konsultowany przez wydawcę z autorką, bowiem to ona opowiada tu o sobie: „Kiedy ostatni raz byłam w Reggio, nie przypuszczałam, że cztery lata później straszna katastrofa zmieni je znowu w stos gruzu” (Sokołowska 1909, s. 124). Wyraz „znowu” nawiązuje do wspomnianego wcześniej strzęsienia ziemi z 1783 roku, opisanego przez Franciszka Bielińskiego i Juliana Ursyna Niemcewicza (Niemcewicz 1848, s. 124).

Obie podróżniczki wybrały się autobusem w kierunku zamku, ale nie zdołały go zobaczyć, bowiem, gdy tylko wyruszyły, nadeszła gwałtowna burza, zmuszając je do powrotu. Sokołowska to bystra obserwatorka, interesuje się lokalnymi obyczajami. Tak oto dzieli się z czytelnikami opisem rytuału pogrzebowego, którego częściowo sama była świadkiem, a częściowo dowiedziała się bezpośrednio od Kalabryjczyków:

Na drzwiach kilku domów zauważyłam przybitą czarną chorągiew: jedne były nowe, inne rozlatywały się w strzępy. Objasniono mi, że to sztandar żałobny, znak, że ktoś umarł w tym domu; pozostanie on tam, dopóki sam się nie podrze. Żałoba jest bardzo surowa w Kalabryi: skoro tylko chory wyda ostatnie tchnienie, natychmiast, tak u bogatych, jak u biedaków, gasi się w domu ogień; nie wolno go rozniecić aż po upływie miesiąca. Przez ten czas krewni i przyjaciele obowiązani są żywić rodzinę pogrążoną w smutku. Na szczęście łagodny klimat nie wymaga palenia w piecach. Wdowy przy trumnie męża zwykle obcinają sobie włosy (Sokołowska 1909, s. 124).

Wydaje się całkiem naturalne, że dość dużo miejsca w swoim opisie pobytu w Kalabrii poświęca Sokołowska stolicy regionu, Reggio i podkreśla, że położenie geograficzne miasta oznacza, że nie ma ono szans uchronić się przed klęskami żywiołowymi. Jedyne świadectwo starożytności, jakie udało

im się znaleźć to ruiny łaźni z czasów greckich. Niestety zwiedzanie „górnego miasta”, czyli części historycznej zostało uniemożliwione przez wspomnianą gwałtowną nawałnicę.

Obie podróżniczki, zrezygnowawszy ze zwiedzenia Zamku, znalazły restaurację w pobliżu stacji kolejowej i po kolacji wsiadły do pociągu w kierunku Salerno, z którego okien rozciągał się zachwycający widok: morze, plaża piaszczysta przeplatana skałami, egzotyczna roślinność targana silnym wiatrem, który nie odpuszczał.⁵ Z nostalgią polska pisarka patrzyła na wciąż widoczne wybrzeże wokół Mesyny, na połyskującą białym blaskiem Palazzatę... przekonana, że jest to wspaniałe miejsce do życia, gdyby nie ciągnęła groźba kolejnych trzęsień ziemi. Wątek katastroficzny jest wszechobecny w jej opisie Kalabrii...

Obie Polki nie miały szczęścia w tej podróży: wiatr dokuczał nie tylko na zewnątrz, ale i wewnątrz wagonu: mając miejsca w ostatnim przedziale, ostatniego wagonu, czuły się podobnie jak na promie: wstrząsy, przeraźliwy ryk i świst czyniły przejazd wyjątkowo uciążliwym. Morze „stało się wściekłym diabłem”: nie zostało nic z pięknej spokojnej tafli, która obu paniom towarzyszyła na Sycylii, gwałtownie zmieniło barwę, przyniosło bardzo wysokie fale, a deszcz najpierw o barwie niebieskawej przyjął odcienie szarości... Pisarka wspomina, że w przestronnym wagonie były jedynymi kobietami, co dziwne wrażenie na pasażerach-mężczyznach, do tego stopnia, że kiedy zeszła z peronu żeby rozprostować nogi, „podróżni rzucili się do okien i, przyglądając mi się ciekawie, wołali jeden do drugiego: „*Guarda, guarda, una signorina che passa*” (Sokołowska 1909, s. 126).⁶ Pociągi pośpieszne między Reggio a Neapolem kursują jedynie w nocy, a ci, którzy chcą podziwiać dzikie krajobrazy Kalabrii, muszą wybierać pociągi lokalne i podróżować za dnia, jak informuje polska pasażerka. I rzeczywiście, takie warunki podróży bynajmniej do niej nie zachęcają: obu Polkom dokuczał głód: na małych stacjach nie było nic do kupienia, nawet pomarańczy. „Chciałam [jak twierdzi Sokołowska] zrobić zapasy na podróż już w Reggio, ale przeszkodziła mi burza”. W koszyku miały zaledwie kilka herbatników, tabliczkę czekolady i dwie pomarańcze, zakupione jeszcze w Mesynie. Wszystko to musiało im wystarczyć na 8 godzin.

Oprócz głodu byłoby nam także dokuczyło pragnienie, gdyby nie pomoc, zesłana przez Opatrzność w osobie konduktora, pana Giuseppe Attianese. Pocziwy człowiek, widząc same dwie kobiety, cudzoziemki, zaopiekował się nami i czynił wszystko, co było w jego mocy, żeby nam uprzyjemnić długą podróż. Na jednej stacji ofiarował nam ogromny pęk kwiatów zroszonych

⁵ Autorka kilkakrotnie podkreśla uciążliwość wiatru o nazwie *scirocco*, z którym najwidoczniej miała do czynienia po raz pierwszy.

⁶ Autorka w tekście przytacza to zdanie po włosku.

jeszcze deszczem, później postarał się o wodę, w końcu zaś, kiedy skarżyliśmy się na brak owoców, przyniósł do wagonu koszyk pełen przepysznych pomarańcz [...] (Sokołowska 1909, s.127).

Uprzejmy konduktor, poza pomocą i dostarczeniem produktów żywnościowych dostarczył im też wielu ciekawych informacji o miejscowościach mijanych po drodze. W ten sposób dowiedziały się o twierdzy Fryderyka II znajdującej się Monteleone, oraz o zastrzeleniu Murata na zamku Pizzo, a także o benedyktyńskim opactwie Santa Eufemia z XI wieku. Pisarka podkreśla, że południowa Kalabria byłaby znacznie bogatsza w zabytki z czasów starożytnych, ale zostały one zniszczone przez liczne trzęsienia ziemi.

Sokołowska szczegółowo relacjonuje długą rozmowę z „przewodnikiem”, jak go nazywa, który opowiadał jej obszernie o swojej rodzinie, zawsze z wielkim szacunkiem mówił o żonie, o trudnych warunkach bytowych, uskarżał się, w Kalabrii trudno jest uzyskać dostęp do edukacji. Ciekawska polska pisarka chciała też poznać zwyczaje związane z Bożym Narodzeniem, gdyż jej rozmówca był człowiekiem bardzo religijnym, szczególnie zafascynowała ją tradycja szopki (*presepe*) która w Polsce nie jest tak rozpowszechniona jak we Włoszech. Tu w przypisie włącza się wydawca, przypominając, że w roku ubiegłym Boże Narodzenie obchodzono w Kalabrii tradycyjnie, ale dla wielu były to ostatnie Święta w życiu, które stracili potem podczas trzęsienia ziemi... Przypomina też datę katastrofy: 28 grudnia.

Tak rozmawiając polskim podróżniczkom minął czas aż do wieczora, tymczasem wiatr wzmagał się coraz bardziej, słychać było ogłuszający szum pobliskich wodospadów, wezbranych rzek. Na Sokołowskiej duże wrażenie robią liczne już wówczas tunele. W pewnym momencie, w chwili ciszy, kolejarz zwrócił jej uwagę na dziwne dźwięki... głośny rechot pobliskich żab, które, jak zauważa Sokołowska z pewną dozą humoru, przemówiły zupełnie tak samo jak żaby polskie i to przywołało jej do pamięci odległy krajobraz własnego kraju.

Kolejowa przeprawa przez Kalabrię była wielką przygodą, meteorologiczno-poznawczą. Pierwszej nocy spędzonej w miejscowości Paola, starożytnej greckiej osadzie, jak wspomina, słynącej z rozbójników, mogły liczyć jedynie na zajazd trzeciej kategorii i istotnie, nie był to luksus, ale otrzymały przestronny i czysty pokój, więc noc minęła im bez zakłóceń. Z rozmowy z oberżystą podróżniczki dowiedziały się, że oprócz *sirocco* doszło do lekkiego trzęsienia ziemi, które mogło powtórzyć się również w nocy. W czasie snu, nic nie odczuły, ale musiało do niego dojść, bowiem rano wydanie im śniadania okazało się niemożliwe z powodu braku produktów: „kozy z gór nie zeszły”, a więc nie było mleka, dostały jedynie tylko trochę chleba z masłem i herbatę.

Kontynuując podróż przygód bynajmniej nie brakowało, a autorka opisuje je ze możliwymi do przekazania szczegółami. Po nocy i poranku innym niż mogłyby się tego spodziewać, czekała je kolejna niespodzianka. Gdy tylko podjęły na nowo podróż pociągiem:

Kiedy wjeżdżamy w pierwszy tunel na przylądku Bonifatti, pod kołami lokomotywy pęka z hukiem petarda, sygnał niebezpieczeństwa; za nią druga, trzecia, czwarta... Pociąg zwalnia biegu i staje śród ciemności. Jesteśmy w wielkiej trwodze, ale nie możemy nawet się dowiedzieć, co się stało, gdyż napisy w wagonach zabraniają spuszczenia okien w tunelach, a drzwi są zamknięte (Sokołowska 1909, s. 132).

Po kilku minutach pociąg, jak opowiada pisarka, ruszył w dalszą drogę. Sokołowska, dzięki dobrej znajomości włoskiego, mogła uzyskać niezbędne informacje na temat „niewielkiego” trzęsienia ziemi: w sklepieniu tunelu powstało pęknięcie, a że nie było czasu na wysłanie telegramów i był to jedyny sposób, by ostrzec maszynistę przed niebezpieczeństwem, wymuszając na nim prowadzenie pociągu w sposób niesłychanie ostrożny. Dalsza podróż przebiegała w podobny sposób: wybuchy na wiaduktach, mostach, tunelach i robotnicy z pochodniami sprawdzający stan szyn. Za to krajobraz stawał się coraz bardziej dziki i piękny; Sokołowską oczarował widok wybrzeża z całą egzotyczną i pachnącą intensywnie roślinnością, skały, które wpadały bezpośrednio do morza, a oddalając się od brzegu można było podziwiać góry, kaniony z malowniczymi strumieniami. Gdzieś wysoko widoczne były miasteczka i wsie bielejące na zielonym tle dzikiej roślinności, upiękkszzone ruinami wież kościelnych, czy też zamkowych, które przypominały czasy Saracenów bądź Normanów.

Stopniowo *sirocco* łagodniało i momentami stawało się prawie niesłyszalne, ale morze nadal pozostawało mocno wzburzone. Sokołowska informuje czytelników, że za miejscowością Ogliastro pociąg wjechał na teren bagienny, a w oddali majaczyły zarysy gór: jak okiem sięgnąć tylko widoczne były rozległe bagniste przestrzenie, na tle których można było dostrzec z daleka stada dzikich bawołów. Pogoda znowu zrobiła się parna, spodziewano się kolejnej burzy, tym razem w nocy. W znanej miejscowości Battipaglia, gdzie obie podróżniczki postanowiły przenocować, czekała je kolejna przygoda. Dodać należy, że miasto leży już w Kampanii, a nie w Kalabrii (tak więc tytuł drugiej publikacji opisującej podróż Sokołowskiej na Południe Włoch może wydać się mylący), to samo dotyczy następnych postojów w czasie ich włoskiej wędrowki: Paestum, Salerno, Amalfi, którego opis zamyka całą południowowłoską opowieść Sokołowskiej.

Oдноśnie Battipaglia pisarka, powołując się na przewodnik stwierdza, że samo miasto nie zasługiwało na szczególną uwagę, natomiast znajdowała się tam karczma, w której można było zanocować, toteż przyjęły propozycję

pracownika czekającego na potencjalnych gości na stacji kolejowej. Po drodze jednak ogarnął je niepokój: mężczyzna szedł w kierunku przeciwnym do dobrze widocznych światel domów. W tym momencie autorka przypomina sobie, że bardzo jej zależało, by dojechać do Battipaglia, ponieważ 6 lat wcześniej, będąc w Neapolu, wpadła na pomysł odwiedzenia Paestum, ale nie było jeszcze linii kolejowej wzdłuż wybrzeża do Reggio. Wówczas turystów przestrzegano przed niebezpieczeństwem bandytów i złodziei.

Tymczasem szczegółowo opisuje kolejną przygodę, a więc zupełnie nieoczekiwaną sytuację: noc spędzoną w prywatnym domu, gdzie goszczone były przez znajomych pracownika pensjonatu, którzy wysyłając w ten sposób spotkanych na stacji kolejowej gości, mieli możliwość zarobić trochę pieniędzy. Właściciele opuścili dom, jeszcze nie ukończony, ale przyjmowali w nim podróżnych, podczas gdy oni sami spali gdzie indziej. Sokołowska opowiada o kolejnych problemach z zorganizowaniem posiłku, tym razem miły zostać bez obiadu, albowiem właściciele nie mieli nic do zaoferowania, w końcu gospodyni.

Zamykając kalabryjską część swojej podróży, Sokołowska z przymrużeniem oka wspomina rozbójnika Mussolino i jego legendę, a opowieść o wrażeniach z podróży na Południe Włoch, jak już wspomnieliśmy, kończy się w Amalfi, wraz z opisem miasta, a przede wszystkim katedry. Relacja z podróży tak poprowadzona narracyjnie wtapia się w kanon literatury podróżnej, której głównym elementem jest pakt narracyjny zawierany między twórcą enuncjacji a odbiorcą (Mączak 1984, s. 3-4).

Podróż Zofii Sokołowskiej przez Kalabrię, pełna przygód i niespodziewanych sytuacji, opisana została niesłychanie barwnie i malowniczo w dosłownym słowa znaczeniu, zgodnie z kanonem literatury podróżniczej, zakładającym szczególną rolę aspektu przygodowego (Brilli 2006, s. 400). Z okien pociągu obserwowała dziką przyrodę, zachwycała się urokiem tego krajobrazu. Jednocześnie z właściwą sobie, kobiecą subtelnością, wypunktowywała te aspekty rzeczywistości kalabryjskiej, które miały na długo pozostać w jej pamięci: charakter i zachowanie mieszkańców: ich umiejętność radzenia sobie w trudnych warunkach życiowych, ale też empatię i życzliwość wobec siebie nawzajem, a także wobec obcych.

Ponad pół wieku później Kalabrię odwiedziła i szczegółowo opisała Kazimiera Alberti, poetka, pisarka, publicystka, tłumaczka, wiemy o niej znacznie więcej niż o jej poprzedniczce w tym regionie. Alberti urodziła się w rodzinie szlacheckiej 1 kwietnia 1898 się pod Lwowem i po ukończeniu studiów związana była z lwowskim ruchem neoromantycznym Młodej Polski. Studiowała w Konserwatorium Muzycznym, jednocześnie kończąc Wydział Literatury w Uniwersytecie Lwowskim. Działalność literacką i

publicystyczną rozpoczęła w Krakowie, gdzie jeszcze jako debiutantka została przyjęta do Towarzystwa Literatów Polskich. Wyszła za mąż za Stanisława Albertiego i wkrótce przenieśli się do Warszawy, od 1930 zamieszkali z kolei w Białej Krakowskiej, gdzie Alberti został burmistrzem (Promyk 2009).

Małżeństwo prowadziło znany i uczęszczany salon literacki, gościli śmietankę ówczesnej polskiej elity literackiej i kulturalnej, a wśród bliskich przyjaciół widnieje nazwisko Stanisława Wyspiańskiego, który namalował portret Kazimierzy.

Alberti oprócz działalności literackiej i publicystycznej pracowała także jako tłumaczka literatury czeskiej i bułgarskiej. Po wybuchu II wojny światowej i śmierci męża, aresztowanego i straconego w 1940 przez NKWD (część zbrodni katyńskiej miała miejsce także na ziemiach ukraińskich), pisarka przeniosła się do Krakowa, gdzie prowadziła działalność konspiracyjną, a następnie do Warszawy. Po powstaniu trafiła do obozu w Pruszkowie, wywieziona do Ravensbrück. Wyemigrowała z Polski w 1945 r. ze sfałszowanymi dokumentami i paszportem wystawionym na nazwisko Szymańskiej. W 1951 zamieszkała w Neapolu, skąd przeniosła się do Bari, gdzie kontynuowała działalność literacką (głównie eseje poświęcone różnym prowincjom włoskim). Drugim mężem Alberti był prawnik Alfonso Cocola (1909-2000), który przetłumaczył na język włoski jej książki napisane w okresie ich małżeństwa, w tym także interesującą nas tutaj opowieść o Kalabrii, *L'anima della Calabria* [Dusza Kalabrii].

Twórczość poetycka Kazimierzy Alberti jest bardzo obszerna, jej utwory były wysoko oceniane przez krytyków literackich okresu międzywojennego, porównywane do twórczości Staffa i Iłakowiczówny, często przywołujące klimat tatrzański, zmysłowy. W prozie i publicystyce poruszała tematy społeczne, feministyczne, słowiańskie. W 1928 roku wydała powieść *Tatry, narty, miłość*, która wpisała się w coraz modniejszy wówczas nurt zakopiański. Obok działalności literackiej funkcjonowała także na polu kultury (wieczory muzyczne, wystawy). Została odznaczona Krzyżem Zasługi w 1933 roku. Zmarła w Bari w 1962 roku.

L'anima della Calabria, przewodnik-reportaż, esej, intelektualno-poetyckie kartki z podróży do Kalabrii (zrealizowanej wiosną-latem 1949 r.), które niewiele mają wspólnego ze standardowymi wspomnieniami z wojaży turystycznych i które skłaniają raczej do określenia publikacji Kazimierzy Alberti mianem eseju z zakresu kulturowej i filozoficznej historii Kalabrii. Określenie takie byłoby jednakowoż uproszczeniem, gdyż w tekście o bardzo nietypowej narracji, gdzie nie brak refleksji autobiograficznej, dialogu z ukrytym interlokutorem ozdobionego dygresjami historycznymi. Tu też przesuwają się cień katastrofy, dramat wojenny pozostaje wszechobecny, nawet w tych chwilach, gdzie wydawać by się mogło idylliczny, malowniczy

krajobraz Kalabrii choć na moment mógłby go przesłonić. Mamy też do czynienia z czymś więcej niż z osobistymi refleksjami, własnym punktem widzenia i osądem, uczuciami, zauroczeniem zwiedzonym miejscem; słyszymy hymny na cześć pięknej przyrody, pochwały życia prostego na wsi, fascynację lokalnymi tradycjami i obyczajami.

Tak więc publikacja Kazimieri Alberti to tekst nietuzinkowy, nieklasyfikowalny także z narratologicznego, punktu widzenia, sfokusowany głównie na aspektach kulturowych, gdzie autorka oferuje różne sposoby opowiedzenia „swojej” Kalabrii. Tekst, który niejako wpisuje się w tradycję paneuropejskiego zjawiska Grand Tour (De Seta 2006), ma od samego początku wyraźnie zarysowaną tezę: oto ukazywany jest mało lub prawie nieznan (przypomnijmy, że podróż ma miejsce w 1949 roku) region Włoch, widziany powszechnie jako kwintesencja biedy i zacofania, a tymczasem Autorka za cel stawia sobie odwrócenie upokarzającego Kalabrię i jej mieszkańców stereotypu. Wyraża tę konieczność już na pierwszej stronie swojego tekstu:

Così, anno su anno, migliaia di turisti dei più svariati paesi sono passati per questa terra senza neanche presentare quali bellezze insolite, fresche, non standardizzate, non ancora rovinate dai comuni schemi turistici nasconda quest'angolo d'Italia (Alberti 1950, s. 25).

Polska poetka czuje pewnego rodzaju misję i obowiązek przypomnienia Włochom, a może nie tylko Włochom, o ponadczasowych wartościach, jakie Kalabria Europie przekazała i Europa wciąż czerpie wiedzę z jej dziedzictwa. Tu zbliża się do narracji Sokołowskiej, która w swoim krótkim opisie wielokrotnie nawiązuje do czasów starożytnych, rzucając tym samym pomost między przeszłością a czasami jej współczesnymi. W przypadku Alberti rezultatem przyjęcia tej strategii narracyjnej jest zachwycający, żywy, erudycyjny, ironiczny i niekiedy ujmujący prostotą przekazu przewodnik-reportaż po Kalabrii. Podobnie jak klasyczna Kalabria Normana Douglasa (Douglas 1915), dusza Kalabrii to nie tylko oryginalny w swej treści dziennik podróży. Zaledwie kilka lat po wojnie, Alberti, której wojenny los nie oszczędził, szuka ucieczki od tego dramatu XX wieku, wyniszczonego dwiema wojnami, a szczególnie tą ostatnią, wciąż przerażającą w skutkach. Wspomnienia wojenne powracają obsesyjnie, pojawia się też lęk przed kolejną katastrofą. Obsesja, która ma prawo towarzyszyć jej, Polsce, świadomej niewątpliwie losów Polaków w południowych Włoszech (pamiętajmy o licznej grupie polskich uchodźców wojennych w Puglii (Draus 2021, s. 76-77). Kalabria, z pięknem krajobrazów, licznymi zabytkami historycznymi – wszechobecnym świadectwem jej kilkuset wiekowej kultury i dynamizmem jej teraźniejszości, oferuje pisarce remedium na wciąż dręczącą ją powojenną traumę.

W ten sposób duszy Kalabrii udaje się „przywrócić do życia jej zranioną duszę”, jak stwierdza notatka wydawcy Rubbettino. Jest to ziemia, która cię wciąga i przywraca do życia: „Prova ad amarla anche tu! Forse anche a te essa aprirà il suo magico scrigno!” (Alberti 2007, s. 346) – kończy swoją długą opowieść kalabryjską. Ale Alberti nie stawia sobie za zadanie opisania wszystkich aspektów, rzeczywistości kalabryjskiej. Pragnie przedstawić ten region jako kolebkę kultury, kultury europejskiej, europejskiej nauki i filozofii, a więc tym, co zawdzięczamy „wielkim Kalabryjczykom”, o których mówi w dwojaki sposób: jako wnikliwa badaczka, przedstawiając szczegółowo wielkie osobistości urodzone i tworzące swe dzieła w tym właśnie regionie, a z drugiej strony wczuwając się w rolę przyszłych czytelników, a więc starając się przekazać skomplikowane niekiedy treści w sposób przejrzysty i łatwo dostępny.

Nawiązania do starożytnej Grecji pojawiają się już w tytułach rozdziałów, z podziałem tematycznym: *Lungo la riva di Ulisse e di Oreste; Sotto le stelle della Magna Grecia; In vista dell’Ionio*. Natomiast ostatnia część książki nosi tytuł zaczerpnięty z fascynacji krajobrazem i naturą kalabryjską: *Tra bergamotti ed abeti*. Tu z kolei czytelnik szczegółowo zapozna się z obyczajami i folklorem licznych odwiedzonych przez polską pisarkę miejscowości. Ciekawa też jest część poświęcona zamieszkującym Kalabrię Albańczykom, w rozdziale zatytułowanym *Sui balcani italiani*. Na każdej stronie publikacji wyczuwa się rosnący w miarę zwiedzania zachwyt i rodzaj identyfikacji Autorki z otoczeniem, w którym się znalazła. Alberti nie analizuje sytuacji społeczno-politycznej: ten aspekt realiów kalabryjskich zdaje się być jej zupełnie nieistotny, nie zastanawia się w najmniejszym stopniu nad codziennością, która byłaby poniżej wysokiego poziomu intelektualnego i kulturowego jej pisarskich intencji.

Jako artystka i poetka zanurza się zarówno w świecie całkowicie wyidealizowanym, ale też i w świecie, który istniał naprawdę. Wielkie postacie, ze świata starożytnego, uczeni, filozofowie, pochodzili właśnie z tej ziemi, jak Kasjodor czy Pitagoras, stali się symbolami Kalabrii. „Ci è sfuggita la ‘Magna Grecia’, una delle maggiori culture d’Italia e del mondo” – przypomina (Alberti 2007, s. 209), a jednak niepodważalny był wkład wielu słynnych Kalabryjczyków w rozwój intelektualny Włoch, Europy, świata. Wymienia i omawia najbardziej zasłużonych dla kultury powszechnej uczonych nowożytnych takich jak: Tommaso Campanellę (poświęca mu kilkanaście stron swojej publikacji), San Francesco di Paola, Gioacchino da Fiore (Alberti 2007, s. 225).

Tekst pełen emocji i osobistego zaangażowania, ważny ze względu na głębię myśli, erudycję pisarki, rzetelność informacji historycznej, kulturowej i naukowej.

Alberti postrzega Kalabryjczyka jako człowieka przesadnego,

wierzącego w cuda, do śmierci przywiązanego do miejsca urodzenia, upartego, ale też gościnnego i uprzejmego. Przypomnijmy, że podobne wrażenia odniosła Zofia Sokołowska w czasie swojej krótkiej wizyty w Kalabrii.

W regionie tym przyroda i kultura, legendy i historia, morze i góry, poezja i erudycja przenikają się nawzajem, nawzajem inspirują. Krajobraz, piękno natury, którym każdy może się cieszyć, kreuje pejzaż duchowy, filozoficzny, ukryty dla oczu... Krajobraz i klimat kształtują człowieka, inspirują jego intelekt i wyobraźnię. Melodyjny krajobraz małego Palmi wykreaował dwóch wielkich muzyków: Nicolę Manfroce i Francesco Cileę, mówi Alberti (Alberti 2007, s. 71).

Kalabryjska przyroda co chwila zaskakuje swoim pięknem: opuncje, granaty, pelargonie, oleandry, stokrotki, wiekowe drzewa oliwne, plantacje cytrusów, widoczne gdzieniegdzie po horyzont...

Alberti opowiada historię Kalabrii jako szereg wspaniałych wydarzeń, z których mieszkańcy powinni być dumni. Opowieść o Wielkiej Grecji (Magna Graecia) zaczyna się jak bajka:

Quando i Romani erano ancora poveri pastori abitanti in capanne di paglia sostenute da pali, quando Roma era formata da vicoli stretti e tortuosi e casupole di fango... qui sotto il cielo della Calabria, sulle rive dei suoi due mari, fioriva già ricca, sensuale, una delle più raffinate culture dell'umanità: la Magna Grecia (Alberti 2007, s. 101).

Po tym wstępie przechodzi do opisywania miast rozwiniętych urbanizacyjnie, wypełnionych świątyniami, kolumnami, pełnych akropoli, łaźni, teatrów, organizujących procesje religijne i zawody sportowe, konkursy poezji, których mieszkańcy, ubierający się w wyszukane stroje, zamieszkiwali domy o parkietach marmurowych, przepelnione dziełami sztuki, gdzie dbano o kulturę ciała, organizowano spektakle teatralne. Tak ukazana Kalabria jawi się jako historyczne miejsce bogactwa, kolebka europejskiej cywilizacji, kultury, rozwoju edukacji. W tenże subtelny, szeroko zakresowy sposób omówione zostają dzieje poszczególnych miast (Locri, Sibari, Reggio i wielu innych), gdzie autorka czas jakiś przebywała i miała możliwość skonfrontować przeszłość ze współczesnością.

L'anima della Calabria Kazimierzy Alberti dostarcza wielu cennych informacji, w tym także z dziedziny prawa, praw kobiet, które Autorka czerpie z historycznych dokumentów. Pierwsze rozdziały książki natomiast to zinterioryzowane wrażenia podróżniczki, refleksje autobiograficzne. Niesłychanie ciekawe są też obserwacje typowo turystyczne. Kalabryjskie miasta, jak twierdzi, wyróżniają się elegancją i atmosferą przyjazną dla odwiedzających je turystów. Na ulicach Catanzaro ma się wrażenie przebywania gdzieś we Francji – mniej hałasu niż w innych południowych

miastach, więcej dystynkcji i prywatności. Nie brakuje spostrzeżeń na temat obecnego bogactwa regionu, w tym dobrze utrzymanych dróg łączących miasta i porty. Nowe Reggio, odrodzone po trzęsieniu ziemi w 1908 roku, prezentuje wspaniałe dzieło odbudowy, będąc jednym z najciekawszych, fascynujących i tętniących życiem miast południowych Włoch. Reggio posiada jeden z najpiękniejszych dworców kolejowych w Europie, utrzymany w nowoczesnym stylu, bogato oświetlony, jednym słowem godny wielkiej stolicy. Ulice tak poprowadzone, by oferować widok na najpiękniejszą cieśninę w Europie. Plaża i Lido są nie tylko nowoczesnie wyposażone, z amfiteatrem, kortem tenisowym, trampoliną, tańcem, restauracjami, lunaparkiem, ale także mają w sobie coś z poetyki – mogą, zdaniem podróżniczki, konkurować z najsłynniejszymi nadmorskimi kurortami Europy (Alberti 2007, s. 183).

Alberti, jak wspomnieliśmy, ma wciąż w pamięci dramat II wojny. Zwiedzając Gambarie przychodzi jej na myśl refleksja na temat edukowania młodych pokoleń: „Noi stessi istruiamo ogni nuova generazione e poi ci meravigliamo come essa vada sulla via della catastrofe e del disastro totale, come nel 1939” (Alberti 2007, s. 272).

W tekście Alberti dostrzegamy całkowity brak odniesień do tzw. „kwestii południowej”, do stereotypów związanych z Południem i Kalabrią, stereotypy są konsekwentnie obalane. Właśnie na przekór stereotypom „dzikiej, biednej i pełnej bandytów” Kalabrii, ukazuje ją z zupełnie innej strony, wręcz personifikując fascynujący ją region: subtelna, intelektualna, estetyczna, pracowita, w inwestycjach skuteczna. W tym świetle malując poszczególne kalabryjskie obrazy autorka namawia potencjalnego wędrowca, aby tu przyjechał zobaczyć piękno tego regionu i przekonał się o nim na własne oczy...

Dwie pisarki zatem w Kalabrii w odstępie czasowym prawie pół wieku wyrażają się o tym regionie, każda na swój sposób, tak, aby zachęcić przyszłych czytelników do odwiedzenia go. Ciekawe, że odwiedziły ten region Włoch w tym samym okresie: na wiosnę, kiedy to tereny śródziemnomorskie kuszą urokiem barw, zapachów, choć też, czasem drażnią zmiennością klimatu, co miała odczuć Sokołowska. Tym, co łączy oba teksty w części kalabryjskiej, jest z jednej strony dbałość o obiektywizm przekazu przy jednoczesnym zastosowaniu narracji pierwszoosobowej, nacisk na kulturę, obyczaje, naturalne piękno tych miejsc, a z drugiej celowe powstrzymanie się od wszelkich komentarzy politycznych, wszelkiej krytyki i powielania stereotypów, ukazując te miejsca, jako magiczne, zjawiskowe i pełne uroku. Zarówno Sokołowska, jak i Alberti udowodniły, że potrafią przekazać czytelnikom ten urok, to piękno i ponadczasowe wartości, jakie oferuje Kalabria, co skłonić powinno każdego, by je zobaczyć, docenić i na nowo opisać.

Bionote: Anna Tylusińska-Kowalska is full Professor of Italian Literature, until recently Vice Dean of the Faculty of Applied Linguistics at the University of Warsaw. Teaches Italian Literature and History (The Risorgimento), literary translation, theory of literature, history of Italian-Polish political and cultural contacts. Author of more than 160 essays on such varied topics as Italian-Polish literary and cultural relations, the Risorgimento and nineteenth-century Italian literature, and contemporary Italian literature. She published 10 monographs including a vast study on nineteenth-century Italian autobiographies *Imparare dal vivo: la scrittura autobiografica italiana romantico-risorgimentale*, an autobiographical writing, the fruit of which was a long and significant collaboration with Philippe Lejeune. Among other monographs the most extensive and important is *Viaggiatori polacchi in Sicilia e Malta* published by Lussografica (Caltanissetta, 2012).

Author's address: atylusinska@uw.edu.pl

Źródła bibliograficzne

- Alberti K. 2007, *L'anima della Calabria*, Rubbettino, Soveria Mannelli [Alberti K. 1950, *L'anima della Calabria*, Conte, Napoli; trad. it di Cocola A.].
- Bieliński F. 1791, *Journal de voyage en Italie*, manosc. Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności, coll. Ms. 667, Kraków.
- Brilli A. 2006, *Il viaggio in Italia*, Il Mulino, Bologna.
- De Seta C. 2007, *Il Grand Tour e il fascino dell'Italia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.
- Douglas N. 1915, *Old Calabria*, Marlboro Press, Vermont.
- Draus J. 2021, *Szkoły i studia na włoskim szlaku 2 Korpusu Polskiego*, w: „Dzieje Najnowsze” 2, s. 67-90.
- Fabietti U. 2001, *Il viaggio e la scrittura*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli.
- Mączak A. 1984, *O piśmiennictwie podróży i turystyki*, Czytelnik, Warszawa.
- Niemcewicz J.U. 1848, *Pamiętniki czasów moich. Dzieło pośmiertne Juliana Ursina Niemcewicza*, Ed. E. Świdorski, Paryż.
- Promyk J. 2009, *Odkrywanie Kazimierza Alberti*, w: „Relacje Interpretacje. Kwartalnik Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku Białej” 2 (14), s. 28-30.
- Sokołowska Z. 1896, *Z krainy sztuki i słońca*, w: „Biesiada Literacka” 12, T. 41, s. 183-186.
- Sokołowska Z. 1901, *Na krańcach Italii*, Wyd. „Biesiada Literacka”, Warszawa.
- Sokołowska Z. 1909, *Sycylia i Kalabrya*, Druk Ed. Nicz i S-ka, Warszawa.
- Stenklar N. 1907, *Artystyczno-informacyjny przewodnik po Włoszech Południowych i Sycylii wraz z Wyspami Liparyjskimi, Maltą i Tunisem*, Nakł. Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, Lwów.

ALEKSEJ LOZINA-LOZINSKIJ

Un “viaggiatore dell’anima” nella Capri di inizio Novecento

ANTONIO VALENTINO
RICERCATORE INDIPENDENTE

Abstract – Lozinskij, born and raised in Petersburg, is considered the outcast of the Petersburg society at the end of the 19th Century, whose upheavals, nonetheless, he reflects by mirroring all the tribulations left by a kind of romantic Sehnsucht. When travelling in search of the Immense, paths of melancholy are quite often trodden and nature becomes a mere setting for his poetic focus: reflection. Like many of his contemporaries, Lozinskij reckons that constitutive elements of this “setting” are perfectly reflected by the island of Capri, where the author stays in the years 1913-1914. The island’s realia, both folkloristic and imbued with melancholy, become functional pillars for *Odinočestvo*, “random notes” halfway between travel memoirs and an aesthetic essay on life. The paper aims at recalling the poetics and the artistic peculiarities of this Author. At the same time, the work sets itself the goal of highlighting the intimate connections the Author weaves with the island of Capri. The analysis of the images and flashes of everyday life demonstrates how Capri stops being a mere island and becomes an entire world, enriched with myths and legends. We propose an analysis of some passages from *Odinočestvo* and a few lyric poems, linked to the island of Capri, highlighting the contradictory and multifaceted literary refraction of the island as a symbolic image of Southern Italy, as well as a constitutive part of what determines the “*toska po Italii*” (nostalgia for Italy).

Keywords: Aleksey Lozina-Lozinski; Southern Italy; lyric poems; memoirs.

*La Natura è un tempio. Le sue colonne
viventi pronunciano talvolta parole
incomprensibili.*

*L'uomo l'attraversa fra foreste di simboli
che osservano il suo incedere con sguardi
familiari.*

C. Baudelaire, *I Fiori del Male*, 1857, p. 10

1. L'artista: compendio di libero genio e retaggio culturale

Nel concepire la propria opera artistica, in cui per arte si intende ogni attività umana che porti a forme creative di espressione estetica in qualsivoglia campo

di studio, l'artista risponde alla forza di due impulsi: il libero genio e il retaggio culturale.

Sebbene l'*esprit libre* soggettivo costituisca l'aspetto preponderante di un'opera e conferisca ad un artista le sue peculiarità, uniche ed inimitabili, il retaggio culturale e le 'dinamiche' del contesto storico-politico cui egli appartiene svolgono una funzione di non minor rilevanza, costituendo un fertile campo d'azione da cui attingere costantemente.

La sinergia di tali vettori, tuttavia, non ha sempre avuto luogo tramite dinamiche chiare e ben costituite. Sovente, laddove ci si trova di fronte ad un autore, lo slancio lirico e il vissuto umano si fondono immancabilmente con tutto ciò di cui egli fa esperienza, che assorbe con intellettuale avidità dalle letture e dal contesto cui appartiene. Tutto ciò ne rende, conseguentemente, difficile, se non quasi impossibile, un'accurata catalogazione artistico-letteraria. È questo il caso del poeta pietroburchese Aleksej Lozina-Lozinskij.

Autore dallo stile raffinato e dall'acume sottile, Lozinskij fu spesso considerato da critici e scrittori contemporanei un *bez grupp*¹, un lirico che trovò nell'horror vacui e nel delirium tremens della sua spiccata emotività le basi per uno stile originale e senza tempo, delicato, ma efficace.

Tuttavia, nonostante l' 'autonomia' del suo genio creativo, gli scritti di Lozinskij pongono chiaramente in evidenza quanto egli fosse, in realtà, un uomo e un artista completamente coeso col clima culturale del suo tempo, un clima in cui la risonanza di un passato trionfante si legava alle cerulee e nebulose astrazioni simboliche dei coevi simbolisti e agli imperanti moti rivoluzionari, destinati a cambiare per sempre la Russia *fin de siècle*.

L'età in oggetto è quella a cavallo tra il XIX e il XX secolo ed è solitamente indicata – sulla scorta di una definizione introdotta da N.A. Ocup – come Età d'argento della cultura russa, a sottolineare il rigoglioso fiorire dell'inventività intellettuale e, al contempo, a tener ferma una certa distanza assiologica rispetto all'Età dell'oro dell'inizio dell'Ottocento russo.

In ambito letterario, l'Età d'argento vide un netto distanziamento dal Realismo e dalla prosa, un cambiamento che portò ad una notevole svolta, suggellata dalla rinascita e dalla riaffermazione della poesia. Il senso di malinconia e di struggimento, ereditati da un romanticismo i cui echi erano ancora fortemente udibili, donò nuovo vigore all'immagine dell'Io lirico, scelto come cantore di un mondo alla rovina sull'orlo del baratro, di cui i poeti di fine '800 si sentivano l'ultima generazione. Dalla vecchia Europa, i venti del 'modernismo', sostenitori di una nuova Weltanschauung, raggiunsero la lontana Russia, i cui salotti letterari erano permeati dei toni febbrili di Charles Baudelaire.

¹ L'espressione russa *bez grupp* fa riferimento allo stile e alla personalità dell'autore, sovente ritenuto, da critici e colleghi contemporanei, inclassificabile nel contesto letterario della Russia di inizio '900.

Nel Paese, secolare estimatore ed emulatore dell'arte e della lingua francese, l'opera del "poeta maledetto", ritenuto il padre del movimento simbolista, ebbe grande risonanza, lasciando una traccia indelebile nelle fervide menti degli accolti russi sia di prima che di seconda generazione.

Numerosi furono i poeti che si distinsero per gli altisonanti versi lirici, i cui toni, spesso rassomiglianti a quelli di un esorcismo misterico² trasportavano l'attento lettore in un mondo di astrazione, un mondo di oggetti, profumi ed elementi naturali in corrispondenza tra loro.

L'epoca in cui l'opera dei simbolisti raggiunse l'acme letterario fu quella successiva alla rivoluzione del 1905. Molte premesse ideali, e in particolare quelle estetiche, avanzate nel quindicennio precedente trovarono dopo il 1905 le espressioni più alte e compiute.

Uno dei momenti fondamentali del rinnovamento culturale di fine secolo fu rappresentato dal Mir Iskusstva, circolo culturale cui presero parte pittori, musicisti e scrittori. Da questo gruppo prese le mosse la rivista omonima, che nella sua breve vita (sei anni) diede voce e sostegno alle aspirazioni di un rinnovamento radicale all'insegna del modernismo. Rivista di altissima qualità artistica, una delle più importanti dell'Art Nouveau sul piano internazionale, il "Mir Iskusstva" in realtà non fu il primo periodico decadente, titolo che è invece riservato al "Severnyj Vestnik", ma fu esso a rappresentare, eponimamente, la nuova stagione culturale, inaugurando anche una piccola ma eletta serie di testate, tra le quali ricordiamo "Zolotoe Runo", "Vesy", "Apollon".

Questi anni videro inoltre profilarsi la cosiddetta 'rivoluzione teatrale', un rinnovamento dell'arte teatrale russa sul limitare dei secoli XIX e XX che può essere riassunto da tre nomi, Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd e Nikolaj Evreinov.

Nacque, contemporaneamente, il Ballet russe di Sergej Djagilev, che, con la collaborazione di illustri artisti, quali Igor' Stravinskij, Lev Bakst e Michail Fokin, conquistò il cuore del colto e critico pubblico parigino.

Tutto ciò ha fatto sì che quel decennio sia stato consegnato alla memoria storica come epoca felice d'una civiltà artistico-letteraria – poi tragicamente spazzata via dalla guerra e dalla rivoluzione del 1917 –, che ha dato il meglio di quel che l'arte russa moderna potesse dare: simbolismo, acmeismo e l' 'irriverente' prima avanguardia futurista.

² L'aspetto misterico dell'arte caratterizza soprattutto i simbolisti di seconda generazione che, facendo proprie nuove istanze mistico-religiose, elaborano un'idea essenzialmente teurgica dell'arte. È in merito opportuno evidenziare che il ricorso a formule di stampo liturgico ed esorcistico risponde anche alla ripresa in Russia del pensiero religioso in senso lato, la quale, a sua volta, è vista come la reazione nei confronti della cultura astiosamente agnostica segnata dalla stagione del positivismo.

Nonostante la sua breve durata, quest'ultima, al pari del coevo Simbolismo, fu una delle più sconvolgenti, anticonformiste e sovversive di cui si ha memoria e testimonianza. Essa fu concepita non solo come movimento artistico, bensì come una vera e propria concezione del mondo, espressa tanto in ambito letterario quanto in quello musicale e pittorico.

Le arti figurative, le parole di una letteratura transmentale e le note di una musica metallica e dissonante viaggiavano all'unisono con la scoperta e la conquista della quarta dimensione in cui l'equilibrio e le categorie precostituite del passato antico e recente dovevano essere del tutto eliminate. Luci ed ombre prendevano parte ad una guerra senza ordine né temporale né spaziale, in cui i lumi del razionale equilibrio e decoro erano destinate a soccombere sotto la sferza della modernità.

Di tali sconvolgimenti Lozinskij fu figlio e testimone, impegnato nel ritratto di un'intelligencija pre-rivoluzionaria che, impaurita ma al contempo coraggiosa, cercò di fronteggiare con acume e grazia le oscure dinamiche di un'era che sembrava essere sull'orlo del baratro. In un'epoca in cui tutto dava l'impressione che si stesse approdando ad uno scenario di stravolgimenti e distruzione, il verso poetico, i luoghi onirici ed esotici offerti dalla fantasia letteraria, fungevano da familiare alcova, da rifugio prediletto per esuli dell'anima in cerca di espressione, di comprensione, di ritrovo, di ascolto.

Dotato di un certo fascino e di un particolare carisma, Aleksej Lozinskij amava la 'società', prendeva spesso parte a feste mondane della Pietroburgo bene, soprattutto ai salotti letterari organizzati da Nikolaj Gumilev e Anna Achmatova e da Zinaida Gippius, di cui divenne caro amico.

Il contatto, il costante confronto con gli autori coevi, e non, fu cruciale per la formazione poetica del giovane Aleksej, il quale accolse con entusiasmo il vento di innovazione culturale che stava profilandosi.

Il fascino esercitato dai nuovi scritti di autori contemporanei andò a fondersi con la radicata passione per autori quali Heine, Verlaine, Baudelaire, di cui divenne anche traduttore, James Fenimore Cooper, Jules Verne. Cominciò ad esser tradotto Leconte de Lisle, sostenitore di una poesia parnassiana, imbevuta di un misticismo estetico, così come divennero oggetto di appassionate letture Gabriele D'Annunzio e i preraffaeliti Wilde e Swinburne.

Sebbene la sua opera sia ritenuta difficilmente inquadrabile, è possibile asserire, anche con una certa fermezza, che il bacino cui Lozinskij maggiormente attinse nel delineamento della propria attività lirica è quello offerto dal panorama Simbolista, in cui vivide sono le reminiscenze del Velo di Maya schopenhaueriano, secondo cui il mondo fenomenico cela la vera essenza dell'essere, compresa solo ed esclusivamente dal poeta, unico capace di percepire le segrete corrispondenze tra gli oggetti, i profumi e gli elementi della natura. Inoltre, nonostante il rigetto delle teorie riguardanti i limiti del linguaggio e le istanze avanguardistiche di un nuovo tipo di lingua, Lozinskij

prese in eredità la credenza mistica che il mondo fosse retto da dinamiche celate all'intelligibile.

Riprendendo alcuni elementi del pensiero dell'idealista Schelling, Lozinskij percepiva l'universo come una massa in movimento, in cui la Natura, animata da questa fitta rete di corrispondenze, si rende promotrice di una primigenia 'Veritas', celata in seguito dall'uomo, e percepita come un'ossessione da parte dell'uomo riflessivo, il quale la ricerca senza sosta, per ritrovarla spesso nei momenti di solitudine.

Quantunque Lozinskij non abbia mai dato voce a lusinghiere apologie dell'artista e del poeta – la cui definizione, come precedentemente detto, viene sentita poco vicina alla natura della sua persona – le liriche restano comunque espressione di una sensibilità fuori dal comune, che trascende le basse meschinità del quotidiano e si dedica ad argomenti di elevato interesse cosmico. Ciò rende Lozinskij, intellettualmente raffinato, molto simile al poeta vate dannunziano, sebbene meno istrionico, e al poeta teurgo di Vjačeslav Ivanov e Vladimir Solov'ev.

In analogia con quest'ultimo, il quale riteneva che il poeta teurgo debba ascendere ai cieli per raggiungere Sophia, saggezza di Dio, Lozinskij è ossessionato dall'altezza, dal raggiungimento di quella che Afanasij Fet definì "la prigioniera celeste", il cielo. Per raggiungere con la mente e con l'anima l'incommensurabile, Lozinskij partecipa a scalate in montagna e in città si reca spesso in luoghi in cui è possibile avere una panoramica dall'alto.

Metafora del percorso di vita, il sentiero di montagna si trova sovente in combinazione con la misteriosa presenza di solitari monasteri, i quali sono situati in luoghi di isolati incanto. In analogia con il coevo Blok, Lozinskij ricorre all'immagine del chram. Oggetto di ispirazione è altresì l'immagine del sobor: cupole che ascendono ai cieli, colonne, archi e travi creatrici di echi che si uniscono al bisbiglio di arcani riti misterici. Ulteriore rimando all'onirico sono poi la reiterata immagine del cerchio, rappresentazione grafica della perfezione e dell'equilibrio armonico dell'universo, e dei fiori, i quali sono un chiaro rimando a Baudelaire, Novalis e all'amica Zinaida Gippius.

Sebbene Lozinskij si sia dato a lunghe descrizioni da interpretare come una vera e propria apologia della luce salvifica del sole, in *Odinočestvo* dà luogo ad un cambiamento di rotta, passando a quella che è l'immagine del suo contrapposto Romantico: la notte. "Eccelsa annunciatrice di splendidi reami" (Novalis 1943, p. 77) come la definì Georg Friedrich Novalis, la notte ricopre il creato, dà vita al mondo del misterioso e dell'inspiegabile, puntellando la volta celeste con una miriade di stelle argentee:

Ночь лучше, ночь лучше дня.

День... День это голубой шелк, по которому вышиты разноцветные узоры птиц и листьев, а ночь – это черный бархат и серебро.

[...]

Идите в лунную ночь по ступеням своей лестницы. Огромными звездами, строгими и великолепными, унизано небо... Рокот вод стоит в тишине, но он не нарушает ее так же, как ваши редкие шаги по камням, за черной, недвижимой резьбой листьев и силуэтами кактусов лежит осколками зеркала совсем серебряное море; ваши руки, посмотрите на них, белые, как бумага, и, как привидение, движется за вами длинная, плоско-лежащая на ступенях, неслышная тень (Lozina-Lozinskij 1916, pp. 44-45).

A differenza dell'accecante luce del sole che rende desti e vigili, che stimola la mente alla creazione e alla comprensione, le tenebre della notte donano una sensazione di dolce torpore, di abbandono, in cui l'uomo ritrova la capacità di "percepire nonostante la ragione".

L'incanto e la credenza mistica generati dalla notte sono incarnati dalla regina del crepuscolo, la Luna, Selene, che con un pallido bagliore illumina l'anima del sognatore melanconico: "А луна, луна это самое серьезное существо на свете, заставляет вас вдруг не поверить, а почувствовать вопреки разуму" (Lozina-Lozinskij 1916, p. 45).

2. Malinconia e solitudine come fonte di ispirazione

*Что такое одиночество?
Одиночество это – задумчивость.*

A. Lozina-Lozinskij, *Odinočestvo*, 1916, p. 64

Può la società, creata ed alimentata sotto ogni aspetto dall'uomo, fare da aguzzino al proprio creatore? Sembrerebbe che la filosofia, gli eventi storici e le opere d'arte di tutti i tempi ci abbiano insegnato proprio questo. Con un certo velo di beffardo paradosso, il quotidiano dell'essere umano, che ritrova la massima espressione nella società, è costantemente minacciato, ossessionato e schiacciato da quest'ultima.

L'uomo è perennemente attratto dal raggiungimento del momento, dall'appagamento di una vita, che, sebbene ansante e affannosa, riesce a colmare, a suo modo, il senso di vuoto e di irrisolutezza che si prova almeno una volta nella propria esistenza. Ci si comporta spesso seguendo una lista di norme e convenzioni senza le quali la vita umana non può prendere il suo corso, ci si immerge in un gruppo di nostri simili, da cui cerchiamo approvazione e non un brusco commiato. Viene però da chiedersi, in questo frenetico tentativo di colmare il vuoto che Blaise Pascal chiamava 'noia', dove sia l'*humanitas*. Lungi dal voler affrontare l'accezione classica di *humanitas* in quanto attenzione filantropica tra gli uomini, qui si tratterà, piuttosto, dell'*humanitas* intesa come essenza dell'essere umani, ciò che ci rende uomini. Quanto l'uomo può essere realmente tale nella società da lui costruita? Quanto la vastità del

pensiero umano può trovar spazio nei luoghi angusti e nei tuguri in cui la vita e i rapporti hanno luogo?

Ebbene, è a questo paradosso, a questo primordiale dilemma che Aleksej Lozina-Lozinskij dedica pagine di struggente ardore, di ineguagliabile liricità, ignominiosamente sconosciute alla grande letteratura. Animato dall'impeto di un Titanismo leopardiano, l'Io lirico lozinskiano scandaglia le più oscure crepe del genere umano, ergendosi contro un mondo che lo ha reso un incompreso. In questo modo, egli dà voce alla Sehnsucht di altri uomini e lo fa ricorrendo alla perenne compagna di vita: la malinconia.

Scintilla del genio, possessione demoniaca, influenza di Saturno o substrato del poeta, in qualsiasi modo la si voglia definire, la malinconia presenza quotidianamente nella vita dell'autore, creando quel velo di delicata sensibilità che contraddistingue il cuore d'artista.

Perennemente fugata dall'*homme moyen*, impegnato nella continua ricerca di un edonismo, purtroppo, sempre perituro, la malinconia diviene nel mondo dell'arte caratteristica preponderante dell'artista, di colui che con sensibilità sopraffina percepisce gli aspetti più disarmanti e veritieri del mondo, che sconta il prezzo della nascita dell'eterno nell'uomo, che avverte la vicinanza dell'infinito e diventa un disadattato della società reale in cui cerca di vivere. A metà strada tra il *taedium vitae* leopardiano e lo spleen baudelairiano, la malinconia di Lozinskij è un continuo interrogarsi sulla condizione umana e, al contempo, la costante percezione degli effetti opprimenti e terribili dell'angoscia esistenziale. Più che un umore, essa è una condizione esistenziale che si manifesta sin dai primi anni dell'infanzia e che lo accompagna per tutta la vita. Ciò è confermato dal fratello dell'autore, Vladimir, il quale nelle sue Memorie riporta quanto segue:

Какая-то грусть чувствовалась в нем всякий раз, когда он задумывался, и казалось, нужно было усилие, чтобы ее стряхнуть. Эта грусть "меланхолия", в сущности была основным мотивом или канвой его жизни, и я помню, что когда он уже взрослым, бывало, встряхивал своими длинными волосами, у меня было всякий раз какое-то болезненное ощущение за него, что он именно стряхивал какие-то неотвязные думы, которые мучают его мозг и сердце (Lozina-Lozinskij 2008, p. 572).

Quasi a voler rimarcare il pensiero di Leopardi, per il quale la vita non è altro che rimpianto assoluto, desiderio e oblazione di desiderio, la malinconia lozinskiana è intessuta di numerosi rimpianti, di quella *toska po prošedšemu* che, ineluttabilmente irraggiungibile, lo fa cadere in un grande sconforto:

Все что он ни делал, ни изучал, что ни наблюдал или любил – все это преломлялось через эти ощущения вечности, искание ее, и вытекавшей из них печали и жажды смерти (Lozina-Lozinskij 2008, p. 574).

La malinconia di Lozinskij, benché fonte di languore e sofferenze, non è però soltanto espressione massima di un malessere esistenziale, essa risulta essere anche forza creativa, scintilla di creazione poetica, filtro attraverso cui percepire la bellezza. Insieme alla riflessione, diviene condizione indispensabile per giungere a carpire la bellezza del mondo. Infatti solo la meditazione porta il nostro sguardo a nuova vita, a nuova lucidità emotiva. Sono forse un caso le parole di Charles Baudelaire: “La mélancholie, toujours inséparable du sentiment du beau”; o quelle di André Gide: “Les plus belles oeuvres des hommes sont obstinément les plus douloureuses”? Probabilmente no, perché il riso quasi mai nella storia del mondo e, parallelamente, della letteratura ha indotto a riflessione: nell’antica Grecia, la catarsi aristotelica avveniva tramite la visione di una tragedia, nei secoli, le più grandi liriche sono state composte per il riempimento di una mancanza, per la paura di questa vastità, di questo *horror vacui* che tanto caratterizza l’anima e la poetica del nostro autore.

In questo contatto con l’immenso, la malinconia, intesa come percezione ‘elitaria’ del mondo fenomenico incomprensibile ai più, allontana inesorabilmente l’autore da un qualsiasi ‘vero’ punto di contatto con il mondo circostante, lo proietta in un mondo di interiorità, nel quale, grazie ai toccanti versi generosamente lasciati in eredità, egli ci permette di entrare.

Ci permette di essere ospiti della dimora spenta e grigia della *Solitudine*, la cui oscurità però non è altro che l’ombra di un’immensa luce di vita.

3. Un’anima, il tormento, la poesia del vissuto. L’archetipo del viaggio e le esperienze

*Le persone non fanno i viaggi,
sono i viaggi che fanno le persone*

J. Steinbeck, *Viaggi con Charley*, 1962, p. 52

Si tratti di viaggi reali, di cui dare testimonianza, o di viaggi immaginari, generati dalla fervida mente di geni letterari, il viaggio è una vecchia categoria retorica, di cui la letteratura si è sempre giovata, diventando, più che un semplice stimolo, un vero e proprio archetipo letterario. Potrebbe venir spontaneo chiedersi il perché di tale interesse, quale sia il motivo per cui la ‘grande letteratura’ si sia più volte soffermata su ciò che avrebbe potuto essere soltanto un pretesto, utile allo scioglimento della trama.

Ebbene, la spiegazione risiede nel fatto che il viaggio, in quanto esperienza sia personale che letteraria, presenta tratti caratteristici piuttosto ambivalenti: più che scoperta e gioiosa rivelazione dell’ignoto, essa risulta essere il sofferto riconoscimento di sé che porta sovente ad un senso di

spaesamento e alienazione. Da viaggio geograficamente inteso come scoperta di lande ignote si passa, dunque, tramite il verso letterario, ad un viaggio nella coscienza, in cui l'immenso e il suo contrario sono luoghi del cuore ramingo.

È forse questo aspetto del viaggio che ha dato in letteratura i suoi frutti migliori: basti pensare alle peripezie dell'intrepido Ulisse, le quali, immortali nella memoria letteraria, risultano essere principalmente il frutto di una lotta contro i limiti umani, un viaggio iniziatico rivolto ad una sempre maggiore conoscenza, arrivando a sfidare l'ira degli dei e la sempre vicina morte; oppure alla Commedia, in seguito nominata Divina, del Dante nazionale, che porta per mano il genere umano in un viaggio lungo il sentiero dell'aldilà. Quasi pari alla necessità di nutrirsi e dissetarsi, il viaggiare risulta essere un'inconscia esigenza dovuta alla condizione di esseri itineranti, un impulso irrefrenabile che edifica e lascia sgomenti, un susseguirsi di contrastanti emozioni di cui l'essere umano non riesce a fare a meno.

Costantemente animato da tale sete, dalla brama di comprendere gli struggimenti che quotidianamente lo dilaniavano, più che di porvi rimedio, Aleksej Lozina-Lozinskij ebbe una vita raminga, entrando a pieno titolo nella cerchia dei *russkie putešestvenniki*. Abituato sin da piccolo a viaggiare – i primi due viaggi col padre e il fratello risalgono al 1898 – egli amava molto scrivere delle sensazioni provate, di ciò che quei viaggi gli avevano donato, arricchendo la sua anima sin dall'infanzia profondamente sensibile e riflessiva. In merito il fratello Vladimir scrive:

Особенно он умел рассказывать о своих поездках или путешествиях. Так как он был очень близорук, то многое внешнее уходило из его поля зрения, но зато интуитивно чувствовал он и многое из того, что для других проходило незамеченным.

Он схватывал окружающее чутьем поэта и романтика, и потому рассказ его даже иногда уклоняясь в сторону преувеличений или воображения, всегда имел (уже в детских его повествованиях) и литературный оттенок, и какой-то философский смысл (Lozina-Lozinskij 2008, p. 575).

I viaggi da lui intrapresi, talvolta per far visita ad un parente lontano, talvolta per puro diletto e curiosità personale, lo portarono a conoscere quella Europa descritta nelle pagine delle letture giovanili, avidamente collezionate e gelosamente custodite nella mente. Soggiornandovi per un lungo periodo, egli dipinse nell'anima e nella mente l'immagine della Francia, patria dell'amato Baudelaire, della Germania di Heine e dell'Italia che, con la sua cultura millenaria, affascinò tanto l'*intelligencija* russa, diventando tappa obbligatoria del *grand tour*. Giunto in Italia, Lozinskij soggiornò per ben un anno, dal 1912 al 1913, a Napoli e a Capri, entrando nella colonia degl'intellettuali e dei letterati russi che assiduamente visitavano l'isola. Frutto del compendio di impressioni ed emozioni provate tra la confusione di una Napoli bellissima, ma

caotica, e una Capri dalla bellezza enigmatica, talvolta anche inquietante, furono il racconto *Melancholija*, ambientato a Napoli, le immagini animate da un forte pathos lirico dei componimenti successivi e, soprattutto, l'autobiografico memoriale di viaggio *Odinočestvo*. A metà strada tra un racconto di viaggio e un saggio di riflessioni estetiche e morali sulla vita, *Odinočestvo* è l'opera che meglio rappresenta il viaggio di un uomo intrappolato nella fitta rete del destino di cui, come ogni essere umano, non comprende le complesse dinamiche. Ancor più delle liriche, diviene la massima espressione di un uomo che fa del "viaggio", inteso come discesa nelle più recondite sfere dell'intimo, nel sé, il suo obiettivo di vita. La ricerca della così tanto agognata *Istina*, da scrutare in ogni simbolo, in ogni crepa di un mondo di languore senza alcun tipo di programma o diario di bordo, rende Lozinskij un vero e proprio viaggiatore dell'anima, il cui campo visivo è di gran lunga più vasto di quello del semplice turista borghese in cerca di riposo. Il suo approccio ripropone la tesi della *Stimmungslandschaft*, il paesaggio come opera d'arte, cioè come spazio che si definisce a partire dallo sguardo dell'uomo rivolto alla bellezza, e dal suo intervento sulla natura. Un paesaggio che sembra quasi costringere lo spettatore ad una riflessione su ciò che lo circonda, sulle attanaglianti sensazioni da lui provate in quel momento, immerso in un'estatica contemplazione, volta alla ricerca dell'essenza. Circondato da persone che, per dirla con Bunin, "Non hanno vissuto, sono soltanto esistite" (Thiergen 2005, p. 199) nella routine di un quotidiano forse troppo scarso di meditazioni su ciò che siamo, Lozinskij si trova a vagare a tentoni tra una folla che gli tiene compagnia, ma che lo lascia immerso in una grande 'solitudine'.

4. Gouaches d'autore e l'immagine di Capri: Il meridione d'Italia come luogo dell'"epos" e dell'"esotico"

Le riflessioni di Lozinskij, colme di interrogativi sul senso dell' 'essenza', sono costantemente intervallate da ampie descrizioni del mondo fenomenico circostante, creando dei veri e propri gouaches d'autore, in cui il verso letterario funge da efficace e completo strumento di arricchimento delle arti visive.

Se dunque il creato è oggetto di ispirazione e spunto di riflessione, non è certo un caso che l'opera in prosa *Odinočestvo* sia ambientata nella radiosa isola di Capri. Terra di miti, leggende, scellerata lussuria e malinconici paradisi, l'isola di Capri rappresenta un ritiro, un eremo per tutti coloro che anelano alla quiete dell'anima e alla libertà del proprio pensiero, spesso ostacolato dai condizionamenti sociali. La natura incontaminata e lo stile di vita di una popolazione allo stato naturale, genuino, ridanno vita a cuori infranti da delusioni o abbruttiti dal viaggio periglioso della vita. La bellezza e la quiete

edenica che rinfrancano e fungono da rifugio costituiscono però solo una parte dell'aspetto ambivalente dell'isola. Ad esse si affianca l'immagine di un'isola cui viene conferito il significato di luogo del piacere, terra di un edonismo talvolta onirico ed utopistico, talvolta invece carnale e licenzioso (figura 1).



Figura 1

Fischerboote vor Capri, gouache XIX sec.
Autore anonimo, Van Ham Kunstauktionen.

Quella che si profila dinanzi a noi è dunque una terra dal volto di Giano, le cui componenti, poste in un equilibrio dicotomico, ma inestricabilmente legate l'una all'altra, sono state ampiamente trattate nel mondo letterario: per molti scrittori russi ed europei essa è l'emblema del *locus amoenus* in cui ricercare i sorrisi di una vita leggera, ma, al contempo, agli occhi del celebre De Sade, essa diviene terra di lussuria e vitalità primordiale, per poi essere talvolta, come nel caso del nostro Lozinskij, ispiratrice e destinataria di melanconiche ponderazioni su ciò che sono il fluire del tempo, lo scorrere della vita, le emozioni del vissuto, gli spettri ossessionanti di ciò che avremmo desiderato essere e che non saremo mai (figura 2).



Figura 2

Napoli, Posillipo, gouache XIX sec.
Autore anonimo, Gallica – BnF
Bibliothèque Nationale de France.

Così come gouaches d'autore, le descrizioni di Lozinskij delineano contorni, amalgamano tinte sulla tela della memoria, del ricordo e dell'immaginazione,

cristallizzano attimi, spiegano un vissuto immenso, scevro da qualsiasi norma o linea di demarcazione, eppure, in quegli attimi, l'autore resta perfettamente coeso con il creato circostante.

5. Lozinskij e il meridione d'Italia: Le opere come frutto artistico delle esperienze di vita

5.1. *Melancholja*

Il racconto, ambientato in una brulicante Napoli di inizio '900, narra del soggiorno di un giovane borghese russo, giunto in Europa per intraprendere un viaggio interiore, per ritrovare sé stesso. L'animo del giovane si trova in perenne contrasto con la fervida attività quotidiana della città. Il suo cuore, stanco, attanagliato da mesti pensieri, sembra non riuscire ad esser rapito dalla frenetica vitalità di una città caotica ed in perenne movimento. L'epilogo scelto per la chiusura del racconto, ovvero il suicidio, non è un caso ed il fratello dell'autore, Vladimir, sottolinea quanto le dinamiche e le immagini del suicidio del racconto ricalchino in maniera inequivocabile quelle scelte dal fratello Leša per la sua dipartita:

В заключение хочется добавить несколько слов о том, как его рассказ «Меланхолия» имеет как бы особенное отношение к его кончине. В рассказе описана смерть эмигранта в Неаполе, найденного в мансарде мертвым, сидящим за своим письменным столом. Трудно просто вообразить, до чего картина смерти брата верно, я сказал бы, почти пророчески точно изображена в этом рассказе [...]. Только был не сверкающий юг и солнце Италии, а холодный, морозный, малоснежный в том году вечер, перед нами не отживший долгую жизнь странник, а полный еще сил, молодой и талантливый, так много еще могший дать и пережить поэт (Lozina-Lozinskij 2008, p. 592).

5.2. *Odinočestvo*

Scritto in memoria del lungo soggiorno nella città di Napoli e, in particolar modo, nella splendente e rigogliosa isola di Capri – avvenuto dal 1912 al 1913 – *Odinočestvo* è un'opera dalla natura incerta, che sfugge a qualsivoglia catalogazione.

Con le sue 346 pagine, in cui descrizioni di luoghi e aneddoti di sconosciuti ammaliano il curioso lettore con il profumo di brezze esotiche, più che un romanzo, il libro risulta essere un memoriale in cui il ricordo di *un* vissuto, quello dell'autore, si amalgama a riflessioni filosofiche ed esistenziali *sul* vissuto, quello del genere umano. Accattivante e caratterizzato talvolta da un'ironia che è ben lontana dall'essere ilare o sarcastica, bensì immensamente amara e veritiera, *Solitudine* è permeato di una lucida emotività e di una

schiettezza che chiarificano, esaustivamente, dilemmi e perplessità che nel breve verso lirico non trovano sempre piena espressione.

Caratterizzata da una semplice struttura ad anello, dove le immagini di Capri costituiscono il corpo centrale racchiuso da quelle di una Napoli che ritroviamo brevemente all'inizio e nella conclusione, l'opera alterna capitoli descrittivi, nei quali i luoghi visitati ritornano a nuova vita nella mente dell'autore, a capitoli interamente dedicati alla riflessione, rendendo la lettura scorrevole, accattivante e per nulla prevedibile.

L'incantevole bellezza dell'isola che, come precedentemente affermato, citando il pensiero baudelairiano, è costantemente legata alla malinconia, dona all'autore nuovi spunti di riflessione, nuove strategie da utilizzare nella complessa partita a carte col destino³, l'idea per un lungo viaggio attraverso il fenomenico e il mistero degli uomini. Approdato sull'isola, egli, *putešestvennik* dell'anima, dà inizio più che a un viaggio, ad una *peregrinazione*, ad un *blagočestivyj put'*. Tale viaggio, intrapreso tramite la scoperta del *novoe mesto*, nasce come una sorta di preghiera recitata all'altare dell'Incommensurabile, di una natura nella sua beltà beffardamente indifferente, di un Dio che, allontanandosi dall'immagine raffigurata dalla Chiesa ufficiale, prende piuttosto le vesti del Sommo Spirito Creatore, la cui anima stilla, come linfa vitale, dagli elementi della *Sua* opera creativa. Più che religiosità, la fede di Lozinskij è una sorta di misticismo che lo porta a credere fermamente in Dio in quanto Spirito, Essenza ultima. Dio è la *Istina* che si cela nel fenomenico e di cui l'autore, *Večnyj Žid*, ha un forte bisogno per dare un senso all'Incommensurabile che gli è stato donato. La forza divina, regolatrice del creato, dà anima ed importanza anche agli elementi più semplici, alle piccole cose, di cui l'uomo spesso perde memoria, e il viaggio, inteso come scoperta del sé e del luogo sconosciuto come fonte di ispirazione e conoscenza di tale 'Spirito', dona nuovamente all'uomo la capacità e il 'diritto' di meravigliarsi per ciò che è 'semplice':

Приезжая на новое место, вы раскрываете широко свои глаза и начинаете любить самые простые вещи, которые может быть вовсе не лучше тех, что вы с прохлятием и ненавистью покинули на старом пепелнице. Путешествие дает не столько необыденного, сколько любви к обыденному право (Lozina-Lozinskij 1916, pp. 34-35).

L'anima pulsante dello spirito creatore sembra manifestarsi principalmente attraverso il calore e lo splendore dei raggi solari, fasci di luce emanati da un

³ Immagine cara a Lozinskij, secondo cui il Cosmo è retto da un'eterna partita a carte tra le dinamiche del Destino.

sole che, con sfumature auree, deifica la primordiale bellezza della natura e scalda il torpido cuore dell'uomo:

Остров покрыт цветами, залит солнцем и окружен лазурной водой.
Солнце переливается здесь во всем, как кровь в теле; оно бьется в сквозных жилах листьев, перебегает ослепительными искрами по зыби, отражается от камней, заливают и делают лиловыми скалы, а его жар, его удушливую истому заботливо снимают легкие, как страусовые опахала, морские ветры (Lozina-Lozinskij 1916, p. 38).

Sebbene nelle proprie descrizioni egli non riprenda letteralmente l'immagine romantica dello *zemnoj raj*, così cara agli artisti russi, le parole di Lozinskij trasudano percettibilmente il senso di *udivlenie* provato all'arrivo di fronte allo spettacolo di una natura incontaminata, la cui prorompente maestosità annichilisce il 'piccolo' spettatore. Al ricordo di tale incanto l'autore scrive:

Рано на рассвете все полно мечтательной чистотой, радостной и изящной.
Цвета отчетливы и разделены, но мягко бледны, так что мир кажется созданным Словом, безмолвно счастливы, и молоды, и мокры.
Чуть-чуть начинает синеть бесконечный хрусталь недвижимого моря; его дали идеализируются, стоят прозрачные и будто-бы несущие. Розовые волны ширятся по перламутру моря; легчайшие туманы еще колдуют по скалам, и неподвижны зеленые, как лен, рожи лимонов, маслин, апельсин и акаций (Lozina-Lozinskij 1915, p. 39).

5.3. Le liriche. Capri⁴

1.

Капри подымается, как
крепость,
Черными отвесами из вод.
Как хочу я замолчать на
год
И забыть, что жизнь моя
нелепость,
Сотканная из пустых
забот!

Быть простым и чутко-
осторожным,
Изучать оттенки вечеров,
Полюбить веселье
кабачков,

1.

Capri sorge, come una
fortezza,
Con neri abissi dalle acque.
Come desidero tacere per un
anno,
E dimenticare che la vita mia
è un'assurdità,
Intessuta di vacue
faccende!

Essere semplice e
attentamente cauto,
Apprendere le sfumature
della sera,

⁴ La traduzione in italiano delle liriche presenti in questo saggio è ad opera di chi scrive.

И процессиам
 религиозным
 Следовать средь глупых
 рыбаков...

Amare l'allegria dei
 ristoranti,
 E seguire tra gli sciocchi
 pescatori
 Le processioni religiose...

2.

Cantan le tenere sirene
 amabili Grazie del mar...

2.

*Cantan le tenere sirene
 amabili Grazie del mar...*

О, виноград, цветы и
 пышность Феба!
 Прекрасно жить во имя
 красок дня!
 Ведь каждый день меня
 встречает небо,
 Как женщина, влюбленная
 в меня!

Oh, la vite, i fiori e la
 rigogliosità di Febo!
 È bello vivere in nome dei
 colori del giorno!
 Dopotutto ogni giorno mi
 incontra il cielo,
 Come una donna,
 innamorata di me!

И, чуть проснусь как
 тихая гитара,
 O bello Napoli уже поеть...
 Сегодня я со стариком
 Спадаро
 Поеду в синий и
 волшебный грот.

E appena sveglio, come una
 chitarra sommessa,
 Già sento intonare *O bello
 Napoli...*
 Oggi col vecchio Spadaro
 Andrò nella grotta azzurra e
 magica.

3.

Чертоза дряхлая (восьмое
 чудо света)
 Совсем заброшена. В ней
 солнце, сон и сор...
 Какой бассейн, бассейн для
 солнечного света
 Огромный монастырский
 двор!

3.

La vecchia certosa (ottava
 meraviglia del mondo)
 È del tutto abbandonata. In
 essa vi sono sole, sogno ed
 immondizia...
 Che enorme piscina che è il
 cortile del monastero,
 Una piscina per la luce del
 sole!

И ровно-медленно (как в
музыке *andante*)
Я шел и ждал — средь
мраморных колонн
Покажется монах, высокий
капюшон,
Лицо Савонаролы или
Данте.

И было сладко мне, что
вечный мой вопрос —
Как жить — был далеко, за
монастырской дверью...
И спрятал я лицо в букет
душистых роз,

А душу погрузил в
душистые поверья.

4.

Puri sermonis amator...
C.J. Caesar. *Versus.*

Сегодня видел я
во дворике чужом
Седого падрэ и старуху.
Она, иссохшая, с
коричневым лицом,
Таинственно к его
склонившись уху,

Гуями тонкими,
ужасно торопясь,
Шептала что-то ...Падрэ
рядом

E con passo lento e regolare
(come l'*andante* nella
musica)
Camminavo e attendevo se
tra le colonne di marmo
apparisse un monaco, un alto
cappuccio,
Il volto del Savonarola o di
Dante.

Ed era piacevole per me che
la mia eterna domanda —
Come vivere — fosse
distante, oltre le porte del
monastero...
Nascosi il viso in un bouquet
di fragranti rose,

E immersi l'anima in
odorose credenze popolari.

4.

Amante dello schietto parlare...
C.G. Cesare. *Verso.*

Oggi ho visto in un altro
cortiletto,
Un padre⁵ canuto e una
vecchietta.
Ella, emaciata e col viso
scuro,
Tesa all'orecchio di lui con
fare misterioso,

Con le labbra sottili e in
maniera terribilmente
frettolosa,
bisbigliava qualcosa...

⁵ Immagine cara a Lozinskij, secondo cui il Cosmo è retto da un'eterna partita a carte tra le dinamiche del Destino o che l'autore voglia riportare il modo in cui sono chiamati i parroci in Italia.

Стоял и слушал речь,
порой слегка смеясь...
Тяжел и толст, но с очень
острым взглядом.

Я видел, что они нечисты и
умны,
Но... солнце, дворик, эта
поза!
И донеслись слова, едва-
едва слышны:
"Да, padre, он... И
булочница Роза"...

5.

O Maria del buon Consiglio,
Dolce Maria, io te saluto...
Laudi spirituali

Прямой и мертвый срез
надменно туп и страшен,
Кустарник кое-где в его
морщинах вьется,
Тяжелый пласт навис, как
выступы у башен,
И кажется, сейчас он на
меня сорвется.

А в гроте, под скалой —
наивная Мадонна.
Лампада зажжена, висит
для бедных кружка;
И к ним, рассыпавшись,
ползет по камням склона
Ручное стадо коз и дикая
пастушка.

Il padre le stava affianco
E ascoltava il discorso, a
volte ridacchiando...
Pesante e grosso, ma dallo
sguardo molto acuto.

Vidi che erano intelligenti e
sudici,
Ma... il sole, il cortiletto, era
apparenza!
E mi giunsero delle parole,
appena percepibili:
"Sì, padre, lui... e Rosa la
fornaia"...

5.

O Maria del buon Consiglio,
Dolce Maria, io te saluto...
Lodi spirituali

Una fessura dritta e morta è
altezzosamente ottusa e
terrificante,
Un arbusto in qualche modo
si contorce nelle sue rughe,
Un pesante strato sporge,
come i merli di una torre,
E sembra che ora stia per
cadere su di me.

Nella grotta, sotto la roccia,
vi è una semplice Madonna,
Una lampada accesa, pende
una cassetta per i bisognosi;
E verso di noi,
disseminandosi lungo il
pendio roccioso,
Avanzano un addomesticato
gregge di capre
e una selvaggia

6.

Et toi, la dernière venue,
Je t'aime moins, que l'inconnue,
Que demain me fera mourir...

S. Prudhomme

Белый дом на сером и
высоком,
На громадном и
квадратном камне.
Я ходил туда,
взволнованный пороком,
И она глядела там в глаза
мне.

Там была беседка
винограда
И лучи сквозь зелен
проникали...
А у девушки была
наивность взгляда...

Мне хотелось, чтоб меня
ласкали.
По тропинке каменной
пробирались
Мы под древнюю
разрушенную арку.
Далеко зеленые сады
спускались...
Как хотел я девушку-
дикарку!

Там вдвоем рождали мы
сказания
Про зверей, про гномов,
про руину...
Я любил отдаться шепоту
сознания,

pastorella.

6.

*A te, ultima arrivata,
Io ti amo meno della sconosciuta
Che mi farà morire domani...*

S. Prudhomme

Su una roccia alta e grigia,
dalla enorme
Mole quadrata, vi era una
casa bianca.
Mi recai lì,
eccitato dal vizio,
E là mi guardava
negli occhi.

Là vi era un bersò
d'uva
E i raggi solari penetravano
attraverso il fogliame...
E la fanciulla
aveva uno sguardo
ingenuo...

Ed io desideravo tanto che
mi accarezzassero.
Lungo il sentiero roccioso ci
facemmo strada
Al di sotto di un antico arco
semidistrutto.
In lontananza verdi orti
digradavano...
Come desideravo la
selvaggia fanciulla!

Lì, in due, cominciammo a
raccontare storie
Sulle belve, gli gnomi, le
rovine...
Amavo abbandonarmi al
sussurro della
consapevolezza,

Что сомну я чистоту и
кину

7.

В кафэ Hiddigeigei всегда
ужасно много
Маэстро маленьких всех
толков, наций, рас...
Там хвалят футуризм и
Гете судят строго,
Играют в шахматы и пьют
абсент, как квас.

Потом я стал скучать на
этих шумных сходках...
Искусство! Истина! Как
эти фразы злят!
А наши, русские в своих
косоворотках,
О революций все время
говорят...

Но подружился я с одним
испанцем старым.
Он фокусником был. Я раз
ему сказал:
"Ваш хлеб, дон-Мигуэл,
дается не даром"...

"За то свободен я"
старик мне отвечал.

8.

Нини Карачьоло и Бьянка
по утра
Зашли, чтоб посмотреть,
как я живу, "artista"...

Di gettar via e calpestare la
purezza

7.

Al caffè Hiddigeigei ci sono
sempre moltissimi Maestri di
tutte le insignificanti
chiacchiere, nazioni e
razze...
Lì elogiano il Futurismo e
giudicano severamente
Goethe,
Giocano a scacchi e bevono
assenzio come fosse *kvas*.

Dopo cominciai a stufarmi di
queste rumorose riunioni...
Arte! Verità! Come irritano
queste frasi vuote!
I nostri, i russi nelle loro
camicie contadine,
Parlano tutto il tempo di
rivoluzione...

Ma ho fatto amicizia con un
vecchio spagnolo.
Era un prestigiatore. Una
volta gli ho detto:
"Il vostro pane, Don Miguel,
non è un dono vano"...

"Per questo sono libero", mi
rispose il vecchio.

8.

Nini Caracciolo e Bianca
di mattina
Vennero a vedere come vivo
io, l'"artista"...

Друзьями были мы. Я
 прозван был Мephisto,
 Нини — морским коньком,
 а Бьянка — кенгуру.

Я кофе им сварил и дал им
 папиросы,
 Им нравился мой дом: “в
 нем мудро и темно”.
 Врывался листва в
 старинное окно,
 Вдали виднелись пик и
 замок Барбароссы.

– “Ах, чорт-бы Капри взял!
 Мephisto, мы поэты!
 Поедем в Индию! Там
 пагоды, гашишь...”

– “Морской конек не прав:
 уж ехать, так в Париж!”

– “Но, кенгуру, зачем?” –
 “Чтоб сделать туалеты!”

Eravamo amici. Fui
 soprannominato *Mephisto*,
 Nini, cavalluccio marino, e
 Bianca, canguro.

Feci il caffè e diedi loro
 delle sigarette.
 A loro piaceva la mia casa:
 “è saggia e oscura”.
 Il fogliame aveva fatto
 irruzione nella vecchia
 finestra,
 E in lontananza si
 scorgevano il picco e il
 castello di Barbarossa.

– “Ah, Capri, il diavolo ti
 porti! *Mephisto*, siam poeti!
 Andremo in India! Lì vi sono
 le pagode, l’hashish...”

– “Il cavalluccio marino
 sbaglia; se si deve andare, si
 va a Parigi!”

– “Ma il canguro a che pro?
 Per farci fare gli abiti!”

6. Conclusioni

L’opera letteraria di Aleksej Lozina-Lozinskij permette di analizzare lo scenario culturale russo di inizio Novecento in un modo meno convenzionale, attraverso una ricerca che esuli dagli schemi precostituiti e che non si fondi su un materiale bibliografico ormai ben noto. Non preceduto dall’aura di una fama talvolta soverchiante, Lozinskij, autore minore, rappresenta meglio, sebbene in germe e a proprio modo, le peculiarità, le dinamiche storiche e le istanze artistiche dell’epoca di appartenenza.

Le liriche e i brani scelti dal memoriale di viaggio *Odinočestvo* evidenziano non solo la marcata sensibilità dell’autore, ma anche e, per meglio dire, soprattutto, l’originalità con cui il genio letterario di Lozinskij è espresso nella semplicità delle immagini rappresentate e nella genuinità del verso. *Odinočestvo* è forse l’opera che meglio riflette tale originalità attraverso

istantanee di una Capri considerata sì luogo di straordinaria bellezza, abitato da una "Madre Natura" imponente e rigogliosa, ma che perde, al contempo, ogni accezione di Eden salvifico, di luogo dal misterioso incanto.

Involontariamente sostenitore dell'*anti-cliché*, Lozinskij ci offre il ritratto di un'isola velata dalla malinconia e dal languore, la cui bellezza, più che rasserenare l'animo tormentato dell'autore, gli offre nuovi spunti per profonde riflessioni sull'uomo e sul "ripido sentiero" della vita.

Bionota: Antonio Valentino è ricercatore indipendente in letteratura russa. I suoi interessi scientifici riguardano principalmente l'Età d'Argento della poesia russa, dominata dai movimenti artistici del Simbolismo, dell'Acmeismo e del Futurismo. Oggetto di analisi sono, in prima istanza, le diverse scuole poetiche sorte all'inizio del XX sec., compresa la tendenza dell'anarchismo mistico all'interno del movimento simbolista, e le carriere poetiche di autori quali Aleksej Lozina-Lozinskij, Ivan Bunin, Marina Cvetaeva, Anna Achmatova, Boris Pasternak, Osip Mandel'stam, tutte lanciate in quel periodo, ma non propriamente allineate ad uno dei suindicati movimenti artistico-letterari.

Recapito autore: antoniovalentino1988@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Lozina-Lozinskij A. 1916, *Odinočestvo; Kapri i Neapol': (Slučajnye zapisi šatuna po svetu)*, Žizn' i znanie, Petrograd.
- Lozina-Lozinskij A. 2008, *Protivorečija: Sobranie Stichtovorenij*, Vodolej Publishers, Moskva.
- Lozina-Lozinskij V. 2008, *Vospominanija*, in Idem 2008¹, *Protivorečija: Sobranie Stichtovorenij*, Vodolej Publishers, Moskva, pp. 570-593.
- Lozinskij A.L. 1912, *Protivorečija: Stichi*. 3 t., Ja. Ljubjar, tip. AO tip. Dela v Spb (Gerol'd), Sankt-Peterburg.
- Novalis 1943, *Hymnes à la Nuit – Cantiques*, Collection Belingue Aubier, Edition Montaigne, Paris.
- Thiergen P. 2005, "Ivan Bunin: 'La morte a Capri'", in Böhmig M. (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Napoli-Salerno, pp. 199-207.

LO SGUARDO DELLO STORICO DELL'ARTE

Nikolaj Dmitrievič Protasov e le *Epistole dalla Puglia*

GLORIA POLITI
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This essay delves into the life and work of Nikolay Dmitryevich Protasov (1886-1940), a distinguished historian and archaeologist from clerical circles. In 1914, he embarked on a research mission to Apulia, Italy, where he made groundbreaking discoveries on the role played by Byzantine monasticism in the territories under the jurisdiction of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople (8th-11th century). He also explored the potential influence of medieval Italian painting on ancient Russian painting. During his stay in Apulia, he became completely absorbed by the discovery of the Apulian rock churches and the depictions of Saint Nicholas of Myra present in them. He accurately described his findings in *Pisma iz Apulii* (1914-1915). Nikolay Dmitryevich's letters serve as a noteworthy testimony to Italy's great allure for Russians during that time. This attraction was not only due to the richness of its artistic heritage and scenic beauty but also because of the fundamental role that its southern part had played since the time of the Greek-Gothic War (535-553). His letters reveal echoes of ancient conflicts, persecutions, migratory waves, Greek monastic communities, and the lives of the Saints. The text is marked by an extreme sensory precision in the perception of the environment, and it is composed in the respectful observance and practical application of what was established by the cultural authority that had determined the scholar's passage in the south of Italy.

Keywords: Odeporic; letters; Apulia; St. Nicholas of Myra; rock churches.

*Il viaggiatore resta fedele pure alle
occasioni mancate e perdute; non corregge il
passato né se stesso col senno di poi, ma
cerca di portare quante più cose – percezioni,
realtà, ipotesi, progetti – nel futuro,
altrettanto precario e destinato ad essere
presto superato come quel passato.*
(C. Magris, *L'infinito viaggiare*, 2008, p. 21).

1. Introduzione

La letteratura di viaggio si presenta ampia ed eterogenea nelle sue molteplici manifestazioni per la capacità di accogliere in sé diverse tipologie di scrittura come il resoconto odeporico, la narrazione intima e le impressioni di viaggi compiutamente realizzati, gli scritti scientifici accompagnati da bozzetti, i

commentari, le guide, le cartoline, le epistole siano esse frutto di peregrinazioni concrete o di finzione. La serie, allungandosi a dismisura, può essere un'ovvia dimostrazione di quanto questo genere letterario ancora oggi goda di buona salute e di quale eccezionale multiformità sia caratterizzato, grazie alla contiguità con altre possibili forme narrative e alle loro stimolanti intersezioni.

Volendo rintracciare una linea di sviluppo nell'ambito della tipologia narrativa dell'epistolario odeporico che possa rivelarsi adeguata agli obiettivi che il presente studio si propone, va innanzitutto precisato il ruolo del Bel Paese come luogo di destinazione di un viaggio. Sin dal Medioevo recarsi in Italia è una pratica piuttosto diffusa e condivisa da un'eterogenea umanità fatta di mercanti, pellegrini, studiosi, avventurieri di vario tipo, proveniente da diverse latitudini. Al viaggio a Roma che, sia in presenza sia in assenza dei ben noti caratteri penitenziali, costituisce comunque un'esperienza formativa di fondamentale importanza nella vita del "viandante" di turno, si aggiunge quello in altre città della Penisola, come Milano, Venezia, Firenze, Bologna, luoghi che da sempre hanno esercitato un grande fascino sull'immaginario collettivo tanto da non essere scalfito dai mutamenti storici e dalle mode. I motivi dell'attrazione esercitata dai centri urbani del nord e del centro Italia sono innumerevoli. Nel Settecento, sarà l'arsenale della città lagunare a catturare l'attenzione di un giovane Pietro I che, visitando "in incognito" con la "grande ambasceria" Germania, Olanda e Inghilterra, puntava a fare di Venezia una delle tappe salienti nel suo viaggio in Occidente, conclusosi anzitempo a causa della notizia della rivolta degli *strel'cy*. Il rientro anticipato in patria non fece desistere lo zar dal ritornare in Italia, tant'è che per l'anno successivo vi avrebbe inviato trentanove esponenti della nobiltà perché potessero perfezionare le loro abilità nelle scienze e nelle arti. Del resto, nel secolo dei lumi la nuova visione filosofica e scientifica del mondo agiva direttamente sul viaggiatore influenzandone le descrizioni e i resoconti: assorbiti i nuovi paradigmi scientifici, egli assumeva una prospettiva non metafisica per procedere alla narrazione dei "fatti empirici" fortemente motivato dalla "missione" di contribuire così al progresso della scienza.

In questo periodo crescerà l'interesse dei russi per l'Italia grazie anche al rinsaldarsi di rapporti intellettuali e all'ammirazione incondizionata per la storia del Bel Paese, per le sue ricchezze artistiche, gli splendidi paesaggi e la grande varietà dei suoi centri urbani (Risaliti 1986, pp. 739-741). Per la Russia di Pietro I, dunque, una città come Roma, pur considerata una possibile antagonista dell'impero russo per la sua politica egemonica, resterà sempre la culla della civiltà entrando così a far parte, insieme a Venezia, Genova e Livorno di una fitta rete diplomatica e commerciale (Risaliti 1986) che acquisirà maggiore impulso con la salita al trono di Caterina II.

Nell'Ottocento e nel Novecento tale scenario risulterà amplificato

considerando quale importanza avrà, per l'intera Europa e soprattutto per la Russia (Deotto 1998; Deotto 1999), il viaggio in Italia e come muterà il ruolo del viaggiatore nella misura in cui il suo peregrinare sarà sinonimo di completamento necessario e indispensabile della propria formazione, e anche di arricchimento dell'esperienza professionale e politica, rispondendo al contempo ad esigenze più personali, finanche sentimentali.

Gli esiti di questo fenomeno sono resoconti minuziosi spesso in forma diaristica, epistolare oppure in un'ibridazione compositiva fatta di epistole odeporiche "vere". Quest'ultima tipologia, priva degli artifici retorici della letteratura memorialistica o diaristica, si struttura in relazioni di carattere saggistico marcate da un'estrema precisione sensistica nella percezione dell'ambiente e composte nella rispettosa osservanza e applicazione pratica di quanto stabilito da un'autorità civile o culturale.

Con particolare attenzione a quest'ultimo aspetto, nel saggio mi soffermerò sui *Pis'ma iz Apulii* (1914-1915) di Nikolaj Dmitrievič Protasov (1886-1940) che giunge in Puglia nel 1914 per svolgere una missione di ricerca. Percorrendo il sud e il "sud del sud dei Santi"¹, lo studioso, nell'intento di definire lo scenario determinato dagli afflussi monastici greci nel Mezzogiorno d'Italia, in modo particolare nei territori posti sotto la giurisdizione del Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli (VIII-XI secolo), sarà completamente assorbito dalla scoperta del patrimonio architettonico cristiano, delle chiese rupestri pugliesi e dalle diverse raffigurazioni di San Nicola di Myra.

2. Un viaggio a ritroso nel tempo dalla Russia alla Puglia

La consuetudine del viaggio di istruzione all'estero, in particolar modo in Italia, invalsa presso i ceti aristocratici nel XIX secolo, trasformandosi da moda nell'istituzione del *grand tour*, darà una spinta decisiva nella strutturazione della letteratura odeporica. Cominceranno dunque a diffondersi "immagini" diverse dell'Italia poiché lo "straniero" avrebbe avuto una

¹ L'emblematica definizione di Carmelo Bene (1937-2002) non ha un significato propriamente religioso ma si irradia su un'ampia dimensione antropologica, sociale e culturale che sembra ben adattarsi, per quanto ante litteram, alla posizione che il nostro Nikolaj Dmitrievič ha in relazione ai concetti di oriente e occidente i quali sembrano coincidere con le tesi del drammaturgo italiano: "È un problema di esposizione prima che di proposizione. Che rende le posture e le aspirazioni analoghe ma diversamente orientate. Ciascuna sponda guarda alla propria mecca, al proprio destino, al mezzo mondo che gli è toccato in sorte di spiare da spettatore o di incarnare da attore. Oriente e occidente sono i due punti cardinali dominanti; gli altri due, l'azimut e il nadir, sono poi quelli davvero prepotenti. Il nord e il sud non contano molto per molto tempo: anche se poi il nord s'affaccerà più tardi come un mito e il 'sud del sud' diventerà l'oltremare e l'oltrecielo di un'invisibile leggenda" (Giacchè 2012, p. 330).

propria rappresentazione della Penisola costruita su esperienze personali fatte di incontri, letture, ascolti, visioni di paesaggi e opere d'arte, contribuendo nondimeno a documentare la ricezione, in parte influenzata da immagini stereotipate e cliché letterari, non solo dei viaggiatori nordici ma anche dei russi (Risaliti 2010) nelle cui narrazioni

La penisola italiana si delinea [...] come giardino delle delizie, caratterizzato da una natura edenica, dove i rapporti idilliaci tra uomo e mondo circostante non contemplano il concetto di lavoro e sfuggono ai ritmi della quotidianità. [...]

All'appagamento fisico della natura si aggiunge l'appagamento spirituale dato dai capolavori artistici che con la loro bellezza testimoniano un ideale di perfezione conservatosi nel fluire del tempo e contemporaneamente [...] hanno una funzione salvifica, elevano l'uomo in una dimensione superiore, ignara degli affanni quotidiani (Deotto 2002, pp. 136-137).

Dall'Ottocento con una proiezione nel Novecento si osserva un consolidamento delle relazioni fra l'Italia e la Russia le cui basi erano state gettate nei secoli precedenti. I rapporti fra i due Paesi si realizzano su tre piani distinti ma strettamente legati fra loro: il piano politico nel suo intreccio con quello religioso e culturale.

Considerando il quadro in maniera analitica, potremo cogliere, per quel che concerne l'aspetto politico, persino una sorta di corrispondenza ideale tra la situazione interna che vede i patrioti italiani in stretto contatto con i liberali russi uniti sul terreno comune dello stesso anelito alla libertà e dei medesimi principi democratici assurti a guida delle loro azioni. Sul piano religioso, nonostante lo iato tra il credo cattolico e ortodosso, si consolida l'interesse in particolare per una città come Bari, che custodisce le spoglie di San Nicola di Myra, patrono di tutte le Russie, e ovviamente per Roma che rimane il faro della cristianità.

A partire dall'Ottocento lungo un arco di tempo che si protrae fino ai giorni nostri, pur nell'immutato interesse per il patrimonio artistico e paesaggistico della Penisola, pur nelle alterne vicende storiche dell'Europa e della Russia, si va sempre più delineando un cambiamento nella tipologia del viaggio con uno sviluppo sempre più connotato su un asse religioso, tipologia che ancora oggi non ha esaurito il suo afflato iniziale. In tal senso la Puglia è stata da sempre il centro di importanti itinerari sin dai tempi più remoti: da qui transitava sia il pellegrino proveniente dal nord e diretto in Terra Santa, sia il penitente giunto dall'est, bramoso di raggiungere Roma lungo il percorso della via francigena.

All'origine del viaggio di Protasov in Puglia e della sua permanenza nella regione per un periodo di almeno due mesi – da giugno a luglio 1914 – come è attestato dalle fonti (Protasov 1914a, p. 467; Protasov 1914b, p. 28), vi sono motivazioni di ordine puramente scientifico che ci restituiscono,

attraverso una narrazione sapiente, da un lato la cifra dell'archeologo erudito, del ricercatore appassionato, dello storico dell'arte e dall'altro la rappresentazione immaginifica di un luogo ricco sotto il profilo storico e depositario di un copioso patrimonio artistico, anche ipogeo, di cui il nostro lamenta pure le cattive condizioni in cui versa:

Al giorno d'oggi, l'altare di questo presbiterio [nella chiesa rupestre di San Lorenzo, grotta ipogea a due chilometri dalla stazione di Fasano, in provincia di Bari] è distrutto, come si sta demolendo lentamente tutto il resto. Inoltre, bisogna dirlo purtroppo, certi visitatori "colti" hanno inciso i loro nomi proprio sui resti degli interessantissimi affreschi del presbiterio, tentando evidentemente di staccare lo strato con le decorazioni dalla parete e, naturalmente, hanno molto danneggiato la stessa decorazione (Deesis) nell'abside! In realtà, l'attuale interessantissima grotta è del tutto aperta e resta senza sorveglianza alcuna, benché, come ho già rilevato, la Direzione Centrale ai Monumenti nazionali della Regione Puglia dà permessi di studiare queste chiese rupestri solo con molte difficoltà e restrizioni.

La storia è molto nota... (Protasov 1991a, p. 256).

L'atteggiamento critico, venato da una certa nota di polemica rassegnazione, che traspare dalle righe citate, illumina istantaneamente la figura di Nikolaj Dmitrievič Protasov, i cui natali lo collocano nella città di Tula. La famiglia d'origine appartiene alla sfera clericale: il padre era arciprete della cattedrale dell'Epifania annessa all'armeria della città nel cui seminario Nikolaj Dmitrievič riceve una prima formazione. In seguito si sposta a Mosca dove continua gli studi nell'Accademia teologica, presso il monastero della Trinità di San Sergio, a Sergiev Posad. Dal 1912 è professore aggiunto nel Dipartimento di archeologia ecclesiastica della stessa Accademia. Protasov è un grande animatore della prestigiosa rivista "Bogoslovskij vestnik", che accoglie, al pari di "Svetel'nik", un altro importante periodico dei primi del Novecento, buona parte della sua produzione scientifica, fatta di saggi e note sull'arte e sull'archeologia ecclesiastica firmati a suo nome o con la sigla "N.P."

Il conseguimento nel 1913 del titolo di dottore di ricerca, gli permise di partecipare ad un'iniziativa avviata proprio dall'Accademia teologica di Mosca, cioè ad una missione scientifica in Francia, Germania e Italia dove avrebbe svolto un'intensa attività di ricerca nei musei e negli archivi delle principali capitali europee. Rientrato in patria nel 1915, si dedicò anche alla docenza con numerosi incarichi alla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca; dal 1916 al 1918 fu professore alla cattedra di archeologia ecclesiastica e iconografia dell'Accademia delle Arti di Mosca.

Tanti furono i ruoli istituzionali che Protasov ricoprì con successo: dal 1917 al 1920 fu direttore della campagna di scavi a Kašin promossa dal Dipartimento dei Musei del Commissariato del Popolo per l'istruzione; dal

1918 al 1924 componente del Consiglio di Restauro del Collegio dell'Unione dei Musei e membro effettivo e ricercatore presso l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte; dal 1922 al 1930, all'interno del Museo statale di storia, fu direttore della Sezione di Bizantinistica e segretario scientifico; dal 1923 fu anche professore presso l'Università Statale di Mosca; nel 1930 ricercatore e segretario scientifico della Sezione di Mosca dell'Accademia Statale di Storia della Cultura Materiale; dal 1929 operò attivamente nella Società di Storia, Archeologia ed Etnografia della Tauride, prestando contemporaneamente servizio, dal 10 luglio 1919 all'11 aprile 1938, nella Sezione di antichità del Museo Rumjancev², come direttore prima del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, poi del Dipartimento di Libri Antichi e delle Opere Grafiche (Volkov *et al.* 2006, p. 201).

La figura di Protasov si arricchisce di elementi interessanti se si considerano le campagne di scavi nella fortezza di Sudak, nota anche come “fortezza genovese”, nel Chersoneso taurico, l'odierna Crimea, che ebbero inizio nel 1927, dunque in un periodo posteriore alla venuta del nostro in Puglia. Protasov vi partecipa attivamente a partire dal 1928 in quanto direttore della Sezione di Bizantinistica del Museo statale di storia. La responsabilità scientifica fu assegnata ad un'altra figura di spicco come Aleksandr Ivanovič Polkanov (1884-1971), famoso storico e storico dell'arte, etnografo, archeologo (Minčik 2015), ma la spedizione si avvale comunque del contributo di Protasov per la sua eccezionale conoscenza nell'ambito dell'architettura cristiana e per un approccio all'indagine scientifica estremamente puntuale e accurato. Gli furono affidati proprio i siti intorno alla fortezza di Sudak e ai bastioni portuali, che portarono al ritrovamento di reperti di inestimabile valore sia sul piano documentale che materiale: opere idrauliche per la conduzione dell'acqua calda all'interno degli edifici risalenti all'alto Medioevo, corredi funerari, monili preziosi e un *enkolpion* (Majko 2020). Non stupisce dunque se nel 1930 Protasov fu a capo di una successiva spedizione organizzata ancora una volta dal Museo statale di storia avente come scenario sempre l'area portuale di Sudak. I ritrovamenti furono di eccezionale rilievo – in particolar modo i resti di un'antica cinta muraria anteriore ad un'ulteriore stratificazione altomedievale con frammenti di contenitori di anfore, utensili da cucina e una moneta chersoniano-bizantina

² Nel 1831 a Pietroburgo il Conte Nikolaj Rumjancev, su ordine personale dell'Imperatore Nicola I, fondò il museo eponimo; nel 1861 fu effettuato il trasferimento dello stesso in un apposito edificio a Mosca, il cui toponimo, Casa Paškov, è sufficiente ad evocare l'immagine di uno dei luoghi più belli della città, a due passi dalle mura del Cremlino. In quegli anni il museo Rumjancev divenne uno dei principali centri culturali della città mentre, durante l'epoca sovietica, il suo patrimonio fu disperso in numerose gallerie d'arte, raccolte etnografiche, ecc. Nell'edificio originario si conservò solo la biblioteca, che sarà il nucleo della Biblioteca Statale di Mosca intitolata a Lenin.

di Basilio I (867-886) recante il monogramma “B” – a fronte di una campagna di scavi di portata limitata, come lo fu anche quella successiva nel 1931 guidata da Evgenij V. Vejmarn (1905-1990). I risultati riuscivano tuttavia a chiarire la complessa stratigrafia portata alla luce da Protasov e dunque anche la tesi da lui sostenuta già nel 1915 (Protasov 1915b; Protasov 1915c; Protasov 1915d) di una certa influenza esercitata sulla pittura iconografica russa da parte della prima pittura italiana. Questa si sarebbe realizzata proprio attraverso il costante collegamento che i monaci greci di disciplina bizantina, giunti in Puglia in ondate successive³, avevano mantenuto con i confratelli del Chersoneso taurico (Protasov 1915b), pur restando confinati, in una sorta di esilio “dorato”, nel tacco d’Italia:

Per ciò che concerne più propriamente il ruolo dei monaci [greci di disciplina bizantina], essi assistevano i cristiani sul piano materiale e spirituale e si schieravano con la preghiera con chi prometteva di liberarli dal giogo dei Saraceni: non stupisce che Ruggero I, il primo conte normanno, alla fine del secolo XI abbia emesso un certo numero di privilegi a favore dei monasteri greci [...] (Parrinello 2012, p. 118).

Non si tratta di una questione di poco conto la tesi sostenuta da Protasov soprattutto perché avvalorata dalle posizioni di Nikodim P. Kondakov (1844-1925) e Nikolaj P. Lichačev (1862-1936):

[...] i corifei della nostra scienza archeologica, nell’elaborazione dei tipi e temi iconografici della Rus’ del XIV secolo, riconoscono un forte influsso della prima arte italiana per il tramite dell’arte bizantina, che in quel periodo subiva già l’influsso dei giovani maestri italiani (Protasov 1991b, p. 263).

Occorre inoltre aggiungere che nei primi decenni del XX secolo in Russia si avvertiva cogente l’esigenza di avvicinare un pubblico ampio, non costituito esclusivamente da specialisti, alle opere figurative e letterarie. Questo spiega la grande fioritura di riviste storico-artistico-letterarie su iniziativa di alcuni editori che consideravano essere loro compito precipuo definire la corretta metodologia per accedere alla comprensione dell’opera d’arte. Prima fra tutte va ricordata “Sofija”, fondata nel 1913 dall’editore Konstantin Fedorovič Nekrasov (1873-1940) che chiama Pavel Muratov (1881-1950) come capo redattore. La reazione di quest’ultimo alla proposta di contribuire attivamente alla nuova rivista è colma di autentico entusiasmo, come si legge nella lettera che gli indirizza il 26 luglio 1913:

³ Qui si fa riferimento alla guerra greco-gotica (535-553), all’Esarcato d’Italia il cui dominio militare e civile da Ravenna si irraggiava sulle regioni del sud (584-751), alle persecuzioni iconoclastiche (726-843), alla disfatta definitiva dell’Impero con la presa di Bari, ultima roccaforte bizantina, da parte di Roberto il Guiscardo il 15 aprile 1071.

Iniziare a pubblicare la rivista il 1° gennaio e fare in modo che nel titolo vi sia la parola Mosca. Per una cosa del genere passerebbe la voglia di andar via. Lascerei perdere il museo e mi dedicherei al lavoro di redazione con passione. [...] L'obiettivo [della rivista], nel senso più profondo del termine sarà: l'educazione estetica su ciò che è più "prossimo", ovviamente, l'icona russa, il romanzo, ma non solo, anche su ciò che può essere scelto e tradotto dall'Occidente* (Vaganova 1993, p. 222).

Lo stesso Muratov ritornerà a parlare dell'importanza dell'arte antica russa sottolineando la mancanza, ancora nel XIX secolo, di un pubblico specifico di riferimento e di uno spazio consono ad accogliere questa manifestazione dello spirito come processo creativo e fenomeno artistico in sé. Ciò comincerà a prendere forma solo agli inizi del Novecento:

Fu all'incirca nel 1910 che questo spettatore fece la sua apparizione, che si trovò questo pubblico, che si venne a creare un certo ambiente. La scoperta dell'arte russa antica doveva ora spiccare il volo in modo naturale e senza ostacoli. E invero lo fece in quella manciata di anni che separarono il 1910 dallo scoppio della guerra (Muratov 2000, p. 48).

Protasov si trova in Puglia proprio nel 1914, il 25 giugno è a Bari per poi spostarsi subito dopo a Trani. Nelle pagine di *Pis'ma iz Apulii* (Protasov 1914a) non vi è il benché minimo accenno alla situazione politica europea che precipita verso la Prima guerra mondiale. E mentre di lì a qualche giorno, il 28 giugno 1914, sull'altra sponda dell'Adriatico, a circa 500 km di distanza da luogo in cui si trova Protasov, si consumerà l'attentato mortale ai danni dell'erede al trono austro-ungarico che darà il via al conflitto, lo sguardo dello storico dell'arte è quello dello scienziato che si rivolge al presente rappresentato dal patrimonio artistico e archeologico pugliese in quanto testimonianza viva del passato medioevale.

3. La Puglia agli occhi di Protasov

Il viaggio di Protasov in Puglia si snoda lungo un percorso interessante che individua distintamente le "regioni storico-culturale-linguistiche" di Bari, Brindisi e Otranto, i luoghi per eccellenza dove si erano stabilmente insediati i monaci greci, appartenenti al grande filone del monachesimo orientale ma non tutti facenti parte della famiglia basiliana e proprio perciò forieri di

* Qui e in seguito le traduzioni sono mie se non sono indicate nei Riferimenti bibliografici versioni italiane accreditate – G.P.

diversi modelli di vita monastica quali l'anacoretismo, il cenobitismo anche nella particolare manifestazione lavriotica, l'esicasmo (Impellizzeri 1993):

Quanto più scendi lungo il tallone dello stivale italiano tanto più diviene evidente che un tempo tutta questa regione era stata greca. Ancora oggi, nelle vicinanze di Zollino (Martano, Martignano, Calimera, Castrignano de' Greci e Melpignano), il dialetto conserva molti elementi puramente greci. Ma particolarmente evidenti sono le tracce dell'influsso della vita greca nell'arte ecclesiastica di quelle interessantissime chiese rupestri che sono disseminate per tutta la Puglia, la Basilicata e la Calabria. Ve ne sono anche in Sicilia, ma sono più rare. In questo momento mi sto occupando proprio dello studio di queste grotte-chiese (Protasov 1991a, p 249).

Non è dato sapere per certo se Protasov avesse conosciuto in maniera diretta le altre regioni dell'Italia meridionale o se avesse in programma di recarsi in Sicilia, Calabria e Basilicata, quello che si può affermare è che, giunto da Roma, in Puglia viaggia con un "bagaglio leggero", muovendosi agilmente da un luogo all'altro probabilmente contando sull'appoggio degli ambienti clericali a cui dopotutto egli appartiene. Questa ipotesi sembra suffragata dal fatto che non c'è un'annotazione a suo nome nel registro degli "Autografi degli illustri visitatori della Basilica".⁴ Protasov non può alloggiare nemmeno nella Casa del Pellegrino, edificio destinato ad accogliere i devoti russi, annesso alla Chiesa russa dedicata a San Nicola, la cui costruzione, iniziata a Bari con la posa della prima pietra il 22 maggio (9 maggio) del 1913, si sarebbe conclusa a novembre del 1915 (Dmitrievskij e Jušmanov 1991, pp. 289-327). Il nostro, in ogni caso non è propriamente un penitente, quanto piuttosto uno scienziato che scruta con occhi attenti l'ambiente che lo circonda e tuttavia non può sottrarsi all'emozione e alle riflessioni suscitate dalla sola vista della Basilica del Santo:

Con un senso di deferenza, instillatomi sin dall'infanzia, e una comprensibile curiosità, oggi [25 giugno 1914], percorrendo l'intrico di anguste e sporche viuzze della città vecchia, mi sono diretto verso la basilica di San Nicola. Essa risulta interamente circondata, quasi schiacciata dagli edifici attigui e l'occhio non riesce ad abbracciare d'un colpo l'intera struttura architettonica.

Ma basta un solo sguardo alla facciata per poter affermare che ci troviamo dinanzi a un esemplare architettonico straordinario nella sua unicità e che nulla di simile si incontra nell'Italia centrale e settentrionale. Il ponderoso, imponente volume dell'intera facciata e le due torri basse ai lati, di epoca decisamente più tarda, fanno automaticamente pensare alla nostra architettura

⁴ La digitalizzazione del patrimonio documentale della Chiesa di San Nicola in Bari è consultabile sul sito in costruzione *San Nicola di Myra e il dialogo secolare tra Oriente e Occidente*. Digitalizzazione e cura del progetto di G. Politi e I. Shylnikova. Collezione archivistica e fonti originarie di p. G. Cioffari e M. Talalay.

di Novgorod e Pskov, caratterizzata dalla medesima solidità e severità (Protasov 1914a, p. 467).

Pis'ma iz Apulii, in quanto espressione del genere odeporico, intrattiene un rapporto molto stretto con il concetto di spazio che prende forma attraverso la rappresentazione del territorio. Quest'ultimo, oltre a costituire una fonte per la resa delle "immagini" che concorrono alla formazione del luogo preciso – la Puglia –, offre al tempo stesso una serie di altre possibili "letture" rivelando le modalità culturali di approccio ai "nuovi paesaggi antropici" da parte del viaggiatore – Protasov –, e contribuendo così a dare una forma alla descrizione narrativa.

Lo sguardo dell'autore non è neutro poiché nel nuovo scenario che ha dinanzi a sé cerca conferme o smentite (in verità, in questo caso, più conferme che smentite) di un paradigma già assimilato. Dietro gli obiettivi scientifici della ricerca, si svelano pure alcune implicazioni strettamente legate alla componente empatica dello scrittore-viaggiatore. Se, come dicevamo, in *Pis'ma iz Apulii* è assente anche il più esile riferimento alla Prima guerra mondiale, l'anno successivo, in *Grečeskoe monašestvo v južnoj Italii i ego cerkovnoe iskusstvo* (1915d), raccolta in cui confluiscono sia *Pis'ma iz Apulii* (1914a; 1914b; 1915a), sia la prima e la seconda parte di *Grečeskoe monašestvo v južnoj Italii* (1915b; 1915c), Protasov preciserà:

Nell'estate dello scorso 1914 diedi inizio ad uno studio sulle grotte basiliane di Puglia⁵. Lo scoppio della guerra interruppe la mia ricerca e mi fu possibile esaminare solo gli ipogei nei dintorni di *Andria, Bari, Modugno, Monopoli, Fasano, Brindisi, Massafra, Palagianello, Palagiano*⁶ (Protasov 1915d, p. 244).

Si può supporre tuttavia che, nonostante le difficoltà determinate dal preciso momento bellico, Protasov sia riuscito a visitare almeno una delle grotte del Salento considerando quanto abbia a cuore sottolineare la presenza, in alcune di queste chiese rupestri, delle indicazioni – nomi, date ecc. – su iconografi bizantini artefici degli affreschi, come nel caso della grotta basiliana ipogea alla cappella della Madonna delle Grazie nel comune di Carpignano, uno dei centri dell'attuale Grecia Salentina, a 15 chilometri da Otranto (Protasov 1915d, pp. 245-246). Protasov qui si limita solo ad un accenno, preferendo concentrarsi soprattutto sulla basilica di San Nicola di Myra a Bari, di cui esalta l'ineffabile bellezza ed equilibrio architettonico della facciata, dell'ambiente interno e della cripta con le spoglie del Taumaturgo. In *Pis'ma iz Apulii* (Protasov 1914a) lo studioso passa in rassegna anche la cattedrale di

⁵ In corsivo nel testo originale.

⁶ Come sopra ma anche in caratteri latini.

Trani dedicata a Nicola Pellegrino, rilevandone, con la consueta accuratezza che lo contraddistingue, alcune affinità con le basiliche di Santa Maria in Cosmedin e di San Saba a Roma (Protasov 1914a, pp. 482-483). Anche in questo caso ciò che maggiormente interessa al nostro sono le pitture murarie, in modo particolare quelle che ritraggono proprio San Nicola di Myra, per poter avvalorare la tesi di Nikodim P. Kondakov:

Secondo la teoria di N.P. Kondakov, nell'analisi delle forme artistiche di questa o quell'immagine di un iconografo russo, è necessario prendere in considerazione l'influsso esercitato dai rappresentanti della prima pittura italiana. Non è esagerato aggiungere che una tale attenzione ogni ricercatore dovrebbe rivolgerla anche ai dati delle pitture murarie delle chiese rupestri dell'Italia Meridionale, le quali cronologicamente sono anteriori al XIV secolo, allorché, secondo l'opinione degli esperti, comincia l'iconografia propriamente russa. Una certa giustificazione logica nel caso specifico è costituita dalla circostanza che per lo più gli affreschi si distaccano dai puri modelli bizantini e rivelano abbastanza chiaramente inizi di influsso da parte della nascente arte italiana (Protasov 1991b, p. 264).

Nel suo viaggio tra le chiese rupestri della Puglia, Protasov rileva innanzitutto una caratteristica comune e cioè che quasi in ognuna di esse sia presente l'immagine di San Nicola di Myra. Inoltre, è curioso osservare che non perda l'occasione, richiamando l'attenzione del lettore, di narrare del maldestro tentativo da parte della Chiesa latina, nell'XI secolo, di sostituire San Nicola di Myra con

un certo Nicola Pellegrino, canonizzato santo da Urbano II con la bolla papale del 9 novembre 1097 e deposto nella cripta della cattedrale di *Trani*⁷. Considerando che in Oriente San Nicola di Myra occupava il primo posto dopo la Madonna, in suo onore furono composti canoni e canti, gli furono dedicate basiliche ecc. Specialmente a Costantinopoli non vi era singola chiesa che non possedesse una particola delle sue reliquie. È evidente che i più zelanti devoti del taumaturgo fossero i monaci i quali portarono sul suolo italiano l'immagine di San Nicola celebrandone la memoria il 6 dicembre, giorno stabilito per decreto da Manuele Comneno (Protasov 1915d, p. 247).

Per Protasov è evidente che i monaci bizantini espulsi dall'oriente e migrati volontariamente o spinti in occidente a causa dei persecutori iconoclasti portassero con sé non solo una cultura diversa ma anche la propria arte sacra che si rivela in tutto il suo fascino e la sua bellezza nelle grotte adibite a chiese le cui pareti sono quasi interamente ricoperte da affreschi. La magnificenza di tali espressioni artistiche versa, con il sommo disappunto di Nikolaj Dmitrievič, nel degrado più assoluto:

⁷ In corsivo nel testo.

Senza tema di esagerare, si può dire che solo due o tre grotte in tutta la Puglia, trovandosi in masserie di persone intelligenti, hanno conservato quasi senza danni il loro aspetto. Le altre, invece, hanno subito il degrado e il vandalismo della gente del luogo, la quale è pronta a vendere per un nulla uno stucco di valore, a distruggere e così via (Protasov 1991b, p. 266).

Collegandosi in modo specifico a Émile Bertaux (1869-1917) e Charles Diehl (1859-1944), solo per citare due tra i tanti autori presenti nel ricco e articolato sistema di rimandi bibliografici di cui si avvale Protasov, egli conviene sul fatto che gli affreschi nelle successive stratificazioni determinate dai rifacimenti presentino comunque elementi di rinnovamento, per quanto quasi impercettibili e poco degni di nota.

Il lavoro dello studioso russo si realizza dunque in un processo di collazione delle raffigurazioni di San Nicola di Myra presenti, oltre che nella basilica di Bari, anche nella Cripta di Santa Lucia ipogea alla chiesa della santa Trinità a Brindisi, nella grotta di San Biagio ubicata nella proprietà Giannuzzo a San Vito dei Normanni in provincia di Brindisi, nella chiesa rupestre di San Nicola nei pressi della stazione di Palagianello in provincia di Taranto, nella Cripta ipogea della chiesa della Madonna dei Miracoli, nei pressi di Andria in provincia di Bari (Protasov 1915d, pp. 247-262).⁸

Una prima conclusione cui giunge Protasov è che le immagini di San Nicola, collocabili intorno al XIII secolo, dimostrano la fedeltà degli iconografi ad una solida rappresentazione del santo vescovo (Vauchez 1989) secondo il tipo greco, caratterizzato da precisi tratti fisici e “fisiognomici” quali i capelli corti e lisci, la barba non a punta ma rotonda, le orecchie sottili e aderenti al capo, il naso lungo e affilato, paramenti orientali, le dita disposte alla maniera greca (fig. 1) e, in alcuni casi, la presenza di iscrizioni in greco. Anche nella produzione pittorica italiana dello stesso periodo è possibile rintracciare immagini di San Nicola che però sono palesemente distanti dal tipo greco:

Così ad esempio l'Angelico [Beato Angelico] (1387-1455) raffigura S. Nicola [fig. 2] nella scena delle navi granarie come un vecchio con tiara a doppia punta e con un mantello. I lineamenti del volto non ricordano affatto il tipo greco, ma piuttosto un italiano. Il volto è tondeggiante, l'espressione mite e dolce. Il naso è corto, le orecchie rotonde fuoriescono dai capelli corti come una parentesi tonda, la barba rotonda è come i baffi, alquanto attorcigliata. [...]

⁸ L'interesse di Protasov per la realtà pugliese lo spinge a studiare non solo le icone ma anche particolari momenti liturgici propriamente bizantini mantenutisi in epoca moderna, come la processione del “Sannà” (Protasov 1991b, p. 252) durante la domenica delle Palme che ancora oggi si svolge a Brindisi con la stessa ritualità descritta dallo storico russo.

Molto interessante è al riguardo il S. Nicola della grande icona di Bartolomeo Vivarini [fig. 3] nella cappella destra della basilica di S. Nicola a Bari [...] rappresentato come un vecchio: cranio calvo, capelli corti e ricci solo sulla tempia, una piccola ciocca sulla fronte, barba rotonda e riccioluta, come del resto i baffi. I paramenti sono occidentali. Quasi allo stesso modo [fig. 4] è rappresentato dal pennello di Ortolano [Benvenuti Giovanni Battista detto Ortolano] (1487-1527) (Protasov 1991b, pp. 278-279).

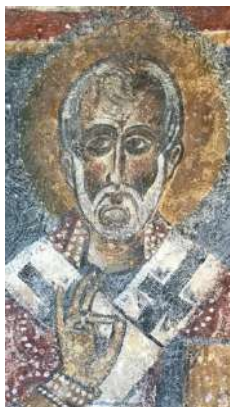


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Il ragionamento che sta alla base della tesi di Protasov si sviluppa essenzialmente in tre fasi: in un primo tempo la collazione delle immagini di San Nicola nelle grotte e negli ipogei pugliesi assolve alla funzione di evidenziare i caratteri bizantini comuni per determinare il tipo iconografico. Segue la messa in rilievo delle discrepanze che emergono dal confronto con le rappresentazioni del Santo ad opera dei pittori italiani del XIV-XV secolo e, per contro, le affinità con le raffigurazioni classiche dell'arte bizantina. A tal proposito lo studioso ritiene degni di nota i mosaici del monastero di San Luca edificato su una delle cime dell'Elicona, risalenti all'XI secolo:

In questi interessantissimi mosaici S. Nicola è rappresentato come un vecchio. Il volto stretto è incorniciato da bianchi capelli, corti e lisci. La grande fronte è spaziosa, il naso sottile e ritto, gli occhi grandi, le orecchie sottili e alquanto pressate, la barba rotonda e bianca, i baffi all'in giù. Sulle piccole labbra c'è un'espressione concentrata e abbastanza mite [...]. È abbastanza evidente la vicinanza delle raffigurazioni pugliesi di S. Nicola a questo mosaico. La somiglianza nel tipo è qui straordinaria: anche un dettaglio come le orecchie sottili è riportato esattamente allo stesso modo (Protasov 1991b, p. 280).

Protasov mira ad evidenziare il ruolo che svolgono gli elementi da lui definiti "decorativi" infatti, nonostante gli affreschi pugliesi fossero aderenti ai modelli greci, non poteva tuttavia essere taciuto che i dettagli dal significato secondario – foggia dell'omophorion, bordatura puntiforme delle maniche, del colletto e dell'aureola ecc. – fossero del tutto estranei alla specifica

tipologia iconografica avendo ormai assunto una forma per così dire “impropria” (terza fase):

Naturalmente, in apparenza non è che la sostanza cambi molto [...]. Il tipo è conservato ed un greco non sbaglierà a riconoscere per così dire la dignità ecclesiastica, ma l’artista si è allontanato dalla verità storica. [...] È più probabile che qui vi sia una precisa e metodica liberazione della solita rigidità dei modelli bizantini che in quest’epoca (XII-XIII sec.) era ad esempio iniziata con i Toscani. Il tipo manteneva una certa somiglianza con l’originale, ma ciò che rivestiva un significato secondario veniva liberamente rielaborato, sottoposto a delle integrazioni. [...] Da notare che più ci si allontana dall’XI secolo più sensibile e variopinto diviene questo elemento ornamentale, benché il tipo risponda chiaramente alle linee di fondo dell’originale greco (Protasov 1991b, pp. 281-282).

E ancora la sua attenzione sarà catturata dall’effigie di San Nicola di Myra in un medaglione presente sul bordo del quinto foglio (fig. 5) nel codice miniato dell’*Exultet* (XI sec.) conservato nell’archivio della cattedrale di Bari (Protasov 1991b, pp. 282-283). Ciò che Protasov afferma è a suggello della sua teoria:

Fronte grande e spaziosa, capelli corti, occhi neri e grandi, orecchie sottili e premute, la barba bianca e tonda, baffi fluenti sulle labbra sottili. L’espressione è severa. Il felonio è rosso, l’omophorion bianco con croci verdi. [...] Da un lato, in questa raffigurazione c’è un netto distacco dal prototipo greco per l’assenza dell’aureola; dall’altro essa è molto vicina alla maniera per esempio dell’immagine musiva di S. Nicola nella cattedrale di S. Sofia di Kiev la quale è datata XI secolo. È vero, il disegno di quest’ultima è migliore, l’espressione è alquanto diversa, ma per il resto le due immagini quasi coincidono (Protasov 1991b, p. 283).



Figura 5

Protasov considera dunque abbastanza legittimo, ricostruito il filo logico della consequenzialità dei fatti storici, supporre “il trasferimento

nell'iconografia russa dell'arte ecclesiastica con tracce di influsso italiano” (Protasov 1991b, p. 284). In questa prospettiva, sopravvissuto al Primo conflitto mondiale e alla Rivoluzione del 1917, Nikolaj Dmitrievič continuerà nella dimostrazione della sua tesi andando alla ricerca di ulteriori prove archeologiche direttamente nei siti del Chersoneso, “mitico” luogo di incontro tra Bisanzio, ascetismo, monaci studiosi e monachesimo dell'Italia meridionale.

Bionota: Gloria Politi, Phd, è ricercatore confermato dal 2007, professore aggregato di Lingua e Traduzione Russa nel Dipartimento di Studi Umanistici (Università del Salento), dove svolge attività di docenza dal 2003. È *Principal Investigator* di due progetti di rilevante interesse internazionale (PRIN 2015, PRIN 2022) nell'ambito delle letterature slave contemporanee. I temi di ricerca spaziano dalla linguistica russa alla didattica del Russo L2, alla letteratura russa con particolare attenzione per l'opera di autrici contemporanee, alla traduzione in prospettiva comparatistica e critica. I suoi contributi scientifici sono pubblicati su riviste specialistiche italiane e straniere.

Recapito autrice: gloria.politi@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Cusatelli G. (a cura di) 1986, *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Il Mulino, Bologna, 2 voll.
- Deotto P. 1998, *Materialy dlja izučenija ital'janskogo teksta v russkoj kul'tury*, in "Slavica tergestina" 6, pp. 197-226.
- Deotto P. 1999, *Ital'janskij pejzaž u P. Muratova: vizualizacija mysli*, in "Russian Literature" XLV/I, pp. 15-22.
- Deotto P. 2002, *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Università degli Studi di Trieste, Trieste.
- Dmitrievskij A. e Jušmanov V. 1991, *La santa Rus' e l'Italia presso la tomba stillante Myron di S. Nicola di Myra a Bari*, trad. it. di Cioffari G., in Cioffari G., *Viaggiatori russi in Puglia dal '600 al primo '900*, Schena Editore, Fasano, pp. 285-340.
- Giacchè P. 2012, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari*, in "Teatro e Storia" 33, pp. 321-332.
- Impellizzeri S. 1993, *Letteratura bizantina da Costantino a Fozio*, Rizzoli, Milano.
- Magris C. 2008, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano.
- Majko V.V. 2020, *Sugdeja v konce VII – pervoj polovine X veka*, Institut archeologii Kryma RAN, Simferopol'.
- Minčik S.S. 2015, *A.S. Griboedov i razvitie tvorčeskich principov A.I. Polkanova*, in "Voprosy russkoj literatury" 2, pp. 199-216.
- Muratov P.P. 2000, *Otkrytie drevnego russkogo iskusstva*, in Solov'ëv Ju.P. (pod red.), *Nočnye mysli. Ėsse, očerki, stat'i 1923-1934*, izd. gr. Progress, Moskva, pp. 47-67. <https://www.yabloko.ru/Themes/History/muratov-1.html> (29/07/2023).
- Protasov N.D. 1914a, *Pis'ma iz Apulii*, in "Bogoslovskij vestnik" t. 2 (ijul'/avgust), pp. 467-484. https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/bogoslovskij-vestnik/pdf/3856_1914_07-08_07.pdf (29/07/2023).
- Protasov N.D. 1914b, *Pis'ma iz Apulii*, in "Bogoslovskij vestnik" t. 3, (sentjabr'), pp. 28-41. https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/bogoslovskij-vestnik/pdf/3870_1914_09_03.pdf (29/07/2023).
- Protasov N.D. 1915a, *Pis'ma iz Apulii*, in "Svetel'nik" 2, pp. 14-29.
- Protasov N.D. 1915b, *Grečeskoe monašestvo v južnoj Italii*, in "Bogoslovskij vestnik t. 2 (maj)", pp. 124-159 (prima parte). https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/bogoslovskij-vestnik/pdf/4001_1915_05_07.pdf (29/07/2023).
- Protasov N.D. 1915c, *Grečeskoe monašestvo v južnoj Italii*, in "Bogoslovskij vestnik" t. 2 (ijun'), pp. 220-265 (seconda parte). https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/bogoslovskij-vestnik/pdf/4011_1915_06_03.pdf (29/07/2023).
- Protasov N.D. 1915d, *Grečeskoe monašestvo v južnoj Italii i ego cerkovnoe iskusstvo*, tip. Sv.-Tr. Sergejovoj lavry, Sergeiev Posad. <https://azbyka.ru/otechnik/books/file/23898-Греческое-монашество-в-Южной-Италии-и-его-церковное-искусство.pdf> (29/07/2023).
- Protasov N.D. 1991a, *Lettere dalla Puglia*, trad. it. di Cioffari G., in Cioffari G., *Viaggiatori russi in Puglia dal '600 al primo '900*, Schena Editore, Fasano, pp. 249-262.
- Protasov N.D. 1991b, *La raffigurazione di S. Nicola di Myra nelle chiese rupestri di Puglia*, trad. it. di Cioffari G., in Cioffari G., *Viaggiatori russi in Puglia dal '600 al primo '900*, Schena Editore, Fasano, pp. 263-284.
- Parrinello R.M. 2012, *Il monachesimo bizantino*, Carocci, Roma.
- Risaliti R. 1986, *Viaggiatori slavi*, in Cusatelli G. (a cura di), *Viaggi e viaggiatori del*

- Settecento in Emilia e in Romagna*, Il Mulino, Bologna, II vol., pp. 733-754.
- Risaliti R. 2010, *Russi in Italia tra Settecento e Novecento*, C.I.R.V.I, Moncalieri.
- Vaganova I.V. (pod red.) 1993, *Iz istorii sotrudničestva P.P. Muratova s izdatel'stvom K.F. Nekrasova*, in Lavrov A.V. (pod red.), *Lica: Biografičeskoj al'manach. 3*, Feniks-Atheneum, Moskva-SPB, pp. 155-265.
- Vauchez A. 1989, *La santità nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna.
- Volkov V.A., Kulikova M.V., Loginov V.S. 2006, *Moskovskie professora XVIII – načalo XX vekov. Gumanitarnye i obščestvennyj nauki*, Janus-K AO Moskovskie učebniki, Moskva, p. 201.

Le immagini presenti nel testo sono tratte dai seguenti siti web:

- [Fig. 1] <http://www.rivistamathera.it/wp-content/uploads/2020/03/Caragnano-L-iconografia-di-San-Nicola-nelle-chiese-rupestri-pugliesi-min.pdf> (29/07/2023).
- [Fig. 2] <http://www.ilflaneur.com/arte/capolavoro-per-lecco-beato-angelico-racconta-san-nicola-a-palazzo-delle-paure-la-mostra-opere-sante-40688/> (29/07/2023).
- [Fig. 3] <https://www.basilicasannicola.it/sez/2/94/134/pala-del-vivarini-1476> (29/07/2023).
- [Fig. 4] <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-4t060-0001642/> (29/07/2023).
- [Fig. 5] <https://www.barinedita.it/reportage/n2926-exultet-le-antiche-pergamene-capolavoro-nascoste-nel-museo-diocesano-di-bari> (29/07/2023).

L'ETERNO RITORNO Il Sud Italia di Jarosław Iwaszkiewicz

DARIO PROLA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Abstract – Southern Italy represents more than just a theme in Iwaszkiewicz's writing. It is a place of choice where it was possible for the writer to return to himself, to his artistic and autobiographical origins. It represents the manifestation of desire and the possibility of its fulfilment through words. In Sicily, in particular, the writer could rediscover the dimension of the lost Ukraine of childhood. The essay explores these issues by relating the writer's poetics and Weltanschauung to certain ideological cornerstones of Nietzsche's philosophy: in particular, the concepts of Apollonian and Dionysian.

Keywords: Iwaszkiewicz; eternal return; Nietzsche; Southern Italy; Sicily.

Vedi, noi sappiamo ciò che tu insegni: che tutte le cose eternamente ritornano e noi con esse, e che noi siamo stati già, eterne volte, e tutte le cose con noi.
(F. Nietzsche, "Così parlò Zarathustra", p. 245)

Nel periodo tra le due guerre mondiali, ai tempi in cui Iwaszkiewicz si spingeva per la prima volta in Italia, il viaggio nel Belpaese vantava una imprescindibile tradizione letteraria. Lo scrittore polacco attraversava il paesaggio e lo spazio culturale italiano avendo alle spalle solidissime letture (Goethe, Keats, Byron, Shelley, Gregorovius) che da un lato offrivano occasione di arricchimento o spunto di dialogo con la tradizione, dall'altra lo spingevano a farsi strada in una "biblioteca" di immagini e stereotipi cristallizzati. Lo scrittore ne era ben consapevole e nei suoi scritti dà voce alla necessità e allo sforzo di trovare un'altra Italia, cercando di rinnovare il suo sguardo sul Belpaese, per così dire, "reincantandolo". Considerato che la scrittura sull'Italia accompagnò Iwaszkiewicz per tutta la vita, l'alta tradizione letteraria con cui non poteva non misurarsi rappresentò per lui un ostacolo non meno ingombrante delle orde di turisti stranieri che invadevano gli spazi museali e i luoghi d'arte rendendogli difficile attingere direttamente alle fonti di una bellezza sfuggente o spesso addirittura annichilita.

Questo discorso riguardava in particolare il Sud Italia, meta prediletta dei viaggiatori nordeuropei fin dal romanticismo di cui Iwaszkiewicz è stato definito dalla studiosa Maria Janion (Janion 2001, p. 600), molto felicemente, un epigono contemporaneo. Lo scrittore si spinse per la prima volta nel Sud

Italia nel 1932, quando toccò le sponde della Sicilia per compiere un viaggio artistico e letterario insieme all'amico e amante Józef Rajnfeld. In quell'occasione, a Siracusa, Iwaszkiewicz scrisse in un albergo una delle sue più importanti opere interbelliche: il romanzo breve, di ambientazione polacca, *Panny z Wilka* (1932).¹ Come accadde in quell'occasione per la prima volta, lo scrittore sperimentò la sorprendente influenza che l'Italia esercitava sulla sua scrittura, ispirandola.² Si tratta dunque di qualcosa di più che un mero dato biografico poiché – come spiegherò meglio tra breve – la percezione del Sud per Iwaszkiewicz si innesta sempre sull'asse artistico e biografico che porta al Nord, dando espressione letteraria a coordinate poetiche tipicamente romantiche.³

Lo scrittore ha ben presente l'esperienza del romanticismo tedesco che sottopone, nella propria scrittura, a un processo di rielaborazione e alterazione attraverso il punto di vista polacco. In questo senso, come da tradizione, è il fardello della Polonia a togliere leggerezza alla percezione e alle suggestioni del Sud o a renderle dolci-amare: lo scrittore sa di non poter abbandonare del tutto la Polonia in quanto essa appartiene alla sua dimensione interiore, è come un contrappunto imprescindibile. Si prenda a esempio questo passaggio dei suoi diari risalente a un soggiorno napoletano nell'autunno del 1951. Iwaszkiewicz ha raggiunto ancora una volta il tanto agognato Sud e si ritrova a constatare ancora una volta il dilacerante sentimento di nostalgia per il Nord:

Al contrario della poesia di Heine in questo momento non mi sento come il pino che sogna la palma, ma come la palma del Sud che sogna il pino nel lontano Nord. Penso alla mia casa. Mi immagino quella ormai vecchia casona, da qualche parte lontano, nel cuore del bosco, immersa nell'oscura notte di novembre. Vento impetuoso, nebbia, umidità, aria lugubre, il vento che scuote i vetri delle finestre. Là sono i miei cari [...]. Tutti predestinati a quel paesaggio, a quella oscurità, a questa notte di novembre. [...] Casa amata, pino del Nord! Siamo l'un l'altra predestinati, e questo sole e questa bellezza non sono per noi. “Non sono per noi i fulvi declivi dei vigneti”. [...] Non posso

¹ *Le signorine di Wilko*, trad. di Franca Wars, Garzanti, Milano 1961. Se dell'opera polacca non esiste traduzione italiana mi limito a tradurre il titolo tra le tonde.

² Fenomeno che ha certo a che fare con la nostalgia e il distanziamento, come lo scrittore aveva ben presente: “La cosa più strana è che in questi viaggi italiani e in queste impressioni italiane ritornano all'improvviso ancora non sepolti dal tran tran quotidiano i ricordi della prima giovinezza e dell'infanzia, mescolandosi con tutto ciò che è l'Italia e formando una strana miscela. [...] È molto strano questo processo, questa esperienza che faccio ogni volta che viaggio, soprattutto in Italia” (Iwaszkiewicz 1977c, p. 15). Qui e altrove, se non diversamente specificato, tutte le traduzioni dal polacco sono mie.

³ Come fa notare Dorota Kozicka, “Iwaszkiewicz osserva e ammira i luoghi da lui visitati, ma ritorna anche con gli occhi dello spirito nel proprio paese, viaggia nella propria interiorità, analizza la propria arte, la mette a confronto con i testi della tradizione. Attiva due importanti fonti dell'ispirazione romantica: il viaggio e la memoria” (Kozicka 2003, p. 179).

dire quanto questi pensieri siano stranamente forti ed intensi, mi rapiscono come il vento con Paolo e Francesca (Iwaszkiewicz 2007, p. 376).

Nel noto verso che Iwaszkiewicz ha in mente, Heinrich Heine si immedesima in un pino che da una brulla altura del Nord vagheggia una palma del Sud.⁴ Lo scrittore ribalta tuttavia un cliché ormai fissato dalla tradizione letteraria, dimostrando da una parte l'epigonismo cui si accennava prima e dall'altra la sua volontà di superarlo, riconfigurandone le coordinate per esprimere la propria poetica e il proprio destino.⁵ Lo spazio che si sprigiona per contrasto con il Sud è quello del bosco e della casa, il tempo è invece la “notte di novembre”, un richiamo immediato all'opera omonima *Noc listopadowa* (1904) di Stanisław Wyspiański. Il riferimento al canto V della Divina commedia – quello dei due sfortunati adulteri rappresenta uno dei passi danteschi più amati e citati dai romantici – va chiaramente a rafforzare il valore di prigionia, predestinazione e condanna che si irradia dal concetto di casa, spazio della dimensione familiare e matrimoniale. In questo senso il Sud rappresenta una dimensione desiderabile ma irraggiungibile, come chiaramente testimonia l'autocitazione del passo. Il richiamo è a una vecchia lirica (la numero XXXIII) dalla raccolta *Księga dnia i księga nocy* (Libro del giorno e libro della notte, 1929) che vado a riportare – come le altre liriche nel presente saggio – in originale, per poterne meglio apprezzare i valori poetici e la grande musicalità:

Nie dla nas winnic modry stok,
I winnic wdzięk, i winnic sok,
A dla nas pylny owsa łan
I karczmarz Żyd, i wódki dzban.

Nie dla nas niedosiężny łuk
I pod nim cichy mądry Bóg,
A dla nas z cegieł dom – i już,
A w domu Bóg jak nocny stróż.

Nie dla nas mądrych rozmów gwar
I słowa cios, i dysput żar,

⁴ “Su brulla altezza nordica / Un pin sonnacchia solo; / L'avvolgon neve e ghiaccio / in candido lenzuolo. / Si sogna d'una palma, / Che lungi in Oriente / Sola s'attrista e muta / Sovra una rupe ardente” (Heine 1867, p. 148). La poesia proviene dalla raccolta *Il libro dei canti* (1827).

⁵ Il pino ritorna con insistenza anche nelle liriche di altri autori polacchi del romanticismo – in Teofil Lenartowicz e nella poesia di Juliusz Słowacki *Godzina myśli* (L'ora del pensiero, 1833) – ed è sempre espressione nostalgica della casa. Nella poesia *Do sosny polskiej* (Al pino polacco, 1833) di Stefan Witwicki il pino francese è termine di paragone con il destino dello scrittore emigrato. Attraverso il romanticismo il motivo del pino si trasferisce nelle successive epoche letterarie, penso alle liriche di Kazimierz Przerwa-Tetmajer e al “pino spaccato” nel romanzo *Ludzie bezdomni* (I senzatetto, 1900) di Stefan Żeromski.

A dla nas zawiść, kłótnie, srom,
Rozgrzany szynk i zimny dom.

Nie dla nas błękit, fiolet wzgórz,
Cyprysów lęk i kopuł róż,
A dla nas puszcze, dal i step,
I czarny rok, i czarny chleb.⁶
(Iwaszkiewicz 1977a, p. 240)

In questa poesia, dedicata all'amico letterato Antoni Sobański, il poeta ha in mente un noi lirico ben più vasto che va a includere tutta la nazione polacca. Alla dolcezza e alle ripide vertigini dei vigneti dell'irraggiungibile e colorato spazio mediterraneo (blu, azzurro, viola) fa da contrappunto il Nord – steppico, uniforme, freddo – la terra polacca simboleggiata dal pane nero e dal buio della foresta; alle dispute accese dei filosofi sotto un cielo guardato da un Dio saggio e bonario, si contrappone lo spazio chiuso della taverna dove nell'ebrezza della vodka servita da un ebreo i polacchi danno libero sfogo ai loro peggiori vizi morali, all'invidia e alla litigiosità (una chiara eco del *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz). La casa polacca, fredda e solitaria, contrappone alla steppa sconfinata e minacciosa solamente la protezione del mattone e di un Dio domestico e quasi pagano. Armonia-caos, socialità-solitudine, calore-gelo, luce-ombra: Iwaszkiewicz infonde in questa lirica le tipiche e antitetiche opposizioni che sono alla base della rappresentazione romantiche del Sud da parte degli scrittori del Nord Europa. Ma rispetto a loro, il desiderio di pienezza e armonia non è del tutto appagato: il Sud resta una dimensione interiormente irraggiungibile. Nasce da uno stato di tensione tra due desideri inconciliabili.

Non si deve tuttavia pensare che la rappresentazione del Sud Italia nella scrittura di Iwaszkiewicz sia relegata alla mera dimensione del mito. Lo scrittore guarda anche alla contemporaneità, osserva e descrive il Meridione registrandone il lento cambiamento e la sopravvivenza dell'antico nella nuova epoca che incede inesorabile. Ne emerge l'immagine di una terra dai contrasti estremi, dove la bellezza si accompagna al massimo degrado, le tracce delle grandi culture del passato si scontrano con i segni nefasti della civilizzazione contemporanea. Una percezione del Sud che rimanda ancora

⁶ “Non sono per noi i declivi blu dei vigneti / E la bellezza delle vigne, e i loro succhi / Sono per noi i campi di avena polverosi / E l'oste ebreo e la brocca piena di vodka. / Non è per noi l'arco irraggiungibile / E il Dio saggio e silenzioso sotto di lui, / È per noi soltanto la casa di mattoni / E nella casa Dio come notturno custode. / Non è per noi il brusio di sagge conversazioni / Né le sferzate della parola o le dispute accese, / Sono per noi l'invidia, le liti, l'infamia, / Il calore della taverna, il freddo della casa. / Non sono per noi l'azzurro, il viola dei colli, / La paura dei cipressi e delle cupole di rose, / Sono per noi le foreste, le distese, la steppa / L'anno nero, e il pane nero”.

una volta alla tradizione romantica⁷ e la allontana alquanto dallo sguardo idealizzato dei postromantici come Adam Asnyk e dei parnassiani che, fedeli nella loro ispirazione a Goethe e Winckelmann, continuavano a vedere il Sud come un'oasi di armonia e di bellezza.

La denuncia delle condizioni del Sud Italia lascia traccia di sé ancora una volta nelle pagine dei diari, ovvero là dove lo scrittore scriveva senza infingimenti e dove si effondeva di più sulla realtà italiana senza sublimarla necessariamente nella letteratura. Come in questa annotazione del 27 febbraio 1961 dove il poeta registra una sua impressione di Salerno dal treno:

Mi sono svegliato quando il treno si è fermato alla stazione. Un incredibile accumulo di edifici di dieci e più piani che calpestano i fichi d'india e le agavi. Sopra la strada ferrata si levano gli archi di vecchie e decrepite sopraelevate e, subito dopo la città, gigantesche arcate di cemento armato attraversano la vallata, una dopo l'altra. Così mi si è presentata Salerno, città misteriosa che non riesco mai a raggiungere. La sogno da molti anni (Iwaszkiewicz 2010, p. 455).

La misteriosità di Salerno, città destinata a restare per lui sconosciuta o immaginata, si fonde alla notazione della mastodontica cementificazione della Valle dell'Irno. La bellezza della natura mediterranea – i fichi d'india e le agavi – è annichilita dall'urbanizzazione selvaggia della città. Un problema, quello del depauperamento urbanistico che – accanto allo sfruttamento intensivo del territorio e alla speculazione edilizia – Iwaszkiewicz ravvisava negli anni Sessanta e Settanta lungo tutto il Belpaese, dal Nord al Sud.

La denuncia dello scrittore in alcuni casi assume anche connotazioni politiche e sociali. Si prenda ad esempio il penultimo capitolo del libro *Książka o Sycylii* (Libro sulla Sicilia, 1956).⁸ Le meraviglie artistiche e naturalistiche della Trinacria, scrive Iwaszkiewicz, “impallidiscono di fronte a tutta quella gente che si nutre di lumache e lotta per ogni pugno di grano” (Iwaszkiewicz 1981, p. 436). È inevitabile che l'analisi dello scrittore (i dati sul reddito, sull'import-export, sull'industrializzazione dell'isola, sullo stato delle campagne) – riferita ai realia degli anni Cinquanta – costituisca oggi l'aspetto più datato del libro. Tuttavia colpisce – per la sua modernità – il giudizio storico sulla Questione meridionale, inequivocabilmente anticapitalista e filomeridionalista. Dopo il raggiungimento dell'agognata unità d'Italia, scrive Iwaszkiewicz, “L'esercito e l'amministrazione piemontese si sono comportati al Sud come dei conquistatori, non come

⁷ Nel poema *Szczesna* (1854) Cyprian Kamil Norwid aveva già fatto stridere lo splendore di Paestum con le miserrime condizioni di vita della popolazione.

⁸ *Un sogno di fiori e bagliori. Giorni in Sicilia*, trad. it. di Groggia F., Mesogea, Messina 2013.

fratelli” (Iwaszkiewicz 1981, p. 437). Un destino di colonizzazione e di sfruttamento che – siamo già in epoca di guerra fredda – ravvisa anche nella presenza degli americani sull’isola, diventata a suo dire una sorta di “nuova Malta”. Qualche anno più tardi, in un articolo del 1961, lo scrittore estese la sua accusa ai moderni latifondisti che risiedono nelle città lontane del continente o all’estero. Il problema del Mezzogiorno d’Italia risiede nel fatto che “Il Nord tratta il Sud come un paese straniero e sconosciuto” (Iwaszkiewicz 2016, p. 95).

È comunque nell’ambito della complessa riflessione estetica sulla natura del bello che bisogna cercare i fondamenti dell’immagine del Sud Italia in Iwaszkiewicz. In altre parole non tanto nella realtà, ma nella sua rappresentazione, nei suoi riflessi poetici e filosofici. Allora notiamo come per Iwaszkiewicz, il bello è minacciato non solo dalla Storia e dall’agire umano, ma dalla sua effimera natura di costruito intellettuale e culturale. Nella novella di ambientazione siciliana *Powrót Prozerpiny* (Il ritorno di Proserpina) – dalla raccolta *Nowele włoskie* (Novelle italiane, 1942) – seguiamo l’io narrante (un esteta polacco) in visita a Monreale con la sua amica francese (l’anziana e colta signora Cannel). I due stranieri osservano il panorama di Palermo e della Conca d’oro dal terrazzo:

Davanti allo splendore di quel paesaggio, immersi quasi fino alle ginocchia nei fiori che crescevano rigogliosi e fitti come l’erba sul terrazzo del convento, avvertii all’improvviso la vacuità di quel mondo a noi straniero. Proprio come se tutta la bellezza dell’arte e della natura lì riunite non fossero che una coltre di polvere e marciume. Gli antichi negromanti evocavano gli spiriti di bellissime donne che si manifestavano in forma corporea, ma non appena le si toccava i loro corpi imputrivano. In quel momento l’intera città di Palermo mi sembrava un fantasma artificialmente evocato per noi. Non riuscivo a sentire l’autenticità di quella vita (Iwaszkiewicz 2014, pp. 180-181).

In questo passo oltre alla “tradizionale” contrapposizione romantica natura-cultura, vita-morte, corpo-spirito notiamo anche la componente fantastica e irrazionale che è parte del medesimo retroterra romantico dello scrittore. Ci troviamo di fronte a una tipica situazione iwaszkiewicziana: la contemplazione del bello, la pienezza della percezione estetica viene brutalmente interrotta dalla percezione della sua transitorietà, dalla constatazione del trascorrere del tutto. Questo contrasto tra luce ed ombra, autenticità e finzione, pienezza della vita e luttuosa constatazione della morte – riferito alla Sicilia – può richiamare alla memoria il saggio di Gesualdo Bufalino *La luce e il lutto* (1988), opera nella quale, se avesse potuto leggerla, lo scrittore polacco avrebbe riscontrato molte analogie con la sua percezione dell’isola e della sua civiltà. Iwaszkiewicz colse infatti in pieno l’essenza della Sicilianità – intesa come unione di paesaggio culturale e naturale, costume e condizione psicologica – e, come spiegherò a breve, vedeva nell’isola la più perfetta

realizzazione della propria concezione artistica e metafisica. Luce lutto, dunque: la discesa da Monreale si conclude con la constatazione dello squallore umano annidato ai piedi della sublime collina. Quando Elena Cannet si stupisce dell'usanza siciliana di affiggere i necrologi alle porte delle case, il suo amico chiosa: “Questa è la loro vita autentica. Loro non guardano metope e mosaici” (Iwaszkiewicz 2014, p. 182). Iwaszkiewicz aveva capito perfettamente il sentimento teatralizzato della morte che caratterizza il Sud, in particolare i territori della Magna Grecia, Sicilia in primo luogo.⁹ In Sicilia tutto è rappresentazione, dalla natura a tutte le manifestazioni della civiltà.¹⁰

Quanto appena detto sopra trova conferma nella descrizione delle festività pasquali cui lo scrittore assiste in Sicilia nella primavera del 1949. In quell'occasione Iwaszkiewicz ebbe piena contezza del veemente, profondo e quasi pagano sentimento di religiosità che anima il popolo siciliano. Sacro e profano sono in Sicilia indissolubilmente uniti: “I bambini della povera Agrigento corrono ridendo su e giù per le chiese, proprio come facevano i ragazzi dell'antica Akragas” (Iwaszkiewicz 1981, p. 411), constata lo scrittore dando voce – proprio come faceva Pasolini con i fanciulli romani – a una certa idea mitizzata del Sud giovane eppure antico ad un tempo, proprio come se non esistesse diaframma tra presente e passato, o come se il passato ritornasse eternamente nel presente. In Sicilia, scrive Iwaszkiewicz, “Ritroviamo uno spirito autenticamente religioso, la pagana religione dei siciliani mescolata a riti e dogmi cattolici, là dove meno ce lo aspetteremmo” (Iwaszkiewicz 1981, p. 414). Il capitolo XIV di *Książka o Sycylii*, è basato sulla lunga e dettagliata descrizione della processione del Giovedì Santo a Francavilla di Sicilia. La grande partecipazione emotiva e il pathos degli attori colpiscono profondamente lo scrittore polacco, proprio come se stesse assistendo alla celebrazione di un rito o alla rappresentazione di un mito dell'antica Grecia. Il popolano che interpreta Cristo appare a Iwaszkiewicz in tutto simile a un Dioniso, allo spettacolo della flagellazione e della passione un moto di autentica paura e commozione si trasmette nel pubblico. Rito e spettacolo appaiono magistralmente fusi e lo scrittore si domanda: “Abbiamo

⁹ “L'idea della teatralità, della scenografia fantasiosa ritorna in questo Paese a ogni piè sospinto; ovunque [...] è come se si prendesse parte a una rappresentazione, si sta tra le comparse” (Iwaszkiewicz 1981, p. 271).

¹⁰ Come in questa descrizione di una traversata tra Napoli e Palermo nel romanzo *Śława i chwala* (Gloria e fama, 1956–1962): “Dopo mezzanotte, l'alta piramide del vulcano Stromboli si stagliava all'orizzonte, rossa di fuochi interni provenienti dal basso, simile al volto di un attore sul palcoscenico illuminato dalla falsa luce della ribalta. Alle prime luci del mattino si rinfrescò e fu allora che la nave si avvicinò a Palermo. La baia era calma ma grigia, la città illuminata dal sole nascente si apriva ad anfiteatro come un ventaglio” (Iwaszkiewicz 1963, p. 388).

avvertito in questa processione gli echi di antichissimi riti e culture. Non sono forse i resti dei misteri eleusini?” (Iwaszkiewicz 1981, p. 421).

Il Sud Italia di Iwaszkiewicz ha anche una precisa valenza omoerotica, per quanto – nelle opere di finzione – essa venga camuffata attraverso il cambio di genere dei personaggi o sublimata artisticamente (proprio come accade nella *Morte a Venezia* di Mann).¹¹ Questo aspetto emerge, ancora una volta, proprio in Sicilia il cui mito, culturale e omoerotico, è strettamente legato alla figura di Karol Szymanowski, il grande compositore polacco che ebbe il merito di rivelare il Sud al giovane scrittore (suo cugino) attraverso la narrazione e il ricordo dei propri viaggi.¹² Una personale rielaborazione ancora una volta del pensiero di Nietzsche – attraverso la mediazione di Szymanowski – fissa nella scrittura di Iwaszkiewicz quella contrapposizione tra apollineo e dionisiaco che è imprescindibile per comprendere a pieno il ruolo che il Sud Italia giocava nella concezione artistica e nella *Weltanschauung* dello scrittore. Lo “spirito dionisiaco” – definito dal filosofo nella celebre opera *La nascita della tragedia* (1872) – rappresentava per la civiltà greca l’impulso creativo e vitalistico, il desiderio erotico, il dominio della dimensione irrazionale.¹³ Lo “spirito apollineo” invece sintetizzava il principio del controllo e dell’ordine che la ragione cercava di imporre agli impulsi di opposta natura. Una concezione chiaramente storicistica che tradotta nella vita dell’essere umano si sviluppa sull’asse infanzia-maturità e che nel caso di Iwaszkiewicz assume connotazioni ancora più interessanti andando a implicare le coordinate geoculturali. Stando così le cose si chiarisce meglio la sua concezione del Sud, terra della libertà erotica (omosessuale), della creatività poetica, del ritorno alle origini mentre il Nord è la dimensione della prigionia domestica, dell’imperativo categorico alla cui base c’è la famiglia, la dimensione coniugale (eteronormativa), la forma

¹¹ Come scrive Wojciech Śmieja per Iwaszkiewicz “l’espressione dell’esperienza del desiderio omoerotico è estremamente difficile, e più di una volta vi rinuncia [...], e quando la raggiunge, il lettore deve farsi strada attraverso un codice cifrato di miti, associazioni musicali, tradizioni filosofiche, digressioni narrative e discontinuità” (Śmieja 2010, p. 7).

¹² In questo senso giocò un ruolo importante *Efebos*, l’unico e mai pubblicato romanzo di Karol Szymanowski. Elaborato nel 1918 e custodito in manoscritto da Iwaszkiewicz, andò distrutto nell’incendio del suo appartamento di Varsavia durante la Seconda guerra mondiale. Lo scrittore ne parla diffusamente in *Spotkania z Szymanowskim* (Incontri con Szymanowski, 1947). Nel libro, basato sulle esperienze e i ricordi di un viaggio siciliano del 1911, i dialoghi platonici dei personaggi si alternavano ad affascinante e sensuali descrizioni del paesaggio siciliano, nelle quali si rifletteva la profonda impressione dalla lettura dei primi due volumi di *Immagini d’Italia* (1911, 1912) di Muratov.

¹³ Come scrive Eugenia Łoch, “La posizione dionisiaca è vicino a quella astorica, biologica, caratteristica del bambino e degli animali che vivono l’attimo e sono inconsapevoli del passato” (Łoch 1978, p. 17). Oltre a quella rappresentata dall’ottimo studio di Łoch un’analisi approfondita del mito dionisiaco in Iwaszkiewicz è stata realizzata da Jerzy Kwiatkowski (Kwiatkowski 1975, pp. 106-169).

istituzionale di Iwaszkiewicz scrittore, personaggio e anche funzionario pubblico.¹⁴ Una contraddizione che Iwaszkiewicz viveva con angosciosa consapevolezza nella vita e che “risolveva” in parte attraverso il viaggio e la scrittura. In un certo senso si può dire che queste due fondamentali attività permettessero allo scrittore di trovare un precario equilibrio tra tensione dionisiaca e apollinea.

Avendo fatto queste premesse è ora più agevole comprendere il manifestarsi della dimensione omoerotica, che si palesa senza infingimenti nei suoi diari (che Iwaszkiewicz volle pubblicati postumi), dove egli allude alla propria omosessualità più o meno direttamente¹⁵:

Nel vagone c'è anche un altro giovane molto particolare, il tipico vagabondo napoletano. Indossa scarpe basse deformate, infangate, senza calzini; i pantaloni di traliccio blu (indumento degli operai portuali di Napoli) sono sottili, lisi, e in un paio di punti dalle fessure longitudinali si intravede il corpo nudo del ragazzo. Indossa un maglione verde bucato, sul braccio ha ripiegata una giacca logora color tabacco. [...] Ma a colpire è soprattutto la faccia: bella, da italiano del Sud, col grande occhio nero che guarda intorno curioso. Dico “occhio” perché l'altro è coperto da un leucoma, il che trasmette al volto, così simile a quello del Bacco di Caravaggio, un'espressività straordinaria. Gli indumenti in brandelli che indossa stringono un corpo di divina bellezza. Avrebbe potuto posare nudo per Prassitele, vestito invece sarebbe stato un modello ideale per Picasso. Nel complesso ricorda una specie di versione italiana del mio Wacek Mielczarek del Vecchio mattonificio (Iwaszkiewicz 2007, p. 367).

Constatiamo come l'arte – la propria come quella altrui – sia chiamata in causa per legittimare e sublimare il desiderio omosessuale, reso ancora più complicato in quando trasferito su un giovane popolano e vagabondo, secondo uno schema di desiderio e di dominio, ammiratore-ammirato, maturità-giovinezza che rimanda al classico modello greco *erastès-eromenos*, basilare nella concezione omosessuale di Iwaszkiewicz. L'occhio del giovane, bianco e inerte come quello di una statua, permette il passaggio dalla dimensione della vita a quella dell'arte. Su questo binomio tipicamente decadente Iwaszkiewicz trasferisce l'idea – altrettanto decadente – della malattia, qui il leucoma altrove la tubercolosi (così nella storia autobiografica con Jerzy Błeszyński e nel romanzo breve *Kochankowie z Marony*¹⁶ [Gli amanti di Marona, 1961], suo camuffamento letterario). La contrapposizione

¹⁴ Iwaszkiewicz fu per molti anni presidente dell'Associazione dei Letterati Polacchi e senatore della Repubblica Popolare di Polonia. Fu figura di collegamento (e di compromesso) fra l'ambiente degli scrittori polacchi e il Partito.

¹⁵ Sul tema omosessuale in Iwaszkiewicz, molto studiato negli ultimi anni, si veda il mio saggio (Prola 2020) e la relativa bibliografia.

¹⁶ Pubblicato in Italia in, Iwaszkiewicz 1979b.

eros-thàntos – onnipresente nella poetica di Iwaszkiewicz fin dal periodo interbellico¹⁷ – si affianca ed intreccia al mito dionisiaco, cristallizzazione del culto della giovinezza e della forza erotica che pervade la vita. Una continua minaccia di morte insidia la bellezza, la sua fragile essenza può dissolversi in un istante e rivelare il pallore cadaverico su un volto fresco e giovanile, una coltre di polvere funerea può scendere su una splendida vallata indorata dal sole. La forza erotica e vitale è per Iwaszkiewicz l'essenza del Sud Italia, costituisce il senso di quell'eterno ritorno cui allude il titolo di questo articolo.¹⁸ Si tratta dell'affiorare del desiderio primigenio in ogni nuovo desiderio, del vitale impulso di rinnovamento che porta con sé un paradossale anelito di annichilimento e scomparsa, la consapevolezza irresistibile dell'inutilità della vita.

Il Sud di Iwaszkiewicz è la terra del possibile, del molteplice che raggiunge la sua unità platonica, del perpetuo ripetersi del tutto. Nelle manifestazioni più spontanee dell'arte siciliana, dunque, si racchiude e trasmette l'essenza di questa terra e della sua sincretica cultura. Lo scrittore assiste rapito alla rappresentazione del teatro dei pupi di un artista girovago davanti alla chiesa di San Domenico a Palermo. Il narratore, alternando canto e racconto, espone le storie di due eroi popolari, Roberto e Lucia, illustrate su un telone disteso davanti al pubblico:

In questo complicato racconto c'è tutto, le novelle di Verga, i drammi di Pirandello, i quadri di Guttuso, le poesie di Quasimodo, ciò che rimane dei racconti degli antichi cantastorie, le fiabe popolari che simili artisti di strada narravano a re Ruggero. È straordinario. C'è tutta la Sicilia, la sua storia, il passato e il presente... [...] Perché tutto quello che è esistito continua a esistere, ha solo assunto un'altra forma. [...] La Sicilia esiste (Iwaszkiewicz 2016, pp. 101-102).

Tra tutte le regioni del Sud Italia nelle quali si è spinto la Sicilia è stata senza dubbio la terra di elezione di Iwaszkiewicz. Spazio culturale del suo primo viaggio immaginario nel 1918 – attraverso il racconto, scritto e orale, di Karol Szymanowski – e destinazione dell'ultimo viaggio da lui compiuto in Italia (nel 1978), la Sicilia permetteva allo scrittore di recuperare la dimensione dell'infanzia ucraina. Un'esperienza che in Polonia gli riusciva con la stessa facilità solo tra le colline di Sandomierz: “Provo per la Sicilia un rapporto simile a quello per la terra della mia infanzia e della giovinezza. È

¹⁷ Per un approfondimento si veda il saggio di Ryszard Przybylski (1970).

¹⁸ La teoria dell'eterno ritorno, caposaldo ideologico del pensiero di Nietzsche, fece la sua comparsa nell'opera *La gaia scienza* (1882) ma trovò piena espressione in *Così parlò Zarathustra* (1883-1885). Per un approfondimento sulla narrativa di Iwaszkiewicz alla luce della teoria di Nietzsche e del pensiero enucleato da Søren Kierkegaard nella *Ripetizione* (1843) si veda il saggio di Irena Górska (2020).

qualcosa che sento solo a Sandomierz: il ritorno di cose remote e molto mie, il ritorno a me stesso” (Iwaszkiewicz 2007, p. 290).

A Palermo tutto acquisisce un senso nuovo, universale, poetico, naturale. Nei giardini palermitani, nell’orto botanico o nel Parco della Favorita è possibile dimenticare la Polonia e il suo fardello e nella vitalità dell’aria mediterranea lo scrittore ritrova quell’armonia a lungo perseguita. La *flânerie* dei due protagonisti della novella *Powrót Prozerpiny* non può che terminare in un giardino, spazio poetico e simbolo dell’infanzia e dell’eterno, punto d’incontro in cui si intrecciano nodi di senso e motivi centrali della poetica dello scrittore:

Superati i magnifici alberi e le aiole fiorite di Villa Giulia, ci ritrovammo nel giardino botanico, a quell’ora piuttosto deserto. I giganteschi alberi esotici, i cespugli, i fiori e le liane s’aggrovigliavano in un’intricata totalità. I fiori profumavano e fiorivano tutti insieme: liliacee, glicini, rose, rossi gerani e tardive violaccicche, così simili a piccoli alberelli (Iwaszkiewicz 2014, p. 165).

L’eterogeneità e l’irruenza vegetale trova nel giardino botanico la sua unione ideale, proprio come le diverse componenti culturali di Palermo si conservano visibili eppure armonizzate nei tratti della città, nei monumenti e nell’architettura. Siamo così giunti nel fulcro del mito mediterraneo dell’autore: nel giardino botanico rivive il mito del giardino delle delizie, riflesso dell’Eden perduto, dove nel trionfo della natura è possibile bere alla fontana dell’eterna giovinezza. Una descrizione analoga di Palermo, vista come misterioso *locus amoenus* – giardino dove echi della mitologia greca si mescolano alle suggestioni orientali – è presente anche nel capitolo siciliano (il XII) del romanzo storico *Czerwone tarcze* (Scudi rossi, 1934). Ruggero II e la sua corte lasciano la città per accompagnare il principe polacco sulle rovine del tempio di Segesta.

La strada si arrampicava gradualmente verso l’alto, passando accanto ai giardini reali, alle ville, ai palazzetti e ai numerosi ruscelli per cui erano famosi i dintorni di Palermo. Le mele dorate delle Esperidi, arance misteriose pendevano copiose dai rami degli alberi sui quali spiccavano bianchi e rigidi fiori. Intorno si spandeva intenso l’odore della zagara. La rugiada del mattino impediva alla polvere di levarsi in aria e tutto era meraviglioso. [...] Henryk affondò i denti affilati nella polpa del frutto e si rinfrescò con voluttà (Iwaszkiewicz 1976, p. 136).

A Palermo, attraverso i sensi – mai così in armonia come in questa città – la realtà si fa strada nell’animo del *flâneur* che sente di percepire persino negli odori delle mura “il profumo della giovinezza del mondo” (Iwaszkiewicz 1981, p. 358). La parola *rozkosz* (voluttà) va intesa come appagamento del desiderio, completa soddisfazione dei sensi: questa è l’essenza del Sud in

Iwaszkiewicz. Ma, come si è detto, questo ideale è raggiungibile solo attraverso il medium della parola scritta. Solo nella dimensione del testo letterario, nell'adesione perfetta tra parola e sentimento, è possibile l'armonia e la soddisfazione del desiderio di pienezza che nella realtà resta inappagabile.

Il nesso che lega Palermo al giardino è dunque l'infanzia, l'età della pienezza del vivere. Non è un caso che nel suo saggio-racconto *Ogrody* (Giardini, 1977) lo scrittore – nell'imminenza della morte – abbia posto il Parco della Favorita di Palermo tra i giardini più importanti della sua vita. Il giardino, spazio osmotico tra dentro e fuori, casa e mondo, è il luogo che Bachelard associa alla dimensione della scoperta e della *rêverie*.¹⁹ Il poeta dichiara di sognare spesso il giardino botanico di Palermo: “Naturalmente non com'è ora, ma com'era quarant'anni fa, quando sono venuto a Palermo per la prima volta” (Iwaszkiewicz 1979, p. 55). Il giardino dei suoi sogni non soggiace alle regole del tempo, nel suo spazio sono possibili gli incontri tra i vivi e i morti, nei suoi aromi si rinnovano le prime immutabili percezioni del mondo. Così nel giardino botanico della città di Palermo lo scrittore ritrova i giardini dell'infanzia e dell'adolescenza nei Kresy – quello della casa natale di Kalnik e Tymoszkówka – ma anche quello di Byszewy, simbolo della giovinezza spensierata in Polonia. Il giardino è dunque uno spazio archetipico, dove la disarmonia, l'assenza e la solitudine della vita si annullano nell'eternità del perenne divenire, dove è possibile “contemplare”, nel senso etimologico di attrarre nel *tēplum* della propria anima. Il giardino, per Iwaszkiewicz, è lo spazio prediletto della meditazione e della creazione, luogo ideale per quella preghiera laica che era per lui il poetare. “Czy to te pamięci / rozmaite te cienie zgęściły, zapachy” (Sono stati tutti questi / ricordi diversi ad addensare le ombre, gli odori) si domanda il poeta nella lirica *Stary ogród* (Il vecchio giardino) dalla raccolta *Śpiewnik włoski* (Canzoniere italiano, 1972):

Stary ogród się staje młodziutkim ogrodem
i chodzą po nim dawni malarze poeci,
i marzą coś, i piszą, i śmieją jak dzieci,
ogarnięci na zawsze niepamięci lodem²⁰ (Iwaszkiewicz 1977b, p. 472).

¹⁹ La *rêverie* – la fantasticheria, il “sogno lucido” – è manifestazione della forza creatrice della conoscenza che si esplicita nel logos, nella parola. È la condizione che accomuna i bambini e i poeti durante l'attività creativa. Spazio prediletto della *rêverie* è il giardino, dove – come scrive Bachelard – “i bambini guardano in grande” (Bachelard 2011, p. 188).

²⁰ “Il vecchio giardino diventa il giovane giardino / e vi camminano antichi pittori e poeti, / e sognano qualcosa, scrivono e ridono come bambini / cinti per sempre dal ghiaccio dell'oblio”. In questa poesia Iwaszkiewicz fa riferimento a un sogno ricorrente che viene ampiamente descritto in *Ogrody*: “Questo sogno ritorna sempre: passeggio lentamente tra gli alberi della Favorita, come per i Campi Elisi, con le persone morte da tanto tempo: con Karol Szymanowski, con Różia

Allora la frase che apre il racconto Giardini – “Forse fra breve non ci saranno più giardini” (Iwaszkiewicz 1979, p. 21) – assume un significato più profondo e inquietante: è la poesia stessa a essere minacciata nelle città mediterranee sempre più simili a giungle, dove bisogna crescere in fretta per non venire schiacciati, è l’infanzia a morire nei giardini deturpati e violati delle città del Sud Italia. Il rischio è perdere qualcosa di più che uno spazio di verde. Così quando constata che il giardino della Palazzina Cinese di Palermo è ormai devastato, circondato e soffocato dai grattacieli della triste speculazione edilizia che a poco a poco distrugge la bellezza di tutte le città siciliane, al poeta non resta altro che ricordare il suo primo viaggio a Palermo “quando non avevano ancora demolito i più bei palazzi in via della Libertà”, i tempi in cui il parco era ancora attraversato da due viali percorsi da cocchi e carrozze e “i sentieri erano pieni, saturi, gravati dal profumo del fiore d’arancio” e nella notte scura “sembrava di mangiare questo odore, sembrava che ci nutrisse, saziasse, esaltasse raccontandoci lunghe e incredibili favole” (Iwaszkiewicz 1979, pp. 55-56). Il giardino inteso dunque come spazio primordiale del logos, dove la parola diventa immediatamente realtà, dove qualsiasi atto della vita è scandito con la stessa identica intensità delle parole di un canto o di una preghiera.

Conclusioni

La prospettiva di Iwaszkiewicz è europeista e il Sud Italia rappresenta per questo scrittore il Sud in termini assoluti, essendo per lui l’Europa l’unico spazio dove unire arte e vita. Appare indicativo che abbia viaggiato largamente lungo l’asse est-ovest, ma senza abbandonare mai del tutto la dimensione della civiltà europea. I viaggi da lui compiuti in Brasile e in Patagonia – per quanto si tradussero in parola letteraria²¹ – rappresentarono dei meri episodi in un’esistenza dove la dimensione del viaggiare, indissolubilmente intrecciata con quella della scrittura, lo portò sempre a ritornare alle origini, alla ricerca di quella parola autentica, pura e musicale che poteva trovare solo negli spazi più volte vissuti e contemplati poeticamente. In questo senso la dimensione del tempo – nella sua espressione interiore e memoriale prima che storica – si apriva in tutte le sue

Brzozowska, con Józef Rajnfeld, con Rena Jeleńska. Sono così pallidi e si dispongono in gruppi marmorei” (Iwaszkiewicz 1979, p. 60).

²¹ Rimangono del tutto occasionali e marginali nella sua produzione i due racconti americani *Opowiadanie argentyńskie* (Racconto argentino) e *Opowiadanie brazylijskie* (Racconto brasiliano) dalla raccolta *Opowieści zasłyszane* (Racconti per sentito dire, 1954).

possibilità creative là dove l'Est (l'Ucraina) e il Nord (la Polonia) incontravano il Sud (la Sicilia). Ma il luogo deputato a questo incontro è la parola poetica. Così il ritorno in Sicilia rappresentava per lui la rinnovata possibilità del manifestarsi della poesia, l'armonia perfetta tra razionale e irrazionale, l'epifania di Dioniso, ovvero della giovinezza, il raggiungimento dell'eterno nella dimensione umana. Condizione possibile solo nel breve istante dell'atto creativo, duramente perseguita nel diuturno ritorno alla scrittura.

Bionota: Dario Prola è ricercatore di Lingua e Letteratura Polacca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Ha pubblicato numerosi articoli scientifici sulla letteratura contemporanea polacca, i rapporti letterari tra Italia e Polonia e questioni di traduzione letteraria. Ha curato l'edizione polacca delle novelle di Italo Svevo (*Wyznania starca*, Sic!, 2019) e Arrigo Boito (*Nowele*, Austeria, 2021) e l'edizione italiana delle novelle di Jarosław Iwaszkiewicz (*Novelle italiane*, 21 editore, 2014). Tra i suoi lavori si menzionano i volumi *Mito e rappresentazione della città nella letteratura polacca* (Aracne, 2014) e *“Sposato dalla bellezza”. L'Italia nella scrittura di Jarosław Iwaszkiewicz* (Edizioni dell'Orso, 2018). È vicedirettore delle riviste «Kwartalnik Neofilologiczny» e «PL.IT / Rassegna italiana di argomenti polacchi» e membro del comitato scientifico della collana «Italipolis» (DiG). Ha tradotto in italiano diversi autori polacchi del Novecento tra cui Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Konwicki, Witold Gombrowicz.

Recapito autore: dario.prola@unito.it

Riferimenti bibliografici

- Bachelard G. 2011, *La poetica della rêverie*, trad. it. di Silvestri Stevan G., Dedalo, Bari.
- Górska I. 2020, *Powtórzenie niemożliwe. O estetycznym doświadczeniu przeszłości w Pannach z Wilka Jarosława Iwaszkiewicza*, w: „Przestrzenie Teorii” 33, pp. 229-244.
- Heine E. 1867, *Il canzoniere*, trad. it. di Zendrini B., Editore G. Brignola, Milano.
- Iwaszkiewicz J. 1963, *Sława i chwala*, vol. 1, P.I.W., Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1976, *Czerwone tarcze*, Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1977a, *Wiersze*, vol. 1, Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1977b, *Wiersze*, vol. 1, Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1977c, *Podróże do Włoch*, P.I.W., Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1979a, *Giardini*, trad. it. di I. Conti, Editori Riuniti, Roma.
- Iwaszkiewicz J. 1979b, *Madre Giovanna degli Angeli e altri romanzi brevi*, trad. it. di Bertone-Zieliński G., Mursia, Milano.
- Iwaszkiewicz J. 1981, *Książka o Sycylii*, in Iwaszkiewicz J., *Podróże*, vol. 1, Czytelnik, Warszawa. 1981, pp. 261-451.
- Iwaszkiewicz J. 2007, *Dzienniki 1911-1955*, in Papińska A., Papiński R. (red.), vol. 1, Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 2010, *Dzienniki 1956-1963*, vol. 2, A. Papińska, R. Papiński, R. Romaniuk (red.), Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 2013, *Un sogno di fiori e bagliori. Giorni in Sicilia*, trad. it. di Groggia F., Mesogea, Messina 2013.
- Iwaszkiewicz J. 2014, *Novelle italiane*, trad. it. e cura di Proła D., 21 Editore, Palermo.
- Iwaszkiewicz J. 2016, *Rachunki włóczęgi*, Romaniuk R. (red.), Zeszyty Literackie, Warszawa.
- Janion M. 2001, *Prace wybrane. Romantyzm i jego media*, vol. 4, Universitas, Kraków.
- Kozicka D. 2003, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Universitas, Kraków.
- Kwiatkowski J. 1975, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa.
- Łoch E. 1978, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza: geneza i funkcja*, Towarzystwo Naukowe, Rzeszów.
- Nietzsche F. 2015, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano.
- Proła D. 2020, *In vita e in morte di Jerzy: il discorso omoerotico nelle lettere e nei Diari di Jarosław Iwaszkiewicz*, in “Avtobiografia” 9, pp. 411-434.
- Przybylski R. 1970, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Czytelnik, Warszawa.
- Śmieja W. 2010, *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej literaturze homoseksualnej*, Universitas, Kraków.

„ŻEBY TO WSZYSTKO W SŁOŃCU BŁYSŁO” Sycylijskie reminiscencje w liryce Jarosława Iwaszkiewicza

TERESA WILKOŃ
UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

Abstract – *“May It All Shine in the Sun”. Sicilian Reminiscences in the Poetry of Jarosław Iwaszkiewicz*

In this article, Jarosław Iwaszkiewicz’s work appears as an attempt to consider the life and poetic dimensions of the experience of traveling to Italy. In the extensive literature on this literary genre, an important place is occupied by poems of Polish and European authors interested in Mediterranean culture, especially Sicily. Their authors are the most outstanding representatives of Polish literature, including the author of unique and extremely original Sicilian sonnets. These works are largely inspired by the friendship with the great Polish composer – Karol Szymanowski (creator of the opera *King Roger*, with libretto by Jarosław Iwaszkiewicz) and the uniqueness of the rich nature and culture of the southern part of the Apennine Peninsula.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz; Mediterranean culture; Sicily; Karol Szymanowski; Polish literature.

1. Capri Leopolda Staffa

Zachwyty dla sztuki romańskiej i gotyckiej, zainteresowanie epoką polskiego i europejskiego średniowiecza od dawna nurtowały polskich pisarzy, w tym Jarosława Iwaszkiewicza. Opisy zabytków sztuki średniowiecznej, starej architektury, sztuki sakralnej, pojawiały się na marginesie relacji pisarza z częstych podróży po Polsce i Europie. Ten znakomity twórca tak wtedy pisał: „Dla mnie osobiście jest wielką radością oglądanie szczegółów średniowiecznego dzieła; niejedno z niego przeszło do moich Czerwonych tarcz” (Iwaszkiewicz 1961, s. 5). Na wiosnę 1932 roku Iwaszkiewicz spędził kilka tygodni w Italii i na Sycylii. To zafascynowanie średniowieczną sztuką polską musiało być bardzo głębokie, skoro w opisach włoskich podróży tamtejsze zabytki architektoniczne kojarzyły się pisarzowi z miastami w Polsce, przede wszystkim z Sandomierzem czy Kielecczyną. Opisując mały włoski kościółek, wyobraźnią często przenosił się w Góry Świętokrzyskie: „Taki sam ochroniony przez osobność miejsca stoi pod Górami Świętokrzyskimi mały kościółek w Tarczku” (Iwaszkiewicz 1947, s. 138).

Nasuwa się w tym miejscu opis uroczego zakątka Włoch innego twórcy polskiego – Leopolda Staffa, w których wyspa Capri jawi się jako Morskie Oko (Wilkoń 2003, s. 73-81).

Na morzu wyspa górską: miniatura Tatr,
Jeno że Morskie Oko miast w środku, jest wkoło
I miast smreczków, tyrsami winnic wstrząsa wiatr,
Jak niewidzialny tancerz, co płata wesoło.

Musiał spocząć pod drzewem, bo wachlarze palm
Chłódzą go; snadź zarzucił za nimfą pościgi.
Pojednawcze oliwki w sen nucą mu psalm,
A nagość swych owoców odsłania liść figi.

[...]
Jak pełen cudnych kwiatów i zieleni kosz,
Gdzie łańcuch domów niby kostki cukru skrzy się,
Leży wyspa, ujęta pod niebiosów klosz,
Na morzu jak na gładkiej, szafirowej misie.

I cudnie jest, gdy w morzu tonie słońca krąg
I jaskółki w nieb cichym świergocą błękiecie,
Zupełnie jak nad senną równią naszych łąk,
A w trawie świerszcz tak samo gra jak w polskim życie (Staff 1967, s. 881-882).

Wiersz powstał w 1910 roku, a więc w okresie modernizmu, w którym nastąpił powrót do wykreowanej przez Goethego Arkadii włoskiej. Wyspa Capri, zaliczana powszechnie do fenomenu natury, nie mogła się nie znaleźć w jej kręgu. Staff przebywał na Capri wielokrotnie: w 1905, w 1906, w 1909 roku, dlatego można sądzić, że długo pozostawał pod jej urokiem – co wyraził w liście do Wilhelma Feldmana (krytyka, publicysty i pisarza zafascynowanego polskimi i europejskimi dziejami, literaturą i kulturą):

Jest tu w ogóle tak cudownie, że posyłanie kartek jest świętokradztwem i krzywdą wyrządzoną boskiej Tyberiuszowej wyspie. Postaw nasze polskie Tatry w cudownym szafirowym morzu, zawieś w górze jedwabne, modre, kryształowo-źródlane niebo, dużo słońca i czegoś nieokreślenie boskiego – a wyobrazisz sobie, jak tu jest (Czachowska, Maciejewska 1966, s. 387-388).

To zestawienie wyspy z Tatrami, porównanie jej do „boskiej piękności” świadczy o współistnieniu różnych warstw poetyckich, których podstawą konstrukcyjną jest zestawienie dwóch kręgów przestrzennych: Capri i Morskiego Oka. Poeta jednak nie rozwinął zestawienia Capri z Tatrami, ponieważ bardziej mu zależało na przedstawieniu bogatej, sensualistycznej wizji wyspy, która przypominała mu piękno przyrody polskiej – w tym przypadku piękno Morskiego Oka, za którego widokiem z pewnością tęsknił.

Jak zauważył Ostap Ortwin: „refleksyjna poezja Staffa była aposteriorycznym retrospektywnym zapamiętywaniem własnej przeszłości, błękitnieniem jej z oddali czasu” (Ortwin 1936, s. 211).

2. Źródła fascynacji

Odkrywcą talentu i jednocześnie pierwszym mentorem Jarosława Iwaszkiewicza był Karol Szymanowski, który widząc w twórczości młodego pisarza niezwykłą wrażliwość i zwrot ku wyszukanej estetyce, powierzył mu rolę librecisty w dionizyjskim dramacie muzycznym *Król Roger*. Fakt ten spowodował, że początkujący pisarz po raz pierwszy odwiedził na krótko Odessę, co zainicjowało w jego twórczości epizod dionizyjski, z powodzeniem realizowany w cyklu wierszy *Dionizje*, wydanym w Warszawie w 1922 roku. W książce: *Odessa* inspiracją Polaków Agnieszka B. Cichocka napisała: „Kosmopolityczny klimat Odessy ułatwia artystyczną wędrówkę duchową na Sycylię – konglomerat kultur, narodów i religii” (Cichocka 2017, s. 60). W styczniu 1933 roku pisarza odwiedził w Kopenhadze Karol Szymanowski i to dzięki jego opowieściom Iwaszkiewicz zainteresował się Włochami, szczególnie ich południową częścią. W jego książce *Spotkania z Szymanowskim* czytamy:

Dopiero tutaj, na północy – styczeń 1933 był wyjątkowo jak na Danię surowy – w śniegu i przy zamarzniętych szybach, znowu w naszych rozmowach odżyła Sycylia. Specjalnie ukochany przez Karola – i dla mnie niezapomniany – pejzaż Agrygentu z ruinami świątyń na tle morza tak niebieskiego, jak tylko morze na południu bywa, zajmował osobliwe miejsce w naszych rozmowach (Iwaszkiewicz 1947, s. 138).

Skąd tak głębokie i trwałe poddanie się urokom egzotycznego pejzażu Sycylii?

Włochy i Ukraina były jakby „drugimi ojczyznami Iwaszkiewicza”. Ukraina ze względu na dzieciństwo i młodość, kulturalne środowisko Kijowa, Włochy – ze względu na bogactwo artystycznych przeżyć. Uwielbiał Toskanię, cenił Rzym, ale jego największą chyba miłością była Sycylia. W książce *Podróże do Włoch* napisał: „Jakoś nigdy nie mogłem przekonać się do Neapolu i choć mam z tego miasta równie ważne i pamiętne wrażenia jak z innych miast włoskich, nawet mi trudno jest o nim pisać” (Iwaszkiewicz 1977b, s. 45). Z Sycylią było inaczej, dla Iwaszkiewicza była jednym z najpiękniejszych miejsc na świecie:

Sycylia potrafi zaprzeć dech w piersiach od pierwszego kroku, od podniesienia żaluzji w hotelowym oknie łuk zatoki, strome zbocza, domy przyklepione do skał, za lekką mgiełką daleki brzeg Kalabrii. I ten błękit nieba i morza, za

którym tak tęsknili dawni malarze, zupełnie inny niż „błękit pruski” (Iwaszkiewicz 1977b, s. 197).

Potwierdza to w innym miejscu:

[...] wolę skorzystać z przywileju cudzoziemców i widzieć w Sycylii tylko jedną z najpiękniejszych krain świata, zamieszkałą (obok mitów, bogów, świętych, najpiękniejszych widoków) niestety także przez ludzi, którym nie jest bardzo dobrze na tym świecie. Ale jak oni kochają tę swoją Sycylię, jak wloką za sobą wszędzie, gdzie są, to umiłowanie języka, pieśni, obyczaju. Jedyne to miejsce na ziemi, gdzie rozumieją bez reszty *Latarnika* Sienkiewicza (Iwaszkiewicz 1977b, s. 216).

Sytuacja zmieniła się w wieku XX, zwłaszcza po II wojnie światowej i poprawie warunków podróżowania. Sycylia stała się krajem często i chętnie odwiedzanym, mimo pewnego lęku przed wszechwładną mafią i gorącym klimatem.

Pierwszą podróż na Sycylię odbył Iwaszkiewicz w 1932 roku i od tej pory wyspa ta stała się dla niego odkryciem. Pisarz pisał wprawdzie, iż odbył pierwszą podróż w 1918 roku, lecz była to wyprawa imaginacyjna. Obaj twórcy, Karol Szymanowski i Jarosław Iwaszkiewicz marzyli o odbyciu podróży w okolice Palermo – pragnął tego przede wszystkim Szymanowski.

Prawdziwa podróż literata odbyła się w 1932 roku i zaczęła się od zwiedzania Syrakuz (słynnego źródła Aretuzy), później przysła kolej na inne miejscowości. To tam Iwaszkiewicz napisał *Panny z Wilka* i nie tylko. Wspomina o tym w swojej książce:

Ranek wstawał świeży i pachnący, ale zaraz z południa zaczynało się chmurzyć i przychodził nieznośny sycylijski wiatr, który zasypywał drobnym piaskiem domy i ogrody. Zamykałem się wtedy w swoim hotelowym pokoju, na gwałt kończyłem *Panny z Wilka*, a drobny piasek dostawał się przez szpary w oknie i zasypywał nawet karty mego rękopisu (Iwaszkiewicz 1977b, s. 201).

Włochy wyzwalały wyobraźnię i erupcję twórczą. Powody tego są różne. Pierwszym z nich jest prawdziwe bogactwo i zderzenie różnych kultur, niemające odpowiednika w innych regionach Włoch – bogactwo stylów architektonicznych i ikonicznych, różnorodność w zakresie muzyki. Drugim powodem zainteresowań Sycylią jest dzikość natury, która musiała kojarzyć się z dzikością pejzaży ukraińskich, poczuciem wielkości przestrzeni, melancholijnej pustki. Kolejnym podłożem fascynacji był – wspomniany już wcześniej – wpływ Szymanowskiego, genialnego muzyka i urokliwego intelektualisty, admiratora tego zakątka Europy, który stał się prawdziwą inspiracją jego muzyki. Iwaszkiewicz miał świadomość geniuszu Szymanowskiego i był wybitnym znawcą jego muzyki. Jest wreszcie powód

czwarty – Sycylia spełniała to, co było poetycką wyobraźnią: marzenie o poznaniu dalekiego, wyodrębnionego lądu, zapowiedzią raju dla artysty, była czymś więcej niż Toskania czy Lacjum, miejscem jakby wydzielonym, często występującym w literaturze w funkcji obszaru autonomicznego, o cechach arkadyjskiego klimatu. Nie bez znaczenia są też wcześniejsze wrażenia podróżnicze pisarza, będące przyczyną poddania się urodzie Italii – Sycylia zawsze kojarzyła mu się z Ukrainą, krajem jego młodości. W przywoływanych wcześniej *Spotkaniach z Szymanowskim* tak pisał: „I tu, i tam warstwy kultur Wschodu i Zachodu nakładały się jedna na drugą, tworząc specyficzną aurę” (Iwaszkiewicz 1947, s. 201). Iwaszkiewicz w podróży z Elizawetgradu (po pierwszym spotkaniu z Szymanowskim w sprawie *Króla Rogera*) tak pisał:

Obrazy Włoch i Sycylii, nowe możliwości muzyczne, sens misteriów bachicznych, znaczenie mitów greckich w tym oświeceniu, jakie im nadawał Zieliński, wreszcie możliwości tworzenia dla wielkiego teatru, wiara we własne możliwości, wszystko to mieszało mi się w głowie i ułatwiało bezsenność na stopniu wagonu z hałasem przemierzającego pogrążone w zapachach nocy pola. Z rozmów tych specjalnie utkwił mi w pamięci i uderzył wyobraźnię obraz Sycylii taki, jaki roztoczył przede mną Szymanowski i jaki później – w wiele lat później – sprawdziłem naocznie. A jednocześnie tak jadąc przez ziemię mojej młodości odczuwałem coś wspólnego pomiędzy nią a ojczyzną Empodoklesa. I tu, i tam warstwy kultur Wschodu i Zachodu nakładały się jedna na drugą, tworząc specyficzną aurę. Tylko, że tutaj ślady tych kultur znikają z powierzchni ziemi, zmiotane kataklizmami historii, podczas gdy na Sycylii istniały obok siebie, tylko wyciągnąć ręce po nie: ze wszystkich stron otaczały one podróżnika (Iwaszkiewicz 1947, s. 51).

Iwaszkiewicz łączy ze sobą dwa światy – stary – ten sprzed przełomu wieków i nowy – obejmujący kilkadziesiąt lat XX wieku (do 1980 r.). Twórca niejednokrotnie wspominał, że jego serce należy poniekąd także do starej ery:

Przez to iż byłem dzieckiem starych rodziców, że miałem znacznie starsze od siebie rodzeństwo, sięgałem jak gdyby początkami istnienia o wiele bardziej w głąb XIX stulecia, niż na to data mego urodzenia wskazuje. A ponieważ Ukrainę i jej zapadłe kąty w XIX wieku łączyło niejedno jeszcze z wiekami poprzednimi, wydaje mi się czasami, że pierwsze lata mego życia przypadają niemal na czasy „Trylogii” – a w każdym razie na ostatnie lata Rzeczypospolitej. I chociaż nikt już z otoczenia nie chodził oczywiście w kontusz, niektóre postaci mojego dzieciństwa przybrać by w ten strój tylko należało, a żywcem przypominałyby bardzo dawno minione epoki (Iwaszkiewicz 2010, s. 9).

Lata młodości spędzone na Ukrainie potęgują uczucie „oddalenia” od współczesności. Iwaszkiewicz urodził się na Ukrainie, tu ukończył

gimnazjum i studiował prawo, tu rozpoczął drogę twórczą, publikując w roku 1915 swój pierwszy wiersz. Począwszy od tych dalekich lat, aż do ostatnich dziesięcioleci, kiedy powstały takie utwory, jak opowiadania *Voci di Roma* czy *Cienie*, Iwaszkiewicz stale sięgał do tematyki ukraińskiej, do kultury polskiej i europejskiej. Oprócz twórców literatur wschodniosłowiańskich, stale interesował się pisarzami z innych krajów, sięgał do Wiktora Hugo i Leonarda da Vinci, Szekspira i Goethego, Manna i Galzworthy'ego, Ibsena i Strindberga, Prousta, Kafki, Rimbauda, Wilde'a, Prousta i Kafki. Był jednym z najbardziej wykształconych pisarzy współczesnych, władał kilkoma językami europejskimi, był wszechstronnie obeznany z historią sztuki światowej, przede wszystkim umiał odczuć i odtworzyć niepowtarzalny klimat każdej kultury.

„Od znakomitej większości swoich kolegów w liryce Iwaszkiewicz był – po prostu – humanistycznie bardziej wykształcony, bardziej chłonny kulturowo, silniej kulturą przepojony” (Kwiatkowski 1975, s. 577). Odziedziczone po klasykach nieodparte pragnienie, aby możliwie najlepiej poznać kulturę narodów świata, wędrówki po świecie (Iwaszkiewicz jest autorem szkiców i utworów artystycznych związanych tematycznie z wieloma krajami europejskimi i z Ameryką Południową) pozwoliły mu na nieustanne poszukiwania nowych tematów, nowych koncepcji artystycznych, nowych sposobów interpretacji, a także pielęgnowanie dawnych tradycji.

3. Nowatorstwo i tradycja

Twórczość Iwaszkiewicza można scharakteryzować krótko: nieustanne poszukiwania nowych tematów, nowych koncepcji artystycznych, nowych sposobów interpretacji. Jako wybitny pisarz i myśliciel Iwaszkiewicz potrafił oddać głębię odwiecznych problemów dotyczących życia i śmierci, nowych poszukiwań intelektualnych i wielkich namiętności. Wśród ówczesnych krytyków przeważał pogląd traktujący Iwaszkiewicza jako pisarza, który przezwyciężając modernizm, usiłował kontynuować tradycje Żeromskiego – jeśli chodzi o prozę psychologiczną, i Staffa – jeśli chodzi o poetycki neoklasycyzm. Zresztą sam pisarz przyczyniał się do takich wniosków:

Wszyscy jesteśmy ze szkoły Żeromskiego. Nie mamy innej szkoły, nie ujadamy się o jakikolwiek program, po prostu „wjadamy” się w życie; czynimy to jednak dość po szlachecku i na improwizowanego, co nie doprowadza ani do prawdziwego psychologizmu, ani do jakiegokolwiek powziętego a priori etycznego stanowiska wobec zagadnień życia (Iwaszkiewicz 1925, s. 73).

Iwaszkiewicz znał też zapewne opowiadanie Stefana Żeromskiego,

zatytułowane: *Magdalena*, dotyczące znanego obrazu Jusepe de Ribery – hiszpańskiego malarza – zwanego Spagnolettem (1591-1652). W roku 1907 Żeromski wraz z synem Adasiem zwiedzał klasztor Kartuzów San Martino w Neapolu i tam zobaczył dzieło, które zrobiło na nim ogromne wrażenie. Uznał, że przedstawia ono „najbardziej religijny i wstrząsający obraz świata”, z historią Marii Magdaleny w tle. Dla niego była ona ucieleśnieniem neapolitańskiego ludu, o czym pisał w *Dzienniku z podróży*:

Ribera w San Martino. Maria Magdalena przywarła ustami do stopy zmarłego Zbawiciela. Jest to jedyny religijny obraz na świecie. [...] Spalone serce i spalone usta Magdaleny, które przywarły do podeszwy, do rany w podeszwie przebitej nogi (Żeromski 1990, s. 348-349).

Opowiadanie ma charakter tryptyku: część pierwsza to opis przepychu kościoła, druga – to opis płótna Ribery, część trzecia – to opis biednego Neapolu. Istotna jest tu część druga opowiadania, gdyż przedstawiony w niej obraz tworzy silny kontrast z przepychem kościoła i biedą mieszkańców Neapolu. Magdalena ukazana jest tu na drugim planie (inne piety eksponują ją bardziej – np. w obrazie *Compianto su Cristo morto* Botticellego (1489-1492) lub w obrazie Giotta (1266-1267) o tym samym tytule). W opowiadaniu Żeromskiego Magdalena jest symbolem ducha biednego, neapolitańskiego ludu. Można się tu zatem doszukiwać interpretacji ideologicznej, wskazującej na dysonans w zestawieniu dwóch światów: świata zbytku i bogatej instytucji kościoła – ze światem miejskiego plebsu żyjącego na pograniczu nędzy (Wilkoń 2010, s. 301-311).

Także w *Matce Joannie od Aniołów* interesowały go przede wszystkim postacie z ludu, sposób, w jaki mieszkańcy, ciężko pracując, walczą o przeżycie. Filozoficzna refleksja i wyrachowany psychologizm ustąpiły miejsca szczegółowemu opisowi codzienności. Przywołując znane słowa Iwaszkiewicza – „Wszyscy jesteśmy z Żeromskiego” – potwierdzamy widoczną w jego twórczości dążność do nieustannych poszukiwań nowych dróg, tematów, gotowości otwarcia na problemy nurtujące epokę. Autor wysublimowanych liryków, lecz także znakomitych opowiadań (*Panny z Wilka*, *Brzezina*) był tym, który przewyciężając modernizm, usiłował kontynuować tradycje Żeromskiego – zwłaszcza jeśli chodzi o prozę psychologiczną. Niewątpliwie – społeczna wyrazistość Balzaka idzie u Iwaszkiewicza w parze z psychologiczną precyzją Prousta. Iwaszkiewiczowskie połączenie nowatorstwa z tradycją Żeromski zamknął konstatacją, iż pisarz ten posiada „dwa szczerozłote przymioty: [...] najzupełniejszą oryginalność pomysłów i najbezwzględniejszą szczerłość wynurzeń” (Żeromski 1990, s. 95). Dodajmy – Iwaszkiewicz dzięki swojemu humanizmowi (w kategoriach estetycznych i społecznych), dzięki temu, że

ukazywał w swych utworach ostre konflikty społeczne, wstrząsy ideologiczne, nieustannie podkreślał, że człowiek jest wartością najwyższą – to przede wszystkim nadało sens jego bogatej twórczości.

4. Miłość do Sycylii

Jednym z najważniejszych w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza był „cykl włoski”, będący kontynuacją jego przedwojennej poezji (*Powrót do Europy*, *Lato 1932*, *Inne życie*). Zainteresowanie Europą nie kończy się u Iwaszkiewicza po napisaniu *Książki o Sycylii* (pierwsze wyd. 1956). Henryk Krzeczkowski – w swojej recenzji z 1957 roku napisał:

Przecież i po lekturze można powtórzyć słowa Iwaszkiewicza o malarstwie, a mianowicie, że „wyraża ono rzeczy niewypowiedziane przy pomocy przedmiotów drugorzędnych, nieważnych”. Do tych rzeczy niewypowiedzianych, a przynajmniej niedopowiedzianych, należy spotkanie ze sztuką włoską, zrozumienie jej wartości w tak różnych przejawach, jak renesansowi *Niewolnicy* Michała Anioła i starożytne metopy z Selinuntu, próba wytłumaczenia wrażenia, jakie ta sztuka na nim wywarła. Ucząc nas swego spojrzenia na rzeźbę czy obraz, pozwala nam równocześnie zrozumieć swe wiersze i swą prozę. Nie tylko te utwory, które tematycznie związane są z Sycylią, ale i inne, pozornie od niej dalekie. Refleksje nad historią władców spoczywających w grobowcu królewskim katedry w Palermo nie tylko są lekcją historii, ale – i to przede wszystkim – wprowadzeniem czytelnika w fascynujący Iwaszkiewicza problem tęsknoty człowieka Północy do „otoczonego bajką i mgłą Południa” (Krzeczkowski 1957, s. 3).

Iwaszkiewicz jako kontynuator tradycji obecnej w tematyce europejskiej i hellenistycznej publikuje kolejne opowiadania – *Villa d'Este* (1959), *Opowiadania szwajcarskie* (1959), *Sérénité* (1972).

Cechą charakterystyczną utworów o tematyce włoskiej jest szczególne zwrócenie uwagi na aspekty estetyczne (chodzi o piękno pejzażu, sztuki, architektury, ludzi itd.). Aby to oddać, prawie wszyscy polscy poeci stawali się parnasistami, klasykami. Można tu mówić o szczególnej dbałości o wartości estetyczne, które często nie występowały w utworach innych poetów. Nie inaczej jest u Iwaszkiewicza – stąd forma cyklu sonetów (co przecież jest ewidentnym nawiązaniem do *Sonetów krymskich* Mickiewicza). To właśnie Sycylii poeta poświęcił cykl opowiadań i wierszy (za *Opowiadania* dostał nagrodę od Sycylijczyków). Miłość do Sycylii wiązała się z odkryciem wyspy przez Szymanowskiego, który był na niej pierwszy od Iwaszkiewicza. Przy całej wspólnotce doznań, Iwaszkiewicz próbuje budować własne spostrzeżenia (niektóre motywy są ujęte inaczej od tych, o których opowiadał mu Szymanowski i które znalazł w muzyce

Szymanowskiego). U Szymanowskiego była to próba transpozycji wrażeń na język muzyczny (*Król Roger*). Zachwyty dla Sycylii, jej egzotycznego pejzażu, osobliwości nawarstwiających się odrębnych kultur, są widoczne w wierszu *Taormina* z cyklu *Sonetów sycylijskich*, ze zbioru *Inne życie* (1935):

Motyl biały – Platena wiersz – pomiędzy morzem,
Stygnącym gdzieś tam w dole, a między teatrem,
Gnany wątłych wspomnień ustającym wiatrem,
Wznosi się i opada – najwątlesze z stworzeń.

Zbłąkany w obszar morza i ogromy Etny,
Pomiędzy przepych kolumn i słońca obszary,
Skazany na dantejskie nieustanne kary,
Kołysz się i waha, malutki, lecz świetny.

I ja tak porzucony na zielonym brzegu,
Patrzę na roztocz morza i na teatr niemy,
I na skały, na kwiaty, co ku morzu biegą,

I na fortece górne, na spiętrzenie miasta
I na trawę zieloną, co kamień porasta –
I muszę mówić wiersze. Dlaczego? Nie wiemy (Iwaszkiewicz 1977a, T. 1, s. 395).

W wierszu tym białe miasteczko zostaje przyrównane do białego motyla rozwieszonego między morzem a greckim teatrem. Jest to właściwie jedyny rozbudowany obraz, przy czym porównanie białego miasta do białego motyla wywodzi się z poezji Augusta von Platena – niemieckiego poety (1796-1835). Rówieśnik wielu romantyków, miłośnik Włoch i antyku, od 1827 roku żyjący na Sycylii (zmarł w Syrakuzach) był gorącym zwolennikiem klasycznej jasności, umiaru i sposobu widzenia świata, krytykiem romantycznych buntów i szaleństw, fantazji i indywidualizmu. Ten zapomniany poeta zachwycił Iwaszkiewicza precyzją i czystością stylu, niezależnością sądów i refleksji dotyczących sztuki i piękna. Iwaszkiewicz czytał Platena w oryginale i wprowadzał często nawiązania do niego, np. w sonecie XI, a także w sonecie kończącym cykl. W *Podróżach do Włoch* czyni wzmiankę:

Muszę opowiedzieć [...] o olbrzymich purpurowych koniczynach, jakie rosną tam w pobliżu świątyń, o szeleście tajemniczych papirusowych zarośli, o przebujującej roślinności, o Platenie, który powiedział: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, Ist dem Tode schon anheimegegeben... (Iwaszkiewicz 1977b, s. 228).¹

¹ W tłumaczeniu poety: „Kto piękno ujrzał własnymi oczami, / Ten już Śmierci został zaprzędany...”.

Czy można mówić o wpływie Platena na cykl Iwaszkiewicza? Wydaje się, że trudno tu mówić o jakimś naśladownictwie. Obecność Platena w sonetach Iwaszkiewicza należy do zespołu stylizacji na klasycyzm (greckość) cyklu, na jego koloryt sycylijski, ponieważ Platen wpisał się na trwałe w kulturę i dzieje wyspy (Wilkoń 2012, s. 69-77).

Jak słusznie zauważyła Hanna Kalinowska,

dla Iwaszkiewicza ważniejsze od dokładnego opisu jest wniknięcie w sens dzieła. [...] Autor *Podróży do Włoch* wysuwa na plan pierwszy własne odczucia. Nie mamy tu do czynienia z wiernością opisu, lecz raczej z wiernością wrażenia. Często ważniejsza staje się refleksja, którą wywołało dzieło sztuki, niż samo dzieło (Kalinowska 1985, s. 133).

Należy jednak odnotować, że sam Iwaszkiewicz we wstępie do popularnego wydania swych nowel napisał: „Nie lubi się obecnie tak zwanych opisów przyrody, które stanowiły wielki czar literatury dziewiętnastego wieku. Ale ja nie unikałem ich w mojej twórczości” (Iwaszkiewicz 1966, s. 5).

Wszystkie sonety pisane są trzynastozgłoskowcem wydłużającym zdania, w których każdy niemal rzeczownik posiada przymiotnik, często użyty szyk antycypacyjny i postpozycyjny, częste hiazmy i pytania retoryczne, liczne przerzutnie, wyrazy złożone, typu *drzemny*, *niezwiewny*. Iwaszkiewicz jest też autorem sonetu, który stoi na granicy między przynależnością do okresu wczesnego, mającego sporo elementów pogodnych, a nawet radosnych, a przynależnością do okresu z przewagą nastrojów pesymistycznych (1930-1932), do których sięgali także krytycy zajmujący się problematyką katastrofizmu europejskiego i amerykańskiego. Sonet VI, *Źródło Aretuzy*, ze zbioru *Inne życie* należy do drugiego, bardziej dojrzałego i atrakcyjnego poetycko okresu:

Jęk czarnych papirusów u kamiennej śluzy,
Szelest usłyszysz cichy drzemnej wodnej głębi
I przez senne gruchanie uspionych gołębi

W nocy, kiedy nad źródłem staniesz Aretuzy,

Choć woda się porusza jak włosy Meduzy
I czarną paszczę źródła noc mityczna ziębi,
Cisza martwa usnęła u martwej przerębli,
Odeszły stąd boginie, zmarły Syrakuzy.

I nagle w obumarłym i martwym eterze
Ton wysoki się zjawia, uparcie niezwiewny,
I źródło, i noc ciemną w posiadanie bierze –

Zatrzymuje się, zniża, gołębiom kuszony
Opiera się i dzwoni czysty i podniebny –
Ton, jaki dla na wybrał czarny mistrz z Cremony (Iwaszkiewicz 1977a, T. 1, s. 433).

Autor sonetu nazywa ten wiersz „wspomnieniem wieczornych nachyleń nad ciemną wodą Aretuzy” podkreślając trafność „oddania momentu genialnego utworu Karola Szymanowskiego, kiedy na mokre kłapanie fortepianu spada pierwsza niebywale wysoka, czysta nuta *Źródła Aretuzy* (znanego utworu kompozytora – przyp. T.W.), brzmiąca na cudownym stradivariusie” (Iwaszkiewicz 1977a, s. 202).

5. Humanizm i piękno

Polska poezja XX wieku traktowana jest przez krytyków i poetów anglosaskich jako twórczość artystyczna, mająca bogate odniesienia do filozofii, lingwistyki i stylistyki, problematyki egzystencjalnej i personalistycznej, do teorii wartości połączonej z szeroko zakrojoną tematyką. Dla krytyków literackich, poezja polska pełna jest zagadek i tajemnic, wieloznaczności, ale i twórczości realizującej zasadę *claritas*. Jest to poezja poszukująca indywidualnych środków wyrazu i oryginalności we wszystkich dziedzinach gatunku i stylu, semantyce tekstu i jego prozodii. Cechą znamioną poezji polskiej XX wieku jest jej wielki indywidualizm i poczucie swobody. W XX wieku, mimo przeszkód ideologicznych było wielu wybitnych poetów, stroniących od konwencji i schematów, nadmiernego formalizmu i nadmiernej niejasności. Dla wielu z nich poezja to sztuka znaczeń, a wiersz to nie mowa zniewolona, lecz realizacja wolności. Neapol i południe Włoch, bardziej niż Rzym i Wenecja, był w XIX i w pierwszej połowie XX wieku częstym obiektem działalności twórczej pisarzy łączącej piękno (ale też i grozę) natury, urodę architektury, niezwykle widoków. Dla polskich twórców krajobrazy włoskie to gra kolorów, bieli i lazuru, symbiozy kaplic i kościołów z pałacami i domami mieszkalnymi, to nagromadzenie wielu zabytków greckich, rzymskich i sztuki europejskiej. Realizacja mickiewiczowskiej zasady: „widzę” i „opisuję” odbywa się poprzez poetyckie „widokówki” i wizje włoskich miast i miasteczek, tworzone z pasją, zachwytem, z rzetelnością w postrzeganiu szczegółów. W lirycznych opisach liczyły się nie tylko autentyzm, styl kronikarski, dążność do oddania różnych sensacyjnych spraw i wydarzeń, lecz przede wszystkim wyrażenie subtelnej piękna pejzaży i widoków, malowniczych zakątków. Wszystko, co poetę otacza, jest nietrwałe, wszystko przemija, a jednak jest przedmiotem głębokiego przywiązania i podziwu. Dla poetów tak wrażliwych jak Jarosław Iwaszkiewicz uroda i wdzięk włoskiej wyspy –

Sycylii, były czymś naturalnym, ale często oznaczały też zderzenie się ze zjawiskami natury i kultury, do opisu których potrzebne były delikatne (subtelne) środki stylistyczne i stylizacyjne. Pojawienie się motywów przyrody oznaczało dla Iwaszkiewicza zmianę stylu, dominację liryczności i kolorystycznej synestezji. Napisał kiedyś, że poeci przemijają niezauważeni przez czytelnika i historię, jeśli nie odtwarzają życia:

W moich wierszach zamknięty jest kawał mojego życia. [...] Nie tylko w ich treści, ale nawet w ich zmiennej formie. Pomimo pozornego odrywania się od życia, pomimo zamykania się od gwaru i hałasu szerokiego gościńca, utwory te związane są bardzo z życiem polskim pierwszej połowy dwudziestego wieku. [...] Czy to poezja, czy dramat, czy opowiadanie – wszystko to jest próbą, jednakową próbą pokazania czytelnikowi piękna życia i przybliżenia mu jego wartości. [...] I tu wysiłek w dążeniu do możliwej precyzji, ku największej prostocie linii, ku pełni – był treścią mego pisania. Zawsze czytelnikowi starałem się powiedzieć: może rzeczywiście jestem smutny, ale patrz, jaki świat jest piękny! (Iwaszkiewicz 1958, s. 5-8).

Piękno to najdobitniej wyraził w poetyckich wizjach i przeżyciach ewokowanych przez urodę fenomenalnych, niepowtarzalnych zakątków Italii. Zachwyty dla Sycylii, jej egzotycznego pejzażu, osobliwości nawarstwiających się odrębnych kultur – to wszystko odnajdujemy w cyklu *Sonetów sycylijskich*. Jarosław Iwaszkiewicz stał się rzecznikiem idei, że humanizm i piękno to nieodłączne atrybuty twórczości, które najpełniej wyraził w końcowych wersach zamykających utwór *Do czytelnika*, ze zbioru *Warkocz jesieni* (1954): „Żeby to wszystko w słońcu błysło / I żeby było tak jak żywe – / I żebyś ty to widział wszystko, / I żebyś był, jak ja – szczęśliwy” (Iwaszkiewicz 1977a, T. 2, s. 240).

I trzeba przyznać: w wierszach o Sycylii Iwaszkiewicz pozostawił dużo słońca, ciepła, uroku istnienia życia, ruchliwego światłocienia.

Bionote: Teresa Wilkoń is author of books and articles on the history of contemporary Polish literature, especially poetry, literary theory (including the issues of literary conventions and genres), problems of reading and information culture, and Polish-Italian cultural affiliations. In the years 1990-1994, she was a Polish language teacher at the Polish School at the Embassy in Paris – France; in the years 1994-2008, she was a research and teaching employee (because of a competition and nomination from the Italian Ministry) at L’Orientale University in Naples – Italy. In the years 2011-2019, she was the head of the Department of Reading and Information Culture. Since 2008, she was a member of the Management Board of the Historical and Literary Commission “A. Mickiewicz” in Tarnów; in the years 2010-2019, she was the editor of the scientific series “Book and Library Science”, University of Silesia; member of the Scientific Council of the “Tarnowskie Studia Naukowe ‘Pro Publico Bono’”, the “Tarnowski Przegląd Nauk Społeczno-Humanistycznych” and the Scientific Journal of “Humanities

and Cultural Studies”.

Author's address: teresa.wilkon@us.edu.pl

Źródła bibliograficzne

- Bojanowska M., Jarosiński Z., Podgórska H. (red.) 1994, *Miejsce Iwaszkiewicza w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20-22 lutego 1994 roku*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Podkowa Leśna.
- Cichocka A. B. 2017, *Odessa inspiracją Polaków*, Wydawnictwo Rys, Poznań.
- Czachowska J., Maciejewska I. (oprac.) 1966, *W kręgu literackich przyjacieli. Listy*, PIW, Warszawa.
- Gregorovius F. 1990, *Wędrowki po Włoszech*, tłum. Zabłukowski T., PIW, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1925, *Księżyc wschodzi*, Wydawnictwo Wacław Czarski i S-ka, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1947, *Spotkanie z Szymanowskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Iwaszkiewicz J. 1958, *Od Autora*, w: *Wiersze zebrane*, Czytelnik, Warszawa, s. 5-8.
- Iwaszkiewicz J. 1961, *Rozmowy o książkach*, Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1966, *Opowiadania wybrane*, Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1977a, *Wiersze*, T. 1-2, Czytelnik, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 1977b, *Podróże do Włoch*, PIW, Warszawa.
- Iwaszkiewicz J. 2010, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Kalinowska H. 1985, *Sztuka włoska w liryce Jarosława Iwaszkiewicza*, w: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne” z. 24, s. 111-138.
- Krzczkowski H. 1957, Recenzja *Książki o Sycylii*, w: „Express Wieczorny” 3, s. 4.
- Kwiatkowski J. 1975, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa.
- Ortwin O. 1936, *Próby przekrojów ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900-1935*, wstęp Kleina J. i Kozickiego W., Wydane przez Komitet Jubileuszowy 35-lecia działalności Autora, Lwów.
- Staff L. 1967, *Poezje zebrane*, T. 1, PIW, Warszawa.
- Wilkoń T. 2003, *Capri Leopolda Staffa*, w: Kisiela M. (pod red.), *Godność i styl. Prace dedykowane prof. dr hab. Włodzimierzowi Wójcikowi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 73-82.
- Wilkoń T. 2010, *Pieta Ribery. Tajemnicze odkrycie Żeromskiego*, w: Jakóbczyka J., Kralkowskiej-Gątkowskiej K., Piekary M. (pod red.), *Alfabet Paszka. Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 301-311.
- Wilkoń T. 2012, *O sonetach sycylijskich Jarosława Iwaszkiewicza*, w: Gondek E., Sochy I. (pod red.), *Przestrzenie kultury i literatury. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Krystynie Heskowej-Kwaśniewicz na pięćdziesięciolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 69-77.
- Żeromski S. 1990, *Dziennik z podróży*, w: Żeromski S., *Sen o szpadzie*, w: Adamczyk Z. J. (oprac.), *Pomyłki i inne utwory epickie*, T. 4, Czytelnik, Warszawa, s. 348-349.

© 2023 University of Salento - Coordinamento SIBA



<http://siba.unisalento.it>