Università
Ca'Foscari
Venezia

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

–

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La Crimea nella letteratura russa dalle origini alla Rivoluzione

Relatore
Ch. Prof. Aldo Ferrari

Correlatore
Ch. Prof. Donatella Possamai

Laureanda
Sara Antonioli
Matricola 987726

Anno Accademico
2013 / 2014

Indice

Введение 4

1. Storia della Crimea dalle origini alla Rivoluzione d'Ottobre 8

1.1 I primi abitanti della Crimea 8

1.2 La Rus' di Kiev 10

1.3 L'arrivo dei mongoli dell'Orda d'Oro 10

1.4 Il khanato tataro di Crimea 11

1.5 Il dominio dell'impero ottomano 12

1.6 L'annessione della Crimea, "Oriente" dell'impero russo 13

1.7 Il mito della Tauride 16

1.8 La guerra di Crimea 18

1.9 La difesa di Sebastopoli 19

1.10 Crimea, la Riviera russa 21

2. La Crimea di Puškin 25

2.1 Il Romanticismo russo 25

2.2 Il Romanticismo di Puškin 26

2.3 Il viaggio di Puškin in Crimea 28

2.4 *Bachčisarajskij fontan* 29

2.4.1 L'epigrafe di Sadi 32

2.4.2 Il khan Girej e il suo harem 33

2.4.3 Le due eroine: Marija e Zarema 36

2.4.4 La figura del narratore 42

2.4.5 I brani in prosa 46

2.5 Un'opera politica 48

2.6 Un'opera maschilista? 50

2.7 La storia della fontana di Bachčisaraj 51

3. La Crimea di Tolstoj 55

3.1 Il Realismo russo 55
3.2 Il realismo di Tolstoj nelle storie di guerra 57
3.3 Tolstoj in Crimea 58
3.4 *Sevastopol'skie rasskazy* 60
3.4.1 Primo racconto: *Sevastopol' v dekabre mesjace* 62
3.4.2 Secondo racconto*: Sevastopol' v mae* 67
3.4.3 Terzo racconto: *Sevastopol' v avguste 1855 goda* 72
3.5 La critica all'esercito e alla leadership 74
3.6 Il tema del coraggio per Tolstoj 78
3.7 Sebastopoli nel 1854 81
4. La Crimea di Čechov 84
4.1 Il Realismo di Čechov 84
4.2 La poetica di Čechov 85
4.3 Čechov in Crimea 89
4.4 Jalta 90
4.5 *Dama s sobačkoj* 92
4.5.1 La seducente Crimea 94
4.5.2 La soffocante Mosca 97
4.5.3 La struttura di un'opera teatrale 100
4.5.4 Un racconto breve 102
4.6 La storia di un adulterio 104
4.7 Čechov e la natura 108
4.8 Una vicenda autobiografica? 110
5. La Crimea di Vološin 112
5.1 Il Simbolismo russo 112
5.2 Vološin e i simbolisti 114
5.3 Vološin in Crimea 115
5.4 Koktebel' 116

5.5 Dalla Tauride alla Cimmeria 119

5.6 Il circolo di Koktebel' 121

5.7 Cimmeria, musa ispiratrice 123

5.8 *Dom poeta* 125

5.9 La casa del poeta 138

Bibliografia 139

Введение

В данной работе говорится о русской литературе в Крыму до Октябрьской революции.

В работе анализируются литературные произведения четырёх авторов девятнадцатого века (важно при этом уточнить, что последний автор, Максимилиан Александрович Волошин, сочиняет стихи до 1932, года его смерти).

Материалом для исследования послужили литературные произведения четырёх авторов: «*Бахчисарайский фонтан*» Александра Сергеевича Пушкина, «*Севастопольские рассказы*» Льва Николаевича Толстого, «*Дама с собачкой*» Антона Павловича Чехова и «*Дом поэта*» Максимилиана Александровича Волошина. Эти сочинения изображают полуостров Крым с разных точек зрения.

Работа состоит из введения и пяти глав.

Цель данной работы - показать, что историческая эпоха, в которую живёт человек, влияет на его точку зрения.

Идея этой работы родилась в январе прошлого года, когда ещё не началась политическая буря между Украиной и Россией вокруг Крыма. В этом контексте я не желаю обсуждать вопрос о трагических последствиях фактов; в любом случае ясно, что для России Крым всегда был (и остается сегодня) важной и стратегической областью.

В первой главе говорится об истории Крыма. Крым всегда был особенным местом для встречи многих народов, культур и языков. Это и не удивительно, так как Крым является полуостровом с видом на Черное море, которое всегда считалось стратегически важным объектом. Этот море является естественной частью восточной границы Европы с Ближним

Востоком и Азией. Кроме того, Крым обладает умеренным климатом, который делает его излюбленным местом туристов.

Крым всегда играл важную роль для России. Екатерина Вторая присоединила Крым к России в 1783 году. Прежде территория принадлежала Крымскому ханству, которое было многонациональным по своему составу государственным автономным образованием. Для Екатерины Великой Крым стал райским садом, колонией, стратегически расположенной на берегу Черного моря. Чтобы придать еще больший престиж полуострову, Екатерина подчеркнула античную связь между Крымом и Древней Грецией. На самом деле в ту эпоху культура Древней Греции считалась вершиной мировой культуры. Имя Крыма изменилось: императрица назвала его «Таврида».

Идиллическое Изображение Тавриды резко исчезло, когда началась Крымская война. По религиозным и политическим причинам русская армия в 1853 г. вторглась в Дунайские княжества, Молдавию и Валахию, которые в то время находились под покровительством турецкого султана. Англия и Франция вмешались в войну на стороне Турции: они стремились остановить экспансию России на востоке (и в Европе тоже). Крым стал ареной войны. В октябре 1854 года началась осада Севастополя - главной базы российского черноморского флота. Осада Севастополя продлилась 349 дней, но в конце Россия проиграла войну. После войны сильно стимулировалось экономическое развитие полуострова. Крым начал приобретать курортное значение.

С литературной точки зрения очевидно, что произведения авторов, анализируемые в этой работе, отражают исторические события той эпохи.

Вторая глава посвящена произведению Александра Сергеевича Пушкина «*Бахчисарайский фонтан»*. В посвященной Крыму поэме «*Бахчисарайский фонтан»* изложена квинтэссенция

отношения поэта к теплому краю. Поэт посетил Крым с семьей Раевских в период своего изгнания в 1820 и был поражен его красотой. Важно подчеркнуть, что Пушкин писал «*Бахчисарайский фонтан»* в период колониальных захватов русской империи. Екатерина присоединила Крым к России в 1783 году и завоевание Кавказа началось в 1801 и закончилась в 1829. В «*Бахчисарайском фонтане»* Крым изображен как увлекательное и экзотическое место: он представляется как символ Востока и далекой культуры, исламского мира. Пушкин описивает мир гарема хана Гирея во дворце, находящемся в Бахчисарае. Главные герои поэмы – это Хан-Гирей, Мария и Зарема, две пленные девушки в гареме.

В третьей главе рассматривается литературное произведение Льва Николаевича Толстого «*Севастопольские рассказы».* Крым, который описает Толстой, совершенно отличается от экзотического и восточного места *«Бахчисарайского фонтана»* Пушкина. Впервые писатель побывал в Крыму во время обороны Севастополя в 1854 —1855 годах: Толстой был зачислен солдатом, поэтому стал свидетелем войны и осады Севастополя. В «*Севастопольских рассказах*» Толстой описывает ужасы Крымской войны с большим реализмом: нет места для чести и славы, но только боль и смерть. Кроме того, писатель критикует высший класс офицеров, которых он считал некомпетентными и трусливыми. Главные герои битвы – простые солдаты, которые страдают от голода и жажды в крепостной стене, живут в постоянной опасности для жизни. Впервые именно в Севастополе формируются патриотические и нравственные мысли писателя.

В четвёртой главе проводится анализ литературного произведения Антона Павловича Чехова «*Дама с собачкой»*. Речь идёт об истории супружеской измены. Главные герои, двое женатых людей, Анна Сергеевна и Гуров, которые познакомились в Ялте во время летнего отпуска. Крым на фоне всей этой истории играет решающую роль. Ялта является курортным местом, удобным и привлекательным, иногда даже сюрреальным: прелюбодейное

отношение между Анной и Гуровым не кажется таким плохим и неправильным. Первый раз Антон Павлович Чехов посетил Крым летом 1888 года. Писатель был впечатлен необычайной красоты полуострова. Крым был похож на мир без времени; в «*Даме с собачкой*» медленные и подслащенные ритмы Ялты составляют контраст с шумом и стрессом столицы Москвы, которые описаны в истории. Место играет важную роль; если бы герои встретились в Москве, вероятно, их отношения никогда бы не возникли. Город Ялта был для среднего класса одним из самых престижных мест отдыха того времени. Он был символом социального развития и новых потребностей, происходящих от благополучия России в конце девятнадцатого века.

В пятой главе говорится о литературном произведении Максимилиана Александровича Волошина. С 1917 по 1932 г. Волшин жил в Коктебеле, небольшом городке на восточном побережье Крыма. Стихотворения Волошина являются поэтическим поиском области. Крым Волошина не соответствует Тавриде Пушкина в том, что пейзаж не романтичный, не привлекатльный. На месте совершенству Эллады описаются пыльные картины, засушливая пустыня, горькая полынь. Киммерия является серьезной и даже анти-поэтической, тем не менее, поэт любит её всем сердцем. Дача Волошина в Коктебеле стала популярным местом встречи для всех художников Серебряного века. Волошин посвятил многочисленные стихотворения Крыму: одно из самых известных называется «*Дом поэта»*. «*Дом поэта»* заявляет о доброжелательности и гостеприимстве к гостям дачи Волошина. Во время революции поэт не принимал участие в какой-либо партии: он всегда считал себя аполитичным и беспартийным. Построение Волошиным дома в Коктебеле – становится устройством гостеприимного пристанища для людей искусства.

1. Storia della Crimea dalle origini alla Rivoluzione d'Ottobre

> Peoples who live in communion with other peoples, for a hundred or a thousand years, do not always like them – may, in fact, have always disliked them. As individuals, "the others" are not strangers but neighbours, often friends. But my sense of Black Sea life, a sad one, is that the latent mistrust between different cultures is immortal[1].

La penisola di Crimea è tra i luoghi che nel corso dei secoli hanno fatto da palcoscenico per l'incontro di numerosi popoli, lingue e culture. Durante la sua lunga e travagliata storia la regione è stata abitata da numerose popolazioni: cimmeri, tauri, sciti, greci, goti, bizantini, ebrei caraiti, armeni, genovesi, tatari e russi[2]. Di conseguenza, le parole in apertura dello storico Neal Ascherson descrivono una situazione ben conosciuta in Crimea, un lembo di terra relativamente limitato che è stato testimone di eventi rivelatisi importanti per la storia dell'intero Mar Nero e del Mediterraneo. Infatti, come si vedrà in seguito, i greci fecero della Crimea uno degli snodi principali del loro impero commerciale e così fecero gli italiani mille anni dopo; la guerra di Crimea fu combattuta qui nel diciannovesimo secolo, mentre nel 1945 la conferenza di Jalta spartì l'Europa tra le potenze vincitrici della Seconda Guerra Mondiale. Anche la crisi attuale tra Russia e Ucraina ha qui il suo epicentro.

1.1 I primi abitanti della Crimea

I più antichi abitanti della penisola di Crimea, così come di tutta la costa settentrionale del Mar Nero, furono i cimmeri, i tauri (dai quali deriva l'antico nome di "Tauride") e gli sciti, i quali però vivevano nelle steppe e nelle montagne in quanto non erano popoli del mare. Gli sciti si trovavano già all'interno del territorio della penisola quando i greci vi approdarono nel VIII secolo a.C. La conoscenza degli sciti si deve soprattutto a Erodoto, la cui testimonianza si basava in gran parte,

[1] N. Ascherson, *Black Sea. The birthplace of civilisation and barbarism*, London, Vintage, 1995, p. 9.
[2] A. Ferrari, G. Cella, *Crimea, faro russo sul Mediterraneo*, "Limes", vol. 4, aprile 2014, pp. 147-155.

probabilmente, sui resoconti di altri viaggiatori[3]. Erano suddivisi in tribù che parlavano lingue incomprensibili tra loro; Erodoto li descrisse come popolazioni che coltivavano cereali e compivano riti di adorazione prediligendo soprattutto gli dei guerrieri[4]. Il ritratto che Erodoto fece degli sciti fu preso a modello dagli autori antichi per descrivere tutti i barbari del nord. Gli sciti erano delle popolazioni iraniche che vivevano come allevatori nomadi e che alla fine del 700 a. C. avevano soppiantato i cimmeri[5]. Quando i greci arrivarono nei secoli V-IV a.C., le tribù scite erano già presenti in gran numero dal Danubio al Don.

I greci occuparono le coste sud-orientali del Mar Nero e la fascia costiera della Crimea e fondarono qui diverse colonie commerciali: Chersoneso (vicino a Sebastopoli), Panticapea (ora Kerč), Teodosia e altre città più piccole. Poco tempo dopo, le colonie greche nella parte orientale della Crimea si raccolsero intorno a Panticapea, formatasi al posto di un antico insediamento scita, e crearono il potente regno del Bosforo Cimmerio. Bosforo Cimmerio era l'antico nome dello stretto di Kerč che separava il Mar Nero dal Mare d'Azov e che era considerato il confine fra Europa e Asia. Le sue rive erano popolate da colonie greche, di cui la più importante fu appunto Panticapea, centro di un regno che ebbe il suo massimo splendore nel V-IV sec. a.C. e che fu poi (I-II sec. d.C.) vassallo di Roma[6]. Chersoneso, fondata a sua volta su un luogo d'insediamento di tauri, si trasformò in uno stato indipendente, ovvero una città-stato. Nel regno del Bosforo sussisteva un sistema largamente basato sul commercio degli schiavi: i greci prelevavano dalle loro colonie in Crimea grano e bestiame provenienti dalle regioni steppose della penisola, così come pesce, sale e soprattutto schiavi. Dalla Grecia importavano in Crimea olio, vino, prodotti tessili e metallo[7].

Successivamente alla colonizzazione greca passarono altri cinquecento anni prima che gli sciti fossero sostituiti dai sarmati. Dopo i sarmati fu la volta degli alani, cui seguirono i goti nel III secolo. I goti stabilirono una piccola base nella parte sud-occidentale della penisola che sarebbe diventata conosciuta come "Gotia" fino al tardo medioevo[8].

Dopo i goti seguirono gli unni e, infine, fu la volta dei khazari, che formarono il loro impero tra le sponde del Mar Nero e quelle del Caspio dalla metà del VII secolo al IX secolo d.C. Questo popolo,

[3] Ch. King, *Storia del Mar Nero dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 38-39.
[4] Erodoto, *Storie*, Milano, Rizzoli, 1997, IV, p. 46.
[5] Ch. King, *Storia del Mar Nero dalle origini ai nostri giorni*, cit., p. 69.
[6] "Bosforo Cimmerio", *Treccani.it / L'enciclopedia italiana*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/bosforo-cimmerio/> (consultato il 6/12/2014)
[7] E.P. Maslov, *Krym*, Moskva, Gos. izd-vo geogr. lit-ry, 1951, p. 11.
[8] Ch. King, *Storia del Mar Nero dalle origini ai nostri giorni*, cit., p. 74.

composto di allevatori nomadi di lingua turcica, arrivava dall'Asia e formò un impero sulle coste settentrionali del Mar Nero, includendo la Crimea nel proprio dominio: per questo motivo la penisola è spesso denominata Khazaria sia nelle fonti bizantine sia in quelle europee più tarde. I khazari acquisirono sempre più potere giacché divennero gli intermediari nel commercio tra l'Asia Centrale e l'Occidente. Come gli sciti, furono argomento di leggende per gli scrittori persiani e arabi. Sebbene gli fosse offerta la conversione al cristianesimo da parte di San Cirillo, i khazari preferirono adottare una forma di giudaismo[9].

1.2 La Rus' di Kiev

Nel IX secolo i russi cominciarono a essere presenti in questa regione: è qui che nel 988 il gran principe Vladimir di Kiev si convertì al cristianesimo, a Chersoneso, nei pressi dell'odierna Sebastopoli[10]. La formazione dello stato di Kiev fu un evento di grande importanza per la Crimea. La presa di Chersoneso nel X secolo da parte di Vladimir di Kiev permise alla Rus' kieviana di avere sbocco sulla rotta marittima principale e contribuì al rafforzamento delle sue relazioni commerciali con i paesi del Mediterraneo. Nel X secolo, sulle rive dello stretto di Kerč, popolate anche e soprattutto da tribù slave orientali, si formò il principato di Tmutarakan (X-XII d.C.), che faceva parte della Rus' di Kiev e che esercitava una certa influenza economica sulla Crimea e il Caucaso[11].

In questa stessa epoca la Crimea vide l'insediamento di genovesi e veneziani, che vi portarono la loro rivalità politica e commerciale. La vittoria qui spettò ai primi, che s'insediarono a Cembalo (oggi Balaklava), Caffa (Feodosija), Sudaia (Sudak) e Cerchio (Kerč). Ma anche degli armeni, il cui insediamento in Crimea fu così forte da far per qualche tempo denominare questa regione "Armenia marittima"[12].

1.3 L'arrivo dei mongoli dell'Orda d'Oro

[9] *Ivi*, pp. 80-81.
[10] Nestore l'Annalista, *Cronaca degli Anni Passati (XI-II secolo)*, a cura di Giambelluca A. Kossova, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo Edizioni, 2005, pp. 34-38.
[11] E.P. Maslov, *Krym*, cit., p. 13.
[12] A. Ferrari, G. Cella, *Crimea, faro russo sul Mediterraneo*, cit., p. 148.

Nel frattempo nuove ondate di popolazioni nomadi turciche provenienti dalle steppe eurasiatiche premevano sulla regione. Questi nomadi (chiamati kipčaki, cumani o polovcy) dominarono le steppe tra Caspio e Mar Nero tra il XI e il XIII secolo, per essere infine cacciati a ovest dai mongoli-tatari dell'Orda d'Oro. Nei primi anni del XIII secolo, Gengis Khan unificò i popoli mongoli dell'Asia centro-orientale e cominciò le sue conquiste in tutto il mondo.

Dopo aver sconfitto la Cina, un esercito mongolo raggiunse la Russia e l'Europa orientale nel 1240, ovvero dieci anni dopo la morte di Gengis Khan (fu qui che i mongoli vennero per sbaglio chiamati tatari, ovvero con il nome di una tribù che era stata potente nell'Asia centrale, sconfitta da Gengis Khan e assorbita nel suo impero). I mongoli si stabilirono sulla Volga. La cosiddetta Orda d'Oro, così come venne in seguito soprannominata, dominò il territorio per altri tre secoli dopo la morte di Gengis Khan. Dalla sua capitale, Saraj, l'Orda controllava sia le steppe a nord del Mar Nero, sia la penisola di Crimea. In realtà, Saraj era lontana dalla costa del Mar Nero poiché si trovava sulla Volga centrale.

Per circa due secoli, tuttavia, la Crimea vide la coesistenza del dominio dei tatari con la presenza di armeni, greci, genovesi e veneziani: i primi vivevano nelle steppe a nord dei rilievi montuosi e i secondi nelle città costiere, stabilendo rapporti di proficua, anche se non facile, cooperazione economica[13]. Nel XV secolo una parte dell'Orda d'Oro si staccò e fondò un khanato indipendente nelle pianure dell'entroterra di Crimea, sviluppando un intensivo sistema di agricoltura e di allevamento e abbandonando gradualmente l'antico stile di vita pastorale[14].

1.4 Il khanato tataro di Crimea

Dopo la dissoluzione dell'Orda d'Oro, nel 1441, in Crimea si formò un khanato tataro autonomo. Il khanato era strutturato come una monarchia feudale governata da un khan della famiglia Girej, che racchiudeva in sé il potere supremo[15]. Secondo la tradizione tatara, gli appartenenti della famiglia dei Girej erano i diretti discendenti di Gengis Khan.

[13] È in quest'epoca che la regione ricevette il nome con cui è conosciuta oggi, Krym, dal turco kirim, che vuol dire "mia roccia". Una località con questo nome fu a lungo il centro principale del dominio mongolo nella regione. A. Ferrari, G. Cella, *Crimea, faro russo sul Mediterraneo*, cit., p. 148.
[14] N. Ascherson, *Black Sea. The birthplace of civilisation and barbarism*, cit., p. 19.
[15] A. Fisher, *The Russian Annexation of the Crimea, 1772–83*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 11.

I mercanti genovesi, che erano rimasti in Crimea per tutta la durata della dominazione dell'Orda d'Oro (principalmente a Caffa e ad Azov), fecero del loro meglio per influenzare la politica interna tatara. Dal canto suo, il khanato era interessato a controllare gli stessi genovesi e questi ultimi furono costretti, dopo il 1449, ad accettare una forma di protezione dai polacchi, che costituivano i loro maggiori rivali commerciali[16]. La prima capitale del canato di Crimea fu Solkhat (conosciuta oggi come Staryj Krym) e in seguito fu trasferita a Bachčisaraj. I tatari di Crimea si spostarono gradualmente dalla pastorizia nomade all'economia agricola sedentaria. Il bestiame continuò, tuttavia, a svolgere un ruolo fondamentale, soprattutto quello costituito dall'allevamento di ovini, e notevoli aree del territorio furono adibite solo al pascolo[17].

1.5 Il dominio dell'impero ottomano

Nel 1453 gli ottomani conquistarono Costantinopoli e distrussero ciò che rimaneva dell'impero bizantino intorno al Mar Nero. Nel 1475 l'impero ottomano invase la penisola di Crimea, soggiogando l'omonimo khanato, spazzando via le colonie genovesi e determinando l'emigrazione degli armeni.

L'egemonia ottomana sul Mar Nero durò trecento anni. L'impero utilizzò la Crimea come base per l'attuazione della sua politica aggressiva sulla costa a nord del Mar Nero[18]. Furono poste guarnigioni in tutti i punti strategici e la totale sovranità dei turchi sulla costa impedì per lungo tempo lo sviluppo della navigazione straniera all'interno del bacino del Mar Nero, tanto che i diplomatici europei di questo periodo definirono spesso questo mare un "lago turco"[19]. Anche il commercio di schiavi s'intensificò sotto l'impero e fu sottoposto a delle regole di tassazione.

Il khanato tataro di Crimea – la cui capitale, come menzionato sopra, era Bachčisaraj – divenne allora vassallo di Costantinopoli. I khan di Crimea, che in precedenza avevano commesso incursioni predatorie nelle zone del territorio russo, aumentarono ulteriormente quest'attività sotto la dominazione ottomana, spingendosi fino a Mosca. I tatari divennero così uno strumento del

[16] *Ivi*, p. 3.
[17] *Ivi*, p. 4.
[18] E.P. Maslov, *Krym*, cit., p. 14.
[19] Ch. King, *Storia del Mar Nero dalle origini ai nostri giorni*, cit., p. 120.

sultano nella sua lotta contro la Russia: attuavano devastanti scorrerie ai danni di russi e polacchi, in primo luogo per procacciare schiavi da vendere nell'impero ottomano.

E' bene sottolineare che i tatari di Crimea parlavano anch'essi una lingua turca e appartenevano allo stesso universo culturale degli ottomani. Inoltre, la famiglia Girej del khan, dinastia risalente direttamente a Gengis Khan, nell'ottica del sultano rappresentava un legame mai interrotto tra il grande impero del khan dell'Orda d'Oro e quell'attuale ottomano. La Crimea rivestiva quindi per gli ottomani non solo un valore strategico, ma anche ideologico[20].

1.6 L'annessione della Crimea, "Oriente" dell'impero russo

Nel 1768 la Russia entrò in guerra contro il khan di Crimea e contro il sultano turco. Il conflitto si concluse nel 1774 con il trattato di pace di Küçük-Kaynarca, con il quale l'impero ottomano rinunciava alla sovranità sulla Crimea. Nel 1783 la Russia pose fine all'esistenza del khanato di Crimea e annetté la Crimea all'impero. In realtà l'annessione di questo territorio avvenne in maniera abbastanza pacifica poiché il khan tataro fu costretto da Caterina ad abdicare al suo trono[21].

I russi avevano interagito per secoli con i loro vicini asiatici ma non li avevano mai considerati come "orientali", almeno fino al regno di Caterina, in quanto il concetto stesso di Oriente era ancora indefinito[22]. La conquista nel 1783 del nuovo territorio sulle sponde del Mar Nero, che coincideva con la crescente popolarità delle mode orientali nella letteratura e cultura dell'Occidente, diede l'opportunità di un confronto con le nuove popolazioni che entravano a fare parte dell'impero. Questi confini meridionali erano i primi paesaggi dell'impero a essere immaginati attraverso il punto di vista che gli occidentali avevano nei confronti dell'Oriente e che la Russia ormai occidentalizzata iniziava a recepire[23].

L'incontro della Russia con la Crimea può essere descritto come un processo preliminare di "alterizzazione", in altre parole un sistema caratterizzato dalla produzione e dalla circolazione

[20] *Ivi*, p. 121.
[21] A. Fisher, *The Russian Annexation of the Crimea,* cit., p. 57.
[22] S. Dickinson, *Russia's First "Orient": Characterizing the Crimea in 1787*, "Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History", Vol. 3, No.1, (Winter 2002), pp. 3-25.
[23] A. Ferrari, *La Foresta e la Steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Milano, Libri Scheiwiller, 2003, pp. 27-31.

d'immagini e stereotipi che esprimevano sia l'alterità della regione, sia la differenza ontologica dalle norme della cultura dominante, in questo caso quella dell'Europa occidentale[24]. La Crimea divenne così per la Russia ciò che le colonie orientali rappresentavano a quell'epoca per l'Europa.

Per distinguersi e dimostrare la propria superiorità nei confronti della regione conquistata, la Russia aveva bisogno di rivendicare come propri gli standard culturali dell'Europa occidentale. Fino a quel momento l'impero di Caterina non era considerato dagli Europei una potenza occidentale: infatti, la stessa Russia era stata spesso classificata nel ruolo di "altro Oriente" per gli occidentali poiché era geograficamente, politicamente e culturalmente definita dalla sua posizione come periferia d'Europa[25]. L'annessione della Crimea fornì l'opportunità alla Russia di rivendicare il suo status d'impero di stile occidentale. Adottando le tecniche occidentali di "alterizzazione", la Russia fu in grado di descrivere se stessa più europea di quei popoli, come i tatari di Crimea, che improvvisamente erano entrati a far parte dell'impero[26].

Uno stimolo particolarmente potente per le rappresentazioni della Crimea come un territorio "orientale" fu il viaggio di Caterina in Crimea nel 1787. Il resoconto del viaggio, scritto dalla stessa imperatrice, dai membri del suo entourage e da vari corrispondenti, illustra la riformulazione iniziatica di un immaginario esotico della Crimea. La descrizione di questo itinerario enfatizza l'esotismo locale non solo al fine di testimoniare la sostanziale diversità della Crimea dalla Russia europea, ma anche per creare un immaginario dell'Oriente simile a quello che aveva tanto successo nel mondo occidentale. L'intento di Caterina era, cioè, descrivere questo territorio in modi che creassero collegamenti più diretti con l'ovest. Inoltre, il viaggio sottolineava una connessione tra la Crimea e l'antica Grecia, la vera fonte della civiltà occidentale. Di conseguenza, la costruzione retorica del primo Oriente della Russia serviva a fornire una prova convincente delle radici occidentali della Russia[27].

Sara Dickinson spiega che alla fine del XVIII secolo le cosiddette colonie orientali dell'Europa occidentale erano collocate a sud e a est delle capitali imperiali europee Londra e Parigi[28]. I russi trasferirono l'opposizione ovest-est in un asse nord- sud: le coste della Crimea e del Mar Nero si trovavano, infatti, a sud di San Pietroburgo, alcuni territori erano addirittura a ovest dell'antica

[24] S. Dickinson, *Russia's First "Orient": Characterizing the Crimea in 1787*, cit., p. 3.
[25] L. Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994. Wolff spiega come la Russia fosse considerata "Oriente" per l'Europa, p. 66.
[26] S. Dickinson, *Russia's First "Orient": Characterizing the Crimea in 1787*, cit., p. 4.
[27] *Ivi*, p. 5.
[28] *Ivi*, p. 9.

capitale Mosca[29]. L'esperienza della Russia nei confronti del suo primo Oriente fu diversa rispetto a quella dei paesi europei poiché le colonie russe erano geograficamente contigue al territorio imperiale[30]. La difficoltà di stabilire una chiara distinzione tra il colonizzatore e il colonizzato spiega l'elevata quantità di significati attribuiti ai confini della Crimea nelle diverse epoche storiche. Nell'esperienza russa, la Crimea non incarnava il modello classico dell'orientalismo di Said. Secondo questo studioso:

> The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences. (…) I shall be calling Orientalism a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience. The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience[31].

La teoria di Said secondo la quale le potenze europee consideravano in modo dispregiativo e inferiore le popolazioni dei territori colonizzati non è un paradigma che può considerarsi valido per la Russia, almeno per ciò che riguarda l'annessione della Crimea. Se è vero che la Crimea era considerata il primo "Oriente" russo, Caterina II decise di rendere questa regione un nuovo paradiso in terra, allontanando tutti gli stereotipi di inciviltà e inferiorità che il termine "Oriente" evocava agli europei secondo Said[32]. Per quanto riguardava le popolazioni della Crimea, l'imperatrice applicò ai popoli in prevalenza islamici che allora vi abitavano lo stesso modello di governo che vigeva nell'impero, basato sulla pacifica coabitazione e sul rispetto nei confronti delle differenti religioni e culture annesse[33].

[29] *Ivi*, p. 10.
[30] *Ivi*, p. 6.
[31] E. Said*, Orientalism,* New York, Vintage, 1979, pp. 1-2.
[32] A. Schönle, *Garden of Emprire: Catherine's Appropriation of the Crimea*, "Slavic Review", vol. 60, No. 1 (2001), p. 11.
[33] *Ivi*, p. 6.

1.7 Il mito della Tauride

La convinzione che l'antica Grecia rappresentasse l'apice della civiltà occidentale, concetto nato in Europa già nei secoli dell'Umanesimo e del Rinascimento, fu ripresa nell'Ottocento anche dagli uomini di cultura europei e russi[34]. L'annessione della Crimea significava che ora la Russia controllava aree sopra e vicino alle sponde del Mar Nero, cioè luoghi che erano stati colonie degli antichi greci. In alcuni di questi posti le comunità greche continuavano a sopravvivere. Il possesso della penisola forniva quindi un legame culturale con l'antichità classica e con il Mediterraneo. Infatti, la Crimea era stata colonizzata dai greci nel V secolo a.C. ed era entrata poi a far parte dell'impero bizantino: occupava quindi l'intersezione di entrambi i movimenti filo-ellenici. Le rovine perfettamente conservate delle architetture greche della Crimea fornirono all'impero russo un vero e proprio pedigree occidentale e, allo stesso tempo, il diritto di erigersi a fianco delle nazioni europee più civilizzate, mentre le rovine bizantine permettevano alla Russia di rivendicare l'eredità diretta di Bisanzio[35].

L'estensione del dominio russo sulla penisola giustificò la pretesa che la Russia potesse rivendicare almeno in parte l'eredità greca. Il collocamento della Crimea permetteva inoltre alla Russia di scoprire un'eredità classica: Caterina e i suoi accompagnatori discutevano entusiasti degli antichi luoghi leggendari collocati a nord delle sponde del Mar Nero, il luogo dove Ovidio aveva passato il suo esilio e il posto dove Ifigenia aveva ipoteticamente servito da sacerdotessa[36].

Di conseguenza, la retorica della burocrazia ufficiale che circondava il viaggio di Caterina presentava l'imperatrice come la salvatrice della cultura greca, civiltà che aveva sofferto sulle coste del Mar Nero nelle mani degli sciti, dei goti, degli unni e di altri barbari. Il progetto "greco" cui Caterina aspirava, consisteva nel sottomettere gli ottomani, impadronirsi dei loro possessi europei e ricreare un nuovo impero cristiano con la capitale a Costantinopoli. Per riflettere il doppio simbolismo associato al passato della Crimea, Caterina II rinominò questa parte di nuova Russia come "Tauride", dal greco "Tauris", e la provincia vicina come "Kherson", da "Korsun",

[34] M. Kozelsky, *Christianizing Crimea. Shaping Sacred Space in the Russian Empire and Beyond*, Illinois, Northern Illinois University Press, 2009, p. 42.
[35] *Ivi*.
[36] S. Dickinson, *Russia's First "Orient": Characterizing the Crimea in 1787*, cit., p. 12.

ovvero l'antico nome russo dato a Chersoneso, che era la città nella quale si credeva fosse stato battezzato il principe Vladimir di Kiev[37].

La concezione della Crimea come confine ontologico non era semplicemente un'invenzione del XVIII secolo della geografia simbolica della Russia o dell'Occidente. Infatti, la costa della Crimea era servita come un confine per definire "l'altro" molto prima dell'esistenza della Russia imperiale e dei suoi contemporanei occidentali. L'idea può forse essere rintracciata nel tempo almeno al V secolo a.C., quando Erodoto collocò gli sciti che abitavano le coste del Mar Nero nel ruolo di barbari. Come indicano i resoconti del viaggio di Caterina, nonostante rappresentasse il collegamento diretto con l'antico mondo greco, la Crimea continuò a giocare il ruolo di un esotico confine orientale. L'attenzione del viaggiatore del XVIII secolo sulla Crimea rifletteva sia la prospettiva dell'Europa occidentale contemporanea, sia la posizione di superiorità dell'antica Grecia. Questa resurrezione della concezione greca della Crimea era perfettamente in linea con il tentativo di Caterina di presentare la Russia come una potenza imperiale occidentale enfatizzando l'eredità classica del Mar Nero e sostenendo il retaggio culturale dell'antica Grecia che confermava la descrizione di sé come potenza europea. Inoltre, il collegamento con la civiltà classica permise a Caterina di formulare i suoi propri successi in termini europeo - occidentali: il suo spettacolare viaggio a sud ne fu la prova[38].

Le descrizioni del viaggio dell'imperatrice in Crimea furono i primi esperimenti da parte della Russia nell'applicazione sistematica della stilizzazione dell'Oriente a uno specifico immaginario. Al fine di stabilire una diretta connessione tra la Russia e l'Occidente, questi testi presentavano la Russia come un impero in stile occidentale caratterizzando la regione del Mar Nero come esotica e fondamentalmente differente, non solo attraverso l'alterizzazione delle regioni colonizzate, ma anche attraverso la creazione di collegamenti tra la Russia e la storia classica. La combinazione di fantasia orientale, di storia classica, di miti e il viaggio culturalmente orientato di Caterina soddisfecero pienamente la richiesta della moda orientalista: questi resoconti rivelarono un articolato e poliedrico sforzo di assorbire e incorporare nella tradizione russa alcune delle idee più centrali che stanno alla radice dell'identità culturale europea moderna[39].

[37] M. Kozelsky, *Christianizing Crimea. Shaping Sacred Space in the Russian Empire and Beyond*, cit., p. 42.
[38] S. Dickinson, *Russia's First "Orient": Characterizing the Crimea in 1787*, cit., pp. 23-24.
[39] *Ivi*, p. 25.

I decenni successivi videro il progressivo insediamento di comunità cristiane (russi, ucraini, bulgari, greci, armeni e anche una piccola comunità italiana, di origine prevalentemente pugliese) e, contemporaneamente, l'emigrazione di numerosi tatari verso l'impero ottomano, con un rapido mutamento del quadro etno-culturale della regione, del quale partecipavano anche comunità particolari quali gli ebrei caraiti[40]. Furono costruite le nuove città di Sebastopoli e Simferopoli e la regione cominciò a divenire luogo di viaggio e di villeggiatura per l'élite dell'impero, a partire dalla famiglia imperiale e dalla nobiltà, che vi costruirono sontuosi palazzi. Nel corso dell'Ottocento la Crimea divenne anche un luogo centrale della letteratura russa: oltre a Puškin, che vi dedicò numerose liriche, anche Tolstoj, Čechov, Mandel'štam, Vološin e molto altri ebbero l'occasione di conoscere e apprezzare da diversi punti di vista la famosa penisola.

1.8 La guerra di Crimea

La guerra di Crimea fu l'unico conflitto moderno combattuto in gran parte sul Mar Nero[41]. Le sue radici risalivano alla crescente rivalità tra la Gran Bretagna e la Russia nel Vicino Oriente e nell'Asia Centrale, fomentata da una serie d'interessi commerciali e politiche di frontiera simili a quelle che in precedenza avevano reso molto difficili i rapporti tra la Russia e l'impero ottomano. Il tema di quella rivalità era proprio il futuro dello Stato ottomano e il controllo degli Stretti. La debolezza politica del sultano era ormai evidente a Russia e Gran Bretagna e queste ultime potenze ritenevano necessario un accordo internazionale che rinviasse il più a lungo possibile il collasso dell'impero ottomano. Quest'accordo sancì la Convenzione degli Stretti nel luglio 1841, firmata da tutte le grandi potenze europee, documento che prevedeva la chiusura ininterrotta del Mar Nero alle navi da guerra straniere in tempo di pace[42].

Lo zar Nicola I, salito al trono nel 1825, era preoccupato del fatto che le potenze europee volessero trarre profitto dal declino dell'impero ottomano senza la Russia. È importante rilevare che la linea politica adottata dal nuovo zar era costituita dalla famosa triade ortodossia, autocrazia e nazionalismo. La Chiesa occupava quindi una posizione centrale all'interno della vita sociale e politica russa. Nel 1850, a seguito di una lite locale tra la gerarchia cattolica e quella ortodossa per

[40] A. Ferrari, G. Cella, *Crimea, faro russo sul Mediterraneo*, cit., p. 149.
[41] N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2001, p. 338.
[42] *Ivi*, p. 336.

il controllo dei luoghi santi di Gerusalemme, Nicola intervenne e impose alle autorità ottomane di accogliere la richiesta degli ortodossi contro quella dei cattolici sostenuti dalla Francia. Il sultano si rifiutò poiché le comunità ortodosse in questione ricadevano sotto la sovranità ottomana e Nicola iniziò i preparativi per la guerra attaccando la Moldavia e la Valacchia[43].

All'inizio del conflitto lo zar Nicola I riportò una vittoria al largo di Sinope, dove la flotta russa ebbe la meglio su quella turca. Ma nel marzo 1853 Gran Bretagna e Francia entrarono in guerra contro la Russia a fianco dell'impero ottomano stipulando un'alleanza militare con il sultano turco. L'Austria decise di astenersi dal conflitto diretto contro la Russia. La guerra vera e propria ebbe il suo inizio lungo il Danubio nell'ottobre del 1853 ma il vero fulcro del combattimento, soprattutto dopo l'arrivo degli Alleati, fu la Crimea.

La politica mediorientale dello zar è stata esaminata sotto diversi punti di vista. Se da un lato gli Alleati aspiravano a privare la Russia delle sue zone periferiche (Finlandia, Polonia, Lituania, Bielorussia, sud-ovest dell'Ucraina, Crimea e Caucaso), gli storici hanno interpretato come notevolmente aggressivo l'atteggiamento di Nicola I nei confronti della Turchia, rilevando alcuni privilegi economici che la Russia avrebbe guadagnato attraverso il Mar Nero e grazie al controllo degli Stretti (ad esempio, una rotta sicura per il trasporto del grano e la possibilità di aprire nuovi mercati nel Medio Oriente)[44]. Tuttavia, è altrettanto importante prendere in considerazione un altro fattore, ovvero il motivo religioso[45]. Infatti, per tutta la durata del suo regno e della guerra di Crimea, Nicola continuò a proclamarsi protettore della religione ortodossa nella lotta contro gli infedeli.

1.9 La difesa di Sebastopoli

I primi di settembre del 1854 le truppe anglo-francesi sbarcarono sulla costa della Crimea vicino a Jalta e lanciarono un attacco contro Sebastopoli sul versante di terra. In seguito alla battaglia sul fiume Alma, la scena militare si spostò in città. Iniziò così l'eroica difesa di Sebastopoli, che durò ben undici mesi: l'intera popolazione collaborò con i militari nella difesa della città. Le operazioni

[43] *Ivi*, p. 337.
[44] *Ivi*, p. 338.
[45] Mara Kozelsky sottolinea il fatto che la religione costituisse una tra le ragioni primarie alla base del conflitto in M. Kozelsky, *Christianizing Crimea. Shaping Sacred Space in the Russian Empire and Beyond*, cit., pp. 125-29.

per la difesa di Sebastopoli furono capeggiate dall'ammiraglio Kornilov, dal vice ammiraglio Nachimov, e dal contrammiraglio Istomin[46]. Il colonnello Todleben fu un altro importante protagonista della guerra, e ritardò la vittoria alleata grazie all'organizzazione della sua difesa. Furono costruiti bastioni e fortificazioni, i cannoni navali furono prelevati dalle navi da guerra e spostati nelle fortificazioni costiere; inoltre, fu affondata la flotta nel porto per evitare che il nemico se ne impossessasse. Tutto questo, però, non fu sufficiente ad arrestare l'avanzata nemica: dopo aver demolito le poche navi rimaste e fatto esplodere le fortificazioni, l'11 settembre 1855 i russi riconobbero la disfatta ed evacuarono Sebastopoli.

Dedicati alla tragedia dell'assedio sono i meravigliosi e toccanti *Racconti di Sebastopoli* di Lev Tolstoj, che partecipò volontario alla difesa e fu testimone degli orrori del conflitto[47]. La guerra di Crimea nobilitò questa regione nell'immaginario russo: nonostante l'esito drammatico della difesa di Sebastopoli, questa città divenne motivo di orgoglio nazionale, simbolo dell'unione del popolo russo disposto a soccombere per amore della patria[48].

Dopo la guerra, un congresso internazionale si tenne a Parigi. Secondo il trattato che ne seguì, la Russia lasciava alla Turchia la foce del Danubio e una parte della Bessarabia e s'impegnava a non mantenere nel Mar Nero nessuna flotta. Inoltre, la Russia rinunciava a ogni pretesa di protettorato sugli ortodossi dell'impero ottomano. Il trattato di Parigi fu un duro colpo per l'impero russo e indebolì la sua posizione politica nell'Europa sudorientale e nel Medio Oriente.

La Russia si ritrovò in un momento molto delicato della sua storia. Le classi urbane avevano conosciuto una crescita abbastanza rapida durante la prima metà dell'Ottocento, ma rimanevano indietro rispetto alla classe borghese d'Europa. L'impero aveva costruito una rete di ferrovie, ma tutto il sistema dei trasporti era rimasto decisamente carente, come proprio l'esito della guerra di Crimea aveva dimostrato[49]. La flotta russa non reggeva il confronto con le navi da guerra a vapore degli alleati, le armi e gli equipaggiamenti militari russi si erano rivelati inferiori a quelli degli avversari.

[46] E.P. Maslov, *Krym*, cit., p. 15.
[47] L.N. Tolstoj, *I racconti di Sebastopoli*, Milano, Garzanti, 2004.
[48] S. Plokhy, *The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology*, "Journal of Contemporary History", Vol. 35, No. 3 (Jul., 2000), pp. 369-383.
[49] N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, cit., p. 347.

Dopo il clima oppressivo, chiuso e dispotico di Nicola I, la Russia visse un'epoca di grossi cambiamenti e di riforme ad ampio respiro sotto la guida di Alessandro II, che nel 1855 salì al trono. Nel manifesto del nuovo zar, che annunciava la fine della guerra in Crimea, furono promesse nuove riforme che avrebbero modernizzato l'impero. La più importante riforma, che segnò una svolta nella storia dell'impero, fu sicuramente l'abolizione della servitù della gleba nel 1861[50]. Dopo la riforma agricola, nel 1864 Alessandro II attuò quella del governo locale ai fini di instaurare il cosiddetto sistema dello zemstvo, che instaurava istituzioni di autogoverno come assemblee e comitati a livello distrettuale e provinciale[51]. Lo zar riformò anche il sistema legale: le procedure giudiziarie non erano più coperte dal segreto burocratico e acquisirono un carattere principalmente pubblico e orale. In sostanza, la riforma diede origine in Russia alla classe degli avvocati. Per quanto riguarda la cosiddetta "grande riforma", essa andava a toccare la riorganizzazione del servizio militare: l'obbligo di servire l'esercito fu esteso dalle sole classi inferiori a tutti i russi e al contempo fu ridotta la durata del servizio attivo, ovvero da venticinque anni a sei[52]. Fu inoltre creata una riserva militare. Altre innovazioni sotto il nuovo zar riguardarono la creazione di un unico tesoro di stato, la pubblicazione del bilancio annuo e la creazione, nel 1866, della Banca di stato, la quale cominciò a occuparsi d'iniziative di segno liberale riguardanti l'istruzione pubblica e la censura. Tutti questi cambiamenti, così importanti nella storia della Russia, possono essere considerati conseguenze della guerra di Crimea.

1.10 Crimea, la Riviera russa

Nei decenni che seguirono la guerra di Crimea, la regione sperimentò un'improvvisa fioritura del turismo. Di conseguenza, la penisola rafforzò ulteriormente il suo significato nell'immaginario e nella vita culturale e sociale della Russia. Il turismo nacque come mezzo attraverso il quale la classe borghese emergente sviluppò una propria identità che, paradossalmente, combinava il cosmopolitismo con il nazionalismo conservatore[53]. L'inizio di questo processo fu la conversione del viaggiatore "nobile" in turista borghese: viaggiare non era più un'esclusiva prerogativa della classe aristocratica.

[50] *Ivi*, p. 373.
[51] Il sistema dello zemstvo fu abolito nel 1917.
[52] N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, cit., p. 379.
[53] L. McReynolds, *The Prerevolutionary Russian Tourist*, A.E. Gorsuch, Koenker D. (eds), *Turizm: The Russian and East European Tourist Under Capitalism and Socialism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006, p. 18.

In epoca zarista la Crimea acquisì un significato particolare all'interno dell'impero, del quale giunse a costituire una sorta di Costa azzurra interna[54]. Se in precedenza era stata un luogo riservato ad una piccola élite aristocratica, inclusi i poeti Puškin e Mickiewicz, dopo la guerra e le riforme di Alessandro II la Crimea attrasse un numero sempre crescente di persone. I terreni della penisola furono occupati da palazzi, ville e giardini appartenenti ai membri della famiglia reale, dalla nobiltà di corte e dalla grande borghesia. Tra le tenute aristocratiche sulla costa meridionale della Crimea si ricordano in particolare la tenuta del principe Potëmkin, nei pressi di Foros, che occupava tredicimila ettari di terreno, la proprietà del conte Mordvinov nei pressi di Jalta e il palazzo di Voroncov nel parco di Alupka, che si distingueva per il lusso e la bellezza della sua architettura[55]. Non di rado queste residenze private furono trasformate in epoca sovietica in villaggi di vacanza per turisti[56].

La Crimea può anche essere inserita nel concetto di "turismo di guerra": l'osservatore inglese Sir Thomas Palmer fu colui che per primo iniziò a considerare i soldati come un particolare tipo di viaggiatori[57]. Occorre però specificare che gli studiosi di oggi hanno appena iniziato ad analizzare la relazione sussistente tra servizio militare, viaggi di piacere e resoconti delle memorie di guerra. A.E. Gorsuch identifica il concetto di "turismo di guerra" per descrivere un viaggio, ovvero un'esperienza di consumo materiale e culturale, perseguito durante il servizio militare lontano dalla patria[58]. E' infatti innegabile che i "turisti di guerra", ovvero i soldati, vengano a contatto con ristoranti, negozi, teatri e persone del paese ospitante, e questo a prescindere dal motivo per cui si trovino sul luogo designato. Come i viaggiatori, anche i soldati seguono un loro itinerario organizzato precedentemente. Alla luce di questa affermazione si può quindi concludere che la Crimea era già stata una meta turistica tristemente nota durante l'assedio di Sebastopoli.

Il turismo di guerra fu particolarmente significativo nella Russia imperiale a causa di una combinazione di fattori politici ed economici. Nel XVIII secolo soltanto una minima parte dell'élite russa poteva permettersi di viaggiare all'estero. Alcuni nobili russi avevano occasione di visitare l'Europa durante il loro periodo di studi o tramite la carriera diplomatica ma questi costituivano un'eccezione: la gran parte dei russi usciva dai confini dell'impero esclusivamente quando

[54] A. Ferrari, G. Cella, *Crimea, faro russo sul Mediterraneo*, cit., p. 149.
[55] E.P. Maslov, *Krym*, cit., p. 16.
[56] L. McReynolds, *The Prerevolutionary Russian Tourist*, cit., p. 36.
[57] S. Layton, *Russian Military Tourism*, A.E. Gorsuch, Koenker D. (eds), *Turizm: The Russian and East European Tourist Under Capitalism and Socialism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006, p. 43.
[58] *Ivi*, p. 44.

partecipava alle azioni militari. Sotto l'impatto della rivolta decabrista e poi della rivoluzione a Parigi nel 1830, Nicola I pose delle restrizioni sui viaggi di piacere in Occidente, per poi vietarli completamente durante la guerra di Crimea. Queste barriere politiche ed economiche a sfavore degli spostamenti fuori dai confini produssero delle mete alternative, ovvero la periferia imperiale del Caucaso settentrionale e della Crimea, due aree che furono molto apprezzate sia dall'esercito che dai normali turisti civili. Gran parte delle fonti che diedero voce all'esistenza di un turismo di guerra in Russia furono le memorie e gli scritti degli ufficiali: non esiste nessun reporter di guerra che descrisse le azioni belliche della guerra di Crimea come l'allora ufficiale Lev Tolstoj[59]. Anche l'assedio di Sebastopoli creò i cosiddetti "spettatori di guerra": si trattava di un pubblico, formato in particolare da turisti inglesi e francesi, che nella primavera del 1855 si diresse in Crimea ad osservare le azioni militari.

Con la sua lunga storia di sciti, greci, khazari e altre civiltà che negli anni erano state di passaggio, ma anche per la sua reputazione di luogo bramato dall'impero, la penisola della Crimea era considerata parecchio attraente da tutti coloro che avevano il denaro necessario per trascorrere le vacanze altrove[60]. La ferrovia che collegava Mosca alla penisola, costruita negli anni successivi alla guerra di Crimea (1853-56), fece in modo che sempre più russi, ma anche stranieri, cominciassero a recarsi in questa regione. La penisola era la meta privilegiata di villeggiatura per la nuova classe borghese e non solo; anche chi soffriva di salute cagionevole cercava sollievo nell'aria salubre della Crimea, trascorrendo lunghi periodi sulla costa della penisola. Infatti, i cittadini russi avevano iniziato a viaggiare anche per scopi curativi prediligendo i centri termali, impianti che radunavano coloro che soffrivano di salute e coloro che avvertivano semplicemente il bisogno di rilassarsi[61]. L'industria del turismo aveva trasformato il luogo termale in una destinazione di villeggiatura: a disposizione dei villeggianti vi erano sia i bagni curativi sia una serie di intrattenimenti per passare il tempo.

Combinando cure e divertimento, la costa russa accolse migliaia di turisti. La Crimea offriva spiagge stupende, montagne mozzafiato e un clima mite: in poco tempo divenne il nucleo del turismo in Russia. In particolare, la popolarità della Crimea raggiunse il suo apice quando allo zar Alessandro III fu prescritto dai dottori di corte di trascorrere l'estate a Livadija. Livadija era una

[59] *Ivi*.
[60] B. Walker, *Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 2004, p. 63.
[61] L. McReynolds, *The Prerevolutionary Russian Tourist*, cit., p. 32.

località situata vicino alla città portuale di Jalta dove i Romanov possedevano una proprietà dal 1834[62]. Il primo hotel di lusso in Crimea, l'hotel "Russia", fu costruito a Jalta nello stesso periodo della ferrovia. In questa città trascorse buona parte dei suoi ultimi anni anche Anton Čechov per cercare di curarsi dalla tubercolosi. Lo scrittore descrisse i cambiamenti sociali di quest'epoca nel racconto breve *Dama s sobačkoj* (1899), ambientato proprio a Jalta[63]. Godevano di prestigio turistico anche altre città della penisola quali Eupatoria, Sebastopoli, Alupka e Feodosjia.

La prima guerra mondiale e soprattutto la rivoluzione bolscevica spazzarono via l'immaginario della Crimea come luogo idilliaco di villeggiatura. La penisola si trasformò infatti in un punto strategico per gli eserciti bianchi di Denikin e Vrangel' e la guerra civile fu qui estremamente sanguinaria[64]. Prima, dopo e durante la rivoluzione il poeta Maksimilian Vološin, che passò gran parte della sua vita a Koktebel', mise a disposizione la sua casa in Crimea agli artisti dell'epoca in esilio. Questo poeta dedicò numerosi dipinti e poesie a quella che divenne la sua "Cimmeria". In particolare, proprio alla sua *dača* di Koktebel' Vološin dedicò i meravigliosi versi di *Dom poeta* (1926) che rappresentano un inno ai valori di pace, accoglienza e fratellanza universale di cui Vološin fu sempre portatore.

[62] *Ivi*, p. 34.
[63] *Ivi*, p. 36.
[64] A. Ferrari, G. Cella, *Crimea, faro russo sul Mediterraneo*, cit., p. 149.

2. La Crimea di Puškin

2.1 Il Romanticismo russo

"It is in the Orient that we must search for the highest Romanticism"[65].

Aleksandr Puškin, uno dei più grandi poeti della letteratura mondiale, dominò l'ambiente letterario a partire dal 1820 fino alla fine dei suoi giorni, arco di tempo che si inserisce nel cosiddetto "secolo d'Oro", nel quale si ritrovano le radici di tutta la letteratura russa moderna[66]. Questo poeta fu uno dei massimi esponenti del Romanticismo, corrente che si sviluppò in Russia sotto la forte influenza degli scrittori romantici europei dell'epoca. In seguito alle espansioni coloniali, le potenze europee entrarono in contatto con mondi e culture nuovi e, di conseguenza, i concetti di esotismo e orientalismo divennero parti integranti del romanticismo europeo[67].

Il concetto di orientalismo nella letteratura può essere facilmente identificato con una serie di caratteristiche costanti che si ritrovano in diversi testi di scrittori della stessa epoca[68]. Tra le caratteristiche più evidenti e diffuse negli esotici racconti riguardanti l'Oriente vi erano la lussuria, la sensualità, l'eros. Uno dei temi centrali di questi racconti era il pericolo che poteva costituire il fascino di una donna, in quanto le fanciulle orientali erano raffigurate come passionali e lussuriose[69]. Altri elementi distintivi attribuiti all'Oriente erano quelli sui quali la cultura europea aveva tradito una certa ambivalenza fin dall'Illuminismo: ogni passo del progresso razionale o civilizzato aveva provocato un anelito nostalgico verso il passato, quando l'uomo viveva a contatto con la natura, libero e selvaggio[70]. Di conseguenza, l'Oriente era percepito come qualcosa di incontaminato dal progresso, sinonimo di libertà e incanto; era un territorio estraneo che stabiliva

[65] M. Frazier, *Romantic Encounters: Writers, Readers, and the Library for Reading*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 147.
[66] J. Mersereau, *Pushkin's Concept of Romanticism*, "Studies in Romanticism", Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1963), pp. 24-41.
[67] K. Hokanson, *Literary Imperialism, Narodnost' and Pushkin's Invention of the Caucasus*, "Russian Review", Vol. 53, No. 3 (Jul., 1994), pp. 336-352.
[68] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 108–55.
[69] Greenlaaf sostiene che, all'interno di questi racconti, il genere femminile svolgeva, o meglio, gli era imposto, un ruolo particolare: la donna subiva un processo di identificazione con l'Oriente stesso, ovvero veniva "orientalizzata". *Ivi*, p. 125.
[70] *Ivi*, p. 114.

un confine ontologico, ciò che *non* era Europa[71]. Molto di ciò che l'Occidente aveva perso o soppresso nella sua stessa cultura durante il processo di civilizzazione e progresso era proiettato sul distante e misterioso Oriente, il quale esercitava una forte attrazione nell'immaginario romantico europeo. Questo concetto è stato ben descritto da Said: "*The Orient, in short, existed as a set of values attached not to modern realities, but to a series of valorized contacts it had with a distant European past*"[72].

2.2 Il Romanticismo di Puškin

Come per Žukovskij e Lermontov, Byron fu il primo contatto di Puškin con il Romanticismo europeo[73]. Byron fu uno dei promotori della menzionata letteratura orientale e la sua poetica influenzò enormemente Puškin nella composizione di molti poemi risalenti al periodo dell'esilio, tra i quali *Kavkaskij plennik* (1821), *Bachčisarajskij fontan* (1821-1823) e *Cygany* (1823-24). Queste composizioni non solo imitano il contenuto esotico dei *Turkish Tales* di Byron, ma ne riproducono la struttura[74]. Probabilmente, se Puškin fosse stato mandato in Siberia invece che nel Caucaso, tutta la sua produzione letteraria sarebbe stata diversa. Fu proprio lo stesso poeta ad ipotizzare questa eventualità nella sua immaginaria conversazione con Alessandro I, scritta subito dopo la chiusura del capitolo del suo esilio: "*Pushkin would have flared up and would have blurted out a whole lot of unnecessary remarks, and I (Alexander) would have banished him to Siberia, where he would have written a poem called Yermak or Kochum in various rhyming measures*"[75]. La commutazione della sua sentenza l'aveva portato, invece che in Siberia, al confine meridionale dell'impero russo, un luogo di stretto contatto con culture diverse nel quale il senso dell'identità russa era ancora da definire. Fu proprio qui, nei territori più a sud dell'impero, che, riflettendosi continuamente tra l'Occidente e i territori asiatici che aveva incorporato al suo interno, la Russia cercava di capire se considerarsi europea o asiatica.

E' importante sottolineare che Puškin scrisse i suoi poemi meridionali nel periodo in cui l'impero stava sperimentando i frutti delle sue conquiste coloniali: Caterina II aveva annesso la Crimea alla

[71] E. Said*, Orientalism,* cit., pp. 78-86.
[72] *Ivi*, pp. 62, 81-86.
[73] J. Mersereau, *Pushkin's Concept of Romanticism*, cit., p. 25.
[74] Ogni poema riproduce approssimativamente questa struttura: 1)titolo, 2)sottotitolo, 3) dedica, 4)prologo, 5) poema narrativo che presenta interruzioni, buchi cronologici, canzoni inserite o monologhi interni, 6)epilogo, 7) annotazioni in prosa. M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 117.
[75] *Ivi*, p. 108.

Russia nel 1783, mentre la conquista del Caucaso fu iniziata nel 1801 e completata nel 1829[76]. Il fatto che l'assoggettamento di questi territori avvenisse in epoca romantica fu decisivo per la visione dei russi sull'Oriente e sulle conseguenti popolazioni "altre". L'atteggiamento di Puškin nei confronti dell'Oriente può essere analizzato da due angolazioni diverse. Alcuni studiosi riconoscono la capacità di comprensione e immedesimazione del poeta in merito alle nuove culture caucasiche con le quali la Russia entrava in contatto, ovvero un modo intellettuale e progressivo di leggere le nuove conquiste[77].

Altri studiosi invece considerano imperialista l'approccio di Puškin nei riguardi dell'Oriente[78]. In particolare, Sahni dichiara che "*Pushkin, like many others, turned into a willing accomplice of expansionism. His borrowed clichés of the Orient were in turn utilized by the state for perpetuating power relations*"[79]. È lo stesso Puškin a definirsi "europeo" nel suo atteggiamento verso l'Oriente in una lettera a Vjazemskij del 1825: "*Lo stile orientale era un modello per me, per quanto può esserlo per noi europei freddi e razionali… Un europeo, anche se rapito dallo splendore orientale, deve mantenere l'occhio e il gusto di un europeo*"[80].

In qualunque modo si voglia considerare l'atteggiamento di Puškin, certo è che i sopramenzionati poemi meridionali possono essere interpretati come una meditazione sulla problematica identità russa[81]. Sebbene cambino le trame e gli specifici contesti culturali, ogni poema descrive una storia d'amore che ha per protagonista una ragazza nativa dei luoghi colonizzati dall'impero, mentre tutto lo sfondo della vicenda è incorniciato dal contesto politico della dominazione russa[82]. La proiezione delle gesta imperiali dell'impero nella poesia dell'età dell'Oro non fu un caso isolato. Il tema dell'orientalismo era già presente nella letteratura di fine Settecento ma nei primi decenni del nuovo secolo si rinnovò sensibilmente: l'Oriente divenne un riflesso letterario dell'espansione letteraria russa[83]. Harsha Ram definisce a questo proposito il fenomeno del "sublime imperiale": strettamente legato alla poetica del classicismo russo del XVIII secolo, il sublime imperiale istituì

[76] In realtà, la definitiva sottomissione delle popolazioni montane avvenne successivamente, nel 1864. Cfr. A. Ferrari, *La Foresta e la Steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, cit., p. 51.
[77] Questa visione del rapporto tra Puškin e l'Oriente è supportata da N.M. Lobikova, *Puškin i Vostok* (*Puškin e l'Oriente*), Moskva, 1974, e E.P. Čelyšev (a cura di), *Puškin i mir Vostoka*, Moskva, 1999.
[78] A. Ferrari, *La Foresta e la Steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, cit., p. 52.
[79] K. Sahni, *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonisation of Caucasus and Central Asia*, Bangkok, White Orchid Press, 1997, p. 56.
[80] A.S. Puškin, *P.A. Vjazemskomu,* in Id*., Sobranie sočinenij,* IX, cit., p. 148.
[81] *Ivi*, p. 109.
[82] *Bachčisarajskij fontan* costituisce un caso peculiare in quanto, a prima vista, sembra mancare quell'intrigo amoroso tra l'uomo russo e la ragazza orientale che caratterizza gli altri poemi.
[83] A. Ferrari, *La Foresta e la Steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, cit., p. 50.

l'ascesa dell'impero come tema letterario simultaneamente all'evoluzione della poesia russa tra il 1730 e il 1840[84]. La complessa relazione della Russia con le sue periferie da poco colonizzate fornì l'occasione, e anche l'espressione, attraverso la quale indagare una serie di questioni, sia poetiche che storiche. Dalla soggettività lirica alla natura dell'autocrazia russa, dalle scelte lessicali e di genere alla geopolitica dell'impero, il sublime imperiale fu un espediente che legò definitivamente la forma letteraria al contenuto politico[85].

2.3 Il viaggio di Puškin in Crimea

Nell'agosto del 1820 Puškin arrivò in Crimea, dove trascorse solamente un mese circa, ma questo viaggiò giocò un ruolo importantissimo nella sua vita e nelle sue opere.

Nel periodo pietroburghese (1817-1820) Puškin scrisse una serie di versi indirizzati contro il dispotismo e contro la servitù della gleba, oltre ad un epigramma allo zar e ad altri capi del governo[86]. L'imperatore Alessandro I si infuriò e ordinò di mandare il poeta in esilio in Siberia (esisteva anche la terribile variante delle isole Solovki)[87]. Solo grazie alle suppliche dei parenti e di amici influenti di Puškin, la pena fu decisamente alleggerita: il poeta fu arruolato in servizio a Ekaterinoslav (oggi Dnepropetrovsk), alle disposizioni del cancelliere generale Inzov, che guidava i colonizzatori nelle regioni meridionali della Russia. Il 6 maggio del 1820 Puškin lasciò Pietroburgo e si diresse sul posto. Tuttavia a Ekaterinoslav il poeta rimase appena dieci giorni. In seguito ad una nuotata nel Dnepr si ammalò e fu costretto a rimanere a letto. Per sua fortuna, a fine maggio passò per Ekaterinoslav il famoso generale Nikolaj Nikolaevič Raevskij in rotta verso il Caucaso, accompagnato dalla sua famiglia, il quale aveva partecipato alla guerra del 1812 contro Napoleone.

Puškin trascorse i due mesi successivi a curarsi nel Caucaso. Il 5 agosto il poeta e la famiglia Raevskij partirono per la Crimea e una decina di giorni dopo arrivarono a Feodosija, ospiti di S. M.

[84] H. Ram, *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire,* Madison, University of Wisconsin Press, 2003, p. 24.
[85] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, *Russian Subjects: Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age*, ed. Monika Greenleaf and Stephen Moeller-Sally, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998, pp. 123–48.
[86] Questi versi politici svelavano chiaramente la posizione del poeta in merito ai personaggi al potere del tempo.
[87] L. Magarotto, *"Il prigioniero del Caucaso" di Puškin A.S.*, in D. Cavaion e L. Magarotto, *Il mito del Caucaso nella letteratura russa (Saggi su A. Puškin e L. Tolstoj)*, Padova, 1992, pp. 9-105.

Bronevskij, ex-governatore della città[88], che raccontò al poeta molte cose sulla regione che si apprestava a visitare. Dopo Feodosija, il viaggio proseguì in direzione del villaggio tataro di Gurzuf. Puškin rimase ammaliato dalle tradizioni e dai costumi locali degli abitanti[89]. È nella biblioteca della *dača* dove fu ospite che il poeta lesse le opere in originale di George Byron, già conosciute in precedenza a Pietroburgo. Il 5 di settembre la comitiva lasciò Gurzuf e raggiunse Alupka, poi Sebastopoli e infine Bachčisaraj. Qui Puškin esplorò il palazzo del khan e il *selsebil*, ovvero la famosa fontana nel giardino della tenuta. Questo episodio diede vita alla composizione del poema *Bachčisarajskij fontan*. Simferopoli fu l'ultima città visitata della Crimea; a metà settembre Puškin lasciò definitivamente la penisola.

2.4 *Bachčisarajskij fontan*

Bachčisarajskij fontan, scritto tra il 1821 e il 1823 e pubblicato nel 1824, fu il poema che Puškin pubblicò dopo *Kavkaskij plennik*[90]. In contrasto con *Kavkaskij plennik*, anch'esso incentrato sul tema dell'Oriente, *Bachčisarajskij fontan* era geograficamente situato non nel Caucaso ma in Crimea, e temporalmente collocato non nel presente ma nel passato. Puškin mise in scena il poema durante il periodo del khanato tataro che si era stabilito in Crimea nel 1427. Dalla fine del XV secolo al 1783, anno in cui la Crimea venne annessa all'impero russo, il khanato tataro di Crimea fu controllato dall'impero ottomano[91].

Bachčisarajskij fontan ha un'ossatura che si divide in una prima parte lirica e in una seconda parte composta da annotazioni in prosa[92]. L'eroe del poema è un capo tataro: il suo nome, Girej, fu il nome dinastico del khanato di Crimea per diversi secoli. Il poema ha inoltre due eroine di nome Marija e Zarema, una polacca e una georgiana. Puškin si impegnò tanto a nascondere, quanto a rivelare in parte le origini della sua improbabile storia[93]. La leggenda di Bachčisaraj, trasmessa oralmente, raccontata a Puškin da Sofija Kiseleva (nata Potocka), narrava di una fontana

[88] *Ivi*, p. 12.
[89] Ivi, p. 13.
[90] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 123.
[91] Puškin tuttavia non si riferisce mai all'egemonia turca nel poema. Per approfondire la storia del khanato tataro di Crimea, cfr. A. Fisher, *The Russian Annexation of the Crimea, 1772–83*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
[92] La pratica di incorniciare il poema romantico con prefazioni e annotazioni in prosa era tipico dello stile di Byron. Cfr. M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, cit., p. 118.
[93] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes", Vol. 29, No. 2/3 (June-September 1987), pp. 241-254, p. 241.

monumentale dedicata a una ragazza georgiana di fede cristiana dal khan Girej[94]. Puškin decise di modificare la storia della leggenda: oltre alla fanciulla proveniente dalla Georgia introdusse la presenza di una principessa polacca, nuovo personaggio dedicatario della fontana. Le culture diverse delle ragazze che appaiono nell'opera rappresentano le due frontiere del potere e dell'identità russa[95].

Nessuna opera di Puškin rende il dualismo tra mondo civilizzato - mondo selvaggio, proprio - estraneo, Russia - Asia in modo più spettacolare di *Bachčisarajskij fontan*[96]. Come si è detto, la vicenda si svolge in Crimea, un territorio che i russi associavano sia alla civiltà greca che a quella romana, ma anche alla lunga dominazione tatara: la città di Bachčisaraj era stata, infatti, la capitale del khanato tataro di Crimea e il palazzo descritto nel poema fu proprio quello della residenza del khan dal 1519 al 1736.

La prima edizione di *Bachčisarajskij fontan* fu presentata da un articolo di Vjazemskij e seguito da una descrizione di viaggio nel palazzo di Bachčisaraj[97]. Nel suo articolo, Vjazemskij proclamava l'importanza della *narodnost'*, un termine coniato da lui stesso che avrebbe dovuto glorificare e promuovere la letteratura della storia e della vita russa[98]. Vjazemskij sosteneva indirettamente che *Bachčisarajskij fontan* fosse un perfetto esempio di *narodnost'* in quanto poema rappresentativo della poesia romantica in Russia. Il critico non riteneva necessario che il merito del poeta andasse testato attraverso la veridicità o la verosimiglianza dei soggetti in questione: Vjazemskij accentuava l'appropriatezza della leggenda di Bachčisaraj e non riteneva importante la mancanza effettiva di verità storica. Secondo lui, Puškin era riuscito a descrivere pienamente i "colori locali" dell'Oriente e ad imprimerli nell'immaginario russo[99]. A seguire il poema c'era lo stralcio di Murav'ev-Apostol' sul palazzo di Bachčisaraj che, in contrapposizione all'articolo di

[94] L. Grossman, *U istokov "Bachčisarajskogo Fontana"*, "Puškin issledovanija i materialy", vol.3, Leningrad, Nauka, 1960, pp. 49-100.

[95] Il sud era canonicamente il luogo che poneva la Russia di fronte al dilemma della sua identità (europea oppure, in definitiva, asiatica), mentre la Polonia marcava il confine della Russia a occidente. Cfr. M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, cit., pp. 108–55.

[96] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 243.

[97] P.A. Vjazemskij, *Razgovor meždu Izdatelem i Klassikom s Vyborgskoj storony ili s Vasil'evskogo ostrova: Vmesto predislovija k "Baxčisarajskomu fontanu"*, *Puškin v prižiznennoj kritike*, 1820—1827, Sankt-Peterburg, Puškinskaja komissija Possijskoj akademii nauk, Gosudarstvennyj puškinskij teatral'nyj centr v Sankt-Peterburge, 1996, pp. 152-156.

[98] Il tema della *narodnost'* finì per definire l'abilità di scrivere su qualsiasi argomento in uno stile tipicamente russo e questo spostamento permise al *Kavkaskij plennik* di Puškin, che parlava principalmente di persone caucasiche, i Circassi, di essere glorificato come un grande prodotto della letteratura russa. Cfr. K. Hokanson, *Literary Imperialism, Narodnost' and Pushkin's Invention of the Caucasus*, cit., pp. 336-352.

[99] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 144.

Vjazemskij, testimoniava in modo minuzioso e preciso le rovine storiche del palazzo del khan[100]. Lo scritto sottolineava il fatto che, nonostante le informazioni date da Puškin nel poema, il memoriale fosse un mausoleo, e non una fontana, e che fosse costruito non per la donna che il poeta nominava nel poema, ma per una ragazza georgiana. Murav'ev-Apostol' notava che "nella seconda metà del XVIII secolo non era così facile per i tatari catturare ragazze polacche"[101]. Il maggior effetto che la versione di Murav'ev-Apostol' produce sulla storia è quello di ricordare al lettore che Bachčisaraj non godeva più dell'importanza di un tempo, al contrario era un palazzo in rovina che ora apparteneva all'impero russo. Le descrizioni dello scrittore causano un effetto di straniamento sul lettore, bruscamente strappato dall'eleganza e dal lusso del mondo orientale descritto nel poema all'attuale palazzo decadente che si erge davanti ai suoi occhi[102].

Bachčisarajskij fontan apparve inizialmente incorniciato tra questi due commenti. In seguito fu aggiunto, dopo l'intervento di Murav'ev Apostol', un passaggio di una lettera di Puškin al poeta e amico Anton Delvig (indicato con la lettera D). I due brani originali si contrappongono l'un l'altro: Murav'ev-Apostol' parla di una vicenda realmente accaduta di cui il monumento è testimonianza, mentre Vjazemskij dichiara che la veridicità storica è ininfluente nella poesia. Eppure entrambi gli scrittori supportano l'idea di Puškin: Vjazemskij sottolinea che il poema è, sopra gli altri, un capolavoro della letteratura romantica, mentre Murav'ev-Apostol' sostiene il fatto che la Crimea è una terra che appartiene solidamente all'impero russo[103].

Con *Bachčisarajskij fontan,* Puškin crea nuove possibilità mai sondate dalla letteratura russa per quanto riguarda i temi e gli scenari. Infatti nel poema stesso, escludendo i brani degli altri autori che incorniciano il poema, l'unica presenza scoperta della Russia in *Bachčisarajskij fontan* è quella della figura del poeta viaggiatore, le cui reminescenze orientate appaiono verso la fine dell'opera. Questo è infatti in diretto contrasto con il *Kavkaskij plennik*, nel quale il personaggio principale del poema narrativo è un russo le cui impressioni rimangono sempre al centro dell'opera. In *Bachčisarajskij fontan* invece, Puškin rimuove i russi dal centro del palcoscenico. Si aggiunge il fatto che la trama del poema si sofferma intorno alla tensione di due donne prigioniere, schiave, invece di focalizzarsi sul personaggio centrale, ovvero il potente khan Girej. C'è insomma una svolta consistente rispetto al *Kavkaskij plennik*.

[100] I.M. Murav'ev-Apostol', *Putešestvie po Tavride v 1820,* Sankt-Peterburg, Peč. v tip. sostojaščej pri osobennoj kanceljarii Ministerstva vnutrennich del, 1823.
[101] A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach,* Leningrad,Akademija nauk, 1977-79, t. 4, p. 149.
[102] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 125.
[103] *Ivi*, p. 126.

2.4.1 L'epigrafe di Sadi

Il poema inizia con un'epigrafe di Sadi, famoso poeta persiano del XIII secolo, e ciò decreta l'esistenza di un collegamento poetico tra la poesia russa e uno stile poetico orientale di grande raffinatezza e ricercatezza[104]:

Многие, так же как и я,

посещали сей фонтан; но

иных уже нет, другие

странствуют далече. (p. 143)

Utilizzando questa epigrafe, Puškin pone coscientemente il suo poema in linea con la poesia d'amore che si ispirava alla tradizione araba e persiana. A distanza di secoli, Puškin e Sadi si fondono insieme per un attimo e raccontano la stessa vicenda, ovvero di una fontana che sopravvive da secoli e che viene visitata da innumerevoli viaggiatori. La citazione di Sadi illumina *Bachčisarajskij fontan* di un'aura venerabile: sebbene il poema sia ambientato in Crimea nel XV secolo, l'epigrafe del poeta persiano trascina il lettore ancora più indietro nel tempo, suggerendo che la letteratura russa ha origini da ricercare in un passato lontano[105].

A seguito di queste considerazioni, è interessante notare che la struttura del poema ricalca un'antica formula della poesia araba, la *qaasida*, ovvero una composizione che riporta le osservazioni di un poeta in viaggio sul suo cammello: costui vede e contempla posti deserti che gli ricordano la sofferenza del distacco dalla donna amata e si sofferma in numerose descrizioni della natura[106]. Puškin utilizza apertamente il tema della contemplazione delle rovine che lo portano a ricordare un'antica passione. In aggiunta, il poema si chiude proprio con la descrizione dello stupendo paesaggio crimeano che si estende oltre gli occhi del narratore. Dimostrando l'affinità con Sadi, Puškin dichiara che lui stesso, poeta russo, racconterà una storia appartenente all'antica tradizione orientale.

[104] Il testo di riferimento utilizzato è quello di A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, *(Polnoe) Sobranie sočinenij v 10 tomach*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1960, t. 3, pp. 143-158. D'ora in avanti le pagine del poema citate faranno riferimento a questo testo.
[105] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 132.
[106] *Ivi*, p. 133.

2.4.2 Il khan Girej e il suo harem

Quando *Bachčisarajskij fontan* si apre, la prima persona che appare è Girej, ansioso e irritato. La preoccupazione interiore del khan è rinvigorita di nuova intensità quando viene paragonata a un cielo in tempesta. La prima apparizione del khan è resa memorabile dalla descrizione della sua figura riflessa in uno specchio d'acqua[107]:

Один в своих чертогах он;

Свободней грудь его вздыхает,

Живее строгое чело

Волненье сердца выражает.

Так бурны тучи отражает

Залива зыбкое стекло. (p. 143)[108]

Gli aggettivi comparativi che rappresentano Girej (*svobodnej*, *živee*) portano il lettore a immaginare il khan alcuni attimi prima della scena quando probabilmente si trovava circondato da servi ai quali non vuole rivelare, invano, la sua agitazione interiore[109]. Il narratore elenca con domande retoriche quali eventi potrebbero disturbare l'animo del khan:

Что движет гордою душою?

Какою мыслью занят он?

На Русь ли вновь идет войною,

Несет ли Польше свой закон,

Горит ли местию кровавой,

Открыл ли в войске заговор,

[107] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 246.
[108] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 143.
[109] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 247.

Страшится ли народов гор,

Иль козней Генуи лукавой? (p. 143)[110]

Al khan è data una lista dei suoi compimenti: ha attaccato la Russia e la Polonia e ora è in lotta con i genovesi (che scomparirono dalla Crimea dopo il 1475 in maniera del tutto anacronistica). Eppure, ora è annoiato dalla gloria militare (p. 144)[111]. La fonte dei suoi dispiaceri è da cercare nell'harem. Tipicamente, l'harem è il posto in cui tutti i pensieri, i desideri, gli eventi e il tempo stesso occupano una dimensione a parte. Le donne hanno l'obbligo di indossare il velo che nasconde la loro bellezza, nonostante siano eternamente sotto controllo. Tutto sembra tranquillo e pacifico tra le donne appartate nell'harem del khan, paragonate a delle bellezze naturali:

В тени хранительной темницы

Утаены их красоты:

Так аравийские цветы

Живут за стеклами теплицы. (p. 144)[112]

Il vetro che protegge le donne dell'harem ricorda quello della prima similitudine nella stanza di Girej: il primo era riflettente, l'altro è trasparente[113]. E' evidente un raddoppio: in entrambi i casi i soggetti descritti (Girej e le donne dell'harem) evocano una similitudine. L'effetto di queste similitudini è quello di intensificare lo sforzo mentale del continuo paragone, affinché il lettore possa accostare più idee, oggetti e immagini allo stesso tempo. L'harem è definito, in contrasto con il khan, come un luogo che non ha segreti, dove tutto è e deve essere esposto; è una prigione severamente pattugliata da un eunuco dove regna un ordine immutabile, è uno spazio dove il pensiero, la volontà e il piacere vengono fiutati e puniti[114]. Eppure nell'harem di Puškin la vita resiste; anche nelle scene riguardanti le donne, ad esempio mentre si bagnano nella fontana, l'estetica puramente spettacolare della scena è minata da una tensione interna. La situazione di perpetua sorveglianza, il costante sforzo di stanare gli invisibili spostamenti psicologici per trasformarli in uno spettacolo immobile sono ben catturati nella tipica idea orientale della vasca

[110] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 143.
[111] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 127.
[112] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 144.
[113] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 247.
[114] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 127.

con il pesce rosso, che costituisce una terza immagine, stilisticamente vicina alle due descritte sopra[115]:

Беспечно ожидая хана,

Вокруг игривого фонтана

На шелковых коврах оне

Толпою резвою сидели

И с детской радостью глядели,

Как рыба в ясной глубине

На мраморном ходила дне.

Нарочно к ней на дно иные

Роняли серьги золотые. (p. 146)[116]

L'acqua limpida e gli scintillanti orecchini d'oro offrono a questa descrizione la stessa possibilità di riflesso, sebbene questa volta non si realizzi. La dizione sembrerebbe quasi suggerire un'ulteriore similitudine, eppure quel "*kak*" non è un comparativo. Non è difficile capire l'insinuazione: al lettore viene suggerito il confronto tra le donne e il pesce nella fontana e, al contempo, tra le donne e gli orecchini. Gli orecchini sono dei giocattoli lanciati per divertire il pesce; gli orecchini appartengono a delle donne che sono prigioniere come il pesce nella fontana. Le donne sono giocattoli proprio come i loro gioielli, infatti sono nell'harem per soddisfare il divertimento di Girej. Questi tre momenti costituiscono non solo un elemento decorativo all'interno del poema, bensì aiutano a comprendere il ruolo di Marija e Zarema. Le due donne, infatti, appartengono all'harem e vivono come quelle descritte sopra. L'harem ha reso le loro vite di donne segregate stranamente simili, costringendole a dividere gli stessi momenti allo stesso modo, nonostante la differenza delle loro culture. La vita delle donne è monotona, è governata dal tempo libero e le donne inventano giochi.

[115] *Ivi*, p. 125.
[116] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 146.

Il narratore continua a descrivere le donne dell'harem, i loro bagni, il modo in cui fanno cadere i loro orecchini per pescare nella fontana ma la risposta alla domanda del perché il khan sia infelice continua ad essere indagata[117].

2.4.3 Le due eroine: Marija e Zarema

Le due protagoniste del poema sono Zarema e Marija. Zarema è georgiana ed è una donna passionale, audace, persuasiva. Marija è polacca ed ha un carattere riservato, pio e remissivo. Il fatto che le due donne appartengano a due culture diverse è un punto cruciale su cui si sviluppa tutto il poema. Le due donne si incontrano nell'harem di Girej, luogo che livella alcune differenze tra loro e allo stesso tempo ne accentua altre.

Le donne dell'harem cantano una canzone in onore di Zarema, "la stella dell'amore, la bellezza dell'harem" (p. 147)[118]; il lettore però comprende che Girej non la ama più. Ciò che turba l'animo del khan non è più la bellezza di Zarema poiché Girej si è innamorato perdutamente di un'altra donna: costei è una principessa polacca di nome Marija, fatta prigioniera dal khan durante l'ultima incursione in Polonia. Ecco avuta la risposta all'animo cupo del khan: sebbene sia un uomo potente, non può costringere Marija a ricambiarlo. La stanza dove è tenuta prigioniera Marija è in netto contrasto con l'harem. La sua camera è descritta come un'oasi di spiritualità:

Угрюмый сторож ханских жен

Ни днем, ни ночью к ней не входит;

Рукой заботливой не он

На ложе сна ее возводит;

Не смеет устремиться к ней

Обидный взор его очей;. . .

Сам хан боится девы пленной

Печальный возмущать покой;

[117] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 127.
[118] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 147.

Гарема в дальнем отделенье

Позволено ей жить одной:

И, мнится, в том уединенье

Сокрылся некто неземной.

Там день и ночь горит лампада

Пред ликом девы пресвятой. (p. 149)[119]

Qui una luce è accesa continuamente, la solitudine e la privacy sostituiscono l'inevitabile pluralità anonima dell'harem. Un'unica icona religiosa prende il posto degli oggetti lussuosi e una memoria personale si oppone alla monotonia eterna e immutabile dell'harem. Il paradosso più evidente si legge nel potere spirituale della giovane fanciulla polacca debole e inesperta che costringe la forza fisica e politica del khan a rispettarla. Girej teme di disturbarla e le concede ogni suo desiderio: lei fa il bagno sola e vive appartata; anche l'eunuco di guardia ha ricevuto l'ordine di non avvicinarsi. La camera di Marija è un'isola impenetrabile in un harem condiviso[120].

Prima che fosse fatta prigioniera da Girej, la vita di Marija era felice e spensierata (p. 148)[121]. Il testo sottolinea che la ragazza passava molto tempo a divertirsi al castello con le sue amiche. Allo stesso modo in cui le donne dell'harem erano controllate dal khan, nella sua vita passata Marija doveva rendere conto ad un solo uomo autoritario, ovvero suo padre. Quando Zarema racconta di come lei abbia gioito dell'amore donatole da Girej fino ad ora, le sue descrizioni sono come quelle di Marija cresciuta sotto la protezione del padre. La felicità di Marija è ormai perduta: i tatari hanno attaccato la Polonia, hanno ucciso suo padre e l'hanno fatta prigioniera, segregandola nell'harem di Girej (p. 148-149)[122]. La terra natia di Marija è menzionata solo per descrivere come i tatari l'abbiano demolita: viene descritta come una regione fiorente, piena di città e boschi rigogliosi che però ormai sono stati distrutti dagli implacabili tatari.

Ci sono dei paralleli tra Marija e Zarema. Entrambe sono cresciute in paesi lontani da Bachčisaraj e ricordano con nostalgia quello che hanno lasciato. Durante il loro fatale incontro, Zarema descrive la sua vita a Marija e a quest'ultima di rimando pervengono echi del proprio passato:

[119] *Ivi*, p. 149.
[120] Greenleaf M., *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., pp. 127-129.
[121] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 148.
[122] *Ivi*, p. 149.

Родилась я не здесь, далеко,

Далеко... но минувших дней

Предметы в памяти моей

Доныне врезаны глубоко.

Я помню горы в небесах,

Потоки жаркие в горах,

Непроходимые дубравы,

Другой закон, другие нравы; … (p. 152)[123]

Ciò che caratterizza Marija più di ogni altra cosa, ad ogni modo, è la sua religione, come altri studi su *Bachčisarajskij fontan* hanno rilevato[124]. Zarema dice a Marija che, sebbene lei abbia dimenticato la fede dei giorni passati in favore del Corano, questo è successo solo perché è prigioniera. La sua fede materna, aggiunge, era la stessa di Marija (p. 141)[125]. Questa non è una sorpresa se si considera che Zarema è georgiana: la Georgia fu convertita al cristianesimo nel IV secolo e mantenne una forte fede ortodossa nonostante alcuni prosegui di tradizioni pagane e il contatto con l'Islam[126].

La leggenda originaria raccontava di una certa Marija (Potocka), una donna polacca catturata da un khan mongolo e così amata che lui costruì in suo onore la Fontana delle Lacrime per immortalare il suo ricordo dopo la morte. Gli studiosi hanno poi dimostrato che la famosa Marija era probabilmente non polacca ma georgiana; anche al tempo di Puškin c'erano dubbi sulla leggenda, incluso il commento nei viaggi di Murav'ev-Apostol' citato in *Bachčisarajskij fontan* che Marija fosse originaria proprio della Georgia. La presentazione di non una, bensì due donne è un'invenzione di Puškin, che descrive una donna polacca e una georgiana e invita a confrontarle. Zarema e Marija fanno parte di una trama che le schiera inevitabilmente una contro l'altra. Tra le

[123] *Ivi*, p. 152.
[124] Il passaggio rilevante sulla pietà di Marija la ritrae sola nella stanza, con la fiamma ardente di una lampada che illumina un'icona, la sua anima piena di gioia. Come nota Geršenzon, il fatto che la donna religiosa si chiami Marija non è certo un caso. M.O. Geršenzon, *Severnaja lyubov' A. S. Puškina, Mudrost' Puškina*, Ann Arbor (Michigan), Ardis, 1983, p. 25.
[125] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 141.
[126] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 128.

figure retoriche che inizialmente descrivono Zarema, la struttura comparativa della similitudine è di nuovo privilegiata:

Твои пленительные очи

Яснее дня, чернее ночи.

Чей голос выразит сильней

Порывы пламенных желаний?

Чей страстный поцелуй живей

Твоих язвительных лобзаний?

Как сердце, полное тобой,

Забьется для красы чужой? (p. 147)[127]

La bellezza di Zarema attraversa la trama del poema, allo stesso modo in cui il fascino di Marija fa scaturire una passione per la quale Girej dimentica Zarema. Questa sembra essere la differenza cruciale tra le tue donne: Zarema vede se stessa "nata per la passione", invece Marija "non potrà mai amare come Zarema è in grado di fare" (p. 153)[128]. Ma la morte di Marija è immaginata come un'illuminazione del paradiso: Marija diventa un nuovo angelo (p. 155)[129]. Questa donna vive secondo la profezia che il suo nome le ha conferito, la sua estasi religiosa è così grande che i desideri della carne in confronto le appaiono poco importanti e inappropriati. Eppure Girej vorrebbe scambiare l'una per l'altra; desidererebbe possedere qualcosa di Marija che gli sarà sempre inarrivabile, ma è qualcosa che, una volta percepito, lascia impotente il fascino di Zarema. I critici hanno sottolineato l'importanza del carattere passionale di Zarema, autorizzata da Puškin a esprimere i suoi desideri in modo aggressivo[130]. Questa, dopotutto, è una delle cose che alla donna orientale è permesso fare senza inibizioni: esprimere la propria passione per un uomo. Zarema incarna in pieno questo ruolo nel modo feroce in cui reclama la possessione di Girej:

Отдай мне прежнего Гирея...

Не возражай мне ничего;

[127] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 147.
[128] *Ivi*, p. 153.
[129] *Ivi*, p. 155.
[130] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 129.

Он мой; он ослеплен тобою.

Презреньем, просьбою, тоскою,

Чем хочешь, отврати его;

Клянись... (p. 154)[131]

Zarema supplica Marija di respingere Girej arrivando a minacciarla e durante la notte Marija scompare. A causa della sparizione di Marija, Girej diventa pazzo di dolore e se ne va dal palazzo a compiere altri attacchi. L'harem viene trascurato per molto tempo e il lettore scopre che Zarema è stata affogata dalle guardie dell'harem la stessa notte della scomparsa di Marija. Infine, il khan ritorna a palazzo dopo le scorrerie e decide di erigere una fontana di marmo che commemorerà per sempre la sua disgrazia e che proprio per questo motivo verrà nominata "la Fontana delle Lacrime" (p. 156)[132].

В Тавриду возвратился хан

И в память горестной Марии

Воздвигнул мраморный фонтан,

В углу дворца уединенный.

Над ним крестом осенена

Магометанская луна

(Символ, конечно, дерзновенный,

Незнанья жалкая вина).

Есть надпись: едкими годами

Еще не сгладилась она.

За чуждыми ее чертами

Журчит во мраморе вода

[131] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 154.
[132] *Ivi*, p. 156.

И каплет хладными слезами,

Не умолкая никогда. (p. 156)[133]

Il poema pone gli esseri spirituali ed emotivi delle due donne uno di fianco all'altro, non per cancellare le differenze tra loro ma per affermare che le loro vite sono commisurate in modo profondo. In un certo modo, Puškin descrive la somiglianza dei loro destini. Muoiono nella stessa notte ed entrambe hanno a che fare con l'elemento naturale dell'acqua, Zarema in quanto viene affogata e Marija, la cui morte non è descritta, poiché immortalata per sempre dalla Fontana delle Lacrime costruita in suo onore[134]. Il cerchio si chiude quando la narrazione ritorna all'epigrafe iniziale di Sadi:

Покинув север наконец,

Пиры надолго забывая,

Я посетил Бахчисарая

В забвенье дремлющий дворец. (p. 156)[135]

Bachčisarajskij fontan porta due donne a scoprire insieme che l"Est e l'Ovest non sono poi due mondi così distanziati. Il poema ha compiuto un progresso nell'esplorazione dell'identità russa all'interno dei suoi nuovi territori conquistati rispetto alla limitata ideologia del *Kavkaskij plennik*. Piuttosto che immaginare un mondo culturale da conquistare e dominare, questa scoperta non può che essere radicale in un'epoca in cui la Russia si stava espandendo in regioni "non civilizzate", mentre la cultura europea stava ampiamente approfittando dalla sua creazione di "Oriente" come entità geografica e politica da sfruttare. Con *Bachčisarajskij fontan,* Puškin crea un testo letterario dove l'Est non è semplicemente estraneo e "altro" a un Ovest indifferenziato. La stessa discendenza africana del poeta e l'esperienza dell'esilio gli forniscono degli spunti personali per farsi domande sulla capacità della Russia di autodefinire se stessa tramite il confronto con un territorio conquistato[136]. Tre secoli di giogo tataro e una posizione geografica a est rispetto a Germania, Francia, Inghilterra avevano lasciato la Russia in una discutibile posizione nei confronti

[133] *Ivi*.
[134] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 250.
[135] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 156.
[136] In realtà questa affermazione deve essere bilanciata dai momenti in cui Puškin si identifica entusiasticamente con la Russia e con il suo potere militare; l'epilogo del *Kavkaskij plennik* è un esempio in questione. S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 251.

del proprio "Est". Puškin sosteneva che la Russia avesse bisogno di imparare dall'Europa, ma era proprio questa convinzione ad ammettere apertamente che la Russia non fosse Europa[137]. La posizione geografica della Russia posta tra l'Ovest e l'Est, così come la sua storia intellettuale e culturale dimostrano chiaramente che quando la Russia contempla l'Asia, essa vede non solo i popoli che una volta l'hanno conquistata, ma anche genti le cui culture hanno lasciato la propria impronta sulla Russia stessa.

2.4.4 La figura del narratore

Sul finale del poema la narrazione scivola sul narratore, che per la prima volta dichiara di essere russo e descrive la sua visita al palazzo di Bachčisaraj e al cimitero avvenuta secoli dopo gli eventi che ha descritto, raccontando in che stato pietoso si trovino le rovine. Lo spostamento temporale è accompagnato dal cambio del soggetto in prima persona:

Я видел ханское кладбище,

Владык последнее жилище.

Сии надгробные столбы,

Венчанны мраморной чалмою,

Казалось мне, завет судьбы

Гласили внятною молвою.

Где скрылись ханы?

Где гарем?

Кругом всё тихо, всё уныло,

Всё изменилось... (p. 157)[138]

Una volta terminata la triste storia delle due donne di Bachčisaraj, il narratore ha un momento di riflessione. Quando rinomina Zarema e Marija per l'ultima volta alla fine del poema, lo fa per

[137] *Ivi*, p. 252.
[138] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 157.

riaffermare la connessione tra le due. Improvvisamente percepisce un'ombra che vola vicino a lui nel giardino di Bachčisaraj, e si chiede di chi sia quel fantasma:

Чью тень, о други, видел я?

Скажите мне: чей образ нежный

Тогда преследовал меня,

Неотразимый, неизбежный?

Марии ль чистая душа

Являлась мне, или Зарема

Носилась, ревностью дыша,

Средь опустелого гарема? (p. 157)[139]

Mentre cerca di indovinare quale donna abbia visto, il narratore è in realtà ispirato da entrambe; per lui le due donne sono significanti indistinguibili della sua amata[140]. Infatti, questa apparizione anonima porta il viaggiatore narrante a riflettere sul proprio amore perduto, ragion per cui lui si trova ora in esilio:

Я помню столь же милый взгляд

И красоту еще земную,

Все думы сердца к ней летят,

Об ней в изгнании тоскую...

Безумец! полно! перестань,

Не оживляй тоски напрасной,

Мятежным снам любви несчастной

Заплачена тобою дань —

Опомнись; долго ль, узник томный,

[139] *Ivi*.
[140] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 250.

Тебе оковы лобызать

И в свете лирою нескромной

Свое безумство разглашать? (pp. 157-158)[141]

In queste ultime linee il narratore crea uno spostamento: le differenze tra le due donne che sembravano così importanti per la struttura dell'intero poema vengono rimosse; Zarema e Marija sono poste all'interno di un'unica immagine che evoca la donna amata dal viaggiatore russo e non solo: queste fanciulle, le cui tragiche vite sono state scolpite dai limiti peculiari che i loro destini hanno loro imposto, sono testimoni per il narratore di un'esperienza che gli ricorda la sua stessa vita limitata[142]. È quindi evidente un processo di identificazione tra il narratore e le due donne, una similitudine implicita. Il narratore, come Marija, è in esilio; la sua auto-descrizione di viaggiatore apatico lo costringe ad essere, allo stesso modo della ragazza polacca, prigioniero per amore. Al contrario, il fatto di amare invano lo avvicina a Zarema. Si rimprovera per il fatto di "annunciare la sua pazzia al mondo"; anche Zarema ha abbandonato il suo orgoglio per svelare la sua pena a Marija.

Il poema tratta queste due donne in egual modo, ovvero con la concessione di un'esperienza comune a tutte le donne, anche nel caso in cui esse siano molto diverse. Ma c'è qui anche un largo salto di coscienza poiché la più importante differenza tra le due donne è la loro origine nativa (non si dimentichi che, a causa delle particolari nazioni coinvolte, la differenza nativa è caricata di significati sulla razza). Questa diversità è sottolineata in termini geografici e culturali nelle parole finali pronunciate da Zarema:

Но слушай: если я должна

Тебе... кинжалом я владею,

Я близ Кавказа рождена. (p. 154)[143]

Zarema afferma di saper usare uno stiletto proprio perché è originaria del Caucaso. Quindi, sebbene fosse in seno alla fede cristiana, il poema rivela che i suoi istinti sono caucasici, ovvero

[141] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., pp. 157-158.
[142] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 251.
[143] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 154.

selvaggi[144]. In contrasto a ciò, il narratore ripete, nelle linee che seguono, l'innocenza e la purezza di Marija, la sua impossibilità di comprendere pienamente questo "linguaggio delle tortuose passioni" (p. 154)[145]. Si tratta di due donne profondamente diverse caratterialmente e culturalmente e da questo deriva l'incapacità di capirsi. Allo stesso tempo, grazie all'uso di un linguaggio figurativo e della doppia trama, il poema ha trattato le due donne come se fossero uguali, come persone i cui destini si sono intersecati più volte e come entità alle quali una terza persona si identifica.

Nelle ultime righe il narratore si immagina di essere in questo meraviglioso territorio straniero e si lascia trasportare dai ricordi nascosti nel suo animo mentre la vista della meravigliosa Crimea lenisce il dolore delle sue memorie. La narrazione si conclude con una lode alla bellezza della Crimea, alla quale il poeta è devoto come a un'amante[146]:

Поклонник Муз, поклонник мира,

Забыв и славу и любовь,

О, скоро вас увижу вновь,

Брега веселые Салгира!

Приду на склон приморских гор,

Воспоминаний тайных полный,

И вновь таврические волны

Обрадуют мой жадный взор.

Волшебный край! очей отрада!

Всё живо там; холмы, леса,

Янтарь и яхонт винограда,

Долин приютная краса,

И струй и тополей прохлада...

Всё чувство путника манит,

[144] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 130.
[145] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 154.
[146] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 147.

Когда, в час утра безмятежный,

В горах, дорогою прибрежной

Привычный конь его бежит,

И зеленеющая влага

Пред ним и блещет и шумит

Вокруг утесов Аю-дага... (p. 158)[147]

Si tratta di righe incantate che rivelano le emozioni del narratore; costui interrompe la descrizione del ricordo del suo amore non corrisposto per lasciare spazio alla lode della bellezza della natura. La stupenda Crimea provoca nel narratore un sublime piacere estetico, che sposta la contemplazione della bellezza della donna amata su quella del paesaggio. La donna amata non può certo essere dimenticata, ma in un ultimo atto di confronto, l'amore provato per lei viene trasferito su una terra che è un ulteriore piacere per gli occhi, un'altra bellezza da sedurre e che seduce al contempo[148]. La scena finale è raccontata al lettore non dalle rovine del castello ma dalla Russia, da dove il narratore spera di tornare alla terra incantata di Crimea.

2.4.5 I brani in prosa

L'ultima parte del poema è in prosa e riporta un resoconto del viaggio di Muravev-Apostol', seguito da una lettera scritta in prima persona da un viaggiatore a un certo "D". Nel primo passaggio, Murav'ev-Apostol' invita i suoi lettori a conoscere le terre straniere con lui, raccontando le sue sensazioni a un ascoltatore immaginario in grado di godersi queste terre quanto lui. Per quanto riguarda il secondo estratto, si tratta di una descrizione delle impressioni di Puškin sul suo viaggio del 1820, scritte nel 1824 per Anton Del'vig[149]. C'è un ritorno ai freddi toni di uno scritto epistolare dove il parlante è troppo annoiato e distratto anche solamente per visitare la fontana che ha dato il titolo al testo. La prosa evoca il senso di distanza di uno scrittore emotivamente distaccato da ciò che ha vissuto, tanto che i suoi scritti non trasmettono l'esperienza, ma la sua stessa indifferenza nei confronti di essa. Il narratore dice di aver raccolto un

[147] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 158.
[148] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 145.
[149] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 136.

fiore come ricordo ma di averlo perso il giorno dopo senza un filo di rammarico. Subentra una descrizione di Gurzuf, ma chi scrive la lettera puntualizza che la cittadina gli piacque solamente perché la vita agiata e indifferente che aveva trovato laggiù somigliava a quella cui era abituato in Russia. Quando arriva a Bachčisaraj, lo scrittore si ammala; si sente profondamente irritato per le pessime condizioni in cui si trova il palazzo.

В Бахчисарай приехал я больной. Я прежде слыхал о странном памятнике влюбленного Хана. К** поэтически описывала мне его, называя la fontaine des larmes. Вошед во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода[150].

Parla ancora della sua febbre e conclude con un sorprendente commento sul fatto che si sia dimenticato di visitare la fontana mentre si trovava a Bachčisaraj, sebbene ne fosse a conoscenza grazie a Murav'ev-Apostol'[151]. *Bachčisarajskij fontan* si conclude quindi con una voce stanca e annoiata, distratta dalla malattia e stimolata da un albero occasionale proprio per enfatizzare l'indifferenza del parlante nei confronti della bellezza della regione[152]. Il paesaggio e le rovine non raccontano più nessuna storia. Lo scrittore dell'epistola trasforma la poesia del narratore iniziale in un resoconto distaccato di un viaggio che non è stato soddisfacente. La lettera funziona strategicamente per minare le aspettative del narratore russo sul fatto che il paesaggio esotico è presente e lo sta aspettando con piacere. È un concetto che si percepisce vividamente perché la lettera segue lo stralcio di Murav'ev-Apostol', le cui note di viaggio sono in piena linea con la tradizione contemplativa dei panorami esotici che si estendono davanti agli occhi del viaggiatore.

Sebbene il testo di Puškin si dica essere un estratto di lettera, in realtà non c'è la percezione di un destinatario, né un'indicazione del fatto che il parlante si immagini di fronte a sé un ascoltatore curioso dei suoi noiosi viaggi. Di conseguenza, il senso di distanza che la lettera invoca non è la piacevole percezione di estraneità in grado di stimolare un europeo colto (o più precisamente, in grado di far sentire un russo più simile a un europeo), bensì il disagio che proverebbe legittimamente qualcuno che si trova in un paese straniero a contatto con una cultura estranea e non facilmente comprensibile. La lettera chiude *Bachčisarajskij fontan* con un'implicita esortazione al distacco. Presenta al lettore un finale che è molto distante dalla storia di Zarema e Marija,

[150] A.S. Puškin, *Pis'mo A.A. Del'vigu, seredina dekabrja 1824 g., Pervaja polovina dekabrja 1825 g. Michajlovskoe, A.S. Puškin*, *Puškin A.S. Pis'ma,* Moskva-Leningrad, Gos. Izd-vo, 1926, t. 1, p. 106.
[151] L.S. Lavine, *Poetry, Prose, and Pushkin's Egyptian Nights*, "The Slavic and East European Journal", Vol. 42, No.3 (Autumn, 1998), pp. 402-422.
[152] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 253.

riportandolo alla fredda ignoranza occidentale sul concetto di "Est". Quando l'entusiasmo della narrazione poetica viene riscritto in una prosa annoiata, *Bachčisarajskij fontan* comincia a rinunciare all'intrattenimento tipico del racconto orientale[153].

2.5 Un'opera politica

Secondo alcuni studiosi, il poema può essere analizzato secondo un punto di vista politico. *Bachčisarajskij fontan* non è altro che la storia di una donna slava tenuta prigioniera che viene uccisa dalla dirompente e passionale gelosia di una donna orientale. Queste caratterizzazioni echeggiano gli stereotipi di un'Europa considerata civilizzata e di un'Asia che è vista come naturale e selvaggia[154]. Eppure, sebbene la georgiana Zarema appartenga all'archetipo di donna orientale, sensuale e gelosa, mentre la polacca Marija esprime purezza, genuinità e riservatezza, le due donne non appartengono necessariamente a due poli opposti. Infatti, le loro differenti caratteristiche possono essere lette come parte dei due lignaggi paralleli che Puškin crea nel poema, quello dei russi considerati europei e russi come eredi dei tatari. Marija, la cui cristianità cattolica e la sua origine polacca la legano inevitabilmente all'Europa, si differenzia da Zarema, la cui passione per Girej, la nascita nei dintorni del Caucaso e l'adozione dell'Islam le conferiscono l'appartenenza all'Oriente tataro[155]. L'uccisione (seppur non svelata) di Marija da parte di Zarema intensifica la sua somiglianza ai sanguinari khan, d'altra parte il poema dichiara che Marija, sebbene pia e pura, non comprende l'amore (Zarema la chiama "fredda bellezza", p. 141)[156], mentre le dimostrazioni di Zarema del suo dolore nel perdere l'amore di Girej e le suppliche a Marija di rifiutarlo mostrano che la georgiana è capace di provare vero amore, non soltanto una cieca passione.

Anche il sincero ricordo di Zarema della sua religione nativa, quella cristiana, sebbene quasi dimenticata, è un fattore che influenza l'indulgenza del lettore. E quando Marija viene uccisa, risulta evidente che è lei stessa a desiderare la morte e la sua anima pura è destinata al paradiso. Zarema, al contrario, muore affogata per scontare il suo peccato (p. 143)[157]. Eppure le due donne, sebbene siano disegnate in modo opposto, non sono mere caricature e la comprensione del

[153] *Ivi*, p. 254.
[154] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 129.
[155] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 133.
[156] A. S. Puškin, *Bachčisarajskij fontan*, PSS, cit., p. 141.
[157] *Ivi*, p. 143.

lettore non gravita interamente ed esclusivamente a favore di Marija. Questa indecisione tra le due donne lascia al viaggiatore narrante la possibilità di schierarsi con nessuna o a favore di entrambe allo stesso tempo. Infatti il narratore ha un'attrazione personale nei confronti delle due donne che non è meno evidente di quella del khan.

In conformità alle scritture più polemiche che hanno coinvolto *Bachčisarajskij fontan*, altri studiosi hanno visto nel poema una formidabile struttura di opposizione metaforica tra le donne che permette l'interpretazione del poema secondo un'ottica imperialista. Per citare un esempio, il discorso di Leonid Grossman nel 1923 su *Puškin nel 1823* conferma persuasivamente che il progresso in *Bachčisarajskij fontan* rispetto alle precedenti storie sull'Oriente fosse la sua opposizione esplicita tra l'Europa e l'Est, rappresentati nel poema dalle due eroine, Marija (una polacca) e Zarema (una georgiana)[158]. Le osservazioni di Grossman sono particolarmente importanti poiché lui fu uno dei primi studiosi a osservare che la tensione tra le due donne è una chiave che apre i significati del poema. Il fatto che Zarema muoia in modo così violento potrebbe alludere alla definitiva vittoria della Russia sull'Oriente[159]. Per quanto riguarda Marija, si potrebbe obiettare che il suo destino è identico a quello della sua rivale; eppure la morte della principessa polacca è paragonata all'ascesa in cielo di "un nuovo angelo". Inoltre la sua memoria rimarrà per sempre nella storia, scolpita nella fontana di marmo che il khan le dedica. Un altro simbolo della supremazia russa sull'Oriente è identificata nel poema dalla croce cristiana che sormonta la mezzaluna crescente di Maometto, simbolo della vittoria della religione dell'impero sull'Islam.

Altro elemento degno di nota è il fatto che il poeta, attratto dai magnifici paesaggi della Crimea, si rivolga sempre ad essa con il nome femminile "Tauride" invece di usare il maschile "Krym"[160]. La resa femminile della Crimea serve per enfatizzare la dominanza maschile della presenza russa e identificare la penisola come un posto che è stato conquistato e sottomesso sia in termini sessuali che politici. Allo stesso modo di Zarema e Marija a servizio del khan, la Tauride è tenuta prigioniera dal poeta russo, è parte del suo harem[161]. Il paesaggio della Crimea, d'ora in poi, è al servizio dell'impero russo e della sua poesia.

[158] L. Grossman, *U istokov "Bachčisarajskogo Fontana"*, "Puškin issledovanija i materialy", cit., p. 86.
[159] M. Greenleaf, *Pushkin and Romantic Fashion*, cit., p. 132.
[160] *Ivi*, p. 137.
[161] K. Hokanson, *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, cit., p. 147.

2.6 Un'opera maschilista?

Sandler espone l'idea delle relazioni uomo-donna che si ritrovano in *Bachčisarajskij fontan*[162]. La struttura del poema e il modo in cui è incorniciato dai passaggi in prosa svela la presenza di uno spazio totalmente dominato da occhi maschili che esercitano una visione di comando sulla donna. La trama riprende le classiche favole europee del XIX secolo che parlavano del sacrificio e della sofferenza femminile: nei suoi intrecci intricati della narrazione, *Bachčisarajskij fontan* sottolinea l'onnipresenza dell'autorità maschile anche nella pratica culturale dell'isolamento femminile. Ciò che porta le due donne a incontrarsi è il fatto di trovarsi contemporaneamente nell'harem di Girej e ciò che crea la tensione drammatica è l'ardore di una e la freddezza dell'altra nei confronti di Girej. Le loro passioni sono opposte, ma sin dall'inizio la loro connessione ruota attorno ad un uomo, un uomo che ha completa autorità sulle loro vite.

Inoltre, come si è detto, in *Bachčisarajskij fontan* un'autorità costante è sostenuta esclusivamente da uomini anche nel quadro in cui si inserisce il poema, cioè nei testi in prosa annessi all'inizio e alla fine. Il testo fu caratterizzato da una costruzione articolata durante le quattro edizioni della sua pubblicazione che apparvero durante la vita di Puškin (1824, 1827, 1830, 1835)[163]. Dopo il poema vero e proprio, c'è un estratto dalla *Puteščestvie po Tavride* di Ivan Murav'ev-Apostol' del 1823. Questo estratto descrive le rovine di Bachčisaraj e racconta la leggenda della fontana. Segue poi uno stralcio, come già spiegato precedentemente, da una lettera del poeta stesso scritta nel 1824 al barone Anton Delvig (indicato con la lettera D) che descrive il viaggio in Crimea del 1820. Inoltre, il poema era stato preceduto dalla "Conversazione" di Vjazemskij" che aveva causato tante controversie sul tema Classicismo-Romanticismo. Infine, le prime tre edizioni riportavano un epigrafe del poeta persiano Sadi.

Questi testi, che incorniciano il poema, suggeriscono che qualsiasi significato potenzialmente attribuibile a *Bachčisarajskij fontan* resta nelle mani di uomini russi. Anche se si esclude il narratore maschile, la consistente presenza delle parole autorevoli di Vjazemskij, Murav'ev-Apostol', di Delvig e dello stesso Puškin, tutto questo suggerisce che gli uomini, a differenza delle donne, viaggiano, gli uomini scrivono lettere e poemi, gli uomini partecipano ai dibattiti letterari e così via. Sono proprio questi uomini russi ad interpretare la Crimea sotto una luce estranea ed esotica e la loro autorevole testimonianza viene considerata la realtà dei fatti.

[162] S. Sandler, *The Two Women of Bakhchisarai*, cit., p. 245.
[163] *Ivi*, p. 243.

2.7 La storia della fontana di Bachčisaraj

Creato nel 1764 da un mastro persiano, il *selsebil*, ovvero la fontana di Bachčisaraj, rappresentava il cuore del khanato tataro di Crimea[164]. Bachčisaraj, il "Palazzo dei Giardini", si trova nella Crimea meridionale. La residenza del khan con gli alloggi reali, l'harem, due moschee, i cortili, le vasche, gli argini, gli ingressi, i giardini e il cimitero, si era gradualmente sviluppata a partire dai primi anni del XVI secolo, in coincidenza con il consolidamento dell'egemonia ottomana sulla penisola[165]. Il *selsebil* fu costruito in marmo bianco e decorato con ricchi arabeschi floreali. Sormontato da una cornice curvilinea, la fontana fu posta nella nicchia (quella centrale nonché la più larga delle tre) della parete di una meravigliosa costruzione ottagonale con una cupola rotonda nel giardino di Khan-Saray, il palazzo del khan[166].

Qui si trovava il mausoleo della moglie preferita del khan Quirim Girej, la georgiana Dilara Bikech, una bellissima donna che morì tragicamente giovane[167]. Un'iscrizione vicino all'entrata recita "Una preghiera per l'anima della defunta Dilara Bikech, che qui riposa". Sulla fontana c'è un'altra iscrizione. Si tratta di un elogio al saggio khan e alle proprietà curative dell'acqua che lui canalizzò per il bene di tutti:

"Alla Gloria di sua Maestà onnipotente, un volto di Bachčisaraj è svanito ancora una volta; gloriosamente costruita per sua Grazia, il Grande Quirim Girej! Grazie ai suoi infiniti sforzi Lui ha dato a questo territorio acqua da bere e con l'aiuto di Dio è riuscito a fare molto di più. Con la delicatezza del suo spirito ha trovato l'acqua e ha costruito una bellissima fontana. Chiunque ci voglia credere, che venga. Noi stessi abbiamo visto la Siria e Baghdad. Oh sceicchi! A chiunque vorrà spegnere la sua sete da questo rubinetto, la propria lingua pronuncerà la frase: vieni, bevi l'acqua pura, ti curerà" [168].

---

[164] La storia del khanato tataro di Crimea è ben descritta da A. Fisher, *The Russian Annexation of the Crimea, 1772–83*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

[165] J. Howard, *From Baghçesary Salsabil to Bakhchisarai Fountain: The Transference of Tatar Triumph to Tears,* in J.C. Howard (Ed.), *By Force or By Will: The Art of External Might and Internal Passion*, 2002, St Andrews, University of St Andrews, pp. 177-190.

[166] Riguardo alla vita e alle conquiste di Quirim, cfr. A. Fisher, *The Russian Annexation of the Crimea*, *1772–83*, cit., p. 28, 31-32.

[167] Dilara è un nome turco che significa "amante" o "ornamento del cuore". Essendo georgiana, Dilara avrebbe potuto essere di religione musulmana o cristiana. L'interpretazione russa del XIX secolo la considerò cristiana, nonché una martire della propria fede. Vedi J. Howard, *From Baghçesary Salsabil to Bakhchisarai Fountain: The Transference of Tatar Triumph to Tears,* cit., p. 177.

[168] *Ivi*.

L'accessibilità pubblica della fonte fu poi chiusa e fu recintato un piccolo sentiero che portava al mausoleo nell'angolo a sud-est del complesso reale. In questo modo, coloro che si recavano qui per prendere l'acqua o in meditazione non avrebbero disturbato la privacy della corte tatara.

Al centro della fontana c'è un'iscrizione araba che recita: s*elsebil*. Secondo il Corano, il *selsebil* è una sorgente a cui si dissetano gli "eletti a Dio"(dizionario dei simboli islamici), è una fonte che scorre in abbondanza"[169]. La parola significa "cerca la tua via" e "bevine con piacere" e ciò è una metafora che esorta a spalancare il proprio spirito alla presenza di Dio. Questo è chiaramente in concordanza con l'idea di Quirim. La tradizione del *selsebil* era ben consolidata nell'architettura islamica. La fontana era la rappresentazione del Paradiso islamico, nonché l'elemento primario che facilitava il riposo mentale e l'agilità, facoltà paragonate all'alternarsi dell'immobilità e dello scorrere dell'acqua[170]. Alcuni dei più originali esempi di fontana islamica furono trovati nei luoghi menzionati nell'iscrizione: Iraq e Siria[171]. La costruzione di queste fonti si diffuse nei pressi del Mar Nero avvenne tra il XII e il XIII secolo. L'uso di bacini pieni d'acqua immobile e stagnante che contrastava il flusso della cascata era particolarmente significativo. Tabbaa suggerisce: "*le fontane, con le loro acque ferme e in movimento, solide ed effimere, controllate e libere, trasmettono all'osservatore una duplicità di significato: esistono contemporaneamente una gioia sensuale momentanea e un sentimento più durevole dell'inevitabilità e dell'incontrollabilità del cambiamento, che in cambio porta alla meditazione di Dio, l'unico ad essere Eterno e eternamente Permanente*"[172].

Nella fontana di Bachčisaraj l'acqua partiva da un nucleo centrale circondato da petali e cadeva in una serie di nove (numero sacro) vasche. Dai primi anni del XIX secolo il movimento dell'acqua fu interpretato dagli studiosi della cultura tatara come un simbolo del dolore del khan[173]. La prima vasca, ovvero la più larga di tutte, simboleggia il cuore: una volta riempita, l'acqua fuoriesce e sgorga in due vasche più piccole e il suo flusso ricorda quello delle lacrime umane. Quando l'acqua raggiunge questi due piccoli bacini interrompe il suo corso e questa nuova, temporanea, immobilità rappresenta il sollievo che deriva dal pianto. La sequenza che va dalla vasca più larga

[169] *Corano*, sura 76, verso 18.
[170] Y. Tabbaa, *Towards an interpretation of the use of water in Islamic courtyards and courtyard gardens*, "The Journal of Garden History", Volume 7, Issue 3, 1987, pp. 197-220.
[171] J. Howard, *From Baghçesary Salsabil to Bakhchisarai Fountain: The Transference of Tatar Triumph to Tears,* cit., p. 178.
[172] Y. Tabbaa, *Towards an interpretation of the use of water in Islamic courtyards and courtyard gardens*, cit., p. 218.
[173] J. Howard, *From Baghçesary Salsabil to Bakhchisarai Fountain: The Transference of Tatar Triumph to Tears,* cit., p. 178.

alle due più piccole si ripete nuovamente quando l'acqua si riversa a cascata sulla vasca più grande di tutte, quella più vicina al suolo. Il messaggio di un amore fragile ma continuo e costante appare convincente in accordo con la sofferenza di Quirim.

L'ampliamento della fontana da parte di Quirim stesso e l'iscrizione in seguito aggiunta vanno di pari passo con la dedizione per la sua amata moglie e per la sua fede. Questo khan fu il nemico più formidabile che Caterina la Grande avesse mai avuto in Crimea; in seguito divenne anche il primo capo tataro ad accettare un console russo nel suo territorio. Fu descritto come un abile amministratore culturale, militare e fiscale; attaccò con successo la Russia nel 1769 e infine morì, per mezzo del veleno, subito dopo il suo ritorno alla base a Qavshan, a sud di Bender. Quirim è famoso tra i contemporanei come "l'ultimo khan", sebbene dopo di lui ne seguirono altri. Un'iscrizione fatta sui muri del palazzo dopo la sua morte rivela l'onore a lui concesso:

"Qirim Girej khan, figlio di sua eccellenza Devlet Girej, fonte di pace e sicurezza, saggio sovrano, la stella imperiale sul glorioso orizzonte. Il suo meraviglioso trono di Crimea diede una brillante illuminazione al mondo intero"[174].

Una volta che il khanato di Crimea fu distrutto dall'espansione dell'impero russo nel 1783 come parte del Progetto Greco di Caterina la Grande, i russi cominciarono a restaurare il palazzo e il *selsebil* assunse un nuovo significato politico e nazionale. Per prima cosa, nel 1787, fu spostato lontano dal mausoleo in un cortile nascosto del palazzo, tra la stanza del khan e l'harem. Il trasferimento della fontana avvenne per ordine di Potëmkin durante la preparazione del giro trionfale di Caterina sui suoi nuovi domini in compagnia dell'imperatore Giuseppe d'Austria. Rispetto al modo in cui il palazzo di Bachčisaraj era stato progettato, esso subì una grande ristrutturazione tra il 1784 e il 1787. Il restauro fu guidato dal cosmopolita Giuseppe de Ribas, soldato e marinaio di mentalità versatile nonché futuro fondatore e architetto di Odessa[175]. Il suo obiettivo fu quello di unificare il carattere asiatico con i bisogni europei, tuttavia alla fine prevalse un certo stile francese.

L'intelaiatura a traliccio del palazzo cominciò ad alterarsi. In alcune parti divenne irriconoscibile al fine di essere trasformato nella residenza del governatore russo. Allo stesso tempo, il mistero e

[174] N. Kondakov, *O Bachčisarayskom dvorce i ego restavracii*, "Isskustvo i Chudožestvennaja Promyšlennost"', No. 6, March 1899, pp. 435-452.
[175] Per un approfondimento sulla vita di Giuseppe de Ribas, cfr. A. Ferrari, *Quando Odessa parlava italiano*, in "Limes", vol. 4, aprile 2014, pp. 141-145.

l'esotismo del *selsebil* catturarono l'immaginazione dei colonizzatori russi. Con l'aiuto di questa tradizione locale, il monumento assunse un titolo alternativo: la fontana di Marija Potocka[176]. Questo nome era associato alla giovane nobildonna polacca catturata durante una delle incursioni tatare in Polonia (sebbene in realtà, salvo una storia tramandata nel 1750, questo avvenne nel tardo XVI secolo, non a metà del XVIII secolo) che fu portata a Bachčisaraj per entrare a far parte dell'harem. Divenne la moglie di khan Feth Girej I e la madre di Ahmed, fondatore della genealogia dei Girej. L'introduzione di Marija nell'interpretazione fu una svolta del XIX secolo romantico poiché l'idea concordava alla perfezione con il nuovo dominio russo in Polonia[177].

Secondo Puškin, l'arrivo di Marija nell'harem stordì la testa e il cuore del khan e la sua donna favorita non fu più la summenzionata georgiana Dilara (che nel poema prese il nome di Zarema). Sia la seducente Dilara (Zarema) che la bellissima Marija erano entrambe obbligate a stare nel fulcro del mondo tataro ed entrambe provenivano da aree successivamente annesse alla Russia; per questo, la fontana ha particolare pertinenza. In *Bachčisarajskij fontan*, Puškin creò un collegamento tra due religioni immaginandosi la lapide commemorativa sormontata da una croce che benedice la mezzaluna di Maometto. In realtà, nella fontana commemorativa era scolpito solo il simbolo dell'Islam e, sebbene alcune fonti dicessero che Marija avesse disegnato una croce sopra la mezzaluna nella sua stanza, se ci fosse stato qualche simbolo cristiano nel *selsebil* si sarebbe trattato di qualcosa di temporaneo e nuovo, aggiunto dai conquistatori russi[178]. Con il tempo, l'interpretazione tatara musulmana e la funzione del *selsebil* di Bachčisaraj fu velocemente offuscata; fu soppiantata infine dall'immagine romantica russa della "Fontana delle Lacrime", concetto che si diffuse e rimase potente nella cultura orientalista russa e occidentale per tutto il XIX e XX secolo[179].

[176] Come menzionato nel paragrafo 1.3, quando Puškin nel 1821 pubblicò il poema *Bachčisarajskij fontan,* il testo fu accompagnato da un passaggio del *Putešestvie po Tavride* (1820) di Murav'ev-Apostol', nel quale l'autore riferiva che secondo tutti gli abitanti di locali la fontana fosse dedicata a Marija Potocka.
[177] J. Howard, *From Baghçesary Salsabil to Bakhchisarai Fountain: The Transference of Tatar Triumph to Tears,* cit., p. 178.
[178] *Ivi*, p. 180.
[179] *Ivi*.

3. La Crimea di Tolstoj

3.1 Il Realismo russo

Alla metà del secolo XIX la letteratura in Russia andò sempre più subendo le ripercussioni degli avvenimenti storici e sociali[180]. La generazione di scrittori di quel periodo si era annunciata con nuove aspirazioni e diverse direttive. Sebbene allora la gran parte degli scrittori appartenesse alla nobiltà, uno dei fenomeni più salienti era stato il crescente trasferimento della letteratura dalla classe nobiliare alla categoria dei *raznočincy*[181]. I *raznočincy* erano intellettuali di estrazione non nobiliare, figli di sacerdoti, piccoli burocrati ecc. Si trattava di una classe colta ma, a differenza dell'intelligencija liberal nobiliare, priva di sicurezze materiali, dallo status incerto, impegnata in una dura lotta per l'esistenza e dunque incline all'utilitarismo, del tutto aliena da sentimentalistici richiami al passato[182]. Data la loro origine e la sfera di interessi da loro introdotta nella creazione narrativa, i *raznočincy* furono in prevalenza aderenti della corrente realistica, alla quale tuttavia aderirono anche scrittori di schietta origine nobiliare, come Lev Tolstoj che doveva anzi diventarne il più notevole rappresentante[183]. Di maggiore importanza forse che non l'entrata dei *raznočincy* nella letteratura come autori, fu l'introduzione, loro dovuta, e in senso addirittura naturalistico, del loro stesso mondo nelle proprie opere. Il movimento sociale degli anni "cinquanta e sessanta" nei suoi riflessi letterari mostrò che l'unica prospettiva della prima metà del secolo era in buona parte errata; che i diversi mondi, dei contadini, degli impiegati, del clero, dei mercanti, ecc., potevano e dovevano essere osservati anche dall'interno, indipendentemente dal loro rapporto con la classe fino ad allora privilegiata. Si aggiunga che la provenienza dall'ambiente ecclesiastico e dalla piccola nobiltà provinciale diede a tutta una schiera di scrittori un'esperienza così diretta e profonda dell'ambiente dei contadini, da escludere per sempre quelle idealizzazioni nelle quali erano caduti molti scrittori precedenti[184].

[180] E. Lo Gatto, *Il realismo (I)*, *Storia della letteratura russa*, Sansoni, Firenze, 1990, pp. 331-434, p. 331.
[181] *Ivi*, p. 332.
[182] M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. I: Dalle origini alla fine dell'Ottocento, Torino, UTET, 1997, p. 555.
[183] E. Lo Gatto, *Il realismo (I)*, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 333.
[184] *Ivi.*

Lev Nikolaevič Tolstoj fu uno dei massimi esponenti del realismo russo: il fine di questo scrittore, per tutta la vita, fu la ricerca della verità, la ricerca di Dio da realizzare attraverso la conoscenza dell'uomo, l'affermazione della verità e della giustizia[185]. Il realismo di Tolstoj indaga gli eventi quotidiani e arriva a toccare la storia di un'intera epoca, dove i protagonisti non sono i grandi condottieri, bensì la gente comune che costituisce il popolo, sul quale converge l'attenzione dello scrittore. Padrona della scena è sempre la realtà della vita, nella quale si muovono e s'intrecciano i personaggi. Al contrario, il concetto di bellezza si trova raramente nella prosa degli scrittori dell'età classica[186]. La bellezza per Tolstoj era un concetto che andava al di là del bene e del male. Nei *Sevastopol'skie rasskazy*, il concetto di bellezza deriva dal più alto valore della verità, che a sua volta egli considera come sinonimo di bene e di bontà:

"Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, -- правда"[187].

La verità che Tolstoj cerca è interna all'uomo e si può conoscere solo penetrando l'essenza dell'uomo, nel suo concreto esistere. Per questo Tolstoj è concreto e in tutta la sua vita creativa descrive esperienze e caratteristiche reali, le proprie e quelle di chi gli è vicino: familiari, amici conoscenti[188]. Per lui fine e allo stesso tempo motore della conoscenza è la ricerca della verità che egli sente in se stesso e che considera costitutiva dell'essenza dell'uomo, legato all'istinto o alla forza vitale o con essi direttamente coincidente[189]. Il concetto di forza della verità coincide in Tolstoj col concetto di Dio; una sua particella è rinchiusa anche nell'uomo.

[185] M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. I: Dalle origini alla fine dell'Ottocento, cit., p. 695.
[186] Forse gli unici due celeberrimi scrittori russi a indagare l'idea di bellezza furono Puškin e Dostoevskij. Ad ogni modo, l'oggetto della loro meditazione non era la bellezza come prodotto estetico o artificiale ma come fenomeno fisico e naturale, un dono nella vita dell'uomo. Entrambi cercarono di penetrare i misteri di questo miracolo giungendo alla medesima conclusione che la bellezza fosse un mistero troppo grande per la vita dell'uomo. R. Poggioli, *Realism in Russia*, "Comparative Literature", Vol. 3, No. 3, A Symposium on Realism (Summer, 1951), p. 265.
[187] L.N. Tolstoj, *Sevastopol'skie rasskazy, Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1935, t. 4, pp. 3-119.
[188] M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. I: Dalle origini alla fine dell'Ottocento, cit., p. 694.
[189] *Ivi*, p. 695.

3.2 Il realismo di Tolstoj nelle storie di guerra

Nelle storie di guerra di Tolstoj si trovano molteplici esempi di forza e debolezza del genere umano. In queste vicende emergono diversi punti di vista sui vari ambiti dell'esistenza, in quando la vita militare ha a che fare con diversi campi della vita di un uomo: non coinvolge solo la sfera bellica ma anche quella scientifica e psicologica[190]. La narrativa di Tolstoj rappresenta il perpetuo conflitto tra le parti e l'intero, tra i dettagli e il quadro generale, tra l'ordine cronologico degli eventi e la logica atemporale del pensiero umano. Lev Tolstoj non fu solo un sincero oppositore della guerra; fu anche un soldato esperto. Aveva servito l'esercito russo come ufficiale dell'artiglieria nel Caucaso contro i montanari e, più tardi, durante la guerra di Crimea in Bessarabia e nell'assedio di Sebastopoli. In tre diverse occasioni fu vicino a ricevere la Croce di San Giorgio per il coraggio dimostrato; conosceva l'arte militare sia come soldato pratico sia come intelligente stratega. Alcuni suoi scritti sono meri attacchi contro la guerra; altri descrivono, come forse nessun altro scrittore ha saputo fare, il brivido di una carica di cavalleria e l'orgoglio ineguagliabile della gloria militare.

Come si è detto, un considerevole numero dei suoi scritti precedenti alla fase pacifista della sua vita sono dedicati alle storie di battaglia. Tra queste opere compaiono *Nabeg, Sevastopol'skie rasskazy, Chadži-Murat,* e naturalmente il suo capolavoro *Vojna i Mir,* dove Tolstoj descrive le battaglie dell'era napoleonica che coinvolsero le truppe russe[191]. Tolstoj non manca in nessuna occasione di rappresentare gli orrori della guerra: descrive le atroci sofferenze dei feriti soccorsi negli ospedali, le truppe sfinite, la stupidità dei comandanti ufficiali, il coraggio dei soldati semplici. Lo scrittore mostra il comportamento della natura umana in tempo di battaglia e le reazioni civili e militari di fronte allo stesso evento, criticando violentemente la follia e l'inutilità della guerra.

Tolstoj esamina l'arte bellica con occhio critico. È grazie alla sua visione intelligente e all'indistinguibile abilità di descrivere realisticamente gli avvenimenti sul campo di battaglia che riesce ad evitare la descrizione stereotipata delle scene militari convenzionali e attrae su di sé l'ammirazione di una serie di uomini appartenenti alle alte sfere militari[192]. Dalla sua stessa esperienza, Tolstoj riconosce che nessun individuo, comandanti compresi, può avere una conoscenza profonda dell'intero apparato. Nessuno può sapere con certezza cosa stia succedendo

[190] C.A. Manning, *The Significance of Tolstoy's War Stories*, "PMLA", Vol. 52, No. 4 (Dec., 1937), pp. 1161-1169.
[191] M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. I: Dalle origini alla fine dell'Ottocento, cit., p. 691.
[192] C.A. Manning, *The Significance of Tolstoy's War Stories*, cit., p. 1162.

dall'altra parte del campo di battaglia e pertanto Tolstoj si rifiuta di descrivere una battaglia da un singolo posto o da un unico punto di vista. Il fatto che i personaggi stessi abbiano accesso a pochi dettagli e non siano mai a conoscenza dell'esito della battaglia favorisce il realismo della scena. Le omissioni di Tolstoj sono sorprendenti: nei *Sevastopol'skie rasskazy* l'autore non fa mai insospettire il lettore sul fatto che l'intelligente e tempestiva costruzione dei bastioni sia connessa al prolungamento della difesa russa contro i nemici. Non menziona mai il nome di Todleben, l'ingegnere in capo alla progettazione delle fortificazioni. L'unico indizio che fuoriesce è il riferimento al quarto bastione e all'influenza che la sua posizione gioca sui difensori e sulle altre persone, ma non svela mai niente del rapporto tra questo bastione e la difesa generale della città. Allo stesso modo nei racconti non si parla delle questioni di strategia, comando o tattica salvo che esse non coinvolgano specifici individui.

Ognuna di queste storie, come si è detto, fa parte di un vero e proprio studio sulla natura umana. Tolstoj è interessato a come gli uomini reagiscono alla guerra; e la sconcertante risposta è che gli uomini reagiscono a essa esattamente come a tutto il resto, ovvero ciò dipende dal carattere del singolo uomo e non dall'evento in sé. Questa concezione è spiegata in *Sevastopol' v mae*: quando il capitano Michajlov arriva nella città assediata, è immerso in pensieri snob e aristocratici anche nel bel mezzo della guerra. La vita e l'umanità (intesa nel senso di ciò che è caratteristico dell'uomo) trovano sempre il modo di schizzare fuori, sia nella durata di un minuto che di poche ore. Leggendo le storie da questo punto di vista, è evidente che Tolstoj non finisce mai di esaltare la forza umana che giace dietro la disciplina militare e che permette all'uomo medio di vivere attraverso la guerra e la pace senza pensare troppo al proprio destino.

Le storie di guerra di Lev Tolstoj lo esaltano come un autore realistico, nonché eccellente creatore di personaggi. Allo stesso tempo esse rivelano il suo risentimento nei confronti dell'alto comando, dell'organizzazione, e di tutto ciò che ha a che fare con la disciplina e l'ordine. Sono proprio queste storie a rendere palese il conflitto che infuria tra la razionalità e le emozioni di Tolstoj puntando una luce vivida sulla natura dei suoi ideali.

3.3 Tolstoj in Crimea

La Crimea di Tolstoj non corrisponde al luogo esotico e romantico decantato da Puškin, né al luogo di villeggiatura prediletto dagli imperatori alla fine dell'Ottocento. Il fatto che nei *Sevastopol'skie*

rasskazy la Crimea non risalti da un punto di vista culturale e artistico è perfettamente comprensibile: Tolstoj voleva testimoniare gli orrori di una guerra che lasciavano ben poco spazio alla contemplazione del territorio. Nonostante questo, è però degno di nota il fatto che la guerra tra Russi e alleati si svolse *proprio* in Crimea.

La Crimea era già da allora una penisola di importanza strategica che dominava il Mar Nero, nonché un territorio molto complesso da un punto di vista geopolitico, etnico e storico. Il Mar Nero delineava i confini orientali dell'Europa rispettivamente con il Vicino Oriente e l'Asia, ed era il bacino d'acqua più grande tra il Mar Caspio e il Mediterraneo[193]. Era collegato al Mediterraneo attraverso il Bosforo e i Dardanelli, ovvero gli stretti che separavano Europa e Asia. Da un punto di vista culturale, si trattava del punto di incontro tra le aree di influenza europee ed asiatiche, inoltre costituiva un crocevia per il cristianesimo ortodosso e cattolico e l'Islam. I mondi romani, ellenici, slavi, l'impero Ottomano e il khanato di Crimea; tutti quanti avevano lasciato le loro tracce culturali in questa regione baciata da un clima favorevole. La Crimea rappresentava una componente importante nel panorama geopolitico e storico della Russia. Occupava un posto d'onore nella coscienza collettiva russa in quanto simbolo di vittorie imperiali e del trionfo di Caterina II sui turchi ottomani[194]. Non è un caso quindi che la Crimea fu il luogo designato per una guerra di spartizione: era una propaggine dell'impero, nonché favorevole dal punto di vista climatico ma soprattutto strategico.

La Guerra di Crimea era iniziata per ragioni politiche e religiose. I russi si erano infuriati con i francesi poiché questi ultimi avevano concesso ai turchi il controllo di alcuni luoghi santi cristiani che si trovavano nel territorio ottomano[195]. I russi pretendevano che gli ottomani riconoscessero loro il diritto di proteggere i dodici milioni di ortodossi che vivevano all'interno delle terre in questione. Dopo che i turchi ebbero rifiutato la richiesta, le truppe dello zar avevano invaso le province danubiane della Moldavia e della Valacchia[196]. Nel luglio del 1853 i turchi entrarono in guerra con la Russia e nel marzo del 1854 furono raggiunti dalle truppe anglo-francesi. Ebbe inizio un conflitto che sarebbe terminato l'anno dopo con la caduta di Sebastopoli.

[193] N. Ascherson, *Black Sea. The birthplace of civilisation and barbarism*, cit., p. 3.
[194] I. Losev, *The Battle for Crimea. Federalization in the absence of a rule-of-law state degrades regions*, "The Ukrainian Week", 21 September 2012,
<http://ukrainianweek.com/History/60565> (consultato il 6/12/2014)
[195] S. Plokhy, *The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology*, cit., pp. 369-383.
[196] Per una ricostruzione della guerra di Crimea nell'ambito della politica estera di Nicola I si veda, tra gli altri, N.V Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., pp. 330-339.

La sconfitta di Inkerman fu l'evento che convinse Tolstoj ad andare a combattere in Crimea. Infatti, fu ucciso a Inkerman uno dei suoi più stretti compagni, Komstadius, con il quale Tolstoj aveva pianificato di pubblicare un giornale chiamato "Soldatskij Vestnik", dedicato alle imprese giornaliere compiute dai soldati nell'esercito[197]. "*В числе бесполезных жертв этого несчастного дела убиты Соймонов и Камстадиус. Про первого говорят, что он был один из немногих честных и мыслящих генералов русской армии; второго же я знал довольно близко; он был членом нашего общества и будущим издателем журнала. Его смерть более всего побудила меня проситься в Севастополь. Мне как будто стало совестно перед ним*", scrisse Tolstoj nel suo diario il 2 novembre del 1854[198].

Forse, però, ciò che lo spinse ad andare in Crimea fu il suo destino incontrastabile di scrittore, il dovere morale di osservare e descrivere con i propri sensi ciò che stava succedendo per raccontarlo al mondo intero. Lev Tolstoj arrivò a Sebastopoli il 19 novembre del 1854; fu promosso luogotenente di secondo grado, fu assegnato al terzo battaglione della quattordicesima brigata dell'artiglieria[199]. La sua unità era sistemata nel bastione più lontano della difesa, era vicina alla linea francese e sotto costante bombardamento.

Quell'autunno Tolstoj rimase solamente nove giorni a Sebastopoli ma ciò che vide fu abbastanza da spingerlo a immortalare l'esperienza vissuta nei *Sevastopol'skie rasskazy*. Alla fine dell'assedio i russi avevano perso circa mezzo milione di uomini e i loro nemici combinati probabilmente la stessa cifra. Da entrambe le parti le perdite non furono causate solamente dal combattimento ma anche dalle malattie che dilagavano tra le truppe, come il tifo, il colera e la dissenteria. Subito dopo la battaglia, Tolstoj diede le dimissioni dall'esercito. Un decennio più tardi, apparve la prima parte del suo più famoso romanzo *Vojna i Mir* e durante gli ultimi trent'anni della sua lunga vita (1828-1910) divenne uno dei pacifisti più famosi del mondo.

3.4 *Sevastopol'skie rasskazy*

Mentre si trovava al fronte in Crimea, circondato dal sibilo dei proiettili e dal frastuono delle bombe, Lev Tolstoj testimoniò la sua esperienza dell'assedio di Sebastopoli sulla carta, dando vita

[197] O. Figes, *Crimea: The Last Crusade*, London, Penguin Books, 2010, p. 276.
[198] L.N. Tolstoj, *Dnevniki i zapisnye knižki 1854–1857, Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1937, t. 47, p. 28.
[199] W.G. Moss, *Russia in the Age of Alexander II, Tolstoy and Dostoevsky*, London, Anthem Press, 2002, p. 34.

ai famosi *Sevastopol'skie rasskazy*. Il primo dei suoi racconti, *Sevastopol' v dekabre mesjace*, fu pubblicato a maggio del 1855 sul giornale "Sovremennik" ed ebbe un grande successo. Tra i suoi ammiratori non passava inosservato l'imperatore stesso, Alessandro II, succeduto durante l'anno corrente al padre Nicola I. Nei mesi successivi Tolstoj scrisse altre due storie, *Sevastopol' v mae* (1855) e *Sevastopol' v avguste 1855 goda* (1855), le quali furono subito pubblicate replicando il successo di *Sevastopol' v dekabre mesjace*[200]. Nei tre racconti, Tolstoj attua un'analisi psicologica al fine di rivelare le verità nascoste dei comportamenti umani sotto la pressione delle condizioni terribili ed eccezionali cui una guerra costringe[201]. La vicinanza della morte funge da catalizzatore per l'opera di Tolstoj in quanto è in grado di smantellare le convenzioni culturali che regolano la vita della gente in tempo di pace. La guerra è in grado di trasformare l'uomo in un animale: tutto ciò che resta di un essere umano in guerra sono i suoi bisogni vitali e gli istinti primari.

Nel primo dei tre racconti (*Sevastopol' v dekabre mesjace*) Tolstoj gioca sulle attese del lettore e si diletta nel mostrare che il bagaglio culturale ed emotivo che il lettore ha portato a Sebastopoli è totalmente inappropriato. Più il visitatore si avvicina al luogo di pericolo, sofferenza e morte, più le sue previsioni vengono sconvolte da una realtà spaventosa e surreale. Il fetore dei corpi in decomposizione dei soldati caduti e la vista di arti amputati rendono impossibile tornare alla confortante sicurezza della precedente concezione che il lettore aveva sulla vita e sulla morte prima di entrare a Sebastopoli in prima persona[202].

Nel secondo racconto, *Sevastopol' v mae*, Tolstoj esplora diversi modi di definire le convenzioni narrative e linguistiche al fine di usare il linguaggio in modo più efficace[203]. Per descrivere l'esperienza di un uomo ferito a morte, lo scrittore usa la tecnica del monologo interiore che scioglie e disgrega la sintassi, forma frasi spezzate e riflessioni confuse, riproducendo la moltitudine di pensieri ed emozioni in un breve arco di tempo. I monologhi interiori degli eroi dei racconti elaborano pensieri non altrimenti espressi tramite il linguaggio. In questi monologhi, così come nelle sue opere successive, Tolstoj rivela che il destinatario finale è Dio. Altro tema

[200] *Sevastopol' v dekabre mesjace* fu pubblicato nel 1855 nelle riviste "Russkii Invalid" e "Sovremennik". A causa del suo contenuto, *Sevastopol' v mae* venne pesantemente modificato dalla censura imperiale tanto che Panaev rimosse le iniziali di Tolstoj quando lo pubblicò sul "Sovremennik" nel 1855. *Sevastopol' v avguste* fu pubblicato nel 1856 senza interventi censori. Cfr. Ch.A. Ruud, *Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press* 1804-1906, Buffalo, University of Toronto Press, 1982, p. 94.

[201] L. Knapp, *The development of style and theme*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy,* ed. Orwin D.T., Cambridge: Cambridge University Press 2002, pp. 161-175.

[202] Nel primo racconto, Tolstoj si rivolge direttamente al lettore usando la seconda persona singolare. Per un'analisi più dettagliata, cfr. il paragrafo successivo (2.5).

[203] L. Knapp, *The development of style and theme*, cit., p. 169.

importante di *Sevastopol' v mae* è la critica dei vizi umani (propri, in particolare, degli uomini al potere come i generali e i comandanti): Tolstoj svela impietosamente il modo in cui l'egoismo e la vanità dominano completamente l'animo umano anche nelle condizioni più disperate.

Il terzo e ultimo racconto, *Sevastopol' v avguste 1855 goda*, critica l'operato dei capi militari in maniera meno calcata del secondo racconto ma in modo più consistente del primo. La narrazione ruota principalmente attorno a due fratelli russi, giovani ufficiali, e si svolge poco prima della fine del conflitto, quando i francesi si stavano impossessando della parte a Sud di Sebastopoli. Entrambi i fratelli saranno uccisi in combattimento durante l'assalto francese.

Sevastopol'skie rasskazy è un'opera che permette a Tolstoj di esprimere un'ampia gamma di emozioni e opinioni che riguardano la natura nella guerra e, soprattutto, la natura degli uomini che la affrontano. Un ricco assortimento di soggetti popola Sebastopoli attraverso le tre storie e i novi mesi del libro. Tolstoj usa il suo tono satirico in numerose occasioni per commentare i protagonisti dei suoi racconti, molti dei quali sono l'incarnazione di persone reali che lo scrittore incontrò personalmente durante il servizio militare nella guerra di Crimea. Dopo aver difeso la città per circa un anno, le forze russe erano a corto di armi, proiettili, polvere da sparo e rinforzi: dall'altra parte, il bombardamento delle forze anglofrancesi aumentava costantemente. Tolstoj si era offerto volontario a servizio dell'esercito: arrivò giusto in tempo per assistere alla ritirata russa. Prima di lasciare Sebastopoli, i russi fecero esplodere i forti abbandonati e le munizioni e misero a fuoco e fiamme il lato meridionale. Infine si ritirarono attraversando un ponte galleggiante a Nord. È con la scena della ritirata e di Sebastopoli sconfitta che Tolstoj chiude i suoi racconti.

3.4.1 Primo racconto: *Sevastopol' v dekabre mesjace*

La prima delle tre storie fornisce un ritratto realistico della guerra in corso. Nel centro di Sebastopoli, in mezzo al fango, tra le trincee e i ripari, Tolstoj descrive gli artiglieri russi che bombardano il nemico cercando di non rimanere uccisi dai colpi dei cannoni e da quelli di mortaio. Tutt'attorno si staglia lo spettacolo raccapricciante dei corpi feriti e dei cadaveri coperti di fango e sangue. Un carro con delle ruote scricchiolanti e pesanti, ricolmo di corpi, si avvia verso il cimitero; un palazzo del governo è stato trasformato in un ospedale, dove i pochi chirurghi salvano il salvabile (spesso per i soldati l'unica via di salvezza era l'amputazione degli arti feriti).

"…увидите войну не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а увидите войну в настоящем ее выражении -- в крови, в страданиях, в смерти..." . (*Sevastopol' v dekabre mesjace)*[204].

Sevastopol' v dekabre mesjace è un racconto che mette a nudo gli specifici stratagemmi narrativi adottati da Tolstoj. Il lettore si aspetta di leggere una narrazione che, in quanto tale, è nettamente separata dalla realtà; l'autore è pienamente cosciente di ciò e di conseguenza incoraggia queste aspettative per poi romperle più tardi[205]. Senza accorgersene, il lettore diventa moralmente implicato nell'esperienza che legge diventandone un partecipante addirittura colpevole.

La prima delle storie di Sebastopoli è scritta quasi interamente in seconda persona plurale; provando a riformularla in prima o in terza persona ci si rende conto quanto sia potente l'efficacia di questa scelta[206]. L'innaturalezza della narrazione è sconvolgente, infatti, essa sembra violare una convenzione essenziale della narrativa che normalmente la distingue dalla retorica. Nel romanzo i lettori sono lontani, ascoltano la storia da fuori; per il parlante della narrazione, il lettore non esiste affatto. Tuttavia, nel momento in cui l'innaturale seconda persona è utilizzata, lo schema si rompe e il rivolgersi a un "noi" implica che il lettore non sta solamente origliando una storia, ma ne è il diretto destinatario; si tratta quindi di romanzo e retorica al tempo stesso. La seconda persona minaccia costantemente il lettore di diventare un personaggio della storia. Leggere un testo considerato letterario significa applicarvi dei criteri estetici: il lettore lo giudica come una performance esterna e non ipotizza un eventuale coinvolgimento personale. È precisamente l'impossibilità di distanziarsi, ovvero l'abilità di trasformare l'orrore in tragedia personale che costituisce la chiave delle storie di Tolstoj. La strategia della seconda persona in *Sevastopol' v dekabre mesjace* è di rendere il lettore un testimone di morte; leggendo, costui diventa un protagonista.

[204] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v dekabre mesjace, Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1935, t. 4, p. 9.
[205] G.S. Morson, *The Reader as Voyeur: Tolstoy and the Poetics of Didactic Fiction*, "Canadian-American Slavic Studies", 12, No. 4 (Winter 1978), pp. 465-80.
[206] W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1961, p. 150.

"Turismo" è la parola chiave nonché metafora di *Sevastopol' v dekabre mesjace*. La storia presenta, infatti, l'impostazione di una guida turistica fittizia ed è per questo che è scritta in seconda persona (all'imperativo)[207]. L'ironia macabra della narrazione di *Sevastopol' v dekabre mesjace* deriva dalla descrizione della guerra paragonata a quella che qualcuno potrebbe attribuire a una passeggiata, un terreno di battaglia dove gli uomini morenti occupano il posto dei monumenti di attrazione turistica. La bellezza selvaggia della Crimea non può essere contemplata in tempo di guerra: a Sebastopoli, sotto i bombardamenti, a corto di cibo e acqua e in costante pericolo di vita, la Tauride di Puškin sembra incredibilmente lontana.

Il tempo usato in quest'orribile escursione moltiplica l'orrore della scena: il tempo presente di una guida turistica non significa "adesso" ma "ogni volta". Il tempo di una guida è un presente assoluto poiché i punti d'interesse, teoricamente, rimangono immobili e costanti. Come nel caso dei monumenti, le persone del racconto non sono presenti in quel momento, eppure sono rappresentate per sempre. Una guida russa è composta di verbi iterativi giacché l'azione può essere ripetuta più e più volte; gli imperfettivi offrono questa ripetizione all'infinito (così come fanno alcuni futuri perfettivi, es. *uvidite*). La narrazione di questa guida grottesca in questo caso amplifica la sofferenza di ogni soldato con la consapevolezza che essa potrà essere sperimentata in ogni momento. In una guida vera la seconda persona è soltanto una forma, il testo descrive solamente ciò che il visitatore vedrà quando si recherà sul posto[208]. In Tolstoj invece, il lettore vede tutto inesorabilmente nel momento in cui legge. Ciò che il turista di Sebastopoli impara a vedere è se stesso. È la storia della sua coscienza che cresce ad ogni passo, un suo rito di formazione. Mentre il viaggio prosegue, il lettore-turista comincia a capire che lui stesso è uno dei monumenti di Sebastopoli, ovvero un attore di una scena già pianificata in precedenza.

Вы входите в большую залу Собрания. Только что вы отворили дверь, вид и запах сорока или пятидесяти ампутационных и самых тяжело раненных больных, одних на койках, большей частью на полу, вдруг поражает вас. Не верьте чувству, которое удерживает вас на пороге залы, -- это дурное чувство, -- идите вперед, не стыдитесь того, что вы как будто пришли смотреть на страдальцев, не стыдитесь подойти и поговорить с ними: несчастные любят видеть человеческое сочувствующее лицо, любят рассказать про свои страдания и услышать

[207] G.S. Morson, *The Reader as Voyeur: Tolstoy and the Poetics of Didactic Fiction*, cit., p. 469.
[208] *Ivi*, p. 471.

слова любви и участия. Вы проходите посредине постелей и ищете лицо менее строгое и страдающее, к которому вы решитесь подойти, чтобы побеседовать. (*Sevastopol' v dekabre mesjace*)[209]

Attesa, disillusione, riflessione personale e nuova attesa: sono queste le condizioni che il lettore vive costantemente. È il lettore stesso che va sui bastioni, si sporge dalle feritoie e guarda. La tensione degli eventi descritti in successione raggiunge il culmine nel momento in cui un uomo viene ucciso. L'apparenza lontanamente umana di un soldato mutilato e morente è l'ultima tappa di questo tour grottesco, nonché l'evento principale della prima storia.

Но вот еще часовой прокричал своим громким, густым голосом: "маркела!", еще посвистыванье, удар и разрыв бомбы; но вместе с этим звуком вас поражает стон человека. Вы подходите к раненому, который, в крови и грязи, имеет какой-то странный нечеловеческий вид, в одно время с носилками. У матроса вырвана часть груди. (*Sevastopol' v dekabre mesjace*)[210]

Sotto la pressione del pericolo, l'uomo perde la caratteristica che forse più di ogni altra lo rende tale, ovvero la proprietà di linguaggio. L'uso di lunghe frasi viene a mancare di fronte all'agghiacciante sofferenza di un ferito e la parola risulta inadeguata per le vittime stesse: quando un uomo è colpito, inizialmente reagisce in modo proporzionato al grado della sua sofferenza, ma poi la sua faccia assume un'espressione angosciata che rivela i pensieri confusi. L'uomo vorrebbe dire qualcosa ma tutto ciò che riesce a sussurrare è la richiesta di perdono da parte dei compagni, unico congedo a disposizione in tempo di guerra. L'uomo morente è insoddisfatto dalle proprie parole, che sono inadeguate a esprimere cosa prova nel momento in cui affronta la morte[211]. Tolstoj mostra che quando le persone si lasciano dietro le convenzioni, il linguaggio terreno è insufficiente e può solo esprimere una verità profonda ovvero il desiderio di perdono e fratellanza.

Il narratore riassume i principali pensieri del lettore, ovvero l'eroismo dei soldati caduti in contrasto alla meschina ambizione di dimenticare che lui stesso ha sperimentato. Quando il

[209] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v dekabre mesjace, PSS,* cit., p. 6.
[210] *Ivi*, p. 14.
[211] L. Knapp, *The development of style and theme*, cit., p. 169.

racconto si chiude sulla descrizione tranquilla della sera, è evidente il parallelismo ironico con l'apertura iniziale della storia. A causa della morte del soldato il lettore non è più lo stesso di prima e non può godersi la stessa spensierata gioia estetica come all'inizio del racconto.

Только теперь рассказы о первых временах осады Севастополя, когда в нем не было укреплений, не было войск, не было физической возможности удержать его и все-таки не было ни малейшего сомнения, что он не отдастся неприятелю, -- о временах, когда этот герой, достойный древней Греции, -- Корнилов, объезжая войска, говорил: "Умрем, ребята, а не отдадим Севастополя", -- и наши русские, неспособные к фразерству, отвечали: "Умрем! ура!" -- только теперь рассказы про эти времена перестали быть для вас прекрасным историческим преданием, но сделались достоверностью, фактом. (*Sevastopol' v dekabre mesjace)*[212]

La forma della seconda persona implica l'immediatezza di un discorso diretto al posto del linguaggio mediato proprio della narrativa; esso minaccia di farci ascoltare ciò che vogliamo solo origliare. Il realismo di Tolstoj è accompagnato dalle lodi di patriottismo, nobiltà e coraggio dedicate ai soldati e ai marinai che hanno difeso Sebastopoli. Lo scrittore raffigura le caratteristiche della forza russa, ovvero la testardaggine e la determinazione.

Вглядитесь в лица, в осанки и в движения этих людей: в каждой морщине этого загорелого скуластого лица, в каждой мышце, в ширине этих плеч, в толщине этих ног, обутых в громадные сапоги, в каждом движении, спокойном, твердом, неторопливом, видны эти главные черты, составляющие силу русского, -- простоты и упрямства; но здесь на каждом лицо кажется вам, что опасность, злоба и страдания войны, кроме этих главных признаков, проложили еще следы сознания своего достоинства и высокой мысли и чувства. (*Sevastopol' v dekabre mesjace)*[213].

[212] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v dekabre mesjace, PSS,* cit., p. 16.
[213] *Ivi*, p. 14.

Tolstoj conclude la prima storia raccontando ai lettori che nessuno avrebbe potuto dubitare della vittoria russa neanche per un attimo poiché i nemici non avrebbero mai potuto sconfiggere il coraggio e il valore delle truppe russe pronte a morire per la patria:

Вы ясно поймете, вообразите себе тех людей, которых вы сейчас видели, теми героями, которые в те тяжелые времена не упали, а возвышались духом и с наслаждением готовились к смерти, не за город, а за родину. Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...(*Sevastopol' v dekabre mesjace)*[214].

3.4.2 Secondo racconto*: Sevastopol' v mae*

Il secondo racconto, *Sevastopol' v mae*, creò dei guai agli editori del "Sovremennik" quando lo ricevettero i censori nella capitale. Nella storia si suggerisce che la Russia e i suoi nemici avrebbero dovuto ridurre le proprie forze in modo tale da far rimanere solo un soldato per ogni parte. Solamente questi due uomini avrebbero dovuto combattere corpo a corpo al fine di decidere la sorte di Sebastopoli e la sua eventuale caduta nelle mani nemiche.

Мне часто приходила странная мысль: что, ежели бы одна воюющая сторона предложила другой -- выслать из каждой армии по одному солдату? Желание могло бы показаться странным, но отчего не исполнить его? Потом выслать другого, с каждой стороны, потом 3-го, 4-го и т. д., до тех пор, пока осталось бы по одному солдату в каждой армии (предполагая, что армии равносильны и что количество было бы заменяемо качеством) (…) Действительно, какая бы была разница между одним русским, воюющим против одного представителя союзников, и между 80 тысячами воюющих против 80 тысяч? Отчего не 135 тысяч против 135 тысяч? Отчего не 20 тысяч против 20 тысяч? Отчего не 20 против 20-ти? Отчего не один против одного? (*Sevastopol' v mae*, capitolo 1) [215]

[214] *Ivi*, p. 16.
[215] *Ivi*, pp. 18-19.

Anticipando le dure critiche della censura contro il suo suggerimento, Tolstoj insiste sul fatto che questo sia un approccio molto più umano invece di continuare con i massicci e soprattutto inutili spargimenti di sangue della battaglia. Tolstoj conclude il primo capitolo:

Одно из двух: или война есть сумасшествие, или ежели люди делают это сумасшествие, то они совсем не разумные создания, как у нас почему-то принято думать. (*Sevastopol' v mae*, capitolo 1) [216]

Tolstoj scrive di alcuni ufficiali che in questo periodo di guerra erano tornati a servire la patria anche dopo la pensione; oltre a lodarli per il loro patriottismo, lo scrittore non manca di sottolinearne l'ambizione e la volontà di servire l'esercito semplicemente perché tutti gli altri lo facevano. Tolstoj critica la presunzione e soprattutto la vanità dei soldati disposti a tutto, persino a iniziare un conflitto, pur di ottenere una stella di riconoscimento al petto o di ricevere una somma di denaro. E' in questo secondo racconto che si trova il memorabile attacco dello scrittore contro uno dei peggiori vizi che domina l'esercito:

Тщеславие, тщеславие и тщеславие везде -- даже на краю гроба и между людьми, готовыми к смерти из-за высокого убеждения. Тщеславие! Должно быть, оно есть характеристическая черта и особенная болезнь нашего века. Отчего между прежними людьми по слышно было об этой страсти, как об оспе или холере? Отчего в наш век есть только три рода людей: одних -- принимающих начало тщеславия как факт необходимо существующий, поэтому справедливый, и свободно подчиняющихся ему; других -- принимающих его как несчастное, но непреодолимое условие, и третьих -- бессознательно, рабски действующих под его влиянием? Отчего Гомеры и Шекспиры говорили про любовь, про славу и про страдания, а литература нашего века есть только бесконечная повесть "Снобсов" и "Тщеславия"? (*Sevastopol' v mae*, capitolo 3)[217]

[216] *Ivi*.
[217] *Ivi*, p. 24.

Tolstoj chiarisce che questo commento può essere attribuito a tutti gli ufficiali. La paura di essere feriti o uccisi turba costantemente l'animo dei soldati, i quali però vogliono negarlo. Lo scrittore suggerisce che ciò che è etichettato come coraggio è in realtà motivato dalla paura di sembrare codardo e che i soldati che a tutti i costi vogliono sembrare coraggiosi si prendono dei rischi inutili. Pochi personaggi di questa storia vengono risparmiati di fronte al disprezzo di Tolstoj, sebbene non tutti siano nominati come personali responsabili. Per esempio, il luogotenente-capitano Michajlov, considerato da tutti simpatico e apprezzabile, esibisce alcune caratteristiche che Tolstoj trova personalmente discutibili. Infatti, il capitano è una specie di disfattista, di tanto in tanto ha degli attacchi di codardia, non disdegna qualche ubriacatura e per questo non è risparmiato da alcune imbeccate dell'autore.

Tuttavia, la vera invettiva di questa storia è diretta ai personaggi del principe Gal'cin e del barone Pest, che "dirigono" la battaglia dalle loro stanze riscaldate in città oppure dagli alloggi pesantemente fortificati e riforniti di vino sui bastioni, ma soprattutto a grande distanza dal pericolosissimo campo di battaglia. Quando Tolstoj descrive questi personaggi e le loro motivazioni, usa solitamente un linguaggio derisorio proprio della satira[218]. Ad esempio, dopo una lunga scena drammatica e toccante che coinvolge Michajlov e il suo servitore Nikita, i quali si salutano in vista della tredicesima partenza del capitano ai bastioni, Tolstoj sposta bruscamente la scena sul quartier generale dell'aiutante Kalugin, dove Gal'cin, Pest e altri due ufficiali della compagna chiacchierano davanti a un tè mentre fuori infuria la battaglia. Le chiacchiere degli ufficiali all'interno della città assediata riproducono quelle dei salotti di Pietroburgo, una subcultura che Tolstoj derideva ripetutamente all'interno delle sue opere:

-- Ну так ты мне не досказал про Ваську Менделя, -- говорил Калугин, сняв шинель, сидя около окна на мягком, покойном кресле и расстегивая воротник чистой крахмальной голландской рубашки, -- как же он женился? -- Умора, братец! Je vous dis, il y avait un temps оЫ on ne parlait que de Га Ю Р[etersbour]g [Я вам говорю, что одно время только об этом и говорили в Петербурге], -- сказал, смеясь, князь Гальцин, вскакивая от фортепьян, у которых он сидел, и садясь на окно подле Калугина, -- просто умора. Уж я все это знаю подробно. И

[218] D.C. Maus, *Satirical Subtlety in Lev Tolstoy's Sebastopol Sketches, War and Peace and Hadji Murad*, in *Against The Grain: Parody, Satire, And Intertextuality In Russian Literature*, Edited by Janet G. Tucker, Bloomington, Ind., Slavica, 2002, pp. 59-78.

он весело, умно и бойко стал рассказывать какую-то любовную историю, которую мы пропустим потому, что она для нас не интересна. (*Sevastopol' v mae*, capitolo 5)[219]

Il banale argomento discusso dal principe Gal'cin serve non solo a enfatizzare la disperazione di Michajlov, che realmente rischierà la vita in battaglia, ma pone l'accento anche sulla frivola discussione che stona totalmente con la grave situazione in corso. Nessuno a Sebastopoli sta morendo dalle risate ("Умора, братец!"), molti soffrono e muoiono. Inoltre, l'uso della lingua francese, consuetudine dell'aristocrazia russa, è particolarmente fuori luogo in questa situazione, poiché i francesi sono proprio quelli che stanno bombardando la città e uccidendo i compatrioti di Gal'cin. Una sconcertante banalità fa da padrona sia nell'artificiosa atmosfera da salotto all'interno della città assediata che nella vuotezza delle conversazioni tra gli ufficiali, un fatto che il narratore non si lascia sfuggire affermando che tralascerà il racconto di Gal'cin in quanto di nessun interesse per il lettore (in quando quest'ultimo è presumibilmente più interessato agli eventi esterni). Sebastopoli nel maggio del 1854 non era certamente un circolo letterario e Tolstoj esibisce il suo estremo risentimento attraverso i ritratti satirici dei personaggi quando presenta lo spazio di superficiale subcultura tipica dei salotti aristocratici russi nel terribile ambiente di guerra[220].

Verso la fine di *Sevastopol' v mae*, Tolstoj descrive una scena nella quale i russi e i francesi dichiarano una breve tregua al fine di portare via i cadaveri dal campo. Mentre raccolgono i corpi, i soldati di entrambe le fazioni cominciano a parlarsi. Spontaneamente, un uomo francese e un russo si scambiano i bocchini delle sigarette e un ufficiale francese chiede a un giovane luogotenente russo della cavalleria di dire qualcosa nella sua lingua. Tolstoj termina quindi:

Да, на бастионе и на траншее выставлены белые флаги, цветущая долина наполнена смрадными телами, прекрасное солнце спускается к синему морю, и синее море, колыхаясь, блестит на золотых лучах солнца. Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу. И эти люди -- христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения, глядя на то, что они сделали, с раскаянием не упадут вдруг на колени

[219] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v mae, PSS,* cit., p. 29.
[220] D.C. Maus, *Satirical Subtlety in Lev Tolstoy's Sebastopol Sketches, War and Peace and Hadji Murad*, cit., p. 63.

перед тем, кто, дав им жизнь, вложил в душу каждого, вместе с страхом смерти, любовь к добру и прекрасному, и со слезами радости и счастия не обнимутся, как братья? Нет! Белые тряпки спрятаны -- и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется невинная кровь и слышатся стоны и проклятия. (*Sevastopol' v mae*, capitolo 16)[221].

Oltre a far storcere il naso alla censura, un altro passaggio di *Sevastopol' v mae* che rischiava di offendere i più convinti nazionalisti russi è quello in cui Tolstoj descrive un ufficiale, dicendo che il concetto di dovere è molto forte nelle persone d'intelletto limitato:

"этим понятием долга, которое у штабс-капитана, как и вообще у всех людей недалеких, было особенно развито и сильно". (*Sevastopol' v mae*, capitolo 4)[222].

A confronto con altri scritti di guerra, i *Sevastopol'skie rasskazy* non hanno molto a che fare con la raffigurazione dei singoli soldati o con lo spirito di cameratismo per loro vitale. Gli ufficiali descritti riflettono in gran parte le impressioni dello stesso Tolstoj e sono le proiezioni dei suoi sentimenti e delle esperienze che lui visse personalmente sul campo. Lo scrittore termina la sua seconda storia dichiarando che nessuno degli ufficiali che lui ha descritto è un eroe.

Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны. Ни Калугин с своей блестящей храбростью (bravoure de gentilhomme) и тщеславием, двигателем всех поступков, ни Праскухин, пустой, безвредный человек, хотя и павший на брани за веру, престол и отечество, ни Михайлов с своей робостью и ограниченным взглядом, ни Пест -- ребенок без твердых убеждений и правил, не могут быть ни злодеями, ни героями повести. (*Sevastopol' v mae*, capitolo 16)[223]

[221] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v mae, PSS,* cit., p. 59
[222] *Ivi*, p. 27.
[223] *Ivi*, p. 59.

3.4.3 Terzo racconto: *Sevastopol' v avguste 1855 goda*

A metà dicembre, un mese dopo il suo arrivo nella capitale, Tolstoj si mise all'opera per scrivere il terzo e ultimo racconto di Sebastopoli, *Sevastopol' v avguste 1855 goda*, nel quale descrisse la reale disfatta della città[224]. Se il tema di *Sevastopol' v mae* era la vanità, quello di *Sevastopol' v avguste 1855 goda* è l'eroismo, qui mostrato nei suoi vari aspetti, a volte falsi a volte reali. Il racconto si apre con il ritorno al fronte dall'ospedale dell'ufficiale Michail Kozel'cov, il quale era stato ferito in combattimento il 10 maggio, data dell'azione descritta in *Sevastopol' v mae*. Seppur avesse negato l'esistenza di eroi in quella storia, Tolstoj sceglie come principale protagonista di *Sevastopol' v avguste 1855 goda* un ragazzo che aveva combattuto il 10 maggio e che decide di tornare in battaglia ancor prima che la sua ferita si sia rimarginata completamente. Se nel finale di *Sevastopol' v mae* il narratore aveva concluso che non esistono eroi in tempo di guerra all'infuori della verità, il Tolstoj di *Sevastopol' v avguste 1855 goda* ribalta questo concetto dichiarando che ognuno dei partecipanti alla battaglia ha in sé il potenziale per diventare un eroe.

На дне души каждого лежит та благородная искра, которая сделает из него героя; но искра эта устает гореть ярко, -- придет роковая минута, она вспыхнет пламенем и осветит великие дела. (*Sevastopol' v avguste 1855 goda*, capitolo 17)[225]

Tolstoj credeva nei sentimenti nobili del coraggio e del sacrificio personale, eppure non era stato in grado di riportarli soddisfacentemente nelle storie precedenti. *Sevastopol' v avguste 1855 goda* è il racconto più realista dei tre: il luogo, l'azione e i protagonisti sono tutti resi concretamente. In particolare, il terzo racconto di Sebastopoli si concentra sui pensieri e i sentimenti di due fratelli che stanno compiendo il loro dovere di servitori della patria. Il fratello maggiore, Michail Kozel'cov, è il personaggio che apre la storia, mentre il fratello minore, Volodja, sogna di compiere atti eroici e vuole stupire i suoi capi fornendo prova di coraggio; la sua paura più grande, che supera perfino quella della morte, è di cedere alla codardia e alla viltà. Oltre alla vicenda di questi

[224] D.T. Orwin, *Tolstoj and Patriotism*, in Donskov, A., & Woodsworth, J. (eds), *Lev Tolstoy and the concept of brotherhood: Proceedings of a conference held at the University of Ottawa*, 22-24 February 1996, New York, Legas, p. 61.

[225] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v avguste 1855 goda*, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1935, t. 4, pp. 96-97.

due ragazzi, Tolstoj focalizza la sua attenzione sugli uomini arruolati al fronte in modo più dettagliato rispetto ai due racconti precedenti. Il lettore partecipa alla loro vita sul campo anche fuori dal combattimento, vede questi uomini fumare, bere, scommettere d'azzardo, giocare a carte; sotto l'attacco dei francesi, con la disperazione e la morte che incombono costantemente, questi uomini riescono ancora a scherzare.

I protagonisti della storia sono esempi della relazione tra energia fisica e spirituale. La lunga descrizione del fratello maggiore Michail Kozel'cov accentua la sua figura solida, il suo bell'aspetto, i piccoli occhi furbi, i suoi baffi sottili; mentre il diciassettenne Volodja, gorgogliante di energia, è una versione più ingenua del fratello maggiore. In particolare, la figura di Michail sembra deliberatamente contrastare il mediocre Michajlov di *Sevastopol' v mae*.

Его натура была довольно богата; он был неглуп и вместе с тем талантлив, хорошо пел, играл на гитаре, говорил очень бойко и писал весьма легко, особенно казенные бумаги, на которые набил руку в свою бытность полковым адъютантом; но более всего замечательна была его натура самолюбивой энергией, которая, хотя и была более всего основана на этой мелкой даровитости, была сама по себе черта резкая и поразительная. У него было одно из тех самолюбий, которое до такой степени слилось с жизнью и которое чаще всего развивается в одних мужских, и особенно военных, кружках, что он не понимал другого выбора, как первенствовать или уничтожаться, и что самолюбие было двигателем даже его внутренних побуждений: он сам с собой любил первенствовать над людьми, с которыми себя сравнивал. (*Sevastopol' v avguste 1855 goda*, capitolo 1)[226]

Michail Kozel'cov è un poeta: sa cantare, suonare la chitarra e scrivere bene. La sua superiorità, della quale lui stesso e gli altri sono consapevoli, lo rende un leader naturale: "он делал все, что ему хотелось, а другие уж делали то же самое и были уверены, что это было хорошо" (p. 62)[227]. Costui considera la gloria come il giusto appagamento per quella "салюбая энергия" che è la sua caratteristica saliente. Il suggerimento è che la natura di Michail sia costituita da una forza fisica che trae energia dallo spirito. Il ragazzo muore felice in battaglia con "невыразимый восторг

[226] *Ivi*, pp. 62-63.
[227] *Ivi*, p. 62.

сознания того, что он сделал геройское дело" (p. 114)[228] e la sua più profonda soddisfazione personale nei suoi ultimi istanti è di aver adempito al suo dovere: "он исполнил свой долг, (что) в первый раз за всю свою службу он поступил так хорошо, как только можно было, и ни в чем не может упрекнуть себя". (p. 114)[229]

Si può supporre che il senso del dovere di Michail derivi dallo stesso angelo, inviato da Dio a infondere "терпение, чувство долга и отраду надежды" (p. 90)[230], che aveva infuso coraggio a Volodja Kozel'cov. Il dovere in *Sevastopol' v avguste 1855 goda* è ancorato a quel tipo di patriottismo che richiede più della semplice soddisfazione personale per raggiungere il completo appagamento. Michail muore serenamente a causa dell'erronea percezione che i francesi abbiano perso e che siano stati espulsi dai bastioni in parte anche grazie ai suoi sforzi. Si sente parte dell'esercito russo, che Tolstoj per la prima volta, nelle linee finali della storia, paragona a una corrente oceanica. In Michail Kozel'cov lo scrittore combina l'uomo-soldato con l'uomo che ama se stesso ed è un personaggio che anticipa il Kutuzov di *Vojna i Mir*[231].

3.5 La critica all'esercito e alla leadership

Alla fine del 1854 Tolstoj scrisse nel suo diario di essere molto critico a proposito dei metodi con i quali le autorità russe stavano gestendo la guerra, facendosi sopraffare dalla corruzione e dall'ignoranza, fornendo poche scorte, armi insufficienti, e lasciando i soldati in disastrose condizioni di vettovagliamento e igiene: "*У нас бессмысленные ученья о носках и хватках, бесполезное оружие, забитость, старость, необразование, дурное содержание и пища убивают в нем последнюю искру гордости и даже дают ему слишком высокое понятие о враге*".[232] Ciò che Tolstoj trova così riprovevole è la classe degli ufficiali, specialmente quella di rango più elevato poiché spesso la loro incompetenza genera errori madornali che ricadono sui soldati semplici o sugli ufficiali inferiori, i quali subiscono le conseguenze più gravi. Allo stesso tempo, Tolstoj era colpito positivamente dalle truppe inglesi e francesi con le quali aveva avuto occasione di confrontarsi: "*Я часа два провел, болтая с ранеными французами и англичанами. Каждый солдат горд своим положением и ценит себя; ибо чувствует себя*

[228] *Ivi*, p. 114.
[229] *Ivi*.
[230] *Ivi*, p. 90.
[231] D.T. Orwin, *Tolstoy and Patriotism*, cit., p. 67.
[232] L.N. Tolstoj, *Dnevniki i zapisnye knižki 1854–1857, PSS*, t. 47, p. 31.

действительной пружиной в войске. Хорошее оружие, искусство действовать им, молодость, общие понятия о политике и искусствах дают ему сознание своего достоинства"[233].

All'inizio dell'anno corrente, dopo l'ascesa al trono di Alessandro II, Tolstoj cominciò a scrivere un saggio per modernizzare l'esercito[234]. Anche se non completò mai la sua opera, iniziò dicendo che l'esercito altro non era che un gruppo di servi comandati da mercanti di schiavi e ladri[235]. Molti dei soldati erano servi della gleba e venivano da ambienti analfabeti e poveri, mentre quasi tutti gli ufficiali (Tolstoj incluso) venivano da famiglie che possedevano servi[236]. Lo scrittore criticava le punizioni corporali spesso inflitte ai soldati e, contrariamente ad alcuni aspetti della prima storia di Sebastopoli, affermava che le truppe mancavano di dignità, valore e lealtà allo zar, alla patria e alla fede. Nel saggio menzionato sopra, nominato dallo stesso Tolstoj come "Proekt o pereformirovannii armii" e pubblicato incompleto per la prima volta nel 1932 nel tomo 4 di *Polnoe sobranie sočinenij* sotto il titolo editoriale "Zapiska ob otricatel'nych storonach russkogo soldata i oficera"[237], Tolstoj enumera le sei pecche principali dell'esercito russo:

- Razioni scarse
- Mancanza di educazione
- Ostacolo allo carriera di uomini capaci
- Clima di oppressione
- Nonnismo
- Estorsione.[238]

In questo scritto Tolstoj spiega brevemente come ognuno di questi fattori sia dannoso all'operato dell'esercito, ma è solo nella trama dei *Sevastopol'skie rasskazy* che ci si rende davvero conto di

[233] *Ivi*.
[234] D.C. Maus, *Satirical Subtlety in Lev Tolstoy's Sebastopol Sketches, War and Peace and Hadji Murad,* cit., p. 65.
[235] Lo scritto originale si trova in L.N. Tolstoj, *Zapiska ob otricatel'nych storonach russkogo soldata i oficera, Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1935, t. 4, pp. 281- 309.
[236] G.R. Jahn, *Patriotism and the military in Tolstoy's philosophy*, in *Literature and War: Reflections and Refractions. Trahan EW.*, ed. Monterey (CA), Monterey Institute of International Studies, 1985, p. 109-121.
[237] L.N. Tolstoj, *Publicističeskie proizvedenija*, S*obranie sočinenij v 22 tomach,* Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1983, t. 16, p. 412.
[238] Traduzione mia di "Главные пороки нашего войска: 1) Скудность содержания. 2) Необразованность. 3) Преграды к повышению людям способным. 4) Дух угнетения. 5) Старшинство. 6) Лихоимство." Vedi testo originale in L.N. Tolstoj, *Zapiska ob otricatel'nych storonach russkogo soldata i oficera,* cit., pp. 288-89.

quanto grave fosse la situazione dei combattenti. L'esemplificazione di questi vizi si può rintracciare nei vari capitoli delle storie (specialmente in *Sevastopol' v mae*).

La posizione di Tolstoj in *Sevastopol' v dekabre mesjace* è la meno ostile nei confronti dell'esercito. Essendo stato scritto da Tolstoj prima della caduta di Sebastopoli (al contrario degli altri due racconti), il racconto mantiene una visione quasi positiva della guerra, sebbene non manchino testimonianze di sofferenza e orrore.

Sevastopol' v mae riguarda principalmente non le gesta dei soldati semplici ma quelle dei sottufficiali[239]. La storia comincia con un narratore onnisciente che si chiede per quanto ancora potrà durare la carneficina di Sebastopoli. Risponderà alla sua stessa domanda nella parte finale del terzo capitolo con la sua digressione sulla "тщеславие", la "характеристическая черта и особенная болезнь нашего века". La vanità trasforma orribilmente ogni ufficiale in un piccolo Napoleone che andrebbe a combattere solamente per procacciarsi la gloria. Il tono di Tolstoj si fa satirico, il dovere diventa una specie di costrizione negativa interna.

Parlando della cerchia del capitano Michajlov, il quale durante il combattimento supera la paura e va in cerca di Praskuchin, il narratore spiega, come già accennato in precedenza, che il dovere è particolarmente forte nelle persone d'intelletto limitato. Per quanto riguarda Pest e Gal'cin, costoro incarnano quella classe di persone che Tolstoj ritiene responsabile dei problemi dell'esercito e della sanguinosa disfatta di Sebastopoli. È sottolineata la loro completa ignoranza della situazione militare così come la mancanza di compassione verso le truppe, ma anche la loro perfidia nei confronti dei sottoposti. Quando gli ufficiali discutono delle truppe, la loro conversazione allude circa a tutti i sei vizi nominati all'inizio nell'arco di poche righe:

-- А ведь странно подумать, -- сказал Гальцин, взяв стакан и отходя к окну, -- что мы здесь в осажденном городе: фортаплясы, чай со сливками, квартира такая, что я, право, желал бы такую иметь в Петербурге. -- Да уж ежели бы еще этого не было, -- сказал всем недовольный старый подполковник, -- просто было бы невыносимо это постоянное ожидание чего-то... видеть, как каждый день бьют, бьют -- и все нет конца, ежели при этом бы жить в грязи и не было бы удобств. -- А как же наши пехотные офицеры, -- сказал Калугин, -- которые живут на

[239] D.T. Orwin, *Tolstoj and Patriotism*, cit., p. 60.

бастионах с солдатами, в блиндаже и едят солдатский борщ, -- как им-то? -- Вот этого я не понимаю и, признаюсь, не могу верить, -- сказал Гальцин, -- чтобы люди в грязном белье, во в[шах] и с неумытыми руками могли бы быть храбры. Этак, знаешь, cette belle bravoure de gentilhomme [этой прекрасной храбрости дворянина], -- не может быть. -- Да они и не понимают этой храбрости, -- сказал Праскухин. (*Sevastopol' v mae*, capitolo 5)[240].

Il coraggio di gentiluomini al quale si riferiscono Praskuchin e Gal'cin risulta inutile e falso nel momento in cui sono illustrate sia l'ingloriosa morte di Praskuchin sui bastioni che l'inefficace carica di Pest[241]. La correzione della narrazione di un'azione militare da parte dei personaggi è un'ulteriore tecnica che Tolstoj usa in molte delle sue opere per mettere in ridicolo gli ufficiali[242]. Ne è un esempio il racconto del barone Pest sulle sue missioni in *Sevastopol' v mae*:

Барон Пест тоже пришел на бульвар. Он рассказывал, что был на перемирии и говорил с французскими офицерами, что будто один французский офицер сказал ему: "S'il n'avait pas fait clair encore pendant une demi-heure, les embuscades auraient ИтИ reprises" [Если бы еще полчаса было темно, ложементы были бы вторично взяты], и как он отвечал ему: "Monsieur! je ne dis pas non, pour ne pas vous donner un dementi" [Я не говорю нет, только чтобы вам не противоречить], и как хорошо он сказал и т. д. (*Sevastopol' v mae*, capitolo 15)[243]

Questa tecnica è tra le più effettive armi satiriche e serve a paragonare le figure vanagloriose e importanti a ridicoli ciarlatani, costituendo un modello negativo cui Tolstoj contrappone quei personaggi che lui ritiene essere più giusti, sia in senso morale che religioso. Si noti l'espressione *i tak dalee* che dimostra quanto siano futili e insignificanti le parole di Pest, tanto da non meritare nemmeno di essere riprodotte nel testo. Esse non costituiscono una vera testimonianza degli eventi di Sebastopoli ma soltanto un mero tentativo del barone di rendersi coraggioso e di salvarsi la faccia davanti ai compagni[244].

[240] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v mae, PSS,* cit., p. 30.
[241] D.C. Maus, *Satirical Subtlety in Lev Tolstoy's Sebastopol Sketches, War and Peace and Hadji Murad*, cit., p. 63.
[242] *Ivi*, p. 64.
[243] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v mae, PSS,* cit., p. 55.
[244] D.C. Maus, *Satirical Subtlety in Lev Tolstoy's Sebastopol Sketches, War and Peace and Hadji Murad*, cit., p. 64.

Infine, *Sevastopol' v avguste 1855 goda* prende una posizione ancora più dura nei confronti della corruzione e dello spreco all'interno dell'esercito quando documenta le esperienze dei fratelli Kozel'cov a Sebastopoli mentre la città cade in mano ai nemici francesi. L'aspra critica di Tolstoj sulla condotta della classe degli ufficiali e sulla guerra in generale raggiunge in questo racconto un picco tale da incontrare non a caso problemi con la censura. La censura tagliò nel testo numerose insinuazioni sul fatto che gli ufficiali russi fossero codardi, avidi di gloria personale. Tuttavia, anche con le parti mancanti fuoriusciva la triste convinzione personale dello scrittore sul fatto che anche l'uomo più coraggioso stesse morendo invano[245].

3.6 Il tema del coraggio per Tolstoj

Lev Tolstoj riteneva che il coraggio fosse la virtù essenziale di un vero uomo[246]. Quando arrivò nel Caucaso nel 1851 ed entrò nell'esercito all'età di ventidue anni, lo scrittore cominciò a definire la sua idea di coraggio.

In tutte le sue storie di guerra i protagonisti provano terrore durante il combattimento: sebbene questi uomini siano nel loro intimo completamente terrorizzati, sul campo di battaglia si pavoneggiano, ostentando coraggio per guadagnarsi fama e medaglie. Non è certo quest'atteggiamento a rappresentare l'eroismo come Tolstoj lo interpreta. Nel definire il concetto di coraggio Tolstoj riprende Platone e i suoi Dialoghi, che lo scrittore lesse mentre si trovava nel Caucaso. Platone riteneva che il coraggio fosse "la scienza di ciò che si deve temere e di ciò che si deve osare"[247]. Tolstoj ribatte implicitamente a quest'affermazione tramite il personaggio di Chlopov in *Nabeg*:

"*Храбрый тот, который ведет себя как следует*, — сказал он, подумав немного. Я вспомнил, что Платон определяет храбрость *знанием того, чего нужно и чего не нужно бояться*, и, несмотря на общность и неясность выражения в определении капитана я подумал, что основная мысль обоих не так различна, как могло бы показаться, и что даже определение капитана вернее определения греческого философа, потому 8 что, если бы он

[245] W.W. Rowe, *Leo Tolstoy,* Boston, Twayne, 1986, p. 106.
[246] D.T. Orwin, *Courage in Tolstoy*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy*, ed. D.T. Orwin, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 222-236.
[247] Platone, *Lachete,* in *Dialoghi filosofici,* vol. I, a cura di Cambiano G., Torino, Utet, 1987, p. 29.

мог выражаться так же, как Платон, он, верно, сказал бы, что храбр тот, кто боится только того, *чего следует бояться*, а не того, *чего не нужно бояться*"[248]. (*Nabeg*, Capitolo 1)

La differenza tra le due definizioni è morale: la seconda implica che per l'uomo coraggioso, il dovere, in altre parole ciò che uno dovrebbe fare, sostituisce e sovrasta ciò che fa paura. Tolstoj spiega che:

"в каждой опасности есть выбор, и выбор, сделанный под влиянием, например, чувства долга, есть храбрость, а выбор, сделанный под влиянием низкого чувства, — трусость; поэтому человека, который из тщеславия, или из любопытства, или из алчности рискует жизнию, нельзя назвать храбрым, и, наоборот, человека, который под влиянием честного чувства семейной обязанности или просто убеждения откажется от опасности, нельзя назвать трусом."[249] (*Nabeg*, Capitolo 1)

Da un lato, l'eroismo richiede una piena consapevolezza di ciò che è temibile, ma anche di quando occorre alzarsi e combattere; d'altra parte, la vera prova di coraggio sul campo di battaglia inizia solamente quando un uomo riconosce che potrebbe essere ucciso in ogni momento e, nonostante questo, lo sopporta. Tutti i personaggi di Tolstoj, sebbene non tutti lo ammettano, provano terrore mentre combattono. Le poche eccezioni riguardano l'incorreggibile spericolato (il comandante dell'unità che muore nell'undicesimo capitolo del secondo racconto di Sebastopoli) e il superstizioso (il Melnikov del terzo racconto).

Come Tolstoj aveva sperimentato sulla sua pelle, sia che i sentimenti vengano influenzati dalla verità, sia che vengano influenzati dalla falsa conoscenza, il coraggio nel campo di battaglia non dipende da ciò che si conosce, ma da cosa si prova. Il fiero combattente sa quello che fa grazie alla fermezza di agire coraggiosamente. E' proprio la fermezza a essere la chiave del coraggio, definito da Tolstoj come la resistenza naturale dell'individuo alle cose temibili, la più spaventosa delle quali è la morte. La fermezza è la "nobile scintilla" dell'eroismo che, secondo Tolstoj in *Sevastopol' v avguste 1855 goda*, brucia in fondo ad ogni anima (capitolo 17). Rabbia e vergogna, ovvero i sentimenti che sperimentano i soldati quando sono fisicamente minacciati o umiliati, provocano la

[248] L.N. Tolstoj, *Nabeg*, *Sobranie sočinenij v 22 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1978—1985, t. 2, p. 8.
[249] *Ivi*, p. 9.

menzionata scintilla eroica. Questa luce vitale è insita naturalmente nell'animo umano e permette a tutti di agire coraggiosamente: persino nel codardo Vlang in *Sevastopol' v avguste 1855 goda* può fiorire un eroe in condizioni disperate (capitolo 26). Il fuoco vitale dentro ogni combattente può estinguersi solo con la morte.

Tornando alla definizione di coraggio di Platone, secondo il quale l'eroismo è "la scienza di ciò che si deve temere e di ciò che si deve osare", Tolstoj la riqualifica dichiarando che il coraggio è l'abilità di sopprimere il sentimento della paura in favore di un sentimento più forte[250]. Questa nuova definizione tiene in considerazione il comportamento eroico di una persona che sa cosa è davvero temibile ma aggiunge un chiarimento molto importante, ovvero che il sentimento che rende un uomo coraggioso deve essere più forte della paura della morte. Questo è necessario giacché in caso contrario il coraggio non sarebbe una virtù.

Oltre allo spirito nobile consapevole, che spinge il soldato fino a un certo punto, esiste un altro tipo di coraggio che Tolstoj identifica come particolarmente russo[251]. Questo coraggio è silenzioso e si manifesta con le gesta e i fatti, non con le parole. È un sentimento filosofico che dipende da un'accettazione assoluta della morte fisica in un modo che libera l'uomo, seppur momentaneamente, dalla paura della morte. Un esempio di questo eroismo pratico si può trovare nell'ordinario capitano Michajlov in *Sevastopol' v mae*, che sogna una medaglia e lotta costantemente contro la paura fino a sconfiggerla nel momento in cui torna sul campo di battaglia in cerca di un soldato ferito, molto probabilmente morto, perché sente che è suo dovere farlo (capitolo 13).

In *Sevastopol' v dekabre mesjace*, Tolstoj cerca la giusta spiegazione per l'eroismo; letteralmente "чувство злобы, мщеня врагу, которое таится в душе каждого"[252]. Oltre a questo, ad ogni modo, lui parla di "coscienza della propria dignità e di elevati pensieri e sentimenti" e, questo per la prima volta, di "духом защитников Севастополя". Anche l'amore per la patria, ovvero "любовь к родине", "лежащее в глубине души каждого" è il motore che spinge i soldati ad essere coraggiosi.

Per Tolstoj anche la religione può essere una fonte necessaria al coraggio. Infatti, non è la ragione della conoscenza, bensì la fede a guidare l'uomo nella scelta di spingersi oltre anche nelle

[250] D.T. Orwin, *Courage in Tolstoy*, cit., p. 234.
[251] G.R. Jahn, *Patriotism and the military in Tolstoy's philosophy*, cit., p. 109-121.
[252] D.T. Orwin, *Tolstoj and Patriotism*, cit., pp. 57-58.

situazioni più disperate e impossibili. Tolstoj osserva che sono proprio l'educazione e l'intelligenza a rendere difficili il provare coraggio[253]. Un soldato ferito in condizioni critiche spiega in *Sevastopol' v dekabre mesjace* che durante un combattimento "la cosa importante è non pensare molto". La devozione rafforza il senso del dovere e porta a credere all'esistenza di una vita ultraterrena, sebbene a volte il credere nell'aldilà potrebbe dare l'impressione di svilire in qualche modo il coraggio rendendolo superfluo; infatti, dal punto di vista cristiano, la morte in sé è considerata una specie d'illusione e un momento di passaggio verso una vita addirittura migliore[254]. Il senso di dovere di Michajlov è legato alla sua fede religiosa incondizionata (mentre nel più positivo *Sevastopol' v dekabre mesjace* il senso del dovere è legato al patriottismo)[255].

In definitiva, lo scrittore insiste sul fatto che il coraggio compreso in modo giusto è una virtù basata su una consapevolezza morale[256]. Non è una sorpresa quindi, considerando le sue successive idee pacifiste e anti militariste, che tutti gli uomini valorosi di tutta la sua narrativa non commettano nessuna atrocità durante le battaglie. L'eroismo di Tolstoj può essere considerato anti-romantico perché è al servizio del bene della comunità e non del singolo individuo.

3.7 Sebastopoli nel 1854

Sebastopoli era una cittadina militare. La sua popolazione totale era di quarantamila persone connesse in qualche modo alla vita della base navale, la cui guarnigione contava un totale di circa diciottomila uomini, i quali garantivano a Sebastopoli la sua forza militare[257]. Molti marinai avevano vissuto lì con le loro famiglie sin dalla fondazione della città nel 1780. Non c'erano grandi musei, memorabili gallerie d'arte o sale da concerti a Sebastopoli. Gli imponenti edifici neoclassici del centro città erano tutti di carattere militare: l'ammiragliato, la scuola navale, l'arsenale, le guarnigioni, le officine di riparazione navale, i magazzini dell'esercito, l'ospedale militare e la biblioteca degli ufficiali, una tra le più ricche d'Europa. Anche il palazzo dell'Assemblea dei Nobili si trasformò in un ospedale durante l'assedio.

[253] D.T. Orwin, *Courage in Tolstoy*, cit., p. 234.
[254] *Ivi*.
[255] D.T. Orwin, *Tolstoj and Patriotism*, cit., p. 61.
[256] D.T. Orwin, *Courage in Tolstoy*, cit., p. 227.
[257] O. Figes, *Crimea: The Last Crusade*, cit., p. 231.

La città era divisa in due parti distinte, quella nord e quella sud, separate l'una dall'altra dal porto, e l'unica via di comunicazione diretta tra le due metà era via mare[258]. La parte nord della città si differenziava dalle eleganti facciate neoclassiche attorno al porto militare della parte sud. Poche erano le strade costruite; i pescatori e i marinai vivevano secondo uno stile di vita semi-rurale, coltivando ortaggi e allevando bestiame nei giardini della propria *dača*. Nella parte sud c'era un'altra distinzione, tra il centro amministrativo del lato occidentale del porto militare e i cantieri navali del lato ovest, dove i marinai vivevano nelle guarnigioni o con le loro famiglie in piccole case di legno costruite in prossimità delle opere difensive. Le donne stendevano il bucato sui fili gettati tra le loro case e i bastioni delle mura[259].

Gli abitanti di Sebastopoli vissero le settimane precedenti l'invasione con sfrenata vitalità. La sconfitta delle truppe russe ad Alma seminò il panico tra la popolazione civile di Sebastopoli. La gente si aspettava l'attacco degli alleati dal fronte nord e rimasero confusi quando avvistarono le loro navi a sud, supponendo erroneamente che i nemici li avessero circondati. Dopo la battaglia di Alma i comandanti russi considerarono seriamente di abbandonare la città[260]. Mentre gli alleati preparavano il bombardamento sulla città, i russi lavoravano a pieno ritmo per rafforzare le protezioni nel lato sud. La responsabilità della difesa di Sebastopoli passò nelle mani di tre comandanti: l'ammiraglio Kornilov, capo di stato maggiore della flotta sul Mar Nero; Totleben, ingegnere; Nachimov, l'eroe di Sinope benvoluto tra i marinai nonché comandante del porto. Tutti e tre gli uomini erano professionisti militari di un'esperienza tale da offuscare quella del cortigiano Menšikov. Tolstoj scrisse a riguardo: "*Из начальников порядочными людьми оказываются здесь — Нахимов, Тотлебен, Истомин. Меншиков кажется мне хорошим главнокомандующим, но несчастно начавшим свое военное поприще с меньшими силами против втрое сильнейших и лучше вооруженных*"[261].

L'intera popolazione di Sebastopoli – marinai, soldati, prigionieri di guerra, donne e uomini lavoratori – era coinvolta nella costruzione della difesa: la gente scavava trincee, costruiva fortificazioni e barricate mentre le squadre di marinai trasportavano i pesantissimi cannoni che avevano prelevato dalle navi. Ogni mezzo di trasporto era usato per trasportare la terra che serviva a costruire le trincee e quando non si trovavano cesti, borse o secchi, gli scavatori la

[258] *Ivi*, p. 232.
[259] *Ivi*.
[260] *Ivi*, p. 233.
[261] L.N. Tolstoj, *Dnevniki i zapisnye knižki 1854–1857,* cit., p. 30.

nascondevano tra i vestiti. L'erronea aspettativa dei russi di un attacco imminente da parte dei nemici accelerò i lavori in modo notevole.

Il mito dell'eroica difesa di Sebastopoli deve molto all'influenza dei *Sevastopol'skie rasskazy* di Tolstoj, che furono letti dalla maggior parte del pubblico russo negli anni 1855-56[262]. Questi racconti fissarono nell'immaginario nazionale l'idea di una città che rappresentava pienamente quello speciale spirito russo di resistenza e coraggio che aveva sempre salvato il paese durante l'invasione delle forze nemiche. Come Tolstoj scrive nel passaggio di chiusura di *Sevastopol' v dekabre mesjace*: "Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский… "[263]. L'epopea di Sebastopoli divenne motivo di orgoglio nazionale per la Russia.

[262] O. Figes, *Crimea: The Last Crusade*, cit., p. 484.
[263] L.N. Tolstoj, *Sevastopol' v dekabre mesjace, PSS,* cit., p. 16.

4. La Crimea di Čechov

4.1 Il Realismo di Čechov

In una lettera ad Anton Pavlovič Čechov, Maksim Gor'kij formulò la relazione tra lo scrittore e la tradizione del realismo letterario in modo provocatorio: "*Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро -- насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время -- факт! Дальше Вас -- никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа -- все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И -- главное -- все кажется не простым, т. е. не правдивым. Это верно. (….) Да, так вот,-- реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к черту!*"[264].

L'espressione di Gor'kij, ispirata dal racconto breve *Dama s sobačkoj* (1899) affermava che Čechov stesse "uccidendo il realismo" rendendolo troppo perfetto e, di conseguenza, stesse esaurendo ogni possibilità futura di sviluppo della letteratura in direzione di una sempre più accurata rappresentazione della realtà[265]. Il successo delle opere di Čechov risiedeva in gran parte nel riuscire a descrivere la vita quotidiana esattamente come appariva e ciò lo pose in relazione poetica con la letteratura russa del diciannovesimo secolo. Boris Ejchenbaum sosteneva che Čechov avesse frantumato il fondamento strutturale dei classici russi rimuovendo "*the differences and contradictions [...] with which Russian literature had struggled so agonizingly and so fruitlessly in the search for a renewal of life*"[266].

La narrativa di Čechov era caratterizzata da trame prive di eventi, finali aperti, gerarchie assenti e dettagli casuali: rifiutava, in breve, le convenzioni letterarie della sua epoca. È importante sottolineare, però, che la dichiarazione di Gor'kij a proposito delle innovazioni cecoviane non implica la totale estraneità dello scrittore dalla tradizione realista del diciannovesimo secolo: se da un lato Čechov distrusse le convenzioni letterarie della sua epoca, dall'altra parte non le rimpiazzò

[264] M. Gorkij, *Perepiska A. P. Čechova*. *V dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1984, t. 1, p. 139.
[265] A. Ščerbenok, *Killing Realism: insight and meaning in Anton Chekov*, "The Slavic and East European Journal", Vol. 54, No. 2 (Summer 2010), pp. 297-316.
[266] B. Eikhenbaum, *Chechov at Large*, in *Chekhov: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert L. Jackson. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1967, pp. 21-31.

con altre scelte letterarie (non aderì mai al simbolismo o ad altre correnti metafisiche). Questa posizione esclusiva nel panorama letterario spiega che Čechov apparve storicamente come realista supremo non solo di fronte a chi percepiva le antiche convenzioni come artificiali e non realistiche ma anche davanti ai conservatori estetici che rifiutavano le innovazioni moderniste. Come realista che sta "uccidendo il realismo", Čechov riesce a centrare in contemporanea entrambe le definizioni di realismo coniate da Roman Jakobson, ovvero la "*тенденция к деформации данных художественных канонов, осмысленная как приближение к действительности*" e la "*консервативная тенденция в пределах данной художественной традиции, осмысленная как верность действительности*"[267].

In un articolo che analizzava il posto occupato da Čechov nello sviluppo della letteratura russa, Dmitrij Tschizewskij suggerì che gran parte della produzione letteraria dello scrittore fu scarsamente compresa dai critici russi poiché essi lo avevano sempre valutato come un realista, mentre secondo lui era un impressionista letterario[268]. Secondo Tschizewskij, le caratteristiche principali dell'impressionismo letterario sono il vago effetto generale di un'opera, una certa enfasi su alcuni dettagli, la tendenza a non tradurre in parole il pensiero di un'idea dell'opera e altri piccoli dettagli che guidano il lettore[269]. Sia che si desideri o no chiamare Čechov un impressionista, il suo lavoro si differenzia da molti realisti russi perché costui accentua le sfumature e i dettagli piuttosto che la nitidezza dei profili dei personaggi e preferisce soltanto accennare a dei temi piuttosto che dichiararli.

4.2 La poetica di Čechov

Ci sono diversi stratagemmi per esprimere un'idea in maniera artistica nella letteratura. Un autore, ad esempio, può scegliere di enfatizzare un'idea attraverso uno dei personaggi e in questo caso il concetto in essere si sviluppa nel pensiero di quest'alleato letterario[270]. Se però un eroe del genere non esistesse, in questo caso è la costruzione tematica nel suo insieme a rendere chiara l'idea portante della storia. L'idea può svilupparsi da sola o essere supportata dall'indulgenza

[267] R. Jakobson, *O chudožestvennom realizme*, *Raboty po poetike*, Moskva, 1987, pp. 387-393.
[268] R.N. Porter, *Bunin's "A Sunstroke" and Chekhov's "The Lady with the Dog"*, "South Atlantic Bulletin", Vol. 42, No. 4 (Nov., 1977), p. 52.
[269] D. Tschizewskij, *Uber die Stellung Cexovs innerhallb ier russischen Literaturentwicklung*, in *Anton Cexov: 1860-1960, Somne Essays*, ed., T. Eeknan (Leiden, 1960), p. 301.
[270] A.P. Chudakov, J. Graffy, *The Poetics of Chekhov: The Sphere of Ideas*, "New Literary History", Vol. 9, No. 2, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology (Winter, 1978), pp. 353-380.

esplicita dell'autore e dalle sue esternazioni indirette. In alcune opere l'idea matura in isolamento, durante un monologo, in altre si sviluppa durante un contrasto di opinioni su quel tema tra due personaggi e così via. Nella tradizione letteraria che aveva preceduto Čechov tutti i tipi di sviluppo di un tema avevano una caratteristica comune: l'obiettivo era sempre presentare l'idea al lettore nel modo più chiaro, diretto e completo possibile. La ricezione del messaggio era assicurata poiché era sfruttato al massimo il potere autorevole e convincente dell'autore. Questo metodo di rappresentazione di un'idea può essere definito dogmatico (senza dare al termine nessuna connotazione negativa ma considerandolo in un senso filosofico generale). Il metodo è abbastanza diffuso ed è caratteristico anche di quei sistemi artistici che Bachtin chiama polifonici, come ad esempio le opere di Dostoevskij[271]. Secondo Bachtin, nel mondo delle opere di questo scrittore, molteplici idee coesistono senza che una sia necessariamente predominante sopra le altre agli occhi dell'autore. È importante però sottolineare che Dostoevskij compiva intensi sforzi per descrivere tutte le idee con una certa completezza, per capirne gli estremi e per esaurire tutte le questioni logiche e ontologiche che il singolo concetto procurava.

La differenza essenziale tra Čechov e i suoi predecessori sta nel fatto che il suo sistema artistico non è dogmatico anche quando si sviluppa all'interno di una singola coscienza o quando abbraccia un intero campo tematico[272]. Con Čechov, in linea di principio, l'idea non rivela tutte le sue possibilità sia negli argomenti dei personaggi (come accade con Turgenev, Gončarov, e Dostoevskij) sia nelle loro affermazioni (come accade con Dostoevskij e Tolstoj). L'idea non è mai seguita da una conclusione e, al contrario, con questo scrittore la linea di sviluppo di un concetto termina con puntini di sospensione. In diverse circostanze nei suoi racconti sono naturalmente poste alcune tematiche ma a un tratto lo sviluppo dell'idea è interrotto dal flusso quotidiano di vita e, talvolta, è completamente troncato. Lo sviluppo di un'idea non è accompagnato da argomentazioni consistenti o approfondite. In Čechov non è possibile estrapolare il punto di vista degli eroi dalle loro parole in una forma coerente o ordinata. L'apparato storico e filosofico dell'idea è minimo[273]. Quando sussiste uno scontro d'idee in Čechov, i protagonisti le cui posizioni sono basate su una particolare dottrina filosofica non espongono i dettagli e neanche i punti principali grazie ai quali la dottrina si rivelerebbe. Il contesto generale del punto di vista di quella dottrina non è mai menzionato nell'opera.

[271] M.M. Bakhtin, *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*, Leningrad, 1929; *Problemy poetiki Dostoevskogo,* Moscow, 1963, in English, *Problems of Dostoevsky's Poetics,* Ann Arbor, 1973.
[272] A.P. Chudakov, J. Graffy, *The Poetics of Chekhov: The Sphere of Ideas*, cit., p. 354.
[273] *Ivi*.

L'assenza di finali conclusivi nelle opere teatrali e nella prosa di Čechov porta al risultato che nella sfera delle idee non sono tracciate né la genesi di quel concetto, né la sua conclusione, né un suo sviluppo interno. Nelle ricerche spirituali degli eroi, ciò che è importante non è la conclusione finale (che spesso semplicemente non esiste), ma il percorso frammentato che l'idea stessa segue nella realtà. Anche la voce del narratore, ingrediente essenziale per lo sviluppo e la spiegazione di un concetto, va pian piano scomparendo nella prosa di Čechov[274]. Le speculazioni astratte sulle idee sono assenti dal sistema artistico di Anton Pavlovič. Čechov percepiva chiaramente la rigida linearità, il dogmatismo e l'inaccettabilità essenziale delle idee astratte, ed espresse questo punto di vista in molte occasioni[275].

Una delle forme più concrete nelle quali un'idea può essere incarnata è tramite un personaggio che esprime o sostiene un determinato pensiero. L'incarnazione di un'idea in un individuo crea un'alleanza tra l'idea e l'individuo stesso. La storia della letteratura russa che va dal tardo diciottesimo secolo a metà del diciannovesimo è piena di esempi in cui un personaggio esiste solo in relazione a quell'idea e ne è assorbito al punto tale da diventare incarnazione vivente dell'idea stessa[276]. Le caratteristiche tipiche di un eroe portano l'idea in primo piano (ad esempio Stolz nell'*Oblomov* di Gončarov); quell'idea è la ragione della loro esistenza. In contrasto agli eroi di Gončarov, Turgenev, Tolstoj, e in particolare Dostoevskij, questi personaggi non sono così comuni nell'opera di Čechov. È più tipico incontrare quel tipo di eroe la cui attitudine verso il mondo non è elaborata e che rimane ideologicamente non formata. Nel mondo artistico di Čechov nasce un nuovo aspetto di quest'alleanza tra concetto e personaggio. Le leggi del mondo letterario dello scrittore fanno in modo che anche quando un individuo esprime la più semplice dichiarazione, l'attenzione non è assorbita unicamente dal pensiero espresso ma da tutto ciò che fa parte della situazione, come ad esempio il posto, la posa, i gesti, il tono e tutte le sfumature di quel particolare attimo. Nella scena è inserito un gran numero di caratteristiche periferiche all'apparenza insignificanti dell'individuo che sono neutrali rispetto all'idea ntrodotta. L'impressione risultante è che l'idea non è così importante come il campo di esistenza dell'individuo stesso con le sue fortuite e periferiche caratteristiche; non è fondamentale il pensiero in sé ma il modo in cui è teorizzato e da chi. Nell'alleanza tra l'individuo e l'idea è il primo ad avere il significato maggiore nel mondo di Čechov.

[274] *Ivi*, p. 358.
[275] *Ivi*, p. 359.
[276] *Ivi*.

L'attenzione meticolosa sugli avvenimenti casuali del destino di un personaggio che esprime un'idea specifica e su tutte le circostanze che non hanno rilevanza con l'idea in sé crea un effetto tale che il contenuto e lo sviluppo logico dell'idea stessa non sono da considerarsi le guide più importanti per il lettore. Sono controbilanciati dall'infinita varietà dell'esistenza e da come essa condiziona le idee e i pensieri degli individui. In Čechov, un'idea mostra sempre la sua relatività e il significato del suo contenuto dogmatico non è assoluto. Lo scrittore non è interessato a descrivere così pienamente l'idea in sé quanto la sua esistenza nel mondo circostante. L'idea non può essere estratta dall'esistenza empirica in cui essa è immersa; quando essa è isolata e presentata fuori dalle condizioni della sua esistenza, essa cessa di essere tale idea[277]. Non esiste in forma pura, al di fuori della sfera dell'esistenza quotidiana. L'idea di Čechov non raggiunge una finalità dogmatica nel suo sviluppo interno, non vuole mai essere etichettata come verità ultima e finale dal momento che il mondo esterno, dal quale il sistema di Čechov non può essere isolato, interrompe brutalmente lo sviluppo stesso del concetto. L'idea vive le esitazioni di questo mondo; è aperta alle influenze esterne poiché anch'essa è viva e di conseguenza non è un punto fermo. Solo una cosa è dogmatica in Čechov, ovvero la censura al dogmatismo. Un'idea non cedibile a modifiche semplicemente non può essere vera. In Čechov, una persona che aderisce rigidamente a un'ideologia particolare e rifiuta di accettare i cambiamenti portati dalla realtà è sempre limitata.

Tutte queste affermazioni sulla struttura delle idee di Čechov portano a identificare più chiaramente il suo sistema dei valori (limitandosi ai valori del suo modello artistico). Questo sistema preclude l'assolutizzazione di un'idea pura, giacché una simile idea trasporta in sé il pericolo di una finalità dogmatica. Solo una cosa non è dogmatica e si tratta della realtà concreta, del fenomeno dell'esistenza. Il portatore di un'idea fa parte di questa realtà concreta e, proprio per questo motivo, è lui, non l'idea, a essere la categoria centrale del sistema dei valori di questo scrittore. A prescindere dalla dottrina ideologica di un personaggio, Čechov attribuisce primaria importanza alla sua sostanza, alla sua materia interna. Infatti, la piattaforma ideologica di un essere umano è qualcosa di relativo, mutabile e condizionato dal numero infinito d'incidenti dell'esistenza (situazioni, umore, stato generale della psiche in un dato momento e così via). Tutto questo lascia il nocciolo della sua individualità completamente intatta poiché questo nucleo, in altre parole l'essenza della sua individualità, si rivela solo durante le difficoltà[278]. Nei confronti ideologici tra i personaggi la persona che è portatrice di verità (sebbene non ci siano eroi del

[277] *Ivi*, p. 367.
[278] *Ivi*, p. 368.

genere in Čechov), o almeno quella che ci va più vicina, si rivela essere sempre non quella dalla logica più rigorosa e che ha idee più convincenti, bensì quella che possiede delle qualità umane che ispirano maggiormente la compassione dell'autore[279]. Occorre specificare che le simpatie dell'autore sono suscitate dalle qualità della personalità indipendentemente dalle idee che il personaggio espone. I punti di vista comuni, una dottrina unica che unisce un gruppo di persone non è la scintilla che illumina il progresso storico nell'opinione di Čechov. Solo una personalità individuale e libera dai dogmi del suo gruppo sociale può portare avanti questa evoluzione dentro di sé[280]. Di conseguenza è irrilevante a quale gruppo sociale questo individuo appartenga sin dalla nascita. Questa posizione è confermata dallo stesso Čechov in una sua lettera: "*Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало*".[281]

Nel sistema artistico di questo scrittore l'uomo viene rappresentato nella totalità della sua esistenza interna ed esterna ed è raffigurata l'intera possibilità di combinazione dell'esistenza materiale e spirituale. Le idee interagiscono strettamente con il mondo materiale e di conseguenza Čechov impone un ideale nel quale il materiale e il corporeo sono di uguale valore allo spirituale. Lo scrittore attribuisce importanza non solo all'ideale spirituale astratto dell'essere umano ma anche all'uomo come intero e al mondo naturale e materiale in cui è tenuto a vivere[282].

4.3 Čechov in Crimea

La prima volta che Anton Pavlovič Čechov visitò la Crimea (più precisamente Feodosija) fu nell'estate del 1888 e rimase impressionato dalla straordinaria bellezza della penisola. In una lettera indirizzata alla sorella, si legge *"...От Симферополя начинаются горы, а вместе с ними и красота... В Севастополь я приехал ночью. Город красив сам по себе, красив и потому,*

[279] *Ivi*, p. 369.
[280] *Ivi*, p. 370.
[281] A.P. Čechov, *Pis'mo I.I. Orlovu, 22 fevralja 1899 g. Jalta, Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, *Pis'ma v 12 tomach*, AN SSSR In-t mirovoj lit. im. A.M. Gor'kogo, Moskva, Nauka, 1974-1983, t. 8, pp. 99-101.
[282] A.P. Chudakov, J. Graffy, *The Poetics of Chekhov: The Sphere of Ideas*, cit., p. 372.

что стоит у чудеснейшего моря. Самое лучшее у моря, это — его цвет, а цвет описать нельзя. Похоже на синий купорос...”[283].

Il mare aveva lasciato nello scrittore un segno indelebile. “...*Море чудесное, синее и нежное, как волосы невинной девушки,* — scriveva in un’altra lettera, — *на берегу его можно жить 1000 лет и не соскучиться... Купанье до того хорошо, что я, окунувшись, стал смеяться без всякой причины...”*[284].

“Мечтал я написать в Крыму пьесу и 2—3 рассказа, — scrive ancora Čechov, — *но оказалось, что под южным небом гораздо легче взлететь живым на небо, чем написать хоть одну строку... Жизнь сытая, полная, как чаша, затягивающая... Если мой гнусный кейф продлится еще 1—2 недели, то у меня не останется ни гроша и Чеховской фамилии придется зимовать на Луке...”*[285].

In questo breve viaggio a Feodosija Čechov conobbe il famoso pittore di marina russa I.K. Ajvazovskij. Parlando del loro incontro, lo scrittore scrisse *“Вчера я ездил в Шах-мамай, именье Айвазовского, за 25 верст от Феодосии... Сам Айвазовский, бодрый старик лет 75... полон собственного достоинства... натура сложная и достойная внимания... Женат на молодой и очень красивой женщине, которую держит в ежах. Писал вместе с Глинкой «Руслана и Людмилу»... Я у него пробыл целый день и обедал”*[286].

4.4 Jalta

Nell’autunno del 1898 Anton Čechov aveva raggiunto l’apice del suo straordinario successo letterario in Russia: sia le opere teatrali sia i suoi racconti erano ben recensiti dal vasto pubblico[287]. All’epoca lo scrittore aveva trentotto anni e, per la prima volta nella sua vita, aveva accumulato del denaro sufficiente a garantirgli quella stabilità economica della quale la sua famiglia non aveva mai goduto. Il 26 ottobre del 1898, Čechov scrisse al fratello Miša di voler comprare un pezzo di terra a Jalta per costruire una casa dove avrebbe potuto passare l’inverno. Infatti, dopo la primavera del

[283] A.P. Čechov, *Pis’mo Čechovoj M.P., 14 ijulja 1888 g. Feodosija*, *PSS*, cit., t. 2, pp. 294-296.
[284] A.P. Čechov, *Pis’mo Leont’evu (Ščeglovu) I.L., 18 ijulja 1888 g. Feodosija, PSS*, cit., t. 2, pp. 297-298.
[285] A.P. Čechov, *Pis’mo Čechovym, 22-23 ijulja 1888 g. Feodosija*, *PSS*, cit., t. 2, pp. 298-300.
[286] *Ivi*, p. 298.
[287] P. Chute, *Anton Chekhov: The House in Yalta and the Final Years*, “Harvard Review”, No. 15 (Fall, 1998), pp. 119-123.

1897 erano apparsi chiari nel suo corpo i primi sintomi di tubercolosi e i medici gli avevano suggerito di curarsi al sud. Nell'inverno del 1897-98 Čechov visse in un luogo di villeggiatura nella Francia meridionale. L'anno successivo scelse Jalta. Lo scrittore non voleva più curarsi all'estero, poiché senza Russia gli era impossibile stare, come scrisse in una lettera a V.M. Sobolevskij *"...без России нехорошо, нехорошо во всех смыслах... Из всех русских теплых мест самое лучшее пока — южный берег Крыма, это несомненно, что бы там ни говорили про кавказскую природу... В Крыму уютнее и ближе к России*"[288].

Čechov raccontò così di Jalta a sua sorella Maria Pavlovna: *"...Ялта — это помесь чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мещанско-ярмарочным. Коробкообразные гостиницы, в которых чахнут несчастные чахоточные... эти рожи бездельников-богачей с жаждой грошевых приключений парфюмерный запах вместо запаха кедров и моря, жалкая, грязная пристань, грустные огни вдали на море, болтовня барышень и кавалеров, понаехавших сюда наслаждаться природой, в которой они ничего не понимают, — все это в общем дает унылое впечатление..."*[289].

In un'altra delle sue lettere Čechov scrisse che a Jalta stava costruendo una dača. *"Маленькая, тесная дача, похожая на коробку из-под сардин. Беда в том, что план был начерчен раньше переговоров с Марксом, а потом уже поздно было переделывать»*[290]. Nonostante tutto, Čechov amava molto quella casa. Quando l'edificio fu quasi pronto, lo scrittore rivelò alla sorella che la casa era molto bella e che a lui non occorreva altro: *"Ялтинский дом очень хорош. Лучше и не надо. Комнаты малы, но это не бросается резко в глаза. Виды со всех сторон замечательные, а из твоей комнаты такие виды, что остается пожалеть, что этого дома у нас не было раньше"*[291].

La scelta di comprare una casa a Jalta fu ovviamente dettata dalle precarie condizioni dei suoi polmoni e questo creò un sentimento costantemente ambivalente da parte dello scrittore nei confronti di questa cittadina di villeggiatura. Mesi dopo essersi trasferito, Čechov parlava di Jalta come se fosse una prigione ("*теперь опять сижу в Ялте, в своей тюрьме*")[292]. Il 24 settembre del 1901 scrisse invece a Maksim Gor'kij, un frequente visitatore della casa, che in inverno Jalta era un luogo tranquillo con poche persone e, quindi, ideale per lavorare ("*В Ялте зимой мало*

[288] A.P. Čechov, *Pis'mo Sobolevskomu V.M., 19 janvarja 1900 g. Jalta, PSS*, cit., t. 2, pp. 17-18.
[289] A.P. Čechov, *Pis'mo Čechovoj M.P., 14 ijulja 1888 g. Feodosija, PSS*, cit., t. 2, pp. 295-296.
[290] A.P. Čechov, *Pis'mo Iordanovu P. F., 21 ijunja 1899 g. Melikovo*, *PSS*, cit., t. 8, p. 205.
[291] A.P. Čechov, *Pis'mo Čechovoj M.P., 21 ijulja 1899 g. Jalta*, *PSS*, cit., t. 8, p. 232.
[292] A.P. Čechov, *Perepiska A.P. Čechov i O.L. Knipper*, *13 avgusta 1900 g. Jalta*, PSS, cit., t. 27, p. 126.

людей, никто не надоедает, не мешает работать")[293] mentre al produttore del Teatro di Mosca Valdimir Nemirovič-Dančenko scrisse che la casa era confortevole e accogliente ("*Моя ялтинская дача вышла очень удобной. Уютно, тепло и вид хороший*)[294]. Lontano dalla moglie amata e privato della frenetica routine moscovita, Čechov visse a Jalta da un lato periodi di solitudine e noia, dall'altro ottenne la giusta concentrazione per creare alcuni dei suoi più grandi capolavori teatrali e letterari. La "sua prigione" gli concesse di ottenere il tempo necessario a terminare *Višnëvyj sad*, una tra le sue opere di successo mondiale. Inoltre, nel 1899 scrisse il celeberrimo racconto *Dama s sobačkoj*, l'unica delle sue storie a essere ambientata proprio a Jalta.

4.5 *Dama s sobačkoj*

Dama s sobačkoj è un racconto che narra la storia di Dmitrj Dmitrič Gurov, un impiegato di banca moscovita non ancora quarantenne sposato e padre di tre bambini, e di Anna Sergeevna von Dideritz, una donna sposata da due anni che vive in Russia nella cittadina provinciale di S. Si conoscono a Jalta, dove entrambi trascorrono le vacanze, e cominciano una storia[295]. Nonostante le remore da parte di Anna i due trascorrono insieme un periodo brevemente felice, sebbene Gurov sia sollevato al momento della partenza dell'amante verso casa[296]. Una volta tornato a Mosca, però, Gurov scopre con sorpresa di non riuscire a dimenticare Anna così in fretta come aveva immaginato. Al contrario, soffre la sua mancanza sempre di più; decide infine di recarsi alla città di S. per vederla di nuovo. Anna rimane scioccata quando lo riconosce tra gli spettatori nel piccolo teatro della sua città e confessa a Gurov di avere spesso pensato a lui; i due si accordano per incontrarsi di nuovo a Mosca[297]. Anna comincia ad andare a trovarlo saltuariamente e in una delle loro visite s'incontrano in una camera d'hotel. I due amanti comprendono all'improvviso che la parte più difficile della loro storia è appena cominciata.

[293] A.P. Čechov, *Iz pis'ma Peškovu A.M. (Gor'komu M.), 24 sentjabrja 1901 g.*, *L.N. Tolstoj v russkoj kritike,* Sb.st. i primečanija C.P. Byčkova, 2-e izd., dop., Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1952, p. 615.
[294] A.P. Čechov, *Perepiska A.P. Čechov i Vl. I. Nemiroviča-Dančenko, 24 nojabrja 1899 g. Jalta, PSS*, cit., t. 8, p. 308.
[295] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., pp. 128-143. D'ora in avanti le pagine indicate delle parti citate del racconto faranno riferimento a questo testo.
[296] R.N. Porter, *Bunin's "A Sunstroke" and Chekhov's "The Lady with the Dog"*, cit., p. 53.
[297] *Ivi*, p. 53.

Quando Čechov scrisse *Dama s sobačkoj* aveva saputo da poco che stava morendo e la storia riflette indirettamente questa consapevolezza[298]. L'amore tra Gurov e Anna Sergeevna è un sentimento che nasce in circostanze nascoste e costrette e porta in sé qualcosa di drammatico. Nonostante ciò la disperazione non è la nota dominante, né il finale è veramente tragico perché la privazione dell'amore di Anna e Gurov non può essere separata dall'esistenza di quell'amore (ovvero, i due si mancano *in quanto* si amano) e dal fatto che porta a ciascuno di loro due un senso di pienezza mai conosciuto prima. La posizione dei due protagonisti è volenterosa e attiva, attribuisce un senso logico alle loro vite e trattiene un forte elemento d'indeterminatezza come parte di questa condizione. La storia sembra deliberatamente presentare l'ambiguità delle loro posizioni.

La stessa vita di Čechov stava subendo al tempo una simile ambiguità[299]. I suoi ultimi anni si erano divisi tra grandi successi e lutti dolorosi; il suo talento era continuamente in espansione, la sua mente produceva in continuazione nuove storie da raccontare quando improvvisamente era sopraggiunta la tubercolosi che spesso lo lasciava senza forze per scrivere e accorciava il suo tempo. Se è indubbio che l'ambiguità e il tradimento di Anna e Gurov siano i temi principali della storia, d'altra parte è importante rilevare che non occupano la scena fino alla fine. Parallelamente a essi viaggiano un inusuale senso di serenità e un equilibrio peculiare della voce narrante che circondano persino la situazione tristemente complicata dei due protagonisti ribadendo continuamente la fiducia nel valore assoluto della vita. Sin dall'inizio, la relazione di Anna e Gurov è trattata con comprensione nonostante il fatto che la descrizione delle loro rispettive situazioni familiari, soprattutto quella di Gurov, non sia lusinghia per loro. Non c'è niente di emozionante o di fatale nel loro incontro iniziale e nulla di particolarmente intenso: sono arrivati a Jalta separatamente, senza scopi precisi, nella vaga speranza di trovare qualche divertimento casuale in un'altrettanto inattesa relazione in vacanza. Il fatto che Anna sia una donna appartenente all'alta borghesia e dunque che il corteggiamento di Gurov debba rispettare determinate convenzioni, assieme al fatto di ricreare una vita stilizzata all'interno della cittadina di villeggiatura, maschera la volgarità del loro adulterio in un'aura all'apparenza piuttosto galante. La signora con il cagnolino che appare di fronte al mare in mezzo a dame attempate e generali, in un vortice di cappelli, bouquet e parasoli e tranquille passeggiate serali verso i piroscafi, è una figura che lascia in Gurov

[298] B. Hahn, *The lady with the dog*, in *Chekhov. A study of the major stories and plays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 251-263.
[299] *Ivi*, p. 254.

il tepore del desiderio in un ambiente pittoresco. Seguendo questo filo, il fatto di aver posto la scena a Jalta è probabilmente il primo elemento che va a favore della comprensione dell'avventura dei due personaggi.

4.5.1 La seducente Crimea

Il paesaggio della Crimea pone i due personaggi in un ambiente quasi onirico, un mondo senza tempo, uno stato fantastico dove gli incontri avvengono con facilità e i desideri possono essere appagati senza le classiche complicazioni morali. E' proprio il luogo ad alleviare la situazione e a non farla sembrare sporca, sebbene le intenzioni dei personaggi siano indicate sin da subito senza mezzi termini:

Он ласково поманил к себе шпица и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Шпиц заворчал. Гуров опять погрозил. Дама взглянула на него и тотчас же опустила глаза. — Он не кусается, — сказала она и покраснела. — Можно дать ему кость? — И когда она утвердительно кивнула головой, он спросил приветливо: — Вы давно изволили приехать в Ялту? — Дней пять. — А я уже дотягиваю здесь вторую неделю. Помолчали немного. — Время идет быстро, а между тем здесь такая скука! — сказала она, не глядя на него. — Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре — и ему не скучно, а приедет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из Гренады приехал. Она засмеялась. Потом оба продолжали есть молча, как незнакомые; но после обеда пошли рядом — и начался шутливый, легкий разговор людей свободных, довольных, которым всё равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить. Они гуляли и говорили о том, как странно освещено море; вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса. Говорили о том, как душно после жаркого дня. Гуров рассказал, что он москвич, по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил, имеет в Москве два дома... А от нее он узнал, что она

выросла в Петербурге, но вышла замуж в С., где живет уже два года, что пробудет она в Ялте еще с месяц и за ней, быть может, приедет ее муж, которому тоже хочется отдохнуть. Она никак не могла объяснить, где служит ее муж, — в губернском правлении или в губернской земской управе, и это ей самой было смешно. И узнал еще Гуров, что ее зовут Анной Сергеевной. (p. 129-130)[300]

I personaggi e le strategie della conversazione sono caratteristici di una seduzione in cui la donna è accondiscendente quanto l'uomo e Čechov non risparmia ai suoi protagonisti la convenienza confacente a questo genere di situazioni, come ad esempio le lusinghe apparentemente disinteressate di Gurov nei confronti del cane di Anna e il risolino imbarazzato della donna per il fatto di ignorare il lavoro del marito[301]. Sia il decoro contenuto nella conversazione che le luci tenui sull'acqua sembrano addolcire la conoscenza tra i due smorzando la malizia ovviamente implicata in un corteggiamento. I giorni pigri e le sere tiepide incoraggiano un impegno silenzioso, per quanto superficiale, in un mare di sensazioni che Jalta offre senza fretta. Infatti, i due parlano e camminano baciati dalla strana luce riflessa sul mare.

I ritmi addolciti e lenti di Jalta sono in forte contrapposizione con il trambusto della capitale moscovita descritta più avanti nel testo[302]. Il tempo non fa pressione e sembra dilatato, non solo a causa della passività indotta dai luoghi di mare e di villeggiatura ma anche per lo spettacolo quasi rituale delle persone che passeggiano sul lungomare di Jalta. Il clima avvolgente, rilassante e ventoso di Jalta sembra riprodurre la sensualità di un essere umano. L'ambiente svolge un ruolo fondamentale in questa storia: probabilmente, se i due si fossero incontrati per le strade di Mosca, la loro relazione non sarebbe mai esistita. Jalta offre le opportunità di un posto di vacanza romantico e rilassato. Questa cittadina sul mare era uno dei luoghi di villeggiatura più ambiti del tempo dalla classe borghese ed era il simbolo dell'evoluzione sociale e dei nuovi bisogni derivati dal benessere della Russia di fine Ottocento.

> Yalta is the gayest, the most exclusive, and the most expensive Russian resort. As always with modish Russians, everything is done on a large scale. The hotels are enormous and very grand. The casino and café life is typically extravagant. The town is edged to the border

[300] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., pp. 129-30.
[301] B. Hahn, *The lady with the dog*, in *Chekhov. A study of the major stories and plays*, cit., p. 255.
[302] *Ivi*, p. 256.

> of the Bay by a bare, gloomy mountain. The position is protected. (…) At the bathing hour, the sands are bright with merry-makers, yachts rise gently in the Bay, and promenaders on the quay saunter back and forth in light toilettes. The Yalta planet revolves from midnight to midnight in an orbit of frivolity. It is the social capital of the Crimea[303].

Anna Sergeevna sperimenta in questa città un sentimento di sensuale lussuria e una liberazione mai provati prima.

Прошла неделя после знакомства. Был праздничный день. В комнатах было душно, а на улицах вихрем носилась пыль, срывало шляпы. Весь день хотелось пить, и Гуров часто заходил в павильон и предлагал Анне Сергеевне то воды с сиропом, то мороженого. Некуда было деваться. (p. 130-131)[304]

Come già osservato in precedenza, la peculiarità del luogo è decisiva: Jalta è descritta in un modo così convincente da non poter essere duplicata da nessun altro posto perché il suo mito di romanticismo permesso e di luogo senza tempo fuori dal mondo permette di vivere delle esperienze che non avranno conseguenze sulla vita "vera" dei due personaggi. In realtà si tratta di una condizione illusoria dal momento che né Gurov, né Anna saranno poi capaci di dimenticare ciò che hanno trascorso e l'esperienza di Jalta cambierà le loro vite per sempre.

Анна Сергеевна, эта «дама с собачкой», к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению, — так казалось, и это было странно и некстати. У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно грешница на старинной картине. — Нехорошо, — сказала она. — Вы же первый меня не уважаете теперь. (p. 132)[305]

E' interessante notare come Gurov viva Jalta in modo totalmente soggettivo: quando Anna parte, anche la città stessa sembra perdere quel luccichio magico di prima, il tempo diventa più freddo e l'autunno si avvicina.

[303] R.K. Wood, *The Tourist's Russia,* New York, Mead & Co., 1912, pp. 212-213.
[304] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., pp. 130-31.
[305] *Ivi*, p. 132.

4.5.2 La soffocante Mosca

Gurov sembra apparentemente dimenticare Anna e Jalta nel momento in cui torna nella frettolosa routine dell'affollata e stressante capitale:

Дома в Москве уже всё было по-зимнему, топили печи, и по утрам, когда дети собирались в гимназию и пили чай, было темно, и няня ненадолго зажигала огонь. Уже начались морозы. Когда идет первый снег, в первый день езды на санях, приятно видеть белую землю, белые крыши, дышится мягко, славно, и в это время вспоминаются юные годы. У старых лип и берез, белых от инея, добродушное выражение, они ближе к сердцу, чем кипарисы и пальмы, и вблизи них уже не хочется думать о горах и море. Гуров был москвич, вернулся он в Москву в хороший, морозный день, и когда надел шубу и теплые перчатки и прошелся по Петровке, и когда в субботу вечером услышал звон колоколов, то недавняя поездка и места, в которых он был, утеряли для него всё очарование. (p.135-136)[306]

Sia le immagini che il ritmo della prosa creano un vigore frenetico che appartiene alla città settentrionale[307]. Il movimento, in particolare nelle ultime righe del passaggio, è energico e propositivo, in forte contrasto con la lenta passività del tempo a Jalta. Ma il paesaggio di Jalta, come poi risulta, non permetterà di dimenticarsene: con l'avanzare dell'inverno assume lentamente in retrospettiva le vesti di una realtà da sogno e di un archetipo di libertà e romanticismo. È proprio questo pensiero a impossessarsi sempre più della mente di Gurov quando i ritmi di Mosca impongono sempre più pressione attraverso la serie di obblighi giornalieri e responsabilità soffocanti.

Se le impressioni iniziali di Mosca trattengono una vivacità e una freschezza positive, esse scompaiono definitivamente con l'arrivo dell'inverno. Gurov scopre gradualmente di essere un uomo innamorato e le immagini dell'estate passata cominciano a proiettarsi insistentemente; il progetto di andare a trovare Anna Sergeevna diventa un'ipotesi sempre più realistica[308]. Arrivato a S., la città dove la donna abita, Gurov affitta una camera d'albergo triste, grigia e desolata. La

[306] *Ivi*, pp. 135-36.
[307] B. Hahn, *The lady with the dog*, cit., p. 258.
[308] *Ivi*, p. 260.

stessa casa di Anna suscita in Gurov un'impressione cupa poiché l'edificio è isolato da un lungo recinto grigio ornato di chiodi. Questo è solo l'inizio di un'intera sequenza d'immagini le quali creano un senso di costrizione e durezza il cui significato simbolico è chiaramente quello di sottolineare la difficoltà di un amore cominciato in modo così noncurante nella lontana estate di Jalta. Ma almeno l'amore esiste; e la pienezza di questo sentimento, malgrado il compassionevole contesto, è fotografato nel momento in cui Anna Sergeevna entra nella platea del teatro provinciale:

Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя; и под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок он думал о том, как она хороша. Думал и мечтал. (p. 139)[309]

Nonostante il contesto provinciale, la difficoltà della loro posizione e la sofferenza in serbo per loro, Čechov riesce a catturare le contrazioni del cuore di Gurov e l'improvvisa nuova consapevolezza di dare significato al resto della propria vita. C'è ovviamente un tragico contrasto tra la scena che ha luogo nell'affollata scala del teatro e la loro vita insieme a Jalta, quando erano liberi e soli, con tanto tempo a disposizione alle redini di un amore leggero e disimpegnato. Lo stesso movimento d'indietreggiamento che li aveva portati in alto sulle montagne a Jalta ora li conduce sempre più in profondità verso il cuore del teatro, dove si accentua un senso di claustrofobia dovuto alla presenza di una moltitudine di persone e alla tensione che pervade i due. La scala cupa e stretta che conduce all'anfiteatro è, in effetti, un vicolo cieco somigliante a una specie di trappola.

Le prospettive visuali, invece di rivelare l'abitudinaria vista dei paesaggi di Crimea avvolti da una nebbia leggera, opprimono Anna e Gurov con la strettezza della scala e la miriade di persone[310]. Quando due persone che si amano si rincontrano dopo tanto tempo il desiderio di riabbracciarsi e

[309] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 139.
[310] B. Hahn, *The lady with the dog*, cit., p. 261.

riunirsi è incontenibile: vista, però, la situazione clandestina dei due protagonisti, e il claustrofobico luogo del loro incontro, Anna e Gurov si sentono in forte disagio e hanno paura di essere scoperti. Lo scenario di Jalta contrasta violentemente con quello attuale: invece dell'aria salmastra, l'odore della scala è quello del tabacco stantio; al posto delle anziane e pittoresche signore e dei generali del porto di mare ci sono solamente figure indeterminate e anonime vestite in uniforme. La paura di Anna di essere scoperta dal marito o dai suoi amici intensifica la pressione del tempo, che è rappresentata nello spazio dalla vicinanza delle persone che vanno e vengono per le scale:

Повыше, на площадке, два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было всё равно, он привлек к себе Анну Сергеевну и стал целовать ее лицо, щеки, руки. — Что вы делаете, что вы делаете! — говорила она в ужасе, отстраняя его от себя. — Мы с вами обезумели. Уезжайте сегодня же, уезжайте сейчас... Заклинаю вас всем святым, умоляю... Сюда идут! По лестнице снизу вверх кто-то шел. (p. 140)[311]

Questa compressione fisica del tempo nella quale c'è spazio solamente per delle emozioni altrettanto limitate e forzatamente attenuate e nella quale ogni potenziale felicità è avvertita sottoforma di un angosciante disagio è una premonizione dei termini generali nei quali si svolgeranno i futuri incontri di Anna e Gurov a Mosca. Eppure la scala afferma simbolicamente anche la continuazione della relazione tra i due, accompagnata da un dolore e un senso di costrizione che non li abbandonerà mai nella loro situazione instabile. Le vite di Anna e Gurov non sono felici; nell'ultima scena la camera dell'hotel così impersonale e l'apparenza di Anna, pallida e stanca nel suo vestito grigio, riflettono la sofferenza della loro lotta per gratificare un amore non autorizzato dalle loro condizioni sociali[312]. I segni dell'età, come i capelli grigi di Gurov, segnalano il passare del tempo a disposizione e la fatica crescente che li aspetta: una clandestinità continua, enormi difficoltà e incontri segreti saranno il loro futuro.

Nonostante tutto, la storia conserva un'aura di speranza che non permette al pessimismo di oscurare tutta la vicenda. L'intensità delle emozioni interiori che vivono i due personaggi, la tenerezza e la compassione che Gurov mostra nei confronti di Anna quando la vede sofferente e il

[311] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 140.
[312] B. Hahn, *The lady with the dog*, cit., p. 262.

loro amore in sé non sono sufficienti a costruire una storia ottimista ma almeno le impediscono di sembrare tragica. Senza quest'amore segreto e doloroso, infatti, la vita di Gurov sarebbe semplicemente vuota. Anna è più eroica, più capace di sopportare; Gurov è più dolce, non più cinico come prima. Čechov rifiuta l'idea delle persone come personaggi fissi e dalla natura immobile e incapace di cambiare il loro destino[313]. Infatti, la possibilità delle persone di cambiare, di imparare ad amare e vivere una vita migliore è la piccola fiamma di speranza che Čechov, a questo punto della vita, si impegna a difendere. Dunque, anche sul finale della storia, dove l'immagine di Anna e Gurov colpisce il lettore per la sua tristezza, si percepisce una sorta di resilienza, un rifiuto alla resa, non solo da parte dei protagonisti ma anche da parte dell'autore, che con una metafora spaziale ("и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко", p. 143[314]) mantiene il loro futuro, sebbene difficoltoso, aperto a un lungo viaggio insieme:

И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается. (p. 143)[315]

Dama s sobačkoj non è una delle storie più complesse di Čechov. Tuttavia, all'interno dei limiti che l'obiettivo della storia pone, è una vicenda commovente che riflette lo stato d'animo dell'autore nei confronti della vita sul finire del suo tempo. Si tratta, come molte altre opere, di una testimonianza del suo pensiero sul valore dell'amore umano che, come in questo caso, nasce anche nelle circostanze più difficili e avverse. La vicenda si propone di analizzare i lati amari e tristi della vita e di accettarli pacificamente per quello che sono poiché anch'essi sono capaci di dare valore e, soprattutto, di rendere indelebili le vicende umane.

4.5.3 La struttura di un'opera teatrale

Dama s sobačkoj era stato scritto in un periodo in cui Čechov stava concentrando tutte le sue energie nelle opere teatrali. Questo fatto influenzò anche la produzione letteraria: le storie scritte in questo lasso di tempo contengono più situazioni lineari e pochi personaggi, in netto contrasto con i lunghi racconti degli anni precedenti. *Dama s sobačkoj* si sofferma quindi in modo intenso su

[313] La poetica di Čechov è approfondita nel paragrafo 3.2.
[314] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 143.
[315] *Ivi*.

pochi elementi, il principale dei quali è lo sviluppo dell'amore adultero tra Anna e Gurov. Le rapide sequenze temporali e il percorso della relazione tra Anna e Gurov attraverso il cambiamento dei luoghi ricordano i cambi di scena di un'opera teatrale invece che quelli di una novella tradizionale.

La costruzione impressionistica della storia permette di evadere o omettere alcuni aspetti della situazione che un racconto più pieno e tradizionale non avrebbe potuto tralasciare[316]. Si pensi al modo in cui Čechov rappresenta il marito di Anna e la moglie di Gurov. La brevità della storia e la sua forte dipendenza dall'immaginario visivo gli permettono di creare queste persone semplicemente accennandole. Il fatto che *Dama s sobačkoj* tratti un amore adultero implica necessariamente la presenza di una moglie e di un marito ignari della situazione e quindi spetta all'autore renderli parte della storia in poche righe. In questo particolare racconto è l'autore stesso ad appoggiare il desiderio di Gurov di trovare il marito di Anna poco affascinante: un primo indizio è il cognome non russo, seguito da aggettivi e similitudini che evocano un uomo non bellissimo né intrigante.

Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер. (p. 139)[317]

Come le opere teatrali, la storia ha quattro parti e ognuna cattura abilmente una fase precisa dell'amore di Anna e Gurov. La prima racconta il loro incontro e la loro successiva conoscenza a Jalta; la seconda, sempre ambientata a Jalta, descrive il loro adulterio e la loro separazione; la terza si focalizza sulla vita di Gurov a Mosca e sulla sua impossibilità di dimenticare Anna, mentre la quarta cattura uno dei loro tanti incontri, un anno dopo, in un hotel moscovita. In questa storia ogni cambio di scena corrisponde a dei mutamenti significativi della sfera emotiva. A Jalta ci sono calore, spazi aperti e viste panoramiche mozzafiato su un orizzonte carico di promesse illusorie. Anche le impressioni iniziali di Mosca trattengono una vivacità e una freschezza positive; questo

[316] B. Hahn, *The lady with the dog*, cit., p. 259.
[317] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 139.

scenario è però destinato a cambiare con l'arrivo dell'inverno e in modo proporzionale alla crescente sofferenza amorosa di Gurov.

4.5.4 Un racconto breve

Il racconto breve è spesso in contrasto con il romanzo in termini di brevità e, di conseguenza, non può utilizzare una complicata struttura temporale e spaziale o descrivere il cambiamento dei personaggi, concentrandosi piuttosto su pochi eventi e mostrando solo un piccolo ma centrale aspetto della vita o della percezione dell'esperienza. Numerosi critici hanno analizzato gli sforzi di Čechov di promuovere attraverso forme di prosa più brevi rispetto al romanzo la ricchezza dell'esperienza umana. Nel suo periodo maturo (1888-1903) sono evidenti i suoi riusciti sforzi di esaltare il cambiamento e la crescita dei personaggi nei suoi racconti brevi.

Il racconto *Dama s sobačkoj* analizza la trasformazione di un sentimento che passa da una mera indifferenza a un affetto amoroso[318]. Questa metamorfosi è riflessa in un movimento che va da un "plurale", categorizzazione generalizzata di vita (associata ai costumi e ai valori della società) a un "singolare", individualizzato e persino antisociale. Il rifiuto di quella particolare volgarità ostentata che si trova ovunque nella società in onore dell'autenticità di un amore intimo è rinforzato dal rimpiazzo graduale della forma plurale con il singolare, ovvero del russo *ty* al posto del *vy*. L'opposizione di queste forme non è, infatti, solo grammaticale ma tematica. Per esempio, l'atmosfera di vacanza a Jalta, permeata da una cospirazione generalizzata alla ricerca un'avventura amorosa, è implicita nella prima parola della storia, "Govorili" (p. 128)[319]. Si scopre immediatamente che dopo due settimane a Jalta Gurov è già parte della scena della vacanza sociale ed è interessato, di conseguenza, agli estranei e ai nuovi arrivi ("novymi licami"):

На пристани было много гуляющих; собрались встречать кого-то, держали букеты…пожилые дамы были одеты, как молодые, и было много генералов. (p. 131)[320]

Questa enfasi della massa pluralizzata è particolarmente significativa nella descrizione delle precedenti avventure clandestine di Gurov:

[318] J.H. Katsell, *Character Change in Chekhov's Short Stories*, "The Slavic and East European Journal", Vol. 18, No. 4 (Winter, 1974), p. 380.
[319] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 128.
[320] *Ivi*, p. 131.

От прошлого у него сохранилось воспоминание о беззаботных, добродушных женщинах, веселых от любви, благодарных ему за счастье, хотя бы очень короткое; и о таких, — как, например, его жена, — которые любили без искренности. (p. 131)[321]

Con questo sfondo comincia a svilupparsi la relazione tra Gurov e Anna[322]. Il potenziale d'intimità di Anna è suggerito dalla sua singolarità, sia letterariamente che figurativamente:

Анна Сергеевна была трогательна, от нее веяло чистотой порядочной, наивной, мало жившей женщины; одинокая свеча, горевшая на столе, едва освещала ее лицо, но было видно, что у нее нехорошо на душе. (p. 132)[323]

Dopo questo primo incontro l'enfasi sulla singolarità si sposta all'ambiente che li circonda:

Потом, когда они вышли, на набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид, но море еще шумело и билось о берег; один баркас качался на волнах, и на нем сонно мерцал фонарик. (p. 133)[324]

In *Dama s sobačkoj,* Čechov mette insieme due persone che hanno un grande bisogno l'una dell'altra. La loro storia permette loro di evitare la noia che entrambi hanno trovato nella vita matrimoniale e di conoscere finalmente l'amore. In un passaggio chiave, Gurov osserva che tutto ciò che davvero conta nella vita deve essere tenuto nascosto al mondo, mentre tutto ciò che è insignificante può essere rivelato. L'abitudine degli uomini di tenere segrete le cose importanti è un aspetto determinante che ruota attorno a tutta l'opera di Čechov. In *Dama s sobačkoj*, la storia d'amore tra Gurov e Anna occupa una parte importante della loro vita e proprio per questa ragione deve essere tenuta segreta e isolata dal mondo.

[321] *Ivi*.
[322] J.H. Katsell, *Character Change in Chekhov's Short Stories*, cit., p. 381.
[323] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 132.
[324] *Ivi*, p. 133.

4.6 La storia di un adulterio

Dama s sobačkoj è la storia di un adulterio e fu molto probabilmente influenzata da *Anna Karenina* di Tolstoj[325]. È la reazione ribelle di Čechov alla sfida di descrivere un soggetto peccatore che Anna Karenina aveva impersonato suscitando una compassione e una tolleranza nei lettori mai manifestate prima nella letteratura dell'adulterio. Sebbene Tolstoj presentasse la difficile situazione di Anna con inaudita compassione, la ragazza restava pur sempre ai suoi occhi una peccatrice che aveva tradito le leggi morali e sociali del tempo e per questo aveva inevitabilmente un prezzo da pagare. Čechov era invece meno duro nei confronti dei suoi personaggi; il significato prezioso che lui riponeva nella vita stessa e soprattutto la sua imprevedibilità in termini morali preservarono i protagonisti dei suoi racconti dallo scontare delle pene terribili. Così accade che la sua Anna Sergeevna, nonostante sia forse meno simpatica, meno matura e meno splendida di quella di Tolstoj, ha l'occasione di trarre più soddisfazione e appagamento, ovviamente nei limiti concessi dalla sua condizione. Il fatto di essere sposata con un uomo che non ama è una condizione triste e malinconica che Čechov stesso sembra compatire in quanto semplice realtà delle cose.

Nei *Sevastopol'skie rasskazy* Tolstoj aveva raffigurato una Crimea immersa nel dolore e nella sofferenza della guerra; il suo discepolo e ammiratore Anton Čechov trasformò il tema della morte in quello del peccato[326]. Nella religione cristiana il peccato era sempre stato metaforicamente paragonato alla morte. Gesù Cristo aveva salvato i suoi credenti proprio da questi due stati: il peccato e la morte. Nel racconto *Dama s sobačkoj* Čechov ridimensiona in modo eclatante il concetto di peccato: esso è umano e, di conseguenza, accade. Addirittura, è qualcosa cui tutti vorrebbero lasciarsi andare, come nota Gurov in *Dama s sobačkoj*:

" В рассказах о нечистоте местных нравов много неправды, он презирал их и знал, что такие рассказы в большинстве сочиняются людьми, которые сами бы охотно грешили, если б умели…" (p. 129)[327]

[325] B. Hahn, *The lady with the dog*, cit., p. 251.
[326] E. Dajs, I. Sid, *Pereizbytok pisem na vode: Krym v istorii russo literatury*, in "Neba" 2011, N.3, Kritika i esseistika, 2011.
[327] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 129.

Questi argomenti lo portano all'auto giustificazione del suo dolce intrigo. L'azione si svolge a Jalta, descritta nel racconto come città di dissolutezza, una specie di Gomorra russa che diventa il luogo della caduta morale della protagonista Anna Sergeevna, la quale subito dopo l'atto d'amore arriva alla conclusione che "ее попутал нечистый" (p. 133)[328]. I protagonisti escono dall'hotel dove hanno consumato l'adulterio:

На набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид (p. 133)[329].

Si tratta di un'immagine metafisica piuttosto che solamente visiva. E' la metafora del peccato, di una morte spirituale.

Но море еще шумело и билось о брег (p. 133)[330].

Il mare qui è da intendersi in senso tolstoiano. Secondo le impressioni di Lev Nikolaevič (le stesse per le quali il conte fu scomunicato) dopo la morte le anime delle persone, simili a gocce, si riversano nell'oceano spirituale perdendo la loro individualità. Čechov esprime lo stesso concetto nelle righe sottostanti:

Так шумело внизу, когда тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения... (p. 133)[331]

Il pratico Gurov e l'innocente Anna considerano l'adulterio in due ottiche nettamente diverse. Dopo aver fatto l'amore per la prima volta, Gurov rimane distaccato[332]. L'uomo è soddisfatto mentre Anna è molto turbata e dichiara:

— Нехорошо, — сказала она. — Вы же первый меня не уважаете теперь. (p. 132)[333]

[328] *Ivi*, p. 133.
[329] *Ivi*.
[330] *Ivi*.
[331] *Ivi*.
[332] F. Robert, *Surprised By Love: Chekhov and "The Lady with the Dog"*, "Queen's Quarterly"*,* 111:3 (Fall 2004), pp. 331-41.
[333] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 132.

Gurov non si preoccupa di rassicurarla, al contrario è quasi irritato dal suo comportamento e comincia a mangiare una fetta di cocomero. Trova noiosa e ridicola la disperazione di Anna dopo il loro atto d'amore. Questa prima impressione iniziale è sostituita dalla riproduzione inconscia che lui fa della donna, paragonandola nella sua mente a una classica Maddalena peccatrice nell'atto di esprimere genuinamente vergogna e umiltà. Anna acquisisce una luce particolare ai suoi occhi ed è innegabile che questa classica postura e tutto ciò che lei esprime, sebbene apparentemente incoerente con le particolari circostanze della storia, faccia parte delle caratteristiche che catturano la memoria di Gurov dopo la sua partenza.

Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша. Прошло, по крайней мере, полчаса в молчании. (p. 132)[334]

C'è un'incredibile quantità di silenzio in una situazione di questo genere. È in questo silenzio che la vergogna di Anna si rivela in modo così rumoroso tanto che neanche Gurov riesce a ignorarla (ne è, infatti, urtato). Anna è paralizzata dal senso di colpa e non può articolare la sua angoscia; al contrario, Gurov non ha niente da dire. Eppure, la scena è l'unico caso di una lunga conversazione tra i due nella storia. Una delle caratteristiche sorprendenti del loro rapporto è che essi hanno così poco di cui parlare. Il lettore apprende indirettamente che i due protagonisti hanno detto pochissimo di sé, quel tanto che basta a mantenere in piedi una storia clandestina. Il problema non è, chiaramente, che Čechov abbia evitato il dialogo ma che Anna e Gurov abbiano scarsi argomenti in comune. Alla fine Anna inizia la sua supplica:

— Пусть бог меня простит! — сказала она, и глаза у нее наполнились слезами. — Это ужасно.
E continua:
Я дурная, низкая женщина, я себя презираю и об оправдании не думаю. (p. 132)[335]

E poi, come se quest'atto sessuale abbia rotto il guscio che contiene la sua personalità, Anna confessa a Gurov i suoi sentimenti nei confronti della vita:

Я не мужа обманула, а самое себя. И не сейчас только, а уже давно обманываю. Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей! Я не знаю, что он делает там, как служит, а знаю только, что он лакей. Мне, когда я вышла за него, было двадцать лет, меня

[334] *Ivi*.
[335] *Ivi*.

томило любопытство, мне хотелось чего-нибудь получше; ведь есть же, — говорила я себе, — другая жизнь. Хотелось пожить! Пожить и пожить... Любопытство меня жгло... вы этого не понимаете, но, клянусь богом, я уже не могла владеть собой, со мной что-то делалось, меня нельзя было удержать, я сказала мужу, что больна, и поехала сюда... И здесь всё ходила, как в угаре, как безумная... и вот я стала пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать. (pp. 132-33).[336]

E nel paragrafo successivo, nonostante l'insofferenza di Gurov, la donna continua:

Я люблю честную, чистую жизнь, а грех мне гадок, я сама не знаю, что делаю. Простые люди говорят: нечистый попутал. И я могу теперь про себя сказать, что меня попутал нечистый. (p. 133)[337]

Questa scena rende chiaro il motivo per il quale Čechov abbia scelto due protagonisti sposati. Lo scrittore voleva affrontare il tema dell'adulterio, che ovviamente ha bisogno del vincolo matrimoniale per essere attuato. L'adulterio nella storia costituisce un tema principale. In particolare ha luogo in un momento della storia dell'intimità che può essere considerato una specie di "età dell'Oro" dell'adulterio, l'epoca cominciata nel 1857 con Madame Bovary. Si trattava di un certo tipo di adulterio moderno che procurava una vena ricca di drammaticità e di commedia nella letteratura[338]. L'adulterio inteso come un atto d'amore, come una ribellione a favore del vero sentimento che non trovava spazio nella noiosa routine del matrimonio aveva in quest'epoca un significato che sarebbe andato perdendosi già a metà del ventesimo secolo. La nuova borghesia russa emergente poneva la famiglia al centro delle sue preoccupazioni. I voti matrimoniali erano accolti con profonda serietà e ciò rendeva la paura e il brivido del peccato in modo più intenso di quanto fosse successo nelle epoche precedenti o di quanto sarebbe accaduto in quelle successive. Allo stesso tempo, i cambiamenti nella vita sociale procuravano opportunità crescenti per rompere questi valori. Le donne muovevano i primi passi verso l'indipendenza e ciò si concretizzava anche nella loro libertà di andare in vacanza da sole. Gli hotel anonimi erano presenti in ogni città e le

[336] *Ivi*, pp. 132-33.
[337] *Ivi*, p. 133.
[338] F. Robert, *Surprised By Love: Chekhov and "The Lady with the Dog"*, cit., p. 339.

strade agevoli rendevano possibili gli incontri. Semplicemente, vivere una doppia vita era una prospettiva sempre più possibile. Come molti scrittori, Čechov era deliziato di poter sfruttare le possibilità narrative offerte da questo nuovo mondo.

4.7 Čechov e la natura

"*Он был первым в литературе, кто включил в сферу этики отношение человека к природе*"[339].

Secondo Lev Tolstoj, l'alienazione dell'uomo moderno dal suo ambiente naturale era una delle principali cause della sua infelicità. Senza la natura l'uomo non può essere felice, né può aspirare alla dignità umana[340]. La vita dell'uomo è inseparabile da quella della natura ma quest'unione è presentata dallo scrittore in un modo molto diverso rispetto al tradizionale ruolo della natura nella letteratura, ovvero come uno sfondo alle esperienze e alle emozioni umane. Per Čechov, l'uomo e la natura sono la stessa cosa e niente è più importante per l'altro. Gli alberi, i fiori, gli uccelli, le nuvole, insomma ogni particella di vita di questa terra possiede una propria esistenza individuale e allo stesso tempo è integrata all'universale processo vitale[341]. Per mostrare quest'altalenante processo d'integrazione e separazione, Čechov presenta frequentemente delle immagini in cui l'uomo contempla o partecipa al mondo naturale mentre accentua allo stesso tempo l'indipendenza e l'autonomia di quel particolare angolo paesaggistico. In *Dama s sobačkoj* lo scrittore ammira il meraviglioso paesaggio di Jalta ma allo stesso tempo descrive una natura sublime quanto indifferente[342]. Gurov e Anna Sergeevna sono seduti su una panchina a Oreanda e osservano il mare:

В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же

[339] A.P. Čudakov, *Poetika Čechova*, Moskva, Nauka, 1971, p. 271.
[340] V.T. Bill, *Nature in Chekhov's Fiction*, "Russian Review", Vol. 33, No. 2 (Apr., 1974), pp. 153-166.
[341] *Ivi*, p. 154.
[342] *Ivi*, p. 158.

равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства. (p. 133)[343]

Il Čechov più maturo arriverà a parlare con insistenza crescente del ruolo attivo dell'uomo e della sua responsabilità verso la conservazione e l'arricchimento dell'armonia e dell'equilibrio della natura. Tolstoj considerava la natura come la salvatrice dell'uomo; all'inverso, Čechov vedeva nell'uomo il salvatore della natura. Come si è detto in precedenza c'è un contatto indissolubile che unisce l'uomo e la natura secondo lo scrittore. Invece, riguardo all'uomo, Čechov lo considera semplicemente un organismo più complesso, forse più distruttivo degli altri esseri. Ma cosa effettivamente lo contraddistingue dalle altre creature? Un'indicazione significativa a questa domanda è data nella scena già menzionata del racconto *Dama s sobačkoj*. Gurov pensa a quanto in questo mondo sia tutto meraviglioso:

"всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве". (p. 134)[344]

Lo spirito dell'uomo è l'unica forza vivente sulla terra capace di azioni emozionanti e coscienti, capace di obiettivi creativi[345]. Mentre il mondo animale e vegetale vive immerso nel suo ecosistema, incapace di cambiare la realtà, l'uomo può staccarsi dal suo ambiente, può distruggerlo e addirittura dominarlo. La genialità dell'uomo, secondo Čechov, non è solo l'abilità dei talenti di creare opere d'arte ed eccellenza: lo scrittore si riferisce alle potenzialità spirituali che si trovano in ogni essere umano. Infatti, nessuno degli eroi di Čechov dimostra particolari abilità o raggiungimenti (nel caso di *Dama s sobačkoj*, Gurov è un uomo d'affari come tanti altri, Anna è una donna normale). Eppure questi personaggi che esprimono il punto di vista dello scrittore sulle esperienze dell'uomo e sulla natura sono consapevoli di qualcosa che appartiene al regno dello spirito, quel luogo accessibile solo all'uomo.

[343] A.P. Čechov, *Dama s sobačkoj*, *PSS*, cit., p. 133.
[344] *Ivi*, p. 134.
[345] V.T. Bill, *Nature in Chekhov's Fiction*, cit., p. 164.

4.8 Una vicenda autobiografica?

Alcuni interessanti parallelismi sussistono tra la vita di Anton Čechov e quella di Gurov in *Dama s sobačkoj*. Nel 1899, all'età di trentanove anni, Čechov s'innamorò per la prima volta nella sua vita. La donna che rubò il suo cuore era Olga Knipper, un'attrice di undici anni più giovane. Čechov era malato di tubercolosi già a quel tempo e per cercare di curare i suoi polmoni malati passava parecchi mesi invernali a Jalta, sul Mar Nero. Al sud si sentiva esiliato ma non aveva scelta: ogni autunno, con i primi freddi, cominciava a sputare sangue. Čechov odiava rimanere a Jalta quando Olga non c'era ma ciò era inevitabile poiché nei mesi invernali la vita da attrice la portava a Mosca in teatro e lui rimaneva solo. Afflitto dalla solitudine e dalla noia, fu in questo stato d'animo che Čechov scrisse, nell'agosto del 1899, il racconto *Dama s sobačkoj*.

Si può considerare la storia un resoconto del loro amore? A primo impatto la risposta è sicuramente negativa: Gurov non è né un medico, né uno scrittore, bensì un banchiere, Anna non è un'attrice di successo ma una casalinga. Entrambi sono sposati e hanno dei bambini, di conseguenza la loro storia deve essere tenuta segreta. Čechov e Olga Knipper non erano sposati e non avevano nessuna necessità di nascondere i loro incontri. Se questi dettagli distinguono Gurov e Anna da Čechov e Olga, ci sono però tra le loro vite delle somiglianze degne di nota. Come Čechov e Olga, Gurov e Anna possono godere solamente di momenti occasionali d'amore, intermittenti e limitati, strappati alle pretese delle loro vite differenti. Čechov era considerato da tutti amorevole e ammirevole ma non era segreta la sua attitudine distaccata nei confronti delle donne. Come Gurov, lo scrittore faceva difficoltà a esprimere le sue emozioni, trovava difficile "impegnarsi" e teneva il matrimonio a distanza. Anton Pavlovič Un suo recente biografo, Philip Callow, scrive: "*In a feminine part of himself he was drawn to the unpredictability of women, yet their emotional crises threatened his independence and he feared their intrusion into his inner life. The barrier behind which he lived held firm until the arrival of Olga*."[346]

Solo Olga riuscì a sfondare quella barriera che Čechov aveva sempre imposto tra lui e il mondo femminile. Questa donna non solo penetrò attraverso il mondo emotivo dello scrittore, ma ne divenne parte integrante; e questo è esattamente ciò che succede a Gurov con Anna. Čechov scrisse *Dama s sobačkoj* nell'agosto del 1899 e aveva indubbiamente Olga in testa. In questo periodo lo scrittore non aveva raggiunto il suo quarantesimo compleanno ma sapeva già che la tubercolosi gli aveva consumato parecchi anni di vita. Di conseguenza trasferì la percezione della

[346] P. Callow, *Chekhov: The Hidden Ground*, Chicago, Ivan R. Dee, 2001, p. 316.

sua vecchiaia precoce in Gurov, anche lui non ancora quarantenne. Alla fine del racconto, Gurov si trova in una camera d'albergo con Anna, si guarda allo specchio e si scopre vecchio eppure, incredibilmente, innamorato:

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по-настоящему — первый раз в жизни. (p. 143)

Quello che lo scrittore annuncia in questo racconto è, in sintesi, che l'amore cambia la vita. Quando l'uomo è toccato dall'amore, conosce il mondo in un modo diverso e ha accesso a una parte di se stesso di cui ignorava l'esistenza: questo accade a qualsiasi età. Sotto l'influsso di questo sentimento Gurov guarda dentro se stesso e vede qualcuno che prima non conosceva, qualcuno capace di sentimenti mai provati prima. Anche il finale scelto da Čechov merita delle osservazioni. Il racconto, semplicemente, non termina e forse potrebbe aprire ad altre storie; lascia rimuginare il lettore su altri possibili finali e descrive le vite dei protagonisti in movimento invece che complete. Čechov mantiene la tensione fino all'ultimo senza smettere di inserire nuovi dettagli e supposizioni; e poi, proprio quando il lettore si chiede come sarà il finale, la storia si conclude.

5. La Crimea di Vološin

5.1 Il Simbolismo russo

"*Особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как надпись неизречённого, вбирает в свой звук многие неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки разных подземных ключей…*" (V. Ivanov sul Simbolismo)[347]

Il Simbolismo fu un movimento letterario-artistico che esercitò un'influenza determinante sulla vita artistica russa del Novecento[348]. Oltre ai postulati fondamentali, con l'omonimo movimento occidentale il Simbolismo russo ebbe in comune molti padri ispiratori (Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Hartmann, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), nonché la temperie spirituale in cui trovò le condizioni favorevoli alla sua genesi (una generale crisi di valori e positivistiche certezze, che in Russia coincise con il fallimento del populismo, e una conseguente rinascita dell'idealismo), ma acquisì poi una propria fisionomia originale, dovuta anche alla specifica situazione storico-sociale e culturale in cui si sviluppò[349]. Il Simbolismo russo fu un movimento di grande importanza e complessità, estremamente poliedrico e non omogeneo, all'interno del quale risulta difficile operare distinzioni nette, anche dal punto di vista cronologico, tra le sue varie fasi evolutive, spesso molto articolate e sfumate. In particolare la sua fase iniziale vive una sovrapposizione di due correnti diverse, il Decadentismo e il Simbolismo, le quali si compenetrano a tal punto che risulta difficile delineare confini precisi tra l'una e l'altra. Gli studiosi di letteratura russa fanno spesso riferimento a due generazioni simboliste: la prima, che comprese, per citare solo i maggiori, V. Brjusov, K. Bal'mont, Z. Gippius, F. Sologub e la seconda, costituita da V. Ivanov, A. Blok, e A. Belyj. Alcuni studiosi hanno operato una distinzione più marcata, definendo "decadenti" i poeti della prima generazione e propriamente "simbolisti" solo quelli della seconda. Una delle prime manifestazioni del nascere in Russia di una nuova sensibilità artistica risale al 1884, quando il

[347] V.I. Ivanov, *Borozdy i meži*, Moskva, Musaget, 1916, p. 135.
[348] M. Colucci, R. Picchio, *Simbolismo*, *Storia della civiltà letteraria russa*, Dizionario - Cronologia, UTET, Torino, 1997, p. 279.
[349] *Ivi*.

poeta N. Minskij nell'articolo *Starinnyj spor* si schierò contro l'utilitarismo e teorizzò un'arte fine a se stessa, "pura".

Due anni più tardi D. Merežkovskij pubblicò una raccolta di versi significativamente intitolata *Simvoly* (1892) e nel saggio *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* (1893), considerato una sorta di manifesto del Decadentismo russo, auspicava la creazione di "una nuova arte ideale" che costituisse in Russia "il volgare realismo utilitaristico"[350]. Il 1894 è considerato l'anno ufficiale della nascita del Simbolismo con la contemporanea uscita della raccolta di Bal'mont *Pod severnym nebom* e della prima delle tre miscellanee di poeti vari *Russkie simvolisty*, curate da Brjusov tra il '94 e il '95[351]. Quelle prime prove dei "nuovi" poeti furono attaccate e accolte con scherno dalla critica, ma il Simbolismo continuò a diffondersi, sostenuto anche da un'intensa attività giornalistica e editoriale: vennero fondate le riviste "Mir iskusstva", "Vesy", "Zolotoe runo" e le case editrici Skorpion e Grif. Agli inizi del sec. XX esordirono i poeti della seconda "generazione": V. Ivanov e i giovani "argonauti" A. Blok e A. Belyj. La fisionomia del movimento subì un'evoluzione: fu allora che esso diede all'arena politica russa una dimensione culturale ed europea paragonabile a quella dell'epoca puškiniana, da cui l'appellativo di "Età d'argento" che gli conferì Nikolaj Berdjaev[352].

L'attività creativa del nascente movimento simbolista poggiava su una nuova concezione dell'arte, non più intesa come mera rappresentazione della realtà fenomenica (da cui il totale rifiuto del realismo), bensì intesa come strumento privilegiato di conoscenza di un'altra realtà nascosta, dell'essenza delle cose. A tale conoscenza si giunge non per via razionale, ma tramite l'intuizione, e proprio all'arte, alla poesia e alla musica in particolare, è affidato il compito di superare le barriere sensibili del reale, penetrare e decifrare la *forêt des simboles* che si cela al di là di esse, per cogliere e dar voce a tutte le infinite, misteriose e ineffabili corrispondenze e analogie che costituiscono la segreta trama dell'universo[353]. Tali premesse, comuni a tutti i simbolisti, russi e occidentali, furono interpretate dai simbolisti russi della prima generazione in senso essenzialmente estetico e artistico, e ciò, sul piano dell'esperienza poetica (al di là delle caratteristiche proprie ai vari poeti) in genere si tradusse in impressionismo, fragilità di contenuti, ricerca di una musicalità esclusivamente verbale, priva cioè di risonanze metafisiche, tendenza ad

[350] *Ivi*, p. 280.
[351] *Ivi*.
[352] G. Nivat, *Il simbolismo russo*, in Etkind E., Nivat G., *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 75.
[353] M. Colucci, R. Picchio, *Simbolismo*, *Storia della civiltà letteraria russa,* Dizionario - Cronologia, cit., p. 280.

una virtuosistica sperimentazione tecnica per lo più fine a se stessa[354]. La delusione seguita agli eventi della prima Rivoluzione russa del 1905 segnò l'inizio della crisi del Simbolismo, che si manifestò appieno nel 1910.

5.2 Vološin e i simbolisti

Il movimento simbolista era in realtà una comunità che poteva potenzialmente creare disarmonia e scontri. La profonda varietà di circoli e l'appassionato impegno delle focose personalità coinvolte creavano continuamente agitazioni: il motivo centrale di tensione era la natura ibrida di questi gruppi letterari. Fu in questo panorama di tensione creativa che il poeta e pittore Maksimilian Vološin ebbe l'occasione di sviluppare la propria identità letteraria; nonostante i difficili contrasti tra i diversi gruppi simbolisti, il suo carattere gli permise di essere considerato da tutti ben accetto. Persona di umanità sconfinata, Maksimilian Vološin era dotato di sensibilità e compassione fuori dal comune, al punto che fu sempre lodato per queste caratteristiche tra i suoi contemporanei. Aveva un talento straordinario nel creare armonia in tutte le situazioni che potevano minacciare l'equilibrio di un circolo e si prendeva a cuore i bisogni delle personalità più deboli all'interno del gruppo letterario che si sarebbe riunito stabilmente a casa sua dopo la rivoluzione[355]. "Insolito per la sua generosità istintiva, la sua operosa bontà, la sua intelligenza pronta e la sua brillante, poliedrica cultura", scrive Efim Etkind di lui[356]. Nei circoli letterari dell'epoca una personalità del genere era più unica che rara.

Grande conoscitore della cultura occidentale, dal 1903 al 1917 soggiornò a Parigi, viaggiando molto in Europa (per lunghi tratti a piedi)[357]. Sia in Francia che in Russia Maksimilian Vološin venne a contatto con la corrente simbolista e ne rimase influenzato. Strinse amicizia con i più famosi simbolisti dell'epoca, come il poeta Konstantin Bal'mont e Valerij Brjusov, editore della rivista simbolista "Vesy". Tramite Brjusov, Vološin ebbe l'opportunità di diventare il corrispondente di "Vesy" a Parigi; collaborò inoltre alle riviste "Zolotoe runo" e "Apollon"[358]. Eppure nelle opere di

[354] *Ivi*.
[355] Il circolo letterario di Maksimilian Vološin a Koktebel' sarà analizzato più dettagliatamente nel paragrafo 4.6.
[356] E. Etkind, *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, in Etkind E., *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit., pp. 547-624, p. 597.
[357] M. Colucci, R. Picchio, *Vološin (Kirienko-Vološin)*, *Storia della civiltà letteraria russa*, Dizionario - Cronologia, cit., p. 336.
[358] *Ivi*, p. 336.

Vološin non si espressero mai le tradizionali caratteristiche proprie del simbolismo, né di quello francese, né di quello russo a lui contemporaneo[359]. Fra le personalità di poeti di questi anni che, dal punto di vista delle etichette letterarie, sfuggono ad ogni precisa classificazione c'è certamente quella di Vološin, che non fu certamente un acmeista, ma che d'altra parte non è nemmeno possibile definire simbolista[360].

> La lirica del Vološin prerivoluzionario in superficie ha aspetti che l'apparentano a quella simbolista. Il principale è il substrato antroposofico – complicato da elementi occultistici ed esoterici – con la sua rete di rimandi, di cifrature interne che spesso la caratterizza, e a cui si affianca il bagaglio culturale di stampo nietzschiano-ivanoviano che pure vi trapela. Ma non sono elementi realmente costitutivi di questa poesia e lo prova il fatto che, quando appaiono, raffreddano e rendono astratto il verso. La forza della scrittura poetica di Vološin sta invece in caratteristiche opposte a quelle consuete alla lirica simbolista: la cromatica intensa e comunque sempre netta, la precisione e la concretezza della parola; l'una e l'altra cosa riflesso di un temperamento che giustamente la Cvetaeva definì antilirico, ma capace poi di sentire come pochi il linguaggio della natura, della materia[361].

5.3 Vološin in Crimea

La prima volta che questo poeta visitò la penisola fu all'età di sedici anni nel 1893. Il 17 marzo del 1893 Maksimilian Vološin scriveva sul suo diario:

> Сегодня великий день. Сегодня решилось, что мы едем в Крым, в Феодосию, и будем там жить. Едем навсегда! [...] Теперь начнется все новое. Новое место, новые люди, все новое. Прощай, Москва! Теперь на юг! на юг! На этот светлый, вечно юный, вечно цветущий, прекрасный, чудесный юг! [...] Мне кажется, что вот именно теперь, только .теперь начинается настоящая жизнь. Прежняя была какая-то ровная, размеренная, правильная. [...] Господи! как хорошо! Я не был никогда так счастлив, как сегодня. Одно море! Можно только из-за этого одного взбеситься от радости. Да! Опять видеть море, опять взглянуть на него. Да что взглянуть! Тут будешь смотреть, смотреть до

[359] E. Etkind, *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, in *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit., p. 603.
[360] M. Colucci, D. Rizzi, *La reazione al simbolismo e l'acmeismo*, a cura di M. Colucci M., R. Picchio, "*Storia della civiltà letteraria russa*, Vol II: Il Novecento, cit., p. 129.
[361] *Ivi*, p. 131.

пресыщения, до одурения. [...] П. П. там, около Феодосии, купил вместе с мамой маленькое имение. Всего в версте от моря, недалеко от гор... Боже, как хорошо![362].

A Feodosija il poeta frequentò il ginnasio e trascorse le vacanze estive degli anni successivi in quella che sarebbe diventata la dimora dei suoi ultimi anni, ovvero Koktebel'. Terminato il ginnasio, Vološin s'iscrisse alla facoltà di legge a Mosca senza mai completare gli studi[363]. In questi anni ebbe l'occasione di visitare l'Europa e visse per qualche tempo a Parigi, città che ebbe un'influenza molto significativa nel corso della sua vita. "*Ma il mare, la steppa, le montagne – i tre elementi naturali di Koktebel', ed un quarto collettivo – lo spazio, egli li sentiva propri (…). Pronunciava assenzio come: mio. E Karadag (il nome di una montagna) semplicemente come: io.*"[364] Come testimonia la poetessa Marina Cvetaeva, amica intima del poeta, la Crimea aveva lasciato un segno indelebile in lui. Fu così che, dal 1916, dopo il doloroso fallimento del suo matrimonio con Margarita Sabašnikova, Vološin decise di trasferirsi definitivamente a Koktebel' fino alla fine dei suoi giorni (1932).

5.4 Koktebel'

Как в раковине малой — Океана

Великое дыхание гудит,

Как плоть ее мерцает и горит

Отливами и серебром тумана,

А выгибы ее повторены

В движении и завитке волны, —

Так вся душа моя в твоих заливах,

О, Киммерии темная страна,

[362] M.A. Vološin, *Sredotoč'e vsech putej…*, *Izbrannye stichotvorenija i poemy*. Proza. Kritika. Dnevniki M., Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja i kommentarii V.P. Kupčenko i Z.D. Davydova OSR Loveckaja T. Ju., "Moskovskij rabočij" 1989.
[363] M. Colucci, D. Rizzi, *La reazione al simbolismo e l'acmeismo*, cit., p. 129.
[364] M.I. Cvetaeva, *Una parola viva su un uomo vivo*, in *Incontri*, a cura di Mariolina Doria de Zuliani, Milano, La Tartaruga edizioni, 1992, p. 72.

Заключена и преображена.

С тех пор как отроком у молчаливых

Торжественно-пустынных берегов

Очнулся я — душа моя разъялась,

И мысль росла, лепилась и ваялась

По складкам гор, по выгибам холмов,

Огнь древних недр и дождевая влага

Двойным резцом ваяли облик твой, —

И сих холмов однообразный строй,

И напряженный пафос Карадага,

Сосредоточенность и теснота

Зубчатых скал, а рядом широта

Степных равнин и мреющие дали

Стиху — разбег, а мысли — меру дали.

Моей мечтой с тех пор напоены

Предгорий героические сны

И Коктебеля каменная грива;

Его полынь хмельна моей тоской,

Мой стих поет в волнах его прилива,

И на скале, замкнувшей зыбь залива,

Судьбой и ветрами изваян профиль мой.

(6 giugno 1918)[365]

Questa poesia non fu l'unica che Vološin dedicò alla sua Cimmeria/Crimea ma evidenzia in modo particolare il legame indissolubile che poche volte nella letteratura si forma tra un uomo e il luogo in cui visse. Vološin si sentiva appartenente a questo pezzo di terra tanto da riconoscervi il suo profilo scolpito dai venti. In questa poesia Vološin descrisse il rapporto che aveva sempre intrattenuto con la sua terra, cominciato dalla sua adolescenza e mai interrotto fino alla fine dei suoi giorni.

> Есть в русской культуре место, где опыт по взаимодействию природного ландшафта и творческого воображения был проведен с почти лабораторной чистотой, и результаты его поразительно наглядны и убедительны. Это Коктебель. В начале века Коктебель был никому неведомой глухой деревушкой. Сегодня благодаря жизни в этом уголке Максимилиана Волошина и его стихам Коктебель превратился в один из самых памятных символов русской поэзии, и в этом качестве он известен всем. Творческое воображение русского поэта преобразило крымский ландшафт буквально: оно лепило и ваяло его по образу и подобию символических форм культуры[366].

Il villaggio di Koktebel' rifletteva i fenomeni della storia sociale russa del diciannovesimo secolo. Lo sviluppo di questo luogo, che da semplice villaggio si trasformò in un luogo di villeggiatura estiva a partire da inizio Novecento, fu la conseguenza dell'emergere graduale di una classe sociale borghese russa in cerca di un nuovo stile di vita extraurbano; in questo periodo molte cittadine fino ad allora anonime della Crimea furono individuate per la costruzione di case di villeggiatura, spesso raggruppate in piccoli insediamenti.

E' impossibile descrivere ciò che Koktebel' rappresentasse per Vološin senza nominare colei che per prima infuse l'amore del poeta ancora bambino nei confronti di questa terra, ovvero sua madre, Elena Ottobal'dovna. Questa donna era stata una delle prime a costruire una casa a Koktebel' e aveva reso la loro dimora un punto d'incontro stabile della colonia in crescita[367]. Il rapporto tra Vološin e sua madre fu sempre particolare. Elena Ottobal'dovna rappresentava il collegamento primario con Koktebel'. Marina Cvetaeva descrisse così questa donna:

---

[365] M.A. Vološin, *Kak v rakovine maloj – Okeana…*, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Moskva, Gody stranstvij stichotvorenija, 1900-1910, p. 23.
[366] A. Abašev, *Russkaja literatura Urala. Problemy geopoetiki*, Perm', Izd-vo Permskogo universiteta, 2012, p. 6.
[367] *Ivi*, p. 62.

> A parte la sua eccezionalità umana e di ogni genere, la sua rarità, la sua singolarità – ogni donna che abbia tirato su un figlio da sola merita che si racconti di lei, anche indipendentemente dalla riuscita o non riuscita di quella crescita. (…) Quando poi quella madre sola si rivela essere la madre di un poeta, ovvero dell'essere umano che, dopo il monaco, sta più in alto (…), ogni parola di lode è troppo poco, persino la mia. Con quali soldi, non lo so proprio, in ogni caso per pochi soldi, proprio per degli spiccioli, E.O. compera a Koktebel' un pezzo di terra e nemmeno di terra, ma di litorale. (…) Sulla riva c'è solo una casa – quella dei Vološin[368].

Negli anni precedenti Maksimilian Vološin aveva persino suggerito di trasferirsi sulle montagne del Caucaso lungo il Mar Nero invece che nella polverosa Koktebel'; ma la madre non cambiò idea e stabilì qui la proprietà nel 1890. Il poeta iniziò a costruire la sua casa in questo stesso villaggio nel 1903. In realtà i lavori furono strettamente supervisionati da Elena Ottobal'dovna, che continuò a gestire la proprietà e gli affari a Koktebel' durante gli anni che Vološin trascorse in Europa e nei centri urbani della Russia. Il poeta, infatti, considerò l'idea di ritirarsi definitivamente a Koktebel', come menzionato nel paragrafo precedente, solamente dopo il fallimento del suo primo matrimonio.

5.5 Dalla Tauride alla Cimmeria

Эти пределы священны уж тем, что однажды под вечер

Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф[369].

La sera del 18 agosto 1820 sul battello Mingrelija, Puškin passò realmente presso Koktebel' lungo il Karadag ed è proprio a questo episodio che Maksimilian Vološin consacra la sua poesia *Koktebel'skie berega*[370]. Si deve molto a Vološin nella costruzione del mito della Crimea: costui si

[368] M.I. Cvetaeva, *Una parola viva su un uomo vivo*, cit., p. 84.
[369] M.A. Vološin, *Koktebel'skie berega*, *Kimmerija. Stichotvorenija*, vstup. St. I.T. Kuprjanova, Kiev, Molod', 1990, p. 217.
[370] M.A. Vološin, *La mia Cimmeria: poesie e acquarelli,* a cura di Roberto Messina, Rieti, 2007, p. 77.

scelse un piccolo angoletto, Koktebel', e a questo pezzo di terra dedicò un'intera vita, creando un mito opposto a quello che era stato incarnato dalla Tauride di Puškin[371].

"*Киммерией я называю восточную область Крыма от древнего Сурожа (Судака) до Босфора Киммерийского(Керченского пролива),в отличии от Тавриды, западной его части(южного берега и Херсонеса Таврического*"[372]. Vološin non aveva torto a identificare due Crimee, distinguendo cioè la parte occidentale della penisola da quella orientale, che lui aveva sempre chiamato Cimmeria[373]. Lo stesso termine "Cimmeria" evoca il fascino di una terra dove già *"l'Europa sembra digradare verso l'Asia, aspra e remota"*[374]. La Cimmeria si trasformò in un luogo di redenzione personale del poeta, divenne la sua voce. Fino a quel momento, l'atteggiamento degli artisti russi nei confronti di questa penisola sul Mar Nero era stato di tipo contemplativo. Il tono mistico e orientaleggiante fissato da Puškin sulla Crimea durava da più di un secolo (*Волшебный край — очей отрада*) quando Vološin stravolse tutti i precedenti immaginari arricchendo la Crimea da un punto di vista culturale e poetico[375].

Tutte le poesie e i dipinti realizzati nel XIX secolo russo sono famosi per la bellezza della costa meridionale. Tra gli scrittori e gli artisti che si soffermarono a contemplare la Crimea, nessuno associò mai la penisola al suo passato storico così ricco e glorioso come fece Vološin. Per il poeta la Tauride si trasformò nella Cimmeria degli antichi greci, mentre la roccia sul mare divenne il passaggio che Orfeo ed Euridice avevano attraversato senza riuscire nell'impresa. ("*E questa, Marina, è l'entrata all'Ade. Qui è entrato Orfeo dietro Euridice. Entriamo anche noi*"[376]). In realtà la vera scoperta della Cimmeria nelle opere di Vološin avvenne solo nel 1907, ovvero nel periodo successivo alla rottura del matrimonio con la sua prima moglie Margarita Vasilevna Sabašnikova. Il profondo dramma personale del poeta causato dall'addio alla donna che amava trovò sfogo nella contemplazione della terra in cui abitava, che si trasformò in una potente fonte di creatività.

L'odierna Crimea fu chiamata per la prima volta con il nome "Cimmeria" da Erodoto, il quale nelle sue *Storie* riportava che le terre del Ponto, occupate a quel tempo (ovvero nel V secolo a.C.) dagli

[371] A.P. Ljusyj, *Kimmerijskij mif M.A. Vološina*, *Krymskij tekst v russkoj literature*, Aletejja, Sankt-Peterburg 2003, pp. 160-174.
[372] M.A. Vološin, *Konstantin Bogaevskij (1912), Putnik po vselennym*, sost. vstup. st., komment. V.P. Kupčenko i Z.D. Davydova, Moskva, Sov. Rossija, 1990, p. 314.
[373] M.A. Vološin, *La mia Cimmeria: poesie e acquarelli*, cit., p. 79.
[374] M. Colucci, D. Rizzi, *La reazione al simbolismo e l'acmeismo*, cit., p. 131.
[375] A.P. Ljusyj, *Kimmerijskij mif M.A. Vološina*, cit., p. 168.
[376] M.I. Cvetaeva, *Una parola viva su un uomo vivo*, cit., p. 96.

Sciti, erano state in precedenza proprietà dei Cimmeri[377]. Erodoto considerava la Cimmeria come una regione triste, poiché si trattava di un luogo oscuro; esso si trovava, infatti, all'ingresso di quel mondo sotterraneo dove Ulisse aveva navigato per incontrare le ombre dei morti.

"*Постепенно Коктебель становится для Волошина символическим образом мироздания, в котором аккумулируются все многоразличные "лики земли", следы ее истории и культуры, а "Киммерии печальная область" — универсальной парадигмой бытия, являющего все единство разнообразия и вбирающего все разнообразие единства*, — scrisse A.V. Lavrov all'inaugurazione della più completa raccolta di poesie del poeta. — *Глубже всего Волошин постигал этот уголок земли в уединенных созерцаниях, однако Коктебель всегда был для него земным пределом, открытым для разнообразных веяний живой жизни. Коктебель дает возможность Волошину уйти от чуждой ему "механической" цивилизации в мир природы, естественных человеческих отношений и преемственной, органической культуры*"[378].

5.6 Il circolo di Koktebel'

> Я думаю, что в настоящую минуту Коктебель является единственным литературным центром в России. Я здесь имею возможность два раза в день вести беседу с такими интересными людьми, и притом интересными в настолько разнообразных специальностях, что я, например, в Москве, не могу позволить себе ежедневно такой роскоши. Я могу перевидать столько людей в разных местах в течение недели, месяца, могу собрать у себя раз в год на именины своих друзей, но иметь постоянно вокруг себя такой круг и вести настолько интересные и содержательные беседы я не имею возможности[379].

Subito dopo la rivoluzione del 1917 Vološin si stabilì a Koktebel'. Dal 1923 la casa del poeta, da diversi anni sola e desolata, cominciò a risvegliarsi. Già nel 1921 il poeta aveva avuto l'idea di creare nella sua dimora a Koktebel' uno studio artistico e creativo dove gli artisti in arrivo da Mosca avrebbero potuto lavorare indisturbati in riva al mare. In una lettera a Kamenev nel

[377] Erodoto, *Storie*, Milano, Rizzoli, 1997, IV, p. 46.
[378] A.V. Lavrov, *Žizn' i poezija Maksimiliana Vološina*, *M. Vološin. Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg, 1995, p. 39.
[379] P.S. Michajlovič, *Maksimilian Vološin, ili sebja zabyvšij bog,* , Moskva, Molodaja Gvardija, 2005, p. 172.

novembre del 1923 Vološin spiegava l'obiettivo che si era prefissato per la sua "Casa del Poeta" (con questo nome, infine, divenne famosa questa particolare casa di creatività): "*Сюда из года в год приезжали ко мне поэты и художники, что создало из Коктебеля [...] своего рода литературно-художественный центр. При жизни моей матери дом был приспособлен для отдачи летом в наем, а после ее смерти я превратил его в бесплатный дом для писателей, художников, ученых. [...] Двери открыты всем, даже приходящему с улицы*"[380].

Nel 1923 passarono per la Casa del Poeta sessanta persone, nel 1924 quasi trecento e si sfiorarono le quattrocento l'anno successivo[381]. La Casa del Poeta divenne un paradiso estivo in particolare per quegli intellettuali la cui posizione era diventata scomoda nella Russia sovietica. Costretti a fuggire, lontani dalla vita quotidiana e ridotti in miseria, nella *dača* a Koktebel' essi trovarono un rifugio libero dal trambusto delle grandi città e un accogliente e premuroso padrone di casa. Scrittori, pittori, ballerini, pianisti, filosofi, insegnanti, traduttori, attori e ingegneri qui erano considerati tutti uguali[382]. Tra i personaggi che Vološin ospitò spiccavano artisti e scrittori di differenti opinioni artistiche come A. Belyj, M. Gorkij, V. Brjusov, A. Tolstoj, A. Grin, M. Cvetaeva, O. Mandel'štam, M. Bulgakov.

> Дом Максимилиана Волошина – особое место. Центр вольнодумства и свободотворчества, культурный символ Серебряного века, он привлекал в Коктебель многие поколения творческой интеллигенции. Волошин заложил живые традиции общения, которые по сей день становятся кому жизненным ориентиром, кому источником вдохновения, кому – поводом задуматься. Дом, который принимал всех, независимо от возраста, национальности, идейной принадлежности. Дом, где приветствовались новаторство и оригинальность. Где каждому стремились помочь, каждого выслушать, примирить с действительностью, раскрыть талант. Где главной ценностью считались порядочность, дружелюбие и творческое начало[383].

Il circolo di Vološin era la vera espressione di una comunità. Quest'originale gruppo creativo formato da persone di diversi interessi e conoscenze visse in un'armonia spirituale che

[380] A. Belyj, *Dom-Musej M.A. Vološina*, Publ. A.V. Lavrova i S.S. Grečiščkina, *Zvezda* 1977, n. 5, p. 189.
[381] B. Walker, *Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times*, cit., pp. 62.
[382] Per ulteriori approfondimenti riguardo al circolo di Koktebel' di Maksimilian Vološin consiglio di leggere il capitolo *The Koktebel' Dacha Circle* del libro di B. Walker, *Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times*, cit., pp. 61-81.
[383] N. Mirošenko, *Otkrytyj dom*, Besedu vel Andrej Korovin, Žurnal'nyj zal, Oktjabr', n. 12, 2013.

probabilmente non avrebbe avuto luogo senza le qualità umane di Maksimilian Aleksandrovič, come la sua rara capacità di ascoltare e la delicata sensibilità. Il carattere del poeta fu decisivo al successo del circolo letterario: uno dei lati migliori della sua personalità era la padronanza incredibile che aveva di se stesso. Vološin non si faceva mai sopraffare dalla rabbia né dall'irritazione, così come non lo scalfivano attimi di felicità incontrollata o scoppi di euforia[384]. Altra qualità esteriore fondamentale era la morbidezza dei gesti e l'eleganza dei movimenti, che si riflettevano nel suo stile di vita.

"*Una delle vocazioni di Maks, nella sua vita, era mettere insieme le persone, creare incontri e destini. Senza interesse personale, perché capitava che i due, messi insieme, si dimenticassero presto e per lungo tempo di lui*"[385].

Il circolo di Koktebel' era tutt'altro che facile da gestire; Vološin non solo riuscì in questo ma diede vita ad un gruppo dal cuore che batteva all'unisono. Secondo Andrej Belyj, Vološin come nessun altro riuscì a "*соединять самые противоречивые устремления*» e «*был вдохновителем мудрого отдыха, обогащающего и творчество, и познание*»[386]. In ognuno dei suoi visitatori Vološin riuscì a infondere un sentimento d'amore per la sua Cimmeria e tutti coloro che si stabilivano a Koktebel' divennero in qualche modo parte della stessa comunità.

5.7 Cimmeria, musa ispiratrice

Forse nessun poeta nell'arco della propria vita dedicò così tante poesie alla Crimea come Maksimilian Vološin. La prima raccolta di poesie riguardanti la Cimmeria fu *Kimmerijskie sumerki*, ciclo del 1906-8. Questa prima raccolta corrisponde ad una ricerca poetica del territorio, che non corrisponde all'idilliaca Tauride puškiniana: il paesaggio non è romantico, la perfezione dell'Ellade è sostituita dalle immagini dell'assenzio amaro e polveroso, del deserto arido e della miseria della terra. La Cimmeria è severa, antipoetica, non è bella esteticamente; ciò che Vološin celebra della sua amata terra è "*la selvaggia crudeltà delle sue forze naturali, che non conosce la mostruosità,*

[384] A. Fainberg, *Iz knigi "Tri leta v gostiach u Maksimiliana Vološina"*, in Kupchenko and Davydov, *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1990, pp. 268-293, 269, 270, 270-271, 283.
[385] M.I. Cvetaeva, *Una parola viva su un uomo vivo*, cit., p. 71.
[386] A. Belyj, *Dom-Musej M.A. Vološina*, cit., p. 190.

giacché per Vološin la vita è bella in qualsiasi sua ipostasi; soltanto la morte è mostruosa"[387]. I paesaggi riproducono di norma gli stessi elementi naturali: il mare, le rocce, la sabbia, l'erba riarsa. Due essenze fanno da padrone in quest'ambiente: l'odore del sale marino e quello della costa arida, seccata dal sole. E' questo il profumo della Cimmeria.

Non è un caso che il ciclo *Kimmerijskie sumerki* risulti molto cupo: esso era stato concepito in un periodo di drammatiche esperienze personali del poeta. Negli anni successivi, a partire dal 1908, Vološin compose un secondo ciclo, *Kimmerijskaja vesna* (1910-26), che esalta la Crimea come affermazione di vita e, come preannunciato dal titolo, è un'emblema di rinascita della natura in primavera[388]. Se il precedente ciclo aveva caratteristiche mistiche e tetre, questa seconda raccolta è al contrario un'apoteosi descrittiva di tutti i sensi e non risparmia immagini visive, uditive, olfattive ed emozionali. Questo ciclo di poesie si distingue dal primo in quando il paesaggio contemporaneo trova il suo legame con il passato, di cui è figlio. I temi che si ritrovano in queste poesie sono ovviamente gli stessi di *Kimmerijskie sumerki* ma il poeta si sofferma più a lungo nella contemplazione di Koktebel'. Anche in questo ciclo ritorna l'immagine imponente e grandiosa del monte Karadag, che il poeta aveva già menzionato in altre poesie.

> Горный массив Кара-Даг всегда был у Волошина перед глазами. Он был виден из окна его мастерской, с балкона, с верхней площадки над мастерской. Волошин никогда не пресыщался его видом, и любовь к Кара-Дагу отразилась на многих его акварелях. Он вновь и вновь возвращался к воплощению полюбившегося пейзажа, думая о несовершенстве созданного им[389].

I temi delle poesie che furono scritte nell'ultimo periodo di vita di Vološin non fanno parte di un ciclo organico ma sono tendenzialmente gli stessi dei primi due cicli. Le immagini evocate danno vita questa volta non solo al paesaggio naturale ma anche a quello storico-mitologico: la Cimmeria diventa una terra con un proprio passato da ricordare. Alla luce degli ultimi avvenimenti storici e politici che avevano avuto luogo in Russia dopo la rivoluzione, il disagio di Vološin si espresse con un'inedita ondata di malinconia che avvolse gli ultimi componimenti. Infine, nel 1926, il poeta pubblicò il componimento *Dom poeta*, che è forse il risultato più riuscito dell'elaborazione di

[387] E. Etkind, *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, in *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit., p. 605.
[388] M.A. Vološin, *La mia Cimmeria: poesie e acquarelli*, cit., p. 83.
[389] N.S. Barsamov, *Ajvazovskij v Krymu*, Simferopol', izd-vo Krym, 1979, p. 78.

quanto avvenuto, una specie di manifesto poetico personale di Vološin che raccoglie la quintessenza di tutte le sue opere e i valori della sua stessa esistenza.

5.8 *Dom poeta*

Dom poeta di Vološin è un componimento poetico datato 19-25 dicembre 1926 ed è una delle sue liriche più famose[390]. Essa conduce il lettore attraverso il mondo poetico e personale dell'autore e porta con sé le convinzioni morali e i canoni estetici di una composizione post rivoluzionaria[391]. Le immagini che fuoriescono dai versi riconducono alla mente i quadri di Vološin, che amava a tal punto Koktebel' da riservarle spazio in tutte le discipline artistiche in cui si cimentava. Il poeta inviò il componimento finito il 27 dicembre del 1926 ad A.G. Gabričevskij spiegando che esso era dedicato a tutti gli ospiti di Koktebel'[392]. Costruita dallo stesso Vološin nel 1903, la casa si trovava sulla riva del golfo: essa era formata da ventuno stanze cui fu aggiunta una casa in pietra collegata con due annessi al piano dove abitava la madre. Sin dal principio Vološin volle sfruttare al meglio l'ampiezza della casa e decise che avrebbe fatto da asilo per i compagni che combattevano per l'arte: scrittori, artisti, ma anche letterati e attori[393]. Negli anni della guerra civile questa dimora divenne un rifugio politico e nel 1931 Vološin la mise a disposizione dell'Unione degli scrittori.

Quando *Dom poeta* venne alla luce, la rivoluzione era già avvenuta e aveva lasciato spazio ad un nuovo assetto sociale in profondo contrasto con le idee di Vološin e, in generale, con quelle della maggior parte dei letterati del tempo. La poesia si compone di cinque parti di diversa lunghezza. La particolarità della struttura sta nel fatto che la poesia si compone di un numero dispari di versi, ovvero 161[394].

Дверь отперта. Переступи порог.

Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.

В прохладных кельях, беленных известкой,

[390] M.A. Vološin, *Dom poeta*, pubblicata in *Novyj Žurnal*, vol. XXXI, New York, New Review, 1952, pp. 107-10.
[391] N.I. Balašov, *Dom poeta Maksimiliana Vološina (na putjach analiza poetiki odnogo stichotvorenija)*, in *Izvestija ANSSSR. Serija literatury i jazyka*. T. 37, n. 35, 1978, p. 417.
[392] M.A. Vološin, *La mia Cimmeria: poesie e acquarelli*, cit., p. 72.
[393] *Ivi*, p.73.
[394] N.I. Balašov, *Dom poeta Maksimiliana Vološina (na putjach analiza poetiki odnogo stichotvorenija)*, cit., p. 418.

Вздыхает ветр, живет глухой раскат

Волны, взмывающей на берег плоский,

Полынный дух и жесткий треск цикад.[395]

La prima parte è una libera invocazione di benvenuto da parte del poeta a qualsiasi ospite che vorrà fermarsi. In questa casa la porta è sempre aperta ("*dver' otperta*"): coloro che decideranno di trascorrervi del tempo saranno sempre ben accetti. Assieme al poeta gusteranno tutti i sapori e le essenze che la dimora di Koktebel' offre: in primis l'odore dell'assenzio tanto amato e familiare per Vološin, ma anche il rumore del mare e lo stridio delle cicale.

Secondo Etkind, Vološin dichiarò più volte la propria apoliticità, riferendosi in particolare ai versi di *Dom poeta* che parlano dei fuggitivi in pericolo e al fatto che il poeta li proteggesse a casa sua senza preoccuparsi di che partito fossero[396]. Invece Bellingeri è a favore di una visione "apartitica", idea che riguarda i concetti di polis e di rapporti civili non certo estranei a Vološin[397]. La stessa concezione apartitica di Vološin fu appoggiata dalla Cvetaeva:

> Presenterò Maks Vološin durante la Rivoluzione in due parole: salvò i rossi dai bianchi ed i bianchi dai rossi, o meglio, un rosso dai bianchi ed un bianco dai rossi, ovvero un uomo da una banda, uno dai molti, il vinto dai vincitori. (…) Per una cosa soltanto di lui non ce n'era a sufficienza, meglio, una cosa soltanto non s'impadronì di lui: la partiticità, una cosa certamente non umana, non animale e non divina, che distrugge in un uomo sia l'uomo, che l'animale, che la divinità [398].

Il fatto che Vološin si mantenesse neutrale e, come si è detto sopra, apolitico ponendosi sempre al di sopra della mischia, provocò numerosi attacchi da parte dei sovietici ortodossi[399]. Ad esempio, V. Orlov criticava aspramente Vološin: egli, secondo la sua opinione, non aveva compreso la Rivoluzione d'Ottobre, era ben lungi dal comprendere la ragione sociale e morale del popolo e si

[395] M.A. Vološin, *Dom poeta*, cit., p. 107.
[396] E. Etkind, *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, in *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit., p. 614.
[397] G. Bellingeri, *Cimmeria proscenio, la Rus' sullo sfondo, e Tatari, drammi, Ucraini compressi (su Kirienko- Vološin)*, in *Turco-russica: contributi turchi e orientali alla letteratura russa,* Istanbul, Edizioni Isis, 2003, p. 186.
[398] M.I. Cvetaeva, *Una parola viva su un uomo vivo*, cit., p. 126.
[399] E. Etkind, *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, in *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit., p. 610.

basava su illusioni astrattamente umanitarie, *"condannando allo stesso modo sia i "rossi" sia i "bianchi" per il sangue da loro versato e invitando gli uni e gli altri alla misericordia"*[400]. Una posizione, secondo Orlov, *"completamente priva di fondamento"*, sebbene lo stesso comportamento apparentemente "privo di fondamento" fu mantenuto dai migliori scrittori russi dell'epoca come la Cvetaeva, l'Achmatova, Pasternak. Così si esprimeva Vološin a riguardo:

> Пишу стихи исключительно на современные темы — о России и о революции. Как всегда, все, что бывает со мной, оказывается парадоксально: мои стихи одинаково нравятся и большевикам и добровольцам. (…)я стою действительно над партиями (…) Я, относясь ко всем партиям с глубоким снисхождением, как и к отдельным видам коллективного безумия, ни к одной из них не питаю враждебности: человек мне важнее его убеждений. Поэтому единственная форма активной деятельности, которую я себе позволял,— это мешать людям расстреливать друг друга[401].

А за окном расплавленное море

Горит парчой в лазоревом просторе.

Окрестные холмы вызорены

Колючим солнцем. Серебро полыни

На шиферных окалинах пустыни

Торчит вихром косматой седины.

Земля могил, молитв и медитаций —

Она у дома вырастила мне

Скупой посев айлантов и акаций

В ограде тамарисков. В глубине

За их листвой, разодранной ветрами,

Скалистых гор зубчатый окоем

[400] L. Orlov*, Pereput'ja. Iz istorii russkoj poezii načala XX veka,* Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1976, pp. 99, 101.
[401] M.A. Vološin, *Dver' otperta… Perestupi porog…*, "Vremja i my", n. 28, Tel'-Aviv, 1978, p. 207.

Замкнул залив Алкеевым стихом,

Асимметрично-строгими строфами.

Здесь стык хребтов Кавказа и Балкан,

И побережьям этих скудных стран

Великий пафос лирики завещан

С первоначальных дней, когда вулкан

Метал огонь из недр глубинных трещин

И дымный факел в небе потрясал.

Вон там — за профилем прибрежных скал,

Запечатлевшим некое подобье

(Мой лоб, мой нос, ощечье и подлобье),

Как рухнувший готический собор,

Торчащий непокорными зубцами,

Как сказочный базальтовый костер,

Широко вздувший каменное пламя, —

Из сизой мглы, над морем вдалеке

Встает стена... Но сказ о Карадаге

Не выцветить ни кистью на бумаге,

Не высловить на скудном языке.

Я много видел. Дивам мирозданья

Картинами и словом отдал дань...

Но грудь узка для этого дыханья,

Для этих слов тесна моя гортань.

Заклепаны клокочущие пасти.

В остывших недрах мрак и тишина.

Но спазмами и судорогой страсти

Здесь вся земля от века сведена.

И та же страсть и тот же мрачный гений

В борьбе племен и в смене поколений.

Доселе грезят берега мои

Смоленые ахейские ладьи,

И мертвых кличет голос Одиссея,

И киммерийская глухая мгла

На всех путях и долах залегла,

Провалами беспамятства чернея.

Наносы рек на сажень глубины

Насыщены камнями, черепками,

Могильниками, пеплом, костяками.

В одно русло дождями сметены

И грубые обжиги неолита,

И скорлупа милетских тонких ваз,

И позвонки каких-то пришлых рас,

Чей облик стерт, а имя позабыто.

Сарматский меч и скифская стрела,

Ольвийский герб, слезница из стекла,

Татарский глёт зеленовато-бусый

Соседствуют с венецианской бусой.

А в кладке стен кордонного поста

Среди булыжников оцепенели

Узорная арабская плита

И угол византийской капители.

Каких последов в этой почве нет

Для археолога и нумизмата —

От римских блях и эллинских монет

До пуговицы русского солдата.[402]

Questa seconda parte è forse la più complessa. Il poeta parla della sua terra, quest'oasi di pace nata dal susseguirsi dei secoli e, proprio per questo, testimone della storia dell'umanità. Questi sessantasette versi colgono la bellezza aspra di una terra che ha vissuto tutti i profumi, i rumori e gli odori della terra, luogo d'incontri tra culture diverse e di popolazioni che qui hanno abitato e hanno lasciato il loro segno prima di rimettersi in cammino. Il poeta riconosce addirittura se stesso nella roccia: molti prima di lui avevano cercato di attribuire, senza successo, quel profilo scolpito nel monte Karadag ai lineamenti di Puškin. Eppure quel profilo è indubbiamente molto più somigliante a quello di Vološin.

"*Волошин и Коктебель стали неотделимы один от другого. Волошин всерьез говорил, что сама природа запечатлела его образ на скалах Карадага. Каждый, кто вглядывался в очертания нависшего над морем Карадага, неизменно видел в этих очертаниях профиль*

[402] M.A. Vološin, *Dom poeta*, cit., pp. 107-8.

Волошина. Поэт принимал это сходство как нечто закономерное, такое, чего не могло не быть" scrisse Mindlin ricordando il poeta[403].

"*В борьбе племен*" riconosce la regione di Feodosija come il teatro di lotta di innumerevoli popolazioni: i primi ad arrivare su queste terre furono gli sciti, seguiti dai greci, dai romani, dagli unni, dai tataro-mongoli e da altre popolazioni nomadi. Nel 1475 la regione passò sotto il dominio dell'impero ottomano, mentre nel 1783 la Crimea fu annessa da Caterina II nell'impero russo.

In questi versi la Crimea diventa definitivamente la Cimmeria degli antichi greci, la terra dove Ulisse aveva compiuto un sacrificio all'entrata dell'Ade ("*I mertvych kličet golos Odisseja"*), ma anche quel pezzo di terra che unisce fisicamente Oriente e Occidente, ("*Zdes' styk chrebtov Kavkaza i Balkan*"). Lo stemma di Olbia si riferisce all'antica colonia greca che si trovava vicino a Odessa e che era stata fondata da gente oriunda di Mileto, mentre il vaso di vetro per gli aromi costituiva un'usanza funebre che prevedeva la distribuzione di aromi sulla tomba[404]. Un nuovo riferimento storico è "*Татарский глёт зеленовато-бусый"*: la Cimmeria fu terra dei tatari, sebbene ora il palazzo del Khan Girej sia vuoto.

Gli ultimi tre versi di questa seconda parte ("*Для археолога и нумизмата/ От римских блях и эллинских монет/ До пуговицы русского солдата"*) parlano della passione geologica e archeologica di Vološin. Gli scavi e i fossili sono in qualche modo accomunati ai bottoni dei soldati e alle medaglie civili. Come analizza Bellingeri, "*non resta che da osservare, in tale dramma, quell'altalena di sterminio e trapianti, rimorso ed entusiasmo mondato, bottoni incrostati e lustre medaglie. Speculari, la Piccola e la Grande Russia, gemelle condannate: l'una, succuba, ad accusare i colpi al cuore; l'altra, peccatrice, a percuotersi il petto, contrita, china a raccogliere la pietra messa a nudo e scagliata*"[405].

Здесь, в этих складках моря и земли,

Людских культур не просыхала плесень —

Простор столетий был для жизни тесен,

Покамест мы — Россия — не пришли.

[403] E. Mindlin, *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, *Neobyknovennye sobesedniki*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1990, p. 411.
[404] M.A. Vološin, *La mia Cimmeria: poesie e acquarelli*, cit., p. 74.
[405] G. Bellingeri, *Cimmeria proscenio, la Rus' sullo sfondo, e Tatari, drammi, Ucraini compressi (su Kirienko- Vološin)*, cit., p. 196.

За полтораста лет — с Екатерины —

Мы вытоптали мусульманский рай,

Свели леса, размыкали руины,

Расхитили и разорили край.

Осиротелые зияют сакли;

По скатам выкорчеваны сады.

Народ ушел. Источники иссякли.

Нет в море рыб. В фонтанах нет воды.

Но скорбный лик оцепенелой маски

Идет к холмам Гомеровой страны,

И патетически обнажены

Ее хребты и мускулы и связки.

Но тени тех, кого здесь звал Улисс,

Опять вином и кровью напились

В недавние трагические годы.

Усобица и голод и война,

Крестя мечом и пламенем народы,

Весь древний Ужас подняли со дна.

В те дни мой дом — слепой и запустелый —

Хранил права убежища, как храм,

И растворялся только беглецам,

Скрывавшимся от петли и расстрела.

И красный вождь, и белый офицер —

Фанатики непримиримых вер —

Искали здесь под кровлею поэта

Убежища, защиты и совета.

Я ж делал всё, чтоб братьям помешать

Себя — губить, друг друга — истреблять,

И сам читал — в одном столбце с другими

В кровавых списках собственное имя.

Но в эти дни доносов и тревог

Счастливый жребий дом мой не оставил:

Ни власть не отняла, ни враг не сжег,

Не предал друг, грабитель не ограбил.

Утихла буря. Догорел пожар.

Я принял жизнь и этот дом как дар

Нечаянный — мне вверенный судьбою,

Как знак, что я усыновлен землею.

Всей грудью к морю, прямо на восток,

Обращена, как церковь, мастерская,

И снова человеческий поток

Сквозь дверь ее течет, не иссякая.[406]

[406] M.A. Vološin, *Dom poeta*, cit., pp. 108-9.

> Con Caterina, come si è visto, nella rovina mutano il paesaggio, la geografia, la collocazione geopolitica della Crimea, e l'occhio nocchiero percorrerà altri settori di cielo, di steppa ponto-caspica, alla ricerca di altre mete, dove sospingere la missione di fede e civiltà, che stringe ampli orizzonti insanguinati…[407].

Questa terza parte di quarantasei versi affronta la storia della conquista russa della Crimea e delle sue posteriori ripercussioni sul territorio: essa spazzò via le civiltà antiche, fino ad arrivare alla rivoluzione e alla guerra civile. Eppure Vološin non vuole giudicare o rivangare il passato, non assume l'occhio del colonizzatore, né del colonizzato. Egli non ha intenzione di riattizzare odio o tensione, semplicemente vuole rivivere ciò che è stato da un punto di vista storico e geografico. Come accennato sopra, durante gli anni rivoluzionari e post-rivoluzionari la casa di Koktebel' divenne un luogo di asilo che accoglieva persone appartenenti a qualsiasi partito. Il poeta esalta in queste righe la torre rivolta verso est della sua casa e la paragona a una chiesa medioevale nella quale lui è l'officiante della liturgia per i suoi "fedeli", ovvero i suoi ospiti.

E' doveroso aprire una parentesi sul valore che la storia avesse per Vološin. La storiosofia di questo poeta si fondava sulle teorie di Gianbattista Vico (1668-1744), il quale sosteneva la ciclicità delle fasi di sviluppo dei popoli. Ogni civiltà, secondo Vico, attraversa tre fasi storiche, ovvero l'Età degli dei, l'Età degli eroi e l'Età degli uomini. Una volta superate queste fasi, qualsiasi società ricomincia dal punto di partenza acquisito e ripercorre il ciclo[408]. Questo poeta fu uno dei primi a riservare nelle sue opere tanto spazio alla storia e a considerarla oggetto di tanto elevato interesse.

Войди, мой гость: стряхни житейский прах

И плесень дум у моего порога...

Со дна веков тебя приветит строго

Огромный лик царицы Таиах.

[407] G. Bellingeri, *Cimmeria proscenio, la Rus' sullo sfondo, e Tatari, drammi, Ucraini compressi (su Kirienko- Vološin)*, cit., p. 197.
[408] Nel XX secolo Nietzsche e Spengler elaborarono delle varianti pessimistiche di questa teoria. Cfr. E. Etkind, *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, in *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit., p. 613.

Мой кров — убог. И времена — суровы.

Но полки книг возносятся стеной.

Тут по ночам беседуют со мной

Историки, поэты, богословы.

И здесь — их голос, властный, как орган,

Глухую речь и самый тихий шепот

Не заглушит ни зимний ураган,

Ни грохот волн, ни Понта мрачный ропот.

Мои ж уста давно замкнуты... Пусть!

Почетней быть твердимым наизусть

И списываться тайно и украдкой,

При жизни быть не книгой, а тетрадкой.

И ты, и я — мы все имели честь

"Мир посетить в минуты роковые"

И стать грустней и зорче, чем мы есть.

Я не изгой, а пасынок России.

Я в эти дни ее немой укор.

И сам избрал пустынный сей затвор

Землею добровольного изгнанья,

Чтоб в годы лжи, паденья и разрух

В уединеньи выплавить свой дух

И выстрадать великое познанье. [409]

La quarta parte si compone di ventisei versi nei quali il poeta accoglie il viandante e lo conduce a visitare la casa cui la poesia è dedicata. Il padrone di casa si presenta e accoglie i visitatori con il mito della tradizione eusina. Le pareti sono piene di libri, i quali sono il maggior nutrimento per il poeta. L'esilio lo portò alla solitudine e quando le sue speranze crollarono con l'avvento delle nuove condizioni sociali, il poeta decise di rifugiarsi nella saggezza e nella conoscenza. La sua unica consolazione è il fuoco della speranza, la stessa luce che in quegli anni spingeva a leggere di nascosto le sue opere ai contemporanei nonostante la censura non ne permettesse più la stampa.

Пойми простой урок моей земли:

Как Греция и Генуя прошли,

Так минет всё — Европа и Россия.

Гражданских смут горючая стихия

Развеется... Расставит новый век

В житейских заводях иные мрежи...

Ветшают дни, проходит человек.

Но небо и земля — извечно те же.

Поэтому живи текущим днем.

Благослови свой синий окоем.

Будь прост, как ветр, неистощим, как море,

И памятью насыщен, как земля.

Люби далекий парус корабля

[409] M.A. Vološin, *Dom poeta*, cit., pp. 109-10.

И песню волн, шумящих на просторе.

Весь трепет жизни всех веков и рас

Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.[410]

La quinta e ultima parte è un congedo di sedici versi ed evoca un concetto chiave del pensiero di Vološin. E' qui ("*zdes'*") che si profila lo spazio vitale che va vissuto, il "qui" è la Russia che si fonde con la Cimmeria che "*ritraendosi, comprime i Tatari, i drammi, gli Ucraini. (…) E' un singolo paese la Cimmeria di Vološin*"[411].

Un altro tema toccato da questi versi riguarda la concezione che Vološin aveva del tempo. Secondo il poeta, l'attimo è ciò che unisce l'eternità al presente, che però passa inesorabilmente come tutto. Questi versi mostrano la vanità e la caducità delle cose umane di fronte all'immobile eternità della Terra: il consiglio ultimo, l'esortazione finale, è di vivere ogni singolo attimo contemplando e gustando la natura e il mondo circostanti, unici testimoni delle vicende degli uomini. Una delle idee che fece da filo rosso conduttore in tutte le opere del poeta fu la contrapposizione tra due aspetti del tempo: l'Attimo e l'Eternità[412]. Per Vološin l'Eternità metafisica è il non essere, in altre parole la morte; l'uomo non è fatto per respirare costantemente l'aria dell'eternità, al contrario vive nell'attimo, nel presente, nell'adesso.

Di conseguenza, il poeta manifesta la sua predilezione per l'Attimo, che deve essere vissuto appieno in quanto privilegio umano. Il tempo era caro a Vološin ed era una dimensione considerata di pari importanza allo spazio: secondo il poeta gli avvenimenti non sono semplici casualità, singoli istanti separati, al contrario la loro continuità unisce le generazioni[413]. Questo, però, non significa che il passato sia reale: esso è e deve essere solo un ricordo per lasciare spazio al Presente che, come già detto, deve essere vissuto fino in fondo senza remore.

[410] *Ivi*, p. 110.
[411] G. Bellingeri, *Cimmeria proscenio, la Rus' sullo sfondo, e Tatari, drammi, Ucraini compressi (su Kirienko- Vološin)*, cit., p. 209.
[412] E. Etkind, *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, in *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit., p. 604.
[413] *Ivi*, p. 607.

5.9 La casa del poeta

Maksimilian Vološin si distinse durante tutta la sua vita per la sua neutralità politica. Ripudiava cioè il principio, fondamentale per Lenin, dell'appartenenza al Partito. Secondo Vološin il poeta doveva essere apartitico, doveva essere Uomo e non Cittadino. Non è un caso se lo spazio che la letteratura sovietica gli riservò fu molto limitato[414]. I disordini del periodo sovietico ebbero un forte impatto negativo sulla vita del poeta. Una questione importante non lasciava tregua a quest'uomo: cosa sarebbe successo alla sua casa, al suo circolo di Koktebel', una volta che lui fosse morto? Un'intera generazione di poeti e artisti aveva studiato, creato e meditato in questo luogo e ognuno aveva lasciato tracce della sua presenza. L'obiettivo di Vološin era quello di donare la sua casa a qualche istituzione che avrebbe mantenuto la sua tradizione di circolo letterario senza scopo di lucro, permettendo così ai futuri poeti e artisti di servirsi delle numerose stanze della casa e soprattutto della libreria, che conteneva circa ottomila volumi[415]. Sicuramente giocò un ruolo importante la protezione di Anatolij Lunačarskij, di cui il poeta aveva sempre goduto (sebbene Lunačarskij avesse perso potere all'interno del sistema sovietico). Ad ogni modo, nel 1931 Vološin donò la sua casa all'Unione degli Scrittori, realizzando così il suo sogno. Il poeta morì l'11 agosto del 1932 per complicazioni cardiache dovute da asma e polmonite e fu seppellito nelle alture della sua Cimmeria che si affacciavano sul mare.

[414] *Ivi*, p. 611.
[415] B. Walker, *Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times*, cit., pp. 164-165.

Bibliografia

I. Abašev A., *Russkaja literatura Urala. Problemy geopoetiki*, Perm', Izd-vo Permskogo universiteta, 2012.

II. Ascherson N., *Black Sea. The birthplace of civilisation and barbarism*, London, Vintage, 1995.

III. Bachtin M.M., *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*, Leningrad, 1929; *Problemy poetiki Dostoevskogo,* Moscow, 1963, in English, *Problems of Dostoevsky's Poetics,* Ann Arbor, 1973.

IV. Balašov N.I., *Dom poeta Maksimiliana Vološina (na putjach analiza poetiki odnogo stichotvorenija)*, in *Izvestija ANSSSR, Serija literatury i jazyka*, T. 37, n. 35, 1978.

V. Barsamov N.S., *Ajvazovskij v Krymu*, Simferopol', izd-vo Krym, 1979.

VI. Bellingeri G., *Cimmeria proscenio, la Rus' sullo sfondo, e Tatari, drammi, Ucraini compressi (su Kirienko- Vološin)*, in *Turco-russica: contributi turchi e orientali alla letteratura russa,* Istanbul, Edizioni Isis, 2003, pp. 179-210.

VII. Belyj A., *Dom-Musej M.A. Vološina*, Publ. A.V. Lavrova i S.S. Grečiščkina, *Zvezda* 1977, n. 5, pp. 188-193.

VIII. Bill V.T., *Nature in Chekhov's Fiction*, "Russian Review", Vol. 33, No. 2 (Apr., 1974), pp. 153-166.

IX. Booth W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1961, p. 150.

X. Callow P., *Chekhov: The Hidden Ground*, Chicago, Ivan R. Dee, 2001, p. 316.

XI. Čechov A.P., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, *Pis'ma v 12 tomach*, AN SSSR In-t mirovoj lit. im. A.M. Gor'kogo, Moskva, Nauka, 1974-1983.

XII. Čechov A.P., *Dama s sobačkoj, Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, *Pis'ma v 12 tomach*, AN SSSR In-t mirovoj lit. im. A.M. Gor'kogo, Moskva, Nauka, 1974-1983, t. 10, pp. 128-143.

XIII. Čechov A.P., *Iz pis'ma Peškovu A.M. (Gor'komu M.), 24 sentjabrja 1901 g.*, *L.N. Tolstoj v russkoj kritike,* Sb.st. i primečanija C.P. Byčkova, 2-e izd., dop., Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1952, p. 615.

XIV. Čelyšev E.P. (a cura di), *Puškin i mir Vostoka*, Moskva, 1999.

XV. Chute P., *Anton Chekhov: The House in Yalta and the Final Years*, "Harvard Review", No. 15 (Fall, 1998), pp. 119-123.

XVI. Colucci M. & Rizzi D., *La reazione al simbolismo e l'acmeismo*, in Colucci M. Picchio R., *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, UTET, 1997, pp. 114-130.

XVII. Colucci M., Picchio R., *Simbolismo*, *Storia della civiltà letteraria russa*, Dizionario - Cronologia, UTET, Torino, 1997, pp. 279-280.

XVIII. Colucci M., Picchio R., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. I: Dalle origini alla fine dell'Ottocento, Torino, UTET, 1997.

XIX. Čudakov A.P., Graffy J., *The Poetics of Chekhov: The Sphere of Ideas*, "New Literary History", Vol. 9, No. 2, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology (Winter, 1978), pp. 353-380.

XX. Čudakov A.P., *Poetika Čechova*, Moskva, Nauka, 1971, p. 271.

XXI. Cvetaeva M.I., *Una parola viva su un uomo vivo*, in *Incontri*, a cura di Mariolina Doria de Zuliani, Milano, La Tartaruga edizioni, 1992, pp. 41-136

XXII. Dajs E., Sid I., *Pereizbytok pisem na vode: Krym v istorii russo literatury*, in "Neba" 2011, N.3, Kritika i esseistika, 2011.

XXIII. Dickinson S., *Russia's First "Orient": Characterizing the Crimea in 1787*, "Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History", Vol. 3, No.1, (Winter 2002), pp. 3-25.

XXIV. Eichenbaum B., *Chechov at Large*, in *Chekhov: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert L. Jackson. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1967, pp. 21-31.

XXV. Erodoto, *Storie*, 4.46, Rizzoli, Milano 1997.

XXVI. Etkind E., *La crisi del simbolismo e l'acmeismo*, *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 547-624.

XXVII. Fainberg A., *"Tri leta v gostiach u Maksimiliana Vološina"*, in Kupchenko and Davydov, *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1990, pp. 268-293, 269, 270, 270-271, 283.

XXVIII. Ferrari A., *Quando Odessa parlava italiano*, "Limes", vol. 4, aprile 2014, pp. 141-145.

XXIX. Ferrari A., Cella G., *Crimea, faro russo sul Mediterraneo*, "Limes", vol. 4, aprile 2014, pp. 147-155.

XXX. Ferrari A., *La Foresta e la Steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Milano, Libri Scheiwiller, 2003.

XXXI. Figes O., *Crimea: The Last Crusade*, London, Penguin Books, 2010.

XXXII. Fisher A., *The Russian Annexation of the Crimea, 1772–83*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

XXXIII. Frazier M., *Romantic Encounters: Writers, Readers, and the Library for Reading*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

XXXIV. Geršenzon M.O., *Severnaja lyubov' A. S. Puškina, Mudrost' Puškina*, Ann Arbor (Michigan), Ardis, 1983, p. 25.

XXXV. Gorkij M., *Perepiska A. P. Čechova*. *V dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1984, t. 1, p. 139.

XXXVI. Greenleaf M., *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 108–55.

XXXVII. Grossman L., *U istokov "Bachčisarajskogo Fontana"*, "Puškin issledovanija i materialy", vol.3, Leningrad, Nauka, 1960, pp. 49-100.

XXXVIII. Hahn B., *The lady with the dog*, in *Chekhov. A study of the major stories and plays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 251-263.

XXXIX. Hokanson K., *Literary Imperialism, Narodnost' and Pushkin's Invention of the Caucasus*, "Russian Review", Vol. 53, No. 3 (Jul., 1994), pp. 336-352.

XL. Hokanson K., *Pushkin's Captive Crimea: Imperialism in The Fountain of Bakhchisarai*, *Russian Subjects: Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age*, ed. Monika Greenleaf and Stephen Moeller-Sally, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998, pp. 123–48.

XLI. Howard J., *From Baghçesary Salsabil to Bakhchisarai Fountain: The Transference of Tatar Triumph to Tears,* in J.C. Howard (Ed.), *By Force or By Will: The Art of External Might and Internal Passion*, 2002, St Andrews, University of St Andrews, pp. 177-190.

XLII. Howard, "From Baghçesary Salsabil to Bakhchisarai Fountain: The Transference of Tatar Triumph to Tears", in J.C. Howard (Ed.) *By Force or By Will: The Art of External Might and Internal Passion*, 2002, pp. 177-190.

XLIII. Ivanov V.I., *Borozdy i meži*, Moskva, Musaget, 1916, p. 135.

XLIV. Jahn G.R., *Patriotism and the military in Tolstoy's philosophy*, in *Literature and War: Reflections and Refractions. Trahan EW*., ed. Monterey (CA), Monterey Institute of International Studies, 1985, p. 109-121.

XLV. Jakobson R., *O chudožestvennom realizme*, *Raboty po poetike*, Moskva, 1987, pp. 387-393.

XLVI. Katsell J.H., *Character Change in Chekhov's Short Stories*, "The Slavic and East European Journal", Vol. 18, No. 4 (Winter, 1974), pp. 373-383.

XLVII. King Ch., *Storia del Mar Nero dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Donzelli, 2005.

XLVIII. Knapp L., *The development of style and theme*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy,* ed. Orwin D.T., Cambridge: Cambridge University Press 2002, pp. 161-175.

XLIX. Kondakov N., *O Bachčisarayskom dvorce i ego restavracii*, "Isskustvo i Chudožestvennaja Promyšlennost"', No. 6, March 1899, pp. 435-452.

L. Kozelsky M., *Christianizing Crimea. Shaping Sacred Space in the Russian Empire and Beyond*, Illinois, Northern Illinois University Press, 2009.

LI. Lavine L.S., *Poetry, Prose, and Pushkin's Egyptian Nights*, "The Slavic and East European Journal", Vol. 42, No.3 (Autumn, 1998), pp. 402-422.

LII. Lavrov A.V., *Žizn' i poezija Maksimiliana Vološina*, *M. Vološin. Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg, 1995, p. 39.

LIII. Ljusyj A.P., *Kimmerijskij mif M.A. Vološina*, *Krymskij tekst v russkoj literature*, Aletejja, Sankt-Peterburg 2003, pp. 160-174.

LIV. Lo Gatto E., *Il realismo (I)*, *Storia della letteratura russa*, Sansoni, Firenze, 1990, pp. 331-434.

LV. Lobikova N.M., *Puškin i Vostok* (*Puškin e l'Oriente*), Moskva, 1974.

LVI. Losev I., *The Battle for Crimea. Federalization in the absence of a rule-of-law state degrades regions*, "The Ukrainian Week", 21 September 2012, <http://ukrainianweek.com/History/60565> (consultato il 6/12/2014).

LVII. Magarotto L., *"Il prigioniero del Caucaso" di Puškin A.S.*, in D. Cavaion e L. Magarotto, *Il mito del Caucaso nella letteratura russa (Saggi su A. Puškin e L. Tolstoj)*, Padova, 1992, pp. 9-105.

LVIII. Manning C.A., *The Significance of Tolstoy's War Stories*, "PMLA", Vol. 52, No. 4 (Dec., 1937), pp. 1161-1169.

LIX. Maslov E.P., *Krym*, Moskva, Gos. izd-vo geogr. lit-ry, 1951.

LX. Maus D.C., *Satirical Subtlety in Lev Tolstoy's Sebastopol Sketches, War and Peace and Hadji Murad*, in *Against The Grain: Parody, Satire, And Intertextuality In Russian Literature*, Edited by Janet G. Tucker, Bloomington, Ind., Slavica, 2002, pp. 59-78.

LXI. McReynolds L., *The Prerevolutionary Russian Tourist*, A.E. Gorsuch, Koenker D. (eds), *Turizm: The Russian and East European Tourist Under Capitalism and Socialism*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006, pp. 15-42.

LXII. Mersereau J., *Pushkin's Concept of Romanticism*, "Studies in Romanticism", Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1963), pp. 24-41.

LXIII. Michajlovič P.S., *Maksimilian Vološin, ili sebja zabyvšij bog,* , Moskva, Molodaja Gvardija, 2005, p. 172.

LXIV. Mindlin E., *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, *Neobyknovennye sobesedniki*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1990, p. 411.

LXV. Mirošenko N., *Otkrytyj dom*, Besedu vel Andrej Korovin, Žurnal'nyj zal, Oktjabr', n. 12, 2013.

LXVI. Morson G.S., *The Reader as Voyeur: Tolstoy and the Poetics of Didactic Fiction*, "Canadian-American Slavic Studies", 12, No. 4 (Winter 1978), pp. 465-80.

LXVII. Moss W.G., *Russia in the Age of Alexander II, Tolstoy and Dostoevsky*, London, Anthem Press, 2002, p. 34.

LXVIII. Murav'ev-Apostol' I.M., *Putešestvie po Tavride v 1820,* Sankt-Peterburg, Peč. v tip. sostojaščej pri osobennoj kanceljarii Ministerstva vnutrennich del, 1823.

LXIX. Nestore l'Annalista, *Cronaca degli Anni Passati (XI-II secolo)*, a cura di Giambelluca A. Kossova, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo Edizioni, 2005, pp. 34-38.

LXX. Nivat G., *Il simbolismo russo*, *Storia della letteratura russa. Vol. 1: Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 75-110.

LXXI. Orlov L*., Pereput'ja. Iz istorii russkoj poezii načala XX veka,* Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1976, pp. 99, 101.

LXXII. Orwin D.T., *Courage in Tolstoy*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy*, ed. D.T. Orwin, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 222-236.

LXXIII. Orwin D.T., *Tolstoj and Patriotism*, in Donskov, A., & Woodsworth, J. (eds), *Lev Tolstoy and the concept of brotherhood: Proceedings of a conference held at the University of Ottawa*, 22-24 February 1996, New York, Legas, pp. 51-70.

LXXIV. Platone, *Lachete,* in *Dialoghi filosofici,* vol. I, a cura di Cambiano G., Torino, Utet, 1987, p. 29.

LXXV. Plokhy S., *The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology*, "Journal of Contemporary History", Vol. 35, No. 3 (Jul., 2000), pp. 369-383.

LXXVI. Poggioli R., "Realism in Russia", *Realism in Russia*, "Comparative Literature", Vol. 3, No. 3, A Symposium on Realism (Summer, 1951), pp. 253-267.

LXXVII. Porter R.N., *Bunin's "A Sunstroke" and Chekhov's "The Lady with the Dog"*, “South Atlantic Bulletin”, Vol. 42, No. 4 (Nov., 1977), pp. 51-56.

LXXVIII. Puškin A.S., *Bachčisarajskij fontan*, *(Polnoe) Sobranieočinenij v 10 tomach*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel’stvo chudožestvennoj literatury, 1960, t. 3, pp. 143-158.

LXXIX. Puškin A.S., “La fontana di Bachčisaraj”*,* in *Liriche e Poemi*, Adelphi, Milano, 2001, pp. 168-192.

LXXX. Puškin A.S., *Pis’mo A.A. Del’vigu, seredina dekabrja 1824 g., Pervaja polovina dekabrja 1825 g. Michajlovskoe, A.S. Puškin*, *Puškin A.S. Pis’ma,* Moskva-Leningrad, Gos. Izd-vo, 1926, t. 1, p. 106.

LXXXI. Ram H., *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire,* Madison, University of Wisconsin Press, 2003, p. 24.

LXXXII. Riasanovsky N.V., *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2001.

LXXXIII. Robert F., *Surprised By Love: Chekhov and “The Lady with the Dog”*, “Queen's Quarterly”*,* 111:3 (Fall 2004), pp. 331-41.

LXXXIV. Rowe W.W., *Leo Tolstoy,* Boston, Twayne, 1986, p. 106.

LXXXV. Ruud Ch.A., *Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press* 1804-1906, Buffalo, University of Toronto Press, 1982, p. 94.

LXXXVI. Sahni K., *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonisation of Caucasus and Central Asia*, Bangkok, White Orchid Press, 1997, p. 56.

LXXXVII. Said E.*, Orientalism,* New York, Vintage, 1979.

LXXXVIII. Sandler S., *The Two Women of Bakhchisarai*, “Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes”, Vol. 29, No. 2/3 (June-September 1987), pp. 241-254.

LXXXIX. Ščerbenok A., *Killing Realism: insight and meaning in Anton Chekov*, “The Slavic and East European Journal”, Vol. 54, No. 2 (Summer 2010), pp. 297-316.

XC. Schönle A., *Garden of Emprire: Catherine’s Appropriation of the Crimea*, “Slavic Review”, vol. 60, No. 1 (2001), pp. 1-23.

XCI. Tabbaa Y., *Towards an interpretation of the use of water in Islamic courtyards and courtyard gardens*, “The Journal of Garden History”, Volume 7, Issue 3, 1987, pp. 197-220.

XCII. Tolstoj L.N., *Dnevniki i zapisnye knižki 1854–1857, Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1937, t. 47.

XCIII. Tolstoj L.N., *Nabeg*, *Sobranie sočinenij v 22 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1978—1985, t. 2, pp. 7-32.

XCIV. Tolstoj L.N., *Publicističeskie proizvedenija*, S*obranie sočinenij v 22 tomach,* Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1983, t. 16, p. 412.

XCV. Tolstoj L.N., *Sevastopol'skie rasskazy, Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1935, t. 4, pp. 3-119.

XCVI. Tolstoj L.N., *Zapiska ob otricatel'nych storonach russkogo soldata i oficera, Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1935, t. 4, pp. 281- 309.

XCVII. Tolstoj L.N., *I racconti di Sebastopoli*, Milano, Garzanti, 2004.

XCVIII. Tschizewskij D., *Uber die Stellung Cexovs innerhallb ier russischen Literaturentwicklung*, in *Anton Cexov: 1860-1960, Somne Essays*, ed., T. Eeknan (Leiden, 1960), p. 301.

XCIX. Vjazemskij P.A., *Razgovor meždu Izdatelem i Klassikom s Vyborgskoj storony ili s Vasil'evskogo ostrova: Vmesto predislovija k "Baxčisarajskomu fontanu"*, *Puškin v prižiznennoj kritike*, 1820—1827, Sankt-Peterburg, Puškinskaja komissija Possijskoj akademii nauk, Gosudarstvennyj puškinskij teatral'nyj centr v Sankt-Peterburge, 1996, pp. 152-156.

C. Vološin M.A., *Dom poeta*, *Novyj Žurnal*, vol. XXXI, New York, New Review, 1952, pp. 107-10.

CI. Vološin M.A., *Dver' otperta… Perestupi porog…*, "Vremja i my", n. 28, Tel'-Aviv, 1978, p. 207.

CII. Vološin M.A., *Kak v rakovine maloj – Okeana…*, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Moskva, Gody stranstvij stichotvorenija, 1900-1910, p. 23.

CIII. Vološin M.A., *Koktebel'skie berega*, *Kimmerija. Stichotvorenija*, vstup. St. I.T. Kuprjanova, Kiev, Molod', 1990, p. 217.

CIV. Vološin M.A., *Konstantin Bogaevskij (1912), Putnik po vselennym*, sost. vstup. st., komment. V.P. Kupčenko i Z.D. Davydova, Moskva, Sov. Rossija, 1990, p. 314.

CV. Vološin M.A., *Sredotoč'e vsech putej…*, *Izbrannye stichotvorenija i poemy*. Proza. Kritika. Dnevniki M., Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja i kommentarii V.P. Kupčenko i Z.D. Davydova OSR Loveckaja T. Ju., "Moskovskij rabočij", 1989.

CVI. Vološin M.A., *La mia Cimmeria: poesie e acquarelli,* a cura di Roberto Messina, Rieti, 2007.

CVII. Walker B., *Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 2004.

CVIII. Wolff L., *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 66.

CIX. Wood R.K., The Tourist's Russia, New York, Mead & Co., 1912, pp. 212-213.

Ringraziamenti

Un anno di tesi non è solo un anno di tesi. E' un periodo di vita intenso, ricco di esperienze, nuovi incontri e vecchie conoscenze. Soprattutto, è una prova che non si supera mai da soli.

Ringrazio in primis il mio relatore, il professor Aldo Ferrari, il cui spunto è stato la scintilla fondamentale per la genesi di questo lavoro. Grazie per la sua precisione, per la sua acutezza, per la sua velocità e per i suoi preziosi consigli. Grazie perché, come raramente accade, ricorderò la stesura della tesi come un periodo stimolante e sereno.

Ringrazio la mia correlatrice, la professoressa Donatella Possamai, per aver accettato questo ruolo e per avermi pazientemente rassicurato sulla strada da prendere.

Ringrazio Puškin, Tolstoj, Čechov e Vološin, i quali hanno reso quest'anno di tesi appagante e piacevole.

Grazie alle mie Rocce, che in quanto tali svettano fiere ed onnipresenti nella mia esistenza.

Grazie a te, Naty, per la Condivisione continua, per la tua razionale irrazionalità.

Grazie a te, Maty, per rendere tutto così semplice, sei una medicina di felicità.

Grazie a te, Fedi, per capirmi al volo come nessun altro, ricorda che la tua energia sconfigge tutto, anche l'impossibile.

Ringrazio la mia famiglia veneziana, i coinquilini che tutti vorrebbero avere.

Ringrazio la mia sorella minore acquisita Ely per la sua essenza sognatrice, per l'ineguagliabile capacità di ascoltare e per rendere ogni tazza di the un momento indimenticabile.

Grazie, Pollo. La tua anima ha il suono tintinnante, impetuoso e allo stesso tempo delicato dei tuoi amati braccialetti.

Grazie, Gue, per la tua intelligenza, per la tua leggerezza e per la tua sottile ironia che ti rendono un'italiana perfetta. La tua delicatezza regala vita ad ogni cosa che tocchi.

Grazie a tutti i miei compagni cafoscarini della magistrale, gli unici a sapere davvero cosa si prova a studiare russo e quanti incubi possono causare i verbi di moto. Non vedo l'ora di fare uno spritz con tutti voi. Un ringraziamento particolare ad Anna, per aver condiviso con me due mesi indimenticabili a Piter, a Sara per la sua originalità unica e a Fabri per la sua sconfinata cultura.

Grazie a tutti i professori di Ca' Foscari che ho avuto l'onore di incontrare, la vostra competenza mi rende enormemente soddisfatta del cammino intrapreso. Un ringraziamento particolare alla professoressa Rimma Urkhanova, non solo per aver corretto la parte in russo ma per avermi aiutato nei momenti di difficoltà e per aver reso le sue stimolanti lezioni veri momenti di crescita.

Grazie ai miei fantastici amici russi di San Pietroburgo, dove tutto può accadere e l'inimmaginabile diventa realtà.

Ringrazio Danilo e tutta l'agenzia Kalimera per avermi fatto entrare nel mondo del lavoro nel migliore dei modi, dimostrandomi che oltre alla fatica ci possono essere anche passione e divertimento.

Grazie agli zii Maruska, Mauro, Renzo, Simo, grazie alle nonne Rosina e Paola. Sono orgogliosa di fare parte di questa splendida famiglia.

Grazie a Rustam per tante cose. Per essere parte della nostra famiglia, per aiutarmi sempre nei miei dubbi linguistici, per aver dato inconsapevolmente una svolta al mio destino. Огромное спасибо.

Grazie a te, J, compagno di vita, amante, mentore, amico e confidente. Sei la Luce che da colore alla mia vita.

Grazie a voi, Guly e Ivano. Siete i miei esempi di vita, due diamanti nel deserto e non smetterò mai di dirvi quanto sono orgogliosa di voi. Il vostro sostegno mi fa sentire sempre invincibile, qualunque cosa accada. A voi è dedicato tutto questo.