

ARCHITETTURA E UTOPIA. LA CITTÀ DI VETRO

ANTONELLA D'AMELIA

Scena fissa della vicenda umana, spazio in formazione che muta talora più veloce del trascorrere di una vita, la città occupa un posto particolare nel complesso sistema di simboli elaborati dalla storia della cultura. Modello idealizzato di universo, isomorfa al mondo intero, la città rappresenta nella storia dell'utopia il luogo della reinvenzione globale della società, la rappresentazione ideale di un'esistenza diversa, di differenti istituzioni politiche, sociali o economiche, di rinnovati costumi e credi religiosi.

Rispetto allo stratificarsi culturale della città, che nelle costruzioni architettoniche, nel piano urbanistico, nei nomi delle strade o nei segni delle epoche passate esprime una continuità temporale, uno sviluppo urbano legato al succedersi dei momenti storici (Rossi 1978: 61), la città dell'utopia è un'invenzione cristallizzata, una proiezione ideale senza storia. Se la città, come la cultura, è un meccanismo che si contrappone al tempo e riporta di continuo in vita il passato, collegandolo al presente su un asse sincronico (Lotman 1984: 332), la città dell'utopia è senza passato, è al contempo realtà e simbolo, segno architettonico di un diverso ordine sociale, spazializzazione di nuovi e razionali valori sociali, morali, estetici, da cui si origina il bizzarro miscuglio di concreto e astratto, di visione globale e dettaglio pittoresco (Baczko 1979: 322). Non "la cosa umana per eccellenza" con Lévi-Strauss, ma costruzione artificiosa, mitopoietica, ipotesi

spaziale astratta del sogno utopico realizzato: quindi città della giustizia futura, della felicità universale, dell'eguaglianza tra gli uomini, del trionfo del bene, dove è annullato ogni contrasto tra individuale e collettivo, tra sfera pubblica e privata.

Una simile struttura concentrica e chiusa in sé, negazione di realtà urbane formatesi storicamente, impone anche che la città dell'utopia sia costruita in un luogo diverso, un'isola o un pianeta lontano, come la Città senza nome delle *Notti russe* di Odoevskij sulle rive dell'Orinoco o la gelida *Repubblica della Croce del Sud* di Brjusov sulle sponde del circolo artico, che sia ambientata in un altrove onirico, nelle cornici del sogno come nei racconti di Ulybyšev o Sumarokov.

L'utopia, evasione dalla condizione presente, ansia di rinnovamento della società, invenzione di un mondo diverso, nuovo, rivoluzionario è sempre fuga dal *qui e ora*, è rifiuto delle coordinate spaziali e temporali dell'esistenza (Catteau 1984: 40). In tutta la sua evoluzione l'utopia ha espresso l'aspirazione a fuoriuscire dallo spazio-tempo della storia: è nostalgia di pre-storia che si concretizza in speranza di post-storia e, anziché restaurazione di un mitico passato, si fa progettazione di un razionale futuro (Strada 1985: 138).

Nei progetti utopici russi del XIX-XX secolo, sui quali concentrerò l'attenzione, luogo di investimento massimo dell'utopia non è lo spazio, ma il tempo, la dimensione temporale, in cui vengono proiettate le nuove idee-immagini. Dove l'u-topia si trasforma in u-cronia (Baczko 1986: 888), dove la società nuova e diversa sognata non è solo trasportata in uno spazio immaginario, in un altrove lontano, ma trasferita in un tempo immaginario, in un futuro scaturito dal progresso intellettuale e dalle conquiste scientifiche

All'origine di molte fantasie utopiche russe, proiettate nel futuro, fu certo il romanzo di Louis-Sébastien Mercier *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais*, pubblicato a Parigi nel 1770: un libro non eccezionale, ma che godette di uno straordinario successo, e non solo in Russia, per la sua novità compositiva. Abbandonato il modulo del viaggio immaginario, Mercier proietta il suo narratore in un sogno che lo sposta nel tempo in una città non diversa da quella in cui si è addormentato, Parigi, eppure mutata, profondamente rinnovata, in una città segnata da una radicale trasformazione intellettuale e politica, dove è il progresso che guida la rappresentazione del tempo, la scansione tra passato e futuro. Tradotto in russo in modo frammentario sin dal 1788, il romanzo di Mercier è più volte menzionato nella pubblicistica russa: lo cita K. N. Batjuškov nell'articolo *Nečto o morali, osnovanoj na filosofii i religii*, vi allude probabilmente Puškin nell'articolo

del 1830-31 dedicato alla *Istorija russkogo naroda* di N. A. Polevoj (Zaborov 1977: 207).

La descrizione di Mercier della “nuova Parigi” s’insinua tra i contorni delle città del futuro, inventate da A. D. Ulybyšev in *Son* (1819), da F. V. Bulgarin in *Pravdopodobnye nebylicy, ili Stranstvovanie po svetu v dvadcat’ devjatom veke* (1824), da V. F. Odoevskij in *4338-j god. Peterburgskie pis’ma*. La fantasia avveniristica degli intellettuali russi arricchisce tuttavia queste chimere cittadine di un segno nuovo, particolare: nella scelta del materiale di costruzione della città l’utopia russa utilizza il vetro, che non è solo una conquista della rivoluzione tecnologica, ma anche metafora della trasparenza e della luce.

La rappresentazione globale della nuova realtà assume la città moderna di vetro come esempio di alterità rispetto alle vecchie istituzioni politiche e sociali, ai costumi e alla religione, come modello di quella trasparenza auspicata e affermata quale tratto distintivo della nuova società. Alle opposizioni classiche dell’utopia – vecchio/ nuovo, passato/futuro, esistente/immaginario – si sovrappongono ora le antitesi: trasparenza/opacità e luce/oscurità. La futura città di vetro, luogo solare della trasparenza che non dissimula nulla dei propri ingranaggi, rappresenta metaforicamente nel suo lieve materiale ciò che si oppone alla pesante opacità del vecchio mondo con le sue leggi crudeli e le sue ingiustizie.

Un primo accenno alla città cristallina del futuro s’incontra nel racconto di Bulgarin *Pravdopodobnye nebylicy, ili Stranstvovanie po svetu v dvadcat’ devjatom veke*, che mette al centro della sua utopia la scienza e i progressi scientifici che muteranno il mondo e con un’anticipazione alla Jules Verne ci trasporta nel 2824 nelle nuove Terre Polari, dove si ergono vitrei edifici privati e pubblici dall’apparenza attraente, solida, indistruttibile. L’attenzione di Bulgarin, tutta incentrata sulle conquiste della modernità e sullo sviluppo accelerato delle scienze, trascura ogni elemento sociale o politico di rinnovamento, anzi l’eccezionale sviluppo tecnologico della sua società del futuro procede con gli aspetti più conservatori della vita (Svjaťlovskij 1922: 36). L’organizzazione politica dello stato è appena accennata, la proprietà privata continua ad esistere, l’unico concetto appena innovativo che s’intravede è l’idea della prima educazione eguale per tutti i cittadini, sia ricchi che poveri, che si chiarisce con il ruolo primario assegnato alla cultura (Rossi Varese 1982: 20). La scelta della città di vetro e della proiezione utopica nel futuro svolge in Bulgarin solo una funzione estetica, è un artificio descrittivo, un travestimento in forme

architettoniche moderne e affascinanti di un messaggio politico di immobilismo, un ripiegamento all'indietro nel tempo, una nostalgia di passato.

Ispirato alle conquiste della scienza e al ruolo determinante che avrebbero assunto le scoperte scientifiche nel futuro dell'umanità è anche il racconto del principe V. F. Odoevskij *4338-j god. Peterburgskie pis'ma*, pubblicato nel 1840 sull'almanacco di V. A. Vladislavlev "Utrennjaja zarja". Il racconto doveva concludere una trilogia rimasta incompiuta, di cui la prima parte ritraeva l'epoca di Pietro il grande, la seconda l'epoca contemporanea, cioè gli anni '30 dell'Ottocento, e la terza la Russia dopo 4000 anni (Svjatlovskij 1922: 37; Čechnovicer 1929: 17). Tuttavia nel corso del lavoro Odoevskij rinuncia al progetto originario ed elabora a lungo l'*Anno 4338* come un racconto autonomo (Best 1984: 33), dove è descritta la Russia del 44 secolo in 7 lettere inviate dallo studente cinese Cungiev ad un amico e compagno di studi a Pechino.

Convinto che l'uomo, nonostante gli inevitabili cambiamenti che il tempo porta con sé, rimanga sostanzialmente uguale e che nel 44 secolo vivrà con gli stessi problemi di sempre (Odoevskij 1929: 348), lo scrittore rappresenta un mondo, in cui il progresso scientifico ha raggiunto il più alto grado di perfezione e l'uomo, cosciente delle proprie capacità e della conquistata padronanza sulla scienza, pensa di vincere anche le catastrofi naturali (cfr. Backvis 1977: 345-346). La modifica dell'aspetto sociale e politico della vita è fuori dell'ottica utopica di Odoevskij, che, affascinato dal successo tecnologico, ipotizza una società invariata nelle sue strutture organizzative, ma trasformata da scoperte quali gli aerostati, il magnetismo, il telefono, la fotografia a colori.

Illuminato burocrate dello stato e filantropo, Odoevskij pensa che in un futuro luminoso la Russia, guidata da chi crede nei valori della cultura, debba svolgere un'alta missione: iniettare all'Europa forze fresche, il soffio di una nuova vita sulla vecchia, sclerotizzata cultura occidentale (Walicki 1973: 76). E questa idea di missione, di particolare vocazione della Russia si unisce sempre in lui all'idealizzazione della società patriarcale e alla critica della società borghese materialistica e industrializzata.

Nel racconto la struttura statale dell'*Anno 4338* è autoritario-autocratica, imperniata sulla figura dello zar, mai esplicitamente criticato o messo in discussione, anche se continua è l'allusione all'antica repubblica platonica dei filosofi, riletta alla luce della società cinese confuciana, di cui è espressione il giovane Cungiev viaggiatore nel

mondo del futuro ed io narrante. La società utopica di Odoevskij è un impero governato dal primo poeta, dove gli storici occupano le cariche più importanti dell'amministrazione; il progresso futuro dell'umanità è contrassegnato dall'alta qualificazione raggiunta dagli scienziati e dal generale rispetto di cui gode la scienza, ormai patrimonio civico, accessibile a tutti (Svjatlovskij 1922: 38).

Anche lo spazio dell'*Anno 4338* è uno spazio dominato dall'uomo e sottomesso alle innovazioni tecnologiche: la circolazione è assicurata da moderni aerostati o galvanostati; il freddo russo è vinto da un complesso sistema di tubazioni che collegano la città utopica all'equatore; i contatti personali sono garantiti dalla diffusione di giornali domestici e "telegrafi magnetici"; anche l'arte, in particolare la musica è prodotta da particolari strumenti ad acqua, i cui zampilli risuonano su campanelli di cristallo.

Nonostante le invenzioni avveniristiche l'immaginazione di Odoevskij non va oltre i confini del regno di Nicola: la sua Russia ideale ne conserva il principio classista, l'evidente disuguaglianza sociale, l'organizzazione burocratica e accentratrice (Cechnovicer 1929: 18), come se quel regime autocratico non fosse stato capace di dar vita che ad una fantasia estetizzante, un'utopia senza riforme sociali, un'utopia cartacea, disattenta all'uomo, motore della storia (Sakulin 1913: 200). Lo scarto temporale tra la società del futuro e l'epoca contemporanea allo scrittore è eliminato nelle enunciazioni teorico-politiche e l'anticipazione annullata in una visione retrospettiva di un domani tutto derivato dalle potenzialità del presente.

La proiezione nella nuova dimensione temporale non inventa neppure una diversa situazione cittadina, ma presuppone una fusione delle due antiche capitali, Mosca e Pietroburgo in un agglomerato vitreo del 4338, dove

на богатых домах, крыши все хрустальные, или крыты хрустальною же белую черепицей, а имя хозяина сделано из цветных хрусталей. Ночью, когда дома освещены внутри, эти блестящие ряды кровель представляют волшебный вид (Одоевский 1929: 352).

La trasparenza e la luminosità non sono attributi del nuovo ordine sociale, ma decorativo segno del nobile mondo che anima la città del futuro, sfondo sfarzoso di balli e ricevimenti aristocratici. Anche l'acqua che, grazie alle innumerevoli fontane, fluisce ovunque nella città, non è simbolo di purezza o strumento di purificazione in senso spirituale e fisico, ma solo decorazione di ricchi spazi urbani. L'ipotizzata conquista del vetro elastico non serve gli interessi della

scienza, ma rende solo eleganti le altere nobildonne della città di cristallo:

Дамы были одеты великолепно, большею частию в платьях из эластического хрусталя разных цветов; по иным струились все отливы радуги, у других в ткани были заплавлены разные металлические кристаллизации, редкие растения, бабочки, блестящие жуки (Одоевский 1929: 362-363)..

Un aspetto particolare della città utopica di Odoevskij è costituito dall'inserimento tra le maglie vitree degli edifici di una folta vegetazione, di lussureggianti giardini coperti, che non riflette un ripensamento e un riequilibrio del rapporto città-campagna, ma riprende piuttosto le prime utilizzazioni architettoniche del vetro della fine del Seicento e del Settecento: la costruzione di serre e orangeries (Schild 1971: 21). Nella casa del primo ministro, ad esempio, c'è uno stupendo giardino coperto, illuminato a giorno:

Весь сад, засаженный редкими растениями, освещался прекрасно сделанным электрическим снарядом, в виде солнца. Мне сказывали, что оно не только освещает, но химически действует на деревья и кустарники; в самом деле, никогда мне еще не случилось видеть такой роскошной растительности (Одоевский 1929: 362).

E sull'isola Vasil'evskij un giardino climatizzato ospita in libertà varie specie di animali:

Ближний остров, который в древности назывался Васильевским ... занят огромным крытым садом, где растут деревья и кустарники, а за решетками, но на свободе, гуляют разные звери; этот сад есть чудо искусства! Он весь построен на сводах, которые нагреваются теплым воздухом постепенно, так, что несколько шагов отделяют знойный климат от умеренного; словом этот сад – сокращение всей нашей планеты (Одоевский 1929: 355-356).

Tuttavia il ricordo del paradiso terrestre, del giardino dell'Eden non contaminato dal peccato, abitazione dell'Uomo primordiale (cfr. Eliade 1979: I, 185-87) si affaccia tra i segni della città del futuro di Odoevskij; elementi del regno vegetale e animale s'insediano tra i materiali della modernità, preannunciando quella fusione tra architettura razionalistica di vetro e rigoglio lussureggiante della natura, tra utopia abitativa del domani e mito edenico, che Černyševskij realizza in *Čto delat'*.

Scritto tra la fine del 1862 e l'inizio del 1863 durante la reclusione nella fortezza di Pietro e Paolo a Pietroburgo, il romanzo di Černyševskij, opera politica che formò generazioni di rivoluzionari russi, propone un modello di società perfetta, razionalmente impostata da uomini "nuovi" e "speciali" su un coordinamento collettivo del lavoro, sull'eguaglianza tra uomo e donna, su rapporti liberi e paritari tra i sessi. La rappresentazione radiosa del futuro socialista dell'umanità, inserita nel quarto sogno di Vera Pavlovna, assume come simbolo della vita organizzata del domani il palazzo di cristallo, uno splendido edificio di vetro e alluminio, ideato sul modello del Palazzo di Cristallo dell'Esposizione Universale di Londra del 1851. Una costruzione di vetro e ghisa, sontuosa, amplissima e leggera, di cui non esistono uguali al mondo:

Теперь нет такой; нет, уж есть один намек на нее – дворец, который стоит на Сайденгамском холме: чугуи и стекло, чугуи и стекло – только. Нет, не только: это лишь оболочка здания; это его наружные стены; а там, внутри, уж настоящий дом, громаднейший дом: он покрыт этим чугуино-хрустальным зданием, как футляром; оно образует вокруг него широкие галереи по всем этажам. Какая легкая архитектура этого внутреннего дома, какие маленькие простенки между окнами, – а окна огромные, широкие, во всю вышину этажей! (Чернышевский 1978: I, 383).

Un'architettura luminosa e ardita, simbolo della sconfitta del Tempo e del Male, un falansterio sontuoso che ospiti uomini nuovi, perfetti, liberi dal giogo del lavoro salariato, inventori di diversi rapporti interpersonali. Un palazzo trasparente e spazioso, regno della luce e della felicità, antitesi radicale del vecchio mondo contadino russo. Un edificio le cui linee architettoniche si fondono con il paesaggio circostante, con la natura rigogliosa e fertile del futuro, domata dall'opera civilizzatrice dell'uomo:

Оно стоит среди нив и лугов, садов и рощ. Нивы – это наши хлеба, только не такие, как у нас, а густые, густые, изобильные, изобильные. Неужели это пшеница? Кто ж видел такие колосья? Кто ж видел такие зерна? Только в оранжерее можно бы теперь вырастить такие колосья с такими зернами. Поля – это наши поля; но такие цветы только в цветниках у нас. Сады, лимонные и апельсиновые деревья, персики и абрикосы, – как же они растут на открытом воздухе? (Чернышевский 1978: I, 383)

La descrizione di Černyševskij, evocando un passato biblico di esistenza felice dell'umanità, presuppone un atto di lettura che non

rinchiuda il lettore nell'immaginario, ma lo solleciti ad un confronto costante tra la città immaginaria e quella reale. Prototipo di questa fantasia abitativa – il Palazzo di Cristallo dell'Esposizione Universale londinese, massimo esempio del secolo di una costruzione prefabbricata smontabile (Child 1971: 36), “trionfo terribile di ghisa” con le parole di Dostoevskij, espressione non solo tecnologica, ma formale dell'indiscussa solidità dell'Inghilterra vittoriana. Ideato nel 1851 da Joseph Paxton, un ingegnere esperto in giardinaggio (dal 1828 era viceintendente ai giardini del duca di Devonshire), il grandioso palazzo, situato a sud di Hyde-Park, aveva l'apparenza e la forma di un'enorme serra che copriva circa 8 ettari di terreno e raccoglieva nella sua trasparenza macchinari e alberi (Esposizioni 1983: 20). Antiche stampe ci hanno tramandato il colore azzurro pallido del suo scheletro metallico, colore che esaltava l'impressione di illimitatezza dello spazio, mentre il rosso vivo della parte inferiori delle travi si ripeteva dietro le balaustre delle gallerie; questi fattori, congiunti al nuovo metodo di prefabbricazione e montaggio, creavano un'impressione spaziale nuova, un linguaggio architettonico finora sconosciuto (Child 1971: 45).

Per i rapporti e le dimensioni adottate (564 metri di lunghezza, 124 di larghezza e 32 d'altezza) il Palazzo di Cristallo produceva un'impressione di estensione infinita; al suo interno si affollarono nelle due Esposizioni Universali del 1851 e del 1862 (per la seconda esposizione fu rimontato sulla collina di Sydenham) “quelle centinaia di migliaia, quei milioni di persone, che docilmente affluiscono qui da tutto il globo terrestre – uomini venuti con un solo pensiero” (Dostoevskij 1972-86: V, 69), alla scoperta degli ultimi ritrovati dell'arte, della scienza, della tecnologia, dell'artigianato. Tra il verde del parco dell'Esposizione si estendevano i suoi lunghi corpi di vetro, spuntavano le appuntite torri-pagode, le gigantesche cupole sfaccettate; di notte, quando tutto il complesso brillava di luci, sembrava il centro di un impero colossale ed esprimeva in tutta la sua dimensione grandiosità e potenza. Tra i primi a scriverne in Russia nel 1851, nell'articolo *Aristotel' i vseмирnaja vystavka*, è lo slavofilo A. S. Chomjakov che vi apprezza la fusione tra mondo naturale e architettura, ammirando i secolari alberi di Hyde Park protetti dalla volta vitrea del palazzo (Kalmykov 1979: 23).

Černyševskij è affascinato da questa grandiosa realizzazione, che aveva già descritto nel 1854, senza averla vista, per i lettori degli “Otečestvennye Zapiski”; dopo il viaggio a Londra nel 1859 lo sceglie come modello abitativo del futuro e lo descrive nel romanzo come

luogo dell'utopia, simbolo della futura fusione città-campagna, architettura razionale-natura, dove l'umanità non più angariata dalla necessità, né turbata da contrasti sociali vivrà felice e libera in una sorta di paradiso terreno, la Nuova Russia:

Горы, одетые садами; между гор узкие долины, широкие равнины. «Эти горы были прежде голые скалы, – говорит старшая сестра. – Теперь они покрыты толстым слоем земли, а на них среди садов растут роши самых высоких деревьев: внизу, во влажных ложбинах плантации кофейного дерева; выше финиковые пальмы, смоковницы; виноградники перемешаны с плантациями сахарного тростника; на нивах есть и пшеница, но больше рис» (Чернышевский 1978: I, 386).

In una dimensione extratemporale la fantasia razionalista di Černyševskij assimila alla lucente modernità della costruzione di vetro alcuni aspetti del mito edenico, del sogno di un'età dell'oro in cui gli uomini vivevano e morivano felici in comunione con il cosmo, un riflesso dell'armonia archetipica del paradiso terrestre, della vita umana prima del peccato.

Con gesto contrario, durante il primo viaggio in Europa, Dostoevskij, sconvolto dalle disuglianze sociali e dalla povertà londinese, deluso dalla folla che accorre al feticcio merce (Benjamin 1962: 145), rinnega invece il giovanile sogno del Palazzo di cristallo e, colto da un cupo presentimento alla vista di quel gigantesco alveare operaio, esprime il suo rifiuto in una valanga di immagini bibliche – la visione di Babilonia, il trionfo dello spirito maligno, il paganesimo, il diluvio universale, la torre di Babele (Lapšin 1929: 140). L'antieroe degli uomini nuovi, l'io narrante di *Zapiski iz podpol'ja* si abbandona a una carneficina stizzosa e giubilante del materialismo biologico e dell'etica socialista di Černyševskij. È la risata scontroso e burlesca dello scoramento, la risata sconvolta e aggressiva dell'iconoclasta che distrugge l'immagine prima amata. Le invettive, di cui l'*uomo del sottosuolo* gratifica il Palazzo di cristallo, sono attacchi categorici contro l'utopia, contro quell'utopia che descrive una società finalmente giunta alla completa felicità come *irreale, idealista, rassicurante e chiusa*. E all'irrealismo storico dell'utopia risponde con l'irrazionalità della storia; all'ottimismo filosofico della natura umana contrappone il sacro egoismo; all'abolizione della sofferenza e dell'angoscia oppone l'annichilimento della coscienza, nato appunto dalla sofferenza. Anche l'ermeticità dell'utopia illustrata dalla copertura di cristallo non è che l'immagine della trasparenza razionale del determinismo, così potente

da imprigionare l'uomo (Catteau 1973: 181-182). Al miraggio del Palazzo di Cristallo, all'utopia razionalista Dostoevskij contrappone allora il mito, la visione balsamica dell'Età dell'oro, l'evasione verso un'epoca di pace e felicità perduta e nei sogni di Stavrogin, Versilov e dell'Uomo ridicolo fa rivivere quel mito solare di armonia universale, archetipo di una libertà perduta e ritrovata (Cfr. Catteau 1978: 479-488).

Nel secondo Ottocento e nei primi del Novecento l'applicazione di strutture in vetro e ferro si allarga a costruzioni come stazioni ferroviarie (St. Pancras Station a Londra), mercati coperti (le Halles di Parigi), sale da concerto (l'Albert Hall di Londra) o sale di lettura (la Biblioteca di S. Geneviève a Parigi), diviene una realtà edilizia, che segna una vittoria definitiva sui materiali costruttivi tradizionali, una conquista dell'industrializzazione. Inoltre il succedersi regolare delle Esposizioni universali in Europa e in America concorre all'evoluzione degli edifici espositivi e alla sperimentazione architettonica dei nuovi materiali. Il rapporto intercorrente tra il progresso tecnico-costruttivo e la metamorfosi estetico-formale dell'architettura trova compiuta espressione nelle due esposizioni universali di Parigi del 1889 e del 1900, in cui il ferro, materiale ormai leggero e duttile nelle mani dell'uomo, sorregge ampi edifici di cristallo, ma si ramifica anche nella linea ondulata dell'Art Nouveau in tralci, volute, ramificazioni con un originale gioco di allusioni al mondo vegetale. La struttura ornamentale e la finezza delle membrature del Grand Palais e del Petit Palais evocano ormai una felice fusione tra architettura e natura, tra spazio espositivo e regno vegetale. Alla fantasia utopica non rimane quindi che arricchire di nuovi significati l'architettura di vetro e nell'ossatura luminosa e trasparente della città futura individuare la rappresentazione simbolica dell'alterità sociale, lo spazio abitativo di una nuova, migliore collettività, il risultato delle conquiste di uomini liberi. Le idee guida della diversità sociale – giustizia/ingiustizia, abbondanza/miseria, uguaglianza/disuguaglianza, comunione dei beni/proprietà privata, tolleranza/fanatismo, ecc. – non sono più enunciate astrattamente come principi, ma tradotte in immagini *trasparenti* ai valori che incarnano (Baczko 1986: 913), in cristallini progetti abitativi.

Sulla scia di Černyševskij la suggestione del Palazzo di Cristallo riaffiora nelle fantasie avveniristiche di Kuprin, che in un racconto del 1906 *Tost* ci trasporta nel 2906 nella stazione del Polo Nord di una futuribile Elektrozemnomagnitnaja Associacija, dove migliaia di tecnici, ingegneri, astronomi, matematici e architetti lavorano al gran-

dioso progetto di trasformazione dell'intero globo terrestre in un gigantesco polo elettromagnetico, dove l'inesauribile forza magnetica della terra è usata come fonte energetica per fabbriche, macchine agricole, treni o piroscafi, per l'illuminazione di case e strade, per riscaldare le abitazioni degli umani e sconfiggere il nocivo carbone.

La città polare di Kuprin si profila luminosa nella notte glaciale con contorni di vetro, marmo e ferro; con allusione alle serre, fonde lievi linee architettoniche di vetro con i segni di una natura esotica e fiorente, riluce vivida e solare nel delicato e trasparente vetro.

Это было великолепное здание из стекла, мрамора и железа, все украшенное экзотическими цветами и пышными деревьями, скорее похожее на прекрасную оранжерею, чем на общественное место. Снаружи его стояла полярная ночь, но благодаря действию особых конденсаторов яркий солнечный цвет весело заливал и зелень растений, и столы, и лица тысячи пирующих, и стройные колонны, поддерживавшие потолок, и чудесные картины, и статуи в простенках. Три стены залы Совещания были прозрачны, но четвертая, спиной к которой помещался председатель, представляла собой белый четырехугольный экран, сделанный из необыкновенно нежного, блестящего и тонкого стекла (Куприн 1970-73: IV, 220).

La città polare del futuro ospita una società scientifica di uomini "fieri, audaci, eguali, allegri", legati l'un l'altro da rapporti d'amore e di collaborazione. Una società edenica dove non si conosce la sotto-missione, il potere, l'invidia, la rivalità, l'inganno. Un sodalizio umano occupato solo dal pensiero di approfondire la conoscenza e penetrare nei misteri della vita, dove la morte è stata sconfitta dalla pienezza dell'esistenza, dove l'amore non conosce gelosia o bassezze.

Не знаем мы ни подчинения, ни власти, ни зависти, ни вражды, ни насилия, ни обмана. Каждый день разверзает перед нами целые бездны мировых тайн, и все радостнее познаем мы бесконечность и всесильность знания. И сама смерть уже не страшит нас, ибо уходим мы из жизни не обезображенные уродством старости, не с диким ужасом в глазах и не с проклятием на устах, а красивые, богоподобные, улыбающиеся, и мы не цепляемся судорожно на жалкий остаток жизни, а тихо закрываем глаза, как утомленные путники. Труд наш – это наслаждение. И любовь наша, освобожденная от всех цепей рабства и пошлости, подобна любви цветов: так она свободна и прекрасна. И единственный наш господин – человеческий гений! (Куприн 1970-73: IV, 221).

Un paradiso felice, non ricordo ancestrale, ma proiezione nel futuro, un Eden di pace e fratellanza, risultato delle conquiste scientifiche, della supremazia intellettuale dell'uomo e della sua genialità. Il ricordo dei tempi passati è sotto il segno dell'oscurantismo degli avi, della malvagità, violenza e povertà che regnavano sulla terra. L'opposizione tra il luminoso presente e l'oscuro passato è rafforzata inoltre in modo schematico da tutta una serie di contrapposizioni sociali, fisiche, morali: fierezza/pavidità, altruismo/avidità, bellezza/deformità, eguaglianza/diseguaglianza.

Più interessante, anche se altrettanto schematica per il taglio didascalico, è la descrizione della utopica società comunista del futuro e della città di vetro, che nel 1908 nel romanzo *Krasnaja zvezda* Aleksandr Bogdanov ambienta sul pianeta Marte. Filosofo, teorico e membro del partito bolscevico, Bogdanov prefigura una possibilità di socialismo realizzato, quale si delineava nelle aspirazioni dell'ala rivoluzionaria della socialdemocrazia russa negli anni antecedenti la prima guerra mondiale (Legran 1929: 4).

Autore di una compiuta filosofia, che nel 1909 Lenin combatte in *Materialismo e empiriocriticismo*, Bogdanov elabora tutta la vita una sua concezione della letteratura e dell'arte (Strada 1986: 190-197), un'ipotesi di edificazione della nuova società e della cultura proletaria, dispiegando nell'intreccio del romanzo alcune formulazioni ideologiche, già espresse nel 1904 nei tre articoli raccolti sotto il titolo *Novyj mir*:

Il primo articolo è dedicato al mutamento del tipo della persona umana, cioè all'eliminazione dell'angustia e dell'incompletezza dell'essere umano che creano la disuguaglianza, l'eterogeneità e la disunione psichica degli uomini. Il secondo articolo parla del mutamento del tipo del sistema sociale, cioè dell'eliminazione degli elementi di costrizione dei rapporti tra gli uomini. Il terzo articolo delinea il mutamento del tipo della conoscenza umana, cioè la liberazione dai feticci che limitano e corrompono l'attività conoscitiva (Bogdanov 1925: 12).

Trasferendo in *Krasnaja zvezda* questa visione della storia umana, Bogdanov guarda la realizzazione del suo progetto culturale e politico con gli occhi del protagonista, un rappresentante politicizzato della classe operaia, che, trasportato attraverso lo spazio siderale fin sul pianeta Marte, vi scopre una società di eguali, un'organizzazione statale comunista, la mobilità del lavoro, un'unica lingua, un elevato livello culturale (fusione arte-vita, museo-città), l'educazione collettiva dell'infanzia, paritari e amichevoli rapporti umani.

La multiforme personalità di Bogdanov, che affrontò non solo problemi politici, filosofici ed economici, ma anche scientifici – medico, fu dal 1926 direttore del primo Istituto di trasfusione del sangue, e proprio eseguendo un esperimento su se stesso trovò la morte nel 1928 (cfr. Strada 1985: 351-365) – si riflette nel romanzo nei due aspetti più analizzati della futura società comunista, il sociologico e lo scientifico. Al primo corrispondono le numerose pagine dedicate alla disanima delle abitudini di vita dei marziani, alla poligamia che vige nel pianeta, intesa come forma migliore e più ricca di affettività, o al suicidio, cioè alla libera e serena scelta della propria morte. Al secondo l'attenzione per gli esperimenti e le scoperte tecnologiche dei marziani, l'anticipazione di alcune conquiste scientifiche del nostro secolo, come gli isotopi radioattivi o i razzi alimentati dall'energia atomica.

Carica di una significativa valenza simbolica è quindi l'architettura della futura città socialista, proiezione dell'immaginario sociale, traduzione nel linguaggio dei segni delle conquiste sociali e tecnologiche, di cui vanno fieri i marziani:

Самая оригинальная черта этой архитектуры заключалась в прозрачной крыше из несколько громадных пластинок голубого стекла. Прямо под этой крышей помещалась спальня и комната для бесед с друзьями. Марсиане проводят часы отдыха непременно среди голубого освещения, ради его успокаивающего действия.... (Богданов 1929: 69).

L'abitazione dell'uomo del futuro è trasparente, ma protetta da colori soffusi, accogliente e distensiva; riflette una particolare attenzione data alla sfera privata dell'individuo, preservato dall'alienazione moderna prodotta dalla divisione del lavoro, difeso nella sua intimità e nel riposo. Il luogo di lavoro, la fabbrica, invece ripropone il modello di un grandioso edificio di vetro a cinque corpi, che fonde in sé alcuni segni dell'architettura del mondo classico (le colonne, la pianta a croce) con i materiali della modernità:

Пять громадных зданий, расположенных крестообразно, все одинакового устройства; чистый стеклянный свод, лежащий на несколько десятках темных колонн, образующих точный круг или мало растянутый эллипс; такие же стеклянные пластинки, поочередно прозрачные и матовые, между колоннами в виде стен. Мы остановились у центрального, самого большого корпуса, перед воротами, занимавшими целый промежуток от колонны до колонны, метров 10 ширины и метров 12 вышины. Потолок первого этажа горизонтально перерезывал посредине пространство ворот; несколько пар рельсов входили в ворота и терялись внутри

корпуса.

Мы подплыли к верхней половине ворот, и оглушенные шумом машин, сразу попали на второй этаж. Впрочем это не был особый этаж в точном смысле слова, а скорее сеть воздушных мостиков, оплетавшая со всех сторон гигантские машины незнакомого мне устройства. На несколько метров над нею находилась другая подобная сеть, еще выше третья, четвертая, пятая; все они были образованы из стеклянного паркета, охваченного брусками железных решеток, все были связаны множеством подъемников и лестниц, и каждая следующая сеть была меньше предыдущей" (Богданов 1929: 74-75).

Il maestoso interno del Palazzo di Cristallo, ripensato attraverso la descrizione di Černyševskij, affiora nell'ossatura della fabbrica, nella volta a cupola, nella struttura di ferro, che sostiene le pareti di vetro, nell'intricata rete di corridoi sospesi, nell'organizzazione interna dello spazio, dove sono in funzione quei macchinari che erano invece solo esposti nel palazzo londinese. L'interesse politico e sociale di Bogdanov si orienta di rado verso soluzioni estetiche o digressioni architettoniche; inoltre, rispetto all'utopia di Černyševskij, egli trascura la natura circostante e non accenna mai ad un contatto tra l'architettura e il mondo vegetale; il focus della narrazione è tutto centrato sulle conquiste tecnologiche, sui progressi della scienza, sulla rivoluzione sociale.

Un ulteriore connotazione di solarità, liberazione e spinta ascensionale assume il vetro nella poesia di Chlebnikov, tutta tramata di insaziabile ansia di futuro e di inesausta aspirazione utopica, dove con insistenza maniaca sono progettati palazzi di vetro, case di vetro, vitree città del futuro. Il vetro è l'ossessione di questo matematico, "Colombo di nuovi continenti poetici". La vagheggiata metropoli del futuro sarà un'"abitabile vela di vetro ravvolta in èdera di strade", una "valle di vetro", un sistema di "scogliere di vetro" (III, 61) e di "vitrei dirupi", una "vitrea filatura di abitacoli" (III, 288). Una sorta di vegetazione di vetro si affalda nei versi come un'architettura spontanea, ma con frane cubistiche ed angoli da "controrilievo" di Tatlin (Ripellino 1968: 77). Nel gusto della scomposizione pittorica la chimerica città di vetro di Chlebnikov smotta in masse cristalline, in cascate di vetro: ritratta come spazio in espansione, subisce una serie di metamorfosi, si fa veliero, germinazione vegetale, tramaglio lanciato sul mondo, "vitreo libro di pagine".

Дворцы-страницы, дворцы-книги,
Стеклянные развернутые книги,

Весь город – лист зеркальных окон,
Свирель в руке суровой рока (III, 65).

In quegli anni di grandi rivolgimenti la Russia era tutta percorsa da ventate di utopia, non c'era artista che non fantasticasse sulla città del futuro. Le bizzarie architettoniche di Chlebnikov corrispondono alle invenzioni dei costruttivisti: ai progetti dei Vesnin, al modellino di Tatlin per un monumento alla Terza Internazionale, ai "planity" o "case dell'avvenire" di Malevič, ai "prouny" di El Lisitckij (Ripellino 1968: 78), alla *Città del futuro* progettata da Lavinskij, di cui parla B. Arvatov nel 1923 come di realizzazione dell'utopia:

Una città sospesa nell'aria. Una città di vetro e asbesto. Una città sulle molle. Che cos'è? Eccentricità, originalità, trucco? No, semplicemente il massimo di razionalità funzionale.
Nell'aria, per lasciar libera la terra.
Di vetro, per riempirla di luce.
Di asbesto, per alleggerire la costruzione.
Sulle molle per creare un equilibrio (Quilici 1969: 320).

Colpisce in particolare – per l'utilizzazione di un materiale leggero come il vetro, per l'aspirazione alla verticalità e alla conquista dello spazio – l'affinità tra le fantasie abitative di Chlebnikov e i progetti della casa di cura di Sokolov e più ancora della "casa volante" di Krutikov, la prima città cosmica dell'architettura mondiale (Solivetti 1986: 15). Le sue costruzioni cristalline sono strettamente collegate ai progetti inattuabili dei pittori dell'epoca, ad es. alle verticali città delle sonate di Čiurlionis, popolate di cuspidi, piramidi, e spirali di scale verso il cielo; il suo utopismo architettonico rimanda ad alcuni passi della "somma" teologale di N. Fedorov: il tempio-museo, con la torretta per osservare le congiunzioni degli astri; il tempio che unisce l'imo e il superno e si immedesima con l'universo; il tempio copernicano che alberga nella cupola lo "sciame diafano" dei padri risorti; il tempio come indice di devozione filiale e compendio d'arte, di fede, di storia e di astronomia (Ripellino 1968: 210).

Per vincere l'immobilismo gravitazionale, nell'articolo *My i doma* (1914-15) Chlebnikov inventa "capanne mobili di vetro" che l'uomo porta con sé nel suo trasmigrare terreno, inserendole da città in città su appositi immaginari edifici-caricasse, case-ossature (IV, 279-280); e per ribellarsi alla "reclusione delle mura", fantastica edifici di vetro che si aprano all'ambiente esterno, alla natura, alla luce, al sole. Le strutture architettoniche della città di Chlebnikov alludono alla mobilità, alla trasparenza e, riprendendo le forme curvilinee della natura,

mimano un grandioso esperimento di architettura-vegetazione; sviluppando poi le consuete analogie, il poeta trasforma questi edifici in torri-aghi, case-coppe, case-fiore, alberi fiorenti, alveari abitati, libri, reti sospese. L'immagine della vitrea rete geometrica richiama alla memoria la descrizione di Bogdanov dell'ingarbugliato intreccio di ferro e vetro all'interno della fabbrica del futuro; ma per Chlebnikov, collegata al tema dell'albero e del pescatore, la metafora della rete è emblematica dell'interrogarsi del poeta sulle analogie della natura, sulle connessioni dei fenomeni, e in particolare sulla contaminazione di animato e inanimato, di architettura e natura.

In quegli stessi anni, in antitesi con un universo grigiamente monocromo e disarmonico di guerre e mattoni, anche lo scrittore e architetto tedesco Paul Scheerbart nella sua *Architettura di vetro* progetta di realizzare una città di uomini nuovi alloggiati in case di vetro regolabili e mobili, assegna all'architettura il ruolo di messianica liberatrice dei mali che si stavano radunando sotto il comune denominatore del militarismo dell'epoca e sogna di restituire all'umanità, grazie all'utopia del vetro e della luce, una natura incorrotta. E nell'architettura di vetro identifica l'evasione dall'intérieur piccolo-borghese ottocentesco (le case di vetro non hanno aura e il vetro è nemico del segreto) e insieme il simbolo di uno stato di ritrovata purezza collettiva e di cosmica liberazione universale (Schiavoni 1982: 204-205).

La visione della società del futuro, rappresentata all'inizio degli anni '20 da E. Zamjatin nel romanzo *My*, capovolge invece di segno il simbolismo della trasparenza, della solarità e della libertà, che assume il raggelato vitreo contorno del controllo poliziesco, della legge autoritaria e ferrea del Benefattore. Fantasia ambientata in un luogo indefinito e in un futuro lontano, *My* racconta il sogno realizzato del Grande Inquisitore, proiettandoci in un geometrico stato standardizzato, lo Stato Unico, tutto costruito di incorruttibile vetro (case, strade, ponti, tavoli, sedie), protetto anche da una cupola di vetro che lo ripara dalle tempeste atmosferiche, ma soprattutto dalla contaminazione con la natura selvaggia esistente aldilà del Muro Verde, confine ultimo del mondo civilizzato. Un mondo

весь отлит из того же самого незабываемого, вечного стекла, как и Зеленая Стена, как и все наши постройки (7),

dove regnano

непреложные, прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг (9)",

dove anche il sole è

голубовато-хрустальное и равномерное сквозь стеклянные кирпичи" (19).

Come l'architettura è deliberatamente rappresa nell'immutabile e indistruttibile vetro, così gli abitanti dello Stato Unico sono tutti uguali, privi di nome, contraddistinti solo da lettere e numeri, (le consonanti per gli uomini, le vocali per le donne), indossano "unif" grigio-azzurre, hanno ritmi di vita regolati da precisa sincronia:

Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту, – мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час, единомиллионно, начинаем работу – единомиллионно кончаем. И сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же, назначенную Склрижалю, секунду, – мы подносим ложку к рту, – и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идем в аудиториум, в зал Тейлоровских экзерсисов, отходим ко сну...(14)

I sogni, come i desideri individuali, espressione della sfera privata dell'uomo, che spezzano la vitrea cinerina armonia dello Stato Unico, sono considerati una malattia, un corpuscolo estraneo nel meccanismo regolare, matematico del corpo.

Говорят у древних - это было самое обыкновенное и нормальное – видеть сны...но мы то знаем, что сны – это серьезная психическая болезнь. И я знаю: до сих пор мой мозг был хронометрически-выверенным, сверкающим, без единой соринки механизмом, а теперь... Да, теперь именно так: я чувствую там, в мозгу – какое-то инородное тело – как тончайший ресничный волосок в глазу... (31).

L'onnipresente Benefattore, eletto da una pubblica approvazione oceanica, è onnipotente e siede al centro della città su un grande cubo. I Guardiani controllano tutto ciò che accade grazie alla trasparenza delle abitazioni dello Stato Unico, ascoltano i discorsi dei cittadini da membrane poste nelle strade, pedinano chi ha un comportamento anomalo, sono anch'essi onnipresenti e amati come difensori della felicità. Informa infatti tutto il romanzo e condiziona la struttura dello Stato Unico l'assioma che la felicità umana sia possibile solo senza la libertà, poiché libertà e felicità sono incompatibili e i para-

digmi del Benefattore suonano anche più categorici delle asserzioni del Grande Inquisitore (Heller 1983 bis: 118).

Nello Stato Unico il processo di cristallizzazione della personalità corrisponde alla supremazia della vita standardizzata, alla descrizione vitrea e immutabile dell'architettura cittadina, al predominio della razionalità matematica, della scienza, delle invenzioni; nello Stato Unico del futuro si costruisce l'Integrale che sottometterà l'universo, per dargli una infallibile felicità matematica.

Come schegge di vetro anche i dialoghi si compongono di frammenti di frasi, sono intercalati da punti di sospensione, dai quali il lettore deve decifrare il senso esatto delle conversazioni; ugualmente nelle descrizioni si allineano secche, schematiche indicazioni dove i trattini hanno la funzione di legami logici (Pozner 1929: 319): c'è qualcosa di matematico e raggelato nella stringatezza con cui Zamjatin descrive i suoi eroi, i loro movimenti, le loro emozioni.

Nello Stato Unico ogni cosa è vitrea, trasparente, controllabile. Solo aldilà della Parete Verde esiste una terra ubriaca, allegra, leggera, dove abitano uomini coperti da pelli d'animale, dove ancora crescono erbe e piante, dove volano liberi gli uccelli, dove si conservano sotto una conchiglia di vetro come in un museo i resti della Casa Antica, la fragile abitazione degli uomini del passato:

Я открыл тяжелую, скрипучую, непрозрачную дверь – и мы в мрачном, беспорядочном помещении (это называлось у них "квартира"). Тот, самый странный, "королевский" музыкальный инструмент – и дикая, неорганизованная, сумасшедшая – как тогдашняя музыка – пестрота красок и форм. Белая плоскость – вверху; темно-синие стены; красные, зеленые, оранжевые переплеты древних книг; желтая бронза – канделябры, статуя Будды; исковерканные эпилепсией, не укладывающиеся ни в какие украшения – линии мебели (26).

Le proprietà positive della città moderna, della liberata città del futuro, affiorano nella contrapposizione con la Casa Antica: l'ordine matematico e razionale delle vitree case-parallelepipedo è soppiantato dal caos dei vecchi, affastellati appartamenti; l'uniforme luce azzurro-chiara, azzurro-grigia che s'irradia negli ambienti dello Stato Unico è sostituita dalla fantasmagoria colorica degli antichi interni, decorati di divani, poltrone, letti, soprammobili. La pesantezza, l'opacità, il disordine, l'asimmetria spaziale delle antiche stanze è valorizzato nel contrasto con il moderno, eterno, trasparente vetro:

И снова – комнаты, мерцание зеркал, угрюмые шкафы, нестерпимо пестрые диваны, громадный «камин», большая, красного дерева кровать. Наше теперешнее – прекрасное, прозрачное, вечное – стекло было только в виде жалких, хрупких квадратиков-окон (27).

Zamjatin rifiuta il cammino che l'architettura moderna sta in quegli anni percorrendo per produrre abitazioni più lievi, aperte, trasparenti, per svincolarsi dalle leggi dell'intérieur ottocentesco; come nota Benjamin in un articolo del 1929:

Per l'abitare nel vecchio senso, dove l'intimità, la sicurezza stava al primo posto, è suonata l'ultima ora. Giedion, Mendelsohn, Le Corbusier trasformano la dimora degli uomini anzitutto in uno spazio di transito attraversato da tutte le pensabili forze e onde di luce ed aria. Il futuro sta sotto il segno della trasparenza (Benjamin 1979: 128).

È proprio il segno della trasparenza che Zamjatin respinge. E con la trasparenza anche le leggi della società massificata, di quel mondo nuovo che doveva produrre la liberazione dell'uomo e la sua felicità e lo ha invece asservito. L'utopia di un'armonica fusione tra sfera pubblica e privata, l'utopia dell'avvento di un uomo totale, liberato dalla schiavitù del lavoro grazie al progresso scientifico e alle conquiste tecnologiche non sono che inganni, ai quali lo scrittore oppone un ritorno all'indietro, l'evasione dai confini dell'utopica città di vetro verso la Casa antica, le rovine di pietra, la natura selvaggia, antepo- nendo allo spazio del futuro, delimitato e conchiuso, l'ancestrale e incontaminato passato, alla rigida geometria dello Stato unico il formicolio del mondo vegetale e animale, al Cosmo vitreo della città il Caos della natura.

BIBLIOGRAFIA

Backvis C.

1977 Une contre-utopie russe de 1839 — In: Studi sull'utopia. Raccolti da Luigi Firpo. Firenze, Leo S. Olschki, 1977.

Baczko B.

1979 L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo. Torino, Einaudi, 1979.

1986 Utopia — In: Enciclopedia. Torino, Einaudi 1986.

Bogdanov A.

1925 O proletarskoj kul'ture 1904-1924. Moskva-Leningrad 1925.

- 1929 Krasnaja zvezda. Roman-utopija. Leningrad, Izd. Krasnaja gazeta, 1929 (Reprint Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1979).
- Benjamin W.
 1962 Angelus Novus. Saggi e frammenti. Torino, Einaudi, 1962.
 1979 Critiche e recensioni. Torino, Einaudi, 1979.
- Best R.
 1984 Note sur l'utopie chez V. F. Odoevskij — Revue des études slaves 56 (1984) n. 1: 33-37.
- Catteau J.
 1973 Du Palais de cristal à l'Age dor ou les avatars de l'utopie — In: Dostoievski. Paris, Editions de l'Herne, 1973, 176-195 (Trad. ital.: Dal 'Palazzo di cristallo' all'età dell'oro ovvero i mutamenti dell'utopia. — In: Dostoievskij nella coscienza di oggi, a cura di S. Graciotti. Firenze, Sansoni, 1981, 73-80).
 1978 La création littéraire chez Dostoievski. Paris, Institut d'études slaves, 1978.
 1984 De la métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andrej Platonov — Revue des études slaves 56 (1984) n. 1: 39-50.
- Cechnovicer O.
 1929 Predislovie, vstupitel'naja stat'ja i redakcija — In: V. F. Odoevskij, Romantičeskie povesti, Leningrad 1929.
- Černyševskij N. G.
 1978 Izbrannye proizvedenija v trex tomach. Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1978.
- Chlebnikov V
 1968 Sobranie sočinenij v pjati tomach. Moskva 1928-1933 (Reprint München, Fink Verlag, 1968).
- Cornwell N.
 1975 Introduction to V. F. Odoevsky, Romanticheskiye povesti. Oxford, Willem A. Meeuws Publisher, 1975.
- Dostoievskij F. M.
 1972-86 Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Leningrad, Nauka, 1972-86.
- Eliade M.
 1979 Storia delle credenze e delle idee religiose (t. I-II). Firenze, Sansoni, 1979.
- Esposizioni
 1983 Le livre des expositions universelles 1851-1989. Paris, Union Central des Arts Décoratifs, 1983.
- Heller L.

- 1983 La prose de Zamjatin et l'avant-garde russe — Cahiers du monde russe et soviétique XXIV (1983) n. 3, 219-239.
- 1983bis Quand le Grand Inquisiteur quitte la légende — In: Dostoievski. Les Cahiers de La nuit surveillée. Paris, Editions Verdier, 1983.
- Kalmykov S.
- 1979 V poiskach "zelenoj paločki". In: Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika (vtoraja polovina XIX- načalo XX veka). Moskva, Molodaja gvardija, 1979.
- Kuprin A. I.
- 1970-73 Sobranie sočinenij v devjati tomach. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1970-1973.
- Lapšin I.
- 1929 Kak složilas' legenda o Velikom Inkvizitore — In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod redakciej A. Ľ. Bema, Praha 1929 (ristampa Paris 1986).
- Legran B.
- 1929 Predislovie. In: A. Bogdanov, Krasnaja zvezda, Leningrad 1929, 3-12
- Lotman Ju.
- 1984 Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda — Trudy po znakovym sistemam 1984 n. 18 (Trad. ital. in: La semiosfera, a cura di S. Salvestroni. Padova, Marsilio, 1985).
- Odoevskij V. F.
- 1929 Romantičeskie povesti. Leningrad, Priboj, 1929 (Reprint Willem A. Meeuws Publisher, Oxford 1975).
- Pozner V.
- 1929 Panorama de la littérature russe contemporaine. Paris, Kra 1929.
- Quilici V.
- 1969 L'architettura del costruttivismo. Bari, Laterza, 1969.
- Ripellino A. M.
- 1968 Poesie di Chlebnikov. Torino, Einaudi, 1968.
- 1987 L'arte della fuga. Napoli, Guida, 1987.
- Rossi A.
- 1978 L'architettura della città. Milano, Clup, 1978.
- Rossi Varese M.
- 1982 Utopisti russi del primo Ottocento. A cura di M. Rossi Varese. Napoli, Guida, 1982.
- Sakulin P. N.
- 1913 Iz istorii russkogo idealizma. Knjaz' V. F. Odoevskij, myslitel' pisa- tel'. Moskva 1913.
- Scheerbart P.
- 1982 Architettura di vetro. Milano, Adelphi, 1982

- Schiavoni G.
1982 La natura sotto altra luce — In: Paul Scheerbart, *Architettura di vetro*. Milano 1982, 181-212.
- Schild E.
1971 Dal Palazzo di Cristallo al Palais des Illusions. Firenze, Vallecchi, 1971.
- Šestakov V. P.
1986 Russkaja literaturnaja utopija. Sostavlenie, obščaja redakcija, vstupitel'naja stat'ja i komentarii V. P. Šestakova. Moskva, Izd. Moskovskogo universiteta, 1986.
- Solivetti C.
1986 Gli edifici del futuro di V. Chlebnikov — *Rassegna sovietica* 37 (1986) n. 2, 10-17.
- Strada V.
1985 URSS-Russia. Milano, Rizzoli, 1985.
1986 Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak. Torino, Einaudi, 1986.
- Svjatlovskij V.
1922 Russkij utopičeskij roman. Peterburg 1922.
- Walicki A.
1973 Un'utopia conservatrice. Storia degli slavofili. A cura e con prefazione di V. Strada. Torino, Einaudi, 1973.
- Zaborov P. B.
1977 Utopičeskij roman Mers'e — In: L.-S. Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*. Leningrad, Nauka, 1977, pp. 189-208.
- Zamjatin E.
1967 My. Vstupitel'naja stat'ja E. Žiglevič. Stat'ja-posleslovie V. Bondarenko. New-York, Meždunarodnoe Literaturnoe Sodružestvo, 1967.