



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e letterature
europee, americane e
postcoloniali

Tesi di Laurea

**L'influenza di Roma
nello sviluppo dell'ideale
dello scrittore come profeta:
Nikolaj Gogol' e Vjačeslav Ivanov**

Relatore

Ch. ma Prof.ssa Anita Frison

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Farsetti

Laureanda

Anna De Luca

Matricola 854703

Anno Accademico

2022 / 2023

Arrivata alla fine di questo percorso, sento di dover ringraziare tutti coloro che, in un modo o nell'altro, ne hanno preso parte.

Vorrei ringraziare innanzitutto la mia relatrice, la Prof.ssa Anita Frison, per l'aiuto, il supporto, la gentilezza e la costante disponibilità di questi lunghi mesi, poiché senza di Lei questa tesi non esisterebbe.

Ringrazio anche il mio correlatore, il Prof. Alessandro Farsetti, per aver accettato di seguirmi, per la pazienza e per avermi dato dei consigli preziosi.

Ci tengo a ringraziare tutti i docenti che in questi anni hanno contribuito ad accrescere la mia passione per questa lingua e cultura meravigliosa, nonostante la controversa situazione in cui verte la Russia in questi ultimi tempi.

Un grazie va a tutti i miei familiari, amici e colleghi che, nonostante i miei alti e bassi, mi sono stati vicino supportandomi e sopportandomi in ogni istante.

Un grazie speciale va a mia mamma e a Nicola, perché senza di loro non ce l'avrei fatta.

Indice

Автореферат.....	1
Introduzione.....	12
1 Roma nell'immaginario russo tra il XIX e il XX secolo.....	21
1.1 Gli anni '20-'30-'40 del XIX secolo.....	21
1.2 I primi due decenni del XX secolo.....	34
1.3 Roma e l'ideale dello scrittore come profeta nell'opera di Gogol' e Ivanov....	45
2 Nikolaj Vasilievič Gogol'.....	58
2.1 Gogol' a Roma.....	58
2.2 Lo sviluppo dell'ideale dell'artista come profeta in Gogol'.....	63
2.2.1 L'epistolario romano.....	63
2.2.1.1 La riscoperta della fede.....	65
2.2.1.2 Il ruolo dell'arte.....	69
2.2.2 <i>Il Ritratto</i>	73
2.2.3 <i>Roma</i>	83
2.2.4 <i>Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici</i>	96
3 Vjačeslav Ivanovič Ivanov.....	108
3.1 Ivanov a Roma.....	108
3.2 Lo sviluppo dell'ideale dell'artista come profeta in Ivanov.....	115
3.2.1 <i>I Sonetti Romani</i>	115
3.2.2 <i>La storiografia di Virgilio</i>	133
Conclusioni.....	146
Bibliografia primaria.....	155
Bibliografia secondaria.....	155
Sitografia.....	165

Автореферат

Цель этой диссертации — показать, как пребывания Николая Гоголя и Вячеслава Иванова в Риме укрепили в них уверенность в том, что они являются русскими пророческими писателями (так как они считают, что русские писатели, в том числе и они, могут выполнять эту функцию) и заставили их думать о том, что у России особая миссия, назначенная Божественным Промыслом. Периоды, которые они провели в Риме, на самом деле, позволили им увидеть свою родину «с привилегированной точки зрения». Всё это усилило желание двух писателей показать России «пример для выполнения» того, что они считали своей «универсальной миссией». И Гоголь, и Иванов, в сущности, думали, что их страна имеет судьбу, отличающуюся от судьбы остальных стран, и особую миссию, которая, как только будет выполнена, принесёт пользу не только России, но и всему миру. Эта миссия, по их мнению, тесно связана с духовной сферой и «мистической» природой России, что выделяло и «облагораживало» эту страну по сравнению с западным миром, в культуре и цивилизации которого они видят необратимый упадок. Поэтому, европейскому секуляризму и индивидуализму они противопоставляли подлинное и духовное просвещение России. Однако, поскольку они оба жили в два довольно сложных исторических момента с социальной, политической и духовной точки зрения, каждый по определённым причинам, думали, что их родина нуждается в примере, который «просвещал бы её» на этом трудном пути, и поэтому к нему необходимо обратиться в попытке выполнить свою важную задачу. Модель они оба видели в Вечном Городе. На самом деле, издавна русские люди тянули к Италии, и в особенности к Риму, чувствуя особую связь с ней, благодаря своему мягкому климату, красивой природе, прекрасной архитектуре и многовековой истории.

Во вступлении, по этому поводу, рассматриваются какие были самые первые контакты между Россией и Италией, которые стали более или менее регулярными во время Возрождения, когда Рим стал бесспорным центром культуры и все больше русских артистов начали пребывать в город. По этой причине, например, когда великий князь московский Иван III начал активное строительство в Москве, которая к тому времени стала столицей Русского государства, пригласил в город именно итальянских архитекторов, чтобы они построили некоторые из самых важных зданий города. Итак, родилась идея

провозгласить Москву третьим Римом, прямым наследником Византии. Спустя несколько столетий, таким же образом, когда царь Пётр I должен был выбрать модель для строительства новой столицы Российской империи, Санкт-Петербурга, его выбор, из итальянских городов, пал именно на Вечный Город. Кроме того, начиная с пушкинской поры, когда россияне наконец могли путешествовать свободнее, Рим не случайно стал центром притяжения не только российских поэтов и писателей, но и художников, архитекторов, композиторов, музыкантов. Интересно подчеркнуть, что отношение к Риму проявляется уже во время подготовки к поездке. Для многих русских это чувство «пилигрима», ощущение не праздного путешествия, а серьёзного поступка. Итак, в Риме часто останавливались многие русские писатели и художники: Жуковский, Вяземский, Александр Иванов, Тургеневы, Герцен, Достоевский. К образу Рима обращались в своих стихах и Тютчев, Фет, Гумилёв, Мандельштам, Бродский. Но, пожалуй, никто так не сжился, не слился в одно целое с Римом, с проходящим через него стержнем многовековой европейской истории и культуры, как писатель Николай Гоголь и поэт-символист Вячеслав Иванов.

Первая глава, которая называется *Рим в Русском творческом сознании между XIX -ым веком и началом XX -ого века*, размышляет о том, почему Рим в 20-е, 30-е, 40-е годы XIX века и в первые два десятилетия следующего века стал излюбленным местом для русских артистов. Впоследствии, мы пытаемся понять почему идеал художника-пророка был так распространён в России и какие были его первые проявления в русской литературе. В конце главы этот идеал кратко связан с жизнью и произведениями Гоголя и Иванова, такая тема раскрыта более подробно в следующих двух главах, каждая из которых посвящена одному из двух авторов. В первом подразделе, который называется *20-е, 30-е и 40-е годы XIX века*, анализируется, как Рим, в течение трёх рассматриваемых десятилетий XIX века, ассоциируется, время от времени, с тем или иным образом и подвергается тому или иному «прочтению» русскими артистами. В 20-е годы он считается, прежде всего, родиной свободы. В 30-е годы он становится идеальным местом для артиста, где он мог свободно создавать своё собственное искусство; дальше, в последующее десятилетие он приобретает новый оттенок, частично утратив статус «земного рая» — вместо этого, его описывают реалистическими терминами. В 20-е годы, и в особенности, после восстания Декабристов, на самом

деле, в стране распространилось желание свободы, которое, по мнению русских поэтов, воплощал между прочим республиканский Рим. Итак, русские начинают воспринимать Рим как «колыбель свободы» и происхождение республиканских идей. В это время, в период большого интереса к археологии, кроме того, Рим привлекает русских артистов своими руинами, символ которых — Колизей. В следующее десятилетие рождается новый миф о Риме, о городе как центре распространения искусства во всех его формах. Два события участвовали в приближении русских артистов к Риму в этот период. Первое — это основание Академии художеств Санкт-Петербурга, так как её выпускники, которые оканчивали её с золотой медалью, были вознаграждены поездкой в Италию, чтобы там учиться у великих художников прошлого. Второе событие связано с салонами княгини Зинаиды Волконской, где бывала вся русская община в Риме и собирались самые известные итальянские и русские художники, поэты и композиторы. Однако, стихотворения 40-х годов о Риме, написанные не о красивом прошлом города, а о его настоящем, которое, к сожалению, не является таким светлым. В этот момент становится очевидным, что Рим не только «земной рай», а также город больших проблем и даже довольно бедный город. Итак, во второй половине XIX века, по различным причинам, любовь русских к Италии уменьшается. Во втором подразделе, *Первые два десятилетия XX века*, мы пытаемся кратко проанализировать какие преимущества делают Италию такой особенной и привлекательной для многих русских писателей и художников на рубеже XIX и XX веков. Этот период характеризуется духовным и социальным кризисом, Рим в качестве центра западного христианства, на самом деле, снова становится местом большого интереса для многих и, в особенности, для писателей Серебряного Века России. Италия считается священной страной креативности и красоты, как её малюет Павел Муратов в своих книгах *Образы Италии*, которые сыграли важную роль в создании параллели между Россией и Италией. Также учреждения, и русские и итальянские, в это время, помогают в развитии связей между двумя странами. Первое мероприятие, которое способствовало связи между ними, это открытие Всемирной выставки в Риме, которая привлекла в город большого количества людей из всего мира. Второе это тот факт, что, в том же самом году, организованы первые итальянские гастроли балетов Сергея Дягилева, что увеличивает интерес итальянцев к русской культуре. Возрождение интереса к эстетике и искусству прошлого времени,

прежде всего, разделяет группа артистов, связанных с журналом *Мир искусства*. Большое влияние на работу и на мысли этих писателей оказала философия Владимира Соловьёва, который всю свою жизнь жаждал объединения двух Церквей, Восточной и Западной. Как известно, центром католической церкви является Вечный Город, который, следовательно, приобретает важное значение для философии Соловьёва. В ней, на самом деле, возвращается идея «Москва — Третий Рим». Итак, столица Италии, в это время кризиса и перемен, становится символом единства Церкви и культуры, которого сильно жаждут артисты Серебряного Века. Однако, Первая Мировая Война разрушает связи между Россией и Италией, которые снова установлены после её окончания. Но обе страны значительно изменились. В третьем подразделе, который называется *Рим и идеал писателя-пророка в творчестве Гоголя и Иванова*, сначала кратко анализируется, почему пребывания в Риме Гоголя и Иванова отличаются от тех других русских артистов и наблюдаются некоторые сходства в их восприятии Вечного Города. Оба писателя, на самом деле, считают его своей родиной, «земным раем» и «метафорой спасения», поэтому они думают, что нет лучшей судьбы чем умирать в Риме. Кроме того, оба автора полагают, что «величие города» и его «вечность» находятся в гармоничном слиянии его античности, его средневековья и современности. Важно ещё подчеркнуть, что именно в Риме, как мы уже сказали, оба начинают чувствовать себя «русскими пророческими писателями», думая, кроме того, что у их страны особая миссия, моделью для выполнения которой является Рим. Итак, нет ничего удивительного в том, что они оба писали их самые пророческие произведения во время их пребываний в городе: Гоголь — *Мёртвые души*, а Иванов — *Младенчество* и *Повесть о Светомире царевиче*. Гоголь выбирает Рим как модель для России, потому что полагает, что это единственный город, способный «регенерировать северного человека», а Иванов в образе Рима ощущает «обещание и пробуждение его современности», потому что, по его мнению, «Рим — всегда мир». В конце этой части определены первые проявления идеала «писателя-пророка» в русской литературе; этот идеал был уже широко распространён и в классическом и в христианском мире. Оба изображения этого идеала из классического и христианского мира использовались некоторыми русскими писателями (в том числе и Гоголем и Ивановым) в литературе XIX и XX веков. То, что отличает их от остальных писателей, это тот

факт, что их уверенность в том, что они являются пророками, рождалась и укреплялась в Риме, то есть далеко от своей родины.

Вторая глава, называемая *Николай Василевич Гоголь* полностью посвящена этому великому русскому писателю. Итак, в первом подразделе, *Гоголь в Риме*, рассматривается почему Рим был так значительным для Гоголя, почему он решил переехать именно туда и самые важные события, которые случились в двух периодах, на которых учёные привыкли разделять пребывания писателя в городе. Первый период, характеризованный глубоким счастьем, очень важен потому, что вместе с созданием новых работ, даёт ему возможность завершить его величайшее произведение — *Мёртвые Души*, которое Гоголь писал уже несколько лет. Опыт работы с этой книгой убедил его в огромном влиянии и неоднозначной власти его таланта над умами современников. Эта мысль постепенно стала складываться в представление о своём пророческом предназначении, и соответственно, в использовании своего пророческого дара силой своего таланта на благо обществу, а не во вред ему. Однако, несмотря на первоначальную радость, уже в начале второго периода, начинают появляться симптомы глубокого горя, физического и психического, которые сопровождаются постоянным снижением интереса к Риму, и которые приведут его к мысли покинуть город навсегда. Второй подраздел, который называется *Развитие идеала артиста как пророк в Гоголе* разделён на четыре части: первая из них посвящена анализу писем, написанных Гоголем в Риме (данная часть, в свою очередь, разделена на две другие части), вторая посвящена повести *Портрет*, третья отрывку *Рим* и последняя книге *Выбранные места из переписки с друзьями*. В первой части анализируются две важные темы, связанные с римскими пребываниями Гоголя, которые возникают из чтения писем. Первая тема — это повторное открытие веры, потому что именно в Риме, благодаря своему сближению католицизму и его роскошными церквями, он снова испытывает глубокую религиозность. Вторая — это новая идея о том, что должна быть роль истинного искусства, которая, как Гоголь начинает думать в Риме, должна быть связана с религией и привести человека к моральному возвышению и очищению. Эти две темы, начиная с этого момента, становятся основными для жизни и творчества писателя. Читая его письма написанные в Риме, сразу же становится очевидной его любовь к Вечному Городу, к его природе и истории, а также,

необычная связь, которую он испытывает к нему. На самом деле, как только Гоголь приезжает в город, он начинает бродить по его улицам вдоль и поперёк и действительно, как свидетельствовали его друзья и знакомые «никто не знал Рим лучше него». Во второй части рассматривается самая значительная книга писателя где появляется его новая концепция искусства: римская версия повести *Портрет*. В ней затрагиваются такие темы, как вопрос о том, заключается ли роль художника в обществе в простом воспроизведении того, что уже существует в природе, или в более глубоком проникновении за неким субъективным смыслом. Предугаданный в ранней версии художник-отшельник, один из прежних товарищей Чарткова, теперь связался с художником реальным — Александром Ивановым, с которым Гоголь познакомился именно в Риме. Итак, образ религиозного живописца, намеченный ещё в раннем варианте повести, очерчен теперь со всей определенностью. Важно подчеркнуть, по этому поводу, что путешествие в Италию, куда этот художник был послан для усовершенствования, воспринимается Гоголем как «паломничество в священную страну подлинного искусства». Живопись, в свою очередь, выступала прямым путем к обретению подлинной веры. Итак, для художника-стипендиата, чья картина открыла Чарткову глубину его творческого падения, искусство — это духовный подвиг. После грехопадения художник оставляет свет, поселится в уединенной обители и ведёт жизнь исключительно строгую, только так он может искупить свою вину. В повести, на самом деле, представлен идеал монаха-художника (один из воплощений Гоголя), который, пройдя путь аскезы, покаяния и молитвы, может противостоять «могущественному Бесу» современного мира. В третьей части, посвященной повести *Рим*, Гоголь представляет другой идеал, разработанный в Вечном Городе, идеал «прекрасного человека». По мнению Гоголя, «прекрасный человек», этот человек, который соответствует нравственно-целостная личность и стремится к нравственному совершенству. Тот, кто по его мнению, является итальянским народом. Главный герой повести — это молодой князь, который родился и вырос в Риме, но уезжает учиться за границу, где понимает, что нет лучше края, кроме родного. Поэтому, вернувшись домой, он погружается в историю своего города, в его культуру и прекрасного народа, тем самым став «прекрасным человеком». Гоголь, на самом деле, (и римский князь — его самый автобиографический персонаж) думает, что только итальянский народ — гармоничен и прекрасен (внутри и снаружи), и поэтому у него иная судьба по

сравнению с другими народами Европы. По этой причине Италия и Россия, на взгляд Гоголя, очень похожи, так как они глубоко связаны с духовным миром и у них особая миссия. В следующей части, посвящённой книге *Выбранные места из переписки с друзьями*, Гоголь подробно размышляет об этой миссии своей родины. Такая миссия, по его мнению, тесно связана с Православием, так как оно является единственным, неискаженным и чистым христианством. Цель произведения — это нравственное воспитание каждого отдельного человека, задача которого, как он считал, была поручена ему самим Богом. На самом деле, эта книга содержит тщательный план обновления России, поскольку Гоголь думает, что только в России возможно возрождение человека через христианское послание, корни которого ещё живы в русском народе в отличие от европейского человека. Основная тема работы — идея служения, то есть идея написания как способ достичь более высокого уровня нравственности. Такая идея служения отчизне, России, всем соотечественникам, принесения пользы людям является, по признанию автора, сверх целью и основным предназначением книги. На самом деле, для Гоголя «служить» становится моральным долгом перед своим народом, Государством и Богом.

В третьей главе, которая называется *Вячеслав Иванович Иванов*, речь идёт о периодах, проведённых в Риме писателя-символиста и о своих работах *Римские сонеты* и *Вергилиянская историософия*. В первом подразделе, *Иванов в Риме*, рассказывается, что несмотря на то, что он всегда чувствовал особую связь с Вечным Городом, ему потребовалось некоторое время, чтобы решиться поехать туда, потому что он чувствовал себя «не готовым». Но, после его первого пребывания, писатель возвращался в город ещё много раз. До тех пор, пока не переезжает окончательно в Италию в 1924 году. Два года спустя, в Саборе Святого Петра, он принимает католицизм, не видя никакой разницы между этой религией и Православием. В Риме же в 1949 году он умер. Важной частью чувства Рима у Вячеслава Иванова это религиозное благоговение перед священным городом, его многовековой древней и христианской историей. Таким образом, становится понятно почему именно в этом городе он написал его самые «пророческие» произведения, придя к выводу, что Рим является символом универсализма и единства Церкви и культуры, которых, на волне философии своего мастера Владимира Соловьёва, он всегда жаждал. Во втором подразделе,

который называется *Развитие идеала артиста как пророк в Иванове*, анализируются *Римские Сонеты*, цикл девяти стихотворений, написанных Ивановым всего за два месяца после его окончательного переезда в Италию. Порядок сонетов соответствует гипотетическому пешеходному маршруту по городу: в первом стихотворении, *Регина Виарум*, поэт въезжает в Рим по древней Аппиевой дороге. В следующих трёх сонетах он сначала созерцает фонтан Диоскуров на холме Квиринале (*Монте-Кавалло*), затем проходит мимо фонтана в конце одного из главных акведуков (*Аква-Феличе*) и, наконец, достигает площади Испании (*Ла Баркачча*). Оттуда он возвращается через Квиринал, останавливаясь, чтобы полюбоваться статуей Бернини на площади Барберини (*Тритон*), а затем направляется на площадь Маттеи (*Фонтан Черепах*). В *Валле-Джулия* он находится в садах Вилли Боргезе, и оттуда достигает фонтана Треви (*Аква Вирго*). В последнем сонете, *Монте Пинчо*, поэт наблюдает город на закате, взглянув на купол Сан-Пьетро вдали. В стихотворениях, на самом деле, поэт-философ в завершённых классических формах создает зримые образы земли, моря, истории и памятников искусства в их духовном значении. В них Иванов сравнивает себя с Энеем, главным героем поэмы Вергилия, потому что, они оба бросили свою родину со своей семьёй и переехали в Италию и, по его мнению, оба считали, что Бог дал им особую миссию, которую они должны выполнить. Итак, также как Энею удалось «основать Рим», Иванов убеждён в том, что его задача в Риме является объединением двух ветвей христианства. Из чтения возникают много тем, такие как, «тема изгнания», «тема вечности», и «тема памяти», которые рассматриваются в ходе исследования. Эти темы будут продолжены писателем и в своих последних работах, например, в своем важном произведении *Римский дневник*, написанном в Риме во время бомбардировок Второй мировой войны. Третий подраздел, посвящённый статье *Вергилиянская историософия*, рассуждает об определённой теме, связанной с Вергилием: его философия истории. Иванов, на самом деле, думает, что самая главная инновация, принесённая Вергилием — это тот факт, что концепции циклического времени он противопоставил концепцию линейного времени (предвидя, таким образом, типичное видение христианской культуры). Итак, по мнению Иванова, Вергилий не только предсказал будущее величие Римской Империи (как мы читаем в шестой песни *Ада Данте*), но и также предсказал приход юноши, то есть приход христианства, в четвёртой эклоге *Буколик*. Поэтому, поэт-символист подчёркивает

уникальную роль Вергилия, который, по его мнению, оказывается пророком Христа язычников. Следовательно, как возникает при чтении этой статьи, Иванов считает себя «наследником» Вергилия, от которого унаследовал универсальную миссию: объединить Западную и Восточную Церкви.

Анализ, как написано в заключении исследования, привёл к выводу, что действительно римские пребывания Николая Гоголя и Вячеслава Иванова сыграли первостепенную роль в развитии и укреплении их убежденности в том, что они являются «русскими пророческими писателями». Фактически, периоды, проведённые ими в Риме, позволили им увидеть свою родину с «привилегированной точки зрения», заставив их сильнее, чем когда-либо, почувствовать свою тесную связь с ней. Итак, нет ничего удивительного в том, что, именно во время их римских пребываний, они оба поняли что у России особая судьба и уникальная миссия, которые отличают её от других стран. Однако, они думают, что эта миссия находится сейчас в своего рода «перерыве», из-за морального разложения общества в историческом периоде Гоголя и распространения коммунизма и атеизма в эпохе Иванова. Поэтому, оба писатели считают необходимым определить модель для их родины. Конечно, среди причин, способствовавших избранию Рима образцом для России, были все те положительные характеристики, которые русские писатели обычно приписывали городу и которые, на протяжении веков, привели к формированию «мифа о Риме». Действительно, этот город всегда вызывал сильный интерес и глубокую притягательность у русских, которые рассматривали его как «место в мире» для каждого артиста. На самом деле, как только у них появилась возможность путешествовать, толпами отправились в город, который в их воображении был родиной культуры, солнечной землёй, окруженной голубиной неба и моря, где произведения искусства рождались спонтанно. По этим причинам, Гоголь и Иванов, как и ряд других русских писателей, считали его своей «духовной родиной», настоящим «земным раем» и «метафорой спасения». Во-вторых, существовали и фундаментальные причины исторического характера, относящиеся к двум различным периодам, в которых жили рассматриваемые авторы. Гоголь, который жил в исторический момент, характеризовавшийся Первой промышленной революцией (который ознаменовал рождение иного мира и новой эпохи, «современной»), воспринимал Рим как чистое и незагрязненное

место, ещё не «испорченный» политикой и поэтому далёкий от тщеславного и атеистического европеизма, столицей которого был Париж. По этой причине он поручил Вечному городу и его жителям важную задачу: «регенерировать северного человека». На самом деле, он надеялся, что русские тоже, следуя примеру итальянского народа, стали «прекрасными», готовыми выполнить порученную Богом миссию своему народу. Точно так же Иванов, который после крупных мировых потрясений (например: Русско-Японская война, Русские революции и Первая мировая война), увидел как его родину пожирают коммунизм и атеизм, воспринимал Вечный город как символ стойкости и победы веры и универсализма. Последней и самой значимой причиной была особая роль, которую Вечный Город играл на глобальном уровне. По мнению двух авторов, на самом деле, Рим был единственным городом в мире, выполнившим как в политической, так и в религиозной сфере, две универсальные миссии. Фактически, с политической точки зрения, для европейского сознания, Римская империя представляла собой пример цивилизованного универсализма и была эмблемой противостояния варварству и социальному хаосу. По этой причине, когда дело доходило до определения политической системы и модели, выбор западных стран очень часто падал на Древний Рим. В связи с этим также россияне, с древних времён, считали Вечный Город не только простой государственностью, но и истинным символом того, как должны жить цивилизованные народы. Впоследствии, в христианском мире рождённом Фессалоникийским эдиктом, образ Рима был наделен дальнейшей и особой сакральностью, так как он являлся центром установления престола святого Петра. Для верующих было очень значимо то, что, начиная с этого города, идея Христа распространилась сначала на Запад, а затем достигла остального мира, выполняя, таким образом, задачу, выходящую за рамки локального измерения, чтобы взглянуть на весь мир. Итак, Рим, как показывает история, задолго до России выполнил две важные универсальные миссии — принёс «цивилизацию» народам (чему способствовало прогрессивное расширение Римской империи, которая всё ещё была «языческой») и принёс христианство в мир. Но, с точки зрения Гоголя и Иванова, этот город также представляет собой совершенный союз этих двух реальностей, дохристианской и христианской, так как языческое прошлое города и его христианское настоящее сосуществуют внутри него в полной гармонии. Вот почему, среди многих городов, они выбрали именно Рим как модель для России.

Причина, по которой я выбрала именно эту тему, кроется в том, что мне кажется, что ни в одной другой стране как в России, писатели сыграли такую важную роль в отношении своего народа. В своих трудах, на самом деле, русские авторы остро поставили ряд кардинальных для человечества тем и проблем, о которых из-за различных причин нельзя было говорить свободно. Ответы на эти и другие «вечные» вопросы, над которыми издревле бьётся человеческое сознание, выдающиеся писатели и мыслители оставили в своих произведениях, которые, тогда как сейчас, воспринимаются как пророчество, провозвестие, как дар и задание постоянного совершенствования. Моё решение связать эту тему с Римом, обусловлено тем, что мне уже была знакома любовь русских артистов к этому городу. Фактически, как отметил Алексей Кара-Мурза, который посвятил целую книгу отношениям между русскими артистами и Вечным Городом, «трудно назвать какой-нибудь другой город в мире, который бы, как Рим, вызывал у русских такое тёплое чувство любви и сопричастности»¹.

¹ А. Кара-Мурза, *Znamenitye russkie o Rime*, Moskva, Nezavisimaja Gazeta, 2001.

Introduzione

Il seguente lavoro di tesi magistrale ha lo scopo di analizzare l'influenza che ha avuto la Città Eterna nella formazione e nello sviluppo dell'ideale dell'artista come profeta nell'opera e nella vita degli scrittori Nikolaj Vasil'evič Gogol' e Vjačeslav Ivanovič Ivanov. Tale ideale ha iniziato ad avere molta fortuna in Russia a partire dal XIX secolo, periodo caratterizzato dalla totale assenza di forme di rappresentanza politica e dalla subalternità della Chiesa russo-ortodossa a un potere civile rigidamente circoscritto allo zar. Due circostanze che hanno contribuito a caricare gli ambienti letterari di un ruolo di supplenza che l'autorevolezza e il talento di scrittori e critici hanno finito per trasformare in un vero e proprio magistero etico². Lo scrittore, quindi, a partire da questo momento, ha iniziato ad essere percepito come una persona destinata ad avere un ruolo speciale nella comunità: era la voce della coscienza civile, colui che rappresentava un faro per la società³. Nella letteratura, dunque, si iniziò a discutere, indirettamente, di tutti quei problemi che, un giorno, si sperava sarebbero stati risolti anche nella realtà. Il popolo dotto russo, di conseguenza, si aspettava di trovare nel lavoro dei vari scrittori un nuovo programma di riforme sociali e politiche, ed era solito considerare un buon scrittore alla pari di un profeta, anche perché i migliori scrittori diventavano effettivamente delle guide per il proprio popolo, la loro vita una vera e propria missione e la loro opera ricerca di verità culturale, etica e sociale⁴. Famose sono le parole dello scrittore Anton Čechov che, parlando degli artisti russi, a tal riguardo ha affermato: “Un vero scrittore è lo stesso di un antico profeta: vede in maniera più chiara rispetto alla gente comune”⁵. Questa loro capacità, però, ha comportato il fatto che, molto spesso, essi subissero l'imprigionamento e la morte o, quantomeno, fossero costretti ad abbandonare il proprio Paese⁶. Tuttavia, come vedremo, questa nuova condizione a volte ha permesso loro di osservare la propria terra di origine “da una

² G. Ghini, *Il romanzo russo*, in Enciclopedia Treccani, Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco, 2014, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-russo_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultimo accesso: 18.09.2023).

³ R. Giuliani, *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxYI5oXwQ> (ultimo accesso: 29.04.2023).

⁴ M. J. Rudwin, *The Gloom and Glory of Russian Literature*, in “The open court”, Vol. 1918: Iss. 7, Article 2, pp. 390- 407, (p. 391).

⁵ A. Čechov, *Nastojščij pisatel' - to že, čto drevnij prorok*, <https://gigafox.ru/children-under-one-year/nastoyashchii-pisatel---to-zhe-čto-drevnij-prorok-chehov/> (ultimo accesso: 17.04.2023).

⁶ N. P. Komolova, *Italija v russkoj kul'ture serebrjanogo veka. Vremena i sudby*, Moskva, Nauka, 2005, p. 1.

prospettiva privilegiata”⁷ e di trovare una nuova patria. Nikolaj Gogol’, a tal proposito, definirà Roma “la patria della sua anima”⁸, e similmente, Vjačeslav Ivanov, parlando della Città Eterna, dichiarerà: “Sono fedele alla mia patria ma venero Roma come una nuova patria”⁹. Il *topos* che vedeva Roma come “patria spirituale” ebbe un’enorme fortuna nei secoli XIX e XX. Si ritiene che sia stato lo scrittore inglese Lord Byron ad avergli dato voce per la prima volta nel 1812 affermando: “O Rome! My country! City of the soul!”¹⁰. A Byron fanno eco le parole pronunciate dallo scrittore russo Michail Osorgin esattamente un secolo dopo nel 1912: “L’amore per Roma è l’amore per la patria, la nostalgia per Roma è la nostalgia per la patria”¹¹. Come ha dichiarato Pamela Davidson, infatti, mentre la questione del rapporto tra Russia ed Occidente in generale resta tutt’oggi estremamente ricca di controversie,

Il caso dell’Italia è alquanto differente [...] in parte deriva dalla speciale attrazione magnetica che l’Italia ha sempre esercitato sui russi. [...] Questa sensazione è una risposta emozionale e intuitiva al Paese, basata su un misterioso senso di affinità interiore, che sfugge alle analisi razionali. Più di ogni altro Paese, i russi hanno sempre considerato l’Italia come la loro seconda patria¹².

I primissimi contatti tra i due Paesi risalgono al XI secolo e sono di natura religiosa. Uno dei primi italiani ad essere giunto in Russia, infatti, fu il monaco Antonio Romano (in seguito canonizzato dalla Chiesa russa ortodossa)¹³, il quale fondò un monastero a Novgorod. Successivamente, durante il Rinascimento, gli scambi tra Russia e Italia furono principalmente legati al commercio di prodotti di lusso, come spezie, tessuti, gioielli e libri. Così, a partire dal XIII secolo, commercianti italiani iniziarono a stabilire insediamenti in Russia, si pensi, ad esempio, alle colonie dei mercanti genovesi sul Mar Nero. Tuttavia, nonostante questi sporadici contatti, l’Italia fu realmente

⁷ R. Giuliani, *La “Roma” di Gogol’, missione e messianesimo*, in G. Moracci (a cura di), *Incontri tra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, Milano, LED, 2017, p. 142.

⁸ N. Gogol’, *Dall’Italia, autobiografia attraverso le lettere*, M. G. Cavallino (trad. it.), Roma, Voland srl, 1995, p. 48.

⁹ A. Shishkin, *Ivanov Italiano*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l’Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 189.

¹⁰ G. Byron, *The poetical works of Lord Byron: With copious Illustrative Notes, and a Memoir of His Life, Complete in one volume*, United States, J.B. Smith, 1858, p. 202.

¹¹ A. Konečnyj, *Obraz Italii v korrespondencijach i očerkach M. A. Osorgina*, in “Europa Orientalis”, Vol. 17, No. 2, 1998, pp. 103-124, (p. 107).

¹² P. Davidson, *The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov, A Russian Symbolist’s perception of Dante*, Cambridge, Cambridge University press, 1989, p. 12.

¹³ M. Giorgi Mannino, *Un romano a Novgorod: vita di Sant’Antonio il Romano*, <http://luceortodossamarcomannino.blogspot.com/2015/08/un-romano-novgorod-vita-di-santantonio.html> (ultimo accesso: 12.07.2023).

conosciuta solo nel 1437, quando rappresentanti della Chiesa russa giunsero nelle città di Ferrara e Firenze per un Concilio ecclesiastico al fine di trovare una via d'incontro che permettesse la riunificazione della Chiesa greca e latina. Tornati in patria, essi presentarono relazioni che non solo riferivano sulle cose di Chiesa, ma fornivano anche delle descrizioni delle città in cui erano stati. L'Italia, a tal riguardo, era descritta in maniera particolarmente dettagliata¹⁴. Al periodo rinascimentale risalgono anche i primi scambi culturali tra Russia e Italia. Quest'ultima, infatti, in questo momento di grandissimo fermento culturale in Europa, rappresentava il centro dell'innovazione artistica, architettonica, letteraria e scientifica. Molti artisti, architetti, scienziati e intellettuali europei, si recarono dunque nel Bel Paese per studiare le opere d'arte e le nuove teorie scientifiche qui sviluppate. Anche la Russia non restò immune a quest'ondata di cambiamento culturale. Proprio in questi anni, infatti, un numero crescente di artisti italiani venne chiamato a lavorare alla corte moscovita, introducendo nuove tecniche e stili artistici. Ad esempio, il pittore Antonello da Messina fu chiamato a Mosca nel 1475 per dipingere un'icona per Ivan III e, esattamente nello stesso anno, giunse nella capitale russa anche Aristotele Fioravanti (forse su consiglio della moglie di Ivan III Zoe Sofia Paleologo, che era cresciuta a Roma¹⁵) al quale si deve la costruzione della famosa *Uspenskij Sobor* nel Cremlino moscovita. Successivamente, nel XVI secolo, lavorò alla corte di Ivan IV il pittore Giovanni Battista Castello, il primo artista ad introdurre la tecnica dell'affresco in Russia. A partire dal XVI secolo vennero stabiliti rapporti diplomatici piuttosto regolari con l'Italia. Gli ambasciatori russi che facevano ritorno in patria dopo essere stati nel Bel Paese avevano l'obbligo di fare rapporto che veniva chiamato "scrittura" e che riguardava per lo più questioni ecclesiastiche, politiche e commerciali. Tuttavia, quasi involontariamente, tali rapporti fornivano anche delle impressioni sull'arte italiana. Nel corso del XVII secolo, un ruolo molto importante nel dialogo tra le due culture è stato svolto dalle singole personalità, particolarmente degno di nota risulta essere, in tal senso, il diario di viaggio di fine secolo del dignitario Pëtr Tolstoj, che è ricco di descrizioni della vita nelle strade, il carnevale, le osterie di Venezia, gli spettacoli di marionette¹⁶. Tuttavia, solo nel XVIII secolo, e in particolare dal regno di Pietro il Grande, le relazioni fra i due Paesi

¹⁴ D. Lichacëv, *Le origini*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 14.

¹⁵ *Sofia Paleologo, granduchessa di Mosca*, in Enciclopedia Treccani, 1936, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sofia-paleologo-granduchessa-di-mosca_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sofia-paleologo-granduchessa-di-mosca_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso: 07.02.2014).

¹⁶ D. Lichacëv, *Le origini*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia.*, op. cit., pp. 18-19.

cessarono di essere episodiche e divennero stabili ed organiche. Lo zar visitò l'Italia nel 1697-1698 e trascorse diversi mesi a studiarne l'architettura, l'arte e la tecnologia. Così, nel tentativo di costruire la sua nuova capitale russa su modello occidentale, tra le città italiane, fece riferimento in primo luogo a Roma. Già dal nome della neonata capitale russa si può notare il legame con la Città Eterna. Pietro, inoltre, si assegnò il titolo di zar, la cui derivazione è dal latino *caesar* (Cesare), infine, assunse come simbolo della città due ancore incrociate, chiaro riferimento alle due chiavi incrociate stemma del Vaticano. Proprio a Pietro il Grande, grazie al suo interesse e alla sua apertura verso tutto ciò che riguardava l'Occidente, si deve l'avvicinamento anche letterario all'Italia. Egli intuì, infatti, l'importanza della conoscenza per lo svecchiamento della Russia e decise di incoraggiare la diffusione delle idee e del sapere, creando nuove scuole, istituzioni d'insegnamento e biblioteche, aumentando, in tal modo, il numero di persone che avevano accesso all'istruzione. Inoltre, incoraggiò la pubblicazione di libri (in particolare quelli scientifici, tecnici e filosofici provenienti dall'Europa Occidentale) e la traduzione di opere straniere in russo, riconoscendo l'importanza della diffusione delle idee straniere per la modernizzazione del Paese. In seguito all'istituzione dell'Accademia delle Scienze (1724) ad opera di Pietro I, prese il via la creazione di una serie di istituti educativi e culturali, tra cui l'Università di Mosca nel 1755, i quali pubblicavano opere accademiche e scientifiche e promuovevano la traduzione di opere straniere in russo. Nel 1757 venne fondata anche l'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo, su modello dell'Accademia di San Luca di Roma, che divenne uno dei centri artistici più importanti della Russia, dove gli studenti poterono studiare l'arte e l'architettura italiana e imparare le tecniche di produzione di opere d'arte e manoscritti antichi. Tuttavia, la maggiore novità introdotta dall'Accademia fu la possibilità, concessa ai diplomati di maggiore talento, di andare in Italia per lunghi periodi di studio, cosa che favorì moltissimo l'avvicinamento culturale tra i due Paesi. Grazie ai libri e alle opere d'arte importate in Russia, verso la fine del secolo, si giunse, ad esempio, alla traduzione dell'opera *Il concetto di pittura perfetta, come fondamento per giudicare le opere della pittura* per mano di Aleksandr Ivanov e alla traduzione integrale del trattato di Vitruvio *Dell'Architettura*¹⁷. Durante questi anni, un posto speciale nella costruzione di un'immagine dell'Italia nella cultura russa lo ebbe il viaggio in Europa. Tra il Settecento e l'Ottocento, infatti, iniziò ad andare di moda,

¹⁷ Ivi, pp. 22-23.

prima tra i viaggiatori inglesi e poi tra quelli tedeschi, il cosiddetto *Grand Tour*, che consisteva nel “giro delle principali città e zone d’interesse artistico e culturale europee, considerato parte essenziale dell’educazione dei giovani di buona famiglia [...] meta fondamentale del viaggio era l’Italia, con le sue città d’arte, e specie Roma”¹⁸. L’espressione *Grand Tour* fu coniata dal sacerdote inglese Richard Lassels nella sua guida *The Voyage of Italy* (1670) e da quel momento, e per tutto il secolo successivo, ebbe un’enorme fortuna e diffusione. Tuttavia, i nobili russi ebbero la possibilità di viaggiare all’estero un po’ più tardi rispetto ai propri contemporanei europei, quando, grazie al Manifesto del 18 febbraio 1762 “*O darovanii vol’nosti i svobody vsemu rossijskomu dvorjanstvu*” (“Sulla concessione della libertà e della libertà a tutta la nobiltà russa”), venne data loro la possibilità di essere esonerati dal servizio di stato obbligatorio e poterono anche loro mettersi in viaggio per l’Europa¹⁹. L’Italia, e in particolare ancora una volta Roma, era meta prediletta da tutti gli amanti dell’arte, così, accanto al tradizionale viaggio di istruzione iniziò a delinearsi anche la nuova forma del viaggio di evasione²⁰.

Ettore Lo Gatto, nell’analizzare i contatti tra i diversi esponenti della vita culturale russa e italiana, ha evidenziato come l’attrattiva dei russi verso l’Italia sia sempre stata duplice: “Sia quella classica della missione divina di dare la civiltà ai popoli, compresa l’ispirazione dell’arte, sia quella del cielo azzurro, dei canti dolci e sonori”²¹. Ad essa, infatti, il popolo russo fin dall’antichità è stato attirato per il suo bel clima, il paesaggio vario e la storia secolare. Come ha notato anche Vittorio Pica, studioso di inizio Novecento dell’arte italiana, il nostro Paese, infatti, è sempre stato visto dagli artisti russi come “una terra beata di luce, di bellezza e di gioia”, “una meta di estatica felicità”²², sia per la sua natura varia e rigogliosa, sia per il suo ricchissimo patrimonio artistico. All’inizio dell’Ottocento, grazie ai motivi visti in precedenza come: la rinnovata apertura culturale della Russia, il diffondersi del turismo in Italia, l’influenza del Romanticismo e anche la diffusione dell’editoria e della stampa, iniziano a circolare non solo le prime traduzioni di testi italiani ad opera di Batjuškov,

¹⁸ *Grand Tour*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/Grand-Tour/> (ultimo accesso: 23.06.2023).

¹⁹ Muzej istorii rossijskich reform imeni P. A. Stolyoina, *Manifest o darovanii vol’nosti rossijskomu dvorjanstvu 1762 g.*, <http://museumreforms.ru/node/13645> (ultimo accesso 12.01.2024).

²⁰ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 44.

²¹ E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 176.

²² V. Pica, *L’Italia nelle stampe degli incisori stranieri*, in Id., *Attraverso gli albi e le cartelle*, Vol. 3, Bergamo, Istituto italiano di Arti grafiche, 1907, p. 11.

Vjazemskij e Katenin, ma anche le prime traduzioni russe di due celebri testi dedicati all'Italia entrambi pubblicati nel 1807. Il primo è il romanzo di Madame De Staël dal titolo *Corinna o L'Italia*, il quale, grazie a degli intervalli teorici nel corso della narrazione, presenta un vero e proprio affresco del Paese a cavallo tra i due secoli. Il secondo è *La storia delle repubbliche italiane* dello storico svizzero Simonde de Sismondi, che ripercorre e analizza la storia delle repubbliche italiane durante il Medioevo e il Rinascimento e che, insieme al romanzo sopracitato, ha aiutato a mettere il Bel Paese al centro dell'attenzione del pubblico russo. Essi, infatti, hanno contribuito in maniera sostanziale a creare un grande impatto sull'immaginario europeo dell'Italia come luogo romantico e pittoresco e hanno favorito la diffusione, tra gli artisti russi, del mito del "Paese Felice", in cui il sole e l'aria limpida fanno nascere spontaneamente le opere d'arte. Così la penisola, ora più che mai, inizia ad occupare un autentico posto speciale nell'immaginario russo. Proprio l'aggettivo "felice", in riferimento all'Italia e al soggiorno in questo Paese, torna regolarmente nelle opere e negli scritti degli artisti russi: "Un popolo felice!"²³, esclama il pittore Ivanov in gita a Rocca di Papa. "I napoletani, gente felice"²⁴, scrive Muratov, il quale dedica la sua più celebre opera, *Immagini dell'Italia*, all'amico Zajcev "in ricordo dei giorni felici"²⁵. A loro fa eco Turgenev che conclude le sue impressioni napoletane dicendo: "Come disse Goethe, chi è stato una volta a Napoli, non può mai più essere infelice"²⁶. Come ha notato Patrizia Deotto, proprio in questi primi decenni dell'Ottocento, inoltre, iniziano a definirsi i criteri destinati a caratterizzare la visione russa dell'Italia, e in particolare di Roma, lungo tutto il XIX secolo e fino agli anni Venti del secolo successivo²⁷, dal momento che "le opere letterarie dell'inizio del XIX secolo si differenziano rispetto alle precedenti per la presenza costante di una serie di categorie che si evolvono nel corso del secolo fino ai primi del Novecento, garantendo unità di descrizione e confermando l'esistenza di una tradizione letteraria"²⁸. Tali categorie vengono costruite sulla base delle immagini dell'Italia che erano state consacrate dai grandi autori di fine Settecento-inizio Ottocento, che erano effettivamente stati nel nostro Paese. Le più significative

²³ C. Lasorsa Siedina, *Scrittori e artisti russi in Italia*, in "Slavia", Vol. 15, No. 2, 2006, pp. 63-78, (p. 71).

²⁴ A. Kara- Murza, *Napoli russa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2005.

²⁵ V. Graščenkov, *Le «Immagini d'Italia» di Pavel Muratov*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 227.

²⁶ C. Lasorsa Siedina, *Scrittori e artisti russi in Italia*, op. cit., p. 71.

²⁷ P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Trieste, Università degli studi di Trieste, 2002, p. 51.

²⁸ Ivi, p. 8.

sono, a tal proposito, la *Canzone di Mignon* di Goethe del 1795 (la cui versione in russo di Vasilij Žukovskij apparve nel 1818²⁹) e il IV canto del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* di Byron, pubblicato tra il 1812 e il 1818 (benché la traduzione integrale in russo dell'opera sia apparsa solo nel 1864 per mano di Dmitrij Minaev, il IV canto era già stato largamente tradotto da vari scrittori russi tra la fine degli anni '20 e gli anni '30³⁰), nelle quali si fa riferimento ad un'Italia quasi paradisiaca e soleggiata, caratterizzata da una natura rigogliosa e idilliaca, circondata dal blu del mare e del cielo, patria dell'arte e pura fonte d'ispirazione per gli artisti. Proprio questi sono i motivi che vengono ripresi dai poeti russi nei primi decenni dell'Ottocento come Kozlov, Venevitinov e Gogol', i quali dedicano al Paese delle significative poesie dai titoli, rispettivamente *K Italij* (*All'Italia*, 1825), *Italija (Italia)*, 1827) e *Italija (Italia)*, 1829), nelle quali viene tratteggiato un ritratto molto positivo del nostro Paese che si rifà ai motivi (o alle categorie, secondo la definizione di Deotto) precedenti. Essa appare un luogo lontano, quasi onirico, una sorta di paradiso terrestre e viene infatti descritta con epiteti estremamente positivi (affascinante, meravigliosa, dolce, luminosa, lussuosa, patria dell'ispirazione, viene fatto riferimento in particolare alla sua natura, i limoni, il mirto e le viti, vengono nominati i famosissimi Raffaello e Torquato Tasso). Oltre ai poeti appena citati, molti altri, nel corso del primo Ottocento, si riferiscono all'Italia utilizzando termini simili, solo per citarne alcuni Batjuškov (che dai dintorni di Napoli scrive a Karamzin nel 1819 “qui si può...tangibilmente sentire la musa della storia e della poesia”)³¹ e Baratinskij (che nel *Tutore italiano*, poesia del 1844, scrive: “E chi, indifferente, fra le tue bellezze/ Non ha desiderato trovare in quel paradiso rifugio o riparo”³²). Gli stessi motivi si ritrovano anche nelle litiche di Puškin *A Ovidio* (1821), *Chi conosce il Paese dove il cielo risplende?* (1828) e nella quarantanovesima stanza dal celebre romanzo in versi *Evgenij Onegin* (1833). Oltre a possedere tutte le qualità già evidenziate, l'Italia, nell'immaginario puškiniano, appare come “dorata”, *zlataja*, aggettivo che fa riferimento in generale a tutti quei tratti caratteristici del Bel Paese che nella concezione russa è caldo, soleggiato e luminoso e che lo contrappongono alla fredda e inospitale terra e natura del nord. L'Italia quindi, e *in primis* Roma, a partire da questi primi decenni dell'Ottocento inizia ad occupare un vero e proprio posto speciale

²⁹ Ju. Mann, *Gogol' e il suo bisogno di Italia.*, op. cit. p. 117.

³⁰ Inostrannaja literatura, *Čajl'd Garol'd. Russkie perevody Bajrona*, <http://ino-lit.ru/lit/text/334/6072/Byron/chajld-garold-russkie.htm> (ultimo accesso: 10.01.2024).

³¹ I. Pil'šikov, *L'Italia e la letteratura italiana nelle opere e nelle lettere di Konstantin Batjuškov*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 125.

³² P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno.*, op. cit., p. 11.

nell'immaginario di artisti e scrittori russi. Il loro amore per essa è stato ben riassunto all'inizio del XX secolo dal filosofo Nikolaj Berdjaev che, nel pieno della Prima guerra mondiale, ha scritto:

È per noi una grande gioia, non solo di Stato, ma anche spirituale e culturale, che l'Italia sia con noi. L'Italia era per noi un'immagine della bellezza e della gioia di vivere. [...] Per molti, un viaggio in Italia è un vero pellegrinaggio ai santuari della bellezza incarnata, alla gioia divina. [...] L'Italia è un elemento eterno dello spirito, un regno eterno della creatività umana. [...] Il desiderio russo per l'Italia è un desiderio creativo, un desiderio di un libero eccesso di forza, di gioia solare, di bellezza preziosa. E l'Italia deve diventare un elemento eterno dell'anima russa. [...] L'Italia ha il potere misterioso e magico di ravvivare l'anima, di togliere il peso di una vita senza gioia. Questa è l'Italia eterna, immortale, indistruttibile³³.

Nel primo capitolo verrà innanzitutto analizzata l'immagine di Roma negli anni '20-'30-'40 del XIX secolo e nei primi due decenni del secolo successivo, osservando come essa veniva costruita e quali sono le possibili ragioni culturali e storiche che hanno promosso un tale "pellegrinaggio" di artisti russi in città in questi due lassi di tempo. Verrà poi brevemente esaminato lo sviluppo dell'ideale dell'artista come profeta in Russia, del quale verranno evidenziate le prime manifestazioni, cercando inoltre di capire quali sono le probabili ragioni per cui, proprio in questo Paese, esso ha avuto una diffusione di tale portata. Tale ideale verrà poi associato sinteticamente a Roma in relazione all'opera e alla vita di Gogol' e Ivanov, dei quali verranno messe in evidenza le analogie nella loro percezione della città, questioni che saranno approfondite nei due capitoli successivi. Nel secondo capitolo, interamente dedicato a Gogol', infatti, verranno innanzitutto analizzate le lettere che egli ha scritto dall'Italia, nelle quali si può notare lo sviluppo progressivo della propria convinzione di "essere prescelto", la versione romana del *Ritratto*, in cui viene proclamata la necessità di coniugare arte e fede allo scopo di raggiungere un innalzamento spirituale, l'opera *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*, dove Gogol' parla esplicitamente della "missione" speciale della Russia e la novella *Roma*, in cui risulta evidente il fatto che la Città Eterna debba essere il modello a cui la Russia deve rifarsi per riuscire a portare a termine tale missione. Il terzo capitolo, invece, incentrato su Ivanov, si baserà innanzitutto sull'analisi delle poesie che compongono il ciclo *Sonetti romani*, le quali,

³³ N. Berdjaev, *Čuvstvo Italii*, http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1915_chuvstvo_italii.shtml (ultimo accesso: 12.03.2023).

oltre ad essere un'ode alla Città Eterna, evidenziano l'importanza che essa ha avuto nella vita privata del poeta, per il mondo intero (essendo la culla della Cristianità) e per la Russia in particolare. Il capitolo si concluderà con un'analisi del saggio *La storiografia di Virgilio*, nel quale Ivanov, esaltando i grandissimi meriti dello scrittore latino come “profeta” della futura grandezza dell'Impero romano e dell'avvento del cristianesimo, si associa implicitamente ad esso. L'obiettivo del lavoro è cercare di mostrare, tramite l'analisi delle suddette opere scritte a Roma (o ad essa legate) dai due scrittori, come la loro convinzione di essere degli artisti russi profetici si sia sviluppata e consolidata durante i loro soggiorni romani, i quali, inoltre, hanno permesso loro di vedere proprio questa città come il modello a cui la Russia deve rifarsi nel tentativo di realizzare la sua “missione universale”.

CAPITOLO 1

Roma nell'immaginario russo tra il XIX e il XX secolo

1.1 Gli anni '20-'30-'40 del XIX secolo

Durante i tre decenni presi in esame in questa sezione, analizzeremo come Roma venga di volta in volta associata ad una particolare immagine e sia soggetta ad una particolare “lettura” da parte degli artisti russi. Eventi storici e culturali, infatti, hanno contribuito a creare, nella Russia di inizio Ottocento, un'immagine di Roma complessa e stratificata. Come vedremo, nel corso degli anni '20 essa viene vista innanzitutto come patria della libertà; durante gli anni '30 diventa, invece, il luogo ideale dell'artista, in cui egli può liberamente creare la propria arte; infine, nel decennio successivo, acquista una nuova sfumatura perdendo, in parte, la connotazione di “paradiso terreno” e venendo rappresentata, invece, in termini realistici e calata in un contesto contemporaneo. È bene sottolineare, tuttavia, che tali immagini non sono necessariamente legate ad un solo periodo, ma, pur subendo magari delle reinterpretazioni, tendono a mantenersi nel tempo, coesistendo con le successive.

Il soggiorno romano raggiunse l'apice della popolarità tra il 1765 e il 1830, ovvero nel periodo che coincideva con “la stagione del neoclassicismo, quando [...] i valori rappresentati da Roma hanno validità quasi assoluta”³⁴. Grazie all'influsso sempre crescente del suddetto movimento artistico, infatti, che in Russia raggiunse la pienezza al volgere del secolo e di cui Roma era diventata l'indiscusso centro mondiale, la Città Eterna divenne meta prediletta del “nuovo pellegrinaggio” verso l'Europa³⁵. Come ha sottolineato Rita Giuliani:

Già a livello toponomastico c'è un singolare legame tra Roma e la Russia, dal momento che [...] in russo il toponimo *rim* (Roma) è, come nell'italiano Roma-Amor, un

³⁴ J. Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea: viaggio e idea, immagine e immaginazione*, Torino, Einaudi, 1982, p. 624.

³⁵ D. Sarab'janov, *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 143.

palindromo: *Rim- Mir*, dove *mir* vuol dire mondo [...] nel rapporto con Roma, la cultura russa sembra contraddistinta da una sorta di “sindrome romana”³⁶.

Per i lettori e viaggiatori russi Roma, dunque, non era una semplice città, ma il mondo intero, di conseguenza, la sua storia non solo rifletteva la vita di tutto l’Impero romano, ma anche quella dell’intera civiltà mondiale. Aleksandr Januškevič, a tal riguardo, ha infatti affermato: “Nel libro *Roma* la poesia russa trovò quella che sarebbe diventata la sua caratteristica fondamentale: l’universalità”³⁷. Risulta difficile individuare un’altra città che sia riuscita a suscitare nei russi un così tenero senso di amore e di appartenenza³⁸ e che abbia occupato un posto tanto speciale nell’immaginario russo, come dimostrano, ad esempio, i numerosi tentativi di stabilire legami particolari con essa. Cercando di trovare un collegamento con Roma, innanzitutto, i russi si sono appellati alla presunta discendenza del capo variago Rurik (il fondatore della prima dinastia russa), dal primo imperatore romano Cesare Augusto³⁹. Successivamente, essi si sono invece posti come diretti eredi della Città Eterna in quanto baluardo della vera fede: il celebre mito di Mosca Terza Roma, nato nella seconda metà del XV secolo in seguito ad un’affermazione del monaco Filofej di Pskov, infatti, prevedeva che “[...] due Rome sono cadute, ma la terza sta e non ce ne sarà una quarta”⁴⁰. In questa frase, tuttavia, non è difficile notare un desiderio non solo di supremazia religiosa, ma anche politica della Russia⁴¹. Tale mito è stato poi reinterpretato durante il regno di Pietro il Grande, quando l’asse dell’Impero russo è stato spostato da Mosca a San Pietroburgo, e si sono attribuiti a quest’ultima i significativi appellativi di “Quarta Roma” e “Roma del Nord”. Lo zar, infatti, ha cercato in ogni modo di sostituire San Pietroburgo a Mosca come erede dell’Impero Romano e della cristianità, portando così, in questo periodo, all’apparente smentita della celebre formula del monaco di Pskov riguardo al fatto che “non ci sarà una quarta Roma”. La credenza che San Pietroburgo, in quanto “finestra sull’Europa” fosse, invece, una

³⁶ R. Giuliani, *Introduzione*, in A. Kara-Murza, *Roma russa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2005, p. 14.

³⁷ A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della prima metà dell’800*, in R. Giuliani (a cura di), *Il Gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell’800. Antologia con testo russo a fronte*, Roma, Lithos, 2015, p. 21.

³⁸ A. Kara-Murza, *Znamenitye russkie o Rime*, op. cit.

³⁹ R. Giuliani, *Introduzione*, in A. Kara-Murza, *Roma russa*, op. cit., p. 15.

⁴⁰ P. Catalano, N. Sinitsyna (a cura di), *L’idea di Roma a Mosca secoli XV- XVI: fonti per la storia del pensiero sociale russo*, Roma, Università di Roma “La Sapienza”, 1993, p. 152.

⁴¹ Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Il concetto di “Mosca terza Roma” nell’ideologia di Pietro I*, in “*Europa Orientalis*”, Vol. 5, 1986, pp. 481-494, (p. 483).

“Roma del Nord” era condivisa da scrittori come Lomonosov, Sumarokov e Deržavin⁴². La combinazione di arte, cultura, architettura, religione e storia rese Roma un luogo di enorme e profondo interesse per molti artisti russi a partire dal XIX secolo, ovvero da quando, grazie alla più diffusa possibilità di viaggiare e alla maggior fruizione delle opere letterarie, un numero crescente di russi poté finalmente visitarla o almeno conoscerla tramite la lettura dei resoconti di viaggio di coloro che avevano potuto effettivamente soggiornarvi. Tuttavia, come ha affermato Rosario Assunto, è bene evidenziare la differenza tra gli artisti stranieri *in* Roma e gli artisti stranieri *di* Roma. Infatti, nel grande flusso di artisti che sono stati in città in questo periodo, esiste una differenza sostanziale tra coloro che vi hanno semplicemente passato del tempo distaccatamente (i primi), e quelli che, invece, hanno capito e colto l’essenza profonda ed estetica della città e l’hanno fatta propria riverberandola poi nelle proprie opere (i secondi)⁴³. Possiamo tranquillamente affermare, a tal riguardo, che moltissimi dei russi che iniziarono a frequentare assiduamente la città in questo periodo sono anche stati degli artisti *di* Roma, *in primis* Gogol’. Di Roma hanno scritto, essa è stata il soggetto dei loro dipinti e dalle loro opere traspare l’importanza che essa ha assunto e l’influenza che ha esercitato sulla loro vita e sulla loro esperienza letteraria. Tale speciale legame tra la Città Eterna e gli artisti russi durerà almeno fino ai primi decenni del secolo successivo, mentre, in seguito, i grossi sconvolgimenti sociali e politici dovuti all’instaurarsi del socialismo e allo scoppio delle due guerre mondiali contribuiranno a un certo declino di popolarità.

Per capire l’impatto e l’importanza della città per gli artisti russi è sufficiente pensare alle parole di colui che da Matvej Rozanov è stato definito “il pioniere della nostra italomania”, Konstantin Batjuškov, che in alcune lettere al poeta Nikolaj Gnedič scrive apertamente “la mia Roma”, nomina “i cieli della mia Italia”⁴⁴ o si riferisce al “mio Tasso”⁴⁵, parlando della sua più celebre opera, *Il Tasso morente*. Durante un periodo di permanenza in città agli inizi dell’1819, egli descrive così le sue sensazioni in una lettera ad Aleksandr Olenin:

⁴² A. Frajlich *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age*, Amsterdam, Rodopi Bv Editions, 2007, p. 17.

⁴³ R. Assunto, *La Roma di Gogol’*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxYl5oXwQ> (ultimo accesso: 28.03.2023).

⁴⁴ M. G. Talalay (a cura di), *Konstantin N. Batjuškov. Un poeta russo ottocentesco fra Ischia e Napoli*, in “La rassegna d’Ischia”, No. 4, 2016, p. 13.

⁴⁵ I. Pil’šikov, *L’Italia e la letteratura italiana*., op. cit., p. 130.

Dirò soltanto che una sola passeggiata a Roma, un solo sguardo al Foro (del quale mi sono innamorato alla follia) ripagano abbondantemente tutti i disagi del lungo viaggio [...] solo Roma può guarire per sempre dalla vanità dell'egocentrismo. Roma è un libro che riuscirà mai a leggerlo per intero! Roma assomiglia a quei geroglifici che ricoprono i suoi obelischi. Qualcosa la puoi indovinare, ma tutta non la riuscirai mai a leggere⁴⁶.

Anche Gogol' alcuni anni dopo si "appropriò" della città definendola "la mia Roma, il mio paradiso"⁴⁷, e, come Batjuškov, la vedrà come un libro impossibile da portare a termine: "La leggo, la leggo...e tutt'ora non riesco ad arrivare alla fine, la mia lettura è senza fine"⁴⁸, dichiara. È necessario sottolineare, arrivati a questo punto, che, relativamente a questi anni, sono stati presi in esame per lo più componimenti poetici, poiché ci troviamo nell'epoca d'oro della poesia russa⁴⁹ e proprio questo era il genere che più si confaceva alla celebrazione del "mito romano". La prosa, invece, a parte le esperienze di Puškin e Gogol', conoscerà il proprio periodo aureo nella seconda metà dell'Ottocento con l'avvento dei grandi romanzi realisti.

Il forte interesse per la Città Eterna, diffusosi in questo periodo, è particolarmente significativo se si tiene in considerazione il momento storico "di transizione" in cui ci troviamo. In questa situazione di passaggio, caratterizzata dall'ingresso della Russia nel "concerto europeo" (il sistema diplomatico dell'Ottocento creato per risolvere le controversie tra le potenze⁵⁰), gli intellettuali, infatti, sentirono la necessità di definire l'identità nazionale della loro patria e, in tal contesto, "Roma divenne un importante elemento di autorappresentazione della coscienza sociale russa"⁵¹. Sono gli anni immediatamente successivi alla vittoria russa su Napoleone del 1812, la quale ha contribuito alla nascita di una nuova coscienza dell'unità nazionale⁵² e ha dato origine ad un momento di esaltazione patriottica e civile con aspirazioni di maggiori libertà politiche e sociali⁵³. Tuttavia, a causa della disillusione riguardo ad una

⁴⁶ L. N. Majkov, *Konstantin Batjuškov, ego žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, Noginsk, Izdatel'stvo Osteon-fond, 2016.

⁴⁷ A. Kara-Murza, *Znamenitye russkie o Rime.*, op. cit.

⁴⁸ N. Gogol', *Dall'Italia, autobiografia attraverso le lettere.*, op. cit., p. 33.

⁴⁹ G. John, *The Golden Age: Aleksandr Puškin*, <http://lol-russ.umn.edu/hpgary/Russ3421/lesson4.htm> (ultimo accesso: 29.05.2023).

⁵⁰ M. Tommasi, *La Russia nel XIX secolo: storia, caratteristiche e protagonisti*, <https://www.studenti.it/la-russia-nel-xix-secolo-storia-caratteristiche-e-protagonisti.html> (ultimo accesso: 12.01.2014).

⁵¹ A. S. Januškevič, *Letture e interpretazioni di Roma.*, op. cit., p. 23.

⁵² O. M. Zdravomyslova, "Russkaja ideja", *anatomija ženstvennosti i mužestvennosti v nacional'nom obraze Rossii*, in "Obščestvennye nauki i sovremennost'", No. 4, Moskva, 2000, pp. 109-115.

⁵³ M. Di Martino, G. Iodice, *Ovidio e Aleksandr Puškin*, in "Rivista Di Cultura Classica e Medioevale", Vol. 36, No. 1/2, 1994, pp. 375-91, (p. 377).

svolta in senso liberale del governo di Alessandro I, proprio in questo periodo iniziarono a formarsi le società segrete, le cui attività sarebbero poi sfociate nella “rivolta decabrista” del 1825. I decabristi vedevano la propria lotta come una battaglia per la creazione di un sistema politico più giusto e democratico in Russia, basato sui principi della libertà e dell’uguaglianza. Tali ideali, secondo loro, erano incarnati dalla Roma repubblicana, che, infatti, ritenevano essere il “prototipo di governo ideale”. Così, per giustificare la propria rivolta, i decabristi utilizzarono proprio l’immagine dell’Urbe come simbolo di libertà e di giustizia sociale. Dalla Roma antica recuperarono un modello che avrebbe goduto di grande popolarità in questi anni, ovvero quello di Lucio Giunio Bruto, fondatore della repubblica e primo console di Roma. È famosa la frase di Puškin in cui egli, parlando di Čaadaev, afferma: “Sarebbe stato un Bruto a Roma, Pericle ad Atene”⁵⁴. Svariate furono in questo periodo le poesie dedicate a grandi figure dell’antichità, si pensi ad esempio alle liriche *A Licinio* (1815) di Aleksandr Puškin e *A Metello* (1824) di Aleksandr Šiškov. “Dove sono i tuoi prodi, patria di valorosi?”⁵⁵ si interroga infine Baratinskij nella poesia *Roma* (1821). Gli ideali dell’antica Roma, incarnati in alcuni personaggi chiave⁵⁶, infatti, erano percepiti come un’alternativa alla monarchia assoluta e alla corruzione del sistema politico russo. Così, l’Italia divenne per loro il luogo immaginario su cui proiettare il proprio desiderio di libertà e di indipendenza, di cui la Roma repubblicana era un evidente modello⁵⁷. Tuttavia, la rivolta venne sedata, moltissimi partecipanti giustiziati e questa sfortunata esperienza causò una forte avversione da parte del neonominato zar per tutto ciò che era costituzionale e liberale. I primi decenni del XIX secolo, dunque, alternati dal desiderio di libertà e dalla privazione di quest’ultima, favorirono l’enorme successo che il tema della libertà, appunto, ebbe nella poesia russa dell’epoca. Così, intorno agli anni Venti, come abbiamo potuto constatare e come dimostrano varie poesie, la città inizia ad essere interpretata come culla della libertà e matrice delle idee repubblicane: “Libera crebbe Roma”⁵⁸ (1815), scrive un giovane Puškin, “Eri tu, o libera Roma?”⁵⁹ (1821) si

⁵⁴ B. J. Horowitz, *The Myth of A. S. Pushkin in Russia’s Silver Age: M. O. Gershenzon Pushkinist*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, p. 18.

⁵⁵ P. Statuti, *Versi di poeti russi dedicati a Roma tradotti da Paolo Statuti*, <https://musashop.wordpress.com/tag/poesie-russe-dedicate-a-roma-tradotte-da-paolo-statuti/> (ultimo accesso: 12.04.2023).

⁵⁶ Catone Uticense, Cinna, Lucio Giunio Bruto, Marco Giunio Bruto, Augusto, Cicerone e Marco Aurelio.

⁵⁷ P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno.*, op. cit., p. 42.

⁵⁸ A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma.*, op. cit., p. 26.

⁵⁹ P. Statuti, *Versi di poeti russi dedicati a Roma tradotti da Paolo Statuti*, <https://musashop.wordpress.com/tag/poesie-russe-dedicate-a-roma-tradotte-da-paolo-statuti/>

interroga Baratinskij, e Ryleev aggiunge “terra di libertà e di leggi”⁶⁰ (1823). Più tardi, nel 1829, anche Ševyrëv la definirà: “Antica città della libertà”⁶¹. Tale associazione continuerà ad avere fortuna anche nei decenni successivi, seppure in maniera minore, si pensi alle parole di Merežkovskij nella poesia del 1891 dedicata alla città: “Chi ti ha fatto, o Roma! Genio della libertà delle persone!”⁶².

Il secondo tema riscontrabile nella produzione poetica di questi anni è quello delle rovine della Roma antica. Come ha affermato Anna Frajlich, infatti, ogni nuova generazione letteraria ha introdotto dei nuovi elementi nella propria percezione della Città Eterna e, a tal riguardo, il Romanticismo e i suoi autori hanno avuto il merito di porre l’accento sia sul già esaminato concetto repubblicano della libertà, sia su un nuovo apprezzamento per il fascino del decadimento (e di conseguenza anche delle rovine romane), che è rimasto poi importante per la letteratura riferita a Roma fino ad oggi⁶³. È significativo ricordare, a tal proposito, che la seconda metà del Settecento e tutto l’Ottocento coincidono con il periodo di massimo interesse e diffusione delle scoperte archeologiche e, in quest’ottica, l’attrazione degli artisti russi per l’antichità romana e le sue rovine risulta ancora più naturale. Il merito di aver portato alla riscoperta del mondo antico e di aver affermato il primato delle antichità romane va allo storico dell’arte tedesco Johann Winckelmann, il quale a metà del Settecento, nell’opera *Pensieri sull’imitazione dell’arte greca nella pittura e nella scultura* (1755), aveva dichiarato: “Per noi l’unica via per diventare grandi e, se possibile, insuperabili, è l’imitazione degli antichi”⁶⁴. Anche Goethe, importantissimo punto di riferimento letterario per gli artisti russi di quest’epoca, era affascinato dalle rovine romane, ma da un punto di vista estetico più che storico⁶⁵. Come i due tedeschi anche Gogol’ anni dopo resterà profondamente colpito dalle rovine che, secondo lui, “sono sempre stupende”⁶⁶ e “ogni rovina è un quadro”⁶⁷. Chiaramente di questo interesse per l’antico e per le rovine era simbolo il Colosseo. Pëtr Vjazemskij una volta a Roma, infatti, vi si reca

(ultimo accesso: 12.04.2023).

⁶⁰ A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma.*, op. cit., p. 26.

⁶¹ V. Martynov, *L’Italia nella visione storiografica di Stepan Ševyrëv*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l’Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 36.

⁶² A. Frajlich *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver age.*, op. cit., p. 52.

⁶³ Ivi, p. 16.

⁶⁴ *Il neoclassicismo di Winckelmann*, in Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-neoclassicismo-di-winckelmann_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultimo accesso: 25.05.2023).

⁶⁵ A. Frajlich, *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age.*, op. cit., p. 16.

⁶⁶ N. Gogol’, *Dall’Italia, autobiografia attraverso le lettere.*, op. cit., p. 27.

⁶⁷ Ivi, p. 32.

immediatamente: “La mia prima visita il giorno del nostro arrivo fu alle rovine del Colosseo...volevo vedere per la prima volta questo enorme cadavere dell’antica Roma alla luce della luna”⁶⁸ dichiara, e Batjuškov aggiunge: “Qua c’è il Colosseo che sogno anche di notte: è il miglior commento alla storia romana”⁶⁹. Esso continuerà ad essere uno dei soggetti preferiti di scrittori e artisti russi anche a ridosso del nuovo secolo, si pensi alla poesia *Colosseo* (1891) di Merežkovskij e a quella dall’omonimo titolo di Vjačeslav Ivanov (1893-1902).

Infine, nel corso degli anni ’30, la città acquisisce una nuova immagine e viene vista come lo spazio dove l’artista trova la condizione ideale per esprimere al meglio la propria creatività, diventando, dunque, “la terra della poesia e dell’arte”. Come ha sottolineato a tal riguardo Januškevič⁷⁰, infatti, proprio nel corso degli anni ’30, cadute le aspirazioni di libertà, emerge un nuovo mito legato a Roma, ovvero quello della città come centro propulsore dell’arte in tutte le sue forme. Due fatti hanno contribuito in maniera particolarmente significativa a questa nuova visione della città e al massiccio avvicinamento degli artisti russi a Roma in questo periodo. Il primo è la fondazione della già citata Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo, la quale, fin dalla sua apertura, aveva dato la possibilità ai diplomati di maggior talento (coloro che riuscivano a terminarla con la medaglia d’oro) di soggiornare in Italia. Il periodo che comprende gli anni Venti e Trenta dell’Ottocento rappresenta, a tal proposito, la pagina più fulgida nella storia delle relazioni tra essa e i pittori russi⁷¹. Così Roma, “il cuore dell’arte”, ora più che mai, inizia a pullulare di talentuosi pittori, tra cui possiamo annoverare Karl Brjullov, Fëdor Bruni e Aleksandr Ivanov, ma anche di scultori, come Ivan Martos e Michail Kozlovskij, di architetti, come Vasilij Bazenov e Nikolaj L’vov e di compositori come Dmitrij Bortnjanskij e Maksim Berezovskij. È proprio durante il suo soggiorno a Roma, per esempio, che Aleksandr Ivanov realizza il celebre quadro *L’apparizione di Cristo al popolo* (1837-1857) e Karl Brjullov l’enorme dipinto *L’ultimo giorno di Pompei* (1830-1833). A tal proposito Sarab’janov ha affermato:

La cultura dell’Italia, le sue tradizioni artistiche, la sua natura, la vita quotidiana della gente, offrirono gli stimoli più diversi: ad alcuni l’occasione per orientarsi rigorosamente verso la tradizione della classicità romana e per osservare la perfezione

⁶⁸ E. Lo Gatto, *Russi in Italia dal secolo XVII ad oggi*, Roma, Editori riuniti, 1971, p. 114.

⁶⁹ K. N. Batjuškov, *Pis’mo, K. N. Batjuškov, Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1989, t. 2, p. 532.

⁷⁰ A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma.*, op. cit., p. 39.

⁷¹ *Ibidem*.

plastica dei modelli antichi, ad altri la possibilità di godere romanticamente una dolce quiete nel grembo di una natura splendida, ad altri ancora essa mostrò la strada verso la drammaticità e l'espressione di passioni impetuose o verso l'immensità dello spazio dell'universo⁷².

L'opportunità concessa agli artisti russi di soggiornare in Italia per motivi di studio e di ricerca decretò, dunque, la nascita di una vera e propria colonia romana di artisti russi⁷³.

Il secondo evento che ha avuto una particolare rilevanza nell'attrarre nella Città Eterna molti artisti russi in questo periodo, è legato al soggiorno romano della principessa Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja, la promotrice di un frequentatissimo salotto moscovita, al quale erano soliti partecipare i più famosi scrittori, poeti, pittori e dove i temi italiani erano sempre presenti, dal momento che, la principessa "era continuamente circondata da italiani"⁷⁴. Nel 1829 ella lasciò per sempre la Russia per trasferirsi a Roma, città in cui aveva già soggiornato dal 1820 al 1824 e che, come afferma Kaucisvili, "amava come la sua seconda patria"⁷⁵. Anche grazie a lei si deve, dunque, il grande interesse per l'Italia diffusosi tra gli artisti russi in questi anni. Dopo il 1829, infatti, "essi visitarono la terra, che avevano imparato a conoscere da lontano, tanto è vero che quasi tutti si ritrovano nella casa romana dell'eccezionale donna"⁷⁶. Il suo salotto divenne fin da subito un vero e proprio punto di ritrovo per moltissimi viaggiatori, artisti e letterati russi, tra cui possiamo annoverare Vjazemskij, Gogol', Pogodin e Ševyrëv. È interessante sottolineare che la nuova "lettura di Roma", vista come centro della cultura, emerge in maniera chiara nelle liriche dedicate alla partenza della principessa per la Città Eterna, come quella di Baratynskij dal titolo *Alla [principessa] Z. A. Volkonskaja*, in cui il poeta scrive: "...la salutiamo tristemente/ Verso una terra migliore e un mondo migliore" e pur senza esprimere esplicitamente che per "terra migliore" e "mondo migliore" allude all'Italia, lascia comunque intendere che si riferisce proprio ad essa: "Là tra le fronde o lungo i porticati dei palazzi,/ Là dove Raffaello dalle tele alita una bellezza nuda e pura,/ E ogni colle sa

⁷² D. Sarab'janov, *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, op. cit., p. 143.

⁷³ A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma.*, op. cit., p. 38.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁴ N. Kaucisvili, *Alcune lettere di Zinaida Volkonskaja P. A. Vjazemskij*, in "Aevum", Vol. 40, No. 1/2, 1966, pp. 125-37, (pp. 126-127).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

essere eloquente...”⁷⁷. Alle parole del poeta fanno eco quelle di Venevitinov che aggiunge: “Incantatrice! Del favoloso Paese/ [...] Come bramavo le parole tue e sognavo l’ignota terra”⁷⁸. Significativi sono anche i versi di Puškin a lei dedicati in *Alla principessa Z. A. Volkonskaja, nell’inviarle il poema “Gli Zingari: “Regina delle muse e di beltà/ Con la tenera mano tu reggi/ Il magico scettro dell’ispirazione,/ E sulla tua fronte pensosa,/ Cinta una duplice corona,/ Si libera e arde il genio”*⁷⁹. Tuttavia, nonostante la scelta di Roma come dimora definitiva, la principessa non poté mai dimenticare le proprie radici russe. Tramite il suo salotto e le sue attività, infatti, sembrava voler creare un ponte tra Russia e Italia che andasse oltre le differenze e rinsaldasse i punti di forza di questi due Paesi. Significative, a tal proposito, sono le sue parole: “Slavo! Sii fiero della tua patria, dai per lei la tua vita, ma tendi la mano a tutti perché la gloriosa discendenza riunisce sulla terra i cuori che amano l’eterna verità del Creatore e la bellezza della Sua creazione”⁸⁰.

Come è successo in parte per la principessa Volkonskaja, anche per altri artisti russi che si sono ritrovati in questo periodo a Roma, tale città è diventata uno *speculum mundi* attraverso cui riflettere sulla propria patria⁸¹. Stepan Ševyrëv, ad esempio, che Januškevič ha definito il secondo “italomane russo”⁸², è sicuramente stato tra coloro che hanno vissuto il proprio soggiorno romano come necessario per la propria terra. Egli, che era un membro della cerchia dei *ljubomudry*, i giovani intellettuali che da un lato si ispiravano alla filosofia idealistica tedesca e dall’altro all’estetica romantica, era partito per Roma insieme alla principessa Volkonskaja in qualità di precettore di suo figlio. Una volta in città, Ševyrëv si occupò di due interessanti progetti: il primo è un dramma storico dal titolo *Romolo* (1830), il secondo un trattato estetico storiosofico. I suoi tre anni di permanenza nella Città Eterna e di immersione nella spiritualità romana, infatti, sono stati per lui significativi nel portarlo alla formulazione dell’idea, destinata a diventare il fondamento dello slavofilismo, che fa del popolo russo un popolo-messia⁸³. Egli iniziò dunque a credere che dal proprio lavoro intellettuale dipendessero direttamente le sorti del proprio Paese e per questo

⁷⁷ E. Baratynskij, *Puškinskaja karta*, <https://www.culture.ru/poems/26053/kn-volkonskoi> (ultimo accesso: 21.04.2023).

⁷⁸ A. Kara-Murza, *Roma russa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2005.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ M. Valeri, *Quando l’altro diventa sé: Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja viaggiatrice d’Europa*, in “eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi”, Vol. 11, 2016, pp. 115-122, (p. 122).

⁸¹ R. Giuliani, *Introduzione*, in A. Kara-Murza, *Roma russa*, op. cit., p. 16.

⁸² A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma*, op. cit., p. 40.

⁸³ V. Martynov, *L’Italia nella visione storiosofica di Stepan Ševyrëv*, op. cit., pp. 133-138.

viveva il soggiorno in Italia come una vera e propria missione. In diverse opere dello scrittore, inoltre, è possibile riscontrare anche il tentativo di creare un parallelo tra Roma e Russia o, meglio, tra il mondo di Roma e lo spirito della Rus'⁸⁴. Tale paragone, ad esempio, si concretizza nella poesia *Il Tevere* (1829), che è costruita sul dialogo tra il Tevere, che scorre libero, e la Volga, che è maestosa ma dormiente⁸⁵. Anche nell' *Epistola a A. S. Puškin* (1830) egli sottolinea il ruolo che la Roma Eterna ha avuto non solo a livello mondiale, ma soprattutto per la Russia nello specifico, poiché questa città è riuscita a farle vedere “della patria la grande missione”⁸⁶. Scrive, infatti: “Qui [...] ancora più chiaro si vede il futuro,/ Qui anche il cieco osa farsi profeta/ [...] Qui è la tomba e la culla di due mondi,/ Qui la sacra scaturigine del nuovo”⁸⁷. Qualche anno dopo anche Aleksandr Herzen proporrà il proprio personale parallelo tra Italia e Russia, e, più in particolare tra il popolano italiano e il contadino russo, entrambi caratterizzati, secondo lui, da un forte carattere nazionale, cosa che gli permetterà di credere che sia Italia che Russia siano destinate ad avere un percorso di sviluppo diverso rispetto agli altri Paesi europei⁸⁸. Afferma infatti:

Quando il mondo intero dimentica l'antica Roma, il ricordo di questa si conserva in Italia. Quando, invece, al contrario, tutta l'Europa Nord-Occidentale tendeva alla centralizzazione statale e ad una monarchia di tipo romano – l'Italia continuava ad essere feudale, era vinta, oppressa ma non era diventata monarchia. [...] gli abitanti delle sue città non sono schiavi affrancati [...] ma uomini liberi⁸⁹.

Tale lettura consentiva allo scrittore di trovare più di una somiglianza tra gli italiani e i russi: entrambi non avrebbero mai identificato la propria vita con la realtà statale, ma avrebbero sempre considerato quest'ultima una forma, una convenzione e non un fine; “ed è per questo che il crollo dello Stato non ha mai potuto schiacciare l'individuo”⁹⁰. Nella travagliata storia del popolo italiano egli ritrova, dunque, le stesse aspirazioni di riscatto e di emancipazione politica del proprio popolo.

Intorno agli anni '30 dell'Ottocento, tra gli artisti russi, ha goduto di una grande fortuna anche un altro tema: quello del carnevale romano, che veniva visto

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma.*, op. cit., p. 40.

⁸⁶ Ivi, p. 42.

⁸⁷ Ivi, p. 41.

⁸⁸ E. Rudnickaja, *Herzen e l'Italia*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 72.

⁸⁹ C. Scocozza, *L'Unità italiana negli scritti di Aleksandr Herzen*, in “Scuola Normale Superiore”, Serie 5, Vol. 2, No. 2, 2010, pp. 489-511, (p. 495).

⁹⁰ Ivi, p. 496.

come la più autentica manifestazione della gioia di vivere e della carica vitale del popolo della capitale⁹¹. Il giovane pittore Aleksandr Brjullof, ad esempio, descrivendo lo spirito di follia generale del momento, sottolinea che “tutti, anche l’ultimo mendicante, si divertono”⁹². Anche Ševyrëv, a tal proposito, nota: “La gente comune è più fedele alla consuetudine di prima, il popolo è fedele al suo carattere libero e allegro e durante il carnevale dimentica il proprio dolore”⁹³ e aggiunge “da nessuna parte c’è tale libertà e felicità [...] come nel carnevale di Roma”⁹⁴. Si può trovare un eco di questi pensieri anche nelle lettere di Gogol’ in cui dichiara: “Adesso è tempo di carnevale: Roma fa baldoria senza ritegno. Il carnevale è un momento straordinario in Italia, e soprattutto a Roma: tutti senza eccezione scendono in strada, tutti senza eccezione sono in maschera. [...] Qui tutto si rimescola, una libertà straordinaria”⁹⁵. Come nota Januškevič, a tal riguardo:

Trattando della nuova “lettura” di Roma iniziata alla fine degli anni ’20 e proseguita negli anni ’30, non si può non nominare l’entrata della prosa sul proscenio della letteratura russa. La nuova poetica e i testi che ne erano alla base iniziavano ad imporre un punto di vista nuovo su Roma, intesa come corpo sociale. Sintomatica di questo processo fu la recezione russa della filosofia del carnevale romano⁹⁶.

Negli anni ’40, una nuova sfumatura al mito della Città Eterna viene data dall’opera di Apollon Majkov *Schizzi di Roma*, un ciclo di ventiquattro poesie composte tra il 1843 e il 1845 e pubblicate nel 1847 in cui l’autore, attraverso scene di vita quotidiana, “ricrea una Roma non solo e non tanto simbolo dell’arte, mondo della civiltà antica, baluardo della libertà e delle idee repubblicane e fenomeno archeologico, ma anche mondo di una vita reale, testo imagologico”⁹⁷. Egli, nella sua opera, prosegue, infatti, la strada aperta da Ševyrëv, il quale, nelle innumerevoli liriche dedicate alla città aveva fornito una nuova interpretazione di Roma come “luogo appartenente all’età contemporanea”⁹⁸. Risulta quindi evidente nel lavoro di Maikov, anche l’influsso della cosiddetta “scuola naturale”, di cui Nikolaj Gogol’ è considerato dal critico Vissarion Belinskij il fondatore, e si nota in essa anche l’influenza della

⁹¹ P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno.*, op. cit. p. 37.

⁹² A. Kara-Murza, *Znamenitye russkie o Rime.*, op. cit.

⁹³ A. S. Januškevič, *Receptivnye modeli rimskogo karnavala v russkom traveloge 1820-1840- x gg.*, in O. B. Lebedeva, N. E. Mednis (a cura di), *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti*, Tomsk, Izdatel’stvo tomского universiteta, 2011, p. 336.

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ N. Gogol’, *Dall’Italia, autobiografia attraverso le lettere.*, op. cit., pp. 37-38.

⁹⁶ A. S. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma.*, op. cit., p. 42.

⁹⁷ Ivi, p. 47.

⁹⁸ Ivi, p. 41.

novella gogoliana *Roma*. Nell'opera di Majkov, dunque, "Roma si antropologizza. Immagini di popolani innamorati, di un mendicante, di un cappuccino, di un artista contribuiscono all'addomesticamento di Roma"⁹⁹. Nelle liriche acquisisce una grande importanza il confronto tra il passato e il presente, tra la grandezza delle rovine abbellite dalla ricca vegetazione italiana e la povertà dell'Italia a lui contemporanea. Tale tema compare in particolare nelle ultime due poesie del ciclo, *Antica Roma* e *Palazzo*, dedicate rispettivamente all'antica civiltà romana e alla moderna civiltà italiana. La rappresentazione che viene fatta dell'Urbe, dunque, diventa più concreta e meno idealizzata e così la città inizia a mostrare le sue contraddizioni. Il Positivismo, movimento filosofico e culturale nato in Francia nella prima metà dell'Ottocento e diffusosi nel resto d'Europa e in Russia nella seconda parte del secolo, infatti, inizia a vedere nell'Italia non più solo un "paradiso terreno" ma anche un Paese dai grossi problemi e abbastanza povero. Gli scrittori in questi anni cercano, dunque, di distruggere gli stereotipi sull'Italia che si erano ormai consolidati¹⁰⁰, portando così, nel corso degli anni '40, a questa nuova tappa della "lettura" di Roma, definita da Januškevič "cammino verso la realtà, verso un quadro realistico del mondo"¹⁰¹. In varie opere del periodo il presente supera il potere del passato e il presente di Roma, in questo momento, non è poi così luminoso. Non di rado chi la visitava lamentava lo stato di arretratezza, le strade dissestate, l'assenza di giornali, e la percepiva come una città fuori dal mondo¹⁰². Un esempio di ciò, può essere considerata la poesia di Tjutčev *Roma di notte* (1850) in cui, insieme ai classici temi romantici legati alla città, come l'ambientazione notturna, l'immagine della luna, le rovine, Roma viene definita "la città del defunto" e "mondo magico ma obsoleto". Già Aleksandr Herzen, che aveva visitato l'Urbe qualche anno prima, nel 1847, aveva dichiarato:

Roma è il cimitero più grandioso del mondo, un enorme teatro anatomico; qui si può studiare il passato in tutte le sue fasi. Nella Roma del primo cristianesimo non è dato vedere nemmeno la più piccola idea di arte, nessuno scatto di eleganza; le colonne inserite nei muri, i portali stanno a eterna testimonianza della consacrata mancanza di

⁹⁹ A. S. Januškevič, "Pročitenie" i izobraženie miroobraza Rima v russkoj poezii 1800-1840- x gg, in "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta", No. 5, 2013, pp. 98-115, (p. 113).

¹⁰⁰ I. G. Životovskaja, *Osobennosti formirovanija obraza Italii v Rossii istorija i sovrmennost'*, in "Aktual'nye problemy Evropy", No. 2, 2016, pp. 106-135, (p. 114).

¹⁰¹ A. Januškevič, *Lecture e interpretazioni di Roma.*, op. cit. p. 43.

¹⁰² R. Giuliani, *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxY15oXwQ> (ultimo accesso: 28.03.2023).

gusto di quel mondo melanconico che diede il cambio al mondo del Pantheon e del Colosseo¹⁰³.

Il clima di esaltazione nei confronti dell'Italia cessa, in parte, intorno alla seconda metà dell'Ottocento e all'entusiasmo si sostituisce la delusione. La grave recessione economica del 1846-1847, le rivoluzioni fallite del 1848 e lo scoppio della Prima guerra d'indipendenza, che si era conclusa con il ritorno del dominio straniero su gran parte della penisola, contribuirono, infatti, ad accrescere questa nuova ondata di sconforto. È così che le speranze vennero nuovamente riposte nella Russia e nella sua capacità di trovare da sola un modo per rinnovarsi. Successivamente, il disincanto verso la città di Roma sarà invece dovuto alla sua nomina a capitale dello Stato italiano, cosa che, dagli artisti russi, verrà vista come un tentativo di spazzare via l'identità passata della città. Pochi giorni dopo la breccia di Porta Pia, il 17 ottobre 1870, a tal proposito, il Gregorovius scriverà: "Roma perderà l'atmosfera di repubblica mondiale che ho respirato qui per 18 anni... Il Medio Evo è stato spazzato via come da un vento di tramontana e con esso tutto lo spirito storico del passato. Sì, questa Roma ha perso completamente il suo incanto"¹⁰⁴. Così, nei decenni successivi dell'Ottocento, molti scrittori le preferiranno invece Venezia e Firenze, città la cui identità era stata maggiormente rispettata e preservata¹⁰⁵. Un esempio di tale spostamento di interesse può essere rappresentato dal pensiero del compositore Pëtr Čajkovskij, il quale dopo aver soggiornato a Roma nel 1874, in una lettera indirizzata al fratello si stupisce di "come sia possibile passare qui una vita intera, come fanno alcuni nostri russi"¹⁰⁶, a differenza di Firenze, riguardo alla quale confessa: "Mi piace molto"¹⁰⁷. Come nota Anna Frajlich, anche lo spostamento verso il Realismo come corrente letteraria sembrerebbe aver contribuito alla perdita di interesse nei confronti del tema romano¹⁰⁸. Nell'epoca del Realismo, movimento culturale che presupponeva l'abbandono del fantastico, del sentimentale e del suggestivo, infatti, il *mito* di Roma cessa in parte di generare il grande interesse che era riuscito a diffondere tra gli artisti russi nei decenni precedenti. Tuttavia, un personaggio italiano resterà centrale nell'immaginario russo

¹⁰³ V. Šestakov, *Firenze versus Roma. I russi alla ricerca dell'Italia fra Otto e Novecento*, in L. Tonini (a cura di), *Rinascimento e antirinascimento: Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*, Firenze, Leo Olschki, 2012, p. 181.

¹⁰⁴ E. De Amicis e F. Gregorovius, *20 settembre 1870. Notizia da Roma*, <https://storiamestre.it/2020/09/20-settembre-1870-notizie-da-roma/> (ultimo accesso: 12.04.2023).

¹⁰⁵ R. Giuliani, *Introduzione*, in A. Kara-Murza, *Roma russa.*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁶ A. Kara-Murza, *Znamenitye russkie o Rime.*, op. cit.

¹⁰⁷ V. Šestakov, *Firenze versus Roma.*, op. cit., p. 181.

¹⁰⁸ A. Frajlich, *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age.*, op. cit., p. 20.

riguardante l'Italia nella seconda metà dell'Ottocento: Giuseppe Garibaldi, la cui figura, nel periodo vicino alla liberazione dei servi della gleba, contribuirà, seppur per un breve tempo, a rievocare la penisola come modello ideale di libertà, rendendola “il simbolo di una rinascita politica per l'Europa liberale e per la Russia”¹⁰⁹.

1.2 I Primi due decenni del XX secolo

L'attrazione nei confronti dell'Italia si rinnova a cavallo tra Ottocento e Novecento, quando le epoche passate vengono nuovamente viste come ideali di armonia e di bellezza. Gli artisti dell'Età d'argento, infatti, cominciano a percepire il Bel Paese in qualità di peculiare “spazio estetico” ed espressione del sogno di bellezza¹¹⁰. La Russia in questi anni, come è noto, è scossa da sconvolgimenti politici sia sul piano esterno che interno. Da una parte deve affrontare la guerra russo-giapponese prima e lo scoppio della Prima guerra mondiale poi, dall'altra la rivoluzione del 1905 e le due rivoluzioni del 1917. In questo clima di disordine e rivolta nel Paese iniziano a diffondersi catastrofismo e visioni apocalittiche, così l'Italia, per gli artisti russi, diventa di nuovo “il Paese ideale nel quale dirigersi alla ricerca della ‘Terra promessa’”¹¹¹. Inoltre, in questa situazione di smarrimento spirituale, ancora una volta Roma, in quanto centro della cristianità Occidentale, viene vista come autentico simbolo dell'universalismo a cui moltissimi artisti russi di quest'epoca ora più che mai aspirano. Tali circostanze politiche ed intellettuali contribuiscono in maniera significativa a dare nuova vita anche al mito di Mosca Terza Roma.

In questi anni, alle idee positivistiche si contrappongono credenze religiose e mistiche e al pensiero storicista si sostituisce il dialogo con l'eternità e l'universo¹¹².

¹⁰⁹ P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno.*, op. cit., p. 44.

¹¹⁰ N. P. Komolova, *Italija v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka.*, op. cit., p. 3.

¹¹¹ E. E. Sergienko, “*Italjanskaija*” tema v chudožestvennoj literature Serebrjanogo veka, in “Aktual'nye problemy vyššego muzikal'nogo obrazovanija”, No. 5, 2011, pp. 34-48, (p. 34).

¹¹² M. Praz, *Decadentismo*, in Enciclopedia del Novecento, 1977, https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/ (ultimo accesso: 20.05.2023).

Così, nel clima di rinnovato interesse per i problemi spirituali, è il Medioevo ad essere visto come momento ideale in cui avviene l'unione tra arte e spiritualità, e Dante, con la sua *Divina Commedia*, viene preso come vero rappresentante di questa cultura¹¹³. La prima traduzione integrale in russo del capolavoro dantesco, ad opera di Dmitrij Min, infatti, risale proprio ai primi anni del XX secolo, benché alcune sue parti fossero già state tradotte in precedenza¹¹⁴, come dimostrano i chiari riferimenti fatti ad essa da Puškin e le simmetrie riscontrabili nelle *Anime morte* di Gogol'. Grande studioso e ammiratore di Dante è stato il filosofo Vladimir Solov'ëv, il quale ha avuto una fortissima influenza su tutta la cultura russa di inizio Novecento e, in particolare, sui Simbolisti. Solov'ëv, secondo cui "cattolici e ortodossi continuano ad essere immutabilmente membri della stessa chiesa di Cristo, una e indivisibile"¹¹⁵, riteneva che proprio Dante fosse "le plus grand des écrivains catholiques"¹¹⁶, il più grande rappresentante della cultura e della teologia occidentale. Come ha affermato a tal proposito Svjatoslav Belza, infatti: "In modo particolare fu debitore di Dante colui che i simbolisti consideravano il loro ideologo, il filosofo, poeta e teorico Vladimir Solov'ëv"¹¹⁷.

Avvenimenti politici e flussi migratori hanno favorito, in questo periodo, il rinnovato incontro tra Italia e Russia e hanno contribuito in maniera significativa alla contaminazione culturale tra i due Paesi. Un importante flusso migratorio verso la penisola è iniziato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ovvero quando l'emigrazione politica russa degli oppositori al regime zarista, che aveva preso gradualmente slancio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, raggiunse il suo apice¹¹⁸. La scelta del Bel Paese come meta, stando allo scrittore Michail Osorgin, risiedeva nel fatto che "la tollerante Italia accoglieva in modo ospitale anarchici, socialisti, comunisti e altri partecipanti al movimento antigovernativo, che allora fu

¹¹³ P. Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov.*, op. cit., pp. 14-15.

¹¹⁴ Alcune traduzioni: O. M. Somov, *L'iscrizione sulle porte dell'inferno: dal poema di Dante Inferno*, in "Ukrainskij Vestnik", 1817, part IV, No. 4, p. 100., A. S. Norov, *Un estratto dal terzo canto del poema Inferno*, in "Syn Otečestva", No. 3, 1823, pp. 183-188.

¹¹⁵ S. Marcanzin, *Cattolici e ortodossi: In sintesi le differenze e le somiglianze*, <http://www.sentiericonca.it/public/icone/?p=11607> (ultimo accesso: 10.05.2023).

¹¹⁶ V. Solov'ëv, *La Russie et l'Eglise Universelle* in Id., *Soloviov, Vladimir. La Sophia et les autres écrits français*, Losanna, L'Age d'Homme, 1978, p. 146.

¹¹⁷ S. Belza, *Dante e la poesia russa nel primo quarto del XX secolo*, in "Dantismo russo e cornice Europea", Firenze, Olschki editore, 1989, pp. 315-326, (p. 315).

¹¹⁸ Ria Novosti, *Istoriya emigracii iz Rossii i SSSR*, <https://ria.ru/20120604/662267082.html> (ultimo accesso: 11.05.2023).

chiamato ‘Movimento per la liberazione della Russia’¹¹⁹. Rispetto al secolo precedente, dunque, quando a giungere nel Paese erano quasi esclusivamente nobili e pittori (fatta eccezione per alcuni scrittori come abbiamo già potuto constatare), all’inizio del XX secolo in Italia giungono nuovi tipi di immigrati russi. Tra questi ricordiamo, *in primis*, donne ed ebrei, ovvero quelle categorie della popolazione che in Russia godevano di minori diritti civili e che per questo motivo, ad esempio, non avevano accesso all’istruzione superiore¹²⁰, ma anche rappresentanti delle libere professioni, intellettuali di origine non nobiliare e studenti¹²¹. Tra gli artisti russi che vivono a Roma al volgere del secolo possiamo annoverare Vladimir Beklemišev, che aveva vinto la medaglia d’oro all’Esposizione di Parigi del 1900, Fëdor Rejman, Fëder Bronnikov e i fratelli Aleksandr e Pavel Svedomskie. Un’ ulteriore importante ondata migratoria verso l’Italia, inoltre, ha avuto inizio in seguito ai moti rivoluzionari del 1905. Tra le ragioni che hanno favorito come meta il Bel Paese rispetto ad altre nazioni, come Francia e Germania, evidenziamo innanzitutto il fatto che qui i migranti rivoluzionari potevano considerarsi al “sicuro” poiché l’Italia godeva di maggiori libertà civili. Inoltre, la corrispondenza di Gor’kij da Capri racchiudeva veri e propri elogi alle istituzioni italiane, e paragoni significativamente sfavorevoli alla repubblica francese, ad esempio¹²². Infine, l’Italia offriva molte strutture di cura per la tubercolosi che era la malattia maggiormente diffusa tra i rivoluzionari¹²³. Molti esuli politici e altri nomi celebri del movimento rivoluzionario russo come Georgij Plechanov, German Lopatin e Pëtr Kropoktin, così come gli immigrati “legali”, si sono quindi ritrovati in Italia e, principalmente a Milano e Roma, nei primi anni del Novecento. A partire dalla sua fondazione nel 1902, tappa fondamentale della vita russa della capitale è diventata la Biblioteca Gogol’ in via San Nicola da Tolentino che, come nota Antonella d’Amelia¹²⁴, ha assunto fin da subito il ruolo di centro di ritrovo per gli artisti russi che si erano stabiliti a Roma o che si trovavano di passaggio in questa città. Nella Biblioteca venivano continuamente organizzate mostre, conferenze e concerti.

¹¹⁹ V. P. Ljubin, *Russkie emigranty v Italii v XX v.: Novye Issledovanija*, in “Rossija i sovremennyj mir”, 2018, pp. 233-246, (p. 236).

¹²⁰ A. Accattoli, *Migranti della conoscenza: donne russe nella scienza italiana del primo Novecento*, in I. Karafillidis, A. Moro (a cura di), *Migrazioni ed esili nel Novecento*, Pisa, Pisa University press, 2022, p. 32.

¹²¹ A. D’Amelija, D. Ricci, *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka*, Moskva, Rosspen, 2019, p. 7.

¹²² A. Venturi, *L’emigrazione rivoluzionaria russa in Italia (1906-1921)*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 85.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ A. D’Amelia, *Artisti russi a Roma all’inizio del Novecento fra esposizione internazionale e avanguardie*, in “Collana Europa Orientalis”, 2009, pp. 13-64, (p. 20).

Accanto ad essa venne creato il Circolo russo, e questi due istituti, nel marzo 1906, organizzarono una mostra alla quale presero parte famosi nomi della pittura di quegli anni come Stepan Bakalovič ed Elizaveta Krasniskina. Il culto dell'arte italiana in Russia in questo periodo venne invece nuovamente rafforzato dalla fondazione a Mosca del "Museo di Belle Arti" su iniziativa di Ivan Cvetaev il quale, volendo dedicare un'ampia sezione del suo museo all'arte italiana, decise di recarsi diverse volte nel Bel Paese. Nella ricerca e riproduzione delle opere d'arte, Cvetaev coinvolse il già nominato Fëdor Rejman, pittore russo stabilitosi a Roma. Come ha evidenziato Cesare De Michelis¹²⁵, inoltre, durante i quattro decenni che vanno dalla nomina di Roma a capitale del Regno d'Italia fino allo scoppio della Prima guerra mondiale, sono apparsi tre importanti libri russi dedicati alla Città Eterna. Il primo, *La Société de Rome*, uscito a Parigi nel 1887, era dedicato ai palazzi romani, al Vaticano, ai teatri, ai saloni e alla vita culturale della città. Il secondo, *La Città Eterna. Risultati di un'esperienza*, pubblicato a Mosca nel 1903, era un vero e proprio resoconto di viaggio del suo autore Pëtr Boborykin. L'ultimo, dal titolo *La Roma contemporanea* (1914), era una miscellanea di articoli di scrittori russi e italiani divisa in due parti: la prima dedicata alla vita politica e sociale di Roma, la seconda all'archeologia e all'arte. Tutte queste opere hanno contribuito, in maniera significativa, a rilanciare il mito romano.

In ambito letterario, in questo periodo, i valori estetici iniziarono nuovamente a dominare su quelli etico-sociali e l'Italia che, secondo le parole dello scrittore Zajcev, era "il Paese sacro della creatività e della bellezza"¹²⁶, divenne chiaramente meta prediletta dagli artisti russi. Tra i tanti lavori pubblicati all'inizio del Novecento, come quelli di Pëtr Percov, Boris Grifcov e Vasilij Rozanov, che hanno contribuito a ridare forma al "mito italiano", un posto speciale è stato occupato dalle due opere del critico e storico dell'arte Pavel Muratov. Egli, infatti, secondo l'opinione dei suoi contemporanei, ha rappresentato meglio di chiunque altro l'immagine dell'Italia come spazio estetico¹²⁷. Lo scrittore, dopo aver compiuto diversi viaggi nel Bel Paese tra il 1908 e il 1911, decise di raccogliere impressioni e pensieri nell'opera composita che assunse, appunto, il titolo di *Immagini dell'Italia* (1912). Il libro, che riportava come

¹²⁵ Č. De Michelis, *Russkij obraz Rima načala XX veka*, in A. Šiškin (a cura di), *Obrazy Italii*, Sankt Peterburg, Izdatel'stvo puškinskogo doma, 2014, pp. 90-91.

¹²⁶ M. I Panfilova, *Obrazy Italii v kul'ture serebrjanogo veka, Kul'turologija, teorija i istorija kul'tury*, in "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta kul'turologija i iskusstvovedenie", No. 3, 2015, p. 6.

¹²⁷ *Ibidem*.

epigrafe le parole di Giuseppe Garibaldi “Roma o morte”, divenne una sorta di guida turistica per i russi che desideravano viaggiare nel Bel Paese. Leggendolo, infatti, si può vedere realizzato lo scopo che l’autore stesso si era auspicato nella prefazione, ovvero: “Descrivere l’Italia per immagini – immagini delle sue città e dei suoi paesaggi, del suo genio storico e artistico”¹²⁸. Durante il soggiorno di Muratov a Roma il suo appartamento di via del Babuino è stato un importantissimo punto di ritrovo per gli intellettuali romani, sia italiani che russi emigrati¹²⁹, e proprio alla Città Eterna egli ha dedicato alcune tra le più belle pagine dei due volumi. Lo scrittore, infatti, percepiva in maniera molto intensa l’importanza di questa città e in particolare della sua eredità classica, la quale, secondo lui, aveva influenzato il resto dell’Italia, “nata dopo la caduta di Roma, e sulle ceneri romane, sparse per la terra italiana, sono cresciute le sue splendide città”¹³⁰. Come nota Deotto, questi volumi, dunque, hanno avuto un’importanza fondamentale nel mettere in evidenza il legame tra Russia e Italia. Queste ultime, infatti, nonostante le loro differenze, “trovano nelle pagine di Muratov una matrice comune che ha origine nella fusione tra mondo greco e romano ed è premessa di un rapporto culturale dialogico”¹³¹. Lo scrittore, come gli artisti del passato, ammirava della città l’arte e la natura, nello specifico la Campagna romana, che, nella sua ottica, risultava essere immagine mobile dell’eternità. Egli a tal proposito ha affermato: “L’eterna vegetazione che incorona i colli e le rovine di Roma turba e incanta il cuore della gente del Nord”¹³² e ha poi aggiunto: “L’eternità di Roma non è una congettura, poiché essa è circondata da un territorio sul quale il tempo ha interrotto il suo volo”¹³³. Per Muratov, quindi, la natura di Roma e nella fattispecie la sua Campagna circostante rappresentavano proprio l’eternità di questa città. È importante ricordare, a tal proposito, anche altri due artisti di questi primi anni del nuovo secolo che sono stati accumulati dall’amore per l’Italia, ovvero il già citato Boris Zajcev, grande amico di Pavel Muratov (il quale ha dedicato proprio a Zajcev la sua opera precedentemente nominata) e Michail Osorgin. Il primo, durante un viaggio

¹²⁸ P. Muratov, *Immagini dell’Italia*, A. Romano (trad. it.), R. Giuliani (a cura di), Milano, Adelphi, 2019, p. 326.

¹²⁹ T. Goryacheva, *De Chirico e la Russia: contatti- influenza- incroci*, in “Metafisica”, No. 14/16, 2016, pp. 213-233, (p. 215).

¹³⁰ V. Graščenkova, *Le «Immagini d’Italia» di Pavel Muratov.*, op. cit., p. 229.

¹³¹ P. Deotto, *Impressioni, dipinti, visioni: l’Italia nell’immaginario russo.*, op. cit., p. 51

¹³² P. Ferretti, *Seguendo la linea dell’ombra: Pavel Muratov in Italia*, <https://www.atelierpoesia.it/segundo-la-linea-dellombra-pavel-muratov-in-italia-paola-ferretti/> (ultimo accesso: 15.04.2023).

¹³³ *Ibidem*.

a Roma nel 1908, era rimasto talmente colpito dalla città da esclamare: “Una giornata sotto il cielo azzurro fitto di Roma nella frescura, luminosità e grande quiete che allora c’erano nella Campagna romana: una giornata così vale un anno di vita ordinaria”¹³⁴. Egli considerava la cupola di San Pietro, che si staglia sopra la Campagna, il simbolo della presenza divina in terra e dell’Eternità della città¹³⁵. Negli anni successivi alla Prima guerra mondiale Zajcev ritornò sul tema romano occupandosi del romanzo *L’arabesco dorato* (1926), in cui il destino della Russia dell’inizio del XX secolo veniva interpretato in chiave storico-filosofica e confrontato con quello dell’antica Roma. Il protagonista del romanzo manifesta opinioni del tutto assimilabili a quelle degli artisti dell’Età d’argento, tra i quali si era diffusa una nuova passione per l’antichità classica, e afferma a tal riguardo: “Roma risponde nella sua sostanza alla mia anima. E se si deve credere alle patrie spirituali, è possibile che la mia patria sia proprio lei, Roma della fine della repubblica, inizio di una nuova era”¹³⁶. È interessante sottolineare, a tal proposito, le parole di Aleksandr Bachrach il quale, nel recensire *Italija* (1923) di Boris Zajcev, ha dichiarato: “Per Muratov l’Italia è un ricchissimo museo, dove tutto gli è noto e vicino; per Zajcev l’Italia è tutto: un glorioso passato e un piacevole presente, e addirittura un ammaliante futuro. È quasi una seconda patria, un Paese vivace, la cui bellezza lo ‘ubriaca’”¹³⁷. Analogo era anche il pensiero di Michail Osorgin, grande amico di Zajcev, il quale aveva affermato: “L’amore per Roma è l’amore per la patria, la nostalgia di Roma è nostalgia della patria”¹³⁸. Osorgin visse in Italia nei dieci anni successivi alla rivoluzione del 1905 ed era comunemente considerato il più interessante punto di raccordo tra l’emigrazione rivoluzionaria e l’emigrazione legale. Anche grazie al suo contributo, infatti, nel 1913 si tenne a Roma il primo Congresso delle associazioni culturali ed economiche russe in Italia, il quale si concluse con l’approvazione di alcuni grandi progetti quali: la creazione in Italia di un Museo del movimento sociale russo e di una casa editrice italo-russa, progetti che non furono portati a compimento a causa dello scoppio della guerra¹³⁹. Egli annotava: “Amavo molto l’Italia e la studiavo assiduamente [...] le città

¹³⁴ N. Komolova, *Boris Zajcev e Michail Osorgin* in V. Strada (a cura di), *I russi e l’Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 197.

¹³⁵ P. Deotto, *Impressioni, dipinti, visioni: l’Italia nell’immaginario russo.*, op. cit., pp. 62-63.

¹³⁶ Ivi, p. 198.

¹³⁷ C. Scandura, *L’emigrazione russa in Italia: 1917-1940*, in “Europa Orientalis”, Vol. 14, No. 2, 1995, pp. 341-366, (p. 342).

¹³⁸ O. V. Chudjakova, *Motiv vozvraščeniya v Rim*, in “Vestnik Moskoskogo universiteta”, Serija 19, Lingvistika i mežkul’turnaja komunikacija, No. 4, 2009, pp. 83-88, (p. 83).

¹³⁹ A. Venturi, *L’emigrazione rivoluzionaria russa.*, op. cit., p. 86

italiane erano le mie stanze: Roma, il mio studio, Firenze, la biblioteca, Venezia, il salotto, Napoli la terrazza da cui si spalancava una vista stupenda”¹⁴⁰. Osorgin, cercando di trovare una motivazione a questa caratteristica peculiare di Roma, ovvero il suo essere “eterna”, giunse alla conclusione che era proprio il fatto di non obbedire ad una definizione unica a renderla tale¹⁴¹. È curioso evidenziare, a tal proposito, come Anna Frajlich, analizzando il testo romano nell’Età d’argento, abbia notato che proprio le nozioni di *Roma Eterna* e di *Pax Romana*, siano state utilizzate molto spesso da questi scrittori per giustificare l’idea dell’universalismo di Roma¹⁴².

Come sottolinea Agnese Accattoli¹⁴³, anche le istituzioni russe e italiane in questo periodo hanno avuto il merito di promuovere nell’uno e nell’altro Paese delle iniziative ufficiali di incontro. Due avvenimenti in particolare, a tal riguardo, sono stati catalizzatori nel riposizionare nuovamente Roma al centro della vita culturale italiana, nel darle un nuovo vigore all’inizio del secondo decennio del XX secolo e, conseguentemente, nell’avvicinare ad essa molti artisti russi. Il primo evento degno di nota è stata l’inaugurazione dell’Esposizione Internazionale il 29 aprile 1911 a Roma, Torino e Firenze in occasione dei cinquant’anni dall’Unità d’Italia. Il padiglione russo della capitale, dove vennero allestite mostre d’arte e di archeologia, fu preparato secondo “lo stile del tempo di Alessandro I, quello che in Russia va sotto il nome di “stile impero”¹⁴⁴, mentre negli altri Paesi lo stile del padiglione era sempre quello della Rus’. Tra i pittori che presentarono le loro opere troviamo Leon Bakst, Aleksandr Benois, Tat’jana Tolstaja e Pavel Trubeckoi. Nello stesso anno, e proprio in occasione dell’Esposizione Universale, fu organizzata anche la prima tournée italiana dei *Balletti russi* di Sergej Djagilev, il quale, secondo Antonella D’Amelia, ha avuto “un ruolo di primo piano nei rapporti tra l’arte russa e italiana”¹⁴⁵. Egli, infatti, tornò molto spesso nella “sua amata Italia”, allo scopo di farle conoscere la cultura del proprio Paese¹⁴⁶. In occasione dell’Esposizione, alla fine di aprile del 1911, per portare a termine le musiche di *Petruška*, giunse a Roma anche il compositore Stravinskij, il quale

¹⁴⁰ Ivi, p. 200.

¹⁴¹ P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno.*, op. cit., p. 63.

¹⁴² A. Frajlich, *The legacy of ancient Rome in the Russian silver age*, Amsterdam, Rodopi Bv Editions, 2007, p. 49.

¹⁴³ A. Accattoli, *Le relazioni culturali italo-russe nel periodo prerivoluzionario (1900-1917)*, relazione tenuta il 20 settembre 2019 a Modena nell’ambito dei X Cantieri di Storia SISCO (panel: Per una storia delle relazioni culturali italo-russe/sovietiche: uno sguardo d’insieme).

¹⁴⁴ A. D’Amelia, *Artisti russi in Italia all’inizio del Novecento.*, op. cit., p.23.

¹⁴⁵ Ivi, p. 42.

¹⁴⁶ O. Strada, *Djagilev in Italia*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l’Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, pp. 310-312.

annotava: “Ricordo sempre, con un piacere particolare, quella primavera a Roma, città che io vedevo per la prima volta. Nonostante il mio assiduo lavoro all'Albergo Italia dove abitavo con Benois e il pittore russo Serov, al quale fui legato da un sincero affetto, trovammo il tempo per fare delle passeggiate molto istruttive per me”¹⁴⁷. Anche Benois, sempre in riferimento a questo periodo, ha ricordato: “Era meraviglioso che terminassimo il lavoro in un ambiente per noi tanto insolito quanto stupendo – la Città Eterna”¹⁴⁸.

Grazie anche a queste occasioni di incontro tra le due culture, i motivi italiani, e in particolare romani, ricominciarono ad essere estremamente presenti nelle opere degli artisti dell'Età d'argento. Il tema dell'antichità, e conseguentemente di Roma, colei che può essere considerata il centro del mondo antico, infatti, tornò ad essere quasi obbligatorio per numerose opere di carattere filosofico e letterario. Il rinato interesse per l'estetica e l'arte del passato fu condiviso in primo luogo da un gruppo di artisti vicini alla rivista “*Mir iskusstva*” (“*Il mondo dell'arte*”), la quale preferiva “cercare ispirazione nel passato piuttosto che seguire la moda del momento”¹⁴⁹. La rivista, fondata a San Pietroburgo da Sergej Djačilev ed Aleksandr Benois, uscì regolarmente fino al 1904 e fu la prima e più importante rivista russa simbolista. Le grosse novità da essa apportate vennero poi riprese dalla rivista moscovita “*Vesy*” (“*La bilancia*”), a cui prese parte un gruppetto di artisti provenienti dalla cosiddetta “seconda generazione di simbolisti”, tra cui Ivanov, Blok e Belyj. Come abbiamo già potuto constatare, un ruolo molto significativo nell'influenzare questi artisti è stato svolto dagli scritti e dal pensiero di Vladimir Solov'ëv, la cui principale aspirazione era raggiungere “l'unità della Chiesa”, ovvero della sua Tradizione Orientale e Occidentale (poiché, secondo il filosofo, solo in essa l'umanità avrebbe potuto convivere in piena solidarietà) e considerando le sue parole indirizzate a Pirling (“traducendo ora nel mio tempo libero l'*Eneide* in russo, sento a volte con una speciale vivacità la misteriosa e allo stesso tempo naturale necessità che ha fatto di Roma il centro della Chiesa universale”¹⁵⁰) possiamo ben capire l'importanza che Roma ha avuto per lui e, di conseguenza, per i suoi “discepoli”. Nella sua filosofia

¹⁴⁷ A. D'Amelia, *Artisti russi in Italia all'inizio del Novecento.*, op. cit., p. 42.

¹⁴⁸ P. Deotto, *Russi in Italia: Aleksandr Nikolaevič Benois*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=196> (ultimo accesso: 04.04.2023).

¹⁴⁹ A. Winstein, *Quiet Revolutionaries: The “Mir Iskusstva” Movement and Russian Design*, in “*Journal of Design History*”, Vol. 21, No. 4, 2008, pp. 315–333, (p. 319).

¹⁵⁰ A. Frajlich, *The legacy of ancient Rome in the Russian silver age.*, op. cit., p. 39.

ritornava, inoltre, anche l'idea della Terza Roma intesa come simbolo della missione russa di unire gli uomini in una fratellanza cristiana, nella "Roma dello spirito". A tal riguardo Renato Poggioli ha affermato:

L'attesa apocalittica dell'imminente avvento di una terza e finale fase nella storia umana e sacrale [...] era spesso connesso al mito di Mosca Terza Roma, alla credenza che la Russia stesse per diventare l'ultimo dei tre regni dello spirito [...] Filofej di Pskov, aveva preso l'idea delle tre Rome dalle eterodosse dottrine di un mistico italiano del Dodicesimo secolo, Gioacchino da Fiore, il quale, come Solov'ëv e i suoi discepoli poetici, aveva profetizzato che la terza persona della Trinità avrebbe influenzato l'ultima era del mondo in forma di donna¹⁵¹.

Tuttavia, ancora più significativo nella reinterpretazione del "mito di Roma" tramite il mito della "Terza Roma", risulta essere il lavoro del simbolista Dmitrij Merežkovskij. Fin dalle sue poesie giovanili *Roma* (1891) e *La Roma futura* (1891), infatti, il destino della città viene percepito come emblematico del destino dell'umanità. Alla domanda posta in apertura della prima poesia "Chi ha costruito Roma?", ad esempio, lo scrittore risponde subito che è stata costruita dal genio della libertà nazionale. La seconda lirica, invece, in maniera molto significativa, si apre con la frase "Roma è l'unità del mondo"¹⁵². Ancora più importante, però, risulta essere a tal riguardo la sua trilogia *Cristo e Anticristo* (1895, 1902, 1905), il cui primo libro è ambientato, in maniera simbolica, nella Russia Imperiale e l'ultimo nella Russia di Pietro. L'azione del secondo (che, essendo quello centrale, sembra fungere da collante) ha invece luogo nell'Italia Rinascimentale. Tale volume è incentrato sul tema dell'artista geniale, in questo caso Leonardo Da Vinci, che è alla ricerca di una sintesi tra mondo pagano e mondo cristiano che però non riesce a raggiungere e in esso si possono ritrovare dei riferimenti sia a Roma che alla Terza Roma, lo scrittore, infatti, dichiara espressamente: "Russia, la Terza Roma". L'unione di Cristo e Anticristo, o di cristianità e paganesimo, per Merežkovskij, divenne dunque un modo per esprimere l'unione di Est e Ovest alla quale anelava e che, come abbiamo già constatato, aveva ereditato da Solov'ëv. Nel commentare quest'opera, Berdjaev dirà che Merežkovskij: "Era posseduto dal *pathos* del globalismo, dell'universalismo, tipico per lo Spirito Latino, per l'Idea romana. Aveva ricevuto questo anelito per l'unità del mondo da

¹⁵¹ R. Poggioli, *The poets of Russia (1890- 1930)*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1960, p. 119.

¹⁵² A. Frajlich, *The Legacy of Ancient Rome.*, op. cit., p. 52.

Dostoevskij e percepiva il mondo come poli o come aspetti di Cristo e Anticristo”¹⁵³. Il grande successo della trilogia ha contribuito a sviluppare, nei lavori simbolisti del periodo, il mito di Roma in relazione alla costruzione simbolista della storia e del futuro della Russia, dando così il via alla creazione di una serie di testi simili incentrati su questa città da parte dei suoi contemporanei¹⁵⁴. Ne sono degli esempi: *L’altare della vittoria* (1911-1912) di Valerij Brjusov, il saggio di Aleksandr Blok dal titolo *Catilina* (1918), i *Sonetti Romani* (1924) di Vjačeslav Ivanov, nonché l’opera di Mikhail Kuzmin *La morte di Nerone* (1929). Come ha affermato Caspar Mayer, infatti, “per Merežkovskij e i suoi successori la storia imperiale e religiosa di Roma offriva un caleidoscopio semiotico che gli permetteva di presentare la loro comprensione dell’ambigua posizione della Russia alla soglia di una nuova era, come un potenziale catalizzatore o un eventuale ostacolo al rinnovo spirituale universale”¹⁵⁵. La Città Eterna come *topos* storico-culturale, religioso, spirituale ed estetico della civiltà mondiale, si ritrovava, dunque, nelle poesie e nelle opere di prosa di quasi tutti i poeti di quest’epoca: Brjusov, Merežkovskij, Gumilëv, Mandel’stam, Ivanov, Berdjaev, Ern, Osorgin e Zajcev¹⁵⁶. “Lo spazio della penisola porta la memoria storica, in essa è impressa tutta la storia spirituale d’Europa e tutti i diversi stili e impronte culturali di epoche diverse esistono qui in armonia”¹⁵⁷, ha notato a tal proposito Panfilovna. Dove, dunque, se non in Italia, poteva attingere ispirazione e pensiero la cultura dell’Epoca d’argento, che aspirava all’universalismo e che cercava di unire diverse arti, epoche, stili, religioni e interi mondi culturali. Come ha ribadito anche Deotto, infatti: “La percezione della penisola come mito rispondeva alla particolare esigenza di integrità, di unità nel molteplice, al bisogno, onnipresente nella coscienza russa fortemente segnata dalla categoria ortodossa della *sobornost’*, dell’ecumenicità, di organizzare ogni cosa in un insieme armonico composito”¹⁵⁸. Per questo motivo, ad esempio,

¹⁵³ Ivi, p. 49.

¹⁵⁴ J. E. Kalb, *Russia’s Rome imperial visions messianic dreams 1890-1940*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2008, p. 36.

¹⁵⁵ C. Meyer, *Review of Russia’s Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940, di J. E. Kalb*, in “International Journal of the Classical Tradition”, Vol. 17, No. 4, 2010, pp. 631-635, (p. 631).

¹⁵⁶ N. Dzučeva, “*Zapas Rimskogo sčast’ja...*” voda i kamen’ v “*Rimskich sonetach*” Vjačeslava Ivanova, in “Europa Orientalis”, Vol. 28, 2009, pp. 203-219, (p. 206).

¹⁵⁷ M. I. Panfilova, *Obrazy Italii v kul’ture serebrjanogo veka.*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁸ P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno.*, op. cit., p. 146.

anche Mandel'stam era solito ritenere che l'Italia, e Roma in particolare, fosse “il posto giusto dell'uomo nell'universo”¹⁵⁹.

In questi decenni di crisi e mutamenti Roma più che mai sembrava dunque rappresentare, in un modo o nell'altro, l'unità a cui anelavano gli artisti dell'Età d'argento, per questo, anche coloro che decisero di non trasferirsi definitivamente nel Bel Paese, vi compirono comunque dei viaggi, in primo luogo alla ricerca di “un'esperienza spirituale”. Nell'atmosfera di tumulto di questi anni, essi sentivano, infatti, l'avvicinarsi di una rivoluzione che doveva essere *in primis* una rivoluzione dello spirito, la quale assunse, da questo momento in poi, un ruolo centrale in Russia almeno fino alla Rivoluzione del 1917, accomunando scrittori e artisti appartenenti a diversi gruppi artistico-letterari. Proprio in questo periodo, ad esempio, iniziarono a diffondersi tutte quelle dottrine filosofiche che cercavano di risolvere i problemi sociali e politici della Russia attraverso una trasformazione spirituale dell'individuo e della società, come la “Teosofia”, fondata da Helena Petrovna Blavatsky e l'“Antroposofia”, fondata da Rudolf Steiner. Una particolarità di questo momento storico-letterario, infatti, è stata la profonda “preoccupazione religiosa”¹⁶⁰, come l'ha definita Berdjaev, che accomunava molti di questi artisti, per i quali Roma, in quanto centro della cristianità occidentale, era diventata un *focus* di interesse primario. Come ha evidenziato anche Toporov, dunque, i poeti russi simbolisti hanno messo l'immagine di Roma al centro del loro sforzo poetico, trovando in essa una metafora perfetta per il momento storico a loro contemporaneo¹⁶¹. A Roma aveva concluso il suo corso la civiltà antica ed era nata quella cristiana, anche per questo motivo molti di loro, una volta giunti nella capitale, subirono il fascino del cattolicesimo. Si pensi all'ortodosso Rozanov, il quale forse solo in Italia si è sentito profondamente cristiano, senza fare alcuna distinzione fra Chiesa cattolica e ortodossa, sostenendo, inoltre, che “tutto era morto salvo il cristianesimo”¹⁶², o a Vjačeslav Ivanov, che proprio nella chiesa di San Pietro ha accolto la fede cattolica.

¹⁵⁹ L. Kacis, *Mandel'stam e Dante*, in V. Strada (a cura di), *I russi in Italia.*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 285.

¹⁶⁰ M. I. Panfilova, *Obrazy Italii v kul'ture serebrjanogo veka, Kul'turologija, teorija i istorija kul'tury*, in “Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta kul'turologija i iskusstvovedenie”, Vol. 19, No. 3, 2015, p. 11.

¹⁶¹ A. Frajlich, *The Legacy of Ancient Rome.*, op. cit., p. 22.

¹⁶² P. Vajl, “Impressioni italiane” di Vasilij Rozanov, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 180.

Fin dall'inizio del secondo decennio del Novecento, un importante centro della vita culturale romana e punto d'incontro per artisti e intellettuali è stato il salotto di via XX Settembre di Ol'ga Resnevič, moglie del dottor Angelo Signorelli, dove si ritrovavano regolarmente sia intellettuali e personaggi celebri russi, tra cui Nikolaj Berdjaev, Michail Osorgin e Vjačeslav Ivanov, che italiani, tra i quali Giovanni Amendola, Alfredo Casella ed Eleonora Duse. Come ha ricordato Giuseppe Prezzolini, infatti, Ol'ga Resnevič “pareva nella Roma di prima e dopo la Prima Guerra Mondiale la padrona di un'oasi, e allo stesso tempo di tutta Roma, la sola Roma che potevamo frequentare”¹⁶³. È significativo sottolineare che il dibattito riguardante le riflessioni storico-politiche su una particolare affinità tra Russia e Italia, il quale ha caratterizzato i primi decenni del XX secolo¹⁶⁴, ha avuto come centro nevralgico proprio il salotto della mecenate. La Prima guerra mondiale, tuttavia, ruppe i legami tra i due Paesi, i quali vennero ristabiliti solo dopo la sua fine, ma entrambi le nazioni erano ormai profondamente cambiate, in Italia si stava instaurando una dittatura fascista e in Russia il potere dei bolscevichi¹⁶⁵.

1.3 Roma e l'ideale dello scrittore come profeta nell'opera di Gogol' e Ivanov

Come abbiamo evidenziato, dunque, molti scrittori russi del XIX e XX secolo hanno subito il fascino di Roma, tuttavia, come ha affermato Vladimir Toporov, nessuno ha espresso il proprio amore in modo più completo e chiaro di Nikolaj Gogol' e Vjačeslav Ivanov. Essi, infatti, secondo lo studioso, sono coloro che hanno maggiormente contribuito alla creazione di una versione russa del mito romano¹⁶⁶, grazie all'interpretazione che hanno dato di tale mito in chiave nazionale russa e in

¹⁶³ E. Garetto, *Olga Resnevič Signorelli (1883-1973)* in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995, p. 203.

¹⁶⁴ D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in M. Capaldo e A. D'Amelia (a cura di), *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Salerno, Università di Salerno - Vereja Edizioni, 2010, p. 46.

¹⁶⁵ N. P. Komolova, *Italija v ruskoj kul'ture serebrjanogo veka*, op. cit., p. 1.

¹⁶⁶ V. Toporov, *Vergilianskaja tema Rima*, in T. V. Civ'jan (a cura di), *Issledovanija po strukture teksta*, Moskva, Nauka, 1987, p. 214.

relazione al destino della propria nazione. Considerata l'assoluta centralità che questa città ha avuto nella loro vita privata ed artistica, possiamo dedurre che il parallelo tra Roma e mondo (*Rim – mir*), che, nell'ottica di Toporov è una parte costitutiva del mito romano¹⁶⁷, è stato da loro percepito in maniera totalizzante. Diverse similitudini riscontrabili tra i due autori nell'approccio alla Città Eterna hanno contribuito a contraddistinguere significativamente i loro soggiorni romani rispetto a quelli degli altri artisti russi. Di seguito, si metteranno brevemente in evidenza alcune delle principali analogie.

A causa dell'esplosione di un'epidemia di colera a Roma nell'estate del 1837, Nikolaj Gogol', che si era stabilito lì da qualche mese, è costretto ad andarsene temporaneamente e a trasferirsi in Svizzera. Così, quando finalmente riesce a fare ritorno in città, esprime la sua gioia in una lettera alla Balabina in cui scrive: "E quando finalmente ho visto Roma per la seconda volta, oh come mi è sembrata più bella! Mi sembrava di rivedere la mia patria da cui ero mancato per parecchi anni"¹⁶⁸. Allo stesso modo, Vjačeslav Ivanov da Roma scrive ad un amico, in uno dei distici elegiaci che, non a caso, intitola *Laeta*, canti di gioia: "Fedele alla patria son io, Roma mia nuova patria tengo"¹⁶⁹. Come per Gogol' la Città Eterna è "il paradiso in cui vivi idealmente nei migliori momenti dei tuoi pensieri"¹⁷⁰, anche per Ivanov essa è "un paradiso in terra"¹⁷¹. Inoltre, se per Gogol' "non vi è destino migliore che morire a Roma"¹⁷², Ivanov afferma, stabilendosi definitivamente in città nel 1924, "vado a Roma per viverci e morire" dove, come nota Andrej Šiškin, la parola chiave non è "morire" ma "*Roma*"¹⁷³. Per i simbolisti russi, infatti, che predicavano l'unità di vita e creazione letteraria, la morte, in un certo senso, era quasi un supremo atto creativo¹⁷⁴. Roma, inoltre, come ha notato Lachmann analizzando la novella gogoliana che porta il medesimo nome della città, diventa per lo scrittore "metafora della salvezza"¹⁷⁵. Analogamente, Ivanov assimila l'effetto che la Città Eterna produce sugli uomini

¹⁶⁷ Ivi, p. 205.

¹⁶⁸ N. Gogol', *Dall'Italia, autobiografia attraverso le lettere.*, op. cit., p. 48.

¹⁶⁹ A. Shishkin, *Ivanov italiano*, in V. Strada (a cura di), *I russi e l'Italia.*, op. cit., p. 189.

¹⁷⁰ N. Gogol', *Dall'Italia, autobiografia attraverso le lettere.*, op. cit., p. 58.

¹⁷¹ M. Plioukhanova, A. Shishkin, *The Museum and Research Centre Vyacheslav Ivanov Archive in Rome, Literature, music, art and the city*, Paris, ICOM, 2016, p. 92.

¹⁷² N. Gogol', *Dall'Italia, autobiografia attraverso le lettere.*, op. cit., p. 33.

¹⁷³ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, p. 79.

¹⁷⁴ A. Shishkin, *Ivanov italiano.*, op. cit., p. 191.

¹⁷⁵ R. Lachmann, *Gorod-fantazm. Obrazy Peterburga i Rima v tvorčestve Gogolja*, in V. Markovič, W. Schmid (a cura di), *Suščestvuet li Peterburgskij tekst?*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo SPBGU, 2005. p. 411.

all'azione benefica e salvifica dell'Angelo del Signore che guarisce gli infermi. Scrive infatti che dopo il suo arrivo a Roma la sua anima “non ha potuto placare in sé quel senso di gioiosa beatitudine provocato da questa città; come l'angelo disceso dal cielo che agita le acque nella vasca di Betesda”¹⁷⁶. Secondo i due scrittori, infine, la grandezza e l'eternità dell'Urbe risiedono nell' armoniosa fusione della sua realtà antica con quella medievale e contemporanea. Scrive Gogol' nella novella *Roma*, la quale, come vedremo nel capitolo successivo, è considerata la sua opera più autobiografica:

[...] egli [il principe] trovava tutto bellissimo, senza distinzioni: il mondo antico fremente da sotto uno scurito architrave, il possente Medioevo che ovunque aveva lasciato le tracce di artisti-titani e della sontuosa munificenza papale e infine l'età moderna, a quelli addossatasi con l'assemblarsi dei nuovi insediamenti. Gli piaceva la loro prodigiosa fusione in un tutto unico¹⁷⁷.

Allo stesso modo, anche le immagini di Roma che Ivanov raffigura nei *Sonetti romani* appartengono ad epoche diverse: troviamo la Roma antica, repubblicana, medievale, rinascimentale e anche la Roma “russa” della metà del XIX secolo, la Roma del pittore Aleksandr Ivanov e dello scrittore Nikolaj Gogol'¹⁷⁸. A tal proposito, come ha notato Pamela Davidson¹⁷⁹, il poeta, inserendo questo riferimento al pittore Ivanov (del quale nella poesia viene menzionato solo il cognome, cosa che permette allo scrittore di giocare sulla parziale omonimia) e a Gogol', i quali hanno portato a termine delle importanti opere dal significato profetico proprio durante la loro permanenza nella Città Eterna, sembra, in un certo senso, voler stabilire il suo posto come successore nella tradizione degli “artisti profetici a Roma”. Proprio in questa città Aleksandr Ivanov ha completato il suo enorme dipinto *L'apparizione di Cristo al popolo* e Gogol' ha lavorato alla sua monumentale opera *Le anime morte*. I soggiorni romani dei due scrittori, infatti, non solo hanno permesso loro di provare un nuovo e inaspettato slancio artistico (“si sono risvegliate perfino le rime”¹⁸⁰, scrive Ivanov da Roma nel dicembre del 1924), cosa comune a molti artisti russi che hanno passato dei periodi in città, ma hanno anche contribuito a far crescere in loro la consapevolezza di essere degli scrittori russi “profetici”, nonché di percepire il destino della propria nazione in relazione alla

¹⁷⁶ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 80.

¹⁷⁷ N. Gogol', *Roma*, A. Romano (trad. it), R. Giuliani (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 2003, p. 81.

¹⁷⁸ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 83.

¹⁷⁹ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora: Bunin, Nabokov and Viacheslav Ivanov*, in M. Rubins (a cura di), *Redefining Russian Literary Diaspora 1920-1922*, Londra, UCL Press, 2021, p. 88.

¹⁸⁰ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 79.

Città Eterna. I due scrittori, infatti, ognuno a proprio modo, affidano alla “Roma Eterna” un ruolo messianico in associazione alla propria patria, poiché la percepiscono come il modello da cui la Russia deve prendere esempio per poter compiere la propria missione spirituale e storica.

Avendo decretato che sia Gogol’ che Ivanov, dunque, stando in città hanno potuto percepire in maniera molto forte il loro ruolo di scrittori profetici, cerchiamo innanzitutto di capire quando e come si è formato tale ideale, che, come vedremo, ha giocato un ruolo molto importante nello sviluppo della tradizione letteraria russa. L’immagine dello scrittore come profeta ispirato da Dio, responsabile per la formazione del destino morale e spirituale della nazione, presentava una tradizione assai longeva sia in ambito classico, greco-romano, che in ambito religioso, giudaico-cristiano. Da una parte, nel mondo occidentale, il titolo di poeta-vate, (dal latino *vates*, “indovino”, “profeta”, “veggente”) veniva attribuito ad un autore animato da spirito profetico e dotato di un’aura sacra, in grado di proporsi come guida della comunità, grazie al tono elevato delle sue opere o alla funzione civile che attribuiva loro¹⁸¹. Tale tradizione ha avuto il merito di fornire una ricca fonte di miti ed immagini associati alla “profezia” e ben assimilati nella letteratura latina e greca, come il mito di Apollo e Orfeo o di Omero nell’antica Grecia. Dall’altra parte, anche la tradizione giudaico-cristiana aveva fornito un ampio contesto per la nozione dello scrittore come profeta ispirato da Dio, dotato di parola di origine divina. A questo prototipo possono essere riferite le figure di Mosè e Isaia. Come ha evidenziato Pamela Davidson¹⁸², queste due antiche fonti hanno avuto un’importanza fondamentale nella formulazione e nello sviluppo dell’immagine del poeta-profeta in ambito russo. Secondo alcune ricerche condotte dalla studiosa, tale immagine, in un primo momento, avrebbe fatto la sua significativa comparsa in Russia nell’opera di Lomonosov e di Deržavin¹⁸³, ma ha iniziato a prendere effettivamente piede nel Paese durante il periodo del Romanticismo, quando i poeti decabristi, sostenitori di radicali riforme sociali e politiche, hanno pensato di utilizzare la potente figura del poeta-profeta per sottolineare la propria autorevolezza. Come ha notato anche

¹⁸¹ *Vate*, in *Enciclopedia Treccani*, <https://mail.google.com/mail/u/0/#sent/KtbxLwGzdPxqnmMKWTXjmrtxtpxstldgML> (ultimo accesso: 11.04.2023).

¹⁸² P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet: From Theory to Practice*, in “Europa Orientalis”, Vol. 21, No. 1, 2002, pp. 157-202.

¹⁸³ P. Davidson, *Between Derzhavin and Pushkin: The development of the Image of the Poet as prophet in the verse of Zhukovsky, Glinka and Kiukhelbeker*, in Lawrence J. Trudeau (a cura di), *Nineteenth-Century Literature Criticism*, Detroit, Gale, 2014, pp. 313-329.

Svetlana Korolëva¹⁸⁴, nella poesia illuminista del XVIII secolo era un luogo comune ritenere il poeta un profeta. In questo periodo gli autori erano soliti rifarsi principalmente al modello classico e il poeta, di conseguenza, veniva visto come “profeta delle Muse e di Apollo” o “profeta ispirato, che funge da intermediario tra la società e la divinità”. La comparsa di questo nuovo “campo associativo” (come viene definito da Korolëva), quello classico, nel “concetto culturale” (sempre secondo la terminologia di quest’ultima) di orientamento cristiano dell’immagine del “profeta”, era collegata all’influenza che il classicismo europeo e l’Illuminismo stavano avendo sulla cultura russa del tempo. Questo nuovo “campo associativo”, che conteneva in sé gli antichi ideali della “poesia ispirata” e della mediazione “civilizzatrice” tra divinità e persone si è mantenuto fino all’inizio del secolo successivo. Sarebbe tuttavia sbagliato ritenere che nella letteratura russa del XVIII e dell’inizio del XIX secolo i riferimenti alla figura del poeta-profeta si rifacessero solo alla tradizione classica; il nucleo originario cristiano del concetto, infatti, continuò, in parte, ad agire nella formazione di tale immagine, ad esempio nell’opera di Deržavin e Dmitriev.

Verso l’inizio del XIX secolo, l’influenza del romanticismo europeo che, contrapponendosi all’illuminismo (movimento culturale e filosofico contrario ad ogni religione rivelata e in particolare al cristianesimo), portò al ritorno delle religioni positive¹⁸⁵ (ovvero che hanno regole, norme, riti), contribuì a ripristinare nella poesia di questi anni sostanziali riferimenti biblici¹⁸⁶. Il poeta-profeta iniziò, quindi, ad essere rappresentato in letteratura non più quasi esclusivamente in qualità di “sacerdote delle muse e di Apollo”, ma anche come “cantore ispirato dallo Spirito Santo per proclamare la verità, guidare spiritualmente e denunciare i vizi”¹⁸⁷. L’evento catalizzatore che Davidson ha evidenziato come fondamentale nell’aver trasformato l’immagine dello scrittore come profeta in Russia da categoria estetico-letteraria (su modello classico ed europeo) a categoria spirituale e storica (su modello della tradizione biblica), sarebbe stato il fallimento della rivolta Decabrista¹⁸⁸. Tra i primi poeti russi che hanno fatto

¹⁸⁴ S. B. Korolëva, *Sud’ba koncepta v literature: puškinskij “Prorok” v dialoge s russkoj kul’turoj*, in “Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubežnaja filologija”, Tom. 10, Vypusk 3, 2018, pp. 117-130, (p. 119).

¹⁸⁵ Cultura e Svago, *Il Romanticismo*, <https://www.culturaesvago.com/storia-della-filosofia/il-romanticismo/> (ultimo accesso: 22.04.2023).

¹⁸⁶ S. B. Korolëva, *Sud’ba koncepta v literature.*, op. cit., p.121.

¹⁸⁷ Ivi, 120.

¹⁸⁸ P. Davidson, *The Validation of the Writer’s Prophetic Status in the Russian Literary Tradition: From Pushkin and Iazykov through Gogol to Dostoevsky*, in “The Russian Review”, Vol. 62, No. 4, 2003, p. 508.

propria questa nuova immagine troviamo Puškin, Glinka e Vil'gel'm Kjuhel'beker. Tuttavia, è credenza comune ritenere che sia stata la poesia di Puškin dal titolo *Il Profeta* (1826) ad aver sancito l'avvio vero e proprio di questa tradizione letteraria in ambito russo¹⁸⁹. Per un processo di “trasposizione”, in seguito, l'immagine poetica protagonista della poesia venne sovrapposta alla figura del suo autore e Puškin venne quindi considerato dai suoi successori l'incarnazione del profeta descritto nell'opera¹⁹⁰. Gogol' è stato il primo a sviluppare il significato teorico di tale ideale all'interno di un contesto messianico, e a servirsi di esso non più come mezzo per ottenere un cambiamento politico e sociale come, ad esempio, avevano fatto i decabristi, ma allo scopo di favorire un miglioramento morale della società da un punto di vista religioso. Le affermazioni di Gogol' sono state successivamente arricchite e rielaborate in modo più completo da Dostoevskij nel suo celebre discorso su Puškin (1880), nel quale, inoltre, egli ha elevato quest'ultimo a “profeta nazionale” e si è preparato ad assumere lo stesso ruolo¹⁹¹. In seguito, tale tradizione è stata proseguita da Vladimir Solov'ëv, che è stato il primo filosofo a svolgere uno studio serio dei profeti ebrei e ad estendere il tradizionale “*medium*” della profezia dalla poesia e dalla prosa (come avevano fatto Puškin e Dostoevskij) alla filosofia, da lui considerata il mezzo più adatto per raggiungere l'obiettivo della trasformazione sociale nell'età moderna¹⁹². Dopo il suo contributo, l'idea che lo scrittore russo fosse un profeta, che continuava o completava il compito dei profeti biblici, divenne saldamente radicata nella visione del mondo dei simbolisti religiosi¹⁹³. Il ramo religioso del movimento simbolista, infatti, dopo aver ripreso la dottrina dell'arte teurgica di Solov'ëv, l'ha tradotta nel linguaggio dell'estetica contemporanea e ha tentato di implementarla nella propria vita e nella propria arte. L'esperimento di tale gruppo di simbolisti aveva lo scopo di rivelare se i profeti potessero anche essere dei poeti; Aleksandr Blok nell'articolo *Sullo stato attuale del simbolismo russo* (1910) ha scritto, a tal proposito, parlando dei simbolisti (e quindi anche di sé stesso), “erano profeti, desideravano diventare poeti”¹⁹⁴.

¹⁸⁹ P. Davidson, *The Moral Dimension of the Prophetic Ideal: Pushkin and His Readers*, in “Slavic Review”, Vol. 61, No. 3, 2002, pp. 490–518, (p. 490).

¹⁹⁰ Ivi, p. 491.

¹⁹¹ P. Davidson, *Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol': The image and the Word in the Russian Tradition of Art as Prophecy*, in “Slavonic and East European Review”, Vol. 91, No. 2, 2013, p. 157.

¹⁹² P. Davidson, *Vladimir Solov'ev and the Ideal of Prophecy*, in “The Slavonic and Est European Review”, Vol. 78, No. 4, 2000, p. 666.

¹⁹³ Ivi, p. 644.

¹⁹⁴ P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet: From Theory to Practice*, in “Europa Orientalis”, Vol. 21, No. 1, 2002, pp.157-202, (p. 158).

Sicuramente ai due scrittori presi in esame, Nikolaj Gogol' e Vjačeslav Ivanov, erano note le opere dei propri predecessori che avevano assunto su di sé il ruolo di “scrittori profetici” e, presumibilmente, conoscevano bene anche le due tradizioni letterarie che avevano ampiamente utilizzato tale immagine (entrambi, infatti, erano profondamente religiosi e quindi possiamo supporre che gli era nota la tradizione biblica, ed entrambi erano conoscitori della letteratura classica). Tuttavia, ciò che risulta essere peculiare nel loro caso, è il fatto che la loro vocazione profetica si sia fatta sentire in maniera molto forte una volta giunti a Roma; quindi, lontani dalla propria terra d'origine, in quella che entrambi, però, hanno considerato una “nuova” o “seconda” patria. È come se l'allontanamento dal proprio Paese avesse permesso loro di trovare un punto di osservazione privilegiato per riflettere su di esso. Gogol' a tal proposito ha affermato: “Io posso scrivere della Russia solo stando a Roma. Solo da lì essa mi si erge dinanzi in tutta la sua interezza. In tutta la sua vastità”¹⁹⁵ e Annenkov ha aggiunto:

A quel tempo, il pensiero della Russia era, insieme al pensiero di Roma, la parte più viva della sua esistenza. Era pienamente convinto, e lo confermerà in seguito, che mai si pensasse tanto alla propria patria come standone lontani e che mai i legami con essa fossero tanto forti quanto vivendo in terra straniera: sentimento che è stato provato da molte persone con assai meno capacità e meno vocazioni di quelle di Gogol'¹⁹⁶.

Anche Ivanov in una lettera inviata a Chodasevič nel dicembre del 1924, poco dopo essere arrivato a Roma, ha confermato che il suo senso di chiamata profetica come scrittore russo era rafforzato più che indebolito dall'esperienza di vita all'estero¹⁹⁷. Lo scrittore, inoltre, era solito ritenere che il proprio esilio a Roma, così come quello degli altri scrittori russi emigrati, fosse voluto da Dio, per permettergli di compiere la propria “missione profetica”, che consisteva nel promuovere la riunificazione dei rami orientale e occidentale della cristianità. Egli sentiva, infatti, che lui stesso e gli altri esuli avevano “la missione di servire la causa dell'unità nel ruolo di intermediari tra Oriente e Occidente – compito che sembra indicato dalla Provvidenza, così che i cristiani in esilio possano entrare in contatto con altri cristiani che professano la stessa fede”¹⁹⁸. Infine, l'arrivo nella Città Eterna e la ridefinizione delle sue opinioni religiose, come vedremo,

¹⁹⁵ S. Scavo, *Le passeggiate romane del “Signor Nicola”*, <https://www.romafelix.it/le-passeggiate-romane-del-signor-nicola/> (ultimo accesso: 17.04.2023).

¹⁹⁶ P. V. Annenkov, *N. V. Gogol' a Roma l'estate del 1841*, in “Slavia, rivista trimestrale di cultura”, (Ott.- Dic., 1992), pp. 53-136, (p. 105).

¹⁹⁷ P. Davidson, *Vjačeslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet.*, op. cit., p. 194.

¹⁹⁸ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 91.

gli hanno permesso di espandere le sue già consolidate inclinazioni profetiche nello spazio più ampio dell'umanesimo cattolico transnazionale¹⁹⁹. È interessante sottolineare, a tal riguardo, il fatto che entrambi gli scrittori abbiano composto le proprie opere più "profetiche" durante la propria permanenza in città. A Roma, infatti, Gogol' ha portato a termine la stesura del primo volume della trilogia *Anime morte*, alla quale stava già lavorando da diversi anni ma che non era ancora riuscito a finire. A tal proposito nell'aprile del 1837 aveva scritto a Žukovskij: "Io devo continuare la grande opera che ho iniziato; Puškin si è fatto dare la mia parola che l'avrei scritta, l'idea è una sua creazione e da allora si è trasformata per me in un sacro testamento"²⁰⁰. Scopo dell'opera, come dichiarato dall'autore stesso, era quello di "mostrare tutta la Russia, magari unilateralmente, ma tutta". Proprio ad essa egli affidava dunque un compito importantissimo: denunciare i vizi e le ipocrisie della società russa del suo tempo, così da suscitare una presa di coscienza e una riflessione critica sulla società a lui contemporanea, cercando di stimolare un cambiamento verso una maggiore moralità e giustizia. "La mia opera è grande, la mia impresa salvifica"²⁰¹ aveva scritto, infatti, parlando dell'enorme progetto, affermazione che denotava la grande importanza spirituale che egli vi attribuiva. Il poema uscì nel maggio del 1842 e venne da subito acclamato come grande romanzo nazionale poiché, come ha notato Belinskij, era "pieno di verità coraggiose e sagge sulla vita, sulla Patria e, soprattutto, sul destino del popolo russo"²⁰². Aksakov, grande amico di Gogol', a tal proposito, nel suo saggio *Qualche parola sul poema di Gogol' "Le avventure di Čičikov", o "Le anime morte"* (1842), ha celebrato il carattere autenticamente epico dell'opera, profetizzando che essa, una volta compiuta, avrebbe svelato l'essenza della vita russa, il suo "mistero"²⁰³. Similmente, Ivanov, che nel 1913 a Roma aveva scritto *Mladenčestvo* (1918), sulle origini del suo dono profetico e sulla scoperta della sua vocazione letteraria durante l'infanzia²⁰⁴, nei quindici anni del suo definitivo soggiorno romano (1936-1949), fino alla sua morte, si dedicò alla stesura del poema *Il racconto del principe Svetomir* (pubblicato postumo nel

¹⁹⁹ Ivi, p. 97.

²⁰⁰ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 23.

²⁰¹ Ivi, p. 101.

²⁰² V. Belinskij, *Citaty Belinskogo o poeme Mėrtvye duši*, <http://www.procity.ru/blog/citaty-belinskogo-o-poeme-mertvye-dushi> (ultimo accesso: 12.06.2023)

²⁰³ K. S. Aksakov, *Neskol'ko slov o poeme Gogolja: Pochoždenija Čičikova, ili Mėrtvye duši*, https://licey.net/free/16-kritika_proizvedenii_literatury_obschie_voprosy_otnosheniya_k_literature/59-russkaya_literaturnaya_kritika_xix_veka_hrestomatiya_literaturno_kriticheskij_materialov/stages/2290-poema_gogolya__drevnii__gomerovskii_epos.html (ultimo accesso: 15.01.2024).

²⁰⁴ P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet.*, op. cit., p. 194.

1979), un grandioso tentativo di ricreare una cronaca profetica e messianica nello stile dell'antica Rus'²⁰⁵. Ivanov riteneva di avere una missione teurgica, infatti, il poema avrebbe dovuto contenere certi motivi, suoni, immagini e ritmi che, a suo avviso, erano fondamentali per la cultura russa. La sensazione che si trattasse di un'opera profetica si desume anche dalla richiesta presentata al papa Pio XI di sostenere finanziariamente la sua opera, così da permettergli di portare a termine questo grande progetto²⁰⁶:

Beatissimo Padre, l'annuncio mi giunge che Vostra Santità si è degnata di assegnarmi un'indennità mensile, assicurandomi in tal modo la possibilità di dedicare i miei ultimi anni alla continuazione e conclusione di una vasta opera ideata da me quale mio testamento spirituale di poeta e pensatore cristiano con l'intenzione di richiamare nell'intorbidata e devastata anima del popolo russo, la quale *ingemiscit et parturit usque adhuc*, una visione intemerata della sua vera indole e destinazione nella Chiesa di Cristo²⁰⁷.

Lo scopo era quello di incrociare stili e generi letterari per ispirare un nuovo modello di cristianesimo universale²⁰⁸, nonché di portare in superficie “le forze spirituali che aiutano a superare il caos e la morte e che portano la luce”²⁰⁹. Tale missione rimandava in maniera chiara anche alle intenzioni di Gogol' mentre stava lavorando al secondo volume delle *Anime morte*. Alla fine degli anni '40 quest'ultimo, infatti, aveva dichiarato:

L'arte deve farci vedere tutte le nostre buone qualità e caratteristiche popolari [...]. L'arte deve presentarci tutte le nostre cattive qualità e caratteristiche popolari in modo che ciascuno di noi ne ricerchi le tracce innanzitutto in sé stesso e pensi innanzitutto a come sbarazzarsi di tutto ciò che offusca la nobiltà della nostra natura. Solo allora, e operando in tal modo, l'arte svolgerà la propria funzione e porterà ordine e armonia nella società!²¹⁰.

Entrambi gli scrittori, inoltre, percepivano la composizione delle loro opere, così come i loro “peregrinaggi” nella Città Eterna, come frutto della volontà divina. “È

²⁰⁵ Ivi, p. 195.

²⁰⁶ S. Caprio, *Povest' o Svetomire careviče: mito e pensiero teologico*, in “Europa Orientalis”, Vol. 35, 2016, pp. 79-88, (p. 83).

²⁰⁷ V. Poggi, *Ivanov a Roma (1934-1949)*, in “Europa Orientalis”, Vol. 21, No. 2, 2002, pp. 95-140, (p. 136).

²⁰⁸ S. Caprio, *Povest' o Svetomire careviče.*, op. cit., p. 83.

²⁰⁹ M. Plioukhanova, A. Shishkin, *The Museum and Research Centre Vyacheslav Ivanov Archive in Rome.*, op. cit., pp. 96-98.

²¹⁰ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 207.

stato tutto meravigliosamente e saggiamente predisposto dalla volontà suprema”²¹¹ ha affermato Gogol’, ad esempio. Dio aveva affidato loro questo incarico affinché essi potessero predisporre le condizioni che avrebbero permesso alla Russia di portare a termine il proprio compito a livello mondiale.

È interessante notare, a tal proposito, che molti scrittori russi hanno assunto una posizione apertamente profetica nei loro lavori in relazione alla loro comprensione di quella che è considerata la missione spirituale e storica della Russia. In uno dei suoi studi sulla nascita della figura dello scrittore come profeta in Russia, Davidson²¹² sottolinea, infatti, come il cambiamento di modello dell’immagine profetica da quello classico-europeo a quello biblico, avvenuto, come abbiamo visto, dopo il fallimento della rivolta decabrista, abbia portato a “sposare l’Idea russa”²¹³. Definire l’Idea russa è servito, quindi, come mezzo per stabilire la relazione della Russia con l’Occidente, per determinare il suo posto sulla mappa della storia sacra e della cultura europea. Qualunque forma l’ideale prendesse (slavofilo o occidentalizzante, a favore dell’ortodossia o del cattolicesimo o ecumenico ecc.), accoglierlo ha permesso a coloro che lo avevano fatto proprio di occupare un posto in una tradizione che potrebbe essere fatta risalire alle prime formulazioni dell’identità nazionale nella Rus’ dell’XI secolo, modellata sulla definizione che i profeti ebrei avevano dato della loro missione. Come

²¹¹ Ivi, p. 99.

²¹² P. Davidson, *The Validation of the Writer’s Prophetic Status in the Russian Literary Tradition.*, op. cit. p. 509.

²¹³ “L’idea russa è l’insieme dei concetti che esprimono l’originalità storica e la particolare vocazione del popolo russo”, afferma I. A. Il’in e M. A. Maslin ne amplifica la definizione sostenendo che tale formula è stata ampiamente utilizzata da molti filosofi russi tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo per l’interpretazione dell’autoconsapevolezza russa, della cultura, del destino nazionale e mondiale della Russia, della sua eredità cristiana e del suo avvenire, del percorso di unificazione dei popoli e trasformazione dell’umanità. È credenza comune ritenere che sia stato Pëtr Čaadaev il primo a porre in forma chiara il problema della comprensione della storia e della cultura russa attraverso il rapporto reciproco di Russia ed Europa, il cui esempio è stato poi seguito da molti intellettuali che hanno dato le più varie interpretazioni di tale “idea” o questione (come la definisce Vittorio Strada). Ricordiamo tra questi in primo luogo Dostoevskij, che è stato anche il primo ad aver introdotto tale formula “*russkaja ideja*”, la cui menzione ha prodotto una grande eco all’interno del Paese e Vladimir Solov’ëv, che ha invece favorito la diffusione di questo concetto anche all’estero.

Per approfondimenti si vedano: I. A. Il’in, *Russkaja ideja*, in *Istoričeskaja Enciklopedija* http://www.hrono.ru/organ/ukazatel/russ_idea.html (ultimo accesso: 07.06.2023); V. Strada, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio Editori, 1991; O. M. Zdravomyslova, “*russkaja ideja*”, *anatomija ženstvennosti i mužestvennosti v nacional’nom obraze Rossii*, in “*Obščestvennye nauki i sovremennost’*”, No. 4, Moskva, 2000.; M. A. Maslin, *Russkaja ideja*, in “*Elektronnaja biblioteka Instituta filosofii*”. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01fe0f088e5aa0b5a32b1bfd> (ultimo accesso: 07.06.2023).

ricorda Davidson²¹⁴, l'idea della predestinazione del popolo russo è stata acquisita, infatti, direttamente dalla tradizione ebraica e tale assimilazione risale addirittura all'epoca dell'antico *Sermone sulla legge e sulla grazia* del metropolita Ilarione di Kiev, scritto intorno al 1047-1050, in cui si cercava di dimostrare che la missione della Rus' neocristiana non era altro se non un'estensione diretta ed un compimento delle profezie ebraiche. Il messianismo ebraico, quindi, fin dai tempi antichi, è stato di fondamentale importanza nello sviluppo di una coscienza nazionale basata sulla percezione di un ruolo peculiare del popolo russo, ed è anche stato la "fonte originale che gli scrittori russi stavano emulando"²¹⁵. Molti secoli dopo Gogol', infatti, nei *Brani Scelti dalla corrispondenza con gli amici* (1847), paragonerà direttamente i poeti russi ai profeti ebrei sostenendo che essi sono ispirati da uno spirito profetico e biblico che non è condiviso dai poeti di Inghilterra, Francia o Germania. Agli arbori del secolo seguente, anche Vjačeslav Ivanov, nella sua ampia elaborazione della missione nazionale russa, contenuta nel saggio *Sull'idea russa*, pubblicato nel 1909 su "*Zolotoe Runo*" ("*Il vello d'oro*"), invocherà la visione del profeta Isaia riguardo ad un compito messianico della nazione ebraica come modello dell'idea nazionale russa²¹⁶. Tuttavia, come aveva notato Solov'ëv (che Ivanov considerava suo maestro), in *La storia e il futuro della teocrazia* (1887), il compito dei profeti ebrei nella storia ebraica non era stato universale e, di conseguenza, adesso era la Russia ad essere chiamata per portare a termine questo "santo incarico"²¹⁷.

Sia Gogol' che Ivanov, quindi, erano consapevoli della missione che la Russia aveva a livello mondiale. Tuttavia, dal momento che stavano vivendo in due periodi di crisi sociale e spirituale, i due scrittori ritenevano che, come prima cosa, fosse necessario risolvere i problemi che affliggevano la propria nazione, i quali, una volta risolti, le avrebbero permesso di portare a termine il proprio compito. Gogol', infatti, ha vissuto in un Paese i cui intellettuali erano divisi tra Occidentalismo e Slavofilismo e in un momento storico contrassegnato dal duro regime autocratico dello zar Nicola I e da una profonda corruzione che interessava tutti gli strati della società. Ivanov, invece, in un periodo caratterizzato da un susseguirsi di guerre, rivoluzioni e culminato con

²¹⁴ P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet: From Theory to Practice.*, op. cit., p. 160.

²¹⁵ P. Davidson, *The Validation of the Writer's Prophetic Status in the Russian Literary Tradition: From Pushkin and Iazykov through Gogol to Dostoevsky.*, op. cit. p. 510.

²¹⁶ P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet.*, op. cit., 161.

²¹⁷ P. Davidson, *Vladimir Solov'ëv and the Ideal of Prophecy.*, op. cit. p. 664.

l'avvento del comunismo, esperienze che hanno contribuito al "crollo delle certezze" della popolazione russa. Queste condizioni hanno comportato il fatto che i due scrittori abbiano rivolto gli occhi da un'altra parte alla ricerca di un "modello" ideale a cui fare riferimento, che avrebbe dovuto "servire l'obiettivo della trasformazione della Russia, del superamento del caos e dell'orrore che l'avevano sopraffatta"²¹⁸. Essi ritrovano tale modello nella Città Eterna.

Gogol', dunque, come gli Slavofili, sentiva che la propria nazione era destinata ad avere un'importante missione, che era associata all'Ortodossia, in quanto vero cristianesimo non distorto²¹⁹. Tuttavia, credeva che per poterla compiere, come prima cosa, fosse necessario un rinnovamento morale di tutti gli strati della società, il quale, a sua volta, era impossibile senza una precedente rinascita spirituale dell'intero Paese (rinascita spirituale che, come vedremo, egli sperimenta proprio a Roma). Egli affida dunque proprio alla Città Eterna e al suo popolo l'importante compito di "rigenerare l'uomo del Nord", ovvero quello di indicare ai russi il cammino verso la purificazione spirituale e morale, la quale, una volta raggiunta, avrebbe permesso alla Russia di portare a termine la propria missione.

Anche Ivanov, come Gogol', era convinto che la propria patria "avrebbe contribuito al rinnovamento totale della civiltà mondiale, di cui i russi sarebbero stati sia i profeti che gli architetti"²²⁰. Tuttavia, considerato il momento storico a lui contemporaneo, dominato dal comunismo, che "avendo ucciso il sacro offendeva la 'santa Russia'"²²¹, riteneva che tale missione si trovasse in una sorta di "pausa". Per riuscire a portarla a termine era dunque necessario che la Russia prendesse come esempio la Città Eterna che, secondo Ivanov, era "sempre l'universo" e nella cui immagine vedeva quindi l'impegno e la promessa della resurrezione e del risveglio della modernità²²². Per questo motivo, lo scrittore riconosceva un importantissimo merito all'*Eneide*, poema epico a carattere celebrativo di Roma e della sua civiltà, il quale, nella sua ottica (sulla scia del pensiero di Solov'ëv), offriva l'opportunità di

²¹⁸ M. Plioukhanova, A. Shishkin, *The Museum and Research Centre Vyacheslav Ivanov Archive in Rome.*, op. cit., p. 92.

²¹⁹ Ju. Sochrjakov, *Storonnik samobytnych načal*, http://www.hrono.ru/biograf/bio_g/gogol05nv.php (ultimo accesso: 08.06.2023).

²²⁰ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 158.

²²¹ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov a Pavia*, Roma, SGS Istituto Pio XI, 1986, p. 14.

²²² A. Frajlich, *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age.*, op. cit., p. 98.

contemplare il destino del genere umano in generale e della Russia in particolare²²³. Come ha evidenziato Torlone a tal proposito, infatti, Ivanov ha dato di Virgilio probabilmente l'interpretazione più messianica di tutta la storia della sua recezione in Russia²²⁴.

²²³ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception*, op. cit., p. 146.

²²⁴ Ivi., p. 162.

CAPITOLO 2

Nikolaj Vasilevič Gogol'

2.1 Gogol' a Roma

Come ha dichiarato Rita Giuliani, Gogol' "fu l'esponente più illustre di quella colonia russo-romana che nella prima metà dell'Ottocento produsse opere di altissimo valore in vari campi dell'arte e una vivace speculazione filosofica sulla Russia e l'Occidente, in un'osmosi profonda e fertile con l'ambiente cosmopolita della città"²²⁵. Tra i tanti artisti russi che hanno vissuto a Roma nel primo Ottocento, infatti, forse nessuno è rimasto tanto colpito da questa città quanto Nikolaj Gogol', dal momento che essa è riuscita, almeno per un certo periodo, a conferire un po' di quiete fisica e mentale all'inquieto scrittore. Dal punto di vista psicologico è stata "l'unica città al mondo capace di dargli, almeno a tratti, il balsamo della pace interiore"²²⁶, mentre dal punto di vista corporeo "a lui Roma offriva un incantesimo fisico che il Nord gli negava"²²⁷. Ancora prima di arrivare in Italia, il tema del Bel Paese aveva già fatto la sua comparsa nella produzione letteraria gogoliana in una poesia del 1829, pubblicata in maniera anonima, dal titolo *Italija*, dove quest'ultima, in linea con l'atteggiamento romantico dell'epoca, appare come la "terra promessa dell'arte". Tale tema tornerà poi in altre diverse opere dello scrittore che hanno come protagonisti degli artisti, tra cui *La Prospettiva Nevskij* (1835) e *Il ritratto* (1835). A parte la già nominata poesia giovanile, il "tema italiano", tuttavia, è rappresentato esplicitamente da due soli scritti, entrambi incompiuti. Il primo, un frammento autobiografico dal titolo *Notti in villa*, narra le notti passate dallo scrittore al capezzale del morente Iosif Viel'gorskij nella villa fuori Roma della principessa Volkonskaja. Il secondo, il frammento *Roma* (terminato nel 1842), che verrà analizzato nella seconda parte del capitolo, è ciò che resta di un romanzo che con molta probabilità avrebbe dovuto intitolarsi *Annunziata*. Entrambe queste opere sono state scritte durante i soggiorni romani di Gogol'. Tuttavia, come nota Jurij Mann²²⁸,

²²⁵ R. Giuliani, *Introduzione*, in A. Kara-Murza, *Roma russa*, op. cit., p. 10.

²²⁶ C. De Lotto, *Introduzione*, in N. Gogol', *Le lettere di Gogol' dall'Italia in Dall'Italia, autobiografia attraverso le lettere*, Roma, Voland S.r.l., 1995, p. 6.

²²⁷ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, Vicenza, Arnoldo Mondadori Editore, 1972, p. 132.

²²⁸ Ju. Mann, *Gogol' e il suo bisogno di Italia.*, op. cit., p. 118.

l'immagine di Roma aveva già fatto la sua comparsa nella produzione letteraria dello scrittore ancora prima che egli soggiornasse effettivamente in città. Nel 1835 Gogol', infatti, aveva iniziato la stesura di un dramma, che non fu mai portato a termine, dedicato ad Alfredo il Grande, re anglosassone, illuminato e riformatore. L'opera trattava di un episodio reale della vita del protagonista, ovvero il suo soggiorno a Roma, riguardo al quale l'autore scrive: "Là egli studiò, perché la città è aperta, e imparò, si dice, tutto quanto esiste al mondo". "Ma cos'è Roma? Il luogo dove vive il Santissimo?". "Beh, sì, certamente [...] Se potessi andare una volta o l'altra a Roma! Si dice che la città sia più grande di tutta l'Inghilterra e le case siano di oro puro". E aggiunge: "Io vorrei vedere non tanto Roma quanto il Papa. Infatti, giudica tu: al mondo non c'è nessuno [più in alto] del Papa: anche il vescovo e il re sono più in basso". Vediamo quindi come la Città Eterna, nell'immaginario gogoliano, ancora prima della sua partenza, acquisisca un significato particolare. Come nota Mann, infatti, da un lato "è la terra promessa dell'arte, il fattore estetico, dall'altro, il rilievo di questo fattore si estende oltre la sfera estetica per diventare sociale e storico a pieno titolo. Tale estensione per il momento, però, è legata solo alla Roma papale e medievale, la Roma del passato"²²⁹, mentre come risulterà evidente in *Roma*, negli anni '40, essa varrà per la Roma Eterna. L'Urbe, quindi, nella concezione dello scrittore, ancora prima di visitarla, risulta essere una città quasi incantata, ricca e molto vasta, legata in modo inscindibile alla sua sfera religiosa.

Secondo l'amico di Gogol' Pavel Annenkov, "tre circostanze [...] lo costrinsero all'estero"²³⁰. La prima fu l'insuccesso del suo insegnamento universitario, al quale seguì anche un'accanita persecuzione dei suoi nuovi libri *Mirgorod* (1835) e *Arabeschi* (1835) da parte della critica del tempo. La seconda circostanza è quella che Annenkov definisce "le chiacchiere dei giornali"²³¹. Lo scrittore, infatti, si preoccupava molto di più dell'opinione del pubblico, che a San Pietroburgo era sospettoso e diffidente nei suoi confronti, rispetto a quella di amici ed esperti. Infine, l'ultimo e definitivo colpo gli era stato dato dall'iniziale grande insuccesso della sua opera il *Revisore*. Il 19 aprile 1836, infatti, grazie all'intervento dell'imperatore Nicola I, al teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo, venne messa in scena la commedia *L'ispettore Generale* (o *Revisore*), una violenta satira sulla burocrazia di provincia

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ P. V. Annenkov, *N. V. Gogol' a Roma l'estate del 1841.*, op. cit., p. 82.

²³¹ Ivi, p. 83.

russe, che, all'epoca della prima rappresentazione, produsse un enorme scalpore. Da un lato i progressisti vedevano in Gogol' un rivoluzionario che aveva condannato il decadimento morale della società russa, mentre, dall'altro, i conservatori lo accusarono di aver denigrato l'intero Paese con il suo scherno. Gogol', distrutto per lo scarso successo che la commedia aveva ottenuto a San Pietroburgo e per le ostili reazioni che aveva provocato, decise di partire per l'Europa²³². È interessante sottolineare che, quando lo scrittore lasciò la Russia, si era già assegnato il titolo di "profeta non riconosciuto" e rigettato dai propri compatrioti, come dimostrano le parole indirizzate allo scrittore Pavel Pogodin prima della sua partenza, al quale aveva confidato: "Vado all'estero, [...] lo scrittore moderno, lo scrittore comico, lo scrittore delle norme sociali deve essere distante dalla sua terra natale. Nessun profeta è accettato nel proprio Paese"²³³. Così si diresse inizialmente in Germania, poi in Svizzera e successivamente a Parigi, da dove, il 26 marzo 1837 raggiunse finalmente Roma. Dopo il primo viaggio, Gogol' si recò nella Città Eterna altre otto volte, vivendo nella "terra dei miracoli" in tutto quattro anni e mezzo. Come ha notato Rita Giuliani²³⁴, nella sua permanenza in città si possono distinguere due periodi, separati l'uno dall'altro da un anno di ritorno in Russia.

Il primo periodo, che va dal marzo 1837 all'agosto 1841, è caratterizzato da una profonda ed incondizionata gioia: "...mai mi sono sentito immerso in una tale, quieta beatitudine. Oh, Roma, Roma! Oh, Italia! [...] Che cielo! Che giornate! [...] Che aria! Bevo e non me ne sazio, guardo e non me ne sazio. Nell'anima ho il cielo e il paradiso [...] non sono mai stato così allegro, così contento della vita"²³⁵, scrive all'amico Aleksandr Danilevskij nemmeno un anno dopo il suo arrivo a Roma. Egli inizia a girare per la città in lungo e in largo e infatti, come testimoniano i suoi amici e conoscenti, "nessuno conosceva Roma meglio di lui. Non c'era storico o cronista italiano che egli non avesse letto, non c'era scrittore latino che non conoscesse, tutto quanto concerneva la storia dell'arte, e perfino l'attualità italiana, gli era noto [...] l'amava profondamente"²³⁶ e aggiunge Annenkov: "...mostrava Roma con un tale

²³² G. Pacini, *Gogol' Racconti*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1982, p. 8.

²³³ P. Davidson, *Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol. The Image and the Word in the Russian Tradition of Art as Prophecy*, in "The Slavonic and East European Review", Vol. 91, No. 2, 2013, pp. 157- 209, (p. 184).

²³⁴ R. Giuliani, *La "Roma" di Gogol', missione e messianesimo.*, op. cit., p. 142.

²³⁵ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 38.

²³⁶ Ju. Mann, *Gogol' e il suo "bisogno d'Italia"*, op. cit., p. 118.

piacere che sembrava l'avesse scoperta lui stesso"²³⁷. La città, inoltre, diventa per lui un vero e proprio strumento ottico per mettere a fuoco la propria visione del mondo²³⁸, poiché "a Roma, e soltanto a Roma poteva guardare negli occhi le cose più tristi e sconfortanti senza provare pena o malinconia"²³⁹. Così, insieme alla creazione di altre opere (o, come vedremo, alla revisione di alcuni lavori già compiuti), durante questo soggiorno in città, dà alla luce il primo volume delle *Anime morte*, la cui stesura, iniziata nel 1835, come testimonia una lettera a Puškin, era da tempo ferma al terzo capitolo. Tuttavia, nonostante la gioia generale e la ricchezza creativa del tempo, già nel primo periodo ha dovuto affrontare diverse difficoltà. Quando si trovava ancora a Parigi era venuto a conoscenza della morte di Puškin, a proposito della quale dichiarerà: "La mia vita, il mio godimento supremo sono morti con lui"²⁴⁰, e questo dolore, infatti, non lo abbandonerà mai. Inoltre, aveva grossi problemi economici e spesso era costretto a chiedere dei prestiti ai suoi amici: "Non ho più neanche un copeco"²⁴¹, confessa a Vasilij Žukovskij. Infine, come ha appuntato Annenkov nelle sue *Memorie, Gogol'*, già alla fine di questo primo periodo, ha iniziato a soffrire per la mancanza di sonno, che, come risulterà chiaro anni dopo, era connessa ad un problema ben più serio della semplice insonnia²⁴².

Il momento cruciale di quella che viene reputata una svolta nella vita dello scrittore è considerato l'anno 1840 o, più precisamente, il periodo che va dall'autunno 1839 al maggio 1840, che egli trascorse tra Mosca e San Pietroburgo in stretto contatto con l'ambiente slavofilo²⁴³. Aksakov spiega questo fatto, per prima cosa, con l'aggravarsi della malattia di Gogol' e, per seconda cosa, presume che la ragione del cambiamento risieda nell'alto significato che le *Anime morte* avevano assunto per il proprio autore poiché, "avvicinandosi alla fine di quel sospirato lavoro, Gogol' cominciava a guardare a sé stesso come ad un uomo nella cui vita si odono i passi di una ignota, misteriosa predestinazione"²⁴⁴. La grave malattia che l'aveva colpito nell'estate del 1840 sembrava aver influito anche sulla sua sensibilità e in particolare sul suo atteggiamento verso Roma, anche se questo passaggio dall'ardente amore degli anni

²³⁷ P. V. Annenkov, *N. V. Gogol' a Roma l'estate del 1841.*, op. cit., p. 68

²³⁸ R. Giuliani, "Roma" di Gogol' e la città eterna, *missione e messianesimo.*, op. cit., p. 142.

²³⁹ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 124.

²⁴⁰ Ivi p. 18.

²⁴¹ Ivi, p. 23.

²⁴² A. Kara-Murza, *Znamenitye russkie o Rime.*, op. cit.

²⁴³ C. De Lotto, *Introduzione*, in N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 9.

²⁴⁴ P. V. Annenkov, *N. V. Gogol' a Roma l'estate del 1841.*, op. cit., p. 108.

Trenta fino alla estraneità della fine degli anni Quaranta inizialmente non fu così visibile.

Fin dall'inizio del secondo periodo, che va dall'ottobre del 1842 fino a maggio 1846, la precedente gioia inizia ad essere sostituita sempre più spesso da una profonda sofferenza sia fisica che mentale. Nel 1840, infatti, aveva contratto la malaria dalla quale non guarirà mai; inoltre, nello stesso frangente, aveva iniziato a sviluppare anche un disturbo psichico, all'epoca ancora totalmente sconosciuto. Tale malattia, infatti, fu descritta e identificata per la prima volta nella storia solo nel 1851 (un anno prima della morte dello scrittore) dallo psichiatra francese Jean-Pierre Falret. Egli, primo fra tutti, descrisse il comportamento delle persone che passavano da momenti di estrema depressione a momenti di eccitamento quasi maniacale definendo tale disturbo “*la folie circulaire*”, che è conosciuto al giorno d'oggi come “disturbo bipolare”²⁴⁵. Tuttavia, quando Gogol' iniziò a sviluppare i sintomi di questa malattia, essa era ancora del tutto ignota e il suo strano comportamento veniva di conseguenza associato al “misticismo”, alla profonda infelicità e alla sterilità artistica o, come ha notato Vladimir Čiž nel suo libro *Bolezn' Gogolja*²⁴⁶ (La malattia di Gogol'), si pensava che fosse connessa alla sua “genialità”. Come ha evidenziato Eliezer Witztum, la complessa relazione tra creatività, la forma più alta dell'attività umana e la follia, ha attirato l'attenzione degli studiosi fin dall'età classica. Ad esempio, Platone riteneva che il poeta allo stadio massimo della propria creatività fosse posseduto dalle Muse e si muovesse attraverso una forma di “follia divina”. Più avanti, nel XIX secolo, il medico Cesare Lambroso decretò che “il genio” altro non era se non un'anomalia ereditaria che si ritrovava nelle famiglie dove c'erano segni evidenti di malattia mentale. Infine, lo psichiatra Henry Maudsley notò che dei cambi neuro-fisiologici potevano essere rintracciati sia nel “genio” che nella “pazzia”²⁴⁷. Come evidenzia Giuliani, in concomitanza con l'aggravarsi del disturbo psichico si fa più frequente in Gogol' anche il richiamo al monastero, alle sue promesse di pace interiore e alle possibilità di coniugare arte e spiritualità. Da Mosca scrive all'amico Nikolaj Belezorskij: “La mia salute ed io stesso non siamo adatti al clima di qui, ma soprattutto non lo è la mia

²⁴⁵ FCP, *Il disturbo bipolare nella storia*, <https://formazionecontinua.inpsicologia.it/il-disturbo-bipolare-nella-storia/> (ultimo accesso: 11.02.2024).

²⁴⁶ V. Čiž, *Bolezn' Gogolja*, Moskva, Tipolitografija Tovariščestva I. N. Kušnerev, 1904.

²⁴⁷ E. Witztum, V. Lerner, M. Kalian, *Creativity and insanity: the enigmatic medical biography of Nikolai Gogol*, in “Journal of Medical Biography”, Vol. 8, (Mag., 2000), pp. 110-116, (p. 110).

povera anima malata: non c'è asilo qui per lei [...]. Io ora sono più adatto al monastero che alla vita mondana”²⁴⁸.

2.2 Lo sviluppo dell'ideale dell'artista come profeta in Gogol'

2.2.1 L'epistolario romano

Nei quattro anni e mezzo che ha vissuto a Roma, Gogol' ha scritto quasi un centinaio di lettere indirizzate alla sua famiglia e ai suoi amici (tra i quali Nikolaj Prokopovič, Michail Pogodin, Aleksandr Danilevskij e Vasilij Žukovskij), nelle quali risulta evidente come la Città Eterna sia, nell'immaginario gogoliano, l'incarnazione di uno “spazio ideale”. Come emerge dall'epistolario, di Roma Gogol' amava il clima (“Il clima di Roma [...] è il migliore del mondo”²⁴⁹) e tra tutte le stagioni prediligeva la primavera (“Che aria! Hai la sensazione che, quando aspiri 700 angeli almeno ti penetrino nelle narici. Una primavera straordinaria!”²⁵⁰). Gli piaceva mangiare in abbondanza (“Accadeva che andassimo a pranzo in trattoria [...] ed egli, malgrado avesse appena finito di pranzare, ordinava la stessa cosa da mangiare o qualcosa di diverso”²⁵¹) e apprezzava molto anche i vini locali, che definiva scherzosamente dei “buoni viatici per lo stomaco” e “poliziotti rionali”²⁵². Nelle giornate uggiose si dilettava a lavorare ai ferri, e quando splendeva il sole amava invece disegnare (“Adesso è un peccato lasciare Roma anche se per un attimo tanto è bella e tanta è l'infinita varietà di soggetti da disegnare”²⁵³) e passeggiare per le strade della città e della campagna romana, inebriandosi delle loro bellezze (“Tutto è meraviglioso sotto questo cielo, ogni rovina è un quadro; sugli uomini c'è come un colorito luminoso; le costruzioni, gli alberi, le opere della natura e le opere d'arte: tutto sembra respirare e

²⁴⁸ R. Giuliani, “Roma” di Gogol' e la città eterna, missione e messianesimo., op. cit., p. 146.

²⁴⁹ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 41.

²⁵⁰ Ivi, p. 51.

²⁵¹ Ivi, p. 55.

²⁵² A. Kara-Murza, *Roma russa.*, op. cit. p. 77.

²⁵³ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 78.

parlare sotto questo cielo”²⁵⁴). Come si evince dalle lettere, Roma è per Gogol’ non solo un concetto spaziale, un luogo di residenza, ma incarna anche una certa categoria di valori legata a riflessioni etiche, filosofiche ed estetiche²⁵⁵. Essa, inoltre, è percepita dallo scrittore nel contesto del movimento, inteso non tanto come movimento nello spazio, quanto come movimento interiore. La propria permanenza in città, infatti, viene da lui avvertita come una tappa sulla via del servizio superiore e della ricerca di sé stessi – sia della persona che dell’artista²⁵⁶. Le lettere dello scrittore dall’Italia, e quelle da Roma in particolare, (che sono state pubblicate per la prima volta a Mosca nella *Raccolta completa delle opere* (1940-1952) e poi tradotte in italiano nel 1995 da Maria Giuseppina Cavallo), risultano particolarmente interessanti e significative in tal senso poiché, se analizzate in ordine cronologico, permettono di notare l’emergere graduale e il consolidamento della convinzione gogoliana che l’ideale dello scrittore sia quello di educare il proprio popolo²⁵⁷. Di conseguenza, anche Gogol’ si convince di essere predestinato ad avere un ruolo speciale come guida della comunità russa. Come testimonia egli stesso Roma è stata proprio il teatro dove tale convinzione ha iniziato a prendere forma. Scrive a tal proposito all’amico Danilevskij: “Lì Roma come sacra reliquia, come testimone dei prodigiosi eventi avvenuti in me, rimane eterna [...] sono pronto a seguire la strada segnata dall’alto, rinsaldato dalla mente e dallo spirito”²⁵⁸. Nel contesto dell’apostolato, la scelta di Gogol’ di eleggere Roma come luogo di residenza acquista un significato estremamente importante. Come ha notato Andrej Sinjavskij, infatti, “il soggiorno nella città eterna, come riservato in modo speciale al compimento di un’impresa spirituale, lo ha rafforzato nella consapevolezza della sua posizione centrale nel mondo” e prosegue osservando che “... qui una persona è stata attratta nella qualità desiderata del luogo in cui è stata collocata non invano, ma per il disegno eterno del Creatore e Organizzatore della vita”²⁵⁹. Miched, a tal proposito, suppone che Gogol’ abbia iniziato a maturare il proprio progetto apostolico durante il periodo romano, perché le idee mistiche riguardanti una vocazione e un destino speciali della propria nazione, alle quali era già incline, hanno trovato una vera incarnazione e sostegno nella storia cristiana e nella tradizione messianica di Roma, la quale è stata uno dei centri e

²⁵⁴ Ivi, p. 32.

²⁵⁵ A. V. Denisova, *Rim v pismach Gogolja i Dostoevskogo*, in “Kul’tura i tekst”, No. 2, 2020, pp. 83-94, (pp. 85-86).

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ R. Giuliani, *La Roma di Gogol’*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxYl5oXwQ> (ultimo accesso: 02.06.2023).

²⁵⁸ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 112.

²⁵⁹ A. Terc (A. Sinjavskij), *V teni Gogolja*, Moskva, Agraf, 2003, p. 297.

testimoni più importanti degli atti apostolici, la città da cui il cristianesimo si è poi diffuso in tutto il mondo²⁶⁰. Da un lato, quindi, come si evince dalle lettere, la convinzione gogoliana di essere uno scrittore russo profetico sviluppatasi a Roma è legata al suo riavvicinamento alla fede e all'influenza svolta su di lui dal cattolicesimo, dall'altro (del quale la riscoperta della fede è al contempo causa e conseguenza) è connessa alla formazione della sua nuova idea di quella che deve essere la "missione di salvezza e trasformazione dell'umanità"²⁶¹ dell'arte e il ruolo dell'artista. I punti cardine che caratterizzano la città di Roma, che racchiudono il valore che essa ha per Gogol' e che hanno contribuito in maniera significativa allo sviluppo del suo ideale dell'artista come profeta sono ben riassunti in una lettera in cui lo scrittore annota: "Roma, Papa, le chiese, i quadri"²⁶². Roma è la culla del cristianesimo e la patria dell'arte e nella sua concezione arte e fede devono muoversi di pari passo ed essere coniugate al fine di condurre gli uomini ad un innalzamento spirituale. Per questo motivo, tra i molti temi che emergono dall'epistolario romano, ai fini del presente elaborato, verranno analizzati i seguenti: la riscoperta della fede e il compito dell'arte.

2.2.1.1 La riscoperta della fede

Come ha evidenziato Ivan Zolotorëv, che tra il 1837 e il 1838 aveva passato un periodo in città con lo scrittore: "Già in quegli anni apparvero in Gogol' alcuni di quei tratti che divennero dominanti nell'ultimo periodo della sua vita. In primo luogo, era estremamente religioso, si recava spesso in chiesa e gli piaceva vedere negli altri le manifestazioni della religiosità [...]"²⁶³. Fin dal suo arrivo a Roma, effettivamente, Gogol' sembra essere travolto dallo spirito religioso di cui la città è pervasa. Su tutto aleggia un'aura di sacralità. Come scrive alle sorelle, ad esempio, "quanti ufficiali si incontrano per strada a Pietroburgo, tanti sono gli abbatì, i preti e i frati a Roma"²⁶⁴. Era arrivato proprio nella Settimana Santa "giusto in tempo per le feste", ovvero per la

²⁶⁰ P. V. Miched, *Rim v tvorčeskom soznanii Gogolja*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1588/> (ultimo accesso: 28.06.2023).

²⁶¹ *Dve redakcii povesti "Portret": problema svyazi iskusstva i religii*, https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 06.09.2023).

²⁶² N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 42.

²⁶³ V. Veresaev, *Gogol' v žizni. Sistematičeskij svod podlinoch svidetel'stv sovremennikov*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskij rabočij, 1990.

²⁶⁴ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 66.

Pasqua (rispettando in tal modo “una vecchia regola”²⁶⁵, era consuetudine, infatti, che i viaggiatori stranieri arrivassero a Roma proprio in occasione di queste celebrazioni²⁶⁶) e lì aveva “ascoltato la messa nella chiesa di San Pietro, celebrata dal papa in persona”²⁶⁷. Gogol’ a Roma, come si evince dalle sue lettere, resta fortemente colpito dalla religiosità ingenua, immediata, “rurale” della gente ed è attratto dalle forme peculiari di pietà popolare, dalle processioni e dalle altre manifestazioni del sentimento religioso, come la infiorata di Genazzano e le magnifiche cerimonie nella basilica di San Pietro, meta prediletta delle sue passeggiate. (“Credo sappiate che nella religione cattolica ci sono moltissime processioni [...] uno spettacolo straordinario”²⁶⁸, spiega ad esempio alle sorelle). Non è un caso che Gogol’ abbia riscoperto la fede proprio nella Città Eterna, considerato il fatto che era profondamente infatuato della città, di cui l’ambito religioso era una parte preponderante. Lo scrittore era solito sostenere, infatti, che la città fosse il “suo paradiso promesso” e che proprio a Roma l’uomo si trovasse “una versta più vicino alla divinità”²⁶⁹. Per questo, riferendosi alla Città Eterna, dichiara che “chi è stato in cielo non avrà mai voglia di tornare sulla terra”²⁷⁰. Come molti altri scrittori, Gogol’, una volta in città, pur non convertendosi al cattolicesimo, ne subì il fascino, in gran parte dettato dall’estetica del culto cattolico. In una prima fase, inoltre, riteneva che tra le due confessioni, ortodossia e cattolicesimo, non ci fosse in realtà alcuna differenza (mentre in seguito, come vedremo analizzando *Brani scelti*, ne delinea le differenze, affermando il primato dell’ortodossia):

La nostra religione e quella cattolica sono assolutamente la stessa cosa e perciò non c’è assolutamente nessun bisogno di cambiare l’una con l’altra. Sia l’una che l’altra sono la verità. Sia l’una che l’altra riconoscono lo stesso nostro Salvatore, la stessa saggezza divina che un giorno è discesa sulla terra subendovi la massima umiliazione per elevare la nostra anima e dirigerla in cielo. E dunque, non dovete mai dubitare dei miei sentimenti religiosi²⁷¹.

A Roma aveva iniziato a frequentare la cerchia della principessa Volkonskaja, neoconvertita al cattolicesimo, della quale facevano parte anche i preti cattolici polacchi

²⁶⁵ Ivi, p. 22.

²⁶⁶ R. Giuliani, *La Roma di Gogol’*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxYl5oXwQ> (ultimo accesso: 08.05.2023).

²⁶⁷ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 17.

²⁶⁸ Ivi, p. 59.

²⁶⁹ Ivi, p. 33.

²⁷⁰ Ivi, p. 29.

²⁷¹ Ivi, p. 36.

P. Semenenko e I. Kajsiewicz, che avevano cercato, senza successo, di convincere lo scrittore a convertirsi²⁷². Benché questa conversione non si sia mai verificata, il contatto con la religione cattolica e con il suo ricco patrimonio culturale è stato comunque essenziale nell'avvicinare di nuovo lo scrittore alla fede e nel contribuire allo sviluppo delle sue idee estetiche. Proprio attraverso il prisma dell'estetica Močulskij, ad esempio, ha motivato la passione di Gogol' per il cattolicesimo: "Le chiese e il culto cattolici lo affascinarono principalmente dal punto di vista estetico"²⁷³ ha dichiarato. "Se succede che non c'è il sole, allora vai nelle chiese. Ad ogni passo e in ogni chiesa c'è un miracolo di pittura, un quadro antico, ai piedi del quale milioni di persone portano un commosso senso di stupore"²⁷⁴, Gogol' suggerisce, ad esempio, a Pletnëv. E aggiunge alle sorelle: "Non so se vi ho già scritto delle chiese di Roma. Sono molto ricche. Da noi di chiese così non ce n'è. Dentro è tutto marmo di diversi colori; intere colonne di porfido, di pietre azzurra, gialla. La pittura, l'architettura – è tutto straordinario"²⁷⁵. Ad esse, inoltre, ribadisce:

Forse non sapete che in nessun'altra città del mondo ci sono tante chiese come a Roma, e all'interno sono più decorate di qualsiasi palazzo. Colonne di marmo, di porfido, di una rara pietra azzurra che chiamano lapis, avorio, statue, in breve, è tutto meraviglioso. E quel che le adorna ancora di più sono i quadri. Avete sentito credo i nomi dei celebri pittori Raffaello, Michelangelo, Correggio, Tiziano, eccetera eccetera [...]²⁷⁶.

La bellezza e ricchezza delle chiese romane, dunque, che fin dal suo arrivo in città lo attirano con il loro sfarzo, lo conducono alla riscoperta della propria spiritualità, poiché "il culto della bellezza si è poi trasformato in uno stato d'animo religioso"²⁷⁷. Come molti dei suoi amici hanno confermato, una volta a Roma, Gogol', infatti, aveva ricominciato a pregare e a leggere le Sacre Scritture, cosa che prima gli risultava ben più difficile. "Andavo in chiesa solo perché mi dicevano di andare o mi portavano [...] facevo il segno della croce perché vedevo che lo facevano tutti gli altri"²⁷⁸, aveva confessato alla sorella. A Roma qualcosa è evidentemente cambiato. Una lettera di aprile 1838 a Marija Balabina sembra confermare quanto appena dichiarato:

²⁷² A. Kara-Murza, *Roma russa.*, op. cit., p. 77.

²⁷³ K. V. Močul'skij, *Duchovnyj put' Gogolja*, Paris, Ymca Press, 1934, pp. 21-23.

²⁷⁴ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 34

²⁷⁵ Ivi, p. 66.

²⁷⁶ Ivi, p. 45.

²⁷⁷ V. Miched, *Rim v tvorčeskom soznanii Gogolja*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1588/> (ultimo accesso: 28.06.2023).

²⁷⁸ V. V. Gippius, *Gogol'.*, op. cit., p. 15.

Oggi ho deciso di andare in una delle chiese di Roma, una di quelle chiese meravigliose che voi conoscete, dove aleggia una sacra penombra e dove il sole, dall'alto della cupola ovale, come lo Spirito Santo, come l'ispirazione, scende nella parte centrale, dove due o tre figure che pregano in ginocchio non solo non distraggono, ma sembrano mettere le ali alla preghiera e alla meditazione. Li ho deciso di pregare per voi (perché solo a Roma si prega, negli altri posti la gente finge di pregare) [...] Ho seguito un impulso dell'anima²⁷⁹.

Seguendo, un "impulso dell'anima" quindi, all'interno di una di quelle chiese che inizialmente lo avevano attratto con la loro bellezza, Gogol' ricomincia a sentire il desiderio di raccogliersi in preghiera. Così, la base del suo "lavoro spirituale" diventa proprio la chiesa²⁸⁰. Rivolgendosi all'amico Danilevskij a tal proposito aggiunge: "Vado a pregare per te in una di queste chiese buie che respirano freschezza e preghiera"²⁸¹. Le chiese di Roma, riguardo alle quali scrive con entusiasmo anche alla madre, gli dimostrano che l'arte e la religione, in questo caso specifico la pittura, agiscono in armonioso accordo sui fedeli e, allo stesso modo, anch'egli deve sottomettere sé stesso e la propria scrittura al volere di Dio²⁸². Lo scrittore, dunque, che era un figlio dell'epoca romantica, una volta immersosi nella sacralità di Roma ha creato nella sua anima il culto del Medioevo, periodo in cui la chiesa e la cultura, la religione e la società secolare erano strettamente interconnesse²⁸³. Proprio a Roma, infatti, inizia a maturare la convinzione secondo cui la Chiesa (come concetto storico, sia ortodosso che cattolico) svolge un ruolo eccezionalmente alto e decisivo nella storia dell'umanità. Da qui, la necessità di tornare a una cultura religiosa globale, incarnando i principi della religione cristiana nella vita pubblica e, di conseguenza, anche nell'arte. Nella Città Eterna, dunque, Gogol' si rende conto della ricchezza del cristianesimo perfetto "intellettuale, mistico e allo stesso tempo sociale, non solo morale"²⁸⁴ e, pur rimanendo ortodosso, scopre in sé un cristiano interiormente "concentrato"²⁸⁵ (diventando anche

²⁷⁹ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 41.

²⁸⁰ K. V. Močul'skij, *Duchovnyj put' Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a7 (ultimo accesso: 08.09.2023).

²⁸¹ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 53.

²⁸² I. Serman, *Rimskie pis'ma Gogolja*, in R. Giuliani (a cura di), *Gogol' i Italija*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennij gumanitarnij universitet, 2004, pp. 170-181, (p. 179).

²⁸³ A. Tamborra, *Religioznye metanija Gogolja. Fragment iz knigi "Katoličeskaja cerkov' i russkoe pravoslavie. Dva veka protivostojanija i dialoga*, https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/10495-religioznye-metanija-gogolja-fragment-iz-knigi-katoliceskaja-cerkov-i-russkoe-pravoslavie-dva-veka-protivostojanija-i-dialoga.html (ultimo accesso: 06.09.2023).

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ P. Pascal, *Le Drame spirituel de Gogol'*, in N. Gogol', *Méditations sur le divine liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1952.

più “illuminato” e più consapevole della responsabilità del credente ortodosso²⁸⁶). Possiamo quindi concludere che i soggiorni romani di Gogol’ hanno contribuito in maniera sostanziale al rafforzamento della sua religiosità, un rafforzamento di natura estetica e mistica, che prescinde da qualsiasi dogma²⁸⁷.

2.2.1.2 Il ruolo dell’arte

Come abbiamo appena constatato, in seguito al suo arrivo in città e alla riscoperta della fede, Gogol’ aveva iniziato a maturare l’idea che lo scopo della vera arte fosse quello di essere “un passo invisibile al cristianesimo”, al tempio, al culto rituale e che la vera letteratura, di conseguenza, fosse quella che conduceva il lettore a Dio, all’umiltà e alla salvezza²⁸⁸. Essa avrebbe quindi, come scopo primario, quello di indicare al lettore il cammino verso il perfezionamento di sé. Gogol’, infatti, durante i suoi soggiorni romani, come scrive all’amico Žukovskij inizia a considerare l’arte una materia “sacra”²⁸⁹, poiché, se utilizzata nella maniera corretta, sarebbe in grado di avvicinare il proprio fruitore alla perfezione di Dio. Affermando, inoltre, che essa ha ormai “preso quasi tutta la sua vita”²⁹⁰ diventandone la cosa principale, sottolinea implicitamente come, stando a Roma, abbia iniziato a percepire più che mai il peso del proprio ruolo di guida spirituale per il proprio popolo, ruolo che ha ormai preso il sopravvento su qualsiasi altra cosa: “Mi sembrava che ormai non dovessi legarmi a nessun altro vincolo terreno, né alla vita familiare, né alla vita pubblica del cittadino”²⁹¹, afferma. Riflettendo sulla propria percezione di quello che deve essere il proprio compito e su come esso sia connesso alla propria attività di scrittore, scrive alla Smirnova: “Tutto ciò che avviene in noi avviene non senza la volontà divina e l’evento che in me si è compiuto, si è compiuto non a danno dell’arte, ma a elevazione dell’arte”²⁹². Come dichiarato da egli stesso, quindi, nella Città Eterna, si è verificato un “evento” quasi miracoloso: ha capito di essere uno scrittore russo profetico e questo ha comportato un cambiamento anche nella sua arte, l’ha “elevata”. Se prima dunque si

²⁸⁶ B. Schultz, *Pensatori russi di fronte a Cristo*, Firenze, Mazza, 1949, p. 84.

²⁸⁷ K. V. Močul’skij, *Duchovnyj put’ Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a7 (ultimo accesso: 08.09. 2023).

²⁸⁸ P. V. Miched, *Rim v tvorčeskom soznanii Gogolja*, <https://www.domgolya.ru/science/researches/1588/> (ultimo accesso: 28.06.2023).

²⁸⁹ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 203.

²⁹⁰ Ivi, p. 205.

²⁹¹ Ivi, p. 203.

²⁹² Ivi, p. 196.

sentiva un prescelto, selezionato con particolare cura della Provvidenza, ora gli sembra di essere addirittura un profeta, un santo, quasi un messia²⁹³. Tra tutte le lettere dall'Italia in cui lo scrittore riflette su questa nuova concezione dell'arte maturata durante i soggiorni romani e sul senso dell'arte di per sé, quella a Žukovskij, datata 10 gennaio 1848 (o 29 dicembre 1847) è la più significativa. In essa, infatti, viene spiegato in maniera dettagliata quello che deve essere lo scopo dell'artista, il percorso che deve seguire per compierlo in maniera adeguata e anche la funzione che le sue creazioni devono avere. In essa dichiara:

Il mio compito è parlare con figure vive [...] Devo rappresentare la vita e non discutere sulla vita. [...] Lo scrittore, se soltanto è dotato della forza creatrice per forgiare immagini proprie, deve innanzi tutto educare sé stesso come uomo e cittadino della sua terra, e solo dopo afferrare la penna! Altrimenti sarà tutto a sproposito. Qual è lo scopo di colpire chi è scellerato e vizioso, esponendolo allo sguardo di tutti se non è chiaro in te stesso l'ideale dell'anima bella che gli si oppone? [...] L'arte è l'irruzione nell'animo dell'armonia e dell'ordine. [...] L'arte deve presentarci gli uomini della nostra terra in modo che ciascuno di noi senta che sono uomini vivi, creati e fatti di quella stessa sostanza di cui siamo fatti anche noi. L'arte deve farci vedere tutte le nostre buone qualità. [...] L'arte deve presentarci tutte le nostre cattive qualità. [...] Solo allora, e operando in tal modo, l'arte svolgerà la propria funzione e porterà ordine e armonia nella società!²⁹⁴

Egli, dunque ritiene necessario che lo scrittore, prima di porsi come “guida del proprio popolo”, compia un percorso di “autoeducazione” e miglioramento di sé poiché, come si interroga “qual è il vantaggio di colpire chi è scellerato e vizioso [...] se non è chiaro in te stesso l'ideale dell'anima bella che gli si oppone?”. Gogol' sostiene, quindi, che per “creare bellezza”, sia indispensabile innanzitutto “essere belli”: l'artista deve essere una persona integra e morale e la sua vita perfetta come la sua arte. Il servizio alla bellezza è un atto morale e un'impresa religiosa e per adempiere al dovere verso l'umanità affidatogli da Dio, lo scrittore deve dunque illuminare e purificare la propria anima. Solo quando egli l'avrà compresa a fondo e perfezionata, infatti, potrà capire a pieno che “ne esistono forme e manifestazioni superiori”²⁹⁵, che si avvicinano di più a Dio, quelle “anime belle” che devono essere mostrate ai propri lettori. Per questo dichiara che solo in seguito a tale riflessione la propria capacità di creare ha iniziato a

²⁹³ K. V. Močul'skij, *Duchovnyj put' Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a7 (ultimo accesso: 08.09.2023).

²⁹⁴ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., pp. 205-207.

²⁹⁵ Ivi, p. 205.

ridestarsi, dando vita a figure vive che possono fungere da esempio morale per la propria nazione (come vedremo, figura “viva” e “anima bella” è il protagonista della novella *Roma*). Questa è l’idea principale di Gogol’ per la quale ha sacrificato il proprio talento e la propria vita. “C’è ancora da fare un sacco di lavoro, attraversare un lungo percorso e sottoporsi ad una profonda educazione spirituale! La mia anima dovrebbe essere più pura della neve di montagna e più luminosa del cielo, solo allora avrò la forza di iniziare l’impresa e la grande vocazione, solo allora l’enigma della mia esistenza sarà risolto”²⁹⁶, scrive. L’immagine dell’artista e quella dell’uomo si fondono insieme e i termini “impresa” e “vocazione” acquisiscono un doppio significato: il percorso ascetico e la creazione di opere letterarie sono un’unica scala che conduce a Dio²⁹⁷. Così, la nuova concezione dell’arte sviluppata a Roma, riguardante la necessità di creare una “nuova arte” che contribuisca alla crescita spirituale dell’uomo, alla sua purificazione morale e alla sua illuminazione e che abbia il compito di “condurre l’anima lungo il sentiero della perfezione spirituale e morale”²⁹⁸, ha comportato il fatto che, proprio l’anima (per volere di “Colui senza la cui volontà nulla si compie”²⁹⁹), diventasse l’oggetto principale delle sue opere. “L’anima è divenuta la materia della mia arte”³⁰⁰, scrive a Ševyrëv, “devo conoscere l’anima”³⁰¹, dichiara a Pletnëv. “Come raffigurare gli uomini senza prima sapere cos’ è l’animo umano?”³⁰², chiede infine a Žukovskij. Se prima, infatti, come confessa a quest’ultimo, non riusciva a capire quali dovessero essere “l’argomento della sua penna”³⁰³ e lo scopo della sua arte, essi gli diventano poi chiari. Gogol’ è convinto, inoltre, che rappresentando il bene e il male possa giovare ai propri lettori, mostrando loro modelli da seguire e modelli da non seguire, permettendo loro di capire, inoltre, così facendo, su quale “gradino della loro condizione spirituale”³⁰⁴ si trovino. Scrive, a tal proposito, “... nella mia opera i buoni caratteri russi e le qualità degli uomini diverrebbero attraenti e quelli cattivi così ripugnanti che il lettore non li sopporterebbe neppure in sé stesso”³⁰⁵. Gogol’ giunge

²⁹⁶ K. V. Močul’skij, *Duchovnyj put’ Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a7 (ultimo accesso: 08.09.2023).

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Ju. Sochrjakov, *Storonnik samobytnych načal*, http://www.hrono.ru/biograf/bio_g/gogol05nv.php (ultimo accesso: 24.05.2023).

²⁹⁹ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 191.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Ivi, p. 195.

³⁰² Ivi, p. 205.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Ivi, p. 202.

³⁰⁵ Ivi, p. 208.

quindi alla conclusione che l'arte, se utilizzata a tale scopo, in accordo con i principi religiosi, "può arrecare loro [ai lettori] una grande utilità"³⁰⁶, poiché renderà possibile la rinascita spirituale dell'intera nazione. La missione di Gogol' maturata a Roma, infatti, è diventata cercare una nuova spiritualità, che contribuisca alla "chiesa della cultura". Allo scrittore, dunque, che era "rattristato dall'orientamento non cristiano della letteratura contemporanea"³⁰⁷, va il merito di aver riportato il significato spirituale della creatività letteraria sul piano religioso, avendo visto la rinascita spirituale della Russia solo nella sua riunificazione con la Chiesa, poiché nella grazia spirituale della Chiesa ortodossa russa, secondo lui, si affermano i valori più alti e il più alto significato spirituale dell'arte. Come ha dichiarato Voropaev in merito: "Gogol' è stato uno dei pochi ad aver previsto il catastrofico declino della religiosità nella società e ad aver lanciato l'allarme, invitando i suoi concittadini a rivedere radicalmente tutte le questioni sociali e spirituali della vita del Paese"³⁰⁸. Lo scrittore, infatti, credeva che la sua parola dovesse "servire" il mondo, poiché proprio attraverso la cultura si sarebbe potuto verificare un nuovo incontro con Dio. Nella sua ottica, dunque, dal momento che l'uomo è impossibilitato a contemplare direttamente la bellezza divina, l'arte ha il compito di ricordargliela costantemente³⁰⁹.

Opere letterarie significative dove si possono vedere questi sviluppi sono la versione romana del *Ritratto* (dove viene rappresentato l'ideale dell'artista-monaco), la novella *Roma* (che ha per protagonista l'unico "uomo bello" della produzione letteraria di Gogol') e la raccolta di lettere *Brani scelti dalla corrispondenza con amici* (alla base del quale si trova l'idea del "servizio"). Nella versione romana del *Ritratto*, lo scrittore evidenzia l'importanza di coniugare arte e fede per portare gli uomini ad un perfezionamento morale e ad una conseguente rinascita spirituale della propria nazione, la quale, una volta che si sarà verificata, permetterà alla Russia di portare a termine la propria missione storica e spirituale, alla quale Gogol' fa riferimento più che in ogni altra opera in *Brani scelti*, e della quale la Città Eterna e il suo popolo, come emerge dalla novella *Roma*, devono fungere da modello.

³⁰⁶ Ivi, p. 198.

³⁰⁷ Ivi, p. 208.

³⁰⁸ L. V. Kamedina, N. V. Gogol', *O duchovnom smysle chudožestvennogo tvorčestva v russkoj kul'ture*, in "Gumanitarnyj vektor", No. 4, 2010, pp. 128-134, (p. 131).

³⁰⁹ Ivi, pp. 132- 133.

2.2.2 Il Ritratto

L'idea appena presentata, riguardante la necessità di fondamenti morali e religioso-morali della creatività, già in parte proclamata nella versione Pietroburghese del *Ritratto*, riceve vera conferma artistica nella successiva edizione dell'opera³¹⁰, la quale, insieme alla novella *Roma*, viene considerata uno dei due “manifesti estetici” dello scrittore, ovvero lavori che riflettono la nuova concezione dell'arte maturata durante i soggiorni romani³¹¹. Dei cinque temi che si intrecciano nel racconto (il tema del doppio, il patto con il diavolo, il tema dell'arte, il tema del denaro, il tema del ritratto dotato di influssi malefici magici), infatti, “il rapporto con l'arte” è quello centrale³¹². È bene ricordare che gli anni che separano la prima (1835) dalla seconda (1842) versione dell'opera, coincidono, per la quasi totalità, con il “primo soggiorno romano di Gogol’”, e l'edizione italiana, infatti, presenta la penisola come vera e propria “Mecca” della pittura. Pittura che, come abbiamo già potuto constatare, nell'ottica dello scrittore, agisce come percorso diretto all'acquisizione della vera fede³¹³. Dalla tesi sviluppata negli articoli pubblicati in *Arabeschi*³¹⁴ (dove è uscita anche la prima edizione del *Ritratto*) sulla necessità di utilizzare in un'opera d'arte l'intera varietà di mezzi espressivi pittorici, dunque, lo scrittore giunge, nella nuova versione del racconto, all'idea nata durante i soggiorni romani riguardante l'importanza di approfondire il contenuto spirituale dell'arte, dichiarato nuovamente in seguito nell'opera *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*.

La scelta di stilare una seconda versione del racconto è stata in parte dettata dalle critiche che gli erano state mosse da Vissarion Belinskij, il quale aveva definito *Il Ritratto* “un tentativo non riuscito del signor Gogol’ nel genere fantastico”³¹⁵. Tuttavia, neppure la seconda edizione, pubblicata nel marzo 1842 sul periodico *Sovremennik*, e le modifiche ad essa apportate riuscirono a soddisfare il letterato. La ragione risiederebbe

³¹⁰ *Dve redakcij povesti “Portret”: problema svyazi iskusstva i religii*, https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 03.07.2023).

³¹¹ R. Giuliani, *La “Roma” di Gogol’*, op. cit., p. 147.

³¹² E. Bazzarelli, *Introduzione*, in N. Gogol’, *Il Naso, Il Ritratto*, op. cit., p. 22.

³¹³ A. I. Ivanickij, *Obraz Italii kak živopisnoj “Mekki” vo vtoroj redakcii “Portreta” Gogolja i v “Serapionovych brat’jach”* E. T. A. Gofmana, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1432/> (ultimo accesso: 06.09.2023).

³¹⁴ Ad esempio: *Alcune parole su Puškin, Scultura, pittura e musica, l'architettura del nostro tempo, L'ultimo giorno di Pompei*.

³¹⁵ V. G. Belinskij, *O russkoj povesti i o povestjach Gogolja “Arabeski” i “Mirgorod”, Polnoe Sobranie Sočinenij v 13 tomach*, Moskva, Izdatel'stvo AN SSSR, 1953, t. 1, p. 303.

nel fatto che ad un critico “democratico” come Belinskij, nota Bazzarelli, non poteva di certo piacere la nuova visione dell’arte presentata dallo scrittore³¹⁶. L’importanza di questa nuova edizione, in quanto tappa fondamentale nella ricerca spirituale e artistica di Gogol’ fu notata da pochi. Uno di questi è stato Ševyrëv, che, in una lettera del marzo 1843 ha dichiarato: “Tu in esso [nel ritratto] hai rivelato il legame tra arte e religione, come mai è stato rivelato prima. Tu porti molta luce nella nostra scienza e dimostri da solo [...] che la creatività può essere connessa con la piena consapevolezza del nostro lavoro”³¹⁷. Ševyrëv, dunque, è riuscito per primo a identificare il contenuto principale dell’attività di Gogol’ nella rielaborazione del *Ritratto*: la logica della necessità di una connessione tra arte e fede³¹⁸.

La trama nelle due versioni non è molto cambiata: la prima parte narra la storia di Čartkov, pittore di talento ma squattrinato, che dopo aver acquistato il ritratto di un vecchio dallo sguardo spaventoso e dopo aver trovato all’interno di esso un mucchio di soldi, riesce a diventare finalmente ricco e famoso. Accecato dalla fama e dalla ricchezza Čartkov, però, inizia a trascurare il proprio talento. Così la vista dell’opera di un pittore che ha rinunciato alle attrattive della vita mondana per dedicarsi unicamente alla propria arte lo fa impazzire dall’invidia, conducendolo ad acquistare tutti i quadri di “autentici” pittori per poi distruggerli in segreto. La seconda parte narra la storia del quadro maledetto che era stato dipinto dal padre del pittore B. (che si sta accingendo a comprare la tela all’asta per distruggerla), il quale raffigura un usuraio il cui denaro stravolgeva paurosamente il carattere di coloro che lo chiedevano in prestito e la cui maledizione, dopo la sua morte, era passata al ritratto stesso. Nella versione romana, il pittore-monaco russo, che a differenza di Čartkov è riuscito ad epurare la malvagità trasmessagli sia dal ritratto da lui dipinto che dall’usuraio protagonista del quadro, ha compiuto un “doppio pellegrinaggio” in Italia (mentre Čartkov si abbandona alla vita mondana di San Pietroburgo) e “ai classici” (mentre Čartkov può dipingere solo cose moderne). Scrive Gogol’ nell’opera, a tal proposito: “Lui [il pittore ideale] finì per prendere per maestro solo il Divino Raffaello [...] e così aveva acquisito dallo studio delle opere del suo grande maestro una concezione sublime dell’arte creativa, un’intensa

³¹⁶ E. Bazzarelli, *Introduzione*, in N. Gogol’, *Il Naso, Il Ritratto.*, op. cit. 27.

³¹⁷ Ju. Ja. Barabaš, *Chudožniki – “nazarejcy” i gogolevskaja koncepcija christianskogo iskusstva*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1694/> (ultimo accesso: 28.06.2023).

³¹⁸ Ju. V. Archipova, *Evoljucija estetičeskich vzgljadov N. V. Gogolja: ot “Arabesok” k “Vybrannym mestam iz perepiski s druž’jami”*, Ekaterinburg, Izdatel’stvo Ural’skogo universiteta, 2007, pp. 184-202, (p. 189).

bellezza del pensiero e la superba grazia di un pennello divinamente ispirato”³¹⁹. In questa edizione l’indiscusso ed eterno apice della pittura viene dichiarato essere, dunque, il “Divino Raffaello”, che l’autore paragona ad Omero nella letteratura, nelle cui opere “non si dà nulla che non sia già stato detto nel modo più sublime e perfetto”³²⁰. In linea con il preraffaellismo a lui contemporaneo Gogol’, infatti, vede in Raffaello e nei suoi seguaci l’assoluta unità della bellezza eterna e la purezza e spiritualità celesti³²¹. Descrive a tal proposito il dipinto del pittore religioso dell’opera nel modo seguente: “Pura, immacolata, bella come una sposa, si svelava a lui l’opera del pittore. Schiva, divina, innocente e semplice come un genio celeste, essa si librava su ogni cosa. Pareva che le angeliche figure, stupite di tanti sguardi appuntati su di loro, abbassassero pudicamente le palpebre”³²². Raffaello, nell’ottica di Gogol’, fa della pittura un modo diretto e incontrastato di comprendere il cristianesimo e così l’artista religioso, che fin dalla giovinezza aveva deciso che non avrebbe portato i suoi quadri “in giro per salotti”³²³, “rivolse il suo pennello a soggetti religiosi, supremo e più elevato grado del sublime”³²⁴, dedicandosi esclusivamente ad opere destinate alle chiese. Proprio il potenziale spirituale dell’arte conferma il suo primato tra le altre sfere dell’attività umana (“di tanto supera ogni cosa che si dà al mondo l’inclita creazione dell’arte”³²⁵), tanto che Gogol’ afferma: “Un accenno di paradiso divino e celeste è racchiuso per l’uomo nell’arte. Epperò essa è la cosa più alta che si dia”³²⁶. Per lo scrittore la vera arte, quella autentica, nata dalla passione e dalla sincerità dell’artista, proviene dall’interno (“Era evidente che tutto quanto aveva desunto dal mondo esterno, il pittore l’aveva prima tenuto chiuso nella sua anima e di là, dalla sorgente dello spirito, composto in un unico, armonioso, solenne canto”³²⁷) e nell’opera si schiera, dunque, contro l’arte “naturalistica”, contro la “copia” della realtà³²⁸ (“E divenne chiaro anche ai non iniziati l’incommensurabile abisso che separa una creazione da una volgare

³¹⁹ F. Griffiths, S. Rabinowitz, *Gogol’ In Rome*, in F. Griffiths, *Novel Epics: Gogol, Dostoevsky, and National Narratives*, Evanston, Northwestern University press, 1990, pp. 51-52.

³²⁰ N. Gogol’, *Il Ritratto*, T. Landolfi (trad. it.), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989, p. 181.

³²¹ A. I. Ivanickij, *Obraz Italii kak živopisnoj “Mekki” vo vtoroj redakcii “Portreta” Gogolja i v “Serapionovych brat’jach” E. T. A. Gofmana*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1432/> (ultimo accesso: 06.09.2023).

³²² N. Gogol’, *Il Ritratto*, op. cit., p. 181.

³²³ Ivi., p. 213.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Ivi, p. 231.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Ivi, p. 181.

³²⁸ E. Bazzarelli, *Introduzione*, in N. Gogol’, *Il Naso, Il Ritratto*, op. cit. pp. 25-27.

copia della natura”³²⁹). Egli, inoltre, difende l’arte “pura” da quella “venduta”, poiché l’artista vero è quello che segue il suo istinto più profondo, non quello che aderisce ai gusti, alla volgarità della moda, dei committenti. Quando ciò non avviene si verifica una catastrofe. Simon Karlinskij, ad esempio, attribuisce la morte di Čartkov nella seconda edizione del racconto proprio al suo tradimento dell’arte. Scrive: “La prima versione dell’epilogo collega il coinvolgimento di Čartkov con il ritratto infestato e la sua caduta artistica all’intrusione dell’Anticristo nel mondo; nella seconda, il conflitto è tra il demone del materialismo e i valori spirituali che l’arte incarna”³³⁰. Anche Nadežda Žernakova nell’articolo “*Il Ritratto*” di Gogol’ in due redazioni, analizzando le differenze del manifesto estetico presentate in esse, evidenzia come lo scrittore nella seconda versione abbia rielaborato il racconto in accordo con la sua mutata visione della funzione dell’arte nel mondo. La studiosa considera, in particolare, i cambiamenti nella seconda parte, mostrando come l’idea romantica dell’arte come forza creativa indipendente lasci il posto alla comprensione dell’arte come riflesso del mondo spirituale³³¹. Anche Gippius nota le differenze estetiche tra le due versioni, concludendo che la forza oscura del ritratto risiede nel riflesso di una terribile realtà nella prima versione, mentre nella seconda il segreto è estetico, il ritratto dell’usuraio non è arte, ovvero, non è illuminato da una certa luce, non è trasformato dall’artista in arte³³². Čartkov, infatti, osservando il terribile dipinto da lui acquistato nota come “questa non è già più arte: qui l’armonia del ritratto era interrotta [...] non si provava, qui, quell’elevato godimento che può invadere l’anima a contemplar l’opera di un pittore [...] qui s’era invasi da una sensazione morbosa e tormentosa”³³³. Mentre, come sostiene Gogol’, “l’arte è l’irruzione nell’animo dell’armonia e dell’ordine, e non dell’inquietudine e della confusione”³³⁴, poiché essa è “una riconciliazione con la vita”³³⁵. Il risultato più importante della seconda edizione, dunque, è stato la

³²⁹ N. Gogol’, *Il Ritratto.*, op. cit., p. 181.

³³⁰ S. Karlinskij, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 113.

³³¹ N. Žernakova, “*Portret*” Gogolja v dvuch redakcijach, in “Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA”, Vol. 17, 1984, pp. 23-48.

³³² V. Gippius, *Gogol’.*, op. cit., p. 102.

³³³ N. Gogol’, *Il Ritratto.*, op. cit., p. 131.

³³⁴ Ivi, p. 206.

³³⁵ *Ibidem.*

realizzazione della trinità di fede, moralità e arte, opposta alla triade di follia, soprannaturale e naturalismo individuata da Robert Jackson³³⁶.

Come abbiamo visto il libro è diviso in due parti e, se la prima di esse pone l'enigma del ritratto misterioso, la seconda è dedicata al suo svelamento: se la prima al peccato, la seconda alla redenzione³³⁷. Quest'ultima narra, infatti, di come l'autore del ritratto sia riuscito a riscattare il proprio peccato con umiltà e pentimento all'interno di un monastero; sottolinea, dunque, il percorso di sofferenza e ascetismo compiuto dall'artista. Percorso che l'ha portato sulla via della redenzione, riavvicinandolo alla fede e, dunque, all'arte religiosa. Egli, infatti, liberatosi dalla presenza malefica del ritratto, riesce a portare a termine il suo quadro *La nascita di Cristo*. La seconda parte, quella "moralizzante", contiene la storia della trasformazione dell'eroe e il testamento dell'eremita, del quale, nella seconda edizione dell'opera, fin dall'inizio ne viene sottolineato l'ascetismo. "Egli dipingeva per un compenso modesto, cioè solo per quanto gli serviva a sostenere la famiglia e a procurarsi la possibilità di lavorare"³³⁸ leggiamo, ad esempio. Sono la nobiltà e la purezza dei pensieri dell'eroe che gli permettono di rinunciare facilmente alle ricchezze che gli vengono promesse dall'usuraio e solo davanti alla tentazione di dipingere un'immagine così luminosa e colorata l'artista non può resistere. Caduto in tentazione, realizza il ritratto dell'usuraio rappresentandone gli occhi in maniera fin troppo realistica, desideroso di "penetrare il loro segreto"³³⁹ e assumendo, di conseguenza, una parte significativa della colpa per tutte le disgrazie accadute in seguito a causa del ritratto maledetto. Così, per superare il principio demoniaco che si trova in sé stesso ed spiare il proprio peccato di fronte alla gente, l'eroe si ritira in un monastero. Rinato e rinnovato, il pittore riprende il pennello e crea non l'immagine della Vergine, come nella prima edizione, ma si dedica alla Natività, coniugando così l'idea di nascita con la rinascita. Possiamo individuare, quindi, anche in quest'opera, lo schema caro a Gogol' (che non solo è alla base della trilogia *Anime morte*, ma, come vedremo, viene ripreso anche nella novella *Roma*), riguardante le tre fasi di "peccato, pentimento e redenzione". Come si evince dal racconto, l'attività artistica e l'opera del male si sviluppano in parallelo, di conseguenza,

³³⁶ R. Džekson, *Portret Gogolja*: *triedinstvo bezumija, naturalizma i sverch'estestvennogo*, in "Gogol': Materialy i issledovanija", Moskva, 1995, pp. 62-68.

³³⁷ I. Pezzini, *Ecce Homo, La riflessione di Lotman tra icone, caricature e ritratti*, in M. Bertelè, A. Bianco, A. Cavallaro (a cura di), *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, Vol. 3, 2019, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 145-158, (p. 147).

³³⁸ N. Gogol', *Il Ritratto.*, op. cit., p. 213.

³³⁹ Ivi, p. 217.

il problema artistico di vincere il male è sentito come un compito eterno, che viene eseguito giorno dopo giorno ma che non è mai pienamente realizzabile. Il prescelto, dunque, come sembra sostenere implicitamente Gogol', dovrà continuare a combattere il soprannaturale per sconfiggerlo con la potenza del proprio talento, sostenuto dalla fede³⁴⁰. Tale idea verrà successivamente ripresa anche in *Brani scelti*, quando Gogol', parlando del pittore Ivanov, ribadirà come l'arte possa servire al bene solo andando di pari passo con la religione, mentre l'arte lasciata a sé stessa assuma inevitabilmente i caratteri del demonismo, che continua a moltiplicarsi nel mondo e che può impossessarsi anche dell'anima dell'artista. L'unica cosa che, secondo Gogol', può essere opposta al potere del diavolo che irrompe nel mondo, dunque, è la "maturità dell'anima", che si ottiene tramite l'auto-miglioramento spirituale e morale³⁴¹. In questa seconda parte, quindi, spiegando la trama della tentazione tradizionale e la successiva morte morale e resurrezione, l'autore correla la storia dell'eroe con le fasi principali della propria biografia spirituale.

Il fulcro della seconda parte è rappresentato dal testamento spirituale dell'artista religioso, che viene anche considerato il manifesto etico-estetico di Gogol', poiché lo scrittore inserisce in esso le proprie nuove idee sull'arte e sulla missione dell'artista già significativamente trasformate dal soggiorno romano. Il contenuto del "testamento", infatti, è il frammento della storia che ha subito la maggiore alterazione e che rappresenta, quindi, la differenza più significativa tra le due edizioni. Mentre il testo della prima versione del testamento è ricco di intonazioni apocalittiche, la seconda redazione è una chiara espressione del teocentrismo di Gogol': tutto nel mondo avviene secondo il piano divino. Il tono diventa più calmo e fiducioso, poiché il protagonista sa che "il talento è il dono più prezioso di Dio"³⁴² e che nella sua attività il vero artista è paragonato al creatore. Egli rivela anche al figlio il mistero e il significato della vera arte, che scende tra gli uomini per "tranquillizzare e pacificare tutti" e che si realizza solo con la pazienza e la continua auto-educazione. Pertanto, ancora più importante è l'idea espressa nel testamento spirituale del vecchio pittore. "Salva la purezza dell'anima tua. Chi racchiude in sé la fiamma dell'ingegno, deve essere più puro

³⁴⁰ *Dve redakcii povesti "Portret": problema svjazi iskusstva i religii*, https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 06.09.2023).

³⁴¹ Ju. V. Archipova, *Evoljucija estetičeskich vzgljadov N. V. Gogolja.*, op. cit., p. 202.

³⁴² *Dve redakcij povesti "Portret": problema svjazi iskusstva i religii*, https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 06.09.2023).

nell'animo di chiunque altro"³⁴³. Il vecchio artista ora istruisce il figlio: "Esplora, studia tutto ciò che vedi, conquista tutti i pennelli, ma sappi come trovare il pensiero interiore in tutto e soprattutto cerca di comprendere l'alto mistero della creazione. Beato l'eletto che lo possiede! Per lui non v'è soggetto troppo umile in natura. Nell'insignificante l'artista-creatore è grande come nel grande [...]"³⁴⁴. Secondo Gogol', dunque, un artista che ha scelto la via del servizio per sé stesso deve invariabilmente correlare le proprie opere con valori spirituali eterni e dare la preferenza allo sguardo interiore rispetto a quello esteriore, in modo da "vedere chiaramente". La tela rivelata al pubblico, quindi, è l'incarnazione artistica del sogno di Gogol' della grandezza e del potere dell'arte che "come risonante preghiera in eterno tende a Dio"³⁴⁵. Essa, infatti, eleva e spiritualizza le persone tanto che "lacrime involontarie erano pronte a rotolare sui volti dei visitatori che circondavano l'immagine"³⁴⁶ e "tutti i monaci si inginocchiarono davanti a quel quadro"³⁴⁷. Per questo il superiore del convento dichiara al pittore: "Solo una forza superiore può aver guidato il tuo pennello e la benedizione celeste si è posata sul tuo lavoro"³⁴⁸.

È interessante notare, a questo punto, che a Roma non solo si è sviluppata la coscienza della vocazione gogoliana di scrittore russo, la coscienza messianica³⁴⁹ ma, nell'ottica di Gogol', in Italia si realizza anche un altro importante ideale: quello dell'artista-monaco. Lo scrittore, che, come afferma Jurij Mann, aveva lasciato la propria patria per "sperimentare", come amava dire, 'la vita artistico-monastica' in Italia, per potersi dedicare alla scrittura e in particolare alla sua enorme opera"³⁵⁰, *Le anime morte*, in una lettera dà lo stesso consiglio anche all'amico Danilevskij, al quale suggerisce: "Devi assolutamente provare la vita monastico-artistica dell'Italia"³⁵¹. La figura dell'artista-monaco, protagonista della seconda parte del *Ritratto*, nonostante fosse già apparsa nella versione piomboburghese dell'opera, viene delineata in maniera più esaustiva nella versione successiva. Come sottolinea Ekaterina Galjatkina, in essa,

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ N. Gogol', *Il Ritratto*., op. cit. p. 231.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Dve redakcij povesti "Portret": problema svyazi iskusstva i religii*, https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 06.09.2023).

³⁴⁷ N. Gogol', *Il Ritratto*., op. cit., p. 229.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ R. Giuliani, *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxYl5oXwQ> (ultimo accesso: 27.06.2023).

³⁵⁰ Ju. Mann, *Gogol' e il suo "bisogno d'Italia"*., op. cit., p. 118.

³⁵¹ N. Gogol', *Dall'Italia*., op. cit. p. 22.

infatti, Gogol' presta maggiore attenzione alla considerazione del ruolo dell'arte e della creatività nella vita di una persona, del significato della personalità dell'artista nella società e delle qualità necessarie per un "uomo-creatore"³⁵². Fondamentale nel concorrere allo sviluppo dell'ideale dell'artista-monaco e al perfezionamento delle nuove idee di Gogol' sull'arte è stato l'incontro avvenuto a Roma con il pittore Aleksandr Ivanov, artista disinteressato e totalmente dedito alla propria missione, la cui figura nell'ottica dello scrittore, poteva essere presentata ai lettori russi come la prova vivente del proprio ideale³⁵³. Ivanov, infatti, aveva lavorato costantemente per più di vent'anni al celebre dipinto *L'apparizione di Cristo al popolo* (1837-1857) tramite il quale egli, che si considerava l'apostolo della cultura russa, voleva dimostrare a Roma che gli artisti del proprio Paese erano capaci di eguagliare quelli occidentali. Nella versione romana del *Ritratto*, dunque, sono stati aggiunti diversi dettagli che hanno contribuito ad associare il pittore sconosciuto, del quale Čartkov era stato chiamato a giudicare l'opera dall'Accademia delle Belle Arti, al pittore russo, grande amico di Gogol'. Il brillante lavoro di un artista sconosciuto inviato a San Pietroburgo da Roma, come prima cosa, ricorda involontariamente al lettore il famoso capolavoro pittorico che Ivanov aveva realizzato proprio nella Città Eterna, dove si era recato per perfezionare la propria arte. Nell'opera, in riferimento al pittore senza nome, leggiamo:

Questo pittore era uno dei suoi antichi camerati; recava in sé fin dai primi anni la passione per l'arte e vi si era ardentemente consacrato, s'era strappato agli amici, ai familiari, alle dolci abitudini, ed era fuggito là dove, in vista di un meraviglioso orizzonte, matura il grande vivaio delle arti, in quella miracolosa Roma al cui solo nome così forte palpita il cuore ardente di ogni artista. Qui, come un eremita, si era sprofondato nel lavoro e in occupazioni che nulla poteva turbare [...]. Egli tutto disprezzava, tutto sacrificava all'arte. Instancabilmente visitava le gallerie, per ore intere stava fermo davanti alle opere dei grandi maestri, cercando di sorprendere il segreto della loro miracolosa pittura e inseguendo un pennello meraviglioso³⁵⁴.

Tra i particolari che sono stati inseriti nella seconda versione e che permettono di stabilire un chiaro riferimento al pittore, troviamo, dunque: la vita romana "da eremita" dell'artista, la sua totale dedizione all'arte, l'affinità con Raffaello e

³⁵² E. N. Galjatkina, *Tekstologičeskij analiz dvuch redakcij povesti N. V. Gogolja "Portret"*, in "Vestnik Ul'janvskogo gosudarctvennogo tehničeskogo universiteta", (set., 2017), pp. 10-22, (p. 22).

³⁵³ P. Davidson, *Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol'*, op. cit., p. 189.

³⁵⁴ S. Daniel', *Zametki o gogolevskom "Portrete"*, in "Sbornik statej v čest' 65- letija B. A. Kaca", Sankt Petersburg, "Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta", 2013, pp. 123-136, (p. 130).

l'indifferenza all'opinione della gente³⁵⁵. Quattro anni dopo il completamento del lavoro sulla seconda versione della storia, nel 1846, Gogol' ritornerà ancora una volta sulla necessità di coniugare il processo creativo con il "lavoro spirituale dell'artista" nell'articolo, dedicato all'amico, dal titolo *Il pittore storico Ivanov*. Il pittore, infatti, il cui lavoro "per volontà di Dio si trasformò nella sua opera spirituale" si rivelò molto vicino a Gogol' come artista³⁵⁶. La conoscenza con Ivanov a Roma fu per Gogol' importantissima poiché, in seguito alla recente morte di Puškin, egli sentiva di dover onorare il poeta e amico portando a termine la scrittura delle *Anime morte*, la cui stesura era stata un suggerimento proprio del poeta. Tuttavia, in questo momento di smarrimento, Gogol' era molto dubbioso riguardo alle proprie capacità di riuscire a finire l'opera e, in tale contesto, l'incontro con Ivanov è stato per lui fondamentale. Quest'ultimo, infatti, rappresentava uno straordinario esempio di dedizione alla creazione di "arte profetica" (dimostrata dallo stile di vita dell'artista e dai soggetti delle sue opere), che anche Gogol' a Roma inizia a percepire come "necessaria". Come è noto, nel proprio grandioso dipinto, *L'apparizione di Cristo al popolo*, Ivanov introduce anche sé stesso e Gogol' e, come ha notato Pamela Davidson, tale scelta sarebbe riconducibile al fatto che desiderava presentare sé stesso e l'amico come una sorta di "duo profetico", che lavorava in sinergia per sviluppare gli aspetti "verbali" e "visuali" della profezia, seguendo percorsi distinti, ma ugualmente importanti³⁵⁷. Come ha affermato Chomjakov, infatti, "Ivanov nella pittura era l'equivalente di Gogol' nella scrittura"³⁵⁸. In accordo con la studiosa, la folla che si trova in primo piano nel dipinto rappresenterebbe il popolo russo a loro contemporaneo, che altro non è se non il destinatario primario del messaggio profetico. Come evidenziato da Davidson, la scelta di includere sé stesso e Gogol' nel quadro suggerisce che anch'essi sono destinatari dell'annuncio profetico diffuso da Giovanni Battista e testimoni del suo compimento nell'arrivo di Cristo. In quanto tali, di conseguenza, diventano anche loro parte di una catena di profeti che sono stati scelti per ricevere e trasmettere il messaggio divino alla Russia contemporanea, Ivanov attraverso il mezzo visuale e Gogol' attraverso quello verbale³⁵⁹. Il legame tra Gogol' e Ivanov è stato notato anche da Nabokov, secondo il quale Gogol' sentiva una particolare connessione tra il dipinto dell'amico e la propria

³⁵⁵ P. Davidson, *Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol'*, op. cit., p. 184.

³⁵⁶ Ju. V. Archipova, *Evoljucija estetičeskich vzgljadov N. V. Gogolja.*, op. cit., p. 198.

³⁵⁷ P. Davidson, *Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol'*, op. cit., p. 165.

³⁵⁸ Ivi, p. 157.

³⁵⁹ Ivi, pp. 178-181.

opera *Anime morte*. Tuttavia, Ivanov a differenza di Gogol' riuscì a portare a termine il suo immenso lavoro, mentre lo scrittore ne finì solo una parte.

Nella descrizione dell'opera di Ivanov, Gogol' pone in rilievo la loro amicizia e non si può fare a meno di sentire che quando parlava della figura principale del quadro ("Ed egli, in paradisiaca pace e divina lontananza, si sta già avvicinando a passi veloci e decisi...") questo si mescola in qualche modo, nei suoi pensieri, con l'elemento religioso del suo libro non ancora scritto, che gli pareva di vedere avvicinarsi con decisione dalle argentee cime italiane³⁶⁰.

Fondamentale nel far maturare in Gogol' questa nuova visione dell'arte e del ruolo dell'artista, oltre al contatto con il cattolicesimo, all'immersione nella secolare cultura europea e all'amicizia con Ivanov, è stato anche l'incontro avvenuto durante "il primo periodo romano" con i pittori tedeschi cosiddetti Nazareni (molto vicini anche ad Ivanov), che professavano l'ideale del pittore-monaco e cercavano persino di incarnarlo. Tra il 1810 e il 1815 essi, infatti, avevano fondato nel Convento di Sant'Isidoro a Roma una confraternita artistica che si proponeva di rinnovare l'arte su basi religiose e patriottiche³⁶¹ e che cercava di coniugare arte e fede allo scopo di portare lo spettatore o il lettore ad un innalzamento spirituale e morale³⁶². Gogol', appena giunto in città, vive proprio a Sant'Isidoro, inizia a frequentare l'ambiente degli artisti tedeschi e trova una consonanza tra la propria aspettativa profonda e l'attività, il modo di operare e la missione che si erano dati tali artisti, le cui visioni artistiche ed estetiche si riflettono in maniera chiara nella seconda versione del *Ritratto*³⁶³. Il *modus vivendi* e la teoria estetica dei Nazareni, inoltre, gli sono stati di grandissimo esempio nello sviluppare la convinzione di essere predestinato ad una particolare missione e, esattamente come era avvenuto per loro, l'ambiente romano gli permette di vedere la propria patria da un punto di vista privilegiato, cosa che lo porta alla stesura del primo volume delle *Anime morte*. Tuttavia, dopo aver pubblicato la prima parte della trilogia Gogol' non riuscì ad andare avanti e per molti anni rimase senza scrivere. Nabokov collega questa pausa letteraria dello scrittore al suo desiderio di "scrivere qualcosa che piacesse sia al Gogol'

³⁶⁰ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, op. cit., p. 134.

³⁶¹ *Nazareni*, in Enciclopedia italiana, 1934, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nazareni_res-e6e7b84e-8bb1-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nazareni_res-e6e7b84e-8bb1-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso: 24.07.2023).

³⁶² R. Giuliani, *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxY15oXwQ> (ultimo accesso: 28.06.2023).

³⁶³ S. Daniel', *Zametki o gogolevskom "Portrete"*, op. cit., p. 129.

artista che al Gogol' monaco. Era ossessionato dal fatto che gli autori italiani lo avevano sempre fatto"³⁶⁴, mentre lui non c'era ancora riuscito.

2.2.3 Roma

Come abbiamo già evidenziato, nella Città Eterna, tra il 1840 e il 1841, Gogol' aveva iniziato a modificare la propria visione dell'arte e del mondo, cosa che, insieme al consolidamento dell'ideale dell'artista-monaco, gli ha permesso di maturare l'ideale di uomo completo, totalmente bello: il *prekrasnyj čelovek*, uomo di rinascimentale bellezza³⁶⁵. Afferma, infatti: "Nei miei pensieri, più andavo avanti più mi si faceva chiaro l'ideale dell'uomo bello, quell'immagine piacevole che deve essere l'uomo sulla terra"³⁶⁶. L'unica opera dove egli è riuscito a rappresentare tale ideale sviluppato a Roma è proprio la novella che porta lo stesso titolo. L'opera, scritta tra il 1838 e il 1839, è il frutto del periodo più felice della vita dello scrittore: viene infatti composta nel corso del "primo periodo romano" e risulta essere un vero e proprio omaggio a quella che per lui è stata la "patria dell'anima". Il libro apparve per la prima volta nel terzo numero della rivista moscovita "*Moskvitjanin*" nel marzo del 1842 con il sottotitolo di *Frammento*, e la sua pubblicazione è forse il risultato di uno slancio di nostalgia nei confronti del Bel Paese, quella "*toska po Italii*" (che si potrebbe tradurre con nostalgia per l'Italia o mal d'Italia) di cui hanno sofferto moltissimi artisti russi tra il XIX e il XX secolo. Forse anche per questo, pochi mesi dopo, nel maggio dello stesso anno, egli è di nuovo a Roma. Come hanno evidenziato diversi critici, con molta probabilità, la novella avrebbe dovuto essere parte di un'opera maggiore dal titolo *Annunziata* che, tuttavia, non fu mai completata. La trama è molto semplice: narra la storia di un giovane principe romano che, in seguito alla morte del padre, fa ritorno nella sua città natale dopo aver vissuto lontano da essa per quindici anni, di cui quattro a Parigi, la "nuova capitale d'Europa", elegante e moderna, così diversa dalla trasandata ed antica Roma. Una volta tornato nella Città Eterna, rimane da essa molto colpito e inizia a vederla con occhi diversi, trovandola estremamente ricca di storia e grandezza.

³⁶⁴ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, op. cit., p. 146.

³⁶⁵ R. Giuliani, "*Roma*" di Gogol' e la città eterna., op. cit., p. 145.

³⁶⁶ V. Golubeva, *Ideal "prekrasnogo čeloveka" v mirosozercanii N. V. Gogolja*, in "Vestnik Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii", Tom. 15, Vypusk 3, 2014, pp. 54-63, (p. 55).

Un giorno, nel bel mezzo dei festeggiamenti per il carnevale, nota da lontano una bellissima ragazza, Annunziata e, risoluto nel volerla conoscere, inizia a girare per la città alla sua ricerca, quando, all'improvviso, viene nuovamente colpito da un'altra bellezza, che lo abbaglia ancora di più di quella precedente: la vista di Roma al tramonto.

Il sole calava più basso sull'orizzonte; più vermiglio e cocente si fece il suo bagliore sull'intero assemblamento architettonico: la città divenne ancor più vivida e vicina; ancor più scuri nereggiarono i pini; i monti si fecero più azzurri e fosforescenti; l'etere pronto a spegnersi ancor più solennemente... Dio! Che veduta! Il principe, avvinto, obliò sé stesso, la beltà di Annunziata, l'arcano destino del suo popolo e ogni altra cosa al mondo³⁶⁷.

È interessante notare che esattamente le stesse furono le impressioni di Gogol' dopo la prima visita in città: "...quasi di proposito la mano onnipotente della Provvidenza mi ha gettato sotto il cielo luminoso di Roma, così che mi dimentichi del dolore, degli uomini, di tutto e mi immerga nelle sue lussuose bellezze"³⁶⁸. L'opera, infatti, l'unica ambientata al di fuori dalla Russia, viene comunemente ritenuta dai critici la più autobiografica dello scrittore³⁶⁹. Gogol', come il principe, aveva iniziato il suo viaggio verso Roma partendo da Genova, e anch'egli, come abbiamo già visto, giunto in Italia aveva sperimentato un'inaspettata e profonda rinascita della fede, la cui ricomparsa aveva portato con sé anche un forte anelito alla preghiera. Allo stesso modo, non appena arriva a Genova, il principe sente provenire dalle porte aperte delle chiese un intenso profumo di incenso e, resosi conto che non entrava in una di esse ormai da molto tempo, decise di entrarvi:

Entrò sommessamente e si mise in ginocchio in silenzio accanto alle sontuose colonne di marmo, e pregò a lungo, senza nemmeno sapere per cosa: pregava perché l'Italia l'aveva accolto, perché era sceso su di lui l'anelito della preghiera, perché aveva l'anima in festa – e di sicuro fu la preghiera migliore possibile³⁷⁰.

Tuttavia, ciò che accomuna i due più di ogni altra cosa è il rifiuto per Parigi e il grande amore per Roma. Scrive Gogol' nella novella:

³⁶⁷ N. Gogol', *Roma*, A. Romano (trad. it), R. Giuliani (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 2003, p. 139.

³⁶⁸ A. Kara-Murza, *Znamenitye Russkie o Rime.*, op. cit.

³⁶⁹ R. Giuliani, *Introduzione* in N. Gogol', *Roma*, Venezia, Marsilio Editori, 2003, p. 25.

³⁷⁰ N. Gogol', *Roma.*, op. cit., pp. 73-74.

Su molte cose si disilluse. Quella stessa Parigi che sempre attira i forestieri, Parigi eterna passione per i parigini, si rivelò ben altra cosa rispetto a prima. Egli vedeva che tutta la varietà e dinamicità della sua vita svanivano senza costrutto, senza fertili insediamenti interiori. Nel fermento della sua perenne effervescenza e dinamicità egli intravedeva ora un'inerzia singolare. Il tremendo dominio della parola in luogo dell'azione³⁷¹.

Mentre Roma è caratterizzata da una grande armonia e “l'anima del concetto gogoliano di bellezza è l'idea di armonia”³⁷², Parigi è descritta come la terra della frammentazione e della disarmonia:

Ed eccolo a Parigi, disordinatamente irretito dalla sua enormità, colpito dal traffico, dalla magnificenza delle strade, dalla confusione dei tetti, dalla foresta dei camini, dalle assiegate masse disarchitettoniche delle case ricoperte da un fitto mosaico di negozi, dalla bruttura degli spogli muri laterali affacciati sul vuoto [...] dalla luminosa trasparenza di pianterreni che erano tutti una vetrina³⁷³.

Roma, infatti, è la città del solido marmo, mentre Parigi è quella del fragile cristallo, luminosa ma effimera, ben diversa dall'eterna Roma. È interessante sottolineare che la contrapposizione tra Parigi e Roma nell'Ottocento era ricorrente, tuttavia, mentre Parigi era vista come il simbolo della modernità, Roma veniva considerata ormai obsoleta, opinione contraria a quella di Gogol' che gli valse dal critico Belinskij l'accusa di avere “uno sguardo strabico su Parigi e miope su Roma”³⁷⁴. Louis Veillot nel 1861 e poi nel 1866 scriverà, a tal proposito, due libri che giocano su questo contrapposto, *Le Parfum de Rome* e *Les Odeurs de Paris*, nei quali si trova la contrapposizione tra la città del cattolicesimo intransigente e Parigi capitale della modernità liberale³⁷⁵. In una lettera a Pogodin Gogol', inoltre, aveva affermato: “Di Parigi non ti scrivo nulla. L'ambiente locale è talmente politicizzato, e io ho sempre scansato la politica”³⁷⁶ e parlando del principe afferma: “... e la parola “politica” finì per dare la nausea all'italiano”³⁷⁷.

³⁷¹ Ivi, p. 65.

³⁷² Ju. Mann, *Gogol' e il suo “bisogno d'Italia”*., op. cit., p. 120.

³⁷³ Ivi, p. 55.

³⁷⁴ R. Giuliani, *Introduzione*, in N. Gogol', *Roma.*, op. cit., p. 20.

³⁷⁵ A. Riccardi, *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxYl5oXwQ> (ultimo accesso: 17.06.2023).

³⁷⁶ R. Giuliani, *Introduzione*, in A. Kara-Murza, *Roma russa.*, op. cit., p. 150.

³⁷⁷ N. Gogol', *Roma.*, op. cit., p. 65.

Come ha notato Michael Kelly³⁷⁸, quando Leonard Kent ha pubblicato “tutti i racconti di Gogol” in due volumi, suggerendo, quindi, che tutte le opere dello scrittore erano contenute in essi, *Roma* era assente. Questa esclusione può essere significativa per comprendere l’atteggiamento dei critici e degli studiosi nei confronti della novella, che fu criticata da molti a causa della sua natura eccezionale e in un certo senso “anti-gogoliana”. I giudizi che seguirono la pubblicazione, infatti, non furono particolarmente benevoli. La visione dell’Italia era troppo idealizzata ed era praticamente inconcepibile che un uomo moderno potesse preferirla a Parigi. I contemporanei di Gogol’ rimasero sconcertati dal linguaggio utilizzato nella novella (è importante ricordare a tal proposito che Gogol’ non era russo, ma un “piccolo russo” proveniente dall’ Ucraina, e il suo russo risentiva logicamente delle sue origini³⁷⁹, inoltre, i lunghi periodi trascorsi all’estero avevano contribuito a rendere la sua lingua ancora più “imperfetta”), e ancora di più dall’idea di Roma espressa in essa. Il sottotitolo di *Frammento*, inoltre, per lungo tempo, fu ritenuto un chiaro segno della sua incompiutezza e, infine, l’enorme successo che riscosse la pubblicazione del capolavoro gogoliano *Anime Morte*, avvenuta a maggio dello stesso anno, oscurò quest’opera minore che inevitabilmente fu messa in secondo piano³⁸⁰. La passione di Gogol’ per Roma, infine, era inammissibile sia per gli Occidentalisti che per gli Slavofili. I primi, infatti, vedevano in Parigi il modello ideale a cui aspirare, i secondi, invece, erano critici riguardo all’attaccamento di Gogol’ verso l’Italia anziché verso la Russia³⁸¹. Pavel Annenkov, riflettendo sull’importanza della Città Eterna e dell’opera *Roma* nella vita di Gogol’, nel 1857 dichiarerà:

Il grande significato della città di Roma nella vita di Gogol’ non è stato ancora del tutto studiato. Monumento e testimonianza delle sue opinioni sulla città dei papi al tempo di Gregorio XVI può essere il suo magnifico pezzo *Roma*, di cui sono mirabili non l’intreccio e i caratteri (che sono quasi inesistenti), ma la prodigiosa contrapposizione di due nazionalità, la francese e l’italiana, in cui Gogol’ si è rivelato tanto profondo etnografo, quanto grande pittore-poeta. Non è necessario esporre la sostanza della sua visione di Roma, poiché il pezzo di Gogol’ è ben noto a tutti i lettori russi, ma bisogna dire che in questo periodo Gogol’ iniziò a conformare alla sua idea di Roma le sue

³⁷⁸ M. R. Kelly, *Gogol’s “Rome”: on the threshold of the two worlds*, in “The Slavic and East European Journal”, Vol. 47, No. 1, (Prim., 2003), pp. 24-44, (p. 24).

³⁷⁹A. Riccardi, *La Roma di Gogol’*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxYl5oXwQ> (ultimo accesso: 14.06.2023).

³⁸⁰ M. R. Kelly, *Gogol’s “Rome”*, op. cit., p. 24.

³⁸¹ R. Giuliani, *Introduzione*, in N. Gogol’, *Roma*, op. cit., p. 26.

opinioni generali su argomenti di carattere morale, la sua *forma mentis* e, infine, la sua stessa vita³⁸².

L'opera, nella produzione letteraria dello scrittore, risulta essere diversa da tutte le altre, per questo spesso è stata criticata. Nella figura del principe, infatti, per la prima e anche ultima volta, Gogol' riesce ad esprimere il suo ideale dell'"uomo bello" che assomma in sé bellezza fisica e spirituale, fatta di sensibilità, nobiltà, fierezza e amore del bello³⁸³. Il concetto di *prekrasnyj čelovek* e il sogno della rigenerazione dell'uomo attraverso la "rieducazione dell'anima", ideale che, come abbiamo visto, aveva sviluppato in maniera completa alla fine del primo soggiorno romano, avevano iniziato a prendere forma nell'universo gogoliano già alcuni anni prima, nel 1834, nell'articolo *Poslednij den' Pompei* dove Gogol' aveva scritto:

In Brjullov appare un uomo per mostrare tutta la sua bellezza, tutta la grazia suprema della sua natura. Passioni, sentimenti, veri, focosi, si esprimono in un aspetto così bello, in una persona così bella che godi fino all'estasi. [...] Il suo uomo è pieno di movimenti meravigliosamente orgogliosi, la sua donna brilla, [...] è una donna passionale, frizzante, del sud, un'italiana in tutta la gloria del mezzogiorno, potente, forte, splendente di tutto il lusso della passione, di tutto il potere della bellezza³⁸⁴.

L'ideale gogoliano dell'"uomo bello", come constatato anche da Lotman, si richiamava a "una concezione della natura umana, di carattere antropologico, come insieme di elevate capacità spirituali e fisiche", dove il "bello" non è nozione spiritualistica, ma "si collega alle gioie e all'attaccamento dell'essere terreno"³⁸⁵. In questo senso, quindi, il concetto di "uomo bello" sembra essere totalmente assimilabile a quell'"ideale pagano" (come lo definisce Merežkovskij³⁸⁶ e di cui si parlerà più nello specifico in seguito), alla pagana gioia di vivere e vera "appartenenza" alla terra, che Gogol' era riuscito a sperimentare solo nella Città Eterna. Inoltre, affermando in una lettera indirizzata a Jazikov, che solo se hai "un'anima armoniosa e bella, [...] un'aspirazione altrettanto pura e lo stesso amore per gli uomini, allora puoi dire con

³⁸² P. V. Annenkov, *Gogol' v Rime letom 1841 goda*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1983, pp. 76-77.

³⁸³ R. Giuliani, *Introduzione*, in N. Gogol', *Roma*, op. cit., p. 30.

³⁸⁴ N. Gogol', *Poslednij den' Pompei*, <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-107-.htm?cmd=p> (ultimo accesso: 18.06.2023).

³⁸⁵ Ju. Lotman, *Le origini della "corrente tolstoiana" nella letteratura russa degli anni 1830-1840*, in Id., *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 313.

³⁸⁶ D. Merežkovskij, *Gogol' e il diavolo*, C. De Lotto (trad. it.), Verona, Edizioni Fiorini, 2014.

coraggio la verità”³⁸⁷ e, considerando che egli stesso nel primo volume delle *Anime morte* aveva descritto proprio quest’ultima, possiamo trarre la conclusione che per un certo periodo anche Gogol’, a Roma, era riuscito ad essere quell’uomo bello e armonioso che poteva fungere da esempio per i propri conterranei. Purtroppo, però, anche se, come sostiene lui stesso, l’Italia gli ha allungato la vita, “sradicare completamente la malattia che è penetrata dispoticamente nel mio organismo e ne è diventata una seconda natura, questo non è in suo potere”³⁸⁸.

Come ha notato Rita Giuliani, lo studio delle frequenze lessicali di *Roma* si è rivelato molto utile per dimostrare l’intento dello scrittore di descrivere l’uomo bello, l’“anima viva” che può “educare” il popolo russo. Il sostantivo “anima” (*duša*), infatti, si ripete ventuno volte e quattordici l’aggettivo “vivo” (insieme con l’avverbio “vivamente”; *živoj* e *živo*). Il principe non solo è un’anima viva ma risulta essere anche il prototipo delle anime vive di cui Gogol’ avrebbe dovuto narrare nei volumi successivi delle *Anime morte*³⁸⁹. Come è noto, infatti, nel secondo libro della trilogia, Gogol’ immaginava di “resuscitare” coloro che aveva definito “anime morte”, rappresentandole come “anime vive” nell’immagine dell’“uomo bello” che aveva portato a termine un percorso di risveglio e di trasformazione spirituale³⁹⁰. La novella, in questo senso, può quindi essere considerata un’opera sperimentale. Il contatto con il popolo romano che, secondo lui, “è il primo popolo al mondo così dotato di senso estetico”³⁹¹ e la cui prontezza e arguzia erano per lui segni che ne dimostravano addirittura la vocazione storica³⁹², quindi, fa crescere in Gogol’ il desiderio di mostrare ai suoi conterranei un cammino verso il miglioramento di sé. Come evidenziato da Rita Giuliani, infatti, egli nutre la speranza che, ispirandosi a questi personaggi positivi, l’uomo russo possa mettere a frutto i valori estetici e artistici che innervano il “genio italico” e rigenerarsi come lui alla fonte dell’arte e della bellezza diventando un uomo totalmente bello³⁹³, sia dal punto di vista estetico, che etico, due piani che, nella concezione dello scrittore, sono strettamente interconnessi. Alla Città Eterna e ai suoi cittadini lo scrittore affida, dunque, la missione di “rigenerare l’uomo del nord”³⁹⁴, affinché, seguendo il loro

³⁸⁷ Ivi, p. 160.

³⁸⁸ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 57.

³⁸⁹ R. Giuliani, *La “Roma” di Gogol’ missione e messianesimo.*, op. cit., p. 151.

³⁹⁰ S. V. Golubeva, *Ideal “prekrasnogo čeloveka” v mirosozercanii N. V. Gogolja.*, op. cit., p. 55.

³⁹¹ Ju. Mann, *Gogol’ e il suo “bisogno d’Italia”.*, op. cit., p. 120.

³⁹² *Ibidem.*

³⁹³ R. Giuliani, *La “Roma” di Gogol’ missione e messianesimo.*, op. cit., p. 153.

³⁹⁴ Ivi, p. 150.

esempio, anche la propria nazione e i propri abitanti possano diventare delle “anime belle”, quello che era riuscito ad essere Gogol’ stesso per un certo periodo a Roma:

E questo stesso prodigioso insieme di mondi superati, il fascino della loro congiunzione con una natura sempre in fiore, tutto esiste perché il mondo ne sia ridestato, perché all’abitante del nord talora appaia in sogno questo meridione, perché tale sogno lo strappi dal mezzo di una gelida esistenza consacrata a occupazioni che induriscono l’anima, lo strappi da lì facendogli balenare un’inattesa prospettiva verso luoghi lontani, una notte di luna al Colosseo, Venezia stupendamente morente, un cielo di splendore inaudito e i tiepidi baci di un’aria incantata, perché nella sua vita almeno una volta egli sia un uomo bello...³⁹⁵

Come analizzato da Golubeva³⁹⁶, nella visione del mondo di Gogol’, l’“uomo bello” corrisponde ad una personalità moralmente olistica, alla persona che aspira alla perfezione morale. Infatti, nel mondo etico dello scrittore, l’“uomo bello” è una persona di bell’aspetto, moralmente integra, corrispondente all’uomo primordiale, non depravato dal peccato originale e dalla caduta dal paradiso che, secondo la teologia cristiana, hanno invece corrotto l’immagine di Dio nell’uomo. La particolarità dell’etica cristiana è quindi quella di indicare la via del ritorno di una persona a Dio, la via della trasformazione di una persona che ha perso l’integrità morale. Per questo motivo, per Gogol’ era così importante individuare le condizioni che avrebbero condotto l’individuo alla perfezione spirituale, che avrebbero quindi permesso il ripristino dell’immagine di Dio, distorta dal peccato originale, nell’uomo. Lo scrittore trova queste condizioni proprio a Roma. La Città Eterna, infatti, per Gogol’ è il paradiso, è il posto dove l’uomo “è una versta più vicino alla divinità”, è un luogo puro, non corrotto dalla società moderna, dove l’uomo può vivere in una sorta di stato primordiale, arretrato ma integerrimo. Il ritorno a Roma può essere a ragione considerato, quindi, equivalente al ritorno in Paradiso, il ritorno ad una rettitudine assoluta che era insita nell’uomo prima che cadesse in peccato. Il principe, infatti, come ha notato in un suo studio sui motivi danteschi nella produzione letteraria gogoliana Baroti³⁹⁷, esattamente come era successo a Dante nella *Divina Commedia*, passa attraverso i tre stadi di “Crimine, Castigo e Redenzione”³⁹⁸, come li ha definiti Nabokov in riferimento, però, alle *Anime morte*. La

³⁹⁵ N. Gogol’, *Roma.*, op. cit., p. 101.

³⁹⁶ S. V. Golubeva, *Ideal “prekrasnogo čeloveka” v mirosozercanii N. V. Gogolja.*, op. cit., pp. 55-56.

³⁹⁷ T. Baroti, *Tradicija Dante i povest’ Gogolja Rim*, in “*Studia Slavica Hungarica*”, No. 29, 1983, pp. 171-183.

³⁹⁸ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol’.*, op. cit., p. 146.

sua permanenza a Parigi e la successiva disillusione possono essere associati alla perdita di un fondamento morale e confusione che sperimenta Dante all'inizio della cantica dell'*Inferno*, la rinnovata consapevolezza della superiorità spirituale e materiale di Roma rispetto a Parigi ma l'impossibilità iniziale di tornare in patria il *Purgatorio* e il suo ritorno a Roma, caratterizzato dal profondo amore e dalla contemplazione della città il *Paradiso*, nel quale incontra anche Annunziata-Beatrice, al cospetto della quale Dante aveva dichiarato che "il credente e l'ateo sarebbero caduti [...] come davanti a un'improvvisa epifania divina"³⁹⁹. Come l'"amore" del principe per Annunziata, anche quello di Dante per Beatrice nella seconda metà della *Vita Nova*, esce dalla dimensione della soggettività e del tormento per trasformarsi in quell'adorante contemplazione della donna che costituisce motivo di gioia e di perfezionamento interiore. Ecco perché il principe avrebbe dovuto essere il "modello" per tutta quella galleria di "anime vive" e "belle" alle quali Gogol' avrebbe dovuto mostrare la via verso il miglioramento di sé. Forse questo è il motivo per cui lo scrittore ha preferito lasciare il protagonista senza un nome, egli, infatti, è semplicemente "principe". Da un lato questo può indicare come egli, un principe romano, sia il prototipo per tutte le anime belle, dall'altro, considerando l'estrema importanza che Gogol' attribuiva ai nomi, con i quali oltretutto si divertiva molto a giocare (si pensi al cacofonico Akakij Akakievič, protagonista del *Cappotto* o Čartkov, il protagonista del *Ritratto*, che, come suggerisce il suo nome, ha venduto l'anima al diavolo), può indicare l'incapacità dello scrittore di trattare le anime belle fino in fondo. Il principe, inoltre, quasi non parla, se non pochissime battute alla fine del racconto, e viene descritto in maniera molto sommaria a differenza dei soliti personaggi gogoliani, le cui descrizioni sono di norma molto dettagliate. La figura del principe risulta essere l'opposto di Čičikov, il prototipo dell'"anima morta", dell'uomo russo corrotto, il quale, come leggiamo nelle *Anime morte*, "non era particolarmente bello, ma neppure di brutto aspetto, non troppo grasso, né troppo magro; non si può dire che fosse vecchio, ma neppure che fosse troppo giovane"⁴⁰⁰, era, insomma, caratterizzato da mediocrità. Del principe romano ci viene detto invece che "i tratti di carattere, misto di bonomia e passionalità, rivelavano la sua natura solare: mai un romano perdeva cognizione del bene e del male, egli era o buono o cattivo, o avaro o prodigo, in lui vizi e virtù erano allo stato originario, non si erano mescolati in figure

³⁹⁹ N. Gogol', *Roma.*, op. cit., p. 115.

⁴⁰⁰ N. Gogol', *Anime morte*, P. Nori (trad. e cura di), Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009, p. 11.

indefinite come nell'uomo civilizzato che, sotto il principio supremo dell'egoismo, ha un tanto di ogni vizio"⁴⁰¹. Anche parlando delle donne romane dichiara: "Qui le donne assomigliavano agli edifici d'Italia, palazzi o tuguri, bellezze o mostri; nessuna via di mezzo: niente donne carine"⁴⁰². Il popolo romano aveva dunque dei tratti ben definiti, la mediocrità, la *pošlost*, che potrebbe essere tradotta con "volgarità" e tutte le caratteristiche tipiche del popolo russo contro cui Gogol' si era sempre scagliato nelle proprie opere, non si ritrovavano in esso. Jurij Mann giunge così alla conclusione che proprio nel "bello" è racchiusa la fonte sia del "senso di dignità" del popolo romano, sia di "di un alto senso di giustizia", sia di "una religiosità autentica"⁴⁰³. Gogol' attribuisce quindi ai romani il dono della naturale innocenza non viziata dalla civiltà moderna, un innato senso di giustizia, gusto artistico, orgoglio, passione, generosità, buon carattere, allegria, fede sincera e dignità. Comprendendo il tema della dignità umana come una delle caratteristiche più importanti della dignità morale, come spiega Golubeva⁴⁰⁴, Gogol' ha analizzato in dettaglio gli insegnamenti del vescovo di Kostroma e Galič, che diceva, in particolare, che la vera dignità dell'uomo è la grandezza di Dio in esso. A tal proposito, è interessante notare come lo scrittore, parlando del popolo romano nella novella, affermi:

[...] per fare tutto questo bisognava avere del gusto, e il pizzicarlo lo faceva non per trarne qualche profitto, ma per compiacere gli altri e sé stesso. Un *popolo*, insomma, che ha vivo il senso della propria dignità: qui esso è *popolo* non volgo, e custodisce nella propria natura gli schietti principi dell'epoca degli antichi quiriti [...] Tutto questo gli rese manifesti i principi essenziali di un popolo forte, incorrotto, al quale sembrava prepararsi un campo d'azione per l'avvenire [...] affinché nessuno degli ambiziosi vicini compromettesse la sua individualità e il suo orgoglioso carattere nazionale rimanesse celato fino al momento designato⁴⁰⁵.

Il fatto che la nazione italiana sia esclusa dalla storia mondiale contemporanea costituisce, nell'ottica di Gogol', la premessa per il suo ruolo futuro. Infatti, il principe ha già avvertito "la grande mano [...] che dall'alto disegna i grandi accadimenti"⁴⁰⁶ di cui sarà protagonista proprio il popolo poiché "in esso vedeva del materiale ancora

⁴⁰¹ N. Gogol', *Roma.*, op. cit., p. 103.

⁴⁰² Ivi, p. 109.

⁴⁰³ Ju. Mann, *Gogol' e il suo "bisogno" d'Italia.*, op. cit., p. 121.

⁴⁰⁴ S. V. Golubeva, *Ideal "prekrasnogo čeloveka" v mirosozercanii N. V. Gogolja.*, op. cit., pp. 56-57.

⁴⁰⁵ N. Gogol', *Roma.*, op. cit., pp. 106-107.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 81.

intatto”⁴⁰⁷. Come ricorda, a tal proposito, anche Annenkov nelle sue *Memorie*, Gogol’ amava profondamente il popolo romano, “un popolo forte e incontaminato, per il quale, per così dire, una sorta di campo era in preparazione”⁴⁰⁸. Come ha evidenziato anche lo storico Franco Venturi, “in modo del tutto inaspettato, la sua [di Gogol’] ammirazione per il mondo chiuso arcaico sfociò nella divinizzazione del popolo romano, che si trasformò in un simbolo di resistenza ostinata e passiva ribellione contro il mondo moderno, avido e superficiale”⁴⁰⁹.

Possiamo dunque concludere che il popolo italiano per Gogol’ è un popolo armonico, poiché “l’anima del concetto gogoliano di bellezza è l’idea di armonia” e “la proporzionata armonia’ della bellezza è proprio nella natura degli italiani”⁴¹⁰. I termini “armonia” e “armoniosamente”, infatti, ritornano assai di frequente nella novella *Roma* in riferimento alla città e ai suoi abitanti, e sono spesso accompagnati dal sostantivo “prodigioso”, che sembra far supporre un intervento soprannaturale. (“Ecco che tutto quanto la circonda si compenetra di una *prodigiosa armonia*”⁴¹¹, “proporzionata *armonia* estetica il cui sentimento era innato nel cuore dell’italiano”⁴¹², “né la parola, né il pennello potevano trasmettere la *prodigiosa armonia* e il combinarsi dei vari piani di quel quadro”⁴¹³). A Roma Gogol’ ritrova l’armonia tra campagna e città, l’armonia della gente, l’armonia delle epoche, alla quale, come notato da Mann, è anche legata la predestinazione di un popolo e la sua funzione universale⁴¹⁴. Nella Città Eterna tutto è armonicamente interconnesso, tempi, luoghi, architettura, e una delle più significative manifestazioni di questa interconnessione e dinamismo è il carnevale⁴¹⁵. Esso, infatti, mescola tutto e tutti insieme e celebra tale mescolanza e fusione di fenomeni diversi, variegati e apparentemente incompatibili. Allo scrittore piaceva in modo particolare questo “fondersi in un tutto unico”⁴¹⁶ del popolo romano, che, nella sua ottica, è l’assoluto protagonista del carnevale. Tre volte nella novella Gogol’, descrivendolo, sottolinea, infatti, questa sua capacità, che è sinonimo di armonia. Anche Bachtin nei suoi studi sul carnevale ha affermato: “Il comico, il sociale e il corporeo sono presentati

⁴⁰⁷ Ivi, p. 102.

⁴⁰⁸ R. Giuliani, *Gogol’ i “drugoj”*: rimljane i rimljanki v povesti “Rim”, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1570/#022> (ultimo accesso: 17.07.2023).

⁴⁰⁹ F. Venturi, *L’Italia fuori d’Italia*, Torino, Einaudi, 1973.

⁴¹⁰ Ju. Mann, *Gogol’ e il suo “bisogno” d’Italia.*, op. cit. p. 120.

⁴¹¹ N. Gogol’, *Roma.*, op. cit., p. 45.

⁴¹² Ivi, p. 53.

⁴¹³ Ivi, p. 137.

⁴¹⁴ Ju. Mann, *Gogol’ e il suo “bisogno” d’Italia.*, op. cit. p. 120.

⁴¹⁵ M. R. Kelly, *Gogol’s “Rome”: on the threshold of the two worlds.*, op. cit. p. 32.

⁴¹⁶ N. Gogol’, *Roma.*, op. cit., p. 81.

qui in un'indissolubile unità, come un tutto organico e indivisibile. [...] Il corpo e la vita corporea vengono ad avere un carattere cosmico e allo stesso tempo universale [...] il portatore del principio materiale e corporeo non è qui né l'essere biologico isolato, né l'individuo borghese egoista, ma il popolo"⁴¹⁷. Possiamo notare quanto lo scrittore fosse rimasto impressionato dal carnevale romano anche leggendo la sua corrispondenza da Roma:

[...] Adesso è tempo di carnevale: Roma fa baldoria senza ritegno. Il carnevale è un fenomeno straordinario in Italia, e soprattutto a Roma: tutti senza eccezione scendono in strada, tutti senza eccezione sono in maschera. Chi poi non ha la possibilità di travestirsi rivolta il pellicciotto o si impasticcia il muso di fuliggine. Per le strade viaggiano alberi e intere aiuole, spesso si fa largo un carro tutto foglie e ghirlande... Le carrozze sono tutte, dalla prima all'ultima, mascherate. Servitori, vetturini, tutti sono in maschera. Dalle altre parti solo il popolo gozzoviglia e si traveste. Qui tutto si rimescola. Una libertà straordinaria [...]"⁴¹⁸.

Come evidenzia Vladimirova, benché il "tema del carnevale romano" fosse piuttosto frequente nella letteratura di quegli anni, Gogol' ha avuto il merito di adottare un approccio peculiare alla descrizione del carnevale: non solo raffigura la festa stessa, i suoi attributi e le sue fasi (cosa che erano soliti fare anche i suoi predecessori letterari), ma passa anche a riflessioni storiosofiche, riguardanti la riflessione sul destino di un popolo. La studiosa sostiene, infatti, che Gogol', nella descrizione del carnevale, fa emergere il popolo italiano, raffigurandolo come un organismo vivente che ha le proprie caratteristiche. Scrive a tal riguardo: "C'è una filosofia speciale nel carnevale: la salvezza di una nazione, di un popolo, forse, sta proprio nella capacità di coniugare passato e presente, tradizioni e modernità, nella capacità di vedere e apprezzare la bellezza"⁴¹⁹. Questa capacità di vedere e apprezzare la bellezza è la qualità principale degli italiani che era estremamente cara a Gogol'. Proprio durante il carnevale, nel mezzo dell'allegria della folla il principe vede Annunziata e rimane ipnotizzato dalla sua "bellezza inaudita", ella però non viene descritta come una donna in carne e ossa, ma piuttosto come una statua o un dipinto. Viene presentata come un'opera d'arte la cui bellezza facilita la commistione di tutte le diverse classi poiché ella "era stata creata per abbagliare parimenti tutti" e "la bellezza assoluta è concessa al mondo perché tutti la

⁴¹⁷ G. Pompei, *Comico e Carnevale, Le origini della comicità e la teoria della "carnevalizzazione"*, (Gen., 1996), pp. 1-54, (p. 2).

⁴¹⁸ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 123.

⁴¹⁹ T. L. Vladimirova, *Obraz karnavala*, in Id., *Rimskij tekst v tvorčestve N. V. Gogolja*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo politechničeskogo universiteta, 2010, p. 145.

vedano e in eterno ne conservino l'idea nel proprio cuore"⁴²⁰. Non solo la bellezza di Annunziata unisce persone di tutti i gusti, ma tutto ciò che la circonda "si compenetra in una prodigiosa armonia", "perché l'arte eleva in alto l'uomo, conferendo nobiltà e una prodigiosa bellezza ai moti dell'animo"⁴²¹. Inoltre, Gogol' attribuisce ad Annunziata il merito di infondere alle persone un accresciuto senso artistico "le sue mani sono state progettate per trasformare chiunque in artista"⁴²² scrive, a tal proposito. Tuttavia, la sua bellezza, in conclusione all'opera, viene surclassata da un'altra visione: la città di Roma osservata dall'alto, quindi nella sua interezza, alla quale si può, di conseguenza, attribuire a maggior ragione lo stesso potere (quello che a Roma anche Gogol' ha potuto sperimentare sulla propria pelle), ovvero la capacità della città di trasformare gli uomini in artisti.

In conclusione, come ha notato Jurij Mann, l'Italia e il suo ruolo a livello mondiale, vengono paragonate ad altre due nazioni, la Francia (in maniera esplicita) e la Russia (in maniera implicita). Se la Francia è l'opposto della vicenda storica e della fisionomia morale dell'Italia, la Russia, rappresentata da Mosca, invece, sembrerebbe essere il suo analogo, sia per la profondità del sentimento morale e religioso, sia per il grande ruolo che si delinea davanti al Paese nel futuro⁴²³. Esattamente come gli stimoli di Parigi aprono gli occhi del principe sui valori eterni della sua città, così Gogol', anticipando il suo ritorno a casa, presenta Roma come una "preparazione spirituale", che funge da prototipo per la Terza Roma. Sia Mosca che Roma, infatti, sono escluse dal vano e ateo europeismo di cui Parigi è la capitale, dal momento che il Papa ha protetto la sua città dall'Illuminismo, che anche Mosca non ha conosciuto. Il principe, dunque, percepisce la Francia secolarizzata come opposta alla propria patria (come facevano anche gli Slavofili), poiché essa è materialistica e senza Dio. Di conseguenza, il provincialismo diventa un segno di elezione spirituale. Lo scrittore, infatti, sente nel cielo fermo di Roma, nella sua società chiusa, conservatrice e arcaica qualcosa di atavico e vicino⁴²⁴. Come dimostrato da Lotman, a tal proposito, Gogol' a Roma aveva trovato realizzati due importanti ideali: il primo è l'ideale dell'uomo libero, un popolano ricco di vitalità, un uomo di natura, non corrotto dalla civiltà che non si contrappone alla

⁴²⁰ N. Gogol', *Roma*., op. cit., p. 119.

⁴²¹ Ivi, 114.

⁴²² Ivi, 113.

⁴²³ Ju. Mann, *Gogol' e il suo "bisogno" d'Italia*., op. cit., p. 119.

⁴²⁴ E. Bazzarelli, *Introduzione* in N. Gogol', *Il naso, Il Ritratto*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989, p. 29.

massa ma si fonde armonicamente con essa. Il secondo ideale è quello di una società patriarcale, libera dalla politica, abitata da uomini forti, passionali e armoniosi in opposizione alle città snaturate di San Pietroburgo e Parigi⁴²⁵. Roma è parte dell'Europa non più di quanto lo sia la Russia; piuttosto, Roma e Mosca sono le capitali passate e future di una cristianità che si trova al di là di quell'Europa secolarizzata. La loro forza risiede nelle persone, nella terra, nel rispetto delle tradizioni in un vigore latente evidente solo all'artista profetico⁴²⁶. Il professor Mildon, a tal proposito, sosteneva, in riferimento alla novella presa in esame: "Scrivi Italia – leggi Russia"⁴²⁷. Forse l'affermazione è un po' troppo ardita, sicuro resta il fatto che, all'epoca della stesura e della pubblicazione della novella, Gogol' aveva ben in mente la Russia e il suo destino storico. Il tema russo, infatti, è costantemente presente nel sottotesto "sia perché Gogol' considerava il popolo italiano e russo vicini e simili sotto molti aspetti, sia per i pensieri sulla Russia che sono nati in lui durante la permanenza nel bel sud"⁴²⁸. Come nota Giuliani, anche la collocazione della novella alla fine del terzo volume delle opere gogoliane, come se fosse una sorta di prologo alle *Anime morte* è significativa e coerente con il "programma pedagogico" di Gogol'. Egli, infatti, quando si prepara per dare alle stampe l'opera ha già chiaramente in testa qual è il compito dell'artista e, di conseguenza, il proprio compito⁴²⁹. Nella sua visione dell'arte l'intento messianico si è già ben definito.

La riscoperta della fede avvenuta a Roma si fa in Gogol' sempre più profonda e la problematica etico-religiosa finisce per svilupparsi autonomamente dal lavoro letterario dello scrittore. Come testimonia Aksakov, infatti, a partire dal 1841 "il suo cristianesimo diventa più puro, più severo; più chiaro l'alto significato del fine di uno scrittore e più rigido il giudizio su sé stesso"⁴³⁰. Ormai completamente immerso in una concezione mistica della vita, Gogol' vede in ogni evento una misteriosa manifestazione della volontà divina. "D'ora in poi la mia parola è investita dalla volontà suprema!"⁴³¹, dichiara ad esempio a Danilevkij. La crisi spirituale e religiosa, che inizia a sperimentare in questo periodo, contribuisce, inoltre, a fargli sentire il "dramma del

⁴²⁵ R. Giuliani, *La "Roma" di Gogol', missione e messianesimo.*, op. cit., p. 150.

⁴²⁶ F. Griffiths, S. Rabinowitz, *Gogol' In Rome.*, op. cit., pp. 64-66.

⁴²⁷ V. I. Mil'don, *Estetika Gogolja*, Moskva, Izdatel'stvo VGIK, 1998, pp. 108-109.

⁴²⁸ R. Giuliani, *Gogol' i "drugoj": rimljane i rimljanki v povesti "Rim"*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1570/#022> (ultimo accesso: 17.07.2023).

⁴²⁹ R. Giuliani, *La "Roma" di Gogol, missione e messianesimo.*, op. cit., p. 151.

⁴³⁰ C. De Lotto, *Introduzione*, in N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 9.

⁴³¹ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 111.

dilemma”. Per lui diventa quindi fondamentale capire se sia necessario trovare Dio nel mondo umano (come insegna la Chiesa cattolica che penetra nella società per condurre gli uomini alla salvezza eterna), oppure se la via della salvezza passi attraverso il rifiuto totale del mondo vano⁴³². Proprio nei primi anni Quaranta, lo scrittore intraprende una serie di letture a carattere spirituale, che sicuramente influenzano il suo nuovo modo di percepire il mondo e anche il suo modo di scrivere. Alla Smirnova consiglia Bousset e chiede una traduzione della *Summa Theologiae* di Tommaso d’Aquino, legge Tertulliano e i Padri della Chiesa, Giovanni Crisostomo, Efrem di Siria e Stefan Javorskij⁴³³. Ad Aksakov invia l’*Imitazione di Cristo* e gli chiede di leggerlo ogni giorno. Tuttavia, come nota Močulskij: “Il percorso esteriore, con una selezione incompleta e casuale di libri e l’impreparazione di Gogol’ per la scienza teologica, non potevano soddisfarlo. La sua attenzione principale viene dunque diretta al percorso interiore, all’autoeducazione spirituale”⁴³⁴, e proprio in questo contesto, alcuni anni dopo, vedrà la luce la controversa opera *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*.

2.2.4 *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*

I riferimenti di Gogol’ alla propria divina elezione⁴³⁵ e l’idea del potere “edificante” dell’arte trovano il culmine nelle lettere che compongono l’opera *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*. Un libro concepito nel 1845, durante il “secondo periodo romano” dello scrittore e pubblicato a San Pietroburgo nel 1847, momento in cui, come nota Kulakova⁴³⁶, le domande sull’imminente Giudizio Universale e sulla possibile salvezza dell’anima diventano per Gogol’ fondamentali. Nell’opera, composta da lettere su un’ampia varietà di argomenti (il ruolo della nobiltà, il tema delle nuove tendenze della società russa, la relazione tra Russia e Europa,

⁴³² A. Tamborra, *Religiosnye metanija Gogolja. Fragment iz knigi “Katoličeskaja cerkov’ I pravoslavie. Dva veka protivostojanija i dialoga,* https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 03.07.2023).

⁴³³ F. Malcovati, *Introduzione*, in N. V. Gogol’, *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1996, pp. 21-22.

⁴³⁴ K. V. Močulskij, *Duchovnij put’ Gogolja,* https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a11 (ultimo accesso: 04.07.2023).

⁴³⁵ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 10.

⁴³⁶ T. A. Kulakova, *Vybrannye mesta iz perepiski s druž’jami” N. V. Gogolja: ideja služeniija i poetika eë voploščeniija,* in “Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija filologija. Žurnalistika”, 2010, pp. 43-47, (p. 43).

l'influenza delle donne nella società, il problema dell'educazione ecc.), lo scrittore crea un sistema coerente e completo, frutto di una lunga ed intensa riflessione etica e di una grande esperienza spirituale, riguardante la propria visione religiosa e morale del mondo, affrontando in modo diretto il discorso che gli sta maggiormente a cuore: il miglioramento della società. A tal proposito, lo scrittore esalta nuovamente il potenziale dell'arte "autentica" (della quale *Brani scelti* è un vero e proprio inno), la quale, se sacralizzata e ripristinata ai suoi principi e funzioni spirituali originali, svolge un ruolo decisivo nella salvezza spirituale della Russia e della civiltà moderna. Fino all'ultimo momento, dunque, Gogol' crede nel potere trasformativo dell'arte; un'arte che viene vista, ancora una volta, come dono divino e come mezzo di elevazione e pacificazione universale. Nell'opera emerge in maniera chiara il lato spirituale e profetico dell'autore, già visto in *Roma*, e i termini sono ancora riconoscibilmente danteschi. Compresa la prefazione *Brani scelti* è composto da trentatré parti ed inizia e finisce con il pellegrinaggio verso cui si muove la seconda parte delle *Anime morte*. Inoltre, nel libro, esattamente come nella *Divina Commedia*, il destino nazionale è visto dipendere dalla redenzione individuale e l'artista diventa dunque l'emblema dei ritmi della salvezza⁴³⁷.

Scopo dell'opera, secondo lo scrittore, era quello di educare moralmente ogni singolo individuo, un compito che egli riteneva gli fosse stato affidato da Dio stesso. Scrive a tal proposito da Roma: "Tutto si è compiuto non senza la volontà divina. [...] l'apparizione del mio libro contenente la corrispondenza con molti illustri personaggi della Russia (che, forse non avrei mai incontrato se fossi vissuto in Russia e fossi rimasto a Mosca) sarà necessaria a molti"⁴³⁸. Proprio il termine "necessario" viene utilizzato da Gogol' con grande frequenza in associazione all'opera, cosa che evidenzia l'importanza che egli le attribuisce. In un'altra lettera ribadisce, infatti:

È necessario, necessario sia per me sia per gli altri; necessario per il bene comune [...] È stato semplicemente un miracolo e una grazia di Dio. [...] Amico mio, io ho agito fermamente nel nome di Dio, componendo il mio libro; a gloria del Suo santo nome ho preso la penna e perciò si sono allontanati tutti gli ostacoli e tutto ciò che può fermare un uomo debole⁴³⁹.

La severa risposta del critico Vissarion Belinskij, dopo aver letto questo lavoro, non si fece attendere: "[...] guai all'uomo che la natura ha creato artista, guai a

⁴³⁷ F. Griffiths, S. Rabinowitz, *Gogol' In Rome.*, op. cit., p. 106.

⁴³⁸ N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 172.

⁴³⁹ F. Malcovati, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *Brani scelti.*, op. cit., p. 12.

lui se, insoddisfatto di questa strada, si lancerà su una via che gli è estranea! Su questa nuova via lo attende un'inevitabile caduta, dopo la quale non sempre è possibile tornare sulla vecchia strada..."⁴⁴⁰. Nel contesto storico a lui contemporaneo, caratterizzato dallo scontro tra occidentalisti e slavofili, il libro non piacque né agli uni né agli altri, poiché esaltando Pietro e le sue riforme come gli occidentalisti e difendendo la Chiesa ortodossa e il ruolo della monarchia come gli slavofili, Gogol' dimostra di non avere posizioni chiare né in un senso né nell'altro. Inoltre, per la prima volta lo scrittore si presenta al pubblico con un'opera dove la scrittura narrativa è del tutto assente, mentre prevale il discorso etico, trattato con un tono didattico e predicatorio, cosa che ha contribuito a rendere il libro sconcertante. L'atteggiamento dei critici cambia invece nel corso del primo Novecento, quando molti cominciano a vedervi l'effettivo inizio della letteratura russa, ovvero l'inizio di un risveglio religioso del proprio Paese⁴⁴¹. A tal proposito Močulskij ha affermato che Gogol', scegliendo di pubblicare questo lavoro, "era destinato a trasformare bruscamente tutta la letteratura russa dall'estetica alla religione, per spostarla dal percorso di Puškin a quello di Dostoevskij"⁴⁴². Come evidenziato dal critico, infatti, nei *Brani scelti*, Gogol' è stato il precursore dell'idea dell'integrità della cultura spirituale, della sua giustificazione religiosa, dell'organizzazione della società umana sulla base della "conciliarità" ecclesiastica, della trasformazione del mondo attraverso l'illuminazione interiore dell'uomo, della struttura gerarchica dello stato e del significato mistico del potere supremo⁴⁴³.

L'opera contiene, dunque, un "programma minuzioso" per il rinnovamento della Russia, poiché egli crede che solo in Russia sia possibile una rigenerazione dell'individuo attraverso il messaggio cristiano, le cui radici sono ancora vive in lui, mentre sono spente nell'europa medio ormai divorato dall'avidità e dalla sete di potere⁴⁴⁴. L'idea messianica e la fede escatologica nel destino nazionale russo, delle

⁴⁴⁰ V. G. Belinskij, *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami Nikolaja Gogolja, Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, Moskva, Izd-vo AN SSSR, 1956, t. 10, p. 77.

⁴⁴¹ Tra coloro che accolsero positivamente il libro nei primi decenni del Novecento troviamo: L. N. Tolstoj, K. V. Močulskij, V. V. Zen'kovskij e I. A. Il'in, quest'ultimo definirà il libro: "un meraviglioso tentativo di mostrare all'intelligencija russa una via d'uscita dalla crisi della fede e dall' 'assenza di Dio', un percorso verso un'autentica leadership spirituale". (M. P. Tarasova, *Ivan Il'in o "vybrannyh mestach iz perepiski s druž'jami" N. Gogolja*, in "Gumanitarnye issledovanija v Vostočnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke", 2009).

⁴⁴² K. V. Močulskij, *Duchovnij put' Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a11 (ultimo accesso: 04.07.2023).

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ F. Malcovati, *Introduzione* in N. V. Gogol', *Brani scelti.*, op. cit., p. 27.

quali, come ha notato Alain Besançon⁴⁴⁵, *Brani Scelti* racchiudono alcune tra le prime espressioni, sono associate alla Russia non perché essa sia migliore di altri popoli, ma perché è ancora “metallo fuso, non gettato nella sua forma nazionale”⁴⁴⁶. Infatti, benché Gogol’ ritenesse che anche il suo Paese fosse in parte colpito dalla crisi che stava affliggendo l’Europa, esso restava comunque destinato a ravvivare i principi cristiani nell’umanità e a rifiutare “tutto ciò che disonora l’alta natura dell’uomo”⁴⁴⁷. Nonostante il pessimismo nei confronti del tempo presente, dunque, Gogol’ riconosce, in linea con l’apocalittica cristiana, il governo divino della storia, l’ambivalenza di questo stesso tempo di crisi e la possibilità di una salvezza nella storia, poiché:

Al di là dell’amore si sente qui la partecipazione di un terrore misterioso al cospetto di quegli avvenimenti che Dio ha ordinato accadessero alla terra destinata ad essere la nostra patria, la previsione del bellissimo nuovo edificio, il quale va ancora gettando le basi in modo non a tutti visibile, e che può udire con l’orecchio della poesia che tutto ode o un poeta o un veggente che sappia prevedere nel seme il suo frutto⁴⁴⁸.

Il brillante tempo futuro in cui la Russia sarà pacificata è dunque certo, e Gogol’ presenta sé stesso come una delle persone prescelte e ispirate da Dio per trasmettere questo messaggio. “Non muoiono gli usi destinati ad essere eterni [...] si indeboliscono temporaneamente, muoiono nelle folle leggere e vuote, ma risorgono con nuova forza nei prescelti...”⁴⁴⁹. Solo il poeta che si trasforma in veggente, che si mette, cioè, sulla lunghezza d’onda della profezia biblica, può quindi leggere questo disegno divino, diventando così capace di prevedere il futuro radioso della nazione a partire dai semi di salvezza già presenti nell’attuale momento di crisi⁴⁵⁰.

Tema centrale dell’opera è il concetto di “servizio”, ovvero “l’idea della scrittura come missione volta all’edificazione morale dei lettori, il lavoro di scavo interiore alla ricerca di un proprio codice di comportamento, di un equilibrio psicologico ed etico orientati in senso religioso”⁴⁵¹. Nel libro, infatti, lo scrittore

⁴⁴⁵ A. Besançon, *Le Tsarevitch immolé*, Parigi, Plon, 1967, p. 17.

⁴⁴⁶ K. V. Močulskij, *Duchovnij put’ Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a11 (ultimo accesso: 04.07.2023).

⁴⁴⁷ M. A. Aljakrinskaja, “*Naznačen’e čeloveka – služit’, vsja žizn’ naša ect’ služba*”: *idei služeniya i služby v knige N. V. Gogolja “Vybrannye mesta iz perezpiski s druž’jami”*, in “Upravlenčeskoe konsul’tirovanie”, No. 1, 2009, pp. 20-27, (p. 21).

⁴⁴⁸ G. Ghini, *Il libro delle spese e la fine del mondo. I Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici di N. V. Gogol’ tra sapienza e apocalittica*, in “Studi Urbinati”, Vol. 69, 1999, pp. 421-464, (p. 455).

⁴⁴⁹ Ivi, p. 457.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 456.

⁴⁵¹ F. Malcovati, *Introduzione* in N. V. Gogol’, *Brani scelti.*, op. cit., p. 16.

presenta l'ideale morale della vita come un servizio non ipocrita (inteso principalmente come "sacro servizio", in cui tutte le questioni di etica e moralità, in tutte le sfere della vita umana, sono risolte dal punto di vista della fede cristiana) e in esso prevale il sottotesto biblico⁴⁵², dal momento che, come emerge dall'opera, nulla è estraneo al disegno di Dio⁴⁵³. ("L'ordine dell'essere è da Dio – sottolinea a tal proposito Averincev – ma l'organizzazione della vita quotidiana è anch'essa da Dio. Per questo gli insegnamenti più 'domestici', 'familiari', e, se si vuole, più meschini di buon comportamento stanno sullo stesso piano dell'elevata visione dell'ordinamento cosmico"⁴⁵⁴). Fausto Malcovati, a tal proposito, nota che l'idea di "servizio", del bene comune, era per Gogol' precedente rispetto alla scelta di fare lo scrittore: anzi, l'essere scrittore diventa una funzione della volontà di "servire"⁴⁵⁵. Nella *Confessione di un autore* (opera da lui scritta allo scopo di difendersi dalle grosse accuse che gli erano state mosse in seguito alla pubblicazione di *Brani scelti*) Gogol' dichiara infatti: "Non posso dire con certezza se la mia missione sia davvero quella dello scrittore. [...] benché mi sia sempre parso che sarei diventato un uomo famoso, [...] e che avrei perfino compiuto qualcosa per il bene comune"⁴⁵⁶. E aggiunge in un'altra:

Appena mi resi conto che nel ruolo di scrittore potevo ugualmente rendere il mio servizio allo Stato, abbandonai tutto: gli impieghi precedenti, Pietroburgo, la compagnia delle persone chiare al mio cuore e la Russia stessa, per valutare da lontano e nel completo isolamento come fare, come creare in modo tale da dimostrare che ero anche io cittadino della mia terra e volevo servirla⁴⁵⁷.

Scrivere per lui diventa quindi un dovere verso il proprio popolo, lo Stato e Dio. A partire dal secondo periodo romano, anche nelle lettere di Gogol' da Roma si fanno sempre più frequenti i riferimenti al "servizio" che egli si sente chiamato a compiere e che, nel corso della sua vita, si evolve gradualmente "dal piano sociale a quello civile e infine spirituale e religioso"⁴⁵⁸. Lo scrittore, parlando di *Brani scelti*, dichiara ad esempio: "[...] questo libro non lo pubblico certo per il mio piacere personale e neppure per il piacere di altri; lo pubblico nella certezza di assolvere con ciò

⁴⁵² T. A. Kulakova, *Vybrannye mesta iz perezpiski s druž'jami* N. V. Gogolja., op. cit., p. 43.

⁴⁵³ G. Ghini, *Il libro delle spese e la fine del mondo.*, op. cit., p. 444.

⁴⁵⁴ S. S. Averincev, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 214.

⁴⁵⁵ F. Malcovati, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *Brani scelti.*, op. cit., p. 17

⁴⁵⁶ *Ibidem.*

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 18.

⁴⁵⁸ C. De Lotto, *Introduzione*, in N. Gogol', *Dall'Italia.*, op. cit., p. 10.

il mio dovere e di espletare il mio servizio”⁴⁵⁹, e aggiunge in un’altra lettera: “Vado a Gerusalemme proprio per avere il diritto di tornare in Russia e intraprendere finalmente il mio vero servizio per la patria, al quale mi preparo già da lungo tempo o, meglio, al quale mi prepara Dio stesso”⁴⁶⁰. Come evidenziato da Aljakrinskaja, il più alto oggetto di servizio del libro è proprio la Russia. Dal punto di vista di Gogol’, infatti, l’idea stessa dell’amore cristiano si rivela ad una persona russa attraverso l’amore per la Russia, e l’amore nel sistema delle sue opinioni, è prima di tutto “servizio”. Scrive nell’opera: “Io ringrazio Dio prima di tutto per essere russo. Ma come amare i fratelli, come amare le persone? [...] Questo percorso è ora aperto per il russo e questo percorso è la Russia stessa. Se solo ama la Russia, amerà tutto ciò che è in Russia”⁴⁶¹ e aggiunge: “No, se ami davvero la Russia sarai desideroso di servirla; non ai governatori, ma al capitano della polizia, prenderai l’ultimo posto che non riesci a trovare in esso, preferendo un granello di attività in esso, a tutta la tua attuale vita inattiva e oziosa”⁴⁶². Attraverso la personale aspirazione a “servire”, Gogol’ afferma, dunque, la dignità e l’utilità di qualunque concreto servizio, fino a riconoscere, nei *Brani scelti*, un grado eccelso concesso solo agli eletti (“Non c’è condizione più elevata di quella monastica”) in una sintesi suprema degli ambienti sociale, religioso e ascetico: “Il vostro monastero è la Russia”⁴⁶³, dichiara lo scrittore. L’ascetismo di Gogol’, però, non è indirizzato alla salvezza personale, ma proprio al servizio⁴⁶⁴. La sua religione si basa sulla conciliazione, le persone sono fratelli che vivono gli uni per gli altri e sono legati da una colpa comune davanti a Dio. Ogni individualismo e separazione egoistica è causato del diavolo; nel regno spirituale, infatti, non c’è proprietà privata: tutti i doni di Dio sono inviati per tutti. “I doni di Dio ci sono dati, affinché possiamo servire i nostri fratelli con loro”⁴⁶⁵. In questa idea di “conciliarità” e “servizio” di Gogol’ si rivela la verità più profonda dell’Ortodossia orientale. Dall’opera, a tal proposito, emerge che, nell’ottica dello scrittore, la Chiesa ortodossa e i suoi ministri sono la struttura portante della società e hanno una missione ben diversa dalla Chiesa cattolica, mondana e indaffarata, una missione di riconciliazione, di pacificazione e di fratellanza. Scrive infatti:

⁴⁵⁹ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 99.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 174.

⁴⁶¹ M. A. Aljakrinskaja, “*Naznačen’e čeloveka – služit’, vsja žizn’ naša ect’ služba*”, op. cit., p. 22.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ C. De Lotto, *Introduzione*, in N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 10.

⁴⁶⁴ K. V. Močulskij, *Duchovnij put’ Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a11 (ultimo accesso: 04.07.2023).

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

Noi stessi dobbiamo essere la nostra Chiesa, noi stessi dobbiamo annunciare la sua verità. Dicono (i cattolici occidentali) che la nostra Chiesa è senza vita? Mentono, perché la nostra Chiesa è vita; la loro menzogna, tuttavia, deriva da un ragionamento logico e giusto: siamo noi i cadaveri e non la nostra Chiesa [...]⁴⁶⁶.

Notiamo, dunque, che, se nel corso del primo periodo romano egli era solito ritenere che “la nostra religione e quella cattolica sono assolutamente la stessa cosa”⁴⁶⁷, nel secondo, invece, la divergenza tra le due si fa ben evidente. Così, a chi lo accusa di essersi fatto troppo coinvolgere dalla Chiesa d’Occidente, in una lettera da Roma datata 1847, dichiara: “Per quanto riguarda il cattolicesimo, ti dirò che sono giunto a Cristo seguendo un percorso piuttosto protestante che cattolico”⁴⁶⁸. È a Roma che Gogol’ comincia a notare un’importante differenza tra le Chiese d’Oriente e Occidente, riconoscendo, inoltre, un gran merito a quest’ultima. Lo scrittore constata, infatti, che il cristianesimo occidentale, realistico e concreto, è sempre stato caratterizzato dalla penetrazione tra religione e società, mentre il cristianesimo orientale ha finito per fare una distinzione tra i due piani della realtà, quello ecclesiastico e quello sociale. Cosicché, in materia di dottrina e di struttura interna, la Chiesa ortodossa, contrariamente a quella cattolica, per secoli ha trattato con una certa indifferenza ai problemi concreti della vita. Tuttavia, secondo Zenkovskij, benché Gogol’ riconosca al cattolicesimo il merito di aver “unito i due piani della realtà”, crede fortemente nel potere creativo dell’ortodossia, poiché, nella sua ottica, solo essa è in grado di sviluppare il concetto di Dio-uomo, che dà significato ad una società completamente intrisa dallo spirito della chiesa. Pertanto, partendo da una critica della società moderna da un punto di vista estetico, morale e religioso, egli manifesta il desiderio di costruire una società profondamente illuminata dalla religione, poiché solo sulla base della riconciliazione tra cristianesimo e società secolare può iniziare un nuovo, fecondo periodo della storia umana. La cosa principale che lo scrittore sembra voler dire alle generazioni future è dunque: bisogna rinnovare la Chiesa d’Oriente, usando l’esperienza della Chiesa d’Occidente in termini di visione del mondo e posto nella società⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ F. Malcovati, *Introduzione*, in N. V. Gogol’, *Brani scelti.*, op. cit., p. 26.

⁴⁶⁷ N. Gogol’, *Dall’Italia.*, op. cit., p. 36.

⁴⁶⁸ Ivi., p. 179.

⁴⁶⁹ A. Tamborra, *Religiosnye metanija Gogolja. Fragment iz knigi “Katoličeskaja cerkov’ I pravoslavie. Dva veka protivostojanija i dialoga*, https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 13.09.2023).

Tuttavia, le verità cristiane generali di Gogol' presentate nell'opera vengono integrate da una peculiare interpretazione "sociale": l'autocreazione morale di una persona, infatti, secondo lo scrittore, avviene nel quadro della costruzione statale e sociale. Egli unisce, quindi, l'idea del servizio personale con quello statale. Come emerge dal libro, la struttura sociale che Gogol' ritiene migliore per la Russia è l'antica struttura patriarcale. A capo dello stato c'è il sovrano, che tratta i suoi sudditi cordialmente, come un padre, con fede e amore e, a loro volta, anche i "sovrani in miniatura", i governatori, devono trattare i loro sottoposti in maniera umana e semplice. Lo scrittore ritiene, dunque, che la vita dello stato ideale possa scorrere in maniera rapida e corretta, solo quando ognuno avrà determinato il proprio dovere, adempiendolo. La coscienza religiosa di Gogol', infatti, implica che tutti servano al proprio posto, quello che è stato assegnato ad ognuno di loro da Dio stesso. "Ad ognuno adesso sembra che egli possa fare del bene maggiore nel posto o nell'incarico di qualcun' altro, e che non possa farlo semplicemente nella propria posizione. Questa è la causa di ogni male. Bisogna che ognuno di noi pensi come può fare del bene nel proprio posto"⁴⁷⁰. Lo scrittore auspica, quindi, che ognuno si assuma a pieno e fino in fondo la responsabilità del proprio ruolo, poiché non è importante dove "serve" una persona, bensì che svolga il suo compito in maniera impeccabile:

Sulla nave del proprio impiego e del proprio lavoro ciascuno di noi deve trarsi dal gorgo fissando il Timoniere celeste. Ora anche chi non ha un impiego deve entrar subito in servizio e aggrapparsi al lavoro come uno che annega e si aggrappa a una tavola: altrimenti nessuno si salverà. Oggi, infatti, ognuno di noi deve servire come avrebbe fatto non nella Russia del passato, ma in uno Stato celeste, al capo del quale ci fosse Cristo stesso⁴⁷¹.

In conclusione, si può notare che sotto l'influenza e in pieno accordo con gli slavofili, Gogol' considera la Russia un Paese appositamente scelto dalla Provvidenza di Dio. Nei testi russi, infatti, secondo lo scrittore, c'è qualcosa di "vicino alla Bibbia" e una sorta di "profezia della Russia". E alla domanda del perché solo la Russia, tra gli altri Paesi "profetizza", egli risponde che essa, a differenza delle altre nazioni "sente la mano di Dio più forte di tutti gli altri [...] e sente l'avvicinarsi di un altro regno"⁴⁷². La

⁴⁷⁰ M. A. Aljakrinskaja, "Naznačen'e čeloveka – služit', vsja žizn' naša ect' služba"., op. cit., p. 22.

⁴⁷¹ F. Malcovati, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *Bрани scelti.*, op. cit., p. 27

⁴⁷² K. V. Močulskij, *Duchovnij put' Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a11 (ultimo accesso: 16.08.2023).

Russia si è avvicinata a Cristo più di altri Paesi e la giustizia di Dio vive inconsciamente nell'anima del popolo. Gogol' conclude infatti affermando: "Ora ognuno di noi deve servire, non come avrebbe servito nella vecchia Russia, ma in un altro Stato Celeste, il cui capo è già Cristo stesso"⁴⁷³. Lo stato russo è dunque uno "Stato Celeste", è quasi il regno di Dio.

Essendosi posto, però, nell'ultimo decennio della propria vita, come unico obiettivo il perfezionamento e l'ascesi (tralasciando completamente il godimento estetico, come dimostrano i *Brani scelti*), lo scrittore cade in una sorta di circolo vizioso, per cui nulla più di ciò che scrive può raggiungere quel livello etico che si è prefissato⁴⁷⁴. Così, in preda all'ennesima crisi spirituale, decide di partire per il tanto atteso pellegrinaggio a Gerusalemme, per il quale non si sentiva mai pronto. Lo scopo di tale pellegrinaggio era quello di ottenere ciò di cui aveva bisogno per scrivere il proseguimento delle *Anime morte*: consulenza divina, forza e fantasia creativa. Egli pretendeva, infatti, che qualunque cosa facesse o dicesse fosse ispirata dallo stesso spirito che avrebbe quanto prima palesato la propria misteriosa essenza nel secondo e nel terzo volume delle *Anime morte*⁴⁷⁵. Tuttavia "i santuari che visitò non si fusero con la loro mistica realtà nel suo animo. [...] la Terra Santa fece poco per il suo spirito (e per il suo libro), come i sanatori tedeschi avevano fatto poco per il suo corpo"⁴⁷⁶. Tornato in patria dà alle fiamme il manoscritto del secondo volume della trilogia, e in *Brani scelti* si giustifica così:

Il secondo volume di *Anime morte* è stato bruciato perché così era *necessario*. "Non vivrà, se non morrà", dice l'apostolo. Bisogna prima morire per risorgere. Non è stato facile bruciare il lavoro di cinque anni, compiuto con tanta dolorosa tensione, dove ogni rigo era frutto di una crisi spirituale, dov'erano contenuti molti dei miei migliori pensieri e sentimenti. Ma tutto è stato bruciato e per di più in un momento in cui, vedendomi davanti la morte, avevo un gran desiderio di lasciare almeno qualcosa che mi ricordasse più degnamente. Ringrazio Dio di avermi dato la forza di farlo⁴⁷⁷.

Egli, pur comprendendo la missione a cui si sentiva chiamato da Dio non era probabilmente in grado di portarla a termine e quindi distruggere la propria opera diventa per lui *necessario*. È interessante notare come questo aggettivo, che era stato

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ F. Malcovati, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *Brani scelti*, op. cit., p. 23.

⁴⁷⁵ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, op. cit., p. 136.

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 142.

⁴⁷⁷ F. Malcovati, *Introduzione*, in N. Gogol', *Brani scelti*, p. 10.

quello maggiormente connesso alla sua “chiamata a creare letteratura per volontà di Dio”, questa volta venga invece utilizzato in relazione all’atto di “distruggere” un’opera letteraria in nome della stessa volontà di quest’ultimo. Seguendo la chiamata di padre Matfej, la sua guida spirituale, alla vita monastica, Gogol’ smette di scrivere, accettare il monachesimo, infatti, presuppone l’abbandono di tutto ciò che appartiene a questo mondo, cosa che dimostra come, alla fine della sua vita, il Gogol’ monaco abbia preso il sopravvento sul Gogol’ artista. “Non scrivere, significa non vivere”⁴⁷⁸, aveva affermato un tempo, quindi, dopo aver bruciato il secondo tomo delle *Anime morte*, si è lasciato morire senza cibo. “Come è cambiato – scrive la sorella dalla loro casa vicino Dikan’ka – come è cambiato! È così serio ora, sembra che nulla possa dargli gioia, è così freddo, così indifferente!”⁴⁷⁹ e aggiunge Annenkov: “Vedendolo ero inorridito. Era passato solo un mese dall’ultima volta che l’avevo visto ed era perfettamente in salute [...] e ora di fronte a me c’era un uomo esausto dalla sofferenza. Dal primo sguardo sembrava un cadavere”⁴⁸⁰.

È interessante sottolineare, concludendo, che Roma non solo ha favorito la rinascita della spiritualità di Gogol’, ma è anche il luogo dove egli, per la prima volta, ha potuto percepire la terrena “gioia di vivere”, cosa che, come abbiamo visto, lo ha portato alla delineazione dell’unico “uomo bello” e “anima viva” della propria produzione letteraria. Probabilmente questo è il motivo per cui spesso gli studiosi parlano della coesistenza di “paganesimo” e “cristianesimo” nell’anima dello scrittore alla fine degli anni ’30⁴⁸¹. Nell’ottica di Gogol’, proprio Roma, infatti, è la rappresentazione perfetta dell’equilibrio tra queste due idee, dal momento che essa “in una sua metà respira l’aria pagana e nell’altra quella cristiana, e sono queste, tutte e due, le due idee più grandi del mondo”⁴⁸². La felice coesistenza di cristianesimo e paganesimo nella Città Eterna, simboleggia, secondo lo scrittore, la compatibilità, forse l’identità, dell’elemento classico con l’elemento sacro⁴⁸³. Uno degli autori che si sono occupati di Gogol’, Dmitrij Merežkovskij, nel suo saggio *Gogol’ e il diavolo*, ha associato proprio queste due “idee” ai due principi opposti che, secondo lui, coesistevano in Gogol’: “il regno delle visioni incorporee” e “il contatto con la terra e il

⁴⁷⁸ D. Merežkovskij, *Gogol’ e il diavolo*., op. cit., p. 133.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 116.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 156.

⁴⁸¹ V. V. Gippius, *Gogol’*., op. cit., p. 97.

⁴⁸² N. Gogol’, *Dall’Italia*., op. cit., p. 51.

⁴⁸³ F. Griffiths, S. Rabinowitz, *Gogol’ In Rome*., op. cit., p. 52.

corpo”, i quali, appunto, corrisponderebbero rispettivamente al cristianesimo e al paganesimo⁴⁸⁴. Gogol’, come sottolinea lo scrittore simbolista, era solito sostenere che da questi due principi fosse nato Puškin, ma Merežkovskij sembra ritenere che proprio da essi fosse nato anche Gogol’ e, di conseguenza, ciò che sembrava necessario per salvarlo fosse una sintesi dei due:

Gogol dice: “Da questi due principi era nato Puskin”, quindi tutta la poesia russa, per sua natura già universale. [...] Da questi due principi aveva avuto origine anche la Cristianità universale: in essa c’è una suprema sintesi, l’unione, l’equilibrio tra i due principi, quello carnale, e quello spirituale, quello umano e quello divino, quello terreno e quello celeste [...] ma l’equilibrio si è allontanato da lui e ha continuato ad allontanarsi, fino al caos più totale⁴⁸⁵.

Ancora una volta, Merežkovskij sottolinea come: “Roma è stata la più grande e ultima incarnazione del secondo di questi principi, Roma è la più grande adesione dello spirito umano alla terra e al corpo”⁴⁸⁶. Solo a Roma Gogol’ ha vissuto per davvero: “La Russia, San Pietroburgo, la neve, i mascalzoni, il dipartimento, la cattedra, il teatro – è stato tutto un sogno”⁴⁸⁷. Persino il suo pellegrinaggio in Terra Santa, che aveva tanto agognato, aveva avuto poco di concreto: “Come tradurti le mie impressioni simili ad un sogno? Ho visto la Terra Santa attraverso la nebbia di un sogno”⁴⁸⁸, scrive a Žukovskij. Tutto, eccetto il suo soggiorno romano, non è stato altro che un miraggio, solo lì è stato capace di sperimentare questo principio “pagano”, la pagana gioia di vivere, la pagana vera appartenenza alla terra. Scrive, a tal proposito, in una lettera: “Oh, Roma, Roma! A parte Roma non c’è Roma nel mondo! Volevo dire - felicità e gioia, sì, Roma è più che felicità e gioia”⁴⁸⁹. Roma e l’Italia, dove tutto appariva bello e armonioso, sono state dunque l’unica possibilità di salvezza per il sofferente scrittore: “Ma Roma, la nostra meravigliosa Roma, nella quale io penso tu vivi nei minuti migliori della tua vita. Questa Roma mi ha rapito e stregato”⁴⁹⁰. Questa temporanea salvezza è proprio ciò che il Bel Paese sembra rappresentare per lui fin dall’opera *Diario di un pazzo* in cui, in conclusione del racconto, la sua voce irrompe in quella del

⁴⁸⁴ D. Merežkovskij, *Gogol’ e il diavolo.*, op. cit., p. 63.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 105.

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 64-65.

⁴⁸⁷ N. Gogol’, *Dall’ Italia.*, op. cit., p. 31.

⁴⁸⁸ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol’.*, op. cit., p. 142.

⁴⁸⁹ A. Kara-Murza, *Znamenitye russkie o Rime.*, op. cit.

⁴⁹⁰ N. Gogol’, *Dall’ Italia.*, op. cit., p. 58.

malato Popriščin⁴⁹¹: “Ecco il cielo che turbinava dinnanzi a me; una piccola stella scintilla in lontananza; il bosco fugge con i suoi alberi scuri e con la luna; una nebbia grigio azzurrognola si stende sotto i miei piedi; una corda vibra nella nebbia; da una parte è il mare, dall’altra l’Italia, ed ecco si intravedono le izbe russe...”⁴⁹².

Benché, come hanno sottolineato alcuni studiosi, la partenza di Gogol’ dall’Italia, il pellegrinaggio a Gerusalemme e il ritorno in patria abbiano significativamente diminuito l’interesse dello scrittore nei confronti del Bel Paese, Grigorij Danilevskij, un giovane scrittore che aveva incontrato Gogol’ a Mosca poco prima della sua morte, dimostra che questo è vero solo in parte. Egli, una volta nella capitale russa, leggendo le terzine iniziali di *Schizzi romani* di Apollon Majkov aveva, infatti, chiesto: “Molto bello, nevvero?”. Come evidenzia Mann, l’Italia dunque, quasi fino alla fine dei suoi giorni, riusciva ancora ad alimentare il suo senso del bello e il suo bisogno della bellezza⁴⁹³.

⁴⁹¹ R. I. Chlodovskij, *Rim v mire Gogolja*, <https://imli.ru/nauka/materialy-sotrudnikov/1637-Rim-v-mire-Gogolya> (ultimo accesso: 10.09.2023).

⁴⁹² Ju. Mann, *Gogol’ e il suo “bisogno d’Italia”*., op. cit., p. 118.

⁴⁹³ Ivi, p. 123.

CAPITOLO 3

Vjačeslav Ivanovič Ivanov

3.1 Ivanov a Roma

Come ha evidenziato Andrej Šiškin, “Roma sta all’inizio e alla fine della formazione spirituale di Ivanov”⁴⁹⁴. Egli, infatti, vi si recò la prima volta quando aveva ventisei anni, nel 1892, e proprio in questa città trascorse gli ultimi quindici anni della sua vita fino alla morte, sopraggiunta nel 1949. Tra tutti i poeti del Secolo d’Argento, Ivanov è quello maggiormente legato all’Italia, dal momento che, dei quarantatré anni vissuti all’estero, trenta li ha trascorsi nel Bel Paese, e principalmente nella capitale, di cui “amava ogni antica pietra, di cui conosceva ogni segreto percorso”⁴⁹⁵. Tuttavia, lo scrittore, nonostante il forte interesse per Roma, dimostrato già con la tesi di laurea dal titolo *De Societatibus Vectigalium populi romani*, per anni tentennò davanti alla possibilità di intraprendere un primo viaggio nella capitale. Come ricorderà in seguito nella *Lettera autobiografica* (1917), infatti, “[Ivan Michajlovič Grevs] mi ordinò imperiosamente di recarmi a Roma, per la quale non mi sentivo abbastanza preparato; gli sono ancora oggi grato per aver vinto la mia caparbia resistenza, derivata da un eccessivo sentimento di venerazione per la Città Eterna”⁴⁹⁶. In occasione di questo primo soggiorno a Roma (dove si era recato per studiare archeologia e per predisporre la tesi⁴⁹⁷), compone la lirica *Laeta* (1892), concepita come una risposta ai *Tristia* di Ovidio, la quale gioca sul contrasto tra la situazione del poeta latino e la sua. Il primo costretto ad abbandonare Roma per andare nel Ponto sul Mar Nero in esilio, e quindi sopraffatto dalla tristezza (*tristia*), il secondo volontariamente recatosi in città dopo lunghi anni di “preparazione” e quindi pieno di gioia (*laeta*). Scrive a tal proposito: “A Roma dalle coste del Ponto Ovidio ha mandato il suo ‘*Tristia*’, al Ponto da Roma io

⁴⁹⁴ A. Shishkin, *Ivanov italiano.*, op. cit., p. 189.

⁴⁹⁵ F. Malcovati (a cura di), *Vjačeslav Ivanov e la cultura del suo tempo. Mostra bio-bibliografica*, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele II, (25 maggio – 5 giugno 1983).

⁴⁹⁶ A. Shishkin, *Russi in Italia*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=253> (ultimo accesso: 29.09.2023).

⁴⁹⁷ O. Deschartes, *Vjačeslav Ivanov, Cenni biografici*, in “Il Convegno rivista di letteratura e di arte”, Anno XV, No. 8-12, (25 gennaio 1934), pp. 384-408, (p. 387).

mando – Laeta”⁴⁹⁸. Tale componimento è particolarmente significativo poiché in esso, per la prima volta, egli definisce Roma sua nuova patria, luogo dove finalmente “il pellegrino può erigere un solido altare agli stanchi Penati”⁴⁹⁹. Anche in una lettera al professore Otto Hirschfeld, confessa che da molto tempo desiderava intraprendere un “pellegrinaggio” in Italia e “la scelta di questa parola dalla chiara connotazione religiosa è molto rilevante”⁵⁰⁰, poiché “non si trattava di un’escursione accademica e nemmeno del viaggio sentimentale di uno studente, bensì di un pellegrinaggio, di un cammino”⁵⁰¹. Al tema del “pellegrinaggio” nella capitale il poeta tornerà nuovamente più di trent’anni dopo in due poesie del ciclo *Sonetti romani*. Questa prima permanenza in città dura circa tre anni, fino al 1895, anno in cui incontra quella che diventerà la sua seconda moglie, Lidija Zinov’eva-Annibal. L’incontro con la donna, avvenuto a Roma e celebrato nella poesia *Nel Colosseo* (1908), teatro del fortunato evento, è stato per lo scrittore, come dichiarerà egli stesso diversi anni dopo, uno degli avvenimenti più importanti della sua vita, dal momento che “l’uno attraverso l’altro noi troviamo ciascuno sé stesso e più che sé stesso: io direi, noi troviamo Dio. [...] E non solo in me per la prima volta si rivelò e prese coscienza di sé il poeta, ma anche in lei”⁵⁰². Esso, dunque, non solo ha avuto il merito di fargli sentire per la prima volta la propria vocazione poetica (così come sarà significativo nel ridestarla ogni successivo ritorno in città), ma gli ha anche permesso di riscoprire la fede in Dio. Ivanov, infatti, pur essendo cresciuto con la madre, che era una donna molto religiosa, rifiutò presto i valori da lei trasmessigli e, in giovinezza, divenne “ateo e rivoluzionario”⁵⁰³. A Roma, inoltre, lo scrittore, insieme ad un riavvicinamento alla fede, sperimenta quello che Robert Bird ha definito un “risveglio mistico”⁵⁰⁴, che lo porta a una nuova percezione della tradizione culturale russa come realizzazione di qualche “idea” data dall’alto. Come affermerà in seguito, infatti: “Non appena mi trovai all’estero, si affacciarono in me ricerche mistiche e si risvegliò il bisogno di conoscere la Russia nella sua idea. Ho iniziato a studiare V. Solov’ev e Chomjakov”⁵⁰⁵. Essi, stando alle parole dello scrittore, hanno avuto il merito

⁴⁹⁸ A. Frjachin, *The Legacy of Ancient Rome in The Russian Silver Age.*, op. cit., p. 100.

⁴⁹⁹ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., p. 154.

⁵⁰⁰ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 74.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² F. Malcovati (a cura di), *Vjačeslav Ivanov e la cultura del suo tempo.*, op. cit., p. 6.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 5.

⁵⁰⁴ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom*, in “Russkoe zarubež’e”, 2011, pp. 179-206, (p. 181).

⁵⁰⁵ F. Malcovati (a cura di), *Vjačeslav Ivanov e la cultura del suo tempo.*, op. cit., p. 6.

di “indicargli la sua vera e sublime vocazione”⁵⁰⁶ e di trasmettergli il concetto di “cattolicità”, secondo cui l’unità sociale è inseparabile dalla comunione sacramentale⁵⁰⁷. Così, nel 1897, dopo aver ricercato le radici storiche dell’idea della missione universale di Roma e dopo aver riflettuto su quella che è la missione della Russia, al British Museum di Londra tiene una conferenza pubblica dal titolo *Sull’idea russa*, la quale verrà poi messa per iscritto e data alle stampe⁵⁰⁸. In essa risulta evidente come lo scrittore, già al volgere del secolo, abbia chiaro che il modello che la Russia deve seguire per poter portare a termine la propria missione (poiché “una certa fiaccola è stata consegnata agli slavi, e in particolare alla Russia; se la nostra gente la solleverà o la farà cadere è una questione del destino del mondo”⁵⁰⁹) è quello della Città Eterna.

All’insaputa di Ivanov, mentre si trovava ancora in Italia, la prima moglie fa leggere alcuni suoi versi giovanili al filosofo e mentore dello scrittore Vladimir Solov’ëv che, accogliendoli con entusiasmo, lo conferma poeta. Tra i due si instaura così un forte legame, interrotto però nel 1900 dalla prematura morte del filosofo. In occasione del loro ultimo incontro, avvenuto due sole settimane prima del tragico evento, Solov’ëv, al quale Ivanov aveva chiesto di esprimere un parere sul titolo del suo primo libro di poesie *Astri piloti*, dichiara: “Nomokanon: diranno che l’autore è un filologo, ma non importa; molto bene, molto bene”⁵¹⁰. La raccolta, pubblicata a San Pietroburgo nel 1902, comprende anche il ciclo *Sonetti italiani*, le cui liriche erano state scritte a cavallo tra XIX e XX secolo, ovvero nel periodo in cui, secondo Davidson, Ivanov stava lavorando alla riconciliazione della tradizione biblica e classica della profezia, filtrate rispettivamente attraverso Solov’ëv e Nietzsche⁵¹¹. La scelta di questo tipo di componimento poetico non è casuale. Innanzitutto, tradizionalmente, si riteneva che la poesia avesse più “autorità” rispetto alla prosa, in più il sonetto era anche il componimento tipico della tradizione classica italiana, e faceva quindi parte del programma del “Rinascimento simbolista”⁵¹², o “Rinascimento russo” (così definito da Nikolaj Berdjaev il risveglio religioso di inizio Novecento, che considerava la vita

⁵⁰⁶ M. I. Rupnik, *L’arte memoria della comunicazione, il significato teologico dell’arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, Roma, Lipa Edizioni, 1994, p. 51.

⁵⁰⁷ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom.*, op. cit., p. 181.

⁵⁰⁸ A. Frajlich, *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age.*, op. cit., p. 98.

⁵⁰⁹ *Ibidem.*

⁵¹⁰ O. Deschartes, *Vjačeslav Ivanov, Cenni biografici.*, op. cit., p. 390.

⁵¹¹ P. Davidson, *Vjačeslav Ivanov’s Ideal of Art as Prophecy.*, op. cit., p. 162.

⁵¹² A. Shishkin, *Ivanov italiano.*, op. cit., p. 189.

spirituale dell'individuo più importante del suo ruolo nella società⁵¹³). L'Italia, dunque, compare nel ciclo sia sul piano dell'espressione (poiché viene utilizzata la forma poetica italiana del sonetto) che su quello del contenuto (poiché compaiono temi e idee tipiche del Medioevo e del Rinascimento italiani). Proprio ad un autore rinascimentale italiano, a tal proposito, sono legati molti dei primi cenni all'arte come profezia: il pittore, scultore e architetto Michelangelo. Come evidenziato da Davidson, questi riferimenti si trovano ad esempio nelle poesie *Il Gigante*, in cui la descrizione di Ivanov della statua del David evidenzia la risposta dell'artista al potenziale profetico del suo soggetto ("Tutto in esso è un pegno: e gli occhi delle spade/ Che segnano con ritardo,/ E la saggezza delle labbra in attesa -/ Risponderanno ai fati! -/ Dio è uno spirito sulla fronte di un leone... oh!/ Credi alla tua fionda David!") e *La cappella sistina*, in cui il poeta sottolinea il legame tra profezia biblica e classica nell'arte di Michelangelo, dedicando due versi consecutivi ai profeti biblici e alle Sibille, i quali sono rappresentati negli affreschi di Michelangelo come parte di un'unica, continua linea di successione, che anticipa la venuta di Cristo. Un'immagine ancora più potente dell'artista che abbraccia l'ideale profetico è la statua di Michelangelo di un altro profeta biblico, Mosè, che si trova oggi a Roma nella basilica di San Pietro in Vincoli. La sua poesia programmatica sull'arte, *Tvorčestvo*, porta in epigrafe le leggendarie parole che Michelangelo rivolse alla statua del Mosè quando scoprì che era troppo grande per entrare nella basilica: "Ricordati che vivi, e cammina!". In una lettera all'amico Valerij Brjusov, il poeta fa riferimento proprio a questa lirica come l'espressione della sua comprensione del "compito teurgico dell'arte"⁵¹⁴. Nell'estate del 1910 egli è di nuovo a Roma a raccogliere materiale per un libro sui culti dionisiaci. Al primo viaggio nella capitale, infatti, ne seguirono molti altri, poiché Roma, stando alle parole del figlio Dmitrij, "è stato uno dei luoghi più significativi della sua vita, dove è sempre tornato"⁵¹⁵.

In seguito alla morte della seconda moglie, avvenuta nel 1907, Ivanov sposa la figlia di primo letto di quest'ultima, Vera, con la quale si trasferisce di nuovo nella Città Eterna dalla fine del 1912, subito dopo la nascita di loro figlio, e dove resterà fino al settembre del 1913, nel tentativo di sfuggire alle chiacchiere maligne dei circoli letterari

⁵¹³ E. Wang, *Viacheslav Ivanov in the 1930s: the Russian Poet as Italian Humanist*, in "Slavic Review", Vol. 75, No. 4, (Wint., 2016), Cambridge University Press, pp. 896-918, (p. 899).

⁵¹⁴ P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's Ideal of Art as Prophecy*, op. cit., pp. 163-164.

⁵¹⁵ D. V. Ivanov, *Vjačeslav Ivanov e Roma. Conversazione dell'arciprete Ioann Sviridov con Dmitrij Vjačeslavovič Ivanov*, in "Russkaja Mysl", (5 giugno 1997), pp. 1-17, (p. 1).

di San Pietroburgo⁵¹⁶. Durante questa permanenza in città, scrive quello che, per molti versi, può essere letto come il suo tentativo più sostenuto di creare un coerente resoconto profetico della propria vita, il poema *Mladenčestvo*; un'opera autobiografica sui primi ricordi della sua infanzia e sulla conquista del principio creativo attraverso l'interesse per una realtà superiore, ultraterrena, una tenera nostalgica ricerca di un idillico tempo-paradiso perduto. In essa, lo scrittore ritorna sull'immagine del Mosè di Michelangelo. Nelle sue ultime opere autobiografiche, infatti, ha voluto mettere in relazione questa statua con la genesi della propria vocazione poetica⁵¹⁷. Questo soggiorno romano separa i sette anni trascorsi a San Pietroburgo dagli altrettanti che trascorrerà a Mosca.

In seguito alla rivoluzione del 1917 e all'instaurazione del comunismo, il poeta chiede il permesso di lasciare la Russia, il quale gli viene accordato solo nel 1924, anno in cui si trasferisce definitivamente in Italia. La scelta del Bel Paese non è casuale. Piuttosto di optare per una delle classiche mete dell'emigrazione russa, dove gli emigrati sono soliti ricreare delle piccole comunità in cui viene continuamente rievocata la propria patria⁵¹⁸, egli sceglie, infatti, di trasferirsi nella Città Eterna, quella che un tempo era stata la capitale dell'Impero romano e che ora è il centro dell'Europa cattolica⁵¹⁹. È interessante sottolineare, a tal proposito, che Ivanov, il quale aveva avuto una formazione approfondita in tutte le principali culture dell'antichità classica e dell'Europa moderna, ancora prima di stabilirsi definitivamente in Italia, già si sentiva un cittadino europeo a pieno titolo. Nel 1920, nel corso dell'estate passata in un sanatorio nei dintorni di Mosca con Geršenzon, aveva scritto a tal proposito in una delle sue lettere all'amico, poi raccolte in *Corrispondenza da un angolo all'altro* (1922): "Io sono per metà figlio della terra russa, cacciato però via da essa e per metà forestiero, uno dei discepoli di Sais, luogo dove vengono dimenticate le origini"⁵²⁰. Anche in un'altra lettera, indirizzata a Nadežda Čulkova, conferma che egli era a "casa" in Europa ed erano coloro che erano rimasti in Russia a trovarsi in realtà all'estero. Scrive: "Sono tutti martiri lì, all'estero... perché sono loro quelli che sono all'estero, non noi". Dimostrando in tal modo di definire il proprio senso di "casa" non in base alla geografia

⁵¹⁶ A. Frajlich, *The legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age.*, op. cit., p. 99.

⁵¹⁷ P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's Ideal of Art as Prophecy.*, op. cit., p. 183.

⁵¹⁸ J. Zarankin, M. Wachtel, *The correspondence of Viacheslav Ivanov and Charles Du Bos*, in D. Rizzi, A. Shishkin (a cura di), *Russko-ital'janskij archiv III: Vjač. Ivanov – Novye Materialy*, Salerno, 2001, pp. 497-505.

⁵¹⁹ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 86.

⁵²⁰ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 80.

ma in base alla comunità spirituale⁵²¹. Non per niente, come evidenzia Šiškin, i suoi contemporanei lo chiamavano “l’europeo russo”, con un’espressione che, “da una parte, ricorda il pensiero di Pëtr Čaadaev sulla sintesi della cultura russa ed europea, e dall’altra le riflessioni di Dostoevskij sul ‘russo uomo universale’ in Europa”⁵²². Il ritorno in città dà al poeta un nuovo slancio creativo che egli ricorda in una poesia pubblicata nel 1944: “Benedetta, desiderata/ Vidi di nuovo la Città Eterna/ E con i cannoni ad acqua romani in armonia/ Esultò la sorgente sigillata”⁵²³. Come vedremo in seguito, per lo scrittore, l’acqua era metafora dell’ispirazione poetica. Infatti, nel giro di soli due mesi dal suo arrivo in città, sono pronte le nove liriche del ciclo *Sonetti romani*, in cui risulta evidente come Roma sia centrale come fulcro della cultura mondiale in cui l’artista russo può affermare il proprio posto. All’inizio di questo nuovo soggiorno italiano risale l’amicizia con Ol’ga Resnevič Signorelli, Renato Poggioli e Tat’jana Tolstaja e più tardi anche con Ettore Lo Gatto, che coinvolge lo scrittore in una serie di progetti scientifici e editoriali, in particolare nella collaborazione con l’Enciclopedia Italiana Treccani⁵²⁴.

Dopo essersi trasferito a Roma, il sentimento della “separazione universale”, ovvero la scissione della Chiesa ortodossa da quella cattolica, si fa per lui più aspro e il dolore più acuto⁵²⁵ e, pur essendo rispettoso dell’ortodossia, lo scrittore non poteva più respirarne lo spirito scismatico. Così, convinto com’era dell’unità e della cattolicità, il 17 marzo 1926, giorno di San Venceslao, Ivanov pronuncia la formula di adesione alla Chiesa cattolica nella Basilica di San Pietro:

Io mi sentivo per la prima volta pienamente ortodosso nella pienezza del significato di questa parola, pienamente possessore del tesoro sacro che era il mio fin dal battesimo, ma il cui godimento non era stato da molti anni scervo da un sentimento di disagio, divenuto a poco a poco sofferenza, per il fatto d’esser io privato dell’altra metà di questo tesoro vivente di santità e di grazia e, come si suol dire per un tubercolotico, di non respirare che da un solo polmone. Provavo una gran gioia [...] la soddisfazione di aver adempiuto il mio dovere personale e, per mio tramite, quello della mia nazione, la coscienza infine di aver agito secondo la sua volontà che presagivo maturata per l’Unione, d’aver ubbidito al suo ordine estremo di dimenticarla, sacrificarla per la causa universale⁵²⁶.

⁵²¹ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora*, op. cit., p. 97.

⁵²² A. Shishkin, *Ivanov italiano.*, op. cit., p. 189.

⁵²³ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 79.

⁵²⁴ A. Shishkin, *Russi in Italia*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=253> (ultimo accesso: 15.10.2023).

⁵²⁵ O. Deschartes, *Vjačeslav Ivanov, Cenni biografici.*, op. cit., p. 407.

⁵²⁶ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov, estetica e filosofia*, Firenze, “La Nuova Italia” Editrice, 1983, p. 23.

Egli rifiuta, tuttavia, la parola “conversione”, percependo la propria accettazione del cattolicesimo non come un tradimento dell’ortodossia, ma come una sua piena e totale affermazione. Infatti, così facendo, si era sentito “per la prima volta ortodosso nella pienezza di significato di questa parola”⁵²⁷. Nei fatti, dunque, sia come scelta personale, che come critica all’immobilismo religioso dei suoi conterranei, che come lui erano emigrati, Ivanov mostra di aver portato a compimento la prospettiva religiosa aperta da Vladimir Solov’ëv circa cinquant’anni prima, il quale aveva dichiarato: “Se la separazione delle Chiese era storicamente necessaria, è ancora più necessario moralmente per il cristianesimo mettere fine a questa divisione. Il Paese cristiano e ortodosso (vale a dire la Russia “santa” perché ortodossa) che non ha preso parte all’inizio della disputa fratricida, deve per primo mettervi fine”⁵²⁸. Ivanov, infatti, credeva che: “Da Dostoevskij il popolo russo ha imparato cosa è l’universalismo dal proprio punto di vista psicologico; Solov’ëv gli ha invece rivelato in modo logico la sua missione: servire, anche a prezzo della sua anima, la Chiesa Universale”⁵²⁹. Lo scrittore è dunque sicuro di aver compiuto, mediante questa unione avvenuta nel suo animo delle chiese già scisse, il dovere che spetta alla sua patria, da essa non ancora compreso⁵³⁰.

Nel 1934, dopo diversi anni a Pavia, Ivanov torna definitivamente a Roma, dove inizia la collaborazione con il Pontificio Istituto Orientale e con il *Russicum*, la quale è destinata a protrarsi fino alla fine dei suoi giorni. Insegna slavo ecclesiastico e si occupa degli studenti che si dedicano allo studio della Russia. Inaspettatamente, in piena guerra, riaffiora l’ispirazione poetica e scrive *Diario romano del 1944*, in cui viene evocata l’atmosfera di Roma occupata dai tedeschi, delle incursioni aeree e della liberazione della città da parte degli alleati che si lega con le tematiche eterne della storia e della ricerca della verità. “La Roma della Seconda guerra mondiale che emerge dalle liriche è una continuazione del suo antico passato e una componente della sua immagine di ‘eterna’, infatti, anche la stessa determinazione temporale, l’anno 1944, è riferita al *topos* della città eterna”⁵³¹, nota a tal proposito Šiškin. L’ultimo grande progetto dello scrittore, iniziato in un’estate romana del 1928 e portato a termine dalla

⁵²⁷ M. Roncalli, *Giuseppe De Luca e Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 21.

⁵²⁸ A. Tamborra, *Certezza religiosa e unità della Chiesa da V. S. Solov’ëv a V. I. Ivanov*, in “Europa Orientalis”, Vol. 4, 1985, pp. 69-80, (p. 70).

⁵²⁹ G. Pasini, *Simbolismo e simbolo in Vjačeslav Ivanov*, in “Divus Thomas”, Vol. 11, No. 3, (Sett. – Dic. 2008), Edizioni Studio Domenicano, pp. 103-151, (p. 108).

⁵³⁰ O. Deschartes, *Vjačeslav Ivanov, Cenni biografici.*, op. cit., p. 408.

⁵³¹ A. Shishkin, *Russi in Italia*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=253> (ultimo accesso: 15.10.2023).

sua collaboratrice Ol'ga Deschartes, è *Povest' o Svetomire Careviče (Il racconto del principe Svetomir)*, un'ampia meditazione sul destino storico e mistico della Russia, la sua patria lontana che non ha mai dimenticato.

3.2 Lo sviluppo dell'ideale dell'artista come profeta in Ivanov

3.2.1 Sonetti Romani

Nell'agosto del 1924, Vjačeslav Ivanov ottiene finalmente da Lunačarskij il permesso di lasciare l'Unione Sovietica così, insieme ai figli Dmitrij e Lidija, parte alla volta della sua "amata Roma"⁵³². Come dichiarerà il figlio anni dopo, il pretesto per recarsi nel Bel Paese era quello di visitare il padiglione sovietico alla Biennale di Venezia, ma suo padre "non faceva mistero che da lì si sarebbe recato a Roma, e per sempre"⁵³³. Tuttavia, è bene evidenziare che, nonostante la propria scelta di vivere all'estero, Ivanov da lì non smette di riflettere su quello che è il ruolo della propria patria, giungendo così alla conclusione che è arrivato il momento per la Russia di assumere il "ruolo unificatore"⁵³⁴ romano nel mondo. Roma, infatti, ha avuto quelli che, nell'ottica dello scrittore, sono stati degli importantissimi meriti: aver prima "unito le tribù in un corpo politico e nell'armonia di questo corpo"⁵³⁵ e poi gli uomini nel cristianesimo. Dopo essersi stabilito definitivamente in Italia, si rafforza, dunque, nell'immaginario di Ivanov, il parallelo tra Russia e Roma, cosa che contribuisce a fargli desiderare di "rinnovare" la prima alla luce della seconda, avvicinando il riflesso all'originale⁵³⁶. La felicità di essere di nuovo in quella che considera "casa" si fa subito sentire; infatti, pochi mesi dopo il suo arrivo in città, annota: "Siamo dunque a Roma. Siamo sull'isola, [...] Il sentimento di salvezza e la gioia della libertà non hanno ancora

⁵³² J. E. Kalb, *Lodestars on the Via Appia: Vjačeslav Ivanov's Roman Sonnets*., op. cit., p. 24.

⁵³³ D. V. Ivanov, *Vjačeslav Ivanov e Roma.*, op. cit., p. 2.

⁵³⁴ J. E. Kalb, *Russia's Rome: imperial Visions, Messianic dreams, 1890-1940*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2010, p. 148.

⁵³⁵ V. Ivanov, *O Russkoj Idee*, https://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_146.htm (ultimo accesso: 12.10.2023).

⁵³⁶ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom.*, op. cit., p. 185.

perso la loro freschezza. Essere a Roma sembrava un sogno irrealizzabile ancora poco tempo fa”⁵³⁷. Egli paragona dunque la Città Eterna ad un’isola, la quale, nell’immaginario collettivo, viene spesso vista come la materializzazione del “paradiso terrestre”, un luogo di purezza e di estatica felicità, un posto lontano e appartato, discreto e protettivo, che si contraddistingue dal resto del mondo e che agli uomini è difficilmente accessibile. Questa profonda “gioia romana”, dà allo scrittore un forte slancio poetico, così, nel giro di soli due mesi, novembre e dicembre, compone tutte e nove le poesie che andranno a costituire il ciclo *Sonetti romani*, il quale, significativamente, in un primo momento avrebbe dovuto chiamarsi *Ave Roma*. Un saluto in latino, alla città che, dopo anni di peregrinazioni, di ritorni e successive partenze, lo sta ora accogliendo per sempre. L’idea di Ivanov era quella di pubblicare la raccolta nella rivista berlinese *Beseda* diretta da Gor’kij e Chodasevič, ma la rivista cessò di esistere improvvisamente⁵³⁸. I due furono comunque i primi a leggere il ciclo, ed entrambi lo accolsero con entusiasmo. “Che gioia sono stati per me i suoi sonetti romani”, scrive Chodasevič e Gor’kij aggiunge: “Ho ricevuto i suoi versi meravigliosi”⁵³⁹. Nel decennio a seguire alcuni sonetti compariranno singolarmente in diverse sedi, due saranno tradotti in italiano dallo stesso Ivanov. Tuttavia, il ciclo completo uscirà per la prima volta solo nel 1936, nel giornale parigino dell’emigrazione *Sovremennye Zapiski*⁵⁴⁰.

L’ordine dei sonetti segue un ipotetico percorso a piedi attraverso la città: nella prima poesia, *Regina Viarum*, il poeta entra a Roma attraverso l’antica Via Appia. Nei tre sonetti successivi egli prima contempla la fontana dei Dioscuri nel colle del Quirinale (*Monte Cavallo*), passa poi la fontana alla fine di uno degli acquedotti principali (*Acqua Felice*) e arriva, infine, a Piazza di Spagna (*La Barcaccia*). Da lì torna indietro attraverso il Quirinale, fermandosi ad ammirare la statua di Bernini in Piazza Barberini (*Il Tritone*), per poi dirigersi a Piazza Mattei (*La fontana delle tartarughe*). In *Valle Giulia* si trova ai Giardini Borghese, e da lì raggiunge la fontana di Trevi (*Acqua Virgo*). Nell’ultimo sonetto, *Monte Pincio*, il poeta osserva la città al tramonto, gettando lo sguardo alla cupola di San Pietro in lontananza. Non è difficile intravedere, tenendo

⁵³⁷ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov a Pavia*, op. cit., p. 10.

⁵³⁸ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov*, op. cit., p. 89.

⁵³⁹ Ivi, pp. 87-88.

⁵⁴⁰ P. R. Bullock, *By the waters of the Tiber: Viacheslav Ivanov, Aleksandr Grechaninov and Russian culture in interwar Europe*, in “Journal of European Studies,” Vol. 51 (3-4), (Nov., 2021), pp. 337-354, (p. 340).

soprattutto in considerazione quest'ultima lirica, una similitudine con il frammento gogoliano *Roma*. Ivanov, come il principe romano del racconto, tornato nella Città Eterna pieno di gioia, inizia a vagabondare per le sue vie ammirandone la storia e inebriandosi delle sue bellezze, e anche la novella, come l'ultima poesia del ciclo, si conclude con una veduta serale dall'alto che abbraccia tutta la città. L'intero ciclo, come il racconto gogoliano, inoltre, è ricco di riferimenti a parole e sensazioni che non hanno nulla a che vedere con le classiche "opere dell'esilio" e che invece sono legate al campo semantico del "ritorno" e della felicità. Proprio lo strato semantico "pittresco" ed "estetico", a tal proposito, è stato individuato da Elena Tacho-Godi⁵⁴¹ come il secondo dei quattro che contraddistinguono queste liriche, dal momento che, come abbiamo evidenziato, esse sono colme di gioia data dalla contemplazione della Città Eterna e di voglia di coglierne ogni dettaglio. Il primo, invece, è quello biografico, rappresentato da un nuovo incontro del poeta con Roma, città con cui ha da sempre un legame speciale. Il terzo è quello storico-culturale, poiché la raccolta di bellissime vedute romane e delle creazioni dei suoi maestri ripercorre l'intera esistenza della Città Eterna, dalla sua fondazione fino agli anni Venti del Novecento. Infine, l'ultimo è quello mitologico. Tutti questi strati si intrecciano nelle poesie conferendo loro una varietà estrema di immagini, rimandi e simboli. Come si evince dalla lettura dei sonetti, infatti, Ivanov, attingendo da epoche, culture e stili diversi e ricercando una sintesi della visione del mondo cristiana e dell'antica bellezza plastica, sogna di riportare l'armonia nel suo mondo contemporaneo. Così, nelle nove liriche che compongono il ciclo (nove, come il numero delle muse protettrici delle arti e della memoria), l'erudito poeta percorre magistralmente un percorso suggestivo attraverso gli ambienti della sua città adottiva, le fontane, le strade e i monumenti, percependone i colori e i suoni e descrivendo il tutto utilizzando una ricca gamma di riferimenti culturali, che vanno dalla mitologia greca e romana, ai palazzi rinascimentali e alle sculture del Bernini, i quali si fondono con il substrato religioso che si trova alla base del ciclo. Nella Città Eterna, infatti, il poeta vede prima d'ogni altra cosa la culla storica e culturale della cristianità, un luogo dove è presente una continuità quasi miracolosa che dal misticismo dionisiaco, e attraverso Virgilio, si estende fino al Dante cristiano. È uno spazio, dunque, dove potere terreno (spesso associato dal poeta al nazionalismo) e dominio celeste coesistono.

⁵⁴¹ E. Tacho-Godi, *Ostaëtsja issledovat' istočniki voli I prirodu žaždi, (o "Rimskich sonetach" Vjačeslava Ivanova)*, in Id., *Vjačeslav Ivanov – tvorčestvo I sud'ba: k 135- letiju so dnja roždenija*, Moskva, Nauka, 2006, pp. 60-70, (p. 60).

Non è difficile leggere, in queste parole, un eco del pensiero di Gogol' riguardo all' "armoniosa compresenza" di paganesimo e cristianesimo a Roma. Come nota Kalb⁵⁴², Ivanov, infatti, a differenza di altri simbolisti che percepivano cristianesimo e paganesimo come due forze contrastanti e in "perenne lotta", vede una interconnessione tra di essi, dimostrata ad esempio dal fatto che, nella sua ottica, la creazione dell'Impero romano ad opera di Enea era stata voluta da Dio stesso. Il potere terreno, quindi, secondo lo scrittore, può essere sancito dalla divinità. Nei *Sonetti romani*, dunque, Roma, raffigurata nelle sue molteplici forme e fasi, rappresenta proprio questo stato di unità creativa, poiché il potere terreno è incorporato in quello celeste, ed entrambi esistono all'interno di un testo artistico russo. Roma, come sottolinea anche Šiškin, non è solo "il punto spaziale dell'autore": "Roma è la sua poetica, la sua filosofia della storia e mitopoiesi. Essa è per Ivanov 'Città Eterna' in quanto è una sorta di 'punto centrale dell'universo', il posto in cui la storia cristiana e precristiana si sono incarnate in modo reale e simbolico, e sono presenti chiaramente e visibilmente nelle piazze, nelle statue, nelle antiche basiliche"⁵⁴³. È quindi un luogo perfetto e "binario" che unisce lo spazio sacro della cultura cristiana con il mondo della Roma pagana. Il passato pagano non è né disturbato né annichilito dall'avvento della nuova religione, anzi proprio a Roma, nell'ottica del poeta, si realizza la sintesi perfetta di questi due sistemi di credenze, valori e modi di intendere la realtà⁵⁴⁴.

È interessante notare, a tal proposito, che questa immagine della Città Eterna precede il primo soggiorno italiano di Ivanov. Essa, infatti, aveva già fatto la sua comparsa nella poesia *Ars Mystica* (1899), da lui composta durante gli studi all'università di Berlino, in cui risulta evidente l'influenza dei seminari di storia romana del celebre storico Theodor Mommsen, ai quali lo scrittore aveva preso parte proprio in quegli anni. Nella lirica, che tratta di un viaggio spirituale nello spazio della storia, della religione e della cultura del mondo, il Pantheon romano e la cattedrale di San Pietro formano un'immagine archetipa dello spazio sacro e diventano immagini simboliche della città. Comprendendo fin dalla gioventù, dunque, che il cristianesimo è sorto da molte religioni disperate e si è sviluppato sotto l'influsso della filosofia classica, sia greca che romana, già nel periodo universitario, Ivanov solleva l'idea

⁵⁴² J. E. Kalb, *Lodestars on the Via Appia: Vjačeslav Ivanov's Roman Sonnets*., op. cit., p. 23.

⁵⁴³ A. Shishkin, *Ivanov Italiano*., op. cit., p. 193.

⁵⁴⁴ S. D. Titarenko, *Rimskij pretekst v mifopoetičeskoj kartine mira u Vjačeslava Ivanova*, "Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta", Vyp. 1, 2009, pp. 3-11, (pp. 6-7).

dell'“universalismo romano”, rendendo la città il luogo centrale di tutte le religioni e culture ancora prima della sua personale conoscenza con essa. Pertanto, tale poesia può essere considerata l'inizio dello sviluppo della coscienza ecumenica e delle idee storiografiche dello scrittore⁵⁴⁵. Come ha evidenziato anche Robert Bird, dunque, ancora prima della sua partenza, Roma diventa nell'immaginario di Ivanov il luogo sulla terra più vicino al cielo, un testo culturale che esprime l'inesprimibile e che per lo scrittore non è tanto una terra straniera, quanto l'infinito stesso⁵⁴⁶. Per questo i ricercatori interpretano il “tema di Roma” come uno dei più importanti *topoi* sensoriali, emotivi e sostanziali dell'esistenza di questo scrittore⁵⁴⁷.

Delle nove liriche che compongono il ciclo, verranno analizzate in maniera più dettagliata la prima e l'ultima, poiché in esse più che mai traspare l'importanza che, nell'ottica di Ivanov, la Città Eterna ha avuto, e ha tutt'ora, nel mondo in generale e nella sua vita in particolare; un valore che viene ulteriormente enfatizzato dal fatto che si trovano in posizione “strategica”. Le restanti poesie, invece, saranno prese in esame in maniera più sommaria quando verranno esaminati i principali temi che emergono dalla lettura e analisi della raccolta.

Il titolo della prima lirica, *Regina Viarum*, che letteralmente significa “regina delle vie”, da un lato fa riferimento alla Via Appia, l'antica strada che conduceva in città e che era considerata dai romani la “*regina viarum*” (e in essa, infatti, viene descritto il ritorno in città del poeta), dall' altro può anche alludere alla città stessa poiché, come recita il proverbio, “tutte le strade portano a Roma”⁵⁴⁸. Pietro Cazzola suppone che il poeta abbia voluto identificare la strada con Roma a testimonianza del maggior merito che essa ha avuto: “l'aver tracciato, sul vasto territorio dell'Impero, le grandi vie per i suoi eserciti conquistatori, divenute poi, nei secoli e sino ad oggi, le arterie di comunicazione per i popoli pacificati”⁵⁴⁹. La viabilità romana costituì, infatti, il più efficiente e duraturo sistema stradale dell'antichità, che consentì di portare la civiltà romana in contatto con le genti più diverse che popolavano il mondo allora conosciuto. Le strade romane, dunque, prima promossero l'espansione territoriale dell'impero, e in seguito, una volta assicurata la pace, divennero strumento di traffici e

⁵⁴⁵ Ivi, pp. 4-5.

⁵⁴⁶ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom.*, op. cit., pp. 184-185.

⁵⁴⁷ S. D. Timarenko, *Rimskij pretekst v mifopoetičeskoj kartine mira u Vjačeslava Ivanova.*, op. cit. p. 3.

⁵⁴⁸ J. E. Kalb, *Russia's Rome, Imperial Visions, Messianic Dreams.*, op. cit., p. 136.

⁵⁴⁹ P. Cazzola, *L'idea di Roma nei “Rimskie sonety” di Vjačeslav Ivanov (con richiami a Gogol' e a Herzen)*, in F. Malcovati (a cura di), *Cultura e memoria*, Firenze, “La Nuova Italia” editrice, 1988, p. 85.

di relazioni fra città e popoli. Di conseguenza, la scelta di Ivanov di introdurre nella seconda strofa la traduzione in russo (“*car putej*”) della formula latina, sembra indicare il desiderio dello scrittore che si realizzi un “passaggio di testimone” da Roma alla Russia in quanto a “regina delle vie”, in connessione alla funzione unificatrice che da sempre ha svolto la strada. L’elevato tono religioso della prima lirica (che la collega all’ultima), è dato dall’utilizzo del termine “pellegrino” (“*piligrim*”), che, come abbiamo già evidenziato, ha una forte connotazione spirituale, e dal saluto “Ave Roma”, scritto in latino, la lingua della liturgia, che ricorda l’”Ave Maria” cristiano. Il poeta, infatti, ha appena fatto il suo ingresso a Roma, città che è universalmente ritenuta la culla della Cristianità. Questi due riferimenti alla sfera religiosa vengono ulteriormente connessi tra loro tramite la formazione della rima tra “*piligrim*” e “*Rim*”. La rima centrale viene creata, invece, con i termini “Roma” (in italiano) e “*doma*”, che in russo significa “casa”. Tale scelta denota il fatto che il ritorno in città del poeta non è da lui solo percepito come un pellegrinaggio in un luogo sacro, ma anche come un vero e proprio ritorno in quella che considera “casa”. In una lettera ad un amico, a tal proposito, aveva scritto: “Nella città Eterna sono tuo, non straniero!”⁵⁵⁰. Come ha notato Davidson, inoltre, la presenza del nome Roma sia in russo che in italiano e i rispettivi impliciti anagrammi “*rim*”/”*mir*” e “Roma”/”*amor*” racchiude in sé il profondo amore del poeta per Roma come città del mondo e luogo di pace, dove “tutte le strade si incontrano”⁵⁵¹. La città, infine, viene definita da Ivanov anche *pristan*’, che significa molo o porto ma anche rifugio, egli infatti, fuggito sofferente per la perdita della seconda moglie da una Russia divorata dal comunismo e dall’ateismo, riesce a trovare un “porto sicuro” solo nella Città Eterna.

Tema dell’esilio

È curioso evidenziare il fatto che, nonostante le associazioni appena viste, questo, dei nove, è il sonetto più strettamente legato al tema dell’esilio, costruito sul paragone tra il poeta ed Enea, “il primo emigrante europeo”, il cui parallelo non era nuovo nella produzione poetica di Ivanov, ma era già comparso nella poesia *Cumae*. Come Enea, anche Ivanov si era spostato da Oriente verso Occidente alla ricerca di un luogo sicuro dove stabilirsi con i propri figli, e su esempio dell’eroe, che aveva dato

⁵⁵⁰ A. Shishkin, *Ivanov italiano.*, op. cit., p. 191.

⁵⁵¹ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 87.

origine alla stirpe che avrebbe poi fondato Roma, anche lui spera di portare a compimento la missione “unificatrice” a cui si sente chiamato. Nel ciclo *Sonetti romani*, Roma, dunque, acquisisce un universalismo per cui Enea, un troiano d’Oriente, viene trasformato nel fondatore della nazione romana d’Occidente, mentre il poeta russo nel fautore di un rinnovato ideale cristiano, un ruolo che Ivanov stesso assume persistentemente⁵⁵². Egli, infatti, come un Enea russo, era partito alla volta della Prima Roma e lì aveva accolto la fede cattolica, favorendo in tal modo, almeno idealmente, la sintesi tra le due Chiese. Nel sonetto, inoltre, come nota Torlone⁵⁵³, il legame tra i due uomini viene ulteriormente evidenziato dal richiamo all’invocazione di Enea ai suoi compagni nell’*Eneide* (“Riprendete l’ardir, sgombrate i petti/ Di tema e di tristizia. E verrà un tempo/ Un dì, che tante e così rie venture/ Non ch’altro, vi saran dolce ricordo./ Per vari casi, e per acerbi e duri/ Perigli è d’uopo far d’Italia acquisto./ Ivi riposo, ivi letizia piena./ Vi promettono i Fati e nuova Troia/ E nuovi regni al fine.”⁵⁵⁴), passaggio che viene assimilato a quello della poesia: “E di un dorato sogno, la tua scorta/ Il cipresso – rimembra, al dolce fremito/ Quando acquistò di forza Ilio travolta” (“*I pomnit v laske zolotogo sna,/ Tvoj vratar’ kiparis, kak Troja/ krepla,/ Kogda ležala Troja sožžena*”); ma con una differenza: ad un Enea spaventato e incerto sul futuro, corrisponde qui un io lirico senza paure, proiettato verso la ricerca del proprio destino.

Tema dell’eternità

Un altro tema centrale del sonetto, e in generale dell’intera raccolta, è il tema dell’eternità. Come ha notato Rosella Winternitz De Vito⁵⁵⁵, infatti, la lirica riflette in maniera evidente il fondamento cristiano della morte e resurrezione del Figlio, l’idea della “vita attraverso la morte”, che si ripropone continuamente in un ciclo eterno. Al tema della morte e resurrezione e quindi, dell’eternità, fa riferimento, ad esempio, il gioco di rimandi sia espliciti che impliciti riguardanti la triade Troia-Roma-Mosca. Troia distrutta è risorta nella città di Roma, e Roma stessa un tempo veniva chiamata “Troia” (come ci indica l’autore in una nota al sonetto). Allo stesso modo Mosca, ormai da diversi secoli, vanta il titolo di “Terza Roma”, e per questo viene assimilata anche a Troia in quanto a “erede” della Città Eterna e chiamata nella poesia, appunto, “Troia

⁵⁵² Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., p. 157.

⁵⁵³ Ivi, p. 156.

⁵⁵⁴ Virgilio, *Eneide*, A. Caro (trad. it.), Firenze, David Passigli e soci, 1836, pp. 20-21.

⁵⁵⁵ R. Winternitz De Vito, *Il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 240.

degli avi” (“*Troja predkov*”). La sorte di Troia quindi, bruciata in un incendio che è stato appiccato da un nemico straniero, ora tocca alla Russia; anch’essa infatti “sta bruciando” (“*my gorim*”), questa volta però la causa non sono nemici stranieri, ma come nota Šiškin, un “noi” collettivo. (Nel 1919, parlando della Rivoluzione russa, Ivanov aveva dichiarato, a tal proposito: “Sì, questo fuoco l’abbiamo acceso noi”⁵⁵⁶). Quindi, come la Troia dei *Sonetti Romani* che dopo essere bruciata è risorta come una fenice dalla cenere per diventare Roma (“*I ty pylal – i vosstaval iz pepla*”), e Roma stessa che, nonostante le varie distruzioni a cui è andata in contro è sempre rinata (è inevitabile non pensare, in tal contesto, all’incendio di Nerone del 64 d. C, a causa del quale bruciarono dieci dei quattordici quartieri in cui era divisa la città), anche la Russia, distrutta dal comunismo, sarebbe risorta nella Terza Roma, la Roma dello spirito⁵⁵⁷. È interessante notare che l’immagine di Troia come simbolo della rovina della propria terra natia, di un qualcosa che è caro e vicino, intimo e familiare, aveva acquisito in quegli anni un significato speciale in Russia; i poeti russi del tempo, infatti, avevano una certa sensibilità per questo argomento e un’acuta sensibilità per le catastrofi culturali in generale. Per loro, dunque, l’immagine di Troia bruciata era emblematica come rappresentazione della “familiarità” minacciata e distrutta⁵⁵⁸. Tuttavia, come abbiamo evidenziato, per Ivanov essa, oltre a essere il simbolo della distruzione, rappresenta anche l’emblema della rinascita, poiché ogni morte porta nuova vita in un ciclo senza fine: questo sembra essere il messaggio universale di cui vuole farsi portavoce il poeta in questo sonetto.

Tema della memoria

Un ruolo fondamentale in questa resurrezione è svolto dalla memoria⁵⁵⁹, poiché essa “[...] fa i suoi veri servitori partecipi delle iniziazioni dei padri e, resuscitandole in essi, comunica in loro la forza iniziatrice, quella di osare e procreare cose nuove”⁵⁶⁰. Nella prima lirica l’importante compito della memoria viene esplicitato nelle terzine, dove il termine “memore” viene riferito al blu dei cieli romani (“*pamjativaja golubizna*”) e “rimembra”, viene collegato al cipresso (“*tvoj vratar*’

⁵⁵⁶ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 86.

⁵⁵⁷ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., pp. 159-160.

⁵⁵⁸ F. Lesur, *Ideja Rima i trojanskij mif u Vjačeslava Ivanova*, in “Toronto Slavic Quarterly”, No. 21, 2017, pp. 4-12.

⁵⁵⁹ J. E. Kalb, *Lodestars on the Via Appia: Vjačeslav Ivanov’s Roman Sonnets.*, op. cit., p. 29.

⁵⁶⁰ R. Winternitz De Vito, *Il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 247.

pomnit”), albero cimiteriale ma anche simbolo della resurrezione, al quale viene attribuita dunque anche la significativa funzione di “ricordare”. Quest’albero assume anche un altro significato particolare, dal momento che, nell’*Eneide*, si legge che nel luogo dove Enea e i suoi compagni si erano radunati per lasciare per sempre Troia era presente proprio un cipresso. Esso contribuisce, quindi, a legare ulteriormente i destini delle due città. (“È della porta fuori/ Un colle, ov’ha di Cerere un antico/ E deserto delubro, a cui vicino/ Sorge un cipresso, già molt’anni e molti/ In onor della Dea serbato e colto.”⁵⁶¹). Il cipresso, dunque, così come l’arte e i monumenti che riempiono Roma, sono strettamente connessi alla memoria, dal momento che fungono da testimone della lunga storia creativa della città⁵⁶². Anche Lesur mette in luce la presenza di un legame tra l’Impero romano (Roma come mondo) e la memoria, poiché “essa contiene tutto e conserva tutto, e quindi è una garanzia del futuro”⁵⁶³. Come dichiara il Dio supremo di Enea e dei suoi compagni a tal riguardo: “A loro non pongo né mete né tempi/ Ho dato potere senza fine”⁵⁶⁴. Inoltre, lo studioso afferma che, proprio sulla base di questo confronto tra Impero romano e memoria, si precisa l’idea di Roma nel mito personale di Ivanov: essa non è solo il centro della cristianità, la capitale della chiesa mondiale ma anche una roccaforte sovraculturale, il cui simbolo è un arco che, secondo lo scrittore, è la migliore testimonianza del genio romano⁵⁶⁵.

Simbolo dell’arco

L’immagine dell’arco (“*arka*”), come ha notato Šiškin, aveva assunto un ruolo molto importante nel mondo simbolico di Ivanov fin dal suo primo soggiorno nella capitale. Negli appunti di viaggio del 1892 leggiamo, infatti:

La vista di un’arcata romana che compare all’improvviso colpisce in modo singolare il viaggiatore contemporaneo [...] la forza di autoaffermazione dell’uomo non si è mai espressa in modo più energico come nell’arcata romana. Solida, sostenendo con facilità il peso dei millenni, essa resta saldamente in piedi e, descrivendo un semicerchio che abbraccia tutto in un’armonica, conciliante unità, non vuole chiudere il suo cammino circolare, ma solo si afferma più salda nei suoi incrollabili appoggi. [...] Allora

⁵⁶¹ Virgilio, *Eneide.*, op. cit., p. 140.

⁵⁶² J. E. Kalb, *Russia’s Rome, Imperial Visions, Messianic Dreams.*, op. cit., p. 137.

⁵⁶³ F. Lesur, *Ideja Rima i trojanskij mif u Vjačeslava Ivanova.*, op. cit.

⁵⁶⁴ Virgilio, *Eneide.*, op. cit., p. 138.

⁵⁶⁵ *Ibidem.*

ricordiamo i suoi creatori e siamo turbati da questa vicinanza al genio del popolo di Roma⁵⁶⁶.

Nell'ottica dello scrittore, quindi, l'arco, come le immagini ad esso assimilabili (l'arcobaleno, la fontana, la cupola), oltre ad essere il simbolo di Roma, è anche il simbolo dell'"armonica, conciliante unità". È infatti parte del cerchio, del quale ha mantenuto lo stesso significato di unificazione. Immagini dell'arco o di elementi ed esso simili sono ricorrenti in tutto il ciclo, troviamo ad esempio: la volta azzurra (*sinij svod*), la cupola (*kupol*), l'anello (*kol'co*), il calice (*kubok*), il disco (*disk*). Come puntualizza Koreckaja, lo scrittore, inoltre, attribuisce al motivo dell'arco anche un altro significato specifico nello spirito della sua visione del mondo e della sua estetica. Nell'articolo *Il simbolismo dei principi estetici* (1905), leggiamo, infatti, che esso indica "lo slancio verso l'eccelso e il ritorno sulla terra, un'ascesa e una discesa e, infine un'unione universale dell'armonia"⁵⁶⁷. È molto significativo, a tal riguardo, che proprio con l'immagine degli "archi antichi" ("*drevnie arki*"), che si riferiscono chiaramente alle numerose porte trionfali di cui Roma è ricolma (gli archi di Tito, Settimo Severo, Costantino ecc.), si apra il primo dei *Sonetti romani* e con la vista della Cupola di San Pietro si chiuda l'ultimo di essi. La ripresa di questa immagine nei due sonetti così come nell'intero ciclo, conferisce ad esso, dunque, un senso di unità e di armonia, le stesse proprietà che Ivanov attribuisce all'immagine simbolica dell'arco e le stesse sensazioni che sperimenta egli stesso una volta stabilito a Roma. Notiamo, a tal proposito, che anche il poema *L'uomo*, di cui Ivanov aveva iniziato la stesura nel 1915 al culmine della Prima guerra mondiale, si conclude con l'immagine di un edificio coronato da una cupola luminosa, che è cresciuta da un numero innumerevole di archi appuntiti e che simboleggia l'unificazione dei popoli della terra, sopravvissuti al male dello scisma e dell'inimicizia⁵⁶⁸.

Tema greco-romano

A partire dal secondo sonetto Ivanov inizia la descrizione dei monumenti culturali della città, le cui raffigurazioni e la cui storia sono legate sia al mondo greco

⁵⁶⁶ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 75.

⁵⁶⁷ Koreckaja I. V., *Vjač. Ivanov: metafora "arki"*, <https://md-eksperiment.org/ru/post/20200217-vyach-ivanov-metafora-arki> (ultimo accesso: 02.06.2023).

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

che a quello romano, i quali erano sfere di interesse e competenza dello scrittore fin dagli anni universitari. Il poeta si trova, infatti, nella piazza del Quirinale, e nella limpidezza della luce del giorno si stagliano le statue dei fratelli gemelli Dioscuri, Castore e Polluce, che appartengono ai più antichi eroi greci e rappresentano l'astro nascente delle vittorie romane. Essi, secondo la leggenda, apparvero un tempo al foro come araldi della vittoria e "rimasero a Roma fino alla fine del mondo" ("*V nĕm ostalis' do skonĉiny mira*"). Con questa frase il poeta sembra riferirsi ai due eroi ed implicitamente anche a sé stesso. Assimilandosi ai due fratelli greci, si aggiunge quindi a quella catena di personaggi, divinità comprese, che, provenendo da Oriente, sono andate a Roma per morire⁵⁶⁹. L'impronta "pagana" del sonetto, che caratterizza anche quelli successivi e che fa da contrasto con il primo e l'ultimo, dove invece prevale un'aura sacra, è data dall'utilizzo del termine "*kumiry*", gli antichi idoli pagani, in riferimento ai due fratelli (nei sonetti seguenti, a tal riguardo, Ivanov menziona, ad esempio, le divinità marine "*Morskie bogi*", i Titani, Nettuno e le ninfe). È significativo, inoltre, il fatto che, come Enea, anche i due gemelli appartengano al "tema troiano"; sono, infatti, i fratelli di Elena, che era stata la causa dello scoppio della guerra⁵⁷⁰. Notiamo, a tal proposito, che in molti sonetti è presente un riferimento al mondo greco (Troia, i Dioscuri e il poeta Pindaro nel terzo sonetto, Tritone nel quinto, gli efebi nel sesto, Asclepio nel settimo, le ninfe nell'ottavo), ma anche al mondo romano, poiché gli scultori e gli architetti che hanno realizzato i monumenti descritti sono, in un modo o nell'altro, legati alla città di Roma (oltre a Piranesi e Bernini che sono nominati esplicitamente nel quinto sonetto, sono presenti impliciti riferimenti a Giacomo Della Porta e Taddeo Landini, Antonio Asprucci e Domenico Fontana). I monumenti che incontriamo nel corso dei sonetti, e le fontane in particolare, dunque, avendo principalmente come soggetti personaggi provenienti dal mondo greco e come artisti figure legate al mondo romano, indicano l'unione e la fusione nella città eterna di queste due realtà, quella greca e quella romana, cosa che dimostra il desiderio di Ivanov di unire nelle sue poesie la filosofia e mitologia antiche con la sofologia di Vladimir Solov'ëv e il cristianesimo rinnovato. Nell'arte vediamo, quindi, la continuità delle culture, della storia, del mito, della cronaca dell'inizio del mondo e dell'eternità. Se nel primo sonetto, dunque, Ivanov esprime in maniera diretta le proprie sensazioni nel ritornare a Roma, nel secondo celebra il proprio ritorno in un mondo di cui era un

⁵⁶⁹ A. Frjachin, *The legacy of Ancient Rome in The Russian Silver Age.*, op. cit., p. 114.

⁵⁷⁰ E. Tacho-Godi, A. Šiškin, *Ave Roma, Rimskie sonety*, Sankt- Peterburg, Kalamos, 2011, p. 97.

cittadino spirituale, un Quirite (nome degli antichi romani), ormai da molto tempo, il mondo della mitologia e dell'arte greca e romana, il mondo della continuità culturale e della coltivazione della memoria⁵⁷¹.

Tema dell'acqua

A partire dal terzo sonetto, dal titolo *L'acqua felice*, fa la sua comparsa un altro tema che sarà preponderante anche nelle poesie successive: il tema dell'acqua. Sette delle nove liriche del ciclo, infatti, sono dedicate ognuna ad una specifica fontana romana. Già Pavel Muratov nel suo libro *Immagini dell'Italia*, ristampato a Berlino proprio nel 1924, aveva notato l'importanza e la ricorrenza di questo elemento nella Città Eterna, e aveva a tal proposito dichiarato: "Un altro sentimento, inseparabile dai sentimenti di Roma, è il sentimento dell'acqua. Della regalità di Roma, nulla parla con tanta forza quanto l'abbondanza dei suoi serbatoi, la generosità delle sorgenti e la stravaganza delle fontane"⁵⁷². È interessante evidenziare il fatto che l'acqua è da sempre considerata fonte inesauribile di vita, di conseguenza, la scelta del poeta di dedicare un gran numero di poesie alle fontane romane è ancora una volta riconducibile al "maxitema" che si trova alla base dei sonetti, quello dell'eternità. Come ha evidenziato Davidson, tuttavia, nel mondo poetico di Ivanov, tale scelta assume un altro significato peculiare, poiché, nella sua ottica, l'acqua era metafora del processo creativo⁵⁷³ e, infatti, egli si sta dedicando di nuovo alla scrittura dopo diversi anni di silenzio letterario. Nella terza lirica, il poeta giustappone lo sviluppo degli acquedotti romani, il cui reticolo di cunicoli viene paragonato alle arterie della Città Eterna ("*Bežit po žilam Rima*"), con lo sviluppo della poesia elogiativa dell'acqua dei greci. Tale poesia, infatti, inizia con l'invocazione del canto di Pindaro che inneggia all'acqua ("*Pel Pindar, lebed*") e termina con l'immagine della voce risonante di quest'ultima ("*Kak igraiut vody, / I sladostno vo mgle ich golos gulok*"); come l'acqua della capitale è attinta da sorgenti di montagna, dunque, la poesia sull'acqua deriva da Pindaro. Le sorgenti, inoltre, nota Krinicyyn, possono essere anche intese come sorgenti spirituali che alimentano la storia di Roma, con un probabile accenno al fatto che essa è la "sorgente"

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² V. Ivanov *Rimskie sonety*, <https://www.v-ivanov.it/averoma/index.html> (ultimo accesso: 28.10.2023).

⁵⁷³ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 86.

della cristianità⁵⁷⁴. In essa il poeta gioca sul contrasto tra il moto dell'acqua e l'immobilità degli edifici della città, un'opposizione semantica, quella tra acqua e pietra, che, come ha evidenziato Natal'ja Dzuceva⁵⁷⁵, essendo tra le più sviluppate e familiari nella coscienza culturale russa, ha da tempo acquisito lo *status* di complesso mitopoietico. Nei sonetti di Ivanov, la pietra prende vita non solo nella plasticità delle figure della fontana che “erano assemblate da uno scalpello” (“*rezec sobral ich*”), come scrive il poeta nella terza e nella quinta lirica, ma anche nella struttura architettonica dell'ambiente urbano. Nel corso del ciclo, a partire dal gruppo scultoreo dei Dioscuri che addomesticano i cavalli sul colle del Quirinale, incontriamo, infatti, strade, piazze, case, vicoli, piazza di Spagna e Villa Borghese. Nei *Sonetti romani*, acqua e pietra, trasferendosi da fenomeno naturale in artefatto, acquistano dunque lo *status* di principi superiori, rivolti all'eternità e allo spirito umano, che in essa trova il suo grembo dell'immortalità personale⁵⁷⁶. (Sul tema dell'immortalità personale Ivanov, citando Sant'Agostino, aveva scritto nella prima lettera della *Corrispondenza da un angolo all'altro*: “Io sono il grano, morto nella terra; ma la morte del grano è la condizione del suo ritorno alla vita”⁵⁷⁷). Le fontane, quindi, secondo lo scrittore, combinano due tipi di eternità, l'eternità statica, di pietra, e dinamica, l'eterno flusso dell'acqua. Esse, inoltre, rappresentano anche una sorta di sintesi tra questi due elementi, il simbolo della loro unità, della loro riconciliazione⁵⁷⁸. Il più famoso esempio della combinazione di architettura con scultura e acqua in un insieme monomorfo è dato dalla fontana di Trevi, la “regina delle acque” (“*carica vodometov*”), la “magica fontana” (“*fontan volšebnyj*”), nella quale il “pellegrino” Ivanov, come ricorda nell'ottavo sonetto, aveva gettato una moneta con l'auspicio di fare ritorno in città, e così è stato.

La specularità

Nel quarto sonetto, *La Barcaccia*, fa la sua comparsa un'altra “tematica”, quella della “specularità”, che viene ripresa quasi in tutte le liriche successive e che si manifesta su più livelli: “biforcando” come se si riflettesse su sé stessa Piazza di Spagna (in questo sonetto), “La scalinata scavalca i palazzi,/ E l'ampia via spartendo in

⁵⁷⁴ A. B. Krinicy, *Obraz Rima v “Rimskich sonetach” i kul'turnom kontekste*, <https://portal-slovo.ru/philology/40992.php> (ultimo accesso: 29.10.2023).

⁵⁷⁵ N. Dzuceva, “*Zapas rimskogo sčast'ja...*”, *voda i kamen' v “Rimskich sonetach”*., op. cit.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ R. Winternitz De Vito, *Il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 240.

⁵⁷⁸ E. Tacho-Godi, *Ostaëtsja issledovat' istočniki voli I prirodu žaždi.*, op. cit.

arabeschi” (“*I lestinica, perestupaja zdan’ja širokij put’ uzorami dvoja*”), creando un parallelo tra Ivanov l’artista e Ivanov il poeta (nel quinto) e tra Lorenzo il Magnifico e Vjačeslav il Magnifico (nel sesto), nell’immagine dello stagno che riflette la statua di Asclepio (nel settimo), “E capovolti si rispecchiano/ L’acero e il cielo, Asclepio e la fontana” (“*I v gladi oprokinuty zerkal’noj Asklepij, klen, i nebo, i fontan*”) e nelle associazioni Russia-Troia, cielo-acqua (scrive a tal proposito nel nono sonetto: “Dell’infuocato liquido celeste/ La gloria è come mare trasparente”⁵⁷⁹, “*Zerkal’nomu podobna morju slava/ Ognistogo nebesnogo rasplava*”). Lo scrittore, dunque, nel corso del ciclo, “si riflette” in alcuni personaggi. Nel quinto sonetto nel pittore Aleksandr Ivanov, con cui condivideva il cognome che, come aveva confessato ad Al’tman, era “piacevole per lui grazie alla sua parentela spirituale con l’artista Ivanov”⁵⁸⁰, e i riferimenti al quale, insieme a quelli presenti nello stesso sonetto anche a Gogol’, Piranesi e Bernini, dimostrano il suo affetto sia per la propria patria che per Roma, e la sensazione che quest’ultima rappresenti una fusione molto particolare di narrazioni italiane e russe⁵⁸¹. Nel sesto sonetto si associa, invece, al duca di Firenze Lorenzo de’ Medici, che come lui era un grande poeta, scrittore e umanista, del quale, inoltre, aveva lo stesso appellativo di “il Magnifico”⁵⁸².

L’integrità del ciclo e insieme l’idea dell’eterno ritorno sono sottolineate dai rimandi presenti tra l’ultimo e il primo sonetto, nei quali ritorna anche la visione di Roma come incarnazione della memoria creativa. L’ultima poesia, dunque, risulta essere particolarmente significativa dal momento che completa tutti i temi più importanti del ciclo e li espande in una nuova prospettiva. Come sottolinea Lesur, a tal proposito, in una corona di sonetti, in genere, l’ultimo corrisponde al primo⁵⁸³. Così, esattamente come nella prima lirica il poeta si accingeva a scrivere “nella tarda mia sera” (“*V moj pozdnij čas večernim*”), anche nell’ultima egli fa riferimento al giorno che giunge al termine “Lento sorseggio la luce del sole/ Di miele, che si addensa, come a valle/ Il suon del vespro” (“*P’ju medlenno mēdvjanyj solnca svet/ Gustejušij, kak dolu zvon/ Prošal’nyj*”), sovrapponendo in tal modo il tramonto come momento conclusivo della giornata, al tramonto come immagine allegorica della vecchiaia del poeta che

⁵⁷⁹ V. Ivanov, *Monte Pincio*, <https://www.v-ivanov.it/averoma/6t-c-2.htm> (ultimo accesso: 25.09.2023).

⁵⁸⁰ M. Al’tman, *Razgovory s Vjačeslavom Ivanovym*, Sankt Petersburg, INAPRESS, 1995, p. 47.

⁵⁸¹ P. R. Bullock, *By the waters of the Tiber.*, op. cit.

⁵⁸² R. Poggioli, *Fraasi di Renato Poggioli*, <http://le-citazioni.it/frasi/216917-renato-poggioli-a-proposito-di-vjaceslav-ivanov-lo-stile-fastoso/> (ultimo accesso: 25.09.2023).

⁵⁸³ F. Lesur, *Ideja Rima i trojanskij mif u Vjačeslava Ivanova.*, op. cit.

incalza. L'atmosfera di entrambe le liriche, dunque, si tinge di un colore dorato, il quale, oltre a richiamare da sempre la sfera divina, rappresenta anche il simbolo dell'immortalità ("di un dorato sogno", "*Zolotogo sna*" scrive nella prima, e conclude "nell'oro", "*na zolote*" nell'ultima). La scelta di Ivanov di "ambientare" queste due poesie al tramonto e di usare, di conseguenza, il colore oro esclusivamente in esse (mentre nelle altre la gamma cromatica è ben più vivace; spazia dall'azzurro (*sinejuščij*), all'argento (*srebro*), all'arancio (*oranževyj*), al bronzo (*bronzovyj*), al rosso (*krasnyj*) e al verde (*zelënyj*)), assume un significato molto importante, poiché oltre ad accentuare la loro atmosfera sacra, le collega ulteriormente, rafforzando così l'idea dell'"eterno ritorno". Un tema che, benché ricorrente in tutto il ciclo, risulta preponderante nella prima (costruito sulla triade Troia-Roma-Mosca) e nell'ultima poesia, nella quale, oltre ad essere associato, come abbiamo già potuto notare, al colore oro del cielo, riflesso dell'eterna luce divina, si lega anche ad altri tre simboli. Il primo di essi è l'anello nuziale ("*kol'co večnosti*"), nella cui immagine si può sentire l'eco delle parole di Nietzsche "Oh, come non lottare appassionatamente per l'Eternità e per l'anello nuziale degli anelli – per l'anello del ritorno!"⁵⁸⁴. Il secondo è il pino ("*pini*"), che fin dai tempi antichi rappresenta l'emblema dell'eternità e che si contrappone al cipresso del primo sonetto che, invece, è da sempre considerato il simbolo della morte. Infine, il terzo è la cupola, che contrapponendosi all'immagine simbolicamente affine degli archi che avevano aperto il primo sonetto, non solo chiude questa lirica, ma segna anche la fine dell'intero ciclo.

La Roma pagana e cristiana, dunque, si incontrano: ciò che le lega è il tema dell'eternità e del ritorno, rappresentati in questo sonetto, come abbiamo evidenziato, dal colore oro, dall'anello nuziale, dal pino e dalla cupola, metafora della volta celeste, che funziona, dunque, come immagine del regno eterno al quale il poeta cerca di accedere⁵⁸⁵. In tal contesto, assumono un significato ancora più importante le parole di Ivanov "vado a Roma per vivere e morire", nelle quali riecheggia un anelito del poeta proprio all'eternità (e proprio questo termine, "*Večnost*", è posto da Ivanov in posizione enfatica a metà sonetto). È interessante notare, inoltre, la sua scelta di scrivere la parola "Cupola" (che tra tutte, essendo la parola conclusiva dell'intero ciclo risulta essere la più importante), con l'iniziale maiuscola (caratteristica specifica dei nomi

⁵⁸⁴ E. Tacho-Godi, A. Šiškin, *Ave Roma, Rimskie sonety.*, op. cit., p. 104.

⁵⁸⁵ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 89.

propri), cosa che sembra alludere al fatto che essa è da lui vista come una persona e non come una cosa inanimata. La Cupola, dunque, nel sonetto di Ivanov prende vita, si personifica. Notiamo, a tal proposito che, come emerge dall'epistolario romano, anche Gogol' era solito interagire con gli edifici e i monumenti della Città Eterna dialogando con essi come se fossero persone. Essa, come puntualizza anche Šiškin⁵⁸⁶, "è scritta con la 'C' maiuscola in quanto è il simbolo dell'unità assoluta e dell'universalismo extra-temporale del cristianesimo" e come aggiunge Lesur rappresenta anche il "simbolo della pienezza della comune resurrezione"⁵⁸⁷. Cazzola percepisce, invece, tale immagine come un'allusione alla fede ritrovata nell'unità della chiesa⁵⁸⁸, cosa che sembrerebbe confermata dal fatto che, due anni dopo, proprio a Roma Ivanov accoglierà la fede cattolica. La Cupola è dunque il simbolo dell'unità, della Chiesa universale, una e indivisa, alla quale Ivanov ha sempre anelato; quindi, l'emblema di una civiltà e una religione che non conoscono tramonto. Come risulta evidente, dunque, questo fra tutti è il componimento maggiormente legato alla sfera religiosa, nel quale il poeta si ispira alle immagini di acqua e luce solare dorata per trasmettere il senso di pienezza spirituale che egli ritrova a Roma nella sera della sua vita. È curioso notare, che, come Ivanov, anche Gogol' aveva riscoperto la fede a Roma e anch'egli, nell'omonima novella, aveva usato proprio la cupola per fissare da lontano la prospettiva della città: "[...] e quando finalmente dopo un viaggio di sei giorni in nitida lontananza si stagliò contro il cielo terso la cupola meravigliosamente rotondeggiante – oh!... quante emozioni gli si affollarono allora nel petto"⁵⁸⁹. Gogol', come lo scrittore simbolista dopo di lui, interpreta la magnificenza di Roma in ambito politico e storiosofico: la bellezza e la maestosità della città sono prove inconfutabili del grande futuro che aspetta non solo l'Italia ma tutto il regno di Dio. Per Ivanov, che aveva appena visto la distruzione della propria patria, la bellezza e l'eternità di Roma diventano, dunque, segni dell'eternità e della rinascita del mondo, e quindi anche della Russia⁵⁹⁰. Si nota inevitabilmente, a tal proposito, un ulteriore legame con le parole di Gogol' nella novella *Roma*: "In un momento così solenne si è riconciliato con la rovina della sua patria, e in ogni cosa gli divenivano visibili i germi della vita eterna, di un futuro eternamente migliore, che il

⁵⁸⁶ A. Šiškin, *La Roma di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 83.

⁵⁸⁷ F. Lesur, *Ideja Rima i trojanskij mif u Vjačeslava Ivanova.*, op. cit.

⁵⁸⁸ P. Cazzola, *L'idea di Roma nei "Rimskie sonety" di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 87.

⁵⁸⁹ N. Gogol', *Roma.*, op. cit., p. 75.

⁵⁹⁰ A. B. Krinicyan, *Obraz Rima v "Rimskich sonetach" i kul'turnom kontekste*, <https://portal-slovo.ru/philology/40992.php> (ultimo accesso: 29.10.2023).

suo eterno Creatore prepara eternamente per il mondo”⁵⁹¹. Come Roma antica non fu soltanto un grande impero-politico militare, ma il modello di un popolo razionalmente organizzato e culturalmente maturo, che fondò una civiltà in cui si coagularono tutte le forze dell’*oikumene*, così dagli sconvolgimenti e dalle aspre tentazioni sociali della Russia del suo tempo, a Ivanov sembra che un giorno non lontano sorgerà l’edificio della “Terza Roma”, sulle orme del modello antico, per diventare la capitale di un ultimo impero⁵⁹². Una Terza Roma che unifica tempo e spazio e che nega le barriere di nazionalismo e individualismo, di cui il poeta, funzionando simultaneamente come creatore di miti, sacerdote e profeta nella sua creatività⁵⁹³, ha il compito di farsi portavoce. Ivanov, infatti, sotto l’influenza dagli scritti di Vladimir Solov’ëv, ritiene che il poeta russo che vive nella prima Roma abbia il dovere di contemplare a fondo e comprendere il ruolo della Russia come Terza Roma e la sua “capacità di sintetizzare Occidente e Oriente”, la cui fusione si realizzerebbe a pieno unendosi alla creazione di un regno di Dio, in cui le due Chiese potrebbero entrare nella tanto attesa unione. Secondo la sua visione, dunque, la creazione “dell’unità religiosa” è essenzialmente un atto artistico, in linea con il suo concetto della santa creatività del poeta e associato al destino nazionale, sia quello di Roma, o nel suo caso della Russia⁵⁹⁴. Lo stesso esercizio della poesia, nella sua ottica, è di conseguenza un ufficio religioso, attraverso il quale lo scrittore “restituisce a Dio le cose del suo creato”⁵⁹⁵. L’unità culturale porterebbe all’unità religiosa e la cultura umana si fonderebbe con quella religiosa, in tal modo, la *Civitas Domini* cristiana potrebbe essere capita attraverso il grande passato di Roma come *Caput Mundi*, il centro del mondo⁵⁹⁶. Inserendo sé stesso nei sonetti attraverso ripetuti riferimenti in prima persona, Ivanov, quindi, da un lato afferma il posto dell’artista russo nel mondo della cultura rappresentato da Roma (nominando, all’interno delle poesie, i suoi connazionali Nikolaj Gogol’ e Aleksandr Ivanov, i quali avevano vissuto nella Città Eterna prima di lui) e dall’altro rivendica il proprio legame con una serie di figure letterarie epiche, autori e personaggi, che includono: Enea e Virgilio dell’*Eneide*, Dante, sia autore che personaggio della *Divina Commedia* e Sant’Agostino, autore e personaggio delle *Confessioni*. Egli, dunque, meditando sul significato dei propri valori nel contesto delle esperienze rivelatrici dei suoi

⁵⁹¹ N. Gogol’, *Roma.*, op. cit., p. 101.

⁵⁹² P. Cazzola, *L’idea di Roma nei “Rimskie sonety” di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 86.

⁵⁹³ J. E. Kalb, *Russia’s Rome, Imperial Visions, Messianic Dreams.*, op. cit., p. 133.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov a Pavia*, op. cit., p. 15.

⁵⁹⁶ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., p. 154.

predecessori, ribadisce quello che deve essere l'obiettivo dell'artista russo a lui contemporaneo: promuovere la fusione di Occidente e Oriente, ovvero favorire la creazione di un'unica Chiesa Universale che superi le divisioni dottrinali e disciplinari delle varie Chiese e che dia così origine ad un Regno di Dio caratterizzato dall'unità religiosa e culturale dell'uomo e del divino, del tempo e dello spazio, attraverso la creatività attiva della sacra memoria⁵⁹⁷. Il ruolo del poeta, infatti, secondo Ivanov, è strettamente legato alla memoria, poiché, essendo egli il garante della sua conservazione, "insegna al suo pubblico a ricordare". Per mezzo suo il popolo ricorda la propria anima antica e attua le possibilità che nella sua anima per secoli hanno dormito e l'arte che egli crea, motivata e a sua volta ispiratrice della memoria, porta quindi in sé la possibilità di chiamare i partecipanti ad un potenziale rinnovamento spirituale, suggerendo la possibilità di una trasformazione positiva del mondo che li circonda.

Il tema della "Memoria che tutto sana"⁵⁹⁸ che, come abbiamo visto, è centrale nei *Sonetti romani*, ma anche in tutta la produzione letteraria e saggistica dello scrittore, verrà ripreso e approfondito diversi anni dopo nel *Diario romano del 1944*, scritto a Roma durante i tragici bombardamenti di quell'anno (ai quali Ivanov assiste dalla sua casa nell'Aventino, dove vive gli anni di guerra), che dei *Sonetti* può essere considerato un proseguimento. Nell'opera egli tratta l'immagine della Roma antica in relazione a tutte le aree della propria esperienza di vita: il suo amore, il suo dono poetico e la ricerca di un ultimo rifugio. I tedeschi in partenza sono paragonati ad Attila, o ai Goti. Descrivendo un'incursione aerea, Ivanov fa riferimento alle Arpie, che attaccarono Enea mentre era in viaggio verso quella che sarebbe diventata la sua nuova patria. La Roma moderna, come nell'antichità, è il centro non solo del mondo, ma anche dell'universo. Scrive, infatti, riflettendo sull'ingresso degli americani in città "per la sacra volontà del cielo... tutte le strade portano a te, il centro dell'universo"⁵⁹⁹. In essa non vengono quindi frenati né l'amore per la tradizione dell'antichità né, in particolare, la memoria della cultura classica⁶⁰⁰. Come ha spiegato lo scrittore a Geršenzon nella *Corrispondenza*, a tal proposito, "La cultura stessa, nel suo senso proprio, non è affatto una superficie piana orizzontale. [...] Custodisce, inoltre, qualcosa di veramente sacro: la memoria, non solo del volto terreno, esteriore dei nostri padri, ma anche delle alte

⁵⁹⁷ J. E. Kalb, *Lodestars on the Via Appia: Vjačeslav Ivanov's Roman Sonnets*., op. cit., p. 23.

⁵⁹⁸ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov, estetica e filosofia*., op. cit., p. 32.

⁵⁹⁹ A. Frjachin, *The legacy of Ancient Rome in The Russian Silver Age*., op. cit., p. 116.

⁶⁰⁰ D. G. Mureddu, *Memory of the past, classical motifs and palinody in the Roman diary of the year 1944*, in "Cahiers du Monde russe", Vol. 35, No. 1/2, 1994, pp. 295-300, (p. 296).

iniziazioni da loro conseguite [...] in questo senso la cultura non è solo monumenti, ma iniziazione spirituale”⁶⁰¹. Nel *Diario*, risulta evidente, quindi, che la conoscenza della cultura antica, rinnovata attraverso il *pathos* dell’esperienza personale, continua ad essere un mezzo per giungere alla conoscenza dell’umanità e avvicinarsi, dunque, alla Memoria eterna, la *Večnaja pamiat’*, che si trova sempre al di là delle circostanze personali e che il poeta definisce “la madre delle muse” e il “misterioso pegno dell’immortalità”⁶⁰². Dopo la scomparsa di Solov’ëv, a tal proposito, aveva scritto: “Della morte sempre trionfa colui nel quale vive la Memoria Eterna”⁶⁰³. Attraverso di essa l’uomo si congiunge con il Principio Primo, con il Verbo, che “in principio era”, essa promette e realizza l’unione degli uomini, non solo dei vivi, ma anche dei morti⁶⁰⁴. La memoria svolge dunque un ruolo importantissimo, poiché, come ha evidenziato Deschartes, nell’ottica di Ivanov, essa “condiziona tutto il nostro pensiero; e cioè la nostra conoscenza del mondo, la nostra conoscenza di noi stessi ed anche la nostra conoscenza della conoscenza. La memoria è ‘il coronamento della coscienza’, fonte della forza creativa e dello slancio profetico”⁶⁰⁵.

3.2.2 *La storiosofia di Virgilio*

Come abbiamo già potuto notare, un filo rosso nella produzione letteraria di Ivanov è rappresentato da Virgilio e dalle sue opere. Riferimenti ad essi si ritrovano fin dai suoi primissimi lavori e proseguono fino al suo ultimo scritto *Racconto del principe Svetomir*, che rinnova il mito dello scrittore sulla Santa Rus’ e che può essere considerato “l’*Eneide* di Ivanov”, il tentativo di trasferire la propria terra natale in una dimora eterna e di creare un impero dello spirito sul sito della propria patria storica perduta⁶⁰⁶. Facendo ripetutamente riferimento alla narrazione dell’*Eneide* e alle altre sue opere, Ivanov si associa dunque al loro autore, “il più importante poeta messianico

⁶⁰¹ R. Winternitz De Vito, *Il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov*, Firenze, “La Nuova Italia” Editrice, 1988, p. 247.

⁶⁰² O. Deschartes, *Vjačeslav Ivanov, Cenni biografici.*, op. cit., p. 401.

⁶⁰³ Ivi, p. 402.

⁶⁰⁴ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia.*, op. cit., p. 48.

⁶⁰⁵ O. Deschartes, *Vjačeslav Ivanov, Cenni biografici.*, op. cit., p. 407.

⁶⁰⁶ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom.*, op. cit., p. 202.

dell'antica Roma"⁶⁰⁷, inserendosi, in tal modo, all'interno di una lunga tradizione di arte profetica legata all'esilio⁶⁰⁸, il quale ha per lui un'accezione positiva poiché costringe gli uomini a vedere il proprio scopo "in connessione al processo universale"⁶⁰⁹.

Il risveglio dell'interesse per i temi filosofici e spirituali dell'opera di Virgilio intorno agli anni Trenta del Novecento è stato favorito da due fattori principali. Il primo è la diffusione del cosiddetto "terzo umanesimo", un movimento culturale che si ispirava agli studi e agli ideali del mondo classico e che aveva iniziato a propagarsi in Europa dopo la Prima guerra mondiale. Il secondo è la celebrazione nel 1930, da parte di diversi Paesi europei, del bimillenario della nascita dello scrittore. I due hanno comportato il fatto che gli studi virgiliani, che per lungo tempo si erano limitati all'analisi filologica e storico-critica dei testi e delle loro fonti, venissero significativamente approfonditi, promuovendo, in tal modo, la proliferazione di un numero considerevole di libri e articoli dedicati al significato del poeta nella cultura mondiale⁶¹⁰. Proprio in tale contesto, nel mese di maggio del 1931 sulla rivista *Corona* (redatta a Zurigo e Monaco da Martin Bodmer e Herbert Steiner) con la quale Ivanov aveva iniziato a collaborare nel 1926, venne pubblicato in lingua tedesca l'articolo *Vergils Historiosophie (La storiosofia di Virgilio)*, la cui importanza è confermata dal fatto che, a distanza di quasi trent'anni, nel 1963, è stato ristampato in una raccolta di importanti articoli sul poeta latino⁶¹¹. Esso, inoltre, risulta essere particolarmente rilevante anche in riferimento alla produzione letteraria dello scrittore, poiché è l'unica sua opera a trattare una questione specifica legata all'autore latino, la quale, nell'ottica di Ivanov, è significativa per capire il ruolo messianico che egli ha avuto: la sua storiosofia. Tema centrale del lavoro, come suggerisce lo stesso titolo, è dunque la filosofia della storia nella visione del mondo di Virgilio, la cui essenza, secondo Ivanov, risiede *in primis* nel passaggio dalla Roma pagana alla Roma santa⁶¹². Nel saggio, infatti, lo scrittore sottolinea il ruolo unico del poeta latino (che egli considera "*anima naturaliter Christiana*") come profeta di Cristo per i pagani, che ha riconciliato la

⁶⁰⁷ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 88.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom*, <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/kritika/berd-vyacheslav-ivanov-za-rubezhom.htm> (ultimo accesso: 16.11.2023).

⁶¹⁰ F. Westbryok, *Istoriosofija Vergilija v koncepcii Vjačeslava Ivanova*, in "Simvol", No. 53-54, 2008, Moskva, pp. 135-152, (p. 136).

⁶¹¹ Ivi, p. 146.

⁶¹² Ivi, p. 141.

tradizione classica e biblica della profezia⁶¹³. Secondo Ivanov, dunque, la grande innovazione apportata da Virgilio, consiste nel fatto che egli, alla concezione del tempo ciclico degli antichi e della cultura pagana, che presupponevano l'eterno ritorno di un nuovo inizio del processo mondiale, ha contrapposto il concetto di storia lineare, anticipando, quindi, quella che sarà la visione tipica della cultura cristiana. Se la prima concezione, infatti, guardava al passato e all'idea del paradiso ideale ma perduto, la seconda guarda invece al futuro e alla convinzione che il cosmo abbia una cronologia, che è iniziata con la creazione, e il mondo segua quindi un percorso progressivo di crescita e miglioramento, cosa che porterà inevitabilmente ad un "cambiamento totale" (come nel Giudizio Finale cristiano, quando vi sarà la Resurrezione dei morti e si apriranno i cancelli dell'eternità). Virgilio, dunque, nell'ottica di Ivanov, ha avuto l'enorme merito di aver intuito per primo che stava per verificarsi un grosso cambiamento e per questo ha lavorato "per imprimere nella memoria dell'umanità il messaggio misterioso del raggiungimento di una certa soglia [...] immediatamente si accorse della enigmatica verità della notizia che la soglia era stata raggiunta ed era arrivata l'ora di uno sconvolgimento universale"⁶¹⁴. Egli, dunque, primo fra tutti, ha capito che dalla realtà pagana il mondo stava entrando in quella cristiana, che stava avvenendo, quindi, secondo la terminologia di Ivanov, il passaggio da un'"epoca critica" ad una nuova "epoca organica", che dall'individualismo muoveva verso il principio ecumenico. È interessante notare che egli aveva già fatto riferimento a questa teoria nel saggio *Sull'idea russa*, in cui aveva scritto:

[...] ogni previsione di una nuova epoca organica nell'epoca della cultura critica è una manifestazione di una nuova coscienza religiosa, poiché coincide con la ricerca della sintesi universale e della riunificazione dei principi divisi – ricerca che incontriamo, ad esempio, nella Roma pagana, nel suo periodo critico, in Virgilio, nella quarta egloga cosiddetta "messianica" e veramente profetica, la quale è accompagnata da un costante segno di premonizione escatologica, di presagio nello spirito di una rivoluzione catastrofica, di un improvviso miracolo universale⁶¹⁵.

⁶¹³ P. Davidson, *Viacheslav Ivanov's ideal of the artist as prophet: from theory to practice.*, op. cit., p. 196.

⁶¹⁴ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija*, in "Simvol", No. 53-54, 2008, Moskva-Pariž, pp. 152-167, (p. 153).

⁶¹⁵ V. Ivanov, *O Russkoj idee*, https://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_146.htm (ultimo accesso: 12.11.2023).

Secondo la sua visione, anch'egli, come Virgilio, stava vivendo in un'epoca critica dominata dall'individualismo⁶¹⁶, tuttavia, percepiva gli eventi storici a lui contemporanei (la sconfitta della Russia nella guerra russo-giapponese, le vicende della Rivoluzione russa e l'instaurazione del comunismo), paradossalmente, come “sintomi” dell'imminente avvento di una nuova epoca organica, per questo non si stancava di annunciare la vicina rinascita di un “momento collettivo e universale”⁶¹⁷ di cui la Russia avrebbe dovuto essere l'artefice⁶¹⁸. Come nota Makovskij, infatti, lo scrittore “credeva nel futuro mistico della Russia o, meglio, non della Russia, ma del mondo, trasformato dall'atteggiamento russo verso la santità. Avendo smesso di guardare indietro al passato antico, al medioevo europeo, al Rinascimento, vide, quando volle guardare lontano, il sole russo sopra la terra, russo, benché fosse diventato universale”⁶¹⁹. Tuttavia, egli riteneva che alla Russia, oppressa dai *bol'seviki*, dovesse venire indicata la direzione da seguire affinché potesse portare a termine la propria missione e, proprio in questo contesto, tornarono alla ribalta i due discorsi principali che caratterizzavano l'accoglienza di Virgilio nell'ambito dell'identità russa: il discorso imperiale e quello religioso. La Russia, che in questo preciso momento storico era incapace di realizzare le proprie aspirazioni imperiali, nell'ottica dello scrittore, doveva riposizionare sé stessa nel panorama mondiale attraverso la propria spiritualità e in particolare attraverso Cristo. Dal filosofo Solov'ëv, infatti, come abbiamo già potuto evidenziare, Ivanov aveva ereditato l'idea che la Russia, rappresentata da Mosca, avesse il compito di riunire e riconciliare la Prima e la Seconda Roma, diventando il luogo dove i due mondi e le due chiese avrebbero potuto fondersi in maniera perfetta nella *sobornost'* (il concetto ortodosso di unità religiosa, che, stando alle parole di Ol'ga Deschartes, “unisce i vivi con i vivi e i vivi con i morti, sorge dalla *Memoria Aeterna* e crea la *Communio Sanctorum*”⁶²⁰), restituendo all'Europa il senso della Divinità⁶²¹. Nella sua ottica, dunque, la Russia dovrebbe seguire l'opera di Virgilio e di Enea nel riconoscimento e nella creazione della santa unità⁶²². Prendendo come esempio Virgilio, la cui “coscienza religiosa” aveva predetto il passaggio dalla Roma pagana alla Roma cristiana, lo scrittore simbolista si fa dunque profeta dell'ingresso del mondo in una

⁶¹⁶ V. Ivanov, *Il coro avvenire*, in “Mesa”, (Prim., 1952), pp. 15-18, (p. 15).

⁶¹⁷ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia.*, op. cit., p. 37.

⁶¹⁸ F. Stepun, *Ivanov*, in E. Lo Gatto (a cura di), *I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo*, Milano, Bompiani, 1958, p. 799.

⁶¹⁹ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom.*, op. cit., p. 202.

⁶²⁰ Ivi, p. 158.

⁶²¹ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., p. 139.

⁶²² J. E. Kalb, *Russia's Rome: imperial Visions, Messianic dreams, 1890-1940.*, op. cit., p. 148.

nuova era universalistica e organica, che deve prendere forma dall'opera dei popoli animati dallo "spirito dell'eternità" e dal "principio corale", in questo caso proprio dalla Russia. Egli era infatti convinto che solo l'anima russa fosse capace di esprimere l'ideale universale del cristianesimo (l'unica forza che può salvare il mondo⁶²³), in grado di fondere le tradizioni dell'Oriente e dell'Occidente⁶²⁴, poiché proprio il desiderio di "conciliarità", di "*sobornost*" è, secondo lui, la caratteristica principale dell'anima del popolo russo. Egli definisce infatti la base della psicologia russa "un sentimento speciale per Cristo" e "un desiderio di unità"⁶²⁵. È interessante notare a tal proposito, considerata soprattutto l'importanza che Ivanov attribuisce alla categoria della *sobornost*, quale grande meta prefigurata da Solov'ëv alla storia⁶²⁶ (che esprime "unione, unità, universalità, ecumenicità"⁶²⁷ e che prevede quindi un progressivo perfezionamento spirituale dell'uomo nel tentativo di avvicinarsi a Dio⁶²⁸), il fatto che il lavoro di Virgilio sia da lui trattato non solo come un testo dell'emergente Impero romano che conquista il mondo, ma anche come testo religioso trasfigurato nella luce epifanica della *sobornost* unificatrice⁶²⁹.

In termini generali il saggio è costruito attorno alle somiglianze tra la storiografia di Virgilio e il messianismo biblico, che attraversano l'intero lavoro come un *leitmotiv* e che collegano la teologia all'escatologia, la cui combinazione, come spiega Ivanov, era estranea al mondo antico che era invece solito "guardare all'indietro"⁶³⁰. In esso, a tal riguardo, Ivanov paragona Enea ad Abramo, poiché il capostipite dei romani, come il primo dei patriarchi dell'Antico Testamento, aveva abbandonato la propria patria ed era partito alla ricerca della "Terra promessa", trovando consolazione "solo nella contemplazione del futuro lontano della sua famiglia, numerosa e gloriosa, come le stelle del cielo"⁶³¹ e perché entrambi avevano ricevuto da Dio una missione universale: porre le basi per la nascita del cristianesimo. Non è difficile scorgere in questo paragone un implicito parallelo anche con sé stesso, dal momento che, come abbiamo già potuto evidenziare, innanzitutto la propria assimilazione ad Enea non era

⁶²³ B. O. Petrovna, *Istoriosofija Vjačeslava Ivanov*, Tomsk, Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2001, p. 16.

⁶²⁴ S. Caprio, *La missione di Vjačeslav Ivanov*, in "Europa Orientalis", Vol. 35, 2016, pp. 15-19, (p. 18).

⁶²⁵ B. O. Petrovna, *Istoriosofija Vjačeslava Ivanova*, op. cit., p. 15.

⁶²⁶ G. Pasini, *Simbolismo e simbolo in Vjačeslav Ivanov*, op. cit., p. 108.

⁶²⁷ F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov, estetica e filosofia*, op. cit., p. 21.

⁶²⁸ B. O. Petrovna, *Istoriosofija Vjačeslava Ivanova*, op. cit., p. 17.

⁶²⁹ J. E. Kalb, *Russia's Rome, Imperial Visions, Messianic Dreams*, op. cit., pp. 151-152.

⁶³⁰ V. Rubič, *Vergilij v vosprijatij Vjač. Ivanova i T. S. Eliota*, in "Europa Orientalis", Vol. 21, No. 1, 2002, pp. 339-351, (p. 346).

⁶³¹ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija*, op. cit., p. 160.

nuova nella produzione letteraria dello scrittore, in secondo luogo, perché anche lui era partito alla volta dell'Italia alla ricerca di un rifugio per sé e per i propri figli e, infine, poiché anch'egli riteneva di essere stato scelto da Dio per compiere una specifica missione, la cui realizzazione sarebbe stata favorita dal suo trasferimento nella Città Eterna. Il paragone tra Enea e Abramo non era tuttavia nuovo nel panorama letterario russo, già Vladimir Solov'ëv (di cui Ivanov, come abbiamo visto, si considerava il discepolo⁶³²) qualche decennio prima, mentre si stava dedicando alla traduzione dell'Eneide, aveva scritto ad un suo contemporaneo: "Traduco con Fet l'Eneide. Ritengo Enea, assieme ad Abramo, padre dei fedeli, il vero progenitore del cristianesimo, che dal punto di vista storico era solo la sintesi di questi due antenati"⁶³³. Secondo la visione di Solov'ëv, dunque, fatta propria in seguito da Ivanov, la teocrazia cristiana avrebbe una doppia base: biblica e romana⁶³⁴. Egli dichiara, infatti, che "mentre Gesù rovesciava il falso e il malvagio assolutismo dei Cesari pagani, allo stesso tempo confermava e perpetuava la monarchia universale di Roma, dandole un vero fondamento teocratico. In un certo senso si trattò solo di un cambiamento di dinastia: alla dinastia di Giulio Cesare, sommo sacerdote e Dio, venne sostituita quella di Simon Pietro, sommo sacerdote e servitore dei servi di Dio"⁶³⁵. La Rocca capitolina, dunque, era stata consacrata con la pietra biblica e l'Impero romano si era trasformato in quella grande montagna che, secondo la visione profetica, era nata da questa pietra. La stessa Roma antica, l'Impero romano dei Cesari, secondo l'insegnamento del filosofo, era quindi inclusa nella storia della salvezza. Una delle premesse iniziali del concetto teocratico di Solov'ëv, infatti, era la fede nella Roma Eterna, poiché essa, a differenza delle altre potenze del mondo antico, che sono state un fenomeno passeggero nella storia, sopravvive fino ai giorni nostri. Il filosofo, inoltre, che per primo aveva avanzato una simmetria tra Abramo ed Enea, riconosceva un enorme merito a colui che di quest'ultimo aveva cantato le gesta e che riteneva essere "la fonte di risposte per la ricerca spirituale della Russia, sia in patria che all'estero" e la cui opera rappresentava, sempre secondo la sua ottica, "la perfetta realizzazione del principio romano

⁶³² M. I. Rupnik, *L'arte memoria della comunione, il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, Roma, Lipa, 1994, p. 51.

⁶³³ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., p. 143.

⁶³⁴ G. Florovskij, *Vladimir Solov'ëv i Dante: problema christianskoj imperii*, in "Solov'ëvskie issledovanija", 2006, pp. 228- 251, (p. 232).

⁶³⁵ *Ibidem*.

dell'Universalismo"⁶³⁶. Benché, infatti, Enea già in passato fosse stato interpretato come un "proto-cristiano o almeno stoico"⁶³⁷, per Solov'ëv, la necessità storica insita nella missione dell'eroe, voluta da Dio stesso, rappresentava la conferma dell'idea della superiorità di Roma come guida spirituale del mondo che poi si sarebbe tradotta nella leadership spirituale della Russia⁶³⁸ (è importante sottolineare, a tal proposito, che egli aveva iniziato a volgere l'Eneide in russo insieme all'amico Afanasij Fet nel 1887, ovvero nel periodo del suo forte interesse per l'unione tra Occidente e Oriente attraverso la cristianità). Le idee del filosofo vennero in seguito fatte proprie e rielaborate da Ivanov, la cui visione messianica di Virgilio costituisce un'evidente continuità con la filosofia di Solov'ëv.

Fin dall'inizio dell'articolo, Ivanov sottolinea il più grande merito che riconosce al poeta latino: quello di essersi fatto "mediatore" tra due mondi, il mondo cristiano e il mondo pagano, che erano anche i "due interessi principali"⁶³⁹ dello scrittore simbolista. Virgilio, infatti, non solo ha cantato la fondazione di Roma e ne ha profetizzato la futura grandezza, ma è anche stato il "profeta" dell'avvento del cristianesimo, poiché, come afferma Ivanov nel saggio, "al veggente [Virgilio] è dato di vedere qualcosa di più"⁶⁴⁰. Egli, dunque, oltre ad aver predetto il passaggio da una realtà all'altra, da una parte ha profetizzato la magnificenza dell'Impero romano e dall'altra l'importanza di Roma in quanto centro della cristianità; avvenimenti che ha cantato in maniera magistrale rispettivamente nel sesto libro dell'*Eneide* e nella *Quarta Egloga* delle *Bucoliche*. I due, infatti, come nota Westbryk, sono i libri più significativi dove si realizza questo "volgere lo sguardo dal passato al futuro"⁶⁴¹, ovvero dove l'autore profetizza dei grandi avvenimenti per l'avvenire. Nel sesto libro dell'*Eneide* viene narrata la discesa di Enea nel regno dei morti dove apprende il significato della propria missione dal padre Anchise e conosce il futuro della propria discendenza. Sfilano, infatti, una schiera di eroi romani e, tra le immagini di morte, prevale la visione trionfalistica del destino della Roma Imperiale. È interessante notare, a tal proposito, che l'Oltretomba virgiliano descritto in questo libro è il luogo in cui una giustizia superiore distribuisce pene e ricompense eterne sulla base di un criterio morale, cosa

⁶³⁶ Z. M. Torlone, *Happy Vergil Goes North*, in "The Classical World", Vol. 111, No. 1, (Aut., 2017), pp. 27-45, (p. 34).

⁶³⁷ Ivi, p. 35.

⁶³⁸ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., p. 143.

⁶³⁹ Ivi, p. 152.

⁶⁴⁰ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija.*, op. cit. 161.

⁶⁴¹ F. Westbryk, *Istoriosofija Vergilija v koncepcii Vjačeslava Ivanova.*, op. cit., p. 138.

che contribuisce ad anticipare la visione cristiana, la quale si manifesta invece in maniera chiara nella *Quarta Egloga*, dove Virgilio predice l'avvento di un *puer*, che porterà all'umanità una nuova Età dell'Oro. La lettura in chiave religiosa di quest'opera virgiliana risale già al Medioevo, ed è infatti anche l'interpretazione che dà Dante nella *Divina Commedia* quando, facendo proprie le parole di Stazio nel ventiduesimo canto dell'*Inferno*, dichiara al Maestro: "Per te poeta fui, per te cristiano". Come notato da Westbryk l'egloga, oltre a profetizzare l'avvento del fanciullo, è inoltre ricca di altri elementi che ne favoriscono l'interpretazione cristiana: un nuovo ordine dei tempi, il fatto che il bambino nasca dal cielo, sua madre è vergine e distrugge il serpente che incarna il male nel mondo⁶⁴². Nell'articolo Ivanov fa più volte riferimento a quest'opera, utilizzandone, come prima cosa, una citazione come epigrafe: "Già una nuova generazione" che si trova anche come firma sugli affreschi di Raffaello nella chiesa romana di Santa Maria della Pace e che fa riferimento all'avvento di una nuova Età dell'Oro, intesa come meta della storia.

Proprio l'Età dell'Oro come obiettivo del processo storico mondiale è, insieme all'universalità del compito di Roma e alla trascendenza della Provvidenza, una delle tre caratteristiche principali dell'opera del poeta latino individuate da Ivanov in questo saggio. Le ultime due, inoltre, nell'ottica dello scrittore, sono anche le "due premesse" su cui poggia la costruzione dell'intera epopea di Virgilio⁶⁴³ e secondo lui, "il fatto che egli attingesse questa duplice conoscenza dal profondo della sua anima, contemplando il mondo di Dio, è una prova indiscutibile della sua originalità e la ragione principale del suo speciale impatto storico"⁶⁴⁴. La prima premessa, che contraddistingue Virgilio rispetto ai propri predecessori, è dunque l'interpretazione virgiliana della definizione nazionale come di una missione. Il suo merito, in tal senso, è stato quello di aver capito che benché tale missione si riferisca ad un singolo popolo, essa ha in realtà un valore universale, lega, così facendo, in "armonica unità due postulati opposti"⁶⁴⁵. Scrive, infatti: "Afferma la speciale vocazione del suo popolo: realizzare un'idea speciale, inerente solo a loro ma necessaria all'universalità"⁶⁴⁶. Lo scrittore evidenzia, quindi, che, quando Anchise pronuncia le parole: "*Tu regere imperio populos, Romane, memento (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, parcere subiectis et debellare*

⁶⁴² Ivi, p. 139.

⁶⁴³ V. Rudič, *Vergilij v vosprijatij Vjač. Ivanova i T. S. Eliota.*, op. cit., p. 350.

⁶⁴⁴ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija.*, op. cit., p. 159.

⁶⁴⁵ *Ibidem.*

⁶⁴⁶ *Ibidem.*

superbos”⁶⁴⁷ (“Ricorda, o romano, di dominare le genti: queste saranno le tue arti, stabilire le norme alla pace, risparmiare i sottomessi e debellare i superbi”), frase che a prima vista può sembrare contraddittoria, concilia in realtà individualità e universalità, l’autoaffermazione nazionale di Roma da un lato e l’universalità del suo compito dall’altro⁶⁴⁸. Proprio in queste parole, infatti, secondo Ivanov, trova espressione l’“ideale dell’universalità” incarnato dal popolo romano⁶⁴⁹. Egli rimarca dunque il passaggio, nell’opera virgiliana, dal principio individuale-nazionale, caratteristico della cultura greca, a quello universale della missione di Roma, “che è romano ed è umano [...] valido nella contingenza dei tempi [...] valido però anche fuori della contingenza dei tempi, perché porta alla luce ed acquisisce alla realtà della coscienza zone prima di allora inesplorate dell’animo umano e foggia idealità che hanno un valore in sé, extratemporale”⁶⁵⁰. La seconda premessa, strettamente collegata alla prima, è la fede nella divina Provvidenza, che significa “l’azione assolutamente trascendentale di forze soprannaturali che guidano gli uomini eletti e l’intera umanità secondo il piano predeterminato verso la buona meta prefissata. Così sviluppato e compreso, Virgilio applica il concetto di Provvidenza a tutto il popolo eletto, e ai singoli uomini eccezionali”⁶⁵¹, aggiungendo inoltre che “il libero arbitrio del prescelto risulta essere tutt’uno con la volontà di Dio”⁶⁵². Si nota inevitabilmente una somiglianza con la dottrina stoica della *prònoia*, la quale però era intesa come “il fato divino e razionale che governa l’immutabile vicenda ciclica del mondo”⁶⁵³ e, come abbiamo già evidenziato, Virgilio aveva “superato” questa visione ciclica del mondo propria dell’antichità. Inoltre, mentre la “*prònoia*” era pensata dagli stoici in modo panteistico, Virgilio ne dà invece un’interpretazione monoteistica. Come afferma Ivanov, dunque, “il canto del bardo italico sulla fuga di Enea nel Lazio si trasformò in una rivelazione universale (premessa 1) del disegno divino (premessa 2) della storia umana”⁶⁵⁴. Viste le due premesse capiamo quindi che, se per lui Roma era il prototipo di tutte le città che hanno una missione storica e spirituale, Virgilio e il suo Enea fungono da modello per

⁶⁴⁷ Virgilio, *Eneide.*, op. cit., pp. 437-438.

⁶⁴⁸ F. Westbryok, *Istoriosofija Vergilija v koncepcii Vjačeslava Ivanova.*, op. cit., p. 143.

⁶⁴⁹ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom*, <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/kritika/berd-vyacheslav-ivanov-za-rubezhom.htm> (ultimo accesso: 16.11.2023).

⁶⁵⁰ I. Lana, *Letteratura latina*, Firenze, Edizioni G. D’Anna, 1970, p. 233.

⁶⁵¹ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija.*, op. cit., p. 160.

⁶⁵² Ivi, p. 161.

⁶⁵³ *Prònoia*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/pronoia/> (ultimo accesso: 14.11.2023).

⁶⁵⁴ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija.*, op. cit., p. 158.

tutti coloro che sono stati “prescelti da Dio” per compierla, quegli “uomini eccezionali” di cui parla nell’articolo e di cui egli si sente parte. Ivanov prosegue dichiarando, infatti, che le peregrinazioni compiute da Enea, i sacrifici e le peripezie saranno necessarie “aprendo una serie infinita di gesta che saranno portate a termine non dallo stesso Enea ma da coloro che erediteranno la sua missione, [...] in cui l’eroe si sente precursore del bene promesso e strumento nelle mani dell’Onnipotente”⁶⁵⁵. In queste parole, capiamo come lo scrittore, parlando di Enea, si riferisca implicitamente anche a sé stesso e alla propria esperienza personale. Anche lui, come l’eroe troiano, ha dovuto sopportare una serie di sofferenze, compiere diverse peregrinazioni e abbandonare per sempre la propria patria, ma tutte queste esperienze gli saranno necessarie per portare a termine la missione a cui si sente chiamato e che, come lascia trapelare, ha dunque ereditato da Enea stesso. È interessante notare, inoltre, che lo scrittore aveva già fatto riferimento ai temi appena visti nell’articolo *Sull’idea russa*, in cui, riflettendo sull’idea del nazionalismo, aveva scritto:

L’idea nazionale romana si sviluppò attraverso un complesso processo di mito collettivo: ci vollero sia la leggenda del troiano Enea, sia la profezia ellenica e sibillina orientale, per consolidare gradualmente nella coscienza popolare un vivido senso del ruolo globale di Roma per unire le tribù in un corpo politico e nell’armonia di questo corpo, già universale nello spirito, che i romani chiamavano *pax Romana*. [...] ricordati una cosa: regna sovrana sui popoli, risparmia gli umili e deponi gli arroganti. Così Virgilio parla per il suo popolo e in suo nome ai popoli e ai secoli, e, così parlando, afferma non l’egoismo del popolo, ma la provvidenziale volontà e idea di una Roma sovrana, che si fa mondo⁶⁵⁶.

Proprio la nozione di sovranità romana qui espressa ha costituito la base della comprensione di Ivanov dell’“idea russa”⁶⁵⁷, poiché la forza dello stato romano, secondo lo scrittore, non sta solo nella sua origine leggendaria e nella natura pacificatrice del suo regno, ma anche nelle sue aspirazioni alla riunificazione universale alla fine dei tempi, lo stesso obiettivo che Dio, secondo la sua visione, ha ora predisposto per la propria patria. Ivanov ritiene infatti che l’idea nazionale sia *in primis* un’idea religiosa e il suo scopo sia dunque il “servizio universale”. Definendo il popolo russo un popolo “portatore di Dio” pone però una clausola significativa: la Russia può

⁶⁵⁵ Ivi, p. 160.

⁶⁵⁶ V. Ivanov, *O Russkoj Idee*, https://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_146.htm (ultimo accesso: 12.12.2023).

⁶⁵⁷ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom.*, op. cit., p. 187.

compiere la sua missione “portatrice di Dio” solo se trova prima quest’ultimo in sé stessa⁶⁵⁸, come aveva fatto Roma prima di lei. In questo saggio, infatti, egli mostra chiaramente che Roma rappresenta per lui non solo l’immagine di un impero, ma anche un’entità spirituale con una missione voluta dall’alto da lei portata a termine. Roma, infatti, secondo Ivanov, “esprime il principio universale dell’esperienza trascendentale incarnata nell’esistenza storica, nella storia come mito, nella città eterna”⁶⁵⁹. Nella sua ottica, dunque, il mito di Enea spiega come l’Impero pagano sia riuscito a creare le condizioni per il racconto evangelico, cioè per l’incarnazione di Dio sulla terra, suggerendo inoltre la via per una nuova epifania, e cita dunque la leggenda sulla nascita di Roma, non solo come un esempio istruttivo per la Russia, ma come una legge dell’universalismo che è rimasta invariata. Per questo, come leggiamo nell’articolo, lo scrittore commenta le parole di Virgilio sul potere romano nel modo seguente: “Così Virgilio parla per il suo popolo e per suo conto a popoli e secoli, e parlando in questo modo, afferma non l’egoismo del popolo, ma la *volontà provvidenziale* e idea di una *Roma sovrana, che si fa mondo*”⁶⁶⁰ (notiamo, a tal proposito, che già in questo saggio Ivanov, quindi, aveva posto l’accento sulle “due premesse” su cui poggia l’*Eneide*). Roma, dunque, non è secondo lo scrittore solo un modello di vera autodeterminazione nazionale, ma ogni nazione che diventa “il mondo” si identifica con la “Roma dello spirito”. Egli, rifacendosi ancora una volta a Solov’ëv, esprime quindi l’idea che spiritualmente la Russia dovrebbe “diventare Roma” per realizzarsi pienamente nella storia e portare quindi a termine la propria missione. Per questo nel saggio *Sull’idea russa* aveva scritto “tu russo ricorda una cosa: la verità universale è la tua verità; se vuoi salvare la tua anima non avere paura di perderla”⁶⁶¹. I russi, dunque, perdendo la propria identità, seguirebbero le orme di Roma per rinascere in una gloriosa, santa universalità⁶⁶². Riacquisiscono valore, in questo contesto, le parole dello scrittore già citate in precedenza, secondo cui il popolo russo ha il compito di servire la Chiesa Universale “anche a prezzo della propria anima”⁶⁶³. Pertanto, lo scrittore “trasferisce” il messianismo romano alla Russia. Se Roma ha avuto un ruolo decisivo nel preparare il mondo all’adozione del cristianesimo, allora la Russia è chiamata ad “alzare la fiaccola”

⁶⁵⁸ B. O. Petrovna, *Istorijskofija Vjačeslava Ivanova.*, op. cit., pp. 15-16.

⁶⁵⁹ R. Bird, *Vjačeslav Ivanov za rubežom.*, op. cit., pp. 183-184.

⁶⁶⁰ V. Ivanov, *O Russkoj idee*, https://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_146.htm (ultimo accesso: 12.12.2023).

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² J. E. Kalb, *Russia’s Rome: imperial Visions, Messianic dreams.*, op. cit., p. 147.

⁶⁶³ G. Pasini, *Simbolismo e simbolo in Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 108.

della terza alleanza, quella dello Spirito. Per questo, quando nel saggio preso in esame afferma che “il volgare di Virgilio diventa una sacra reliquia, un palladio spirituale di nazioni orgogliose di appartenere al *Genus Latinum* per discendenza, lingua e posizione morale”⁶⁶⁴, allude chiaramente al fatto che egli desidera vedere anche la Russia come parte del *Genus Latinum* che sta descrivendo⁶⁶⁵, poiché ogni nazione che riesce a portare a compimento la propria missione storica, ereditata da quella di Roma, ne diventa dunque parte. Il futuro della Russia, quindi, come ogni presagio escatologico, è ancora una volta principalmente collegato a Roma⁶⁶⁶.

In conclusione all’articolo Ivanov ritorna nuovamente sull’importantissimo merito che riconosce all’autore latino e sul suo ruolo di “mediatore”, scrive infatti:

Se un giorno il sentimento dell’unità universale ridiventa la forza trainante della cultura cristiana, allora la fronte del sommo poeta che ha unito attraverso la mediazione i presupposti storici di questa unità globale (Roma e l’oriente greco, l’eredità classica e la speranza del Nuovo Testamento) nella sua dolce sensibilità e ancor più dolce premonizione – sarà adornata con rami di alloro ancora più ricchi e profumati di quegli allori che appassirono e fiorirono non in boschi sacri, con i quali il nostro tempo è capace solo di incoronare un’artista, per il quale la memoria è solo archeologia, e non l’eterno presente vissuto nello spirito⁶⁶⁷.

Secondo l’interpretazione dello scrittore simbolista, Virgilio è riuscito dunque ad unire “Roma e l’oriente greco”, “l’eredità classica e la speranza dal Nuovo Testamento”, ovvero Occidente e Oriente, che è lo stesso desiderio che, come abbiamo visto, aveva anche Ivanov. Su esempio di Roma e di Virgilio, la Russia ed egli stesso devono quindi promuovere l’unione della cultura e della Chiesa nell’unica vera cristianità, allo scopo di raggiungere una nuova “unità universale”. Egli, trasferendosi nella città “modello” e accogliendo il cattolicesimo si fa dunque profeta di tale unione; tutte le scelte che ha compiuto, in particolare dal suo trasferimento a Roma in poi, sono state, infatti, indirizzate alla sua realizzazione. Per favorirla, ad esempio, ha curato la traduzione delle proprie opere in tutte le principali lingue europee, ha scritto saggi in francese, tedesco e italiano per importanti riviste, ha coltivato una rete di contatti chiave tra i maggiori umanisti d’Europa e ha stabilito con loro stretti legami attraverso

⁶⁶⁴ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija.*, op. cit., p. 163.

⁶⁶⁵ Z. M. Torlone, *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception.*, op. cit., p. 162.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 188.

⁶⁶⁷ V. Ivanov, *Istoriosofija Vergilija.*, op. cit., p. 165.

un'ampia corrispondenza⁶⁶⁸. A Roma egli si è dedicato all'insegnamento dello slavo ecclesiastico ai sacerdoti del *Russicum* e al Pontificio Istituto Orientale, avviando gli studenti alla conoscenza approfondita della spiritualità, della liturgia e della letteratura russa, dalla conoscenza della mitologia nelle sue radici pagane e classiche, alla magnificenza della grande letteratura moderna⁶⁶⁹. Ha inoltre contribuito alla traduzione dei testi biblici in lingua russa, e perfino dei testi e della terminologia specifica della tradizione spirituale della Compagnia di Gesù. Risulta quindi chiaro il motivo per cui, solo dopo essere giunto nella Città Eterna, Ivanov ha sentito di aver finalmente adempiuto “al proprio dovere e al dovere della propria nazione”⁶⁷⁰.

⁶⁶⁸ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 93.

⁶⁶⁹ S. Caprio, *La missione di Vjačeslav Ivanov.*, op. cit., p. 18.

⁶⁷⁰ P. Davidson, *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora.*, op. cit., p. 91.

Conclusioni

L'obiettivo di questo lavoro è stato dimostrare come i soggiorni romani di Nikolaj Gogol' e Vjačeslav Ivanov abbiano svolto un ruolo di primaria importanza nello sviluppo e nel consolidamento della loro convinzione di essere degli artisti russi profetici. Come abbiamo potuto evidenziare, infatti, i periodi che hanno trascorso a Roma hanno consentito loro di vedere la propria patria da “un punto di vista privilegiato”, facendo loro sentire, in maniera più forte che mai, il proprio stretto legame con essa. Tutto ciò ha accresciuto nei due scrittori il desiderio di mostrare alla Russia un “esempio da seguire” per portare a compimento quella che ritenevano essere la sua “missione universale”, la quale, una volta realizzata, avrebbe giovato non solo alla Russia ma al mondo intero. Sia Gogol' che Ivanov, infatti, pensavano che il proprio Paese avesse un destino diverso da quello del resto dell'umanità e una missione speciale, voluta dalla provvidenza divina, da portare a termine. Tale missione, secondo gli scrittori, era strettamente connessa alla sfera spirituale e alla natura “mistica” della Russia, le quali contraddistinguevano e “nobilitavano” questo Paese rispetto al mondo occidentale, la cui cultura e civiltà, nella loro ottica, stavano invece subendo un irreversibile declino. Al secolarismo ed individualismo europeo, essi contrapponevano, dunque, l'illuminazione genuina e spirituale della Russia.

Gogol', con molta probabilità, aveva iniziato a maturare l'idea di una “missione speciale” della propria nazione sotto l'influenza del movimento slavofilo, diffusosi in Russia intorno agli anni '30 del XIX secolo, il quale all'Occidente latino e germanico, ormai invecchiato, inguaribilmente razionalistico, materialistico ed egoistico, contrapponeva l'Oriente ortodosso e russo, la giovane e sana razza slava che aveva davanti di sé l'avvenire. Secondo gli slavofili, dunque, l'Occidente, poteva salvarsi solo accettando il nuovo messianismo russo, poiché solo la Russia, che era un Paese appositamente scelto dalla Provvidenza di Dio e, di conseguenza, il più vicino ad esso, poteva superare la contrapposizione tra sentimento e ragione, fede e scienza⁶⁷¹. Gogol', dunque, dopo aver fatto proprie parte delle idee di questa corrente ideologica, si era persuaso che la propria patria avesse una missione speciale, legata all'ortodossia, in quanto cristianesimo vero, puro, incontaminato e non distorto. Lo scrittore proclama

⁶⁷¹ *Slavofilismo*, in Enciclopedia Treccani, 1936, https://www.treccani.it/enciclopedia/slavofilismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 12.12.2023).

così nei suoi scritti la necessità di fare “ritorno alla Chiesa” e di ristrutturare tutta la vita nel suo spirito, collegando il disordine della società a lui contemporanea proprio al fatto che “non aveva ancora introdotto nella propria vita la Chiesa creata per la vita” ma si era erroneamente allontanata da essa. Egli riteneva, inoltre, che questo “ritorno alla Chiesa” fosse necessario non solo per il singolo individuo, ma per tutta la cultura nazionale nel suo insieme. È infatti stato uno dei primi a sollevare la questione della necessità di creare una nuova cultura, costruita sulle fondamenta dell’ortodossia (in quanto unica religione che conteneva la possibilità di risolvere i problemi che l’umanità doveva affrontare), che contribuisse alla crescita spirituale dell’uomo, alla sua purificazione morale e illuminazione. Essa, quindi, doveva servire come “passo invisibile verso il cristianesimo”, ovvero promuovere il miglioramento spirituale e morale dell’anima umana. Per questo l’arciprete Zen’kovskij ha dichiarato che Gogol’ è stato il primo profeta del ritorno ad una cultura religiosa integrale, un profeta della cultura ortodossa⁶⁷². Lo scrittore invita dunque l’intera società a ravvivare la propria esistenza sulla base dei principi del cristianesimo, rinnovato dalla filosofia della “conciliazione” (la *sobornost’* unificatrice) e dal desiderio di “servizio” del singolo verso gli altri, poiché, nella sua ottica, tutte le persone sono fratelli che vivono gli uni per gli altri e che agiscono per il bene comune. Anche l’idea nazionale di Gogol’ è generata da questo spirito di amore cristiano per Dio, per i propri fratelli e per il servizio conciliare del singolo verso tutti, e di tutti verso la società. Scrive, infatti, “chi ha acquisito un granello di saggezza non ha più il diritto di nascondere agli altri: non è proprietà tua, ma di Dio. Dio ha operato tutto in te; tuttavia, poiché la verità di Cristo vive nell’anima delle persone, i doni di Dio ci sono dati affinché possiamo servire i nostri fratelli”⁶⁷³. Queste idee di “conciliarità” e di “servizio”, strettamente legate alla tradizione ortodossa e ben evidenti negli scritti di Gogol’, meno di un secolo dopo, verranno fatte proprie, rielaborate e collegate alla missione affidata alla Russia anche da Ivanov.

In un momento di crisi delle certezze, caratterizzante il periodo tra XIX e XX secolo, infatti, riaffiorano in Russia le riflessioni riguardanti la vocazione rinnovatrice di questa nazione all’interno della fede ortodossa e la grande missione di fratellanza universale e salvezza spirituale affidata da Dio al suo popolo. Tra le varie correnti

⁶⁷² K. V. Močulskij, *Duchovnij put’ Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a11 (ultimo accesso: 11.12.2023).

⁶⁷³ *Ibidem*.

filosofiche e letterarie sviluppatesi in questo periodo, il simbolismo religioso, di cui Ivanov è stato il rappresentante più illustre, sicuramente è stato tra quelle maggiormente permeate dal “pathos del messianismo”⁶⁷⁴ che, nel pensiero di questo scrittore, si è intrecciato con le più importanti questioni sociali emerse all’inizio del XX secolo. Lo scrittore simbolista, sotto l’influenza dei grandi pensatori russi dell’Ottocento (Chomjakov, Dostoevskij e Solov’ëv, per citarne alcuni), inizia dunque a credere, come Gogol’ prima di lui, che la propria nazione, il cui valore guida è la reintegrazione e la riunificazione degli elementi che sono stati separati nella cultura occidentale, abbia una missione speciale. La Russia, infatti, contrapponendosi alla cultura razionalistica dell’Occidente, che stava vivendo un’inarrestabile crisi, rappresentava, secondo lui, l’arena di un grande cambiamento per il mondo: il passaggio dall’era dell’individualismo e della cultura critica in esso prevalente, ad una cultura organica basata sul principio di comunità e caratterizzata da un ritorno all’unità di principi e norme. Ivanov, quindi, affida proprio alla Russia il comando in questo processo mondiale di “riunificazione”, la quale, nella sua ottica, deve essere raggiunta non sulla base di un principio esterno ma, per esprimerlo nel linguaggio cristiano, tramite un atto di individualizzazione, di svuotamento e di sacrificio volontario, quello che in teologia viene definito “kenosi”. Il suo messaggio risulta dunque chiaro: solo abbandonando l’attaccamento a sé stessi si può salire a livello dell’universale e portare, di conseguenza, “unità al mondo”. Questo processo è rappresentato nella filosofia e poetica di Ivanov dalla metafora della morte e resurrezione, una costante nella sua produzione letteraria, a cui egli fa riferimento come paradigma fondamentale della religiosità. Come abbiamo potuto sottolineare più volte nel corso dello studio, infatti, nella sua ottica, ogni morte porta ad una nuova rinascita e ogni distruzione e annullamento portano a nuova vita in un ciclo senza fine. Un’autentica idea nazionale, secondo Ivanov, dunque, non è mai una tensione “innata” finalizzata al mantenimento dell’identità e della vita ma è, in linea di principio, riconducibile alla categoria del sacrificio compiuto in nome del bene generale, il più alto bene dell’umanità: la salvezza universale. È difficile, a tal proposito, non notare la sensibilità messianica di Ivanov per l’inseparabilità del destino dell’umanità dal destino della nazione eletta, in questo caso russa. Lo scrittore percepisce dunque ogni vera idea nazionale come un elemento del piano universale di salvezza e richiede quindi che ogni nazione si elevi al livello

⁶⁷⁴ F. A. Stepun, *Vstreči*, Moskva, Agraf, 1998, p. 136.

dell'universalismo cristiano. Nella sua concezione, infatti, l'ideale cristiano è l'ideale di ogni nazione, poiché "l'idea nazionale è essenzialmente di natura religiosa" e, quindi, non c'è altro modo per adempiere alla propria vocazione storica di quello di abbandonarsi e sacrificarsi. Solo la nazione che si sacrificherà per il bene di tutte le altre, ovvero che si spoglierà realmente di ogni egoismo e di ogni ostilità verso gli altri in nome dell'unità universale, metterà sul piatto della bilancia il suo desiderio di preservare la vita. La peculiarità e superiorità della cultura russa, secondo lo scrittore, risiedono quindi proprio in questa sua costante "disponibilità" a compiere un sacrificio che salvi il mondo, a sacrificarsi in nome degli altri, nella sua volontà a servirli, nella sua disposizione ad "essere per". Vediamo dunque la presenza anche nella filosofia di Ivanov, come in quella di Gogol', dell'idea del "servizio" per il bene comune (espresso in maniera chiara nella frase "ogni volta che l'idea nazionale viene completamente determinata, viene determinata in relazione ad una causa comune, universale e chiama una nazione al servizio universale"⁶⁷⁵) e anche della categoria della *sobornost'*, che è suo avviso la caratteristica principale del popolo russo, il quale, appunto, anela all'unità. Questi due concetti di "conciliarità" e di "servizio", che abbiamo visto essere centrali nel pensiero di entrambi gli scrittori, non solo rivelano la verità più profonda dell'ortodossia russa, ma anche la ragione per cui, secondo Gogol' e Ivanov, solo il loro Paese ha la capacità di portare a termine quest'importante "missione salvifica" e liberare non solo sé stessa ma anche il mondo intero dal male e dalla rovina.

Come abbiamo evidenziato nel corso dell'analisi, però, dal momento che entrambi vivevano in due momenti storici piuttosto difficili dal punto di vista sociale, politico e spirituale, ciascuno per alcuni determinati motivi (ed entrambi interpretavano queste situazioni di crisi come un'inequivocabile prova della rinascita spirituale alla quale sarebbe andata incontro la Russia), pensavano che alla propria patria servisse un esempio che la "illuminasse" in questo arduo percorso, a cui era necessario rifarsi dunque nel tentativo di realizzare il suo importante compito. Come è emerso dallo studio, il modello che entrambi hanno individuato è stata la Città Eterna. Ma quali sono le ragioni che hanno spinto tutti e due gli scrittori a scegliere proprio questa città?

Sicuramente tra i motivi che hanno contribuito alla loro elezione di Roma a modello per la Russia rientrano tutte quelle caratteristiche positive che venivano

⁶⁷⁵ M. Lechowska, *Mesjanizm „kenotyczny”. O rosyjskiej idei Wiczesława Iwanowa*, in "Świat i Słowo", Bielsko- Biała, Akademia Techniczno- Humanistyczna w Bielsku- Białej, 2020, p. 190.

comunemente attribuite dagli artisti russi alla città e che hanno portato, nel corso dei secoli, alla formazione del “mito di Roma”. L’Urbe, infatti, come abbiamo potuto dimostrare, aveva da sempre suscitato un forte interesse e una profonda attrazione per i russi, i quali non appena ebbero la possibilità di viaggiare, si recarono a frotte nella città che nel loro immaginario era la patria dell’arte e della cultura, una terra soleggiata circondata dal blu del cielo e del mare, dove le opere d’arte nascevano spontaneamente e che rappresentava quindi il “posto nel mondo” per ogni artista. Per questi motivi Gogol’ e Ivanov, così come un certo numero di altri artisti russi, erano soliti considerarla la propria “patria spirituale”, un vero e proprio “paradiso terrestre” e la “metafora della salvezza”. In secondo luogo, fondamentali, sono state anche delle ragioni di carattere storico relative ai due differenti periodi in cui hanno vissuto gli scrittori presi in esame. Gogol’, infatti, che aveva vissuto in un momento storico caratterizzato dalla Prima rivoluzione industriale (la quale, in generale, aveva trasformato drasticamente l’economia, la politica e la società europea e aveva sancito la nascita di un mondo diverso e di una nuova età, quella “contemporanea”), percepiva Roma come un luogo puro e incontaminato, quasi arcaico, non ancora “corrotto” dalla politica e lontano dunque dal vano e ateo europeismo di cui Parigi era la capitale. Per questo affidava alla Città Eterna e ai suoi abitanti l’importante compito di “rigenerare l’uomo del nord”, affinché, seguendo l’esempio del popolo italiano, anche quello russo diventasse un “popolo bello”, pronto per portare a compimento la missione affidata da Dio alla propria nazione. Similmente, Ivanov, che dopo grossi sconvolgimenti mondiali (come la guerra russo-giapponese, le rivoluzioni russe e la Prima guerra mondiale), aveva visto la propria patria venire divorata dal comunismo e dall’ateismo, percepiva la Città Eterna come il simbolo della persistenza e della vittoria della fede e quindi il luogo perfetto dell’uomo nell’universo, dal momento che Roma, secondo lui, era “sempre l’universo”. L’ultima e più significativa motivazione che ha comportato il fatto che la scelta di entrambi sia ricaduta sulla Città Eterna è il ruolo speciale che essa aveva avuto a livello mondiale. Nella loro ottica, infatti, Roma era l’unica città al mondo ad aver svolto, sia in ambito politico che religioso, delle missioni universali, uniche nel loro genere, che l’avevano resa tanto speciale. Da un punto di vista politico, infatti, per la coscienza europea, l’Impero romano rappresentava l’esempio dell’universalismo civilizzato ed era l’emblema dell’opposizione alle barbarie e al caos sociale. Per questo quando si trattava di individuare un sistema politico e modello a cui rifarsi, la scelta dei Paesi occidentali ricadeva molto spesso sull’antica Roma. A tal proposito Kant, ad

esempio, aveva espressamente dichiarato: “L’Europa è l’erede della struttura statale del popolo romano, orientata alla creazione di uno stato di diritto globale, come avveniva una volta nell’Impero romano”⁶⁷⁶. L’*imperium*, infatti, era il potere per antonomasia, dal momento che esso “era di tutti gli altri comandamenti comandamento”⁶⁷⁷. Perciò il potere imperiale, benefico e provvidenziale, veniva generalmente considerato la radice di ogni potestà politica. Su questa scia, anche i russi, dunque, iniziarono a considerare l’Impero romano non solo una semplice entità statale, ma il vero e proprio simbolo di come dovrebbero vivere i popoli civilizzati; il quale, inoltre, aveva avuto il merito di superare la ristrettezza nazionale tipica del mondo greco (da esso conquistato e di cui aveva ereditato l’antica religione e cultura), facendo un passo verso la grandezza mondiale. L’imperatore romano, come i suoi “successori”, divenne dunque un sovrano universale, lo strumento terreno di un programma di salvezza globale, di solito definita in termini di “teologia politica”⁶⁷⁸, che non si limitava solo a promuovere la pace e la prosperità a vantaggio del popolo dominante e, in certi limiti, anche di quelli sottoposti, ma rivendicava di avere una missione addirittura universale. L’importante ruolo dell’imperatore e la sua “missione” furono resi ancora più esclusivi dalla salita al potere di Augusto, che sancì l’inizio della “Pax romana” intesa come garanzia di pace universale e di concordia, un lungo periodo di relativa stabilità che ha caratterizzato l’impero per oltre duecento anni e che ne ha favorito l’unicità. Successivamente, nel mondo cristiano nato con l’Editto di Tessalonica, l’immagine della Città Eterna, in quanto centro di instaurazione del trono di San Pietro, fu dotata di ulteriore sacralità. La conversione di Roma al cristianesimo ha contribuito, infatti, a conferire ancora più prestigio alla città, la quale ha iniziato ad essere vista come un vero e proprio “muro protettivo contro l’Anticristo”. Per i credenti era molto significativo il fatto che proprio partendo da Roma, l’idea di Cristo si fosse prima diffusa in Occidente e avesse poi raggiunto il resto del mondo, realizzando quindi un compito che ha superato la dimensione locale per guardare al mondo intero (e che rimanda, di conseguenza, alla dimensione universale della missione della Chiesa). La Città Eterna, quindi, come dimostrato dalla storia, non solo aveva svolto ben prima della Russia due importanti missioni universali, quella di portare ai popoli la “civilizzazione” (promossa dalla

⁶⁷⁶ V. I. Ukolova, P. P. Škarenkov, *Obraz Rima v Russkoj političeskoj kul’ture*, in “Novyj istoričeskij vestnik”, 2015, pp. 10-23, (p. 10).

⁶⁷⁷ Dante, *Convivio*, IV, iv, 7, <https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian/> (ultimo accesso: 08.01.2024).

⁶⁷⁸ G. Ostrogorsky, *Storia dell’impero bizantino (641-1204)*, Torino, Einaudi, 1993, p. 25.

progressiva espansione dell'Impero Romano che era ancora "pagano") e quella di portare nel mondo il cristianesimo, ma, nell'ottica di Gogol' e Ivanov, essa rappresentava anche la perfetta unione di queste due realtà, quella pre-cristiana e quella cristiana, poiché il passato pagano della città e il suo presente cristiano convivevano all'interno di essa in perfetta armonia.

Questo suo essere "la culla della cristianità" e l'aura sacra in cui essa era perennemente avvolta, inoltre, hanno contribuito a far sperimentare ai due scrittori, durante i rispettivi soggiorni in città, un forte riavvicinamento alla fede e una vera e propria rinascita spirituale. Gogol', infatti, che stava attraversando una fase "atea" della propria vita, dopo essere entrato in contatto con la religione cattolica, alla quale era stato attratto dallo sfarzo delle sue chiese e dalla sacralità delle sue cerimonie, aveva sentito il risveglio di un forte "sentimento religioso", che aveva portato con sé un nuovo desiderio di pregare e di leggere le Sacre Scritture. Ivanov, similmente, dopo aver trascorso la propria giovinezza da "ateo e rivoluzionario", si era nuovamente avvicinato alla fede durante i propri peregrinaggi in Europa e, in particolare, dopo essersi immerso nello spirito sacro della Città Eterna. È bene sottolineare, a tal proposito, che la riscoperta della fede e la conseguente profonda religiosità che entrambi hanno sperimentato a Roma (e che non li abbandonerà più per il resto della loro vita), non era però strettamente connessa ad una specifica confessione, bensì era legata al cristianesimo di per sé, a prescindere quindi da qualsiasi dottrina e dogma religioso. I propri soggiorni romani, dunque, hanno dato loro la possibilità di sentirsi degli "autentici cristiani", cosa che ha comportato il fatto che, durante la loro permanenza in città, i due non percepissero nessuna differenza tra cattolicesimo e ortodossia, ritenendole entrambe parti della stessa religione. Tuttavia, mentre Ivanov resterà per tutta la vita saldo in questo pensiero, tanto da convertirsi al cattolicesimo (in quanto parte del cristianesimo e quindi dell'unica vera e indivisa Chiesa Universale), Gogol' cambierà poi idea dichiarando il primato dell'ortodossia sulla religione cattolica una volta lasciata per sempre la città. Ciononostante, come emerge dal capitolo *Illuminazione* dell'opera *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici* anche Gogol', esattamente come Ivanov (che, come abbiamo già potuto constatare, aveva orientato tutta la propria vita alla realizzazione dell'unione dei due rami della cristianità), considerava il cristianesimo occidentale e quello orientale come due metà di un tutto unico. Per questo definiva la divisione delle due chiese in cattolica e ortodossa un

fenomeno temporaneo, ritenendo necessario e possibile unirle in futuro e spiegando che tale unificazione sarebbe dovuta avvenire “sulla base dell’amore reciproco, in un ritorno alle credenze cristiane originarie”⁶⁷⁹. Il loro “risveglio della spiritualità”, inoltre, aveva favorito un cambiamento nella visione di quello che, nell’ottica dei due scrittori, doveva essere il ruolo dell’arte, cosa che aveva contribuito a sviluppare in essi una nuova concezione di quest’ultima come intrinsecamente connessa alla sfera religiosa. Il primo, infatti, stando a Roma, e in particolare, dopo essersi avvicinato alla religione cattolica, alle sue chiese e al suo ricco patrimonio culturale, aveva maturato l’idea di coniugare arte e fede per raggiungere un innalzamento morale. Comprendendo, di conseguenza, l’importanza e la necessità di fare ritorno ad un’“arte religiosa”, la quale avrebbe il “potere” di avvicinare l’uomo che vi fruisce alla perfezione di Dio. Il secondo, dopo essersi trasferito nella Città Eterna, aveva riscontrato un’analogia vitale tra arte e fede che accomunava creazione artistica ed esperienza religiosa. Questa constatazione, da un lato lo aveva portato alla convinzione che lo stesso esercizio della poesia fosse un ufficio religioso, e dall’altro aveva contribuito a fargli percepire, in maniera più forte che mai, il potenziale della vera arte e la sua capacità di promuovere l’unione delle Chiese e della cultura. Non è un caso, dunque, che entrambi gli scrittori abbiano composto i propri scritti più profetici e “ispirati” durante i propri soggiorni nella Città Eterna (Gogol’: *Le anime morte*, Ivanov: *Mladenčestvo* e *Il racconto del principe Svetomir*). Entrambi, quindi, stando a Roma, hanno fatto proprio il ruolo dello “scrittore-profeta” che ha il compito di promuovere un cambiamento “radicale” della società. Ritenendo, di conseguenza, di essere stati “scelti da Dio” per “rigenerare” e rinnovare la propria nazione attraverso le proprie opere e azioni, una prerogativa necessaria per la realizzazione della missione a cui essa era chiamata. Gogol’ “smascherando” nei propri scritti l’ipocrisia e i vizi degli uomini e indicando loro, su modello di Roma e del suo “popolo bello”, una via verso il miglioramento di sé e la conseguente redenzione. Ivanov promuovendo tramite le proprie scelte di vita e i propri lavori l’unione delle due Chiese, anch’egli ispirato in questo arduo compito dall’esempio della Città Eterna, che rappresentava per lui l’unione del mondo Occidentale con quello Orientale, della cultura greca con quella cristiana, del passato pagano e del presente cristiano; un conglomerato speciale di esperienze diverse che rendevano Roma l’autentico e originario simbolo dell’universalismo e dell’unione.

⁶⁷⁹ K. V. Močulskij, *Duchovnij put’ Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a11 (ultimo accesso: 16.12.2023).

La scelta dell'argomento è stata dettata da un interesse personale per questo ideale tipicamente russo che non ha eguali nelle storie letterario-culturali degli altri Paesi europei. In nessun Paese come in Russia, infatti, gli scrittori, e più in generale gli artisti, hanno svolto un ruolo così centrale e significativo nei confronti del proprio popolo, diventano delle vere e proprie "guide" per esso. La decisione di collegare tale ideale a Roma, invece, è stata promossa dalla conoscenza dell'interesse e dell'attrazione che gli artisti russi hanno da sempre provato per l'Italia e, *in primis*, verso la Città Eterna. Per questo, già conoscendo la novella gogoliana *Roma* e in generale l'amore di Gogol' per questa città, dopo essermi imbattuta in alcuni scritti di Vjačeslav Ivanov, in cui faceva riferimento alla "propria missione" e al proprio legame con Roma, ho deciso di analizzare lo sviluppo dell'ideale dell'artista come profeta nella produzione letteraria di questi scrittori in relazione alla Città Eterna. Ciò che è emerso è che effettivamente i loro soggiorni romani hanno contribuito al consolidamento di tale ideale e a fargli vedere Roma come modello per la Russia.

L'augurio è che il presente elaborato possa essere un contributo e uno stimolo per studi più approfonditi in materia, in quanto, a mio avviso, l'ideale dello scrittore come profeta è ancora troppo poco trattato e studiato, considerata la sua ampia portata e diffusione nel contesto letterario russo. In secondo luogo, l'auspicio è che, una volta approfondito, tale ideale venga ulteriormente esaminato in relazione alla Città Eterna, associandolo, quindi, a degli altri artisti russi che con essa hanno avuto un legame speciale, per i quali, come per Gogol' e Ivanov, Roma è diventata una seconda patria.

Bibliografia primaria

- Gogol' N. V., *Portret*, Moskva, Izdatel'stvo A. Ja. Panafidin, 1902.
- Gogol' N., V., *Rim, Sobranie sočinenij v 8 tomach*, Moskva, Izdatel'stvo Pravda, 1984, t. 3.
- Gogol' N. V., *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami, Sobranie sočinenij v 7 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1984-1986, t. 6.
- Gogol' N. V., *Pis'ma N. V. Gogolja*, Moskva-Berlin, Izdatel'stvo Direkt-Media, 2017, t. 3.
- Ivanov V. I., *Istoriosofija Vergilija*, in "Simvol", No. 53-54, Moskva-Pariž, 2008, pp. 152-167.
- Ivanov V. I., *Ave Roma: Rimskie Sonety*, Sankt- Peterburg, Kalamos, 2011.

Bibliografia Secondaria

- Accattoli A., *Le relazioni culturali italo-russe nel periodo prerivoluzionario (1900-1917)*, relazione tenuta il 20 settembre 2019 a Modena nell'ambito dei X Cantieri di Storia SISSCO (panel: Per una storia delle relazioni culturali italo-russe/sovietiche: uno sguardo d'insieme).
- Accattoli A., *Migranti della conoscenza: donne russe nella scienza italiana del primo Novecento*, in Karafillidis I, Moro A. (a cura di), *Migrazioni ed esili nel Novecento*, Pisa, Pisa University press, 2022.
- Al'tman M., *Razgovory s Vjačeslavom Ivanovym*, Sankt Petersburg, INAPRESS, 1995.
- Aljakrinskaja M. A., "Naznačen'e čeloveka – služit', vsja žizn' naša ect' služba": *idei služeniija i služby v knige N. V. Gogolja "Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami"*, in "Upravlenčeskoe konsul'tirovanie", No. 1, 2009, pp. 20-27.
- Annenkov P. V., *Gogol' v Rime letom 1841 goda*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1983.
- Annenkov P. V., *N. V. Gogol' a Roma l'estate del 1841*, in "Slavia, rivista trimestrale di cultura", (Ott.- Dic., 1992), pp. 53-136.

- Archipova Ju. V., *Evoljucija estetičeskich vzgljadov N. V. Gogolja: ot "Arabesok" k "Vybrannym mestam iz perepiski s druž'jami"*, Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2007, pp. 184-202.
- Averincev S. S., *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Baroti T., *Tradicija Dante i povest' Gogolja "Rim"*, in "Studia Slavica Hungarica", No. 29, 1983, pp. 171-183.
- Batjuškov K. N., *Pis'ma, K. N. Batjuškov, Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1989, t. 2.
- Bazzarelli E., *Introduzione*, in Gogol' N., *Il Naso, Il Ritratto*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989.
- Belinskij V. G., *O russkoj povesti i o povestjach Gogolja "Arabeski" i "Mirgorod"*, *Polnoe Sobranie Sočinenij v 13 tomach*, Moskva, Izdatel'stvo AN SSSR, 1953, t. 1.
- Belinskij V. G., *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami Nikolaja Gogolja, Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, Moskva, Izdatel'stvo AN SSSR, 1956, t. 10.
- Belza S., *Dante e la poesia russa nel primo quarto del XX secolo*, in "Dantismo russo e cornice Europea", Vol. 225, Firenze, Olschki editore, 1989, pp. 315-326.
- Besançon A., *Le Tsarevitch immolé*, Paris, Plon, 1967.
- Bird R., *Vjačeslav Ivanov za rubežom*, in "Russkoe zarubež'e", 2011, pp. 179-206.
- Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Bullock P. R., *By the waters of the Tiber: Viacheslav Ivanov, Aleksandr Grechaninov and Russian culture in interwar Europe*, in "Journal of European Studies", Vol. 51 (3-4), (Nov., 2021), pp. 337-354.
- Byron G. G., *The Poetical works of Lord Byron: With copious Illustrative Notes, and a Memoir of His Life, Complete in one volume*, United States, J.B. Smith, 1858.
- Caprio S., *Povest' o Svetomire careviče: mito e pensiero teologico*, in "Europa Orientalis", Vol. 35, 2016, pp. 79-88.
- Caprio S., *La missione di Vjačeslav Ivanov*, in "Europa Orientalis", Vol. 35, 2016, pp. 15-19.
- Catalano V. P., Sinitsyna N. V. (a cura di), *L'idea di Roma a Mosca secoli XV- XVI: fonti per la storia del pensiero sociale russo*, Roma, Università di Roma "La Sapienza", 1993.
- Cazzola P., *L'idea di Roma nei "Rimskie sonety" di Vjačeslav Ivanov (con richiami a Gogol' e a Herzen)*, in Malcovati F. (a cura di), *Cultura e memoria*, Firenze, "La Nuova Italia" editrice, 1988.

- Chudjakova O. V., *Motiv vozvrašćenija v Rim*, in “Vestnik Moskoskogo universiteta”. Serija 19, Lingvistika i mežkul’turnaja komunikacija, No. 4, 2009, pp. 83-88.
- Čiž V., *Bolezn’ Gogolja*, Moskva, Tipolitografija Tovariščestva I. N. Kušnerev, 1904.
- D’Amelia A., *Artisti russi a Roma all’inizio del Novecento fra esposizione internazionale e avanguardie*, in “Collana Europa Orientalis”, 2009, pp. 13-64.
- D’Amelija A., Ricci D., *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka*, Moskva, Rosspen, 2019.
- Daniel’ S., *Zametki o gogolevskom “Portrete”*, in “Sbornik statej v čest’ 65- letija B. A. Kaca”, Sankt Petersburg, Izdatel’stvo Evropejskogo Universiteta, 2013, pp. 123-136.
- Davidson P., *The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov, A Russian Symbolist’s perception of Dante*, Cambridge, Cambridge University press, 1989.
- Davidson P., *Vladimir Solov’ev and the Ideal of Prophecy*, in “The Slavonic and Est European Review”, Vol. 78, No. 4, (Oct., 2000), pp. 643-670.
- Davidson P., *Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet: From Theory to Practice*, in “Europa Orientalis”, Vol. 21, 2002, pp. 67-79.
- Davidson P., *The Moral Dimension of the Prophetic Ideal: Pushkin and His Readers*, in “Slavic Review”, Vol. 61, No. 3, 2002, pp. 490–518.
- Davidson P., *The Validation of the Writer’s Prophetic Status in the Russian Literary Tradition: From Pushkin and Iazykov through Gogol to Dostoevsky*, in “The Russian Review”, Vol. 62, No. 4, (Oct., 2003), pp. 508-536.
- Davidson P., *Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol’: The image and the Word in the Russian Tradition of Art as Prophecy*, in “The Slavonic and East European Review”, Vol. 91, No. 2, (Apr., 2013), pp. 157-209.
- Davidson P., *Between Derzhavin and Pushkin: The development of the Image of the Poet as prophet in the verse of Zhukovsky, Glinka and Kiukhelbeker*, in Trudeau L. J. (a cura di), *Nineteenth- Century Literature Criticism*, Detroit, Gale, 2014, pp. 313-329.
- Davidson P., *Rewriting the Russian literary tradition of prophecy in the diaspora: Bunin, Nabokov and Viacheslav Ivanov*, in Rubins M. (a cura di), *Redefining Russian Literary Diaspora 1920-1922*, Londra, UCL Press, 2021.
- De Lotto C., *Introduzione*, in Gogol’ N., *Dall’Italia. Autobiografia attraverso le lettere*, Roma, Voland S.r.l., 1995.
- De Mikelis Č., *Russkij obraz Rima načala XX veka*, in Šiškin A. (a cura di), *Obrazy Italii*, Sankt Peterburg, Izdatel’stvo puškinskogo doma, 2014.
- Denisova A. V., *Rim v pismach Gogolja i Dostoevskogo*, in “Kul’tura i tekst”, No. 2, 2020, pp. 83-94.
- Deotto P., *In viaggio per realizzare un sogno. L’Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Trieste, Università degli studi di Trieste, 2002.

- Deschartes O., *Viaceslao Ivanov, Cenni biografici*, in "Il Convegno rivista di letteratura e di arte", Anno XV, No. 8-12, (25 gennaio 1934), pp. 384-408.
- Dzuceva N., "Zapas Rimskogo sčast'ja..." voda i kamen' v "Rimskich sonetach" Vjačeslava Ivanova, in "Europa Orientalis", Vol. 28, 2009, pp. 203-219.
- Džekson R., "Portret Gogolja": triedinstvo bezumija, naturalizma i sverch'estestvennogo, in "Gogol': Materialy i issledovanija", Moskva, 1995.
- Florovskij G., *Vladimir Solov'ev i Dante: problema christianskoj imperii*, in "Solov'evskie issledovanija", 2006, pp. 228- 251.
- Frajlich A., *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age*, Amsterdam, Rodopi Bv Editions, 2007.
- Galjatkina E. N., *Tekstologičeskij analiz dvuch redakcij povesti N. V. Gogolja "Portret"*, in "Vestnik Ul'janvskogo gosudarctvennogo tehničeskogo universiteta", (Set., 2017), pp. 10-22.
- Garetto E., *Olga Resnevič Signorelli (1883-1973)*, in Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Garms J., *Mito e realtà di Roma nella cultura europea: viaggio e idea, immagine e immaginazione*, Torino, Einaudi, 1982.
- Ghini G., *Il libro delle spese e la fine del mondo. I Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici di N. V. Gogol' tra sapienza e apocalittica*, in "Studi Urbinati", Vol. 69, 1999, pp. 421-464.
- Giuliani R., *Introduzione*, in Gogol' N., *Roma*, Venezia, Marsilio Editori, 2003.
- Giuliani R., *Introduzione*, in Kara-Murza A., *Roma russa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2005.
- Giuliani R., *La "Roma" di Gogol', missione e messianesimo*, in Moracci G. (a cura di), *Incontri tra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, Milano, LED, 2017.
- Gogol' N., *Il Ritratto*, Landolfi T. (trad. it), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989.
- Gogol' N., *Dall'Italia, autobiografia attraverso le lettere*, Cavallo M. G. (trad. it), Roma, Voland srl, 1995.
- Gogol' N., *Roma*, Romano A. (trad. it), Giuliani R (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 2003.
- Gogol' N., *Anime morte*, Nori P. (trad. e cura di), Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009.
- Golubeva S. V., *Ideal "prekrasnogo čeloveka" v mirosozercanii N. V. Gogolja*, in "Vestnik Russkoj christianskoj gumanitarnej akademii", Tom. 15, Vyp. 3, 2014, pp. 54-63.
- Goryacheva T., *De Chirico e la Russia: contatti – influenza - incroci*, in "Metafisica", No. 14/16, 2016, pp. 213-233.

- Graččenkov V., *Le «Immagini d'Italia» di Pavel Muratov* in Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Griffiths F., Rabinowitz S., *Gogol' In Rome*, in Id., *Novel Epics: Gogol, Dostoevsky, and National Narratives*, Evanston, Northwestern University press, 1990.
- Horowitz B. J., *The Myth of A. S. Pushkin in Russia's Silver Age: M. O. Gershenzon Pushkinist*, Evanston, Northwestern University Press, 1996.
- Iodice Di Martino M. G., *Ovidio e Aleksandr Puškin*, in "Rivista Di Cultura Classica e Medioevale", Vol. 36, No. 1/2, 1994, pp. 375-391.
- Ivanov D. V., *Vjačeslav Ivanov e Roma. Conversazione dell'arciprete Ioann Sviridov con Dmitrij Vjačeslavovič Ivanov*, in "Russkaja Mysl", (5 giugno 1997), pp. 1-17.
- Ivanov V. I., *Il coro avvenire*, in "Mesa", (Prim., 1952), pp. 15-18.
- Januškevič A. S., *Receptivnye modeli rimskogo karnavala v russkom traveloge 1820-1840- x gg*, in Lebedeva O. B., Mednis N. E. (a cura di), *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti XVIII-XX vv.*, Tomsk, Izdatel'stvo tomskogo universiteta, 2011.
- Januškevič A. S., "Pročitenie" i izobraženie miroobraza Rima v russkoj poezii 1800-1840- x gg, in "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta", No. 5, 2013, pp. 98-115.
- Januškevič A. S., *Lecture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della prima metà dell'800*, in Giuliani R. (a cura di), *Il Gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell'800. Antologia con testo russo a fronte*, Roma, Lithos, 2015.
- Kacis L., *Mandel'stam e Dante*, in Strada V. (a cura di), *I russi in Italia.*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Kalb J. E., *Lodestars on the via Appia: Vjačeslav Ivanov "Roman sonnets" in context*, in "Die Welt der Slaven", XLVIII, 2003, pp. 23-52.
- Kalb J. E., *Russia's Rome imperial visions messianic dreams 1890-1940*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2008.
- Kamedina L. V., *N. V. Gogol', O duchovnom smysle chudožestvennogo tvorčestva v russkoj kul'ture*, in "Gumanitarnyj vektor", No. 4, 2010, pp. 128-134.
- Kara-Murza A., *Znamenitye russkie o Rime*, Moskva, Nezavisimaja Gazeta, 2001.
- Kara-Murza A., *Roma russa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2005.
- Kara-Murza A., *Napoli russa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2005.
- Karlinskij S., *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Kaucisvili N., *Alcune lettere di Zinaida Volkònskaja P. A. Vjazemskij*, in "Aevum", Vol. 40, No. 1/2, 1966, pp. 125-137.
- Kelly M. R., *Gogol's "Rome": on the threshold of the two worlds*, in "The Slavic and East European Journal", Vol. 47, No. 1, (Spri., 2003), pp. 24-44.

- Komolova N. P., *Boris Zajcev e Michail Osorgin* in Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Komolova N. P., *Italija v ruskoj kul'ture serebrjanogo veka. Vremena i sudby*, Moskva, Nauka, 2005.
- Konečnyj A., *Obraz Italii v korrespondencijach i očerkach M. A. Osorgina*, in "Europa Orientalis", Vol. 17, No. 2, 1998, pp. 103-124.
- Korolëva S. B., *Sud'ba koncepta v literature: puškinskij "Prorok" v dialoge s ruskoj kul'turoj*, in "Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubežnaja filologija", Tom. 10, Vyp. 3, 2018, pp. 117-130.
- Kulakova T. A., *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami" N. V. Gogolja: ideja služenija i poetika eë voploščeniija*, in "Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija filologija. Žurnalistika", 2010, pp. 43-47.
- Lachmann R., *Gorod-fantazm. Obrazy Peterburga i Rima v tvorčestve Gogolja*, in V. Markovič, W. Schmid (a cura di), *Suščestvuet li Peterburgskij tekst?*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo SPBGU, 2005.
- Lana I., *Letteratura latina*, Firenze, Edizioni G. D'Anna, 1970.
- Lasorsa Siedina C., *Scrittori e artisti russi in Italia*, in "Slavia", Vol. 15, No. 2, 2006, pp. 63-78.
- Lechowska M., *Mesjanizm „kenotyczny”. O rosyjskiej idei Wjaczesława Iwanowa*, in "Świat i Słowo", Bielsko- Biała, Akademia Techniczno- Humanistyczna w Bielsku-Białej, 2020.
- Lesur F., *Ideja Rima i trojanskij mif u Vjačeslava Ivanova*, in "Toronto Slavic Quarterly", No. 21, 2017, pp. 4-12.
- Lichacëv D., *Le origini*, Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Ljubin V. P., *Russkie emigranty v Italii v XX v.: Novye Issledovanija*, in "Rossija i sovremennyj mir", 2018, pp. 233-246.
- Lo Gatto E., *Russi in Italia dal secolo XVII ad oggi*, Roma, Editori riuniti, 1971.
- Lotman Ju., *Le origini della "corrente tolstoiana" nella letteratura russa degli anni 1830-1840*, in Id., *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Lotman Ju, Uspenskij B., *Il concetto di "Mosca terza Roma" nell'ideologia di Pietro I*, in "Europa Orientalis", Vol. 5, 1986, pp. 481-494.
- Majkov L. N., *Konstantin Batjuškov, ego žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, Noginsk, Izdatel'stvo "Osteon-fond", 2016.
- Malcovati F. (a cura di), *Vjačeslav Ivanov e la cultura del suo tempo. Mostra bibliografica*, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele II, Roma, (25 maggio – 5 giugno 1983).

- Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov, estetica e filosofia*, Firenze, “La Nuova Italia” Editrice, 1983.
- Malcovati F., *Vjačeslav Ivanov a Pavia*, Roma, SGS Istituto Pio XI, 1986.
- Malcovati F., *Introduzione in Gogol’ N. V., Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1996.
- Martynov V., *L’Italia nella visione storiosofica di Stepan Ševyrëv* in Strada V. (a cura di), *I russi e l’Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Meyer C., *Review of Russia’s Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940, di J. E. Kalb*, in “International Journal of the Classical Tradition”, Vol. 17, No. 4, 2010, pp. 631-635.
- Merežkovskij D., *Gogol’ e il diavolo*, De Lotto C. (trad. it.), Verona, Edizioni Fiorini, 2014.
- Mil’don V. I., *Estetika Gogolja*, Moskva, Izdatel’stvo VGIK, 1998.
- Močul’skij K. V., *Duchovnyj put’ Gogolja*, Paris, Ymca Press, 1934.
- Muratov P., *Immagini dell’Italia*, Giuliani R. (a cura di), Milano, Adelphi, 2019.
- Mureddu D. G., *Memory of the past, classical motifs and palinody in the Roman diary of the year 1944*, in “Cahiers du Monde russe”, Vol. 35, No. 1/2, 1994, pp. 295-300.
- Nabokov V., *Nikolaj Gogol’*, Vicenza, Arnoldo Mondadori Editore, 1972.
- Ostrogorsky G., *Storia dell’impero bizantino (641-1204)*, Torino, Einaudi, 1993.
- Pacini G., *Gogol’ Racconti*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1982.
- Pascal P., *Le Drame spirituel de Gogol’*, in Gogol’ N., *Méditations sur le divine liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1952.
- Pasini G., *Simbolismo e simbolo in Vjačeslav Ivanov*, in “Divus Thomas”, Vol. 11, No. 3, (Sett.- Dic., 2008), Edizioni Studio Domenicano, pp. 103-151.
- Panfilova M. I., *Obrazy Italii v kul’ture serebrjanogo veka, Kul’turologija, teorija i istorija kul’tury*, in “Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta kul’turologija i iskusstvovedenie”, No. 3, 2015, pp. 5-16.
- Pezzini I., *Ecce Homo, La riflessione di Lotman tra icone, caricature e ritratti*, in Bertelè M., Bianco A., Cavallaro A. (a cura di), *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, Vol. 3, 2019, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, pp. 145-158.
- Pica V., *L’Italia nelle stampe degli incisori stranieri*, in Id., *Attraverso gli albi e le cartelle*, Bergamo, Istituto italiano di Arti grafiche, Vol. 3, 1907.
- Pil’šikov I., *L’Italia e la letteratura italiana nelle opere e nelle lettere di Konstantin Batjuškov*, in Strada V. (a cura di), *I russi e l’Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.

- Plioukhanova M., Shishkin A., *The Museum and Research Centre Vyacheslav Ivanov Archive in Rome, Literature, music, art and the city*, Paris, ICOM, 2016.
- Poggi V., *Ivanov a Roma (1934-1949)*, in "Europa Orientalis", Vol. 21, No. 2, 2002, pp. 95-140.
- Poggioli R., *The poets of Russia (1890- 1930)*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1960.
- Pompei G., *Comico e Carnevale, Le origini della comicità e la teoria della "carnevalizzazione"*, (Gen., 1996), pp. 1-54.
- Rizzi D., *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in Capaldo M., D'Amelia A. (a cura di), *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Salerno, Università di Salerno - Vereja Edizioni, 2010.
- Rubič V., *Vergilij v vosprijatij Vjač. Ivanova i T. S. Eliota*, in "Europa Orientalis", Vol. 21, No. 1, 2002, pp. 339-351.
- Rudnickaja E., *Herzen e l'Italia*, in Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Rudwin M. J., *The Gloom and Glory of Russian Literature*, in "The open Court", Vol. 1918: Iss. 7, Article 2, pp. 390- 407.
- Rupnik M. I., *L'arte memoria della comunicazione, il significato teologico dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, Roma, Lipa Edizioni, 1994.
- Sarab'janov D., *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, in Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Scandura C., *L'emigrazione russa in Italia: 1917-1940*, in "Europa Orientalis", Vol. 14, No. 2, 1995, pp. 341-366.
- Schultz B., *Pensatori russi di fronte a Cristo*, Firenze, Mazza, 1949.
- Scocozza C., *L'Unità italiana negli scritti di Aleksandr Herzen*, in "Scuola Normale Superiore", Serie 5, Vol. 2, No.2, 2010, pp. 489-511.
- Sergienko E. E., *"Ital'janskaija" tema v chudožestvennoj literature Serebrjanogo veka*, in "Aktual'nye problemy vysšego muzikal'nogo obrazovanija", No. 5, 2011, pp. 34-48.
- Serman I., *Rimskie pis'ma Gogolja*, in Giuliani R. (a cura di), *Gogol' i Italija*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennij gumanitarnij universitet, 2004, pp. 170-181.
- Shishkin A., *Ivanov Italiano*, Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Solov'ëv V., *La Russie et l'Eglise Universelle* in Id., *Soloviov, Vladimir: La Sophia et les autres écrits francais*, Losanna, L'Age d'Homme, 1978.
- Stepun F. A., *Ivanov*, in Lo Gatto E. (a cura di), *I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo*, Milano, Bompiani, 1958.
- Stepun F. A., *Vstreči*, Moskva, Agraf, 1998.

- Strada O., *Djačev in Italia*, in Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Strada V., *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio Editori, 1991.
- Šestakov V., *Firenze versus Roma. I russi alla ricerca dell'Italia fra Otto e Novecento*, in Tonini L. (a cura di), *Rinascimento e antirinascimento: Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*, Firenze, Leo Olschki, 2012.
- Šiškin A., *La Roma di Vjačeslav Ivanov*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.
- Tacho-Godi E., *Ostačsja issledovat' istočniki voli i prirodu žaždi, (o "Rimskich sonetach" Vjačeslava Ivanova)*, in Id., *Vjačeslav Ivanov – tvorčestvo I sud'ba: k 135-letiju so dnja roždenija*, Moskva, Nauka, 2002, pp. 60-70.
- Tacho-Godi E., Šiškin A., *Ave Roma, Rimskie sonety*, Sankt Peterburg, Kalamos, 2011.
- Talalay M. G. (a cura di), *Kostantin N. Batjuškov. Un poeta russo ottocentesco fra Ischia e Napoli*, in "La rassegna d'Ischia", No. 4, 2016.
- Tamborra A., *Certezza religiosa e unità della Chiesa da V. S. Solov'ev a V. I. Ivanov*, in "Europa Orientalis", Vol. 4, 1985, pp. 69-80.
- Tarasova M. P., *Ivan Il'in o "vybrannyh mestach iz perepiski s druž'jami" N. Gogolja*, in "Gumanitarnye issledovanija v Vostočnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke", 2009.
- Terc A. (Sinjavskij A.), *V teni Gogolja*, Moskva, Agraf, 2003.
- Titarenko S. D., *Rimskij pretekst v mifopoetičeskoj kartine mira u Vjačeslava Ivanova*, "Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta", Vyp. 1, 2009, pp. 3-11
- Toporov V. N., *Vergilianskaja tema Rima*, in Civ'jan T. V. (a cura di), *Issledovanija po strukture teksta*, Moskva, Nauka, 1987, pp. 196- 215.
- Torlone Z. M., *Vergil in Russia, National Identity and Classical Reception*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Torlone Z. M., *Happy Vergil Goes North*, in "The Classical World", Vol. 111, No. 1, (Aut., 2017), pp. 27-45.
- Ukolova V. I., Škarenkov P. P., *Obraz Rima v Russkoj političeskoj kul'ture*, in "Novyj istoričeskij vestnik", 2015, pp. 10-23.
- Vajl P., *"Impressioni italiane" di Vasilij Rožanov*, in Strada V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto, 1995.
- Valeri M., *Quando l'altro diventa sé: Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja viaggiatrice d'Europa*, in "eSamizdat. Rivista di culture dei paesi slavi", 2016 (XI), pp. 115-122.
- Venturi A., *L'emigrazione rivoluzionaria russa in Italia (1906-1921)*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Venturi F., *L'Italia fuori d'Italia*, Torino, Einaudi, 1973.

Veresaev V., *Gogol' v žizni. Sistematičeskij svod podlinych svidetel'stv sovremennikov*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskij rabočij, 1990.

Virgilio, *Eneide*, Caro A. (trad. it.), Firenze, David Passigli e soci, 1836.

Vladimirova T. L., *Obraz karnavala*, in Id., *Rimskij tekst v tvorčestve N. V. Gogolja*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo politehničeskogo universiteta, 2010.

Wang E., *Viacheslav Ivanov in the 1930s: the Russian Poet as Italian Humanist*, in "Slavic Review", Vol. 75, No. 4, (Wint., 2016), Cambridge University Press, pp. 896-918.

Westbryok F., *Istoriosofija Vergilija v koncepcii Vjačeslava Ivanova*, in "Simvol", No. 53-54, 2008, Moskva, pp. 135-152.

Winestein A., *Quiet Revolutionaries: The "Mir Iskusstva" Movement and Russian Design*, in "Journal of Design History", Vol. 21, No. 4, 2008, pp. 315-333.

Winternitz De Vito R., *Il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov*, Firenze, "La Nuova Italia" Editrice, 1988.

Witztum E., Lerner V., Kalian M., *Creativity and insanity: the enigmatic medical biography of Nikolai Gogol*, in "Journal of Medical Biography", Vol. 8, (May, 2000), pp. 110-116.

Zarankin J., Wachtel M., *The correspondence of Viacheslav Ivanov and Charles Du Bos*, in Rizzi D., Shishkin A. (a cura di), *Russko-ital'janskij archiv III: Vjač. Ivanov – Novye Materialy*, Salerno, 2001, pp. 497-505.

Zdravomyslova O. M., "Russkaja ideja", *anatomija ženstvennosti i mužestvennosti v nacional'nom obraze Rossii*, in "Obščestvennye nauki i sovremennost'", No. 4, 2000, Moskva, pp. 109-115.

Žernakova N., "Portret" *Gogolja v dvuch redakcijach*, in "Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA", Vol. 17, 1984, pp. 23-48.

Životovskaja I. G., *Osobennosti formirovanija obraza Italii v Rossii istorija i sovrmennost'*, in "Aktual'nye problemy Evropy", No. 2, 2016, pp. 106-135.

Sitografia

Aksakov K. S., *Neskol'ko slov o poeme Gogolja: Pochoždenija Čičikova, ili Měrtvye duši*, https://licey.net/free/16-kritika_proizvedenii_literatury_obschie_voprosy_otnosheniya_k_literature/59-russkaya_literaturnaya_kritika_xix_veka_hrestomatiya_literaturno_kriticheskikh_materi_alov/stages/2290-poema_gogolya___drevnii__gomerovskii_epos.html (ultimo accesso: 15.01.2024).

Assunto R., *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxY15oXwQ> (ultimo accesso: 28.06.2023).

Barabaš Ju. Ja., *Chudožniki – “nazarejcy” i gogolevskaia koncepcija christianskogo iskusstva*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1694/> (ultimo accesso: 28.06.2023).

Baratynskij E., *Puškinskaja karta*, <https://www.culture.ru/poems/26053/kn-volkonskoj> (ultimo accesso: 21.04.2023).

Belinskij V., *Citaty Belinskogo o poeme Měrtvye duši*, <http://www.procitaty.ru/blog/citaty-belinskogo-o-poeme-mertvye-dushi> (ultimo accesso: 12.06.2023).

Berdjaev N., *Čuvstvo Italii*, http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1915_chuvstvo_italii.shtml (ultimo accesso: 12.03.2023).

Bird R., *Vjačeslav Ivanov za rubežom*, <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/kritika/berdvyacheslav-ivanov-za-rubezhom.htm> (ultimo accesso: 16.11.2023).

Chlodovskij R. I., *Rim v mire Gogolja*, <https://imli.ru/nauka/materialy-sotrudnikov/1637-Rim-v-mire-Gogolja> (ultimo accesso: 10.09.2023).

Cultura e Svago, *Il Romanticismo*, <https://www.culturaesvago.com/storia-della-filosofia/il-romanticismo/> (ultimo accesso: 22.04.2023).

Čechov A., *Nastojščij pisatel' - to že, čto drevnij prorok*, <https://gigafox.ru/children-under-one-year/nastoyashchii-pisatel---to-zhe-čto-drevnii-prorok-chehov/> (ultimo accesso: 17.04.2023).

Dante, *Convivio*, IV, iv, 7, <https://digitaldante.columbia.edu/text/library/convivio-italian/> (ultimo accesso: 08.01.2024).

De Amicis E. e Gregorovius F., *20 settembre 1870. Notizia da Roma*, <https://storiamestre.it/2020/09/20-settembre-1870-notizie-da-roma/> (ultimo accesso: 12.04.2023).

Deotto P., *Russi in Italia: Aleksandr Nikolaevič Benua*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=196> (ultimo accesso: 04.04.2023).

Dve redakcii povesti "Portret": problema svjazi iskusstva i religii, https://vuzlit.com/614916/redaktsii_povesti_portret_problema_svyazi_iskusstva_religii (ultimo accesso: 06.09.2023).

Ferretti P., *Seguendo la linea dell'ombra: Pavel Muratov in Italia*, <https://www.atelierpoesia.it/seguendo-la-linea-dellombra-pavel-muratov-in-italia-paola-ferretti/> (ultimo accesso: 15.04.2023).

Ghini G., *Il romanzo russo* in Enciclopedia Treccani, Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco (2014), https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-russo_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultimo accesso: 18.09.2023).

Giuliani R., *Gogol' i "drugoj": rimljane i rimljanki v povesti "Rim"*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1570/#022> (ultimo accesso: 17.07.2023).

Giuliani R., *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxY15oXwQ> (ultimo accesso: 28.06.2023).

Gogol' N., *Poslednij den' Pompei*, <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-107.htm?cmd=p> (ultimo accesso: 18.05.2023).

Grand Tour, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/Grand-Tour/> (ultimo accesso: 23.06.2023).

FCP, *Il disturbo bipolare nella storia*, <https://formazionecontinua.inpsicologia.it/il-disturbo-bipolare-nella-storia/> (ultimo accesso: 11.02.2024).

Il neoclassicismo di Winckelmann, in Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-neoclassicismo-di-winckelmann_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultimo accesso: 25.05.2023).

Il'in I. A., *Russkaja ideja*, Istoričeskaja Enciklopedija http://www.hrono.ru/organ/ukazatel/russ_idea.html (ultimo accesso: 07.06.2023).

Inostrannaja literatura, *Čajl'd Garol'd. Russkie perevody Bajrona*, <http://ino-lit.ru/lit/text/334/6072/Byron/chajld-garold-russkie.htm> (ultimo accesso: 10.01.2024).

Ivanickij A. I., *Obraz Italii kak živopisnoj "Mekki" vo vtoroj redakcii "Portreta" Gogolja i v "Serapionovych brat'jach" E. T. A. Gofmana*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1432/> (ultimo accesso: 06.09.2023).

Ivanov V., *O Russkoj idee*, https://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_146.htm (ultimo accesso: 19.06.2023).

Ivanov V., *Rimskie sonety*, <https://www.v-ivanov.it/averoma/index.html> (ultimo accesso: 28.10.2023).

John G., *The Golden Age: Aleksandr Puškin*, <http://lol-russ.umn.edu/hpgary/Russ3421/lesson4.htm> (ultimo accesso: 29.05.2023).

Koreckaja I. V., *Vjač. Ivanov: metafora "arki"*, <https://md-eksperiment.org/ru/post/20200217-vyach-ivanov-metafora-arki> (ultimo accesso: 02.06.2023).

Krincyn A. B., *Obraz Rima v "Rimskich sonetach" i kul'turnom kontekste*, <https://portal-slovo.ru/philology/40992.php> (ultimo accesso: 06.09.2023).

Mannino Giorgi M., *Un romano a Novgorod: vita di Sant'Antonio il Romano*, <http://luceortodossamarcomannino.blogspot.com/2015/08/un-romano-novgorod-vita-di-santantonio.html> (ultimo accesso: 12.07.2023).

Marcanzin S., *Cattolici e ortodossi: In sintesi le differenze e le somiglianze*, <http://www.sentiericon.it/public/icone/?p=11607> (ultimo accesso: 10.05.2023).

Maslin M. A., *Russkaja ideja*, Elektronnaja biblioteka Instituta filosofii. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01fe0f088e5aa0b5a32b1bfd> (ultimo accesso: 07.06.2023).

Miched P. V., *Rim v tvorčeskom soznanii Gogolja*, <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1588/> (ultimo accesso: 28.06.2023).

Močul'skij K. V., *Duchovnyj put' Gogolja*, https://www.yabloko.ru/Publ/Book/Gogol/mochulsky_gogol.html#a7 (ultimo accesso: 08.09.2023).

Muzej istorii rossijskich reform imeni P. A. Stolyoina, *Manifest o darovanii vol'nosti rossijskomu dvorjanstvu 1762 g.*, <http://museumreforms.ru/node/13645> (ultimo accesso: 12.01.2024).

Nazareni, in Enciclopedia italiana, 1934, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nazareni_res-e6e7b84e-8bb1-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nazareni_res-e6e7b84e-8bb1-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso: 24.07.2023).

Poggioli R., *Fraasi di Renato Poggioli*, <http://le-citazioni.it/frasi/216917-renato-poggioli-a-proposito-di-vjaceslav-ivanov-lo-stile-fastoso/> (ultimo accesso: 25.09.2023).

Praz M., *Decadentismo*, in Enciclopedia del Novecento, 1977, https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/ (ultimo accesso: 20.05.2023).

Prònoia, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/pronoia/> (ultimo accesso: 14.11.2023).

Ria Novosti, *Istorija emigracii iz Rossii i SSSR*, <https://ria.ru/20120604/662267082.html> (ultimo accesso: 11.05.2023).

Riccardi A., *La Roma di Gogol'*, Conferenza, <https://www.youtube.com/watch?v=-YfxY15oXwQ> (ultimo accesso: 28.06.2023).

Shishkin A., *Russi in Italia*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=253> (ultimo accesso: 15.10.2023).

Slavofilismo, in Enciclopedia Treccani, 1936, https://www.treccani.it/enciclopedia/slavofilismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 12.12.2023).

Sochrjakov Ju., *Storonnik samobytnych načal*, http://www.hrono.ru/biograf/bio_g/gogol05nv.php (ultimo accesso: 24.05.2023).

Sofia Paleologo, granduchessa di Mosca, in Enciclopedia Treccani, 1936, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sofia-paleologo-granduchessa-di-mosca_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sofia-paleologo-granduchessa-di-mosca_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso: 07.02.2014).

Statuti P., *Versi di poeti russi dedicati a Roma tradotti da Paolo Statuti*, <https://musashop.wordpress.com/tag/poesie-russe-dedicate-a-roma-tradotte-da-paolo-statuti/> (ultimo accesso: 12.04.2023).

Tamborra A., *Religioznye metanija Gogolja. Fragment iz knigi "Katoličeskaja cerkov' i russkoe pravoslavie. Dva veka protivostojanija i dialoga*, https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/10495-religioznye-metaniya-gogolya-fragment-iz-knigi-katolicheskaya-cerkov-i-russkoe-pravoslavie-dva-veka-protivostoyaniya-i-dialoga.html (ultimo accesso: 13.09.2023).

Tommasi M., *La Russia nel XIX secolo: storia, caratteristiche e protagonisti*, <https://www.studenti.it/la-russia-nel-xix-secolo-storia-caratteristiche-e-protagonisti.html> (ultimo accesso: 12.01.2024).

Vate, in Enciclopedia Treccani, <https://mail.google.com/mail/u/0/#sent/KtbxLwGzdPxqnmMKWTXjmrxtpxstldgML> (ultimo accesso: 11.04.2023).